ВЕРШИНИ
СВІТОВОГО
ПИСЬМЕНСТВА

Том 21

Г.-Е. ЛЕССІНГ

МІННА фон БАРНГЕЛЬМ

◆

ЕМІЛІЯ ГАЛОТТІ

◆

ЛАОКООН

П'ЄСИ, ТРАКТАТ

Переклад з німецької

Видавництво художньої літератури «Дніпро»

Київ — 1976

И(Нім)
Л51

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

MINNA VON BARNHELM
1767

EMILIA GALOTTI
1772

LAOKOON, ODER ÜBER DIE GRENZEN DER MALEREI UND POESIE
1766

Передмова Б. Гавришкова

Друге видання перекладу «Лаокоона»

© Український переклад п'єс,
передмова — видавництво «Дніпро», 1976

Л $\frac{70304—140}{M205(04)—76}$ 124—76

ГОТГОЛЬД-ЕФРАЇМ ЛЕССІНГ

Фрідріх Енгельс назвав 1750 рік переломним моментом в духовному житті німецького народу, а другу половину XVIII і початок XIX століття — «великою епохою німецької літератури». Цю епоху започаткував Готгольд-Ефраїм Лессінг (1729—1781). «Лессінг,— читаємо в М. Чернишевського,— був головним у першому поколінні тих діячів, що їх історична необхідність покликала пробудити свою вітчизну. Він був батьком нової німецької літератури». Саме Лессінг,— стверджує І. Франко,— підготував той грунт, на якому «виростають і Гердер, і Гете, і Шіллер,— виростає ціла правдива література німецька».

Німецька література XVIII ст. розвивалася в річищі Просвітительства — ідейного руху, що відбивав боротьбу буржуазної демократії проти феодалізму й абсолютизму, проти релігії і схоластики. Бувши ідеалістами в питаннях суспільного розвитку, просвітителі єдиний фактор історичного прогресу вбачали в людському розумі, в поширенні науки й освіти. Німецька література початкового етапу Просвітительства не виявляє ще чітких національних, соціально-викривальних, реалістичних тенденцій; тут переважають наслідування античних авторів або французьких класицистів.

У зрілий період німецького Просвітительства з'явилася ціла плеяда письменників та вчених — Вінкельман, Лессінг, Клопшток, Віланд, Гердер, Кант, Гете, Шіллер, які, звільнивши вітчизняну літературу від пут класицизму, надали їй високого громадянського звучання і національної самобутності, влили до неї відчутний струмінь реалізму. Одне з перших місць у цій плеяді посідає Лессінг — видатний письменник, літературний критик, філософ.

Лессінг походив з сім'ї священика: його батько був автором низки релігійних трактатів, написаних з позицій ортодоксального протестантства. Пастором мав стати і Готгольд-Ефраїм. З цією метою батько віддав його до напівмонастирського училища в Мейссені — так званої «княжої школи Санкт-Афра». Завдяки протекції впливового родича Лессінга було прийнято туди на державний кошт. Після успішного закінчення мейссенської школи, Лессінг, на вимогу батьків, вступає 1746 року на теологічний факультет Лейпцігського університету.

Але теологом Лессінг не став. Уже через два роки він проти волі батьків переходить на медичний факультет, який закінчує

1752 року, отримавши диплом «магістра вільних наук» за дослідження про Хуана Уарте — іспанського лікаря і філософа-матеріаліста XVI ст.

Проте медична кар'єра також не приваблювала Лессінга. Він захоплювався художньою, історичною, філософською і естетичною літературою, писав художні твори — анакреонтичні пісні, байки, епіграми, комедії; юнак багато перекладав з французької, англійської, іспанської та інших мов. 1748 року театр талановитої актриси Кароліни Нойбер поставив його комедію «Молодий учений», яку він почав писати ще в Мейссені.

Від 1749 року Лессінг — співробітник берлінської «Фоссової газети», в якій він систематично друкує бібліографічні огляди, рецензії на художні твори і наукові праці гуманітарного змісту. Вирішивши заробляти на прожиття літературною працею, Лессінг кинув виклик можновладцям: всі письменники тоді мали посади або були на утриманні королів чи князів. За п'ять років діяльності Лессінг написав понад чотириста статей і заміток.

Найціннішими художніми і публіцистичними творами Лессінга 40—50-х рр. слід вважати його байки й епіграми, що мають здебільшого гостровикривальний соціально-політичний характер, памфлет «Vademecum для пана Ланге» (1754), незакінчену трагедію «Самуель Генці», драму «Міс Сара Сампсон» і кілька так званих «реабілітацій». Заслуговують на увагу і деякі юнацькі комедії Лессінга, зокрема «Молодий учений», «Вільнодумець» та «Євреї».

Трагічним героєм «Самуеля Генці» (1749—1753) Лессінг обрав не царя чи полководця, а звичайного бюргера, що було зовсім незвичним для драматургії XVIII ст. У трагедії зображується змова бюргерів і селян швейцарської республіки Берн з метою повалення олігархічного режиму патриціїв. Один з організаторів змови виявився зрадником, і Самуеля Генці страчено. Незважаючи на абстрактний характер Лессінгового республіканізму, задумана ним трагедія не позбавлена певного революційного пафосу.

Значною подією в соціальному й літературному житті Німеччини була Лессінгова «Міс Сара Сампсон» (1755) — перша німецька «міщанська» драма, сміливий виклик класицизмові, в якій він висміює звичаї німецького бюргерства, висуває проблеми віротерпимості та моралі. П'єса має яскраво виражене антифеодальне спрямування: звабивши бюргерську дівчину Сару, аристократ Мелефонт зволікає з одруженням не лише тому, що звик до вільного безтурботного життя, а й з огляду на невисоке суспільне становище Сари. Проте реалістичне бачення світу обмежене тут вузькими рамками родинних стосунків, а родинне життя показане відокрем-

лено від соціального, від політичної боротьби. Дія драми відбувається в Англії, її герої мають англійські імена, вони занадто сентиментальні (за винятком Марвуд), нежиттєві та одноманітні і зовсім не відрізняються від персонажів багатьох інших сімейно-побутових драм того часу.

Особливої уваги заслуговують серед полемічних творів Лессінга 50-х рр. так звані «реабілітації», що продовжували традицію французького філософа Бейля. В «Реабілітаціях Горація» (1754) Лессінг виступив проти звинувачень римського поета в аморальності, доводив, що з творів не можна судити про особисте життя і переконання автора; поет відображує дух епохи, соціальні і моральні норми свого часу, а ці норми можуть і не збігатися з його власними. У «Реабілітації Кохлея». «Реабілітації Лемніуса» Лессінг рішуче виступив проти лютеранської ортодоксії на захист свободи особи й думки. У «Реабілітації Кардана» (1754) Лессінг домагається свободи наукового дослідження релігійних проблем.

Лессінг з повагою й симпатією висловлюється про багатьох слов'янських учених і письменників XIII—XVIII ст. У трагедії «Гіангір, або Знехтування трону» він малює позитивний образ Роксолани, працює також над трагедією з польського життя «Гороскоп» (обидві п'єси не закінчені). В «Літературних листах» Лессінг захоплюється литовськими народними піснями — дайнами.

У 60—70-х рр. з'являються основні літературно-теоретичні, естетичні, філософські й художні твори Лессінга. Найвидатнішими художніми творами Лессінга того періоду є комедія «Мінна фон Барнгельм» і трагедія «Емілія Галотті».

«Мінна фон Барнгельм» була написана під час п'ятилітнього перебування Лессінга у Бреслау на посаді секретаря прусського генерала Тауенціна, губернатора Сілезії. Вона була задумана в 1763 р. під враженнями подій Семилітньої війни і закінчена 1767 р. в Берліні. П'єса спрямована проти експансіоністської політики феодально-монархічної Пруссії. Лессінг засуджує тут не тільки завойовницькі війни Пруссії, але і встановлений у країні Фрідріхом II поліцейський режим.

Те, що Лессінг головним позитивним героєм робить офіцера прусської армії і наділяє його душевною добротою, надзвичайною великодушністю і благородством, аж ніяк не послаблює критично-викривального звучання п'єси. Майор Телльгайм — передова людина сучасної йому доби, інтелігент-гуманіст, а не вірнопідданий прусського короля, бундючний юнкер і черствий рубака. На військову службу він пішов лише для того, щоб загартувати волю, навчитися мужності й витривалості, він гостро картає своїх товаришів по військовій службі Вернера і Юста за їхні солдафонські звички.

Крім відвертого, прямого осуду феодально-капіталістичного суспільства, в художніх творах Лессінга є і прихована, непряма соціальна критика. У «Мінні фон Барнгельм», наприклад, постійно відчуваються дві сюжетні лінії — лінія, що виражена словами, чітко оформлена, і лінія, яку треба домислити, уявити собі з контексту, з натяків автора. Таким натяком є й підзаголовок п'єси: «Мінна фон Барнгельм, або Солдатське щастя». Лессінг раз у раз наводить на думку, що благополучний кінець Телльгаймового конфлікту з королем і владою — чиста випадковість, а не закономірність. Цей конфлікт повинен був закінчитися трагічно і справді так закінчився б, коли б цілком випадково не збіглися сприятливі обставини: брат короля підтвердив чесність і невинність майора, Телльгайм знайшов в особі Мінни розумного і щирого друга, його наречена виявилася спадкоємницею заможного дядька. Телльгаймові просто пощастило, і він це добре розуміє, коли говорить: «Служба у вельмож небезпечна і не дає винагороди за ті зусилля, той примус і ті образи, які пов'язані з нею».

Сміливим викликом Лессінга, послідовного і войовничого просвітителя-демократа, деспотизмові і сваволі князів була трагедія «Емілія Галотті» (1772). Це своєрідна енциклопедія соціального життя, міжкласових взаємин того часу. Тут бачимо і так званий вищий світ (принц Гонзага, камергер Марінеллі, канцлер Грімальді, радник Рота), і тих, хто відколовся від феодальної верхівки і чинить опір княжому деспотизму (граф Аппіані, графиня Орсіна), і представників третього стану (родина полковника Одоардо), і навіть суспільне дно — грабіжників та убивць (Пірро, Анжело); в особі художника Конті показано гворчу інтелігенцію та її соціальне становище в сучасній Лессінгові Німеччині.

В образі принца Лессінг рішуче переступає межі попередньої просвітительської естетики, долає класицистську схему в зображенні феодальних тиранів, якої суворо дотримувалася «висока» трагедія XVIII ст. (Вольтер), створює діалектично суперечливий, складний і типовий характер. Лессінгів принц має чимало позитивних, привабливих рис, і коли б він був звичайною людиною, рядовим громадянином, то навряд чи став би злочинцем. Але він — абсолютний монарх, і необмежена влада перетворює його слабості, незначні вади у тяжкі злочини. Яскрава й динамічна в п'єсі постать камергера Марінеллі. Дбаючи тільки про власні інтереси, він видає себе за альтруїста і запевняє, ніби робить усе тільки заради свого пана; своє боягузтво він безсоромно видає за лицарську хоробрість, а жорстокість і підлість — за доброту й благородство. Людей, яких він ненавидить, Марінеллі обмовляє як ворогів принца й нещадно розправляється з ними за допомогою найманих убивць.

Дія «Емілії Галотті» відбувається в Італії. Це було обумовлено, напевне, не тільки цензурними, а й художніми міркуваннями: південний темперамент робив учинок Одоардо і поведінку Емілії набагато переконливішими. Та італійські імена й костюми аж ніяк не перешкодили сучасникам Лессінга побачити в образі принца і Марінеллі німецьких князів і придворних, а в Гвасталлі — звичаї і порядки феодальної Німеччини.

Реалізм характерів і фабули органічно поєднується в «Емілії Галотті» з реалістичним стилем, що різко контрастує з пишномовністю і ходульністю типових класицистських трагедій. Свій погляд на стиль трагедії Лессінг виклав найчіткіше в 59-й статті «Гамбурзької драматургії». Більшість не тільки чатачів, але й письменників, говориться тут, ототожнює пишномовний стиль із трагічним, і гадає, що героям трагедії не личить розмовляти так, як розмовляють звичайні люди. Лессінг доводить, що високопоставлені особи, хоча й засвоїли світські манери поводження, рідко вдаються до пишномовних тирад, тим більше у стані емоційного збудження. Хоч би яка вишукана й афектована була мова справжніх принцес, вони в трагедії, на думку Лессінга, мають висловлюватися цілком просто й природно, як у Евріпіда, наприклад, висловлюється Гекуба.

«Мінна фон Барнгельм» і «Емілія Галотті» — шедеври німецької літератури XVIII ст. Вони не втратили своєї ідейно-художньої вартості і в наші дні.

Ставлячи дуже високо природне обдарування, талант, інтуїцію, Лессінг водночас надавав важливого значення теоретичному, аналітико-критичному мисленню в процесі художньої творчості, вимагав поєднання у мистецтві емоціонального й раціонального факторів.

«Художник, що вміє думати, гідний вдвічі більшої поваги»,— говорить принц художникові Конті в «Емілії Галотті». Ще гостріше підкреслює Лессінг роль раціонального, критичного начала в останньому розділі «Гамбурзької драматургії»: «Мені завжди було прикро, коли я читав або чув що-небудь в осуд критики. Вона, мовляв, занапащає геній — я ж, навпаки, гадав, що вона дає мені щось дуже близьке до генія».

Кращі праці Лессінга з питань літератури й мистецтва увійшли до золотого фонду світової естетичної думки. «Від часів Арістотеля,— стверджує М. Чернишевський,— ніхто не розумів суть поезії так вірно й глибоко, як Лессінг». До таких праць належать передусім «Лаокоон» (1766) і «Гамбурзька драматургія» (1767—1769).

Цікаві думки і спостереження знаходимо також у менш відомих працях Лессінга. Так, у листуванні з Мендельсоном і Ніколаї в 1756—1757 рр. йдеться про жанр трагедії і проблему трагічного. Лессінг розглядає трагедію як засіб соціального впливу: вона покликана прищеплювати соціальну свідомість, гуманне, співчутливе ставлення до людей, розвивати почуття альтруїзму, людяності. На противагу до теоретиків класицизму, які вважали, що трагедія перш за все повинна викликати захоплення і жах, Лессінг доводить, що основною метою трагедії є співчуття, але не тільки до даних героїв чи певних осіб, а співчуття взагалі, здатність бути гуманним в усіх життєвих ситуаціях, бо «людина, яка здатна співчувати,— найкраща людина, така людина найбільше схильна до всіх громадських чеснот, до всіх видів великодушності».

«Листи про найновішу німецьку літературу» (1759—1765) скеровані головним чином проти класицизму і проти релігійної тематики в поезії.

В багатьох «Літературних листах» висміюється недолугість і ремісництво в поезії, наголошується на значенні таланту і художньої майстерності. Лессінг вимагав у них тісного поєднання літератури з життям, з реальними взаєминами і потребами людей. Цю його вимогу високо оцінив І. Франко, вказуючи на спільність ідейно-естетичної позиції Лессінга і Бєлінського в цьому питанні: «...вони вказали, що найвища ціль літератури, поезії, штуки, так як і науки, є чоловік, правдивий, живий чоловік, людська одиниця і людська громада» [1].

Літературі класицизму Лессінг протиставляє великого англійського драматурга доби Відродження — Шекспіра і народну творчість. Під впливом ідей, вперше висловлених Лессінгом у «Літературних листах», розвинулася діяльність молодих Гете і Гердера, діяльність цілого літературного напрямку «Бурі і натиску».

В «Лаокооні» Лессінг поставив і розробив кардинальні проблеми естетики. Він довів, що специфіка мистецтва залежить від тих засобів, якими вони користуються. Засоби живописця — тіла і барви, що існують у просторі, засоби поета — людські звуки, що сприймаються в часі; оскільки ці засоби зв'язані з самою суттю, специфічною природою даного мистецтва, оскільки між засобами вираження і тим, що виражається, є внутрішня залежність, то кожне мистецтво повинно мати свої особливі закони. Спільним для всіх мистецтв є те, що всі вони «наслідують» природу, тобто відтворюють дійсність, але кожне з них відтворює її по-своєму, своїми особливими засобами, і кожне бере з цієї дійсності лише ті

[1] І. Я. Франко. Твори в двадцяти томах, т. 16, стор. 44.

об'єкти, котрі воно здатне найкраще відтворити властивими йому засобами.

На противагу до живопису, поезія повинна якомога ширше охоплювати дійсність, показувати її в динаміці, боротьбі суперечностей, в драматизмі й розвитку, бо її засоби — слова — дають їй необмежені можливості. Вона має право зображувати навіть огидне й потворне, якщо тільки воно не є самоціллю для неї, а лише засобом реалістичного відтворення життя, зображення об'єктивної дійсності в усій її повноті й суперечності. Лессінг зазначає, що метод поета — не опис, не поза стороннього спостерігача, якого цікавить тільки зовнішність предметів. Об'єкт поета — дії, процеси, зв'язок між предметами; він має зображати історію виникнення цих предметів або ж їхній вплив на нас. Тоді поет (а отже, і читач) стає ніби співучасником зображуваного, активно переживає зміст твору. Лессінг обстоює право художника на умовність, навіть на «обман», бо це природно випливає з вимоги зображувати не видимий предметний світ, а приховані від нашого ока внутрішні процеси і закономірності.

У матеріалах, ескізах і замітках до другої і третьої частини «Лаокоона», де Лессінг мав намір показати певну відносність меж між мистецтвами, їхню спорідненість, знаходимо багато цікавих міркувань про взаємодію емоцій і аналітичного мислення в процесі художнього сприймання і творення тощо.

«Гамбурзька драматургія» являє собою вершину естетичної думки Лессінга і всієї західноєвропейської естетики епохи Просвітительства. У ній Лессінг продовжує наступ на класицизм, зокрема на класицистичну трагедію, героями якої могли бути тільки історичні особи — державні мужі, королі, полководці або «святі», мученики за християнську віру. Полемізуючи з класицистами, Лессінг посилається тепер не тільки на авторитет Шекспіра та Арістотеля, а й на свого сучасника — французького мислителя-матеріаліста Дені Дідро (в 1760 р. Лессінг переклав німецькою мовою його п'єси і трактат «Про драматичну літературу»).

У класицизмі XVII—XVIII ст. Лессінг заперечує і естетичну концепцію, і її соціально-політичне підґрунтя: від боротьби проти класицистської естетики він переходить до боротьби проти феодалізму і абсолютизму як політичної сили. Лессінг пише, що представники вищих кіл не гідні бути героями трагедії, оскільки її мета — викликати співчуття і страх, а трагічні випадки із життя вельможних осіб здатні викликáти лише захоплення. Страх і співчуття збуджує тільки трагедія звичайних людей, рядових громадян, життя яких нам близьке і зрозуміле. До цієї соціально-класової вимоги Лессінг додає етичну: герой трагедії має бути одночасно винним і невинним у своєму нещасті; найкраще, коли

він гине чи зазнає жорстоких страждань не через свої тяжкі злочини і провини, а внаслідок допущеної ним фатальної помилки.

Друга проблема «Гамбурзької трагедії» — діалектика одиничного, конкретного й загального, індивідуального й типового. Лессінг доводить, що мистецтво, «наслідуючи» дійсність, покликане розкривати її закономірності, типізувати, відділяти випадкове від необхідного, бо тільки тоді воно буде не копією, не механічним знімком, а відображенням і пізнанням. Дідро дотримувався думки, що комедія зображає типи, а трагедія — індивідів. Лессінг заперечує це твердження. Типовість — умова будь-якого художнього зображення; і в трагедії, і в комедії герої мають бути типові, різні тут лише способи типізації. Водночас Лессінг підкреслює важливість індивідуалізації: комічний характер повинен бути не тільки «подібним, а й опуклим». Боротьба інтересів підсилює індивідуальні відмінності між людьми, які у стані спокою мало чим або й зовсім не відрізняються один від одного.

Глибоко аналізує Лессінг природу людських почуттів, намагається збагнути суть естетичної емоції. Він доводить, що естетична емоція не терпить ні надмірної млявості, ні великого напруження, тобто усяких крайніх станів, займаючи проміжне місце між цими протилежними полюсами. Естетичну емоцію повинні збуджувати всі види й жанри мистецтва, але найперше Лессінг домагається її від трагедії, як найвищого, на його думку, літературного жанру. Зображуючи боротьбу і випробування, трагедія гартує людей чутливих і м'яких і пом'якшує людей черствих і холодних, тобто виконує водночас подвійне завдання: виховує мужність і чуйність, гуманізм і героїзм, любов і гнів.

В «Лаокооні» й «Гамбурзькій драматургії» Лессінг показав відмінності літератури від інших форм суспільної свідомості — від релігії, філософії, історії, визначив жанрові особливості драми і епосу, прози і поезії, трагедії й комедії.

Залишивши 1765 року службу в генерала Тауенціна, Лессінг учетверте повертається до Берліна, проте вже через півтора року він переїжджає до Гамбурга на посаду літературного керівника і рецензента новоствореного театру. Лессінг охоче прийняв цю пропозицію, бо сподівався, що в Гамбурзі буде створено німецький національний театр, який допоможе розбудити національну самосвідомість, вести антифеодальну пропаганду. Але ілюзії Лессінга скоро розвіялись: наприкінці 1769 р. театр було закрито через матеріальні труднощі.

Знову залишившись без роботи, Лессінг змушений був податися до маленького провінційного містечка Вольфенбюттеля, щоб завідувати там бібліотекою принца Брауншвейгського. Коли раніше в пошуках роботи він безперервно переїздив із Лейпціга в Бер-

лін, з Берліна в Віттенберг, з Віттенберга знову в Берлін, з Берліна в Бреславль, потім знову в Берлін, потім в Гамбург, то у Вольфенбюттелі він живе одинадцять років аж до смерті. Незважаючи на душевні потрясіння (майже одночасно в січні 1778 року він втрачає сина й дружину), принизливу залежність від принца, а також жорстоке переслідування з боку теологів-обскурантів, Лессінг не занепадає духом, не складає зброї до останніх днів свого життя. Саме тоді він пише Й.-Й. Ешенбургові: «Я вже добре не пригадую, але мені здається, що лист, якого я вам написав, був трагічний. Мені дуже соромно, коли в ньому є хоч патяк на розпач». Незважаючи на відчутні матеріальні нестатки, Лессінг ніколи не запобігав перед вельможами, не випрошував собі кращої роботи.

Коли в 50—60-х рр. в центрі уваги Лессінга були проблеми літератури й естетики, то тепер він займається переважно філософією, соціологією, історичною критикою християнської релігії. У 1768—1769 рр. Лессінг видає «Листи антикварного змісту», спрямовані проти професора Клоца, який, захопивши у свої руки кілька впливових журналів і оточивши себе літературними підлабузниками, нещадно розправлявся зі своїми противниками, не гребуючи при цьому навіть доносами і розголошенням таємниць приватного життя. З цими листами безпосередньо пов'язаний невеликий трактат «Як древні зображали смерть», де Лессінг показує різницю між життєрадісним світоглядом античності і аскетичними догматами християнства.

Зображення смерті у вигляді скелета, доводить Лессінг, з'явилося тільки в християнському мистецтві під впливом вчення церкви про смерть як кару за людські гріхи. Античне ж мистецтво зображало смерть у вигляді двійника сну — вродливого замисленого юнака з опущеним додолу факелом. Антична людина не боялася смерті, бо не бачила в ній кари за гріхи, а природний кінець життя, близьке до сну заспокоєння. Ця концепція Лессінга мала великий вплив на літературу кінця XVIII — початку XIX ст., зокрема на Гете і Шіллера (див. вірш Шіллера «Боги Греції»), а також на подальшу німецьку філософію, яка, розвиваючи Лессінгове протиставлення античності християнському спіритуалізмові, продовжувала його критику християнства; концепція Лессінга сприяла розвиткові історичного погляду на античність, зокрема у Гердера і Гегеля.

Філософською базою Лессінга в його критиці релігії був пантеїзм, що його Енгельс назвав «передднем вільного людського погляду на світ», а теоретичним джерелом Лессінгового пантеїзму була філософія Спінози, якого він, по суті, відкрив для Німеччини і який мав великий вплив на німецьких просвітителів.

У серії памфлетів, опублікованих під заголовком «Анти-Геце» (1778), Лессінг обстоює свободу наукового дослідження, стверджує, що жодні історичні докази не можуть переконати в розумності, істинності релігії. Полеміка з Геце та іншими теологами була викликана публікацією Лессінгом уривків із твору німецького деїста С. Раймаруса (1694—1768), одного з найвидатніших німецьких вільнодумців XVIII ст. Раймарусом — нещадним критиком релігії — захоплювався І. Франко.

Драматична поема «Натан Мудрий» (1779) теж була написана внаслідок полеміки з теологами. В особі єрусалимського патріарха — циніка й фанатика, який будь-що намагається збільшити вплив церкви на розум і сумління людей, Лессінг дав типовий образ релігійного мракобіса і тирана. В «Натані Мудрому» поставлено важливі питання історичного і культурного розвитку людства, і в цьому відношенні твір Лессінга — предтеча Гетевого «Фауста». Особливий інтерес викликає притча про три персні, яка доводить, що християнство, мусульманство та іудейство — абсолютно однакові за своєю суттю релігії, вони різняться між собою лише зовнішніми ознаками, а отже, цінність і гідність людини визначається не релігією, а її переконаннями і вчинками. (Українською мовою «Натана Мудрого» перекладав Іван Франко; на жаль, збереглося лише кілька уривків цього перекладу).

В «Натані Мудрому» Лессінг проголошує ідею єднання всіх народів світу — герої його твору належать не тільки до різних націй і релігій, але й різні за своїм соціальним становищем. Ідеаліст у поглядах на суспільство, Лессінг вважає рушійною силою історії людський розум.

Основні думки «Натана Мудрого» Лессінг розвиває далі в діалогах «Ернст і Фальк» (1778—1780), що теж присвячені критиці релігії, але проблеми суспільства і держави стоять тут на першому місці. Лессінг висловлює діалектичні здогади про суперечливість суспільного розвитку як феодального, так і буржуазного устрою, доводить, що ідеальним соціальним устроєм був би такий, який виключає потребу не лише в наявності монархії, а й держави як особливого соціального органу взагалі. Справжнє вільне суспільство може бути там, де «кожен уміє керувати самим собою», там, де суспільні закони не виступають стосовно особи як чужа сила, а є для неї своєрідною звичкою, «другою природою», інстинктом.

Непохитна віра Лессінга в історичний прогрес, у благородство і велич людини не була позбавлена елементів здорового скептицизму, які були наслідком не тільки власного життєвого досвіду, але й вивчення філософів-скептиків Монтеня, Шаррона, Гассенді, Бейля, Хемстерхеймса, Шефтсбері. Елементи скепсису зустрічає-

мо, зокрема, в останньому закінченому творі Лессінга — трактаті «Виховання людського роду» (1780), в якому Лессінг зазначає, що історичний прогрес не є рухом по висхідній, а рухом по спіралі, з глибоким поверненням до минулих, пройдених етапів (але без стрибків, яких Лессінг не визнає), тому іноді складається враження, що прогресу немає. Відганяючи від себе такі думки, Лессінг каже: «Іди ж своєю непомітною ходою, вічне провидіння! Тільки не допусти, щоб ця твоя повільність вкинула мене у відчай; не дай зневіритися в тобі навіть тоді, коли мені здаватиметься, що ти повертаєшся назад».

Лессінг, борючись усе життя з феодалізмом, ненавидячи будь-який місцевий патріотизм (прусський чи якийсь інший), був прихильником демократичного об'єднання роз'єднаної на той час Німеччини.

Радянські літературознавці присвятили Лессінгові чимало монографій, дисертацій, статей. Це насамперед грунтовні дослідження В. Гриба, Л. Виготського, Й. Альтмана, Г. Фрідлендера, М. Гуляєва, В. Нєустроєва та інші. Радянські вчені цінують в особі Лессінга передусім послідовного і войовничого гуманіста, глибокого й прогресивного мислителя в галузі мистецтва, естетики і філософії, творця високоідейних художніх творів, який мужньо й рішуче засуджував будь-які вияви націоналізму, расизму та релігійної нетерпимості, духовний і політичний гніт узагалі і все своє життя віддав боротьбі за свободу особи й широкі демократичні права.

Богдан ГАВРИШКІВ

МІННА ФОН БАРНГЕЛЬМ, АБО СОЛДАТСЬКЕ ЩАСТЯ

Комедія на п'ять дій

Переклав Богдан Гаврилків

ДІЙОВІ ОСОБИ:

Майор фон Телльгайм, у відставці.
Мінна фон Барнгельм.
Граф фон Брухзаль — її дядько.
Франціска — її покоївка.
Юст — слуга майора.
Пауль Вернер — колишній вахмістр майора.
Трактирник.
Дама в жалобі.
Фельд'єгер.
Рікко де ля Марліньєр.

Дія відбувається то в залі трактиру, то в одній із суміжних кімнат.

Дія перша

Ява перша

Юст.

Юст *(спить, сидячи в кутку, і бубонить крізь сон)*. Стривай-но, негіднику! Ти — нас?.. Ану, брате!.. Дай-но йому, брате! *(Замахується і прокидається від цього руху)*. Еге-ге, знову те саме? Як тільки задрімаю, то відразу починаю битися з ним. Аби йому дісталася хоч половина моїх стусанів! Але дивись, уже світає! Мушу мерщій розшукати свого безталанного пана. Якби моя воля, він не ступив би більше до цього триклятого дому. Де ж це він пропав на цілу ніч?

Ява друга

Трактирник, Юст.

Трактирник. Доброго ранку, пане Юст! Ого, ви так рано встали? А може, треба сказати: так пізно ще не лягли?

Ю с т. Кажіть, як собі хочете.

Т р а к т и р н и к. Я кажу тільки «доброго ранку», і вам, пане Юст, годилося б мені подякувати.

Ю с т. Ну, дякую!

Т р а к т и р н и к. Коли як слід не відпочинеш, то псується настрій. Б'юсь об заклад, що пан майор не прийшов додому і ви чатували тут на нього?

Ю с т. Ой, як ви добре вмієте вгадувати!

Т р а к т и р н и к. Це тільки припущення, тільки припущення.

Ю с т *(повертається і хоче йти)*. Моє шанування!

Т р а к т и р н и к *(затримує його)*. Стривайте, пане Юст!

Ю с т. Ну гаразд, беру назад своє шанування.

Т р а к т и р н и к. Ай, ай, пане Юст! Ніяк не повірю, щоб ви, пане Юст, ще й досі гнівалися на мене? Хто б це за ніч не перегнівався?

Ю с т. Я ніколи не перегніваюсь!

Т р а к т и р н и к. І це по-християнському?

Ю с т. А це по-християнському — вигнати з дому, викинути на вулицю чесну людину, яка не може оплатити негайно свого рахунку?

Т р а к т и р н и к. Пхе! І хто це такий безбожний?

Ю с т. Є один такий праведний трактирник. Та ще мого пана! Таку людину! Такого офіцера!

Т р а к т и р н и к. Щоб оце я вигнав його з дому? Викинув на вулицю? Я надто поважаю офіцерів і надто співчуваю тим, хто пішов у відставку! Мені тільки довелося переселити його до іншої кімнати. Забудьте про це, пане Юст. *(Гукає в глибину сцени)*. Агов! Я виправлю це якось інакше.

Входить х л о п е ц ь.

Принеси чарку; у пана Юста в роті пересохло. Але чогось доброго!

Ю с т. Не завдавайте собі клопоту, пане трактирник. Нехай отрутою стане та крапля, яку... Та не хочу клястися, тим паче натщесерце!

Т р а к т и р н и к *(до хлопця, що приніс пляшку лікеру й чарку)*. Постав і йди собі. Ну, пане Юст, пречудовий напій! Міцний, приємний, корисний для здоров'я. *(Наливає і подає йому)*. І дуже добрий для шлунка, коли ми не виспалися!

Ю с т. Мені не слід би... Але з якої речі моє здоров'я має покутувати за вашу нечемність? *(Бере і п'є).*

Т р а к т и р н и к. На здоров'я, пане Юст!

Ю с т *(повертаючи чарку).* Непоганий! І все ж, пане трактирник, ви — нахаба!

Т р а к т и р н и к. Та що ви! Ану ще одну, щоб було до пари: на одній нозі незручно стояти.

Ю с т *(випивши).* Нічого не скажеш: добрий, дуже добрий! Ви самі його робили?

Т р а к т и р н и к. Крий боже! Справжнісінький «Данцігський лосось», натуральний і витриманий!

Ю с т. Так от, пане трактирник: коли б я вмів лицемірити, то за це, їй-бо, полицемірив би. Але не вмію; мушу сказати, що думаю: ви все ж таки нахаба, пане трактирник!

Т р а к т и р н и к. Мені зроду ніхто такого не казав. Ще одну, пане Юст. Бог любить трійцю!

Ю с т. Про мене! *(П'є).* Добра річ, таки добра річ! Пане трактирник, а все ж таки ви нахаба!

Т р а к т и р н и к. Коли б я був нахаба, то не стерпів би вам!

Ю с т. Ще й як стерпіли б! Нахаби рідко обурюються.

Т р а к т и р н и к. А може, ще одну, пане Юст? Стіл на чотирьох ногах стійкіший, ніж на трьох.

Ю с т. Ні, треба знати міру. Та й вам це нічого не дасть, пане трактирник. До останньої краплі в пляшці казатиму те саме. Пхе, пане трактирник; який у вас добрий лікер і яка погана звичка! Мого пана, що живе у вас не відучора, у якого ви вициганили не один блискучий талер, і таку людину, що в своєму житті марного гелера нікому не завинила,— ви безцеремонно виселили під час її відсутності з кімнати, бо вона, мовляв, протягом кількох місяців не платить вам своєчасно і тратить тепер менше, ніж колись!

Т р а к т и р н и к. А якщо кімната була мені конче потрібна? І я вважав, що пан майор сам залюбки звільнив би кімнату, коли б ми дочекалися його повернення? Невже я мав дозволити, щоб під моїм дахом не знайшлося місця такій знатній пані? Невже я мав власною рукою покласти до рота іншому трактирникові такий ласий шматок? До того ж сумнівався навіть, чи вона знайшла б собі десь притулок. Всі трактири тепер напхом напхані. Невже така молода, гарна і мила дама повинна була залишитись на вулиці? Отакий галантний був би ваш пан?

І, зрештою, що він через це втрачає? Хіба я не дав йому іншої кімнати?

Юст. На задвірку, коло голубника, звідки видно тільки глуху стіну сусіднього будинку.

Трактирник. Звідти був навіть дуже гарний краєвид, поки той клятий сусід його не заступив. І все ж кімната таки пристойна, обклеєна шпалерами...

Юст. Колись була обклеєна!

Трактирник. Не кажіть, на одній стіні вони й досі є. А ваша комірчина поблизу, пане Юст; чим погана ця комірчина? Має камін, щоправда, взимку він трохи димить...

Юст. Та зате влітку цілком бездоганний... Пане, мені здається, що ви, крім усього, ще й кепкуєте з нас?

Трактирник. Що ви, пане Юст!..

Юст. Краще не дражніть мене, бо...

Трактирник. Хіба я дражню вас? То діє «Данцігський лосось»!

Юст. Такого офіцера, як мій пан! А може, ви гадаєте, що офіцер у відставці вже не офіцер і не здатен скрутити вам в'язи? Чому це всі ви, трактирники, були такі покірні під час війни? Чому в той час кожен офіцер був достойним чоловіком, а кожен солдат — чесним, бравим хлопцем? А не встиг настати мир, як ви вже стали такі зарозумілі?

Трактирник. Чого ви так гніваєтеся, пане Юст?

Юст. І буду гніватися...

Ява третя

Фон Телльгайм, трактирник, Юст.

Фон Телльгайм *(входячи)*. Юсте!

Юст *(думає, що його гукає трактирник)*. Юсте?.. Невже ми з вами пили на брудершафт?

Фон Телльгайм. Юсте!

Юст. Мені здавалося, що я для вас — пан Юст.

Трактирник *(помітивши майора)*. Тс! Тс! Пане, пане Юст, та огляньтеся ж — це ваш пан...

Фон Телльгайм. Юсте, схоже на те, що ти зчинив сварку? Що я тобі наказував?

Трактирник. О ваша милість! Сварку? Боронь боже! Ваш найпокірніший слуга посмів би сваритися з тим, хто має честь бути вашим підлеглим?

Юст. Шкода, що не можу луснути його по лисячому хребту!

Трактирник. Щоправда, пан Юст побивається за свого хазяїна і трохи гарячкує. Але так і треба; і за це я ціную його ще більше, і навіть люблю.

Юст. Я б залюбки перелічив йому зуби!

Трактирник. Шкода тільки, що гарячкує він без потреби. Бо я цілком певен: ваша милість не покарає мене немилістю за те, що... обставини змусили... і я мусив...

Фон Телльгайм. Годі, пане! Я ваш боржник; ви, під час моєї відсутності, виселили мене з кімнати; нам треба оплатити рахунок і пошукати собі пристановища деінде. Цілком природна річ!

Трактирник. Деінде? Ви хочете вибратися, ласкавий пане? Ой, лихо мені! Я пропаща людина! Ні, ніколи в житті! Швидше дамі доведеться звільнити житло. Пан майор не може, не хоче віддати їй свою кімнату; це його кімната; вона мусить виселитися; я нічого не можу зробити... Я йду, ласкавий пане...

Фон Телльгайм. Навіщо робити ще одне безглуздя! Хай кімната залишається дамі.

Трактирник. І ваша милість могла подумати, що я пройнявся недовір'ям, злякався за свої гроші?.. Начебто я не знав, що ваша милість може розрахуватися зі мною, як тільки забажає. Запечатаний гаманець з написом: п'ятсот талерів у луїдорах», що його ваша милість тримала в письмовому столі, зберігається в надійному місці.

Фон Телльгайм. Сподіваюся, як і решта моїх речей. Їх забере Юст, коли оплатить ваш рахунок.

Трактирник. Далебі, я аж жахнувся, коли знайшов той гаманець. Я завжди вважав, що ваша милість дбайлива й обачлива людина, і ніколи не витрачається до останнього гелера... Проте... якби я був знав, що в письмовому столі лежить готівка...

Фон Телльгайм. Ви обійшлися б зі мною гречніше. Я вас розумію... Ідіть собі, пане; залиште мене; мені треба поговорити з слугою.

Трактирник. Але ж, ваша милість...

Фон Телльгайм. Ходімо, Юсте, цей пан не хоче, щоб я в його домі сказав тобі, що ти маєш зараз робити.

Трактирник. Та я вже йду, ласкавий пане! Увесь мій дім до ваших послуг.

Ява четверта

Фон Телльгайм, Юст.

Юст *(тупає ногою і плює навздогін трактирникові)*. Тьху!

Фон Телльгайм. Що таке?

Юст. Мене душить гнів.

Фон Телльгайм. Це все одно, що повнокрів'я.

Юст. А вас я не впізнаю, пане. Хай мене на цьому місці грім уб'є, якщо ви не зробилися ангелом-охоронцем цього підступного, безжалісного шкуродера! Я б не побоявся ні шибениці, ні меча, ні колесування, а... а задушив би його оцими руками, пошматував би його оцими зубами...

Фон Телльгайм. Як звір!

Юст. Краще звір, ніж така людина!

Фон Телльгайм. А чого ти, власне, хочеш?

Юст. Я хочу, щоб ви відчули, як жахливо вас ображають.

Фон Телльгайм. І що далі?

Юст. Щоб ви помстилися за себе. Ні, цей тип надто нікчемний для вас...

Фон Телльгайм. А тому я повинен доручити тобі помститися за мене? Спочатку я так і думав. Я вирішив, що більше не побачуся з ним і гроші він отримає з твоїх рук. Я знаю, що ти вмієш згорда шпурнути комусь гроші.

Юст. Так? Знаменита помста!

Фон Телльгайм. Але доведеться ще почекати. У мене тепер немає жодного гелера, і я навіть не знаю, як їх роздобути.

Юст. Жодного гелера? А отой гаманець з п'ятьмастами талерами в луїдорах, що його трактирник знайшов у вашому письмовому столі?

Фон Телльгайм. Ці гроші дано мені на зберігання.

Юст. Це, певно, не ті сто пістолів, які вам приніс чотири чи п'ять тижнів тому ваш колишній вахмістр?

Фон Телльгайм. Ті самі, від Пауля Вернера. А що?

Юст. І ви їх ще не потратили? Пане, ви можете робити з ними що завгодно. На мою відповідальність.

Фон Телльгайм. Справді?

Юст. Вернер довідався від мене, що центральна воєнна каса не квапиться задовольнити ваші вимоги. Він довідався...

Фон Телльгайм. Що я неодмінно став би жебраком, коли б уже не був ним. Я дуже тобі вдячний, Юсте. І Вернер, почувши це, вирішив поділитися зі мною крихтою своїх злиднів. Та я радий, що вгадав. Так от, Юсте, склади мені одночасно і свій рахунок: ми розлучаємося...

Юст. Як? Що?

Фон Телльгайм. Ні слова більше; хтось іде.

Ява п'ята

Дама в жалобі, фон Телльгайм, Юст.

Дама. Пробачте, пане!

Фон Телльгайм. Кого ви шукаєте, пані?

Дама. Власне того достойного чоловіка, з яким маю честь розмовляти. Ви мене вже не пізнаєте? Я вдова вашого колишнього штаб-ротмістра.

Фон Телльгайм. О господи, пані! Як ви змінилися!

Дама. Я тільки-но звелася по тяжкій хворобі — смерть чоловіка була для мене великою втратою. Змушена потурбувати вас так рано, пане майор, бо їду на село: там одна співчутлива, але теж нещасна приятелька, запропонувала мені тимчасовий притулок.

Фон Телльгайм *(до Юста)*. Іди звідси, залиши нас самих.

Ява шоста

Дама, фон Телльгайм.

Фон Телльгайм. Кажіть одверто, пані! Не соромтеся переді мною свого горя. Чи можу вам чимось допомогти?

Дама. Пане майор...

Фон Телльгайм. Мені жаль вас, пані! Чим можу вам служити? Ви ж знаєте, ваш чоловік був моїм другом; розумієте — другом. Я ніколи не розкидався цим словом.

Дама. Хто краще за мене знає, які ви були гідні його дружби і який він був гідний вашої! Він би про вас подумав в останню хвилину, ваше ім'я вимовив би перед смертю, якби природа не була сильнішою і не зажадала цього сумного привілею для його нещасного сина, для його нещасної дружини...

Фон Телльгайм. Годі, пані! Радо поплакав би

разом з вами, але сьогодні в мене немає сліз. Пожалійте мене. Ви застали мене в таку хвилину, коли я також схильний нарікати на долю. О мій чесний Марлофе! Я до ваших послуг, пані. Якщо зможу вам чимось допомогти, якщо...

Дама. Я не можу від'їхати, не виконавши його останньої волі. Перед смертю він пригадав, що вмирає вашим боржником, і, заклинаючи, звелів мені оплатити цей борг, як тільки я матиму гроші. Я продала його спорядження і хочу погасити його розписку.

Фон Телльгайм. Як, пані? І ви через це приїхали?

Дама. Авжеж. Дозвольте відлічити вам гроші.

Фон Телльгайм. Стривайте, добродійко! Марлоф — мій боржник? Мені не віриться. Зрештою, подивимося. *(Виймає записну книжку і перегортає).* Нічого не бачу.

Дама. Ви десь згубили його розписку, але вона вам і не потрібна. Дозвольте...

Фон Телльгайм. Ні, пані! Я не звик губити такі речі. І коли її в мене немає, то це знак, що її ніколи в мене й не було або що вона вже погашена.

Дама. Пане майор!

Фон Телльгайм. Цілком певно, пані. Марлоф нічого мені не винен. І я навіть не можу собі пригадати, щоб він коли-небудь позичав у мене гроші. Тільки так, пані, швидше вже я зостався його боржником. У мене ніколи не було змоги віддячити людині, яка протягом шести років ділила зі мною щастя й знегоди, почесті й небезпеки. Я пам'ятатиму, що в нього залишився син. Він буде моїм сином, якщо я зможу замінити йому батька. Скрута, з якою я сам зараз б'юся...

Дама. Великодушна ви людина! Але і я не хочу бути нікчемою в ваших очах! Візьміть гроші, пане майор, хоч би тільки для мого спокою.

Фон Телльгайм. Що вам іще потрібно для свого спокою, крім мого запевнення, що гроші ці — не мої? Чи, може, ви хочете, щоб я обікрав малолітнього сироту свого приятеля? Це була б крадіжка, пані, чистісінька крадіжка. Гроші належать синові, для нього ви їх і збережіть.

Дама. Я вас розумію; даруйте тільки, коли я все ще не знаю, як належить приймати добродійство. Але звідки вам відомо, що мати для свого сина робить більше, ніж зробила б для свого власного спасіння? Я йду...

Фон Телльгайм. Ідіть, пані! Ідіть! Щасливої дороги. Я не прошу вас дати звістку про себе: бо що коли вона надійде саме тоді, коли я не зможу скористатися з неї? Але ще одне, пані; я мало не забув про найважливіше. Каса нашого колишнього полку винна дещо Марлофу. Його вимоги такі ж справедливі, як і мої. Якщо виплатять мені, то мусять виплатити і йому. Я цього доможуся!

Дама. О пане!.. Та я краще промовчу. Бо хто так думає про добрий вчинок, той уже виконує його перед лицем неба. Хай воно винагородить вас, бо я можу заплатити вам тільки своїми сльозами! (*Виходить*).

Ява сьома

Фон Телльгайм.

Фон Телльгайм. Бідолашна, добросерда жінка! Аби тільки не забути знищити той папірець (*виймає з записної книжки папірці і рве їх*). Хто поручиться мені за те, що мої власні нестатки не спонукають мене колись скористуватися з цього?

Ява восьма

Юст, фон Телльгайм.

Фон Телльгайм. Це ти?

Юст (*витираючи очі*). Я!

Фон Телльгайм. Ти плакав?

Юст. Ні, писав рахунок на кухні, а там повно диму. Ось рахунок, пане!

Фон Телльгайм. Дай сюди.

Юст. Пожалійте мене, пане. Я знаю, що люди вас не жаліють, проте...

Фон Телльгайм. Чого ти хочеш?

Юст. Смерть і та не була б для мене такою несподіванкою, як звільнення.

Фон Телльгайм. Я не можу більше тебе тримати; мушу навчитися давати собі раду без слуги. (*Розгортає рахунок і читає*). «Що винен мені пан майор: платня за три з половиною місяці, по 6 талерів на місяць, усього 21 талер. З першого числа цього місяця я витратив на дрібниці 1 талер 7 грошів 9 пфенігів. Разом 22 талери 7 грошів 9 пфенігів». Гаразд, і буде справедливо, коли я заплачу тобі й за весь цей місяць.

Юст. А з другого боку, пане майор!

Фон Телльгайм. Хіба це ще не все? *(Читає).* «Що я винен панові майору: фельдшерові заплачено за мене 25 талерів. За опіку в лікарні заплачено 39 талерів. Моєму батькові, що зазнав пожежі й пограбування, на моє прохання, пан майор виплатив 50 талерів, не рахуючи двох подарованих трофейних коней. Разом 114 талерів. Вирахувавши звідси подані вище 23 талери 7 грошів 9 пфенігів, я залишаюся винним панові майору 91 талер 16 грошів 3 пфеніги». Ти збожеволів, чоловіче!

Юст. Радо повірю, що коштую вам набагато більше. Але хіба можна все перерахувати. Я не можу вам за це заплатити, а коли ви ще заберете в мене ліврею, яку я теж поки що не відслужив, то краще б мені було одубіти в лазареті!

Фон Телльгайм. За кого ти мене маєш? Ти мені нічого не винен, і я хочу рекомендувати тебе одному з своїх знайомих, де тобі буде краще, ніж у мене.

Юст. Я вам нічого не винен, і ви все ж хочете мене прогнати?

Фон Телльгайм. Бо не хочу стати твоїм боржником.

Юст. Через те? Тільки через те? Коли я нічого вам не винен, то й ви не можете стати моїм боржником, а коли так, то ви не повинні мене проганяти. Робіть що завгодно, пане майор; я залишаюся у вас; я мушу залишитися у вас.

Фон Телльгайм. А твоя впертість, твоя норовливість, твої постійні лють і шаленство супроти всіх, хто, на твій погляд, не сміє тобі наказувати, твоя підступна зловтіха, твоя мстивість...

Юст. Ганьте мене скільки вам хочеться; я однаково через це не думатиму про себе гірше, ніж про свого собаку. Торішньої зими я йшов смерком понад каналом і раптом чую: щось скавулить. Я спустився і простягнув руку, думав, що рятую дитину, а витягнув з води пуделя. «І то добре»,— подумав я. Пудель пішов за мною; але я не любитель собак. Я проганяв його — даремно; я лякав його палицею — даремно. Я не впускав його вночі до своєї комірчини, він залишався під дверима на порозі. Коли він підбігав до мене, я відштовхував його ногою; він скавулів, дивився на мене і крутив хвостом. З моїх рук він не одержав ще й крихти хліба, проте слухає

тільки мене самого й тільки мені дає до себе доторкнутися. Підстрибує переді мною і з власної волі показує мені свої фіглі. Це огидний пудель, але чудовий собака. Якщо він буде такий і далі, я, врешті, перестану сердитися на пуделів.

Фон Телльгайм *(убік)*. Як я на тебе! Ні, недолюдків таки немає... Юсте, ми залишаємося разом.

Юст. Неодмінно! Ви думали обійтися без слуги? Ви забули про свої рани й про те, що володієте тільки однією рукою. Адже самі ви не одягнетесь. Я конче вам потрібен; до того ж... хоча й не личить самого себе вихваляти... я, пане майор, такий слуга, що, коли лихо з бідою зійдуться — піду для вас жебрати і красти.

Фон Телльгайм. Юсте, але ми не будемо разом.

Юст. Я мовчу.

Ява дев'ята

Слуга, фон Телльгайм, Юст.

Слуга. Тс! Приятелю!

Юст. Що таке?

Слуга. Ви б не сказали мені, де той офіцер, який іще вчора мешкав у цій кімнаті? *(Показує на кімнату, з якої він щойно вийшов)*.

Юст. Чого ж не сказати. А що ви йому принесли?

Слуга. Те, що й завжди, коли не приносимо нічого: поклін. Моя пані довідалася, що через неї його виселили. А вона знається на етикеті і звеліла мені перепросити його.

Юст. Ну, то перепрошуйте; он він стоїть.

Слуга. Хто він такий? Як до нього звертатися?

Фон Телльгайм. Друже, я чув уже все. З боку вашої пані це зайва чемність, і я оцінюю її саме так. Передайте їй поклін од мене. А як зветься ваша пані?

Слуга. Як? Та каже, щоб її звали ласкавою панною.

Фон Телльгайм. А її прізвище?

Слуга. Я ще його не чув, а розпитувати про це не личить. Я влаштовуюся так, щоб принаймні кожного півтора місяця мати нового господаря. Сам чорт не запам'ятав би всі їхні прізвища!

Юст. Добре сказано, приятелю!

Слуга. До цієї пані я найнявся лише кілька днів тому в Дрездені. Вона розшукує тут, здається, свого нареченого.

Фон Телльгайм. Годі, друже. Я хотів знати прізвище вашої пані, а не її таємниці. Йдіть собі.

Слуга. В такого пана, приятелю, я б не служив.

Ява десята

Фон Телльгайм, Юст.

Фон Телльгайм. Зроби все, Юсте, щоб нам вибратися з цього дому! Чемність незнайомої пані вразила мене більше, ніж брутальність трактирника. Ось візьми цей перстень; єдина коштовність, яка ще зосталася в мене; я ніколи не думав, що так її використаю! Застав її! Проси за неї вісімдесят фрідріхсдорів; трактирникові ми винні не більше тридцяти. Заплати йому і забери мої речі. Так, але куди їх віднести? Куди хочеш. Чим дешевший трактир, тим краще. Застанеш мене тут поблизу, в кав'ярні. Я йду; зроби все як слід.

Юст. Не турбуйтеся, пане майор!

Фон Телльгайм *(вертається)*. Та не забудь моїх пістолетів, що висять над ліжком.

Юст. Нічого не забуду.

Фон Телльгайм *(знову вертається)*. І ще одне: візьми-но і свого пуделя; чуєш, Юсте!

Ява одинадцята

Юст.

Юст. Пуделя не залишимо. Він не такий, щоб липнути. Гм! У пана був ще й коштовний перстень? І він носив його в кишені? Ну, любий трактирнику, ми ще не така голота, за яку ти нас маєш. Йому, саме йому я заставлю тебе, чудовий персню! Ото буде сердитись, що ми не проїмо тебе до решти в його трактирі! Ох!..

Ява дванадцята

Пауль Вернер, Юст.

Юст. Гляньте-но, Вернер! Добрий день, Вернере! Вітаю тебе в нашому місті!

Вернер. Триклятий закутень! Ніяк не можу звикнути до нього. Не журіться, хлопці, не занепадайте духом, я прийшов не з порожніми кишенями! А де майор?

Юст. Хіба ви його не зустріли? Він тільки-но спустився сходами.

Вернер. Я прийшов з подвір'я. Як там йому ведеться? Я був би у вас ще на тому тижні, але...

Юст. Ну! Що ж тобі перешкодило?

Вернер. Юсте, ти чув про князя Іраклія?

Юст. Про Іраклія? Не чув.

Вернер. То ти й не знаєш цього великого героя Сходу?

Юст. Знаю добре мудреців зі Сходу, тих, що під Новий рік ходять із зіркою.

Вернер. Друже, ти, либонь, так само рідко читаєш газети, як і біблію! Щоб не знати князя Іраклія! Хороброго воїна, що забрав собі Персію і найближчими днями атакує Османську Порту? Слава богу, що десь іще на світі точиться війна! Я досить довго сподівався, що в нас тут знову щось почнеться. Але вони сидять собі й зализують рани. Ні, я був солдатом і знов мушу ним стати! Одне слово *(боязко оглядається, чи його ніхто не підслухує)*, скажу тобі, Юсте, під секретом: я подамся до Персії, щоб під командою його королівської високості князя Іраклія зробити кілька походів проти турків.

Юст. Ти?

Вернер. Я, отак як тут стою! Наші предки не лінувалися вирушати в похід проти турків; і нам теж годиться те саме, якщо ми порядні хлопці і щирі християни. Я, звичайно, добре розумію, що похід проти турків і наполовину не такий веселий, як проти французів, та зате він корисніший і на цьому, і на тому світі. Адже в турків, знай, усі шаблі всипані діамантами.

Юст. Я й одної милі не пройду, щоб підставити свою голову під таку шаблю. Ти, гадаю, не збожеволів і не покинеш свого вигідного війтівства.

Вернер. О, я беру його з собою! Второпав? Маєточок проданий!

Юст. Проданий?

Вернер. Тсс! Ось тут сто дукатів — учора відбулася купівля; я приніс їх майорові.

Юст. А навіщо вони йому здалися?

Вернер. Навіщо йому здалися? Хай проїсть їх, програє, проп'є, про... одне слово, зробить, що сам захоче. Він мусить мати гроші, досить він набідувався, чекаючи того, що йому належить! Але я, бувши ним, знав би, що

робити! Я подумав би: трясця вашій матері, і подався б з Паулем Вернером до Персії! Достобіса! Князь Ираклій чув, звичайно, про майора фон Телльгайма, хоча про його колишнього вахмістра Пауля Вернера він, може, й не знає. Адже наша славнозвісна сутичка коло Катценгойзерн...

Ю с т. Чи хочеш, щоб я тобі про неї розповів?

В е р н е р. Ти — мені? Бачу, що гарний план не для твого куцого розуму. Тож не буду марно розбалакувати. Візьми ці дукати й передай їх майорові. Скажи йому, щоб зберігав їх мені. Я поспішаю на ринок, туди повезли два корці жита; що вторгую — і те йому віддам.

Ю с т. Вернере, ти робиш це від щирого серця; але нам не потрібні твої гроші. Візьми свої дукати; і свої сто пістолів, якщо хочеш, теж можеш собі забрати — вони ціліцілісінькі.

В е р н е р. Невже? То в майора є гроші?

Ю с т. Ні.

В е р н е р. Він позичив собі трохи в когось?

Ю с т. Ні.

В е р н е р. То з чого ж ви живете?

Ю с т. Беремо наборг, а коли вже нам не дають і виганяють нас з дому, ми закладаємо те, що в нас іще є, і мандруємо далі. Послухай, Пауль, нашому трактирникові треба втнути якусь штуку.

В е р н е р. Він що — дозолив чимсь майорові? Я згоден!

Ю с т. Може, підстерегти б його ввечері, коли повертатиметься з корчми, і добряче відлупцювати?

В е р н е р. Увечері? Підстерегти? Удвох на одного? Це не гоже.

Ю с т. То підпалимо дах над його головою?

В е р н е р. Палити й руйнувати? Чоловіче, я бачу, що ти мародер, а не солдат. Тьху!

Ю с т. То згвалтуймо його дочку? Правда, вона з біса бридка.

В е р н е р. О, вона, либонь, уже давно стала повією! Зрештою, для цього тобі не потрібен помічник. Але в чому справа? Що він такого зробив?

Ю с т. Ходімо, зараз почуєш таке, що вухам своїм не повіриш!

В е р н е р. Невже тут діється чортзна-що?

Ю с т. Авжеж; ну, ходімо!

В е р н е р. Тим краще! Мерщій до Персії, до Персії!

Дія друга

Ява перша

Кімната Мінни фон Барнгельм.

Мінна фон Барнгельм, Франціска.

Мінна *(в негліже, зиркає на годинник)*. Франціско, ну й рано ж ми з тобою повставали! День здасться нам дуже довгим.

Франціска. А кому спиться в цих триклятих великих містах? Карети, сторожі, барабани, кішки, капрали — і все не перестає торохтіти, кричати, гупати, нявчати, лаятися, наче ніч не на те, щоб спати. Може, чашку чаю, ласкава панно?

Мінна. Щось не хочеться.

Франціска. Я звелю приготувати шоколад, що його ми взяли з собою.

Мінна. Нехай приготують... для тебе.

Франціска. Для мене? Мені так само хочеться самій пити, як самій з собою розмовляти. Тоді, дійсно, день нам набридне. А щоб не нудьгувати, будемо чепуритися, приміряти сукню, в якій почнемо атаку.

Мінна. Яку атаку? Я прибула сюди для того, щоб домогтися капітуляції!

Франціска. А той офіцер, якого ми вигнали і перед яким вибачилися через це, мабуть, не дуже знається на тонкощах етикету, а то прийшов би засвідчити нам свою повагу.

Мінна. Не всі офіцери схожі на Телльгайма. Правду кажучи, я тому й веліла слузі вибачитись за нас, щоб мати нагоду розпитати в нього про того офіцера. Франціско, серце віщує мені, що ця подорож буде щасливою і я знайду його.

Франціска. Серце, ласкава панно? Серцю не варто надто довіряти. Серце вельми радо догоджає нашим устам. І коли б уста так же догоджали серцю, то вже давно настала б мода тримати їх під замком.

Мінна. Ха-ха! Уявляю собі твої уста під замком! Ото добре було б!

Франціска. Краще зайвий раз не похизуватися гарними зубами, аби тільки наше серце не боліло через них!

Мінна. Що? Невже ти така стримана?

Ф р а н ц і с к а. Ні, ласкава панно; але я б рада була, якби вміла ще більше стримуватися. Ми рідко говоримо про чесноту, яку маємо; зате вельми часто про ту, якої нам бракує.

М і н н а. А знаєш, Франціско, ти зробила дуже влучне зауваження.

Ф р а н ц і с к а. Зробила? Хіба ми робимо те, що нам ненароком спливло на думку?

М і н н а. Хочеш знати, чому саме це зауваження здалося мені таким влучним? Воно якраз стосується мого Телльгайма.

Ф р а н ц і с к а. А хіба у вас є речі, які б його не стосувалися?

М і н н а. І друзі й недруги кажуть, що на світі немає хоробрішого від нього. А чи хто чув, щоб він коли-небудь згадував про мужність? У нього найчесніше серце, але чесність і великодушність — це ті слова, які ніколи не зриваються з його язика.

Ф р а н ц і с к а. А про які ж чесноти він згадує?

М і н н а. Ні про які не згадує, адже йому не бракує жодної з них.

Ф р а н ц і с к а. Саме це я й хотіла почути.

М і н н а. Стривай, Франціско, я щось пригадала. Він вельми часто згадує про ощадність. Під секретом, Франціско: боюся, що мій наречений — марнотратник.

Ф р а н ц і с к а. І ще одне, ласкава панно. Я також частенько чула, як він згадував про свою вірність і відданість вам. А що, коли цей пан ще й баламут?

М і н н а. Та що ти! Франціско, ти не жартуєш?

Ф р а н ц і с к а. Адже відколи вже він не писав вам!

М і н н а. Справді! Після укладення миру він прислав мені одного-однісінького листа.

Ф р а н ц і с к а. Схоже, що й тут винуватий мир! Дивно! Мир мав би виправити зло, заподіяне війною, а він нівечить і те добро, до якого несамохіть спричинилася війна. Не слід би мирові бути таким примхливим! А втім, чи давно вже у нас мир? Коли бракує новин, час спливає страшенно поволі. Даремне пошта знову працює регулярно: ніхто не пише, бо людям нема про що писати.

М і н н а. «Настав мир,— писав він мені,— і незабаром я зможу здійснити свої бажання». Але він написав так тільки раз, один-однісінький раз.

Франціска. І змушує нас самих поспішати назустріч здійсненню його бажань. Тільки б його знайти, ми йому цього не подаруємо! А що, коли він здійснив уже свої бажання, і ми дізнаємося тут...

Мінна *(злякано й схвильовано)*. Що він загинув?

Франціска. Для вас, ласкава панно; в обіймах іншої...

Мінна. Ти заповзялася мучити мене! Постривай, він тобі це пригадає! Але базікай скільки хочеш, а то ще заснемо. Його полк по війні розформовано. Хто його знає, в яку плутанину рахунків і посвідчень попав він через це? Хто його знає, до якого нового полку, в яку глуху провінцію його відряджено? Хто його знає, які обставини... Хтось стукає.

Франціска. Будь ласка!

Ява друга

Ті самі і трактирник.

Трактирник *(просуваючи голову)*. Дозвольте, ласкава пані!

Франціска. Це пан трактирник? Заходьте.

Трактирник *(за вухом перо, в руках невеликий аркуш паперу і письмове приладдя)*. Я прийшов, ласкава панно, щоб уклінно побажати вам доброго ранку. *(До Франціски)*. І вам теж, люба дівчинко.

Франціска. Який ввічливий чоловік.

Мінна. Дякуємо.

Франціска. Зичимо й вам доброго ранку.

Трактирник. З вашого дозволу, насмілюся запитати, як ваша милість відпочили першу ніч під моєю поганою стріхою?

Франціска. Стріха не така вже й погана, пане трактирник, а от ліжка могли б бути кращі.

Трактирник. Що я чую? Вам погано спалося? Може, ви перевтомилися в дорозі?

Мінна. Може.

Трактирник. Напевно, напевно! Бо все інше... Проте, якщо вашу милість щось не зовсім задовольняє, то звольте тільки розпорядитись...

Франціска. Добре, пане трактирник, добре! Ми не такі вже сором'язливі, а в трактирі тим паче не треба церемонитися. Обов'язково вам скажемо, чого ми хочемо.

Трактирник. А ще я прийшов, щоб одночасно... *(Виймає перо із-за вуха).*

Франціска. Ну?

Трактирник. Гадаю, ваша милість уже чула про мудру постанову нашої поліції.

Мінна. Нічого не чула.

Трактирник. Нам, власникам заїздів, заборонено довше двадцяти чотирьох годин тримати гостя, незалежно від його становища й статі, не сповістивши письмово відповідні інстанції про його прізвище, місце проживання, мету приїзду, скільки він тут пробуде і таке інше.

Мінна. Що ж, чудово.

Трактирник. Тож ваша милість мені дозволить... *(Наближається до стола і починає писати).*

Мінна. Дуже радо. Мене звуть...

Трактирник. Одну хвилиночку! *(Пише).* «Числа 22 серпня ц. р. сюди до трактиру «Король Іспанії» прибула...» Як ваше прізвище, ласкава панно?

Мінна. Панна фон Барнгельм.

Трактирник *(пише).* «Фон Барнгельм». Проживає... Де, ласкава панно?

Мінна. У своєму маєтку в Саксонії.

Трактирник *(пише).* «У маєтку в Саксонії». У Саксонії! Ай-ай-ай, у Саксонії, ласкава панно? В Саксонії?

Франціска. Ну, а чому ні? Невже, по-вашому, гріх походити із Саксонії?

Трактирник. Гріх? Хай бог боронить! Це був би якийсь нечуваний гріх! Отже, з Саксонії? Ай-ай-ай, із Саксонії? Мила Саксонія! Але, коли не помиляюся, ласкава панно, Саксонія досить велика і має, як би це сказати... округи, провінції. Наша поліція вимагає цілковитої точності, ласкава панно.

Мінна. Розумію. У своєму маєтку в Тюрінгії.

Трактирник. В Тюрінгії! О, це вже краще, ласкава панно, точніше. *(Пише й читає).* «Панна фон Барнгельм, що проживає у своєму маєтку в Тюрінгії, в супроводі камеристки і двох слуг».

Франціска. Це, мабуть, про мене?

Трактирник. Так, люба дівчинко.

Франціска. Тоді, пане трактирник, замість «камеристка», напишіть «панна камеристка». Ви сказали, що поліція вимагає цілковитої точності; а що як з цього виникне непорозуміння, яке в майбутньому, коли я виходи-

тиму заміж, завдасть мені багато клопоту? Бо я таки справді ще панна і звуть мене Франціскою; моє прізвище Вілліг; Франціска Вілліг. Я теж із Тюрінгії. Мій батько був мірошником на одному з маєтків ласкавої панни. Маєток називається Кляйн-Рамсдорф. А тепер володіє млином мій брат. Мене ще дитиною взяли до садиби і виховували разом з ласкавою панною. Ми з нею ровесниці, на свято стрітення, що ось незабаром буде, нам сповниться двадцять один рік. Я вчила все те, чого навчали й ласкаву панну. Мені буде приємно, коли поліція одержить про мене вичерпні відомості.

Трактирник. Добре, люба дівчинко, добре, я матиму це на увазі, коли зажадають подальших довідок. А тепер скажіть, ласкава панно, чого ви сюди прибули?

Мінна. Чого?

Трактирник. Може, ваша милість хоче чогось просити в його королівської величності?

Мінна. О ні!

Трактирник. Або у наших високих судових колегіях?

Мінна. Теж ні.

Трактирник. Або...

Мінна. Ні, ні. Я приїхала тільки в особистих справах.

Трактирник. Чудово, ласкава панно; але як би їх назвати, ці особисті справи?

Мінна. Як їх назвати... Франціско, у мене таке враження, що нас допитують.

Франціско. Пане трактирник, невже поліції цікаво знати дівочі таємниці?

Трактирник. Авжеж, люба дівчинко, поліція хоче знати все, геть усе, а тим паче таємниці.

Франціска. Що ж нам робити, ласкава панно? То слухайте ж, пане трактирник, але глядіть, щоб про це знали тільки ви і поліція!

Мінна. Що та дурисвітка збирається йому казати?

Франціска. Ми приїхали, щоб викрасти в короля одного офіцера.

Трактирник. Що? Як? Схаменіться, люба дівчинко!

Франціска. Або щоб офіцер викрав нас. Нам однаково.

Мінна. Франціско, ти здуріла, чи що? Пане трактирник, ця жартівниця кепкує з вас.

Трактирник. Не думаю, не думаю! Зрештою, з моєї скромної особи хай собі глузує скільки хоче, але з шановної поліції...

Мінна. Послухайте, пане трактирник! Я не розуміюся на цих справах. Гадаю, нам варто б відкласти всю оцю писанину до приїзду мого дядька. Я вже казала вам учора, чому він не прибув разом зі мною. За дві милі звідси зламалася його карета, а він ні за що не хотів, аби я через це не спала ще одну ніч. І мені довелося їхати самій. Надвечір, це найпізніше, він буде тут.

Трактирник. Ну що ж, ласкава панно, почекаємо на нього.

Мінна. Він краще зможе відповісти на ваші запитання. Він знатиме, кому і наскільки можна відкритися, про що йому треба сказати, а про що можна й промовчати.

Трактирник. Тим краще! Авжеж, авжеж, хіба від молодої дівчини можна вимагати *(міряючи Франціску промовистим поглядом)*, щоб вона з поважними людьми поважно обговорювала поважні справи...

Мінна. А кімнати для нього вже, сподіваюсь, готові, пане трактирник?

Трактирник. Так, так, ласкава панно, за винятком однієї...

Франціска. З якої ви, мабуть, знову хочете вигнати якусь порядну людину?

Трактирник. Бачу, що панни камеристки із Саксонії дуже співчутливі, ласкава панно.

Мінна. А все ж, пане трактирник, ви повелися негоже в цьому випадку. Ліпше було і зовсім нас не влаштовувати.

Трактирник. Чому, ласкава панно, чому?

Мінна. Я чула, що офіцер, якого виселили через нас...

Трактирник. Офіцер у відставці, і тільки, ласкава панно.

Мінна. Ну, то й що?

Трактирник. Його справи дуже кепські...

Мінна. Тим паче! Він, мабуть, дуже заслужена людина.

Трактирник. Кажу ж вам, що він у відставці.

Мінна. Король не може знати всіх заслужених мужів.

Трактирник. О, він знає їх усіх, обов'язково знає,

Мінна. Але він не здатен їх усіх винагородити.

Трактирник. Коли б вони жили як годиться, то всім вистачило б нагород. Але в часи війни ці панове поводилися так, немов війна триватиме вічно, наче ніколи між твоїм і моїм не буде межі. Тепер вони заселили всі трактири й готелі, і кожен господар, звісно, мусить їх остерігатися. Я ще легко відкараскався від цього. Якщо в нього й не було грошей, то були ще коштовності; він, звичайно, міг ще пожити в мене два-три місяці, але бути обачним не завадить. А propos [1], ласкава панно, ви знаєтесь, гадаю, на коштовностях.

Мінна. Не дуже.

Трактирник. Не йметься віри, ваша милість! Я хочу показати вам перстень, коштовний перстень. У вас на пальці, ласкава панно, теж гарнесенький перстень, і чим довше я до нього придивляюся, тим більше дивуюся, що він дуже схожий на мій. Ось гляньте самі! *(Виймає перстень з футляра і подає Мінні)*. Як блищить на світлі! Самий тільки середній діамант важить більше як п'ять каратів.

Мінна *(оглядає перстень)*. Де я? Що бачу? Цей перстень...

Трактирник. Навіть брат братові дав би за нього півтори тисячі талерів.

Мінна. Глянь-но!

Трактирник. Тож я, нітрохи не вагаючись, дав під його заставу вісімдесят пістолів.

Мінна. Ти не пізнаєш його, Франціско?

Франціска. Так, це він! Пане трактирник, звідки ви маєте цей перстень?

Трактирник. А що таке, люба дівчинко? Хіба у вас є якісь права на нього?

Франціска. Авжеж, авжеж! На оправі, всередині, повинен бути вензель ласкавої панни. Покажіть же, панно.

Мінна. Це справді він! Як він попав до вас, пане трактирник?

Трактирник. Якнайчеснішим способом. Ласкава панно, адже ви не захочете завдати мені шкоди й горя? Чи я можу знати, звідки походить цей перстень? У війну не одна річ часто міняла свого власника, знав той власник про це чи не знав. Війна є війна. За межі Саксонії,

[1] До речі *(лат.)*.

мабуть, вивезено чимало перснів. Верніть мені його, ласкава панно, верніть же!

Франціска. Спершу скажіть, хто вам його дав?

Трактирник. Один чоловік, якого я не вважаю здатним на щось лихе; цей чоловік загалом добрий.

Мінна. Це найкращий чоловік у світі, якщо ви одержали перстень від його власника. Мерщій приведіть мені цього чоловіка! Це він сам, або принаймні хтось, що його знає.

Трактирник. Хто? Кого ви маєте на увазі, ласкава панно?

Франціска. Хіба не чуєте? Нашого майора.

Трактирник. Майора? Авжеж, той чоловік, що жив у цій кімнаті перед вами, майор і перстень від нього.

Франціска. Майор фон Телльгайм.

Трактирник. Фон Телльгайм, еге! То ви знаєте його?

Мінна. Чи я його знаю? Він тут? Телльгайм тут? Це він мешкав у цій кімнаті? Він заставив у вас цей перстень? Як ця людина попала в таке скрутне становище? Де він? Він ваш боржник? Франціско, подай мені скриньку! Відімкни!

Франціска кладе скриньку на стіл і відмикає.

Скільки він вам винен? І кому він ще винен? Приведіть до мене усіх його кредиторів. Ось гроші. Ось векселі. Все належить йому!

Трактирник. Не може бути!

Мінна. То де ж він? Де?

Трактирник. Годину тому був іще тут.

Мінна. Ви огидний чоловік, якщо повелися з ним так неласкаво, так бездушно й жорстоко!

Трактирник. Даруйте, ваша милість...

Мінна. Мерщій! Приведіть мені його сюди!

Трактирник. Його слуга, либонь, ще тут. Чи ваша милість бажає, щоб він його розшукав?

Мінна. Чи я бажаю? Не гайте часу, біжіть. За цю послугу я навіть ладна забути, як кепсько ви з ним повелися.

Франціска. Мерщій, пане трактирник, швидше ідіть, швидше! *(Випихає його за двері).*

Ява третя

Мінна, Франціска.

Мінна. От ми й знайшли його, Франціско! Бачиш, я все-таки його знайшла! Я хтозна яка рада! Радій же й ти зі мною, люба Франціско! Але справді, чому й ти? І все ж ти повинна, ти мусиш радіти зі мною. Іди-но, люба, мені хочеться тобі щось подарувати, щоб і ти могла радіти зі мною. Кажи, Франціско, чого б ти хотіла? Який з моїх уборів тобі до лиця? Що б ти хотіла мати? Бери, що тобі сподобається, тільки будь весела. Бачу, бачу, що ти не візьмеш собі нічого. Стривай! *(Сягає рукою до скриньки)*. Ось, люба Франціско *(дає їй гроші)*, купи собі щось гарне. Коли не вистачить, скажи. Тільки радій разом зі мною. Бо так сумно, коли ні з ким поділити радість. Ну, бери ж...

Франціска. Це було б все одно, що вкрасти, панно. Ви сп'яніли, сп'яніли з радості.

Мінна. Дівчино, хміль робить мене сварливою, бери, а то... *(Змушує її взяти гроші)*. І не смій дякувати! Стривай; добре, що мені спало на думку. *(Ще виймає зі скриньки гроші)*. Ось, люба Франціско, прибережи їх для першого пораненого солдата, який проситиме в нас милостині.

Ява четверта

Трактирник, Мінна, Франціска.

Мінна. То як? Він прийде?

Трактирник. Гидкий, неотесаний тип!

Мінна. Хто?

Трактирник. Його слуга. Відмовився піти по нього.

Франціска. Приведіть-но сюди цього негідника. Адже я знаю майорових слуг усіх до одного. Котрий же це?

Мінна. Приведіть його мерщій сюди. Коли він нас побачить, обов'язково піде.

Трактирник виходить.

Ява п'ята

Мінна, Франціска.

Мінна. Не можу дочекатися, коли побачу його. Чому ти, Франціско, й досі така байдужа? Ти й тепер не хочеш радіти зі мною?

Франціска. Хотіла б від усього серця, коли б...

Мінна. Коли б що?

Франціска. Ми знайшли його, це правда, але в яких обставинах? З того, що нам про нього сказали, видно, що він, мабуть, бідує. Гірка його доля. І це завдає мені жалю.

Мінна. Завдає тобі жалю? Дай я обніму тебе за це, люба товаришко! Я ніколи цього не забуду! Я тільки закохана, а ти — добра.

Ява шоста

Ті самі, трактирник та Юст.

Трактирник. Насилу приволік його до вас.

Франціска. Незнайоме обличчя! Вперше його бачу.

Мінна. Ви служите у майора Телльгайма, любий?

Юст. Так.

Мінна. А де ваш пан?

Юст. Не тут.

Мінна. Але ви знаєте, де його шукати?

Юст. Так.

Мінна. Чи не привели б ви його сюди?

Юст. Ні.

Мінна. Ви зробите мені цим велику ласку.

Юст. Аякже!

Мінна. А своєму панові — послугу.

Юст. Може, так, а може, й ні.

Мінна. Чому ви так гадаєте?

Юст. Адже це ви та пані, що сьогодні вранці веліла його перепросити?

Мінна. Так.

Юст. Тоді мені все зрозуміло.

Мінна. Чи ваш пан знає моє прізвище?

Юст. Ні; але він однаково не любить і надто чемних дам, і надто брутальних трактирників.

Трактирник. Це, мабуть, натяк на мене?

Юст. Так.

Трактирник. Не зганяйте злості на ласкавій панні, а швидше приведіть його сюди.

Мінна *(до Франціски)*. Франціско, дай йому що-небудь.

Франціска *(тицяє йому в руку гроші)*. Ми не хочемо від вас дарових послуг.

Юст. А я без послуг не хочу ваших грошей.

Ф р а н ц і с к а. Ви нам, а ми вам.

Ю с т. Не можу. Мій пан наказав мені вибратися звідси. Я саме складаю речі і прошу мене не заважати. Коли впораюся, то можу передати панові, що його просять прийти сюди. Він тут поряд, у кав'ярні; і коли в нього не буде важливіших справ, то він, звичайно, прийде. *(Хоче йти).*

Ф р а н ц і с к а. Почекайте ж. Ласкава панна — майорова... сестра.

М і н н а. Так, так, я його сестра.

Ю с т. Мені точно відомо, що майор не має сестер. За півроку він двічі посилав мене до своєї родини в Курляндію. Зрештою, сестри бувають різні...

Ф р а н ц і с к а. Нахаба!

Ю с т. Доводиться бути нахабою, якщо хочеш, щоб тебе не затримували. *(Виходить).*

Ф р а н ц і с к а. От негідник!

Т р а к т и р н и к. Хіба я не казав. Та нехай собі йде! Тепер я хоч знаю, де шукати його пана. Ось я піду по нього сам. Але, ласкава панно, прохаю вас уклінно, виправдайте мене перед майором. Бо я, нещасний, проти своєї волі, людину з такими заслугами...

М і н н а. Не баріться тільки, пане трактирник! Я все зроблю.

Трактирник виходить.

Франціско, дожени його і скажи, хай не називає мого прізвища.

Франціска вибігає за трактирником.

Ява сьома

М і н н а, потім Ф р а н ц і с к а.

М і н н а. Скоро його побачу! Чи я тут сама? Хочу скористатися тим, що нікого немає. *(Складає руки).* Ні, я все ж не сама! *(Дивиться вгору).* Одна-однісінька вдячна думка, послана до неба — хіба це не найкраща молитва? Він мій, він мій! *(Простягає руки).* Я щаслива! І задоволена! А що ж богу миліше за радісне створіння?

Вертається Ф р а н ц і с к а.

Ти вже тут, Франціско? Тобі його шкода, правда? А мені зовсім не шкода. Невдачі теж корисні. Небо, може, й забрало у нього все, щоб у мені все йому вернути!

Франціска. Він от-от надійде, а ви, ласкава панно, все ще неодягнена. Чи не переодягтися вам швиденько?

Мінна. Облиш, будь ласка. Відтепер він буде бачити мене найчастіше такою, як зараз.

Франціска. О, ви знаєте себе, люба панно.

Мінна *(трохи подумавши)*. Справді, голубко, ти знову вгадала.

Франціска. Коли ми гарні, то прикраси тільки псують наш вигляд.

Мінна. А хіба доконче бути красунею? Вважати себе гарною — ось що, мабуть, необхідно. Ні, хай тільки він бачить у мені красуню! Франціско, коли всі дівчата переживають те, що зараз переживаю я, то ми — дивні істоти. Ніжні й горді, доброчесні й пихаті, хтиві й побожні. Ти мене не зрозумієш. Мабуть, я й сама себе не розумію. Радість паморочить, засліплює...

Франціска. Опам'ятайтеся, люба панно; хтось іде.

Мінна. Опам'ятатися? Хіба я можу спокійно зустріти його?

Ява восьма

Ті самі, фон Телльгайм та трактирник

Фон Телльгайм *(входить; побачивши Мінну, підбігає до неї)*. О моя Мінно!

Мінна *(кидається йому назустріч)*. О мій Телльгайм!

Фон Телльгайм *(раптом схаменувшись, відступає)*. Вибачайте, ласкава панно. Ніколи не гадав, що зустріну тут панну фон Барнгельм...

Мінна. Невже це для вас така несподіванка? *(Вона наближається до нього, а він відступає)*. І я маю пробачити вам, що я все ще ваша Мінна? Хай вам пробачить небо, що я все ще панна фон Барнгельм!

Фон Телльгайм. Ласкава панно... *(Міряє поглядом трактирника і знизує плечима)*.

Мінна *(помітила трактирника і дає знак Франціскі)*. Мій пане...

Фон Телльгайм. Якщо ми обоє не помиляємося...

Франціска. Е ні, пане трактирник, кого це ви привели до нас? Ходімо мерщій, пошукаємо того справжнього.

Трактирник. А хіба це не він? Їй-богу, він!

Франціска. Ні, і ще раз ні! Ходімо, я ще не побажала вашій дочці доброго ранку.

Трактирник. О, це велика честь! (*Проте не рушає з місця*).

Франціска (*веде його за руку*). Ходімо швидше, складемо меню. Подивимося, що в нас буде на сьогодні.

Трактирник. На перше буде...

Франціска. Цитьте! Коли панна знатиме, що подадуть на обід, то воно їй не смакуватиме. Ходімо, ви скажете мені самій. (*Виводить його силоміць*).

Ява дев'ята

Фон Телльгайм, Мінна.

Мінна. То як? Ми все ще помиляємося?

Фон Телльгайм. О, коли б небо захотіло, щоб це справді так було! Але є тільки одна Мінна — і це ви!

Мінна. Ми ж тепер самі, нащо такі церемонії! Адже те, що ми маємо сказати одне одному, можна чути всім.

Фон Телльгайм. Ви — тут? У вас тут якісь справи, ласкава панно?

Мінна. Тепер уже немає ніяких. (*З розгорнутими обіймами підходить до нього*). Усі справи полагоджено.

Фон Телльгайм (*відступаючи*). Ви сподівалися зустріти щасливу, гідну вашого кохання людину, а зустріли... злидаря.

Мінна. То ви вже не кохаєте мене? Кохаєте іншу?

Фон Телльгайм. Ох, панно, хто після вас міг би покохати іншу, той вас ніколи не кохав.

Мінна. Ви вирвали лише одну колючку з мого серця... Коли я втратила ваше кохання, то мені однаково, що саме спричинилося до цього: ваша байдужість чи якась краща за мене особа. Ви не кохаєте мене і не кохаєте іншої? Нещасна ви людина, якщо нікого не любите!

Фон Телльгайм. Це правда, ласкава панно; нещасний не сміє нікого любити. Йому й треба бути нещасним, якщо не зумів побороти в собі кохання; якщо погоджується, щоб особа, яку він кохає, ділила з ним його нещастя. Як важко тут перемогти! Відколи розум і необхідність наказують мені забути Мінну фон Барнгельм... які зусилля потрібні були мені, щоб виконати цей наказ! Я вже почав плекати надію, що ці зусилля не даремні — аж тут з'являєтесь ви, панно...

Мінна. Я вас не розумію. Стривайте, пане, роздивимося спершу, куди ми забрели, щоб зовсім не заблукати. Чи ви згодні відповісти на одне моє питання?

Фон Телльгайм. На будь-яке, панно...

Мінна. І чи згодні відповісти цілком щиро, без жодних вивертів? Сказати просто «так» чи «ні»?

Фон Телльгайм. Звичайно, коли зможу.

Мінна. Зможете, зможете. Ну, то слухайте: ви й досі кохаєте мене, хоч і намагаєтесь забути?

Фон Телльгайм. Панно, це питання...

Мінна. Ви обіцяли відповісти просто: «так» або «ні».

Фон Телльгайм. Але я додав: коли зможу.

Мінна. Можете; ви повинні знати, що відбувається у вашому серці. Ви ще кохаєте мене, Телльгайм? Так чи ні?

Фон Телльгайм. Якщо моє серце...

Мінна. Так чи ні?

Фон Телльгайм. Ну, так!

Мінна. Так?

Фон Телльгайм. Так, так! Але...

Мінна. Стривайте! Ви мене ще кохаєте: мені цього досить. Яким тоном я розмовляю з вами! Гидким, похмурим, прискіпливим. Тож вернуся до звичного для мене тону... Мій любий нещасливцю, ви ще не перестали мене кохати, ви ще маєте свою Мінну і все ж почуваєте себе нещасним? Послухайте, яким самовпевненим, наївним створінням була ваша Мінна і якою вона лишилася й досі. Вона уявляла, і досі уявляє собі, що тільки в ній усе ваше щастя. Викладіть же негайно своє нещастя. Побачимо, щб переважить. Ну, то як?

Фон Телльгайм. Панно, я не звик ремствувати.

Мінна. Після хвастощів це, як на мене, найгірша вада у солдатові. Але про свою мужність і свої злигодні можна розповісти й спокійним, байдужим тоном...

Фон Телльгайм. Що, властиво, теж буде хвастощами і ремством.

Мінна. Навіщо було називати себе нещасним, коли ви такий непоступливий! Або не натякайте, або будьте відверті... Розум і необхідність наказують вам забути про мене? Я велика шанувальниця розуму, я дуже поважаю необхідність. Але ж переконайте мене, що цей розум розумний, а ця необхідність необхідна.

Фон Телльгайм. Гаразд, тоді слухайте, панно. Ви називаєте мене Телльгаймом; так, це моє прізвище. Але ви гадаєте, я той самий Телльгайм, якого ви знали у своєму краю; чоловік у розквіті сил, з великими мріями, шанолюбний, господар свого тіла і своєї душі, чоловік, перед

яким стелилася широка дорога шани і щастя, який, хоч і не був ще гідний вашого серця і вашої руки, проте міг тішитися надією, що кожний день наближатиме його до вас. Того Телльгайма немає так само, як немає мого батька. Обидва — в минулому. Перед вами Телльгайм, якому дали відставку, честь якого поставлена під сумнів, каліка і жебрак. Ви дали своє слово колишньому, панно. А ладні дотримати його теперішньому?

Мінна. Який трагічний тон! І все ж, пане, поки я розшукаю того — тим паче, що Телльгаймів я вже давно собі уподобала,— доведеться цьому вирятувати мене з біди. Подай руку, любий жебраче! *(Бере його за руку).*

Фон Телльгайм *(другою рукою, в якій тримає капелюха, затуляє обличчя і відвертається від Мінни).* Це вже забагато. Де я? Пустіть мене, панно! Ваша доброта мучить мене. Пустіть же мене!

Мінна. Що з вами? Куди ви?

Фон Телльгайм. Піду від вас!

Мінна. Від мене? *(Тягне його за руку до себе).* Що за вигадки!

Фон Телльгайм. Я помру з розпачу отут перед вами.

Мінна. Тікаєте від мене?

Фон Телльгайм. Піду від вас!

не бачити. Бо я вирішив, твердо вирішив — не чинити підло, не збити вас на необачний крок. Пустіть мене, Мінно! *(Вириває ться і вибігає).*

Мінна *(кидається услід за ним).* Щоб Мінна вас та залишила? Телльгайм! Телльгайм!

Дія третя

Ява перша

Сцена: зала в трактирі.

Юст з листом у руці.

Юст. Хоч-не-хоч, а доведеться ще раз зайти до цього триклятого дому! Ось лист пана до ласкавої панни, що видає себе за його сестру. Тільки б не дійшло у них до

роману! Бо тоді без кінця носитиму листи. Я б і цього швидко спекався, так не хочеться заходити до кімнати. Жінки чіпляються з запитаннями, а я страх не люблю відповідати. О, хтось відчиняє двері. Це те, що мені треба! Та киця, що в неї за покоївку!

Ява друга

Франціска, Юст.

Франціска *(обличчям до дверей, звідки вийшла)*. Не турбуйтесь; я нильно чатуватиму. Ти ба! *(Обернувшись до Юста)*. Тільки за поріг і вже на когось натрапила. А, це та тварюка! З ним каші не звариш!

Юст. Ваш покірний слуга...

Франціска. Такого слуги мені не треба.

Юст. Ну, вибачайте, просто так кажуть. Я приніс листа від мого пана до вашої панни — майорової сестри. Так, здається, ви її назвали?

Франціска. Дайте сюди! *(Вириває в нього листа)*.

Юст. Мій пан просить, щоб ви, якщо ваша ласка, передали його панні. А ще мій пан велів просити... не подумайте тільки, що це моє прохання!

Франціска. Що?

Юст. Мій пан не в тім'я битий. Він розуміє, що дорога до панночок веде через покоївок, так мені здається. Одне слово, мій пан просить, щоб ви, якщо ваша ласка, сказали йому, чи не зміг би він кілька хвилин порозмовляти з вами. Це була б для нього велика приємність.

Франціска. Зі мною?

Юст. Даруйте, якщо я не так вас називаю. Авжеж, з вами! Всього кілька хвилин, але без свідків, віч-на-віч. Він має про щось дуже важливе з вами порадитися.

Франціска. Гаразд! Мені теж потрібно дещо йому сказати. Нехай приходить, я чекатиму на нього.

Юст. А коли він міг би сюди прийти? Коли для вас найзручніше, панночко? Може, як смеркне?

Франціска. Що, що? Ваш пан може прийти, коли захоче. А тепер геть звідси!

Юст. Залюбки! *(Хоче йти)*.

Франціска. Стривайте, ще двоє слів. А де решта майорових слуг?

Юст. Решта? Розбіглися хто куди.

Франціска. Де тепер Вільгельм?

Юст. Камердинер? Майор дозволив йому податися в мандри.

Франціска. Так? А Філіп куди дівся?

Юст. Єгер? Його майор віддав у надійні руки.

Франціска. Звичайно, коли майор не ходить уже на полювання. Ну, а Мартін?

Юст. Візник? Подався кудись верхи.

Франціска. А Фріц?

Юст. Гінець? Одержав підвищення.

Франціска. А де були ви, коли майор квартирував у нас в Тюрінгії тоді взимку? Ви, мабуть, ще не служили в нього?

Юст. Служив. Конюхом. Але тоді лежав у лазареті.

Франціска. Конюхом? А хто ж ви тепер?

Юст. Усе разом: і камердинер, і єгер, і гінець, і конюх.

Франціска. Як же це так? Майор відпустив таких гарних і тямущих людей, а залишив собі найгіршого! Хотіла б я знати, чим ви так уподобалися своєму панові?

Юст. Може, тим, що я порядний хлопець.

Франціска. О, цього дуже мало, коли хтось тільки порядний. Вільгельм — ото була людина! Кажете, майор дозволив йому податися в мандри?

Юст. Еге ж, бо не міг не дозволити.

Франціска. Як так?

Юст. О, Вільгельм мандруватиме, як великий пан. Адже він прихопив з собою увесь майорів гардероб.

Франціска. Що? Він утік з майном свого пана?

Юст. Ну, не зовсім так, проте, коли ми від'їздили з Нюрнберга, він не поїхав разом з нами.

Франціска. Ну й шельма!

Юст. Зате майстер на всі руки! Міг і стригти й голити, бути галантним і поклони бити. Правда ж?

Франціска. Але, бувши майором, єгеря я б таки не відпустила. Хоч єгер йому й не був потрібний, але тямущий хлопець усе ж придався б. То в чиї ж надійні руки він попав?

Юст. У руки коменданта в Шпандау.

Франціска. Коменданта фортеці? На кого ж він там полюватиме на фортечних валах?

Юст. А хіба я кажу, що Філіп там полює?

Франціска. А що ж він тоді робить?

Юст. Тре ярмо.

Франціска. Тре ярмо?

Ю с т. Не бійтесь, його впрягли до нього тільки на три роки. Він улаштував невеличку змову в одній роті і хотів провести через форпост шістьох чоловік.

Ф р а н ц і с к а. Аж не віриться! От негідник!

Ю с т. О, то був тямущий хлопець, чудовий єгер, на п'ятдесят миль навколо знав усі стежки й потайні переходи через ліси й нетрі. А як стріляв!

Ф р а н ц і с к а. Добре, що в майора залишився ще хоч візник! То добрий хлопець.

Ю с т. Хіба він залишився?

Ф р а н ц і с к а. Ви ж наче сказали, що Мартін подався кудись верхи? Отже, незабаром повернеться.

Ю с т. Ви так думаєте?

Ф р а н ц і с к а. Куди ж він поїхав?

Ю с т. Ось уже десятий тиждень як він на останньому верховому коні майора помчав на річку — скупати коня.

Ф р а н ц і с к а. І досі не вернувся? От гульвіса!

Ю с т. Мабуть, хвиля знесла доброго візника. То був справжній візник! Цілих десять років працював ним у Відні. Такого вже моєму панові більше не знайти. Коли коні летіли вчвал, йому досить було гукнути «тпру», і вони спинялися мов укопані. Та ще й умів лікувати коней!

Ф р а н ц і с к а. А як підвищили гінця вже й питати страшно.

Ю с т. Ні, ні, він справді одержав підвищення. Став барабанщиком у гарнізонному полку...

Ф р а н ц і с к а. От бачите!

Ю с т. Фріц злигався з якоюсь повією, перестав зовсім ночувати вдома, робив усюди борги на майорове ім'я і багато чого ще не кращого. Отож мій пан побачив, що хлопець щосили дереться вгору *(зображає жестами шибеницю)*, і спрямував його на добру дорогу.

Ф р а н ц і с к а. От негідник!

Ю с т. Зате гінець досконалий, що правда, то правда. Коли майор давав йому п'ятдесят кроків фори, то й найкращим конем не можна було його догнати. Зате Фріц хоч би дав шибениці і тисячу кроків фори, все одно її наздогнав би. Всі вони, мабуть, були вашими друзями, панно Франціско? І Вільгельм, і Філіп, і Мартін, і Фріц, правда ж? А тепер дозвольте мені відкланятися! *(Виходить)*.

Ява третя

Франціска, згодом трактирник.

Франціска *(замислено дивиться вслід Юстові)*. Я заслужила ці ущипливі слова! Дякую, Юсте. Я надто принизила чесність. Тепер довго пам'ятатиму цю науку. Ой-ой, який же бідолаха! *(Обертається і хоче йти до кімнати, тим часом з'являється трактирник)*.

Трактирник. Стривайте, люба дівчинко.

Франціска. Мені зараз ніколи, пане трактирник...

Трактирник. Тільки одну хвилину! Ще й досі немає звістки від пана майора? Не міг же він отак утекти!

Франціска. Про що це ви?

Трактирник. Хіба ласкава панна нічого вам не сказала? Залишивши вас унизу на кухні, люба дівчинко, я ненароком ще раз зайшов сюди до зали...

Франціска. Ненароком заодно, щоб дещо підслухати.

Трактирник. О люба дівчинко, не гоже так думати про мене! Трактирника не повинні цікавити особисті справи гостей. Не встиг я зайти сюди, як раптом розчиняються двері, і з кімнати ласкавої панни вибігає пан майор, а панна за ним, обоє вкрай схвильовані, очі палають, руками вимахують, щось страшне. Вона схопила його, він вирвався, вона знов схопила його за руку. «Телльгайм!» — «Панно, пустіть мене!» — «Куди ви?» Отаким чином вони опинилися аж на сходах. Я вже боявся, що через нього вона покотиться вниз. Але він якось-таки вирвався від неї. Панна зосталася вгорі на сходах; вона дивилася йому вслід, гукала йому навздогінці, заламувала руки. Потім оглянулася, виглянула в одне вікно, в друге, знову вибігла на сходи, зі сходів до зали й почала ходити з кінця в кінець. Я стояв отут, вона тричі пройшла повз мене й не помітила мене. Врешті, мені здалося, що вона дивиться на мене — але хай бог боронить! Панна переплутала мене з вами, люба дівчинко. «Франціско! — мовила вона, дивлячись у мій бік,— чи я тепер щаслива?» Тоді втупила погляд у стелю і знов сказала: «Чи я тепер щаслива?» Трохи згодом витерла з очей сльози і ще раз мене спитала: «Франціско, чи я тепер щаслива?» Їй-богу, я не знав, куди дітися, поки вона не подалася до дверей; раптом вона ще раз обернулася й мовила до мене: «Іди, Франціско; кого ж тепер ти будеш жаліти?» І зайшла до кімнати.

Франціска. О, пане трактирник, вам це приснилося.

Трактирник. Приснилося? Ні, люба дівчинко, таких докладних снів не буває. Я не цікавий, але, по правді кажучи, нічого не пожалкував би, щоб знайти ключа...

Франціска. Ключа? Від наших дверей, пане трактирник? Він усередині; ми боїмося, а тому зачиняємося на ніч.

Трактирник. Не про такий ключ мова; я маю на увазі, люба дівчинко, пояснення того, що я бачив. Що все це означає?

Франціска. Ага! Ну, adieu [1], пане трактирник. Ми скоро будемо обідати?

Трактирник. Люба дитинко, я мало не забув, що власне хотів вам сказати.

Франціска. Ну? Тільки в кількох словах!

Трактирник. У ласкавої панни залишився мій перстень; називаю його моїм...

Франціска. Він не пропаде.

Трактирник. А я й не боюся, що він пропаде, тільки нагадую. Я навіть не кажу, щоб мені його повернули. Адже й дурень здогадався б, звідки вона знає той перстень і чому він схожий на той, що в неї. У неї в руках йому найбезпечніше. Навіщо він мені здався, я просто запишу ті сто пістолів, які дав під заклад, на рахунок ласкавої панни. Так, гадаю, буде найкраще, люба дитинко, правда ж?

Ява четверта

Пауль Вернер, трактирник, Франціска.

Вернер. Ось де він!

Франціска. Сто пістолів? Мені здається, тільки дев'яносто.

Трактирник. Слушно, тільки дев'яносто, тільки дев'яносто, люба дівчинко, я так і запишу.

Франціска. Все влаштується, пане трактирник.

Вернер *(що непомітно наближається до них і раптом плескає Франціску по плечу)*. Панночко!

Франціска *(жахається)*. Ох!

Вернер. Не лякайтесь, панночко, не лякайтесь. Бачу, що ви, панночко, красуня і, мабуть, не тутешня.

[1] Прощайте *(франц.)*.

А вродливих і нетутешніх треба остерігати — панночко, бережіться цього чоловіка! *(Вказує на трактирника).*

Трактирник. О, яка несподівана радість! Пан Пауль Вернер! Ласкаво просимо, ласкаво просимо! Я бачу, ви й досі такий самий веселий і дотепний, дорогий Вернер! І це щоб ви мене береглися, люба дівчинко! Ха-ха-ха!

Вернер. Обминайте його сьомою дорогою!

Трактирник. Мене! Хіба я такий небезпечний? Ха-ха-ха! Чуєте, люба дівчинко! Як вам подобається цей жарт?

Вернер. Коли таким людям плюєш в очі, вони кажуть, що йде дощ.

Трактирник. Ха-ха-ха! Що ви на це скажете, люба дівчинко? Це ще дотепніше! Пан Вернер уміє жартувати! Це я небезпечний? Я? Років двадцять тому я таки й справді був небезпечний, люба дівчинко, не одна дівчина могла б це підтвердити, але тепер...

Вернер. Ото старий дурень!

Трактирник. Отож-бо й воно! Коли ми постаріємо, то нас уже нічого боятися. Вас чекає те саме, пане Вернер!

Вернер. Цей блазень тільки своє й торочить! Панночко, ви ж, думаю, не маєте сумніву, що я при повному розумі і кажу не про ту небезпеку? Його один чорт лишив, а сім інших посіло.

Трактирник. О, ви тільки послухайте! Який же він знову дотепний! Так і сипле дотепами, і щоразу видумує якийсь новий! О, пан Пауль Вернер — чудова людина! *(До Франціски, ніби так, щоб чула тільки вона).* Заможний і ще не одружений. За три милі звідси має гарненьке війтівство. Бо повернувся з війни не з порожніми руками! Він був вахмістром у нашого пана майора. О, це щирий друг нашого пана майора! Такий друг, що за майора дав би собі голову стяти!

Вернер. Авжеж. Та в майора є ще один друг! Ото друг! Бувши майором, я б наказав стяти йому голову.

Трактирник. Що? Як? Ні, пане Вернер, це вже кепський жарт! Хіба я не друг майора? Ні, цей жарт мені не подобається.

Вернер. Юст мені дещо розповів.

Трактирник. Юст? Я так і думав, що ви повторюєте Юстові слова. Юст — лихий, недобрий чоловік. Але

ось перед вами стоїть чарівна дівчина; хай вона скаже, чи я не друг панові майору? Чи мало робив йому всіляких послуг? Та й чому б мені не бути йому другом? Адже майор заслужена людина. Правда, йому не поталанило і він одержав відставку, але яке це має значення? Король не може знати всіх заслужених людей, а коли б і знав, то не зумів би їх усіх винагородити.

Вернер. Сам бог вам підказав такі слова! Але ж і Юст... Звичайно, він не бозна-що, але брехуном його не назвеш; і коли правда те, що він мені розповідав...

Трактирник. Я про Юста й чути не хочу! Одне слово, хай скаже ця люба дівчинка! *(На вухо Франціссці).* Адже ви знаєте, голубко, про перстень! Розкажіть же про нього панові Вернеру. Тоді він знатиме мене краще. А щоб не здавалося, ніби ви кажете тільки мені на догоду, я навіть не хочу бути при цьому. Піду собі, лишу вас самих, але ви повинні мені потім сказати, пане Вернер, повинні сказати, чи ж не огидний наклепник отой Юст?

Ява п'ята

Пауль Вернер, Франціска.

Вернер. Панночко, хіба ви знаєте мого майора?

Франціска. Майора фон Телльгайма? Авжеж, знаю, то порядна людина.

Вернер. А я що казав! Ви, бачу, прихильні до нього?

Франціска. Від щирого серця.

Вернер. Справді? Ну, тоді, панночко, ви стали в моїх очах удвічі кращою. А що то за послуги, які трактирник нібито зробив нашому майорові?

Франціска. Щось не пригадую такого; хіба що він хоче приписати собі ті щасливі наслідки свого шахрайства. Бо він крутив одне, а вийшло зовсім інше.

Вернер. То все те, що я почув од Юста, правда? *(Повернувшись у той бік, куди пішов трактирник).* Твоє щастя, що тебе тут немає! То він таки виселив майора з трактиру? З такою людиною вчинити так негідно! І тільки тому, що він, йолоп, втовкмачив собі в голову, ніби в майора порожні кишені! У майора та немає грошей?

Франціска. А хіба в майора є гроші?

Вернер. Хоч греблю гати! Він не знає, скільки їх у нього. Він не пам'ятає своїх боржників. Я сам йому винен, і оце приніс решту давнього боргу. Ось бачите, паннночко, в цьому гаманці (*виймає з однієї кишені*) сто луїдорів; а ось тут (*виймає з другої кишені*) сто дукатів. Це все його гроші!

Франціска. Справді? То чому ж майор віддає речі в заставу? Адже він заставив перстень...

Вернер. Заставив? Не ймітъ цьому віри. Він, мабуть, просто хотів позбутися якоїсь дрібниці.

Франціска. Це не дрібниця, а дуже коштовний перстень, та ще й одержаний із рук коханої.

Вернер. Отож-бо! Із рук коханої! Авжеж! Якась дрібничка нагадує нам часом те, що хотілося б забути. Тому її десь і дівають, щоб не муляла очі.

Франціска. Он як?

Вернер. Чого тільки не буває з солдатами на зимовому постої. Робити нічого, от він і чепурриться, з нудьги затіває знайомства, аби зиму перебути, а наївна душа, на яку він кине оком, гадає, що то на ціле життя. Гульк — а в нього на пальці вже й перстень, і не збагне, звідки він узявся. Часом і пальця б не пожалів, аби тільки знову бути вільним.

Франціска. Он воно як! І в майора теж були такі пригоди?

Вернер. Авжеж. Особливо в Саксонії; коли б він на кожній руці мав по десять пальців, то на всіх двадцяти блищали б персні.

Франціска (*убік*). Аж дивно слухати; це треба перевірити. Папе війт, чи пане вахмістр...

Вернер. Паннночко, якщо вам однаково, то мені дуже приємно було б чути «пане вахмістр».

Франціска. Так от, пане вахмістр, тут у мене записка від пана майора до моєї пані. Я хутенько її відпесу і зразу ж вернуся. Чи не будете ви так ласкаві почекати тут трохи на мене? Я залюбки ще побалакала б із вами.

Вернер. А ви ласі до балачок, панночко? Про мене! Тоді йдіть. Я теж люблю потеревенити і радо почекаю на вас.

Франціска. Тільки неодмінно почекайте! (*Виходить*).

Ява шоста

Пауль Вернер.

Вернер. Негарною цю панночку не назвеш! І все ж не слід було обіцяти, що я її почекаю. Перш за все треба б розшукати майора. Він не хоче моїх грошей і вважає за краще віддавати речі в заставу? Пізнаю його, він на таке здатен. Але мені спала на думку одна хитрість. Коли два тижні тому я був у місті, то відвідав удову ротмістра Марлофа. Сердешна лежала хвора і бідкалася, що її чоловік винен майорові чотириста талерів, а вона не знає, де їх узяти. Сьогодні я знову хотів навідатися до неї, сказати, що коли мені виплатять гроші за мій маєточок, я позичу їй талерів з п'ятсот. Бо трохи грошей мушу відкласти на той випадок, коли у Персії мені не пощастить. Але вона виїхала невідомо куди. І, звичайно, з майором вона не могла розрахуватися. От я й зроблю це за неї, і чим швидше, тим краще. Хай уже мені панночка дарує — не можу її чекати. *(Виходить у задумі, натрапляє на майора, що простує йому назустріч).*

Ява сьома

Фон Телльгайм, Пауль Вернер.

Фон Телльгайм. Чого так задумався, Вернер?

Вернер. То це ви! А я оце саме хотів відвідати вас на новій квартирі, пане майор.

Фон Телльгайм. Що б я вислухав, як ти лаятимеш господаря попередньої? У мене вже голова тріщить од таких балачок. Досить.

Вернер. При нагоді я так би й зробив. А тепер я хотів просто подякувати вам, що ви ласкаво зберегли мої сто луїдорів. Юст повернув їх мені. Я, звичайно, волів би, щоб вони й надалі зберігались у вас. Але ви перейшли на нову квартиру, про яку ні вам, ні мені нічого не відомо. Хто його знає, чи вона надійна. Може, їх там украли б, і вам довелося б чимось мені віддавати. Бо що б ви вдіяли. Певна річ, що я не смію вимагати від вас такої послуги.

Фон Телльгайм *(усміхаючись)*. Відколи це ти зробився таким обережним, Вернер?

Вернер. Життя навчило! Тепер з грошима треба бути хтозна яким обережним. А крім того, я маю до вас

іще одну справу, пане майор. Я оце йду від вдови ротмістра Марлофа. Її чоловік лишився вам винен чотириста талерів, і вона посилає вам поки що сто дукатів. Решту хоче прислати наступного тижня. Можливо, саме через мене вона не повертає вам усієї суми. Бо вона й мені була винна вісімдесят талерів. Їй здалося, що я прийшов нагадати про борг — а так воно й було,— то вона й віддала мені мої гроші з тих, що вже приготувала для вас. Вам, гадаю, легше кілька днів обійтися без своїх ста талерів, ніж мені без тих моїх крейцерів. Нате ж! *(Простягає до нього згорток з дукатами).*

Фон Телльгайм. Вернер!

Вернер. Що таке? Чого ви так дивитесь на мене? Беріть же гроші, пане майор!

Фон Телльгайм. Вернер!

Вернер. Що з вами? Чому ви розсердились?

Фон Телльгайм *(засмучений, б'є себе по лобі й тупає ногою).* А тому, що тут не всі чотириста талерів!

Вернер. Але ж, пане майор! Хіба ви мене не зрозуміли?

Фон Телльгайм. Саме тому, що я тебе зрозумів! І треба ж, щоб найкращі люди і тепер найбільше мені дошкуляли.

Вернер. Ви про що?

Фон Телльгайм. Тебе це стосується лише наполовину! Іди собі, Вернер! *(Відводить руку Вернера, якою той подав йому дукати).*

Вернер. Піду, як тільки виконаю доручення!

Фон Телльгайм. А що, коли я тобі скажу, що вдова Марлофа сама приходила сьогодні вранці до мене?

Вернер. Невже?

Фон Телльгайм. І що вона вже нічого мені не винна.

Вернер. Справді?

Фон Телльгайм. Що вона розрахувалася зі мною до останнього пфеніга. Що ти тоді скажеш?

Вернер *(на мить замисливщись).* Скажу, що збрехав, і що брехня — собаче діло, бо на ній легко піймається.

Фон Телльгайм. І тобі не соромно?

Вернер. Ну, а тому не соромно, хто змусив мене брехати? Чим він кращий? Бачите, пане майор, коли б я сказав, що ваша поведінка мені подобається, то знову збрехав би, а я не хочу більше брехати.

Фон Телльгайм. Не сердься, Вернер! Я ціную твою добрість і твою любов до мене. Але твої гроші мені не потрібні.

Вернер. Не потрібні? Вам краще продавати чи заставляти речі, краще, щоб люди всячину плескали про вас язиками?

Фон Телльгайм. Мені байдуже, що люди вважають мене убогим. Навіщо виставляти себе багатшим, ніж я є насправді?

Вернер. Навіщо виставляти себе біднішим? Коли гроші є в наших друзів, значить, вони є і в нас.

Фон Телльгайм. Мені не личить бути твоїм боржником.

Вернер. Не личить? Коли одного разу — тоді не тільки припікало сонце, а й ворог теж додавав жару,— кудись подівся ваш ординарець з провіантом і ви підійшли до мене й спитали: «Вернер, чи нема в тебе чогось випити?» — і я подав вам свою баклагу, і ви, пригадую собі, взяли й напилися. Тоді вам личило, правда? Присягаюся своєю душею, що ковток затухлої води коштував тоді більше, ніж уся ця мізерія! *(Дістає гаманець з луїдорами і разом зі згортком простягає майорові)*. Нате, дорогий майоре! Уявіть собі, що це вода. Бо й гроші бог створив для всіх.

Фон Телльгайм. Ти мучиш мене; кажу ж тобі, що не хочу бути твоїм боржником.

Вернер. Спершу вам не личило, а тепер ви не хочете? Це вже інша справа. *(Трохи сердито)*. Ви не хочете бути моїм боржником? А що, як ви вже й так мій боржник, пане майор? Чи, може, ви нічого не винні людині, яка одного разу відвела удар, що мав розтрощити вам голову, а іншим разом — відтяла руку, що збиралася натиснути на гачок і прошити вам кулею груди? Хіба ви можете бути ще більшим боржником у цієї людини? Чи, по-вашому, життя менше варте, ніж гаманець з грішми? Може, ця думка й дуже благородна, але, присягаюся своєю душею, і безглузда так само!

Фон Телльгайм. З ким ти так розмовляєш, Вернер? Ми тут самі, тому нам можна бути відвертішими; та коли б нас чув ще хто-небудь, це була б уже похвальба. Я радо визнаю, що ти двічі врятував мені життя. Але ж послухай, друже, хіба я при нагоді не зробив би те саме й для тебе? Ну?

Вернер. Так, зробили б! Хто в цьому сумнівається, пане майор? Хіба я не бачив, як ви багато разів важили

життям для звичайнісінького солдата, коли йому загрожувала небезпека?

Фон Телльгайм. Отож-бо!

Вернер. Але...

Фон Телльгайм. Чому ти не хочеш мене зрозуміти? Ще раз кажу: мені не личить бути твоїм боржником; я не хочу бути твоїм боржником. Саме в таких обставинах, в яких я тепер опинився.

Вернер. Аякже! Ви хочете почекати до ліпших часів; хочете позичити в мене грошей іншим разом, коли вони будуть вам непотрібні, коли ви будете багаті, а в мене, може, їх не буде.

Фон Телльгайм. Не треба позичати, коли не знаєш, чи віддаси.

Вернер. Така людина, як ви, не може вічно бути в нестатках.

Фон Телльгайм. Ти ж сам сказав, що тебе життя багато чого навчило. І взагалі, навряд чи треба позичати гроші в тих людей, яким вони самим потрібні.

Вернер. Он як! А навіщо ж вони мені? Де вахмістр служитиме, там йому й дадуть шматок хліба.

Фон Телльгайм. Вони потрібні тобі, щоб стати чимось більшим, ніж вахмістр; щоб піднятися вище на тій службі, де без грошей і найдостойніший може залишитися позаду.

Вернер. Щоб стати чимось більшим, ніж вахмістр? Я навіть не думаю про таке. З мене добрий вахмістр, а ротмістр, може, вийшов би з мене поганий, а генерал — іще гірший. Таке не раз бувало.

Фон Телльгайм. Ти хочеш, Вернер, щоб я в тобі зневірився? Мені не сподобалося те, що я почув од Юста. Ти продав свій маєток і хочеш знову бурлакувати. Не змушуй мене подумати, що ти любиш не так солдатське ремесло, як те безладне, розпусне життя, яке, на жаль, доводиться вести солдатові. Солдатом стають задля своєї батьківщини або з любові до справи, за яку необхідно боротися. А служити без усякої мети — сьогодні тут, а завтра десь — це значить бути мандрівним різником, та й годі.

Вернер. Цілком слушно, пане майор, я згоден з вами. Ви краще знаєте, як воно має бути. Я залишусь при вас. Але, дорогий майоре, візьміть хоча б тимчасово мої гроші. Не сьогодні — завтра неодмінно вирішиться ваша справа. Ви одержите силу-силенну грошей. Тоді й віддасте їх

мені, та ще й з процентами. Адже я даю їх вам тільки задля зиску.

Фон Телльгайм. Облиш!

Вернер. Присягаюся своєю душею, що тільки задля зиску! Я не раз казав собі подумки: що з тобою буде на старість? Коли тебе подірявлять кулями? Коли ти все втратиш? Коли зостанешся старцем? Але зразу ж заспокоювався: ні, ти не підеш жебрати, ти підеш до майора Телльгайма, він поділиться з тобою останнім пфенігом, годуватиме тебе до смерті, у нього зможеш до останнього свого дня почувати себе чесною людиною.

Фон Телльгайм *(хапає Вернера за руку)*. А хіба тепер, друже, ти думаєш інакше?

Вернер. Авжеж. Хто від мене нічого не бере, коли він у скруті, а я маю гроші, той і мені не дасть нічого, коли в нього буде все, а я нічого не матиму. Ну, що ж?.. *(Хоче йти)*.

Фон Телльгайм. Чоловіче, не доводь мене до шаленства! Куди ти зібрався? *(Стримує його)*. Коли я присягнуся тобі своєю честю, що маю ще гроші, що неодмінно скажу тобі, як тільки в мене їх не стане... і що ти будеш першим і єдиним, до кого я звернуся по гроші,— чи будеш тоді задоволений?

Вернер. Ще б пак! На цьому й станемо, пане майор. Дайте вашу руку!

Фон Телльгайм. Залюбки, Пауль! Ну, годі про це. Я прийшов сюди порозмовляти з однією дівчиною.

Ява восьма

Франціска,
що виходить з кімнати Мінни,
фон Телльгайм, Пауль Вернер.

Франціска *(на порозі)*. Ви ще тут, пане вахмістр? *(Побачивши Телльгайма)*. І ви також тут, пане майор? Я зараз же буду до ваших послуг. *(Квапливо вертається до кімнати)*.

Ява дев'ята

Фон Телльгайм, Пауль Вернер.

Фон Телльгайм. Це вона! Але бачу, що ти її теж знаєш, Вернер?

Вернер. Так, я знаю цю панночку.

Фон Телльгайм. Але якщо мені не зраджує пам'ять, тебе не було зі мною, коли ми стояли у Тюрінгії?

Вернер. Ні, тоді я був у Лейпцігу — заготовляв обмундирування.

Фон Телльгайм. То звідки ж ти її знаєш?

Вернер. Ми познайомилися зовсім недавно. Тільки сьогодні. Але недавні знайомства найпалкіші.

Фон Телльгайм. То ти, мабуть, бачив і її молоду пані.

Вернер. Хіба її пані молода? Вона казала мені, що ви знаєте її пані.

Фон Телльгайм. Та кажу ж тобі, що з Тюрінгії.

Вернер. А пані ще не одружена?

Фон Телльгайм. Ні.

Вернер. Гарна?

Фон Телльгайм. Дуже гарна.

Вернер. Багата?

Фон Телльгайм. Дуже багата.

Вернер. Чи пані теж прихильна до вас, як і покоївка? Це було б чудово!

Фон Телльгайм. Як це розуміти?

Ява десята

Франціска

(знову виходить з кімнати із листом у руці),

фон Телльгайм, Пауль Вернер.

Франціска. Пане майор!

Фон Телльгайм. Люба Франціско, я навіть не встиг привітатись з тобою.

Франціска. Ви вже, мабуть, привіталися подумки. Я знаю, що ви прихильні до мене. Як і я до вас. Але ви дуже нечемні, бо змушуєте тривожитись людей, які до вас прихильні.

Вернер (*сам до себе*). Авжеж, тепер і я це помітив. Це правда!

Фон Телльгайм. У твоїх руках моя доля, Франціско! Ти передала їй листа?

Франціска. Так, а це вам лист. (*Подав йому листа*).

Фон Телльгайм. Відповідь?..

Франціска. Ні, повертаю вам вашого листа.

Фон Телльгайм. Що? Вона не захотіла прочитати його?

Франціска. Та, може, й прочитала б, але... нам важко читати написане від руки.

Фон Телльгайм. Ти ще й жартуєш!

Франціска. І вважаємо, що листування не для тих, хто може порозумітися усно, коли тільки захоче.

Фон Телльгайм. Пусті відмовки! Вона мусить його прочитати. Там моє виправдання... всі підстави й причини...

Франціска. Панна бажає, щоб ви про це все сказали їй особисто, а не в листі.

Фон Телльгайм. Сказати їй особисто? Щоб бентежитись від кожного її слова, від кожного її погляду? Щоб, глянувши на неї, відчути, яка невимовно тяжка моя втрата?

Франціска. Не сподівайтесь, що ми вас пожаліємо. Нате! *(Дає йому листа)*. Вона ждатиме вас о третій годині. Їй хочеться погуляти й оглянути місто. Ви поїдете з нею.

Фон Телльгайм. Поїду з нею?

Франціска. А що ви дасте мені, як я відпущу вас самих? Залишуся вдома.

Фон Телльгайм. Зовсім самих?

Франціска. У чудовій закритій кареті.

Фон Телльгайм. Ні за що в світі!

Франціска. Так, так, пане майор, в кареті вам доведеться вислухати те, що ви заробили, звідти ви нікуди не втечете. Того ми й придумали цю прогулянку. Одне слово, приходьте, пане майор, і рівно о третій. Ага, ви хотіли побалакати зі мною на самоті. Що ж ви хотіли мені сказати? Хоча, власне, ми не самі. *(Позирає на Вернера)*.

Фон Телльгайм. Можеш вважати, Франціско, що ми самі. Та оскільки панна не прочитала листа, мені немає чого тобі сказати.

Франціска. Ось як? Можна вважати, що ми самі? У вас немає таємниць від пана вахмістра?

Фон Телльгайм. Ні, немає.

Франціска. А мені здається, що вам слід би дещо від нього приховувати.

Фон Телльгайм. Чому?

Вернер. Справді, чому, панночко?

Франціска. Деякі особливі таємниці. На всіх двадцяти, пане вахмістр! *(Піднімає вгору обидві руки з розчепіреними пальцями)*.

Вернер. Тс! Панночко, прошу вас!

Фон Телльгайм. Що це означає?

Франціска. Не встигнеш озирнутися — а на твоєму пальці... Так, пане вахмістр? *(Немов швидко настромлює перстень).*

Фон Телльгайм. Нічого не розумію!

Вернер. Панночко, невже ви не розумієте жартів?

Фон Телльгайм. Вернер, скільки разів я тобі казав, що є одна річ, про яку з жінками не треба жартувати!

Вернер. Присягаюся своєю душею, що, мабуть, забув! Панночко, прошу вас...

Франціска. Ну, коли це жарт, то цього разу я вам вибачаю.

Фон Телльгайм. Якщо вже мені неодмінно треба прийти, то хоч зроби так, Франціско, щоб панна спершу прочитала мого листа. Бо то буде для мене мука — знов думати, знов говорити про справи, які мені так хотілося б забути. На, дай їй цього листа! *(Обертає листа й хоче віддати його Франціці, і враз помічає, що він розпечатаний).* О, що я бачу, Франціско? Адже лист розпечатаний!

Франціска. Цілком можливо. *(Оглядає його).* Справді, розпечатаний. Хто ж його розпечатав? Але запевняю вас, пане майор, що ми його не читали. Та й не хочемо читати, бо його автор прийде сам. Приходьте ж, і знаєте що, пане майор? Не в такому вигляді, як оце тепер — у чоботях, розпатлані. Вас можна виправдати, бо ви не сподівалися нас зустріти. Приходьте в черевиках, причепурені. А то у вас надто хвацький, надто пруссацький вигляд.

Фон Телльгайм. Дякую, Франціско.

Франціска. Наче ви тільки вранці повернулися з табору.

Фон Телльгайм. Ти дуже спостережлива.

Франціска. Ми також зараз приберемося, потім пообідаємо. Ми радо запросили б вас пообідати разом з нами, але боїмося, що коли ми сидітимемо поряд, нам перехочеться їсти. А ми, бачите, не такі закохані, щоб не відчувати голоду.

Фон Телльгайм. Уже йду! А ти, Франціско, тим часом хоч трохи підготуй її, щоб мені не було соромно за себе ні перед нею, ні перед собою. Ходімо, Вернере, пообідаєш зі мною.

Вернер. Ось тут, у трактирі? Мені там шматок у горлі застряватиме.

Фон Телльгайм. Ні, в мене в кімнаті.

Вернер. Оце добре. Зараз я вас наздожену. Хочу сказати кілька слів панночці.

Фон Телльгайм. Будь ласка! *(Відходить).*

Ява одинадцята

Пауль Вернер, Франціска.

Франціска. Ну, що скажете, пане вахмістр?

Вернер. Панночко, а коли я прийду ще раз, то й тоді маю причепуритися?

Франціска. Приходьте в чому завгодно, пане вахмістр, я не буду відвертати од вас очей; зате мої вуха будуть насторожені. Двадцять пальців, і на кожному перстень! Ай-ай, пане вахмістр!

Вернер. Ні, панночко, якраз про це я й хотів побалакати. І сам не знаю, як у мене така дурниця зірвалася з язика! Забудьте про це. Досить і одного персня. Я безліч разів чув од нашого майора: негідник той солдат, що спокусить дівчину! І я теж такої думки, панночко. Повірте мені! А тепер біжу доганяти майора. Смачного вам, панночко! *(Виходить).*

Франціска. І вам теж, пане вахмістр! Цей чоловік мені подобається! *(Наближається до дверей, назустріч їй виходить Мінна).*

Ява дванадцята

Мінна, Франціска.

Мінна. Чи пішов уже майор? Франціско, я, здається, заспокоїлась і рада була б, якби він лишився.

Франціска. А я вас іще більше заспокою.

Мінна. Тим краще! Його лист! О цей лист! Кожен рядок свідчить про чесність і благородство того, хто його писав. У кожній його відмові од мене бринить його кохання до мене. Він, мабуть, помітив, що ми прочитали листа. Нехай, аби тільки прийшов. Адже ж він прийде? От тільки в його поведінці, здається, занадто багато гордості, правда ж, Франціско? Він не хоче завдячувати своє щастя навіть коханій людині. А це ж гордість, непростима гордість! Якщо він буде надто дошкуляти мені нею, Франціско...

Франціска. То ви перестанете його кохати?

М і н н а. Отакої! Тобі, мабуть, знов його шкода? Ні, дурненька моя, через одну якусь ваду не перестають кохати чоловіка. Ні, але я щось собі надумала. Хочу за ту гордість трохи помучити його такою ж гордістю.

Ф р а н ц і с к а. То ви й справді заспокоїлись, панно, коли знов можете думати про витівки.

М і н н а. Авжеж. Ходімо. Тобі теж доведеться грати певну роль у моєму задумі. *(Обидві заходять до Мінниної кімнати).*

Дія четверта

Ява перша

М і н н а
(розкішно, але зі смаком убрана)
і Ф р а н ц і с к а.
Встають від столу, з якого слуга починає прибирати.

Ф р а н ц і с к а. Навряд, чи ви наїлися, ласкава панно.

М і н н а. Тобі так здається, Франціско? Я, мабуть, не була голодна, коли ми сідали до столу.

Ф р а н ц і с к а. Ми домовилися не згадувати про нього під час обіду. Але забули наказати собі ще й не думати про нього.

М і н н а. Справді, я думала тільки про нього.

Ф р а н ц і с к а. Воно й видно було. Про що я тільки не заводила мову, а ви на кожне моє питання відповідали невлад.

Другий слуга подає каву.

Нам принесли напій, від якого в голову лізуть різні химери. Ох, кава, кава, яку ти навіюєш зажуру!

М і н н а. Зажуру? Я не журюся. Я лише обмірковую, як його провчити. Чи ти добре мене зрозуміла, Франціско?

Ф р а н ц і с к а. Авжеж, та було б ще краще, якби в цьому не було потреби.

М і н н а. Скоро ти переконаєшся, як добре я його знаю. Тепер він відмовляється від мене і від мого багатства, але буде змагатися за мене з усім світом, як тільки дізнається, що я нещасна й беззахисна.

Ф р а н ц і с к а *(дуже серйозно)*. А це, мабуть, приємно лоскоче ваше витончене самолюбство?

Мінна. Моралістка! Чи ви бачили таке? Недавно закидала мені марнославство, а тепер — самолюбство. Не чіпляйся до мене, люба Франціско. Ти також робитимеш зі своїм вахмістром, що тобі заманеться.

Франціска. З моїм вахмістром?

Мінна. Авжеж, і хоч би як ти відмагалася, я тобі однаково не повірю. Я ще не бачила його; але з усього, що ти мені про нього казала, я пророкую, що він буде твоїм чоловіком.

Ява друга

Рікко де ла Марліньєр, Мінна, Франціска.

Рікко *(ще за сценою)*. Est-il permis, Monsieur le Major? [1]

Франціска. А то що за мара? Невже до нас? *(Іде до дверей)*.

Рікко. Parbleu! [2] Це мій помилка. Mais non [3]. Це не мій помилка. C'est sa chambre [4].

Франціска. Ласкава панно, цей пан сподівається, що знайде тут майора фон Телльгайма.

Рікко. Ви вгадала! Le Major de Tellheim; juste ma belle enfant, c'est lui qui je cherche. Où est-il? [5]

Франціска. Він тут уже не мешкає.

Рікко. Comment? [6] Ше перед двадцять шотири годин він мав тут квартир? І вже не має тут квартир? Де ж він має квартир?

Мінна *(підходить до нього)*. Пане...

Рікко. Ah, Madame, Mademoiselle... [7] Пардон, ваш милість...

Мінна. Пане, вашу помилку можна пробачити, і ваше здивування цілком зрозуміле. Пан майор був такий ласкавий, що віддав мені свою кімнату, бо я нетутешня і не могла знайти пристановище.

---

[1] Чи можна до вас, пане майор? *(Франц.)*

[2] Боже мій! *(Франц.)*

[3] Але ж ні *(франц.)*.

[4] Це його кімната *(франц.)*.

[5] Майор фон Телльгайм. Справді, чарівна дівчино, я саме його шукаю. Де він? *(Франц.)*

[6] Як? *(Франц.)*

[7] О мадам, мадемуазель... *(Франц.)*

Рікко. Ah voilà de ses politesses! C'est un très-galant-homme que ce Major! [1]

Мінна. Але куди саме він переселився, цього, я на жаль, справді не знаю.

Рікко. Ваш милість не снає? C'est dommage; j'en suis faché [2].

Мінна. Я, звичайно, повинна була дізнатися про це. Адже ж друзі будуть його тут розшукувати.

Рікко. Я душе його друг, ваш милість...

Мінна. Франціско, а ти не знаєш?

Франціска. Ні, ласкава панно.

Рікко. Мені душе потрібно мати с ним росмова. Я привіс йому Nouvelle [3], від яка він буде душе радіти.

Мінна. Тим більше мені шкода. Проте я маю надію, що незабаром, можливо, його побачу. Якщо вам байдуже, з чиїх уст він почує цю добру звістку, то я могла б, шановний пане...

Рікко. Я росумію. Mademoiselle parle francais? Mais sans doute; telle que je la vois! La demand étoit bien impolie; Vous me pardonnerés, Mademoiselle[4].

Мінна. Пане...

Рікко. Ні? Ви не росмовляєте французька мова, ваш милість?

Мінна. Пане, у Франції, звичайно, я намагалася б розмовляти по-французькому. Але тут? Навіщо? Адже я бачу, що ви мене розумієте, пане. А вас я теж, напевне, зрозумію; тож розмовляйте, як вам завгодно.

Рікко. Добре, добре! Я теж мошу explizier [5] по-вашому. Sachés donc, Mademoiselle [6]. Хай ваш милість снає, що я був на обід у міністра... міністра... міністра... ну як ше свати той міністр, що є там?.. на довгий вулиця?.. на широкий плац?

Мінна. Я тут ще нікогісінько не знаю.

Рікко. Ну, той міністр с воєнний департамент. Там я їв на обід; я в нього á l'ordinaire [7] їм на обід, і там був росмова про майор Телльгайм; et le Ministre m'a dit en

[1] О, ввічливий, як завжди! Майор — чемна людина! *(Франц.)*

[2] Шкода; мені дуже прикро *(франц.)*.

[3] Звістку *(франц.)*.

[4] Мадемуазель розмовляє по-французькому? Поза всяким сумнівом; це зразу видно! Таке питання було великою нечемністю з мого боку; вибачте мені, мадемуазель *(франц.)*.

[5] Висловлюватися *(франц.)*.

[6] Тож знайте, мадемуазель *(франц.)*.

[7] Часто *(франц.)*.

confidense, car Son Excellence est de mes amis, et il n'y a point de misteres entre nous[1]. Його превосходительство, я хотів скасати, довірив мені секрет, шо справі нашого пан майор скоро буде Point[2] і то добра кінець. Він написав до король Rapport[3], і король наклав на ньому Resolution[4], tout-ás-fait en faveur du Major. Monsieur, m'a dit Son Excellence, Vous comprenés bien, que tout depend de la maniere, dont on fait envisager les choses au Roi, et Vous me connaissés. Cela fait un très-joli garçon que ce Tellheim, et ne sait- pas que Vous l'aimés? Les amis de mes amis sont aussi les miens. Il coûte un peu cher au Roi ce Tellheim, mais est-ce que l'on sert les Rois pour rien? Il faut s'entr'aider en ce monde; et quand il s'agit de pertes, que ce soit le Roi, qui en fasse, et non pas un honnêt—homme de nous autres. Voilà le principe, dont je ne me depars jamais[5]. Шо ваш милість на це скасала? Хіба я не мав рація, шо то шудовий людина? Ah que Son Excellence a le coeur bien placé[6]. Він твердив мені au reste[7], шо майор уше, мошливо, одержав une lettre de la main[8] —власнорушний лист від король, колишні, то він infailliblement[9] одершить його сьогодні.

М і н н а. Пане, майорові, безперечно, буде дуже приємно почути таку звістку. Я б тільки хотіла одночасно сповістити майорові ім'я друга, який виявляє до нього таку ласку.

Р і к к о. Ваш милість бажала моє ім'я? Vous voyés en moi, перед собою, ваш милість, le Chevalier Riccaut de Marlinière Seigneur de Pret-au-val, de la Branche de

---

[1] І міністр сказав мені під секретом, бо його превосходительство — один з моїх друзів і між нами немає таємниць *(франц.)*.

[2] Кінець *(франц.)*.

[3] Доповідь *(франц.)*.

[4] Резолюцію *(франц.)*.

[5] Цілком на користь майора. Пане, мовив його превосходительство до мене, ви добре розумієте, що все залежить від того, як подати королеві справу, а ви мене знаєте. Цей Телльгайм — чудова людина, і хіба мені не відомо, що ви його любите? Друзі моїх друзів — і мої друзі. Цей Телльгайм коштує королю трохи забагато, але хто даром служитиме королям? На цьому світі треба допомагати один одному; і коли вже доводиться комусь зазнавати збитків, то хай втрачає король, а не люди честі, як оце ми. Це мій принцип, від якого я ніколи не відступаю *(франц.)*.

[6] О, в його превосходительства золоте серце! *(Франц.)*

[7] Врешті *(франц.)*.

[8] Власноручний лист *(франц.)*.

[9] Неодмінно *(франц.)*.

Prensd'or[1]. Ваша милість стоїть сдивована, коли я сказав, що моя рід така вельмошна і снатна, qui est veritablement du sang Royal. Il faut le dire; je suis sans doute le Cadet le plus avantureux, que la maison a jamais eu[2]. Я слушу від одинадцять рік. Я мав один Affaire d'honneur[3] і мусив тікати. Потім я був на слушба в його папська святість, в республіка Сан-Маріно, під польська Корона і в Генеральних Штатах[4], нарешті, я прибув сюди. Ah, Mademoiselle, que je voudrois n'avoir jamais vû ce pais-là![5] Якби мене салишили на слушба в Генеральних Штатах, то я був би тепер шонайменше полковник. А тут я савшди і вішно салишився Capitaine[6], до того ш мені дали відставка.

Мінна. Це велике горе.

Рікко. Oui, Mademoiselle, me voilà reformé, et par-là mis sur le pavé![7]

Мінна. Дуже співчуваю.

Рікко. Vous étes bien bonne, Mademoiselle[8]. Ні, тут ніхто не цінує саслуга. Reformir[9] такій людина, як я! Такій людина, яку та слушба ще й rouinir[10]. Я доклав більше, як двадцять тисяча Livres[11]. Шо тепер є в моя кишеня? Tranchons le mot; je n'a pas le sou, et me voilà exactement vis-à-vis du rien[12].

Мінна. Мені дуже прикро.

Рікко. Vous étes bien bonne, Mademoiselle[13]. Але є такий прикаска: кошна горе тягне до себе свій брат — qu'un

---

[1] Ви бачите перед собою... шевальє Ріккó де ла Марліньєр, вельможа Прет-о-Валь із роду де Пран д'Ор *(франц.)*. Цей пародійний титул складено зі слів, що означають: сокира, нахил до злодійства, хапати золото *(Примітка перекладача)*.

[2] В ньому тече чиста королівська кров. Мушу визнати, що з усіх молодших синів нашої родини я, безперечно, зазнав найбільших злигоднів *(франц.)*.

[3] Дуель *(франц.)*.

[4] Уряд Нідерландів *(Примітка перекладача)*.

[5] О мадемуазель, краще б я ніколи не бачив цієї країни! *(Франц.)*

[6] Капітан *(франц.)*.

[7] Так, мадемуазель, мені дали відставку, і я опинився зараз на вулиці! *(Франц.)*

[8] Ви дуже добрі, мадемуазель *(франц.)*.

[9] Дати відставку *(франц.)*.

[10] Розорила *(франц.)*.

[11] Франків *(франц.)*.

[12] По правді кажучи, у мене жодного су і найменших надій на майбутнє *(франц.)*.

[13] Ви дуже добрі, мадемуазель *(франц.)*.

malheur ne vient jamais seul; так і сі мною arrivir [1]. Хіба Honnet-homme [2] мого Extraction [3] може мати якась інша Resource [4], крім гри. Я завжди вигравав, коли не мав потреби в грошах. А тепер, коли в мене така потреба є, Mademoiselle, je joue avec un guignon, qui surpasse toute croyance [5]. Са півмісяця не було ні расу, щоб вони не сабрали в мене весь ставка. Останній рас вони сабрали в мене три ставка. Je sais bien, qu'il y avoit qulque chose de plus que le jeu. Car parmi mes poutes se trouvoient certaines dames [6]. Я більше не скашу нічого. Треба бути галантний, бо то дами. Вони такше мене invitir [7] на сьогодні, щоб дати мені revanche; mais Vous m'entendes, Mademoiselle [8]... Спочатку треба снати, що будеш їсти, а вше потім думати, са шо грати.

Мінна. Я сподіваюся, пане, що...

Рікко. Vous étes bien bonne, Mademoiselle [9].

Мінна *(відкликає Франціску набік)*. Мені дійсно шкода цього чоловіка, Франціско. Чи він не образиться, коли я запропоную йому невелику суму?

Франціска. Щось не схоже, щоб він образився.

Мінна. Гаразд! Пане, я чую, що ви граєте, тримаєте банк і, напевне, в таких місцях, де можна щось виграти. Мушу признатися вам, що я... теж дуже люблю гру.

Рікко. Tant mieux, Mademoiselle, tant mieux. Tout les gens d'esprit aiment le jeu à la fureur [10].

Мінна. Я дуже люблю вигравати, тому радо ризикну своїми грішми разом з тим, хто вміє грати. Чи ви б, пане, не взяли мене до спілки, коли знову держатимете банк?

Рікко. Comment, Mademoiselle, Vous voulés étre de moitié avec moi? De tout mon coeur [11].

---

[1] Сталося *(франц.)*.

[2] Чесна людина *(франц.)*.

[3] Походження *(франц.)*.

[4] Джерело прибутку *(франц.)*.

[5] Мадемуазель, мені так не щастить у грі, що ви навіть собі не уявляєте *(франц.)*.

[6] Мені добре відомо, що тут мали значення не лише карти. Адже серед моїх партнерів були певні дами *(франц.)*.

[7] Запросили *(франц.)*.

[8] Реванш; але ви розумієте мене, мадемуазель *(франц.)*.

[9] Ви дуже добрі, мадемуазель *(франц.)*.

[10] Це чудово, мадемуазель, це чудово! Всі розумні люди страшенно люблять грати *(франц.)*.

[11] Мадемуазель, ви справді хочете бути моєю компаньйонкою? З великою радістю *(франц.)*.

Мінна. На перший раз я поставлю небагато. *(Йде і дістає гроші зі скриньки).*

Рікко. Ah, Mademoiselle, que Vous êtes charmante! [1]

Мінна. Оце гроші, які я нещодавно виграла; тільки десять пістолів. Мені, правда, соромно, що так мало...

Рікко. Donnés, toujours, Mademoiselle, donnés [2]. *(Бере гроші).*

Мінна. Ваші ставки, напевне, дуже високі, пане...

Рікко. О так, душе високі. Десять пістоль? Ваш милість моше са ті гроші interessir [3] на одну третину при моя банк, pour le tiers [4]. Свичайно, на одну третину потрібно... трохи більше. Але с прекрасний дама не мошна бути такий педант. Я вітаю себе с тим, що маю тепер liaison [5] с ваш милість, et de ce moment je recommence à bien augurer de ma fortune [6].

Мінна. На жаль, я не можу бути присутньою, коли ви гратимете, пане.

Рікко. Ваш милість не має потреба бути с нами. Ми всі картярі — шесні люди с нашим спільник.

Мінна. Якщо нам пощастить, пане, то ви принесете мені колись мою частку. А якщо не пощастить...

Рікко. То я прийду по новий підмога. Правда, ваш милість?

Мінна. У мене не стане надовго давати підмогу. Тому добре захищайте наші гроші, пане.

Рікко. Шо ваш милість про мене думає? Шо я недотепа? Шо я бідний на росум?

Мінна. Пробачте мені...

Рікко. Je suis des Bons, Mademoiselle. Savés-vous ce qui cela veut dire? [7] Я с тих, хто мав школа.

Мінна. І все ж, пане...

Рікко. Je sois mouter un coup [8]...

Мінна *(здивовано)*. Невже ви...

Рікко. Je file la carte avec une adresse [9]...

Мінна. Зроду б не подумала!

---

[1] О, мадемуазель, які ви люб'язні *(франц.)*.

[2] Нічого, давайте, мадемуазель, давайте *(франц.)*.

[3] Претендувати *(франц.)*.

[4] На третину *(франц.)*.

[5] Спілка *(франц.)*.

[6] Від цієї миті знову починаю вірити в своє щастя *(франц.)*.

[7] Я належу до професіоналів, мадемуазель. Чи вам відомо, що це означає? *(Франц.)*

[8] Я розуміюся на певних штуках *(франц.)*.

[9] Я спритно підмінюю карти *(франц.)*.

Рікко. Je fais sauter la coupe avec une dexterite [1].

Мінна. Невже ви, пане...

Рікко. Шо невже, ваш милість, шо? Donnés-moi un pigeonneau à plumer, et [2]...

Мінна. Шахрувати в грі? Обдурювати?

Рікко. Comment, Mademoiselle? Vous apellés cela обдурювати? Corriger la fortune, l'enchainer sous ses doits, être sûr de son fait [3], і ви насиваєте це обдурювати? Обдурювати? О, яка бідний, яка несграбний ваша мова!

Мінна. Ні, мій пане, якщо ви так думаєте...

Рікко. Laissés-moi faire, Mademoiselle [4], і будьте спокійний! Яка вам діло, як я граю? Одне слово, савтра я принесу вам сто пістоль, або ваш милість більше мене не сустріне. Votre très-humble, Mademoiselle, votre très-humble [5]. *(Квапливо виходить).*

Мінна *(здивовано і співчутливо дивиться йому вслід).* Я воліла б останнє, пане, останнє!

Ява третя

Мінна, Франціска.

Франціска *(сердито).* Я не доберу слів! От тобі й на!

Мінна. Смійся тепер з мене; я заслуговую на це. *(По короткій задумі, спокійніше).* Ні, ні, не смійся, Франціско, я на це не заслуговую.

Франціска. Чудово! Дуже благородно! Допомогти шахраєві знову стати на ноги.

Мінна. Я бачила в ньому передовсім нещасного.

Франціска. І найкумедніше: негідник подумав, що ви і він — з одного тіста. Ні, я зараз дожену його й відберу гроші. *(Поривається до дверей).*

Мінна. Франціско, кава зовсім охолоне. Налий-но мені.

---

[1] Я вправно зрізую колоду *(франц.)*.

[2] Дайте-но мені якогось простачка, і я обскубу його, як голуба *(франц.)*.

[3] Що-що, мадемуазель? Ви називаєте це... Сприяти щастю, притримати його, знатися на своєму ділі *(франц.)*.

[4] Здайтеся на мій розсуд, мадемуазель *(франц.)*.

[5] Ваш найпокірніший слуга, мадемуазель, ваш найпокірніший *(франц.)*.

Франціска. Він мусить їх вам повернути, ви роздумали й не хочете вже приставати до спілки. Десять пістолів! Хіба ви не бачили, панно, що то жебрак!

Мінна тим часом наливає каву.

Хто ж дає жебракові таку суму? А ви ще й намагалися, щоб він, випрохуючи милостиню, не відчув приниження. Коли добродійник з великодушності не вважає жебрака жебраком, той, у свою чергу, не вважає його добродійником. Так вам і треба, панно, коли він, прийнявши ваш дарунок, думатиме... я й слова не підберу.

Мінна подає їй чашку.

Ви хочете ще більше мене розсердити? Я не питиму.

Мінна відсуває чашку.

«Parbleu, ваш милість, тут ніхто не цінує саслуга». *(Перекривляє француза.)* Це правда, коли шахраїв не вішають і дозволяють їм вештатися по світі.

Мінна *(незворушно й замислено, час від часу надпиваючи з чашки каву)*. Франціско, ти так чудово розумієш добрих людей, але коли ти навчишся миритися з поганими? А вони також люди. І здебільшого зовсім не такі погані, як нам здається. Треба лише знайти в них гарні риси. Цей француз, по-моєму, просто марнославний. І саме тому він і видає себе за шахрая, не хоче показати, що він мені зобов'язаний, не хоче дякувати. Може, він зараз піде, сплатить свої дрібні борги, а на решту житиме якийсь час скромно й ощадно, не думаючи про гру. Якщо він так зробить, люба Франціско, то нехай приходить по допомогу, коли захоче. *(Подає їй чашку)*. На, забери! Але скажи мені, хіба Телльгаймові не час бути вже тут?

Франціска. На жаль, ласкава панно, я не вмію ні того, ні того: ні в поганій людині знайти гарне, ні в гарній — погане.

Мінна. Але ж він прийде?

Франціска. Краще б не приходив! Ви помітили в ньому, в цій чудовій людині, крихітку гордості, й хочете за це так жорстоко поглузувати з нього?

Мінна. Ти знов правиш своєї. Годі, я так задумала і край! Тільки не зіпсуй мені розваги; роби і кажи все так, як ми умовилися! Я залишу тебе з ним віч-на-віч, і тоді... Ну от, це, певне, вже він.

Ява четверта

Пауль Вернер
(входить і по-військовому виструнчується),
Мінна, Франціска.

Франціска. Ні, це тільки його любий вахмістр.

Мінна. Любий? А кому це він такий любий: майорові чи вам обом?

Франціска. Ласкава панно, не бентежте мені цього чоловіка. До ваших послуг, пане вахмістр; що ви хочете нам сказати?

Вернер *(не звертаючи уваги на Франціску, підходить до Мінни)*. Майор фон Тельльгайм велів мені, вахмістрові Вернеру, засвідчити ласкавій панні фон Барнгельм свою глибоку пошану й сповістити, що він скоро прийде.

Мінна. А де ж він?

Вернер. Вибачте, ваша милість; ми вийшли з дому ще до третьої; але дорогою його зупинив військовий скарбник; а оскільки розмова з цими панами справа забарна, він дав мені знак, щоб я відрапортував вам про те, що сталося.

Мінна. Дуже добре, пане вахмістр. Мені хотілося б тільки, щоб військовий скарбник сказав майорові щось приємне.

Вернер. Офіцери рідко чують приємне від цих панів. Що накажете, ваша милість? *(Рушає до дверей)*.

Франціска. Куди це ви так скоро, пане вахмістр? Ми могли б трохи з вами побалакати.

Вернер *(тихо і поважно до Франціски)*. Тільки не тут, панночко. Це було б нечемно, порушило б субординацію. Ласкава панно...

Мінна. Дякую вам за послугу, пане вахмістр. Мені було приємно познайомитися з вами. Франціска казала мені про вас багато гарного.

Вернер незграбно кланяється і виходить.

Ява п'ята

Мінна, Франціска.

Мінна. Це і є твій вахмістр, Франціско?

Франціска. Не буду з вами сперечатися, хоч як глузливо вимовили ви слово «твій». Авжеж, ласкава панно,

це мій вахмістр. Ви, безперечно, скажете, що він трохи вайлуватий і неповороткий. Тепер він і мені здався трохи таким. Але я розумію, чому: він вважав, що перед вашою милістю треба поводитися, як на параді. А солдати на параді, звісно, скидаються швидше на дерев'яних ляльок, аніж на чоловіків. Та якби ви побачили і послухали його за інших обставин!

Мінна. А чого ж, я б послухала!

Франціска. Він, напевне, ще в залі. Чи не дозволите мені вийти і трохи з ним побалакати?

Мінна. Шкода, але мушу тобі відмовити. Ти повинна залишитися тут, Франціско, щоб бути присутньою при нашій розмові! В мене оце сяйнула одна думка. *(Здіймає свій перстень)*. Заховай перстень, а мені дай замість нього майорів.

Франціска. Навіщо?

Мінна *(поки Франціска дістав перстень)*. Я й сама ще добре не знаю; але мені здається, що він може мені знадобитися. Хтось стукає. Давай швидше! *(Надягає перстень)*. То він!

Ява шоста

Фон Телльгайм

(одягнений, як і раніше, але взутий у черевики і причесаний, як йому порадила Франціска),

Мінна, Франціска.

Фон Телльгайм. Вибачте, що я спізнився, ласкава панно.

Мінна. О, пане майор, не будемо дотримуватися військової точності. Адже ви прийшли! А дожидатися радості — теж радість. Правда? *(Усміхається до нього)*. Хіба не правда, любий Телльгайме, що недавно ми поводилися, як діти?

Фон Телльгайм. Так, як діти, ласкава панно, як діти, що вередують там, де повинні чемно скоритися.

Мінна. Поїдемо на прогулянку, любий майоре, трохи оглянемо місто, а потім зустрінемо мого дядька.

Фон Телльгайм. Що?

Мінна. Бачите, ми ще не поговорили з вами навіть про найважливіше. Так, він сьогодні прибуде сюди. Це тільки випадково так сталося, що я приїхала без нього, на день раніше.

Фон Телльгайм. Граф фон Брухзаль? Хіба він повернувся?

Мінна. Злигодні війни сполохали його, і він подався був до Італії. А коли настав мир, він повернувся. Не хвилюйтеся, Телльгайм. Хоч ми колись і побоювалися, що з його боку нашому союзу загрожує найбільша перешкода...

Фон Телльгайм. Нашому союзу?

Мінна. Але він ваш друг. Він чув про вас дуже багато доброго і просто не може бути до вас неприхильним. Він палко прагне познайомитися з чоловіком, якого обрала собі його єдина спадкоємиця. Він прибуває як дядько, як опікун, як батько, щоб віддати мене вам.

Фон Телльгайм. Ох, панно, чому ви не прочитали мого листа? Чого не захотіли його прочитати?

Мінна. Вашого листа? Так, так, пригадую, ви присилали мені листа. Що ж із тим листом, Франціско? Ми читали його чи ні? А що ж там було написано, любий Телльгайм?

Фон Телльгайм. Те, що наказувала мені честь.

Мінна. Тобто не кидати порядної дівчини, яка вас кохає. Звичайно, цього вимагала від вас честь. Треба таки було прочитати листа. Але те, чого я не прочитала, я, мабуть, зараз почую.

Фон Телльгайм. Авжеж, почуєте.

Мінна. Зрештою, мені й чути не треба. Адже й так усе зрозуміло. Невже ви були б здатні на таку ницість? Відцуратися тепер від мене? Хіба ви не знаєте, що це ославило б мене на все життя? Мої землячки, тикаючи на мене пальцем, казали б: «Це та панна фон Барнгельм, що завдяки своєму багатству сподівалася вийти заміж за славного Телльгайма; наче славного чоловіка можна купити за гроші!» Ось що вони казали б: бо всі мої землячки заздрять мені. Вони не можуть заперечити, що я багата, але ніяк не хочуть визнати, що, крім цього, я ще й непогана дівчина і варта доброго чоловіка. Що ви на це скажете, Телльгайм?

Фон Телльгайм. Так, так, ласкава панно, я собі уявляю ваших землячок. Ох, і позаздрять вони, що ви одружилися з відставним офіцером, на честь якого кинуто тінь, з калікою, з жебраком!

Мінна. Оце ви так про себе? Коли не помиляюся, я чула вже щось подібне сьогодні вранці. Та лихо не без добра. Вам дали відставку? Так ви сказали? А я гадала,

що ваш полк просто розформували. Як же це сталося, що людину з такими заслугами, як у вас, не схотіли залишити у війську?

Фон Телльгайм. Сталося так, як і мало статися. Вельможі переконалися, що солдат із прихильності до них робить дуже мало; з обов'язку — не набагато більше, зате він ладен зробити все задля своєї честі. А коли так, то з якої речі вони мають почувати себе в боргу перед ним! Після війни багато таких, як я, стали їм непотрібні; та й, зрештою, можна без кого завгодно обійтися.

Мінна. Так повинна говорити людина, яка, в свою чергу, теж спокійнісінько може обійтися без вельмож. А тим паче тепер. Я дуже вдячна вельможам, що зреклися своїх претензій па чоловіка, якого мені аж ніяк не хочеться з ними ділити. Я ваша володарка, Телльгайм, вам не потрібен надалі інший господар. Бачити вас у відставці! Про таке щастя я навіть мріяти не посміла б! Але, кажете, це ще не все? Що ж іще? Ви назвали себе калікою? Ну що ж (*міряє його від голови до ніг*), цей каліка ще досить цілий і стрункий, з вигляду також здоровий і дужий. Любий Телльгайм, якщо ви наміряєтеся видавати себе за інваліда й просити милостиню, то кажу вам наперед, що мало знайдеться таких, хто вам її дасть; перед вами відчинятимуть двері тільки такі добросердні дівчата, як я.

Фон Телльгайм. Тепер, люба Мінно, я чую у ваших словах тільки жарти.

Мінна. А я чую у вашому докорі тільки слова «люба Мінно». Гаразд, я більше не жартуватиму. Бо пригадую собі, що ви таки справді трохи каліка. Від рани ваша права рука стала трохи кволішою. Та коли все як слід обміркувати, то й тут не видно особливої біди. Тим більше я буду забезпечена від ваших ляпасів.

Фон Телльгайм. Панно!

Мінна. Ви хочете сказати, що вам нелегко буде оборонятися від мене? Ну, ну, любий Телльгайм, сподіваюся, що ви мене так не будете розлючувати.

Фон Телльгайм. Ви смієтесь, панно. Жаль, що я не можу сміятися разом з вами.

Мінна. Чому не можете? Ви не любите сміху? Хіба не можна сміятися і водночас бути серйозним? Любий майоре, сміх краща допомога розумові, ніж досада. Перед вами живий доказ. Сміючись, я правильніше оцінюю ваше становище, аніж ви самі. Вам дали відставку, а ви вважаєте, що принижено вашу честь. Вам пострілено руку, а ви

називаєте себе калікою. Чи це й справді так? Чи ви не перебільшуєте? І хіба ж я винна, що всяке перебільшення трохи смішне. Б'юсь об заклад, що коли б я почала міркувати про ваші злидні, то виявилося б, що ви й тут перебільшуєте. Нехай ви раз, другий, третій втратили своє спорядження; нехай у того чи іншого банкіра пропали ваші гроші; нехай ви зневірилися, що вам повернуть той чи інший борг: хіба через це ви уже й жебрак? Навіть коли у вас не залишиться нічого, крім тих грошей, що їх везе для вас мій дядько...

Фон Телльгайм. Ваш дядько, ласкава панно, не привезе мені нічого.

Мінна. Нічого, крім двох тисяч пістолів, які ви так великодушно позичили нашим виборним представникам.

Фон Телльгайм. О, чому ви все ж таки не прочитали мого листа?

Мінна. Отже, знайте: я його прочитала. Але не збагнула до пуття, що там про це написано. Неможливо, щоб цю вашу благородну допомогу вважали за злочин. Розтлумачте мені це, любий майоре...

Фон Телльгайм. Ви пригадуєте собі, ласкава панно, що я мав наказ стягнути з скарбниці вашого краю контрибуцію — з нещадною суворістю та ще й готівкою. Я не хотів удаватися до суворих заходів і сплатив суму, якої бракувало, з власної кишені.

Мінна. Звичайно, пригадую. Я покохала вас за цей вчинок, ще навіть не бачивши вас.

Фон Телльгайм. Виборні представники дали мені вексель, і я при укладанні миру думав долучити його до боргів, що мали бути затверджені. Вексель визнано за дійсний, але під сумнів поставлено моє право на нього. Мені глузливо посміхались у відповідь, коли я запевняв, що вказану на векселі суму вніс готівкою. Вексель названо хабарем, виявом вдячності виборних представників, оскільки я швидко пристав на найменшу суму, що нею мав право обмежитися тільки у випадку крайньої необхідності. Отже, я втратив вексель, і якщо його взагалі оплатять, то гроші, безперечно, припадуть не мені. Власне, в цьому, панно, я й бачу образу для своєї честі, а не у відставці, якої я домагався б сам, коли б мені її не дали. Тепер і ви споважніли, панно? Чому ж ви не смієтеся? Ха-ха-ха! Адже я сміюся.

Мінна. О, затамуйте в собі цей сміх, Телльгайм! Благаю вас! Отак жахливо сміються тільки з ненависті. Ні,

ви не з тих, хто потім жаліє, що зробив добрий вчинок, коли його наслідки погані для нього! Ні, не віриться, щоб ці погані наслідки скоро не скінчилися! Правда мусить з'ясуватися. Свідчення мого дядька, усіх виборних представників...

Фон Телльгайм. Вашого дядька! Ваших виборних представників! Ха-ха-ха!

Мінна. Ваш сміх мучить мене, Телльгайм! Якщо ви, Телльгайм, ще вірите в доброчесність і провидіння, то не смійтеся так! Навіть клятва, яку мені доводилося чути, не здавалася такою жахливою, як ваш сміх. Припустімо найгірше: вами тут знехтують! Тоді в нас вам неодмінно віддадуть належне. Ні, ми не зможемо, справді не зможемо не визнати ваших заслуг, Телльгайм. І якщо наші виборні представники не позбавлені хоч якогось почуття честі, то я знаю, що їм належить зробити. Але що я торочу! І навіщо? Уявіть собі, Телльгайм, що одного шаленого вечора ви програли дві тисячі пістолів. Король був для вас нещасливою картою, а тому дама *(показує на себе)* буде для вас удвічі щасливішою. Повірте мені, доля відшкодовує чесній людині її втрати, і часто навіть заздалегідь. Учинком, що коштував вам дві тисячі пістолів, ви здобули мене. Якби не той учинок, мені б ніколи не закортіло зустрітися з вами. І знайте, я без будь-якого запрошення поспішила на першу ж вечірку, де сподівалася вас побачити. Пішла тільки заради вас. З непохитним наміром покохати вас — зрештою, я вас уже кохала! З непохитним наміром завоювати вас, навіть тоді, коли б пересвідчилася, що ви такий самий чорний і негарний, як венеціанський мавр. Але ви і не такий чорний, і не такий негарний; і таким ревнивим ви теж, сподіваюся, не будете. І все ж, Телльгайм, ви ще багато чим схожі на нього! Ах, ці невблаганні, ці уперті чоловіки, що весь час тільки думають про примарну честь! Приглушують у собі всяке інше почуття! Гляньте на мене, Телльгайм!

Поки вона говорить, він задумано дивиться в одне місце.

Над чим ви замислилися? Ви чуєте, що я кажу?

Фон Телльгайм *(розгублено)*. Чую! Але скажіть-но мені, панно, як мавр попав на службу до Венеції? Хіба в нього не було вітчизни? Чому він найнявся служити чужій державі?..

Мінна *(злякано)*. Що з вами, Телльгайм? Годі, облишмо це. *(Бере його за руку)*. Франціско, накажи подавати карету.

Фон Телльгайм *(виривається від Мінни і йде за Франціскою)*. Ні, Франціско, я змушений відмовитися від честі супроводити панну. Дозвольте мені піти, панно, бо я сьогодні боюся, що збожеволію. Ви от-от доведете мене до божевілля. Я опираюся цьому, скільки можу. І поки я ще не збожеволів, то скажу вам, панно, що я непохитно вирішив і від чого ні за що не відступлюся. Якщо в моїй грі не випаде щасливіша карта, якщо нічого не зміниться, якщо...

Мінна. Я мушу вас перебити, пане майор. Нам треба було зразу йому про це сказати, Франціско. А ти чомусь мені не нагадала. Наша розмова, безперечно, склалася б інакше, Телльгайм, коли б я спершу передала вам добру звістку, що її тільки-но приніс вам сюди шевальє Рікко де ла Марліньєр.

Фон Телльгайм. Шевальє де ла Марліньєр? Хто це?

Франціска. Це, можливо, цілком порядний чоловік, пане майор, якщо не брати до уваги...

Мінна. Облиш, Франціско! Він теж відставний офіцер, служив у голландському війську...

Фон Телльгайм. Ага! Лейтенант Рікко!

Мінна. Рікко запевняв, ніби він ваш друг.

Фон Телльгайм. А я запевняю, що він мені не друг.

Мінна. І що йому якийсь там міністр шепнув, ніби ваша справа наближається до щасливого кінця. Начебто до вас уже йде власноручний лист короля...

Фон Телльгайм. Як могли зійтися Рікко й міністр? Проте мою справу, мабуть, розглядали. Бо тільки що від військового скарбника я дізнався, що король відхилив усі звинувачення, висунуті проти мене, і що я можу забрати своє письмове зобов'язання — не виїздити звідси, аж поки мене цілком не виправдають. Але це, напевне, все, чого я дочекався. Тепер вони хочуть, щоб я не навертався їм на очі. Та вони помиляються; я не поїду звідси. Швидше здохну отут з холоду й голоду, перед очима своїх наклепників...

Мінна. Не будьте такий упертий!

Фон Телльгайм. Мені не потрібна ласка; я хочу справедливості. Моя честь...

Мінна. Честь такої людини, як ви...

Фон Телльгайм *(запально)*. Ні, панно, ви про все можете міркувати цілком слушно, тільки не про честь. Вона — не голос нашого сумління, не свідчення кількох порядних людей...

Мінна. Ні, ні, я знаю. Честь — це честь.

Фон Телльгайм. Одне слово, панно... Ви не дали мені висловитися. Я хотів сказати: якщо вони так ганебно відмовляються повернути мені мою власність, якщо з мене не зовсім знято звинувачення, то я, панно, не можу бути вашим. Бо в очах світу я вас не гідний. Панна фон Барнгельм повинна мати незаплямованого чоловіка. Нікчемна та любов, що не боїться накликати зневагу на кохану особу. Нікчемний той чоловік, що не соромиться завдячувати всім своїм щастям жінці, яка, засліплена ніжністю...

Мінна. Ви справді так думаєте, пане майор? *(Різко повертається до нього спиною)*. Франціско!

Фон Телльгайм. Не гнівайтесь, панно.

Мінна *(вбік до Франціски)*. Мабуть, пора! Що ти мені радиш, Франціско?

Франціска. Я нічого не раджу. Але, по правді сказавши, він трохи перебільшує.

Фон Телльгайм *(підходить і хоче перебити їхню розмову)*. Ви розгнівалися, панно...

Мінна *(глузливо)*. Я? Нітрохи.

Фон Телльгайм. Коли б я вас так не кохав, панно...

Мінна *(тим самим тоном)*. О, звичайно, я була б тоді нещасна! Але, зрозумійте, пане майор, я також не бажаю робити вас нещасним. Любов повинна бути безкорислива. Тож добре, що я не була з вами відвертішою! Бо, може, ваше співчуття дало б мені те, в чому відмовляє ваша любов. *(Неквапно здіймає з пальця перстень)*.

Фон Телльгайм. Що це означає?

Мінна. Ні, ми не повинні робити одне одного ні щасливішими, ні нещаснішими. Так наказує справжня любов! Я вірю вам, пане майор; а ви надто сповнені почуття честі, щоб недооцінювати любов.

Фон Телльгайм. Ви глузуєте з мене, панно?

Мінна. Нате! Візьміть назад перстень, яким ви зобов'язувалися зберегти мені вірність. *(Дає йому перстень)*. Що вдієш! Вважайте, що ми не знали одне одного!

Фон Телльгайм. Що я чую?

Мінна. І вас це дивує? Беріть же його, пане. Адже ви не прикидалися переді мною?

Фон Телльгайм *(беручи від неї перстень)*. Боже! І Мінна здатна так казати!

Мінна. Ви не можете стати моїм лише в одному випадку, а я вашою — ні в якому. Ваше лихо — уявне, моє ж — напевне. Прощайте! *(Хоче йти)*.

Фон Телльгайм. Куди ви, люба Мінно?

Мінна. Пане, тепер ви ображаєте мене цим інтимним звертанням.

Фон Телльгайм. Що з вами, панно? Куди ви?

Мінна. Залиште мене. Я не хочу, щоб зрадник побачив мої сльози! *(Виходить)*.

Ява сьома

Фон Телльгайм, Франціска.

Фон Телльгайм. Її сльози? І я маю її залишити? *(Хоче бігти за нею)*.

Франціска *(стримує його)*. Не треба, пане майор! Ви хочете піти за нею до її спальні?

Фон Телльгайм. Її лихо? Яке? Вона ж так і не сказала!

Франціска. Певне, що лихо! Втратити вас, коли...

Фон Телльгайм. Коли? Коли що? Ви щось приховуєте. В чім річ, Франціско? Ну, кажи ж!

Франціска. Я хотіла сказати: коли вона багато чим пожертвувала для вас.

Фон Телльгайм. Пожертвувала для мене?

Франціска. Скажу вам лише кілька слів. Для вас, пане майор, краще, що ви таким чином спекалися її. А чому б мені й не сказати вам? Однаково довго не вдасться цього втаїти. Ми втекли! Граф фон Брухзаль позбавив панну спадщини, бо вона не захотіла вийти за того, кого він їй сватав. Всі відступилися від неї, всі почали нею гордувати. Що нам було робити? Ми вирішили знайти того, кого ми...

Фон Телльгайм. Досить! Ходімо, я хочу кинутися їй до ніг.

Франціска. Що ви надумали? Краще йдіть собі і дякуйте своїй ласкавій долі...

Фон Телльгайм. Негіднице! За кого ти мене маєш? Ні, люба Франціско, ці слова в тебе йшли не від серця. Даруй мені, що я так скипів!

Франціска. Не затримуйте мене довше. Я мушу поглянути, що вона робить. З нею могло щось статися. Ідіть! Приходьте краще іншим разом, якщо, звичайно, вам захочеться прийти. *(Йде до Мінни).*

Ява восьма

Фон Телльгайм.

Фон Телльгайм. Але, Франціско! Я чекатиму вас тут! Це ж дуже важливо! Коли вона побачить, що я хочу негайно їй допомогти, то перестане гніватись на мене. Тепер, чесний Вернер, ти мені справді потрібен! Ні, Мінно, я не зрадник! *(Вибігає).*

Дія п'ята

Ява перша

Сцена: зала в трактирі.
Фон Телльгайм
входить з одного боку,
Вернер — з другого.

Фон Телльгайм. О Вернер! Я всюди шукав тебе. Куди ти подівся?

Вернер. А я шукав вас, пане майор; отак воно часто буває, як когось шукаєш. Я маю для вас добру звістку.

Фон Телльгайм. Ет, мені потрібні тепер не твої звістки, а твої гроші. Мерщій, Вернер, дай мені все, що в тебе є, і спробуй роздобути ще скільки зможеш.

Вернер. Що, пане майор? Ну, присягаюся своєю душею, хіба я не казав: він позичить у мене грошей аж тоді, як сам матиме що позичати.

Фон Телльгайм. Ти ж, думаю, не почнеш викручуватися?

Вернер. Щоб я не міг йому нічим дорікнути, то він правою рукою бере від мене, а лівою мені ж повертає.

Фон Телльгайм. Не затримуй мене, Вернер! Я сподіваюсь віддати їх тобі, але коли і як, сам бог знає!

Вернер. То ви ще не знаєте, що придворна скарбниця одержала наказ виплатити вам ваші гроші? Я щойно дізнався про це від...

Фон Телльгайм. Що ти плетеш! Не слухай дурних балачок! Хіба ти не розумієш, що коли б це була правда, то я, мабуть, дізнався б про це найперший? Одне слово, Вернер, неси гроші! Гроші!

Вернер. Та я залюбки! Ось тут уже дещо є! Це ті сто луїдорів і ті сто дукатів. *(Віддає йому гроші).*

Фон Телльгайм. Ці сто луїдорів, Вернер, віднеси Юстові. Хай якнайшвидше викупить перстень, що його він заставив сьогодні вранці. Але звідки ти візьмеш іще, Вернер? Мені потрібно дуже багато грошей.

Вернер. То вже мій клопіт. Чоловік, який купив у мене маєток, мешкає тут, у місті. Правда, термін сплати настане тільки через два тижні; але гроші приготовлені, і якщо відрахувати з півпроцента...

Фон Телльгайм. Гаразд, любий Вернер! Як бачиш, я вдаюся по допомогу тільки до тебе. І мушу звіритися тобі в усьому. Оця панна,— ти її бачив,— нещасна...

Вернер. Яке горе!

Фон Телльгайм. Але завтра вона стане моєю дружиною...

Вернер. Яка радість!

Фон Телльгайм. А післязавтра я поїду з нею. Мені дозволено виїхати, і я залюбки покину це місто. Хай воно западеться! Хто знає, може, мені й деінде усміхнеться доля. Коли хочеш, Вернер, то їдьмо разом. Знов станемо на службу.

Вернер. Ви не жартуєте? Але подамося туди, де точиться війна, пане майор!

Фон Телльгайм. Звичайно. Іди, любий Вернер, побалакаємо про це потім.

Вернер. О дорогий мій майоре! Післязавтра? Краще б уже завтра! Я про все подбаю. В Персії, пане майор, іде кривава війна; що ви про це думаєте?

Фон Телльгайм. Ми ще поговоримо про це; ну, йди вже, Вернер!

Вернер. Ура! Слава князю Іраклію! *(Виходить).*

Ява друга

Фон Телльгайм.

Фон Телльгайм. Що зі мною діється? Я наче вдруге народився. Моє власне лихо приголомшило мене; я став роздратованим, недалекоглядним, несміливим, мля-

вим. А її лихо сколихнуло мене, з моїх очей опала полуда, я знову відчув у собі волю і силу і ладен зробити все заради неї. Чому ж я зволікаю? *(Простує до Мінниної кімнати, з якої назустріч йому виходить Франціска).*

Ява третя

Франціска, фон Телльгайм.

Франціска. Це справді ви? Мені здалося, що я чую ваш голос. Чого ви бажаєте, пане майор?

Фон Телльгайм. Чого бажаю? Що з твоєю панною? Ходімо до неї!

Франціска. Вона збирається зараз їхати.

Фон Телльгайм. Сама? Без мене? Куди?

Франціска. Хіба ви забули, пане майор?

Фон Телльгайм. Ти сповна розуму, Франціско? Я розгнівав її, і вона образилася. Тепер я перепрошу її, і вона мені пробачить.

Франціска. Тепер? Коли ви взяли від неї персня, пане майор?

Фон Телльгайм. Ет! Я сам не знав, що роблю. Тільки зараз я згадав про той перстень. Куди ж я його подів? *(Шукає)*. Ось він.

Франціска. Чи це той самий?

Телльгайм знов ховає перстень до кишені.

(Вбік). Хоч би він уважніше до нього придивився!

Фон Телльгайм. Вона вернула мені його силоміць, з таким докором... Але я вже забув про це. Серце, коли любить, дуже нерозважливе. Вона, не вагаючись, візьме перстень назад. Адже її перстень ще в мене!

Франціска. Вона чекає, що ви їй повернете той перстень. Де ж він, пане майор? Покажіть-но мені його.

Фон Телльгайм *(трохи збентежено)*. Я... забув його надіти. Юст... Юст негайно принесе мені його.

Франціска. Ті персні, очевидно, майже однакові, тож покажіть мені хоч ваш; я страшенно люблю оглядати такі речі.

Фон Телльгайм. Іншим разом, Франціско. А тепер ходімо...

Франціско *(вбік)*. Ніяк він не хоче збагнути, що помиляється.

Фон Телльгайм. Що ти сказала? Помиляюся?

Франціска. Авжеж, помиляєтесь, коли думаєте, що моя панна для вас ще й досі добра партія. Її власний маєток зовсім невеликий; до того ж опікуни як почнуть робити обрахунки, то й те, що є, може крізь пальці піти. Найбільшу надію вона покладала на дядька; але той жорстокий дядько...

Фон Телльгайм. Облиш його! Хіба я не зможу відшкодувати їй усе?

Франціска. Ви чуєте? Вона дзвонить; треба йти.

Фон Телльгайм. Я піду з тобою.

Франціска. Ой не йдіть! Вона суворо заборонила мені розмовляти з вами. У крайньому разі прийдіть після мене. *(Заходить до Мінни).*

Ява четверта

Фон Телльгайм.

Фон Телльгайм *(гукає їй навздогін).* Скажи їй, що я чекаю! Заступися за мене, Франціско! Я зараз прийду! Але що я їй скажу? Байдуже, там, де промовляє серце, можна не думати про слова. Та одного треба, мабуть, домагатися — якнайшвидше розвіяти її стриманість. Вона не зважується кинутися в мої обійми тепер, коли з нею сталося лихо. Домагатися, щоб вона не вдавала із себе щасливу, коли через мене стала нещасною. І щоб вона сама собі простила недовір'я до моєї честі, до своєї гідності, сама собі, бо я давно вже все простив!.. Ось і вона! Йде сюди...

Ява п'ята

Мінна, Франціска, фон Телльгайм.

Мінна *(входить, немов не помітивши майора).* Карета, певне, вже коло брами, Франціско? Подай віяло!

Фон Телльгайм *(підступає до неї).* Куди ви, панно?

Мінна *(з удаваною байдужістю).* Їду, пане майор. Здогадуюся, чому ви завдали собі клопоту й ще раз навідалися сюди: щоб повернути мені мій перстень. Гаразд, пане майор; віддайте його, будь ласка, Францісці. Франціско, візьми перстень від пана майора! Я поспішаю. *(Хоче йти).*

Фон Телльгайм *(заступає їй дорогу)*. Панно! Ох, про що я дізнався, панно! Я був не гідний вашого кохання.

Мінна. Що? Франціско? Ти... панові майору...

Франціска. Все розказала.

Фон Телльгайм. Не гнівайтесь на мене, панно. Я не зрадник. Через мене ви багато втратили в очах світу, але не в моїх. У моїх очах через цю втрату ви незмірно виросли. Лихо спало на вас цілком несподівано; ви боялися, що мене воно тяжко вразить; ви визнали за краще не казати мені про нього зразу. Я не гніваюся за ваше недовір'я. Ви просто не хотіли втратити мене. Це сповнює мене гордістю! Адже ви дізналися, що я теж нещасний, і не хотіли своє нещастя додавати до мого. Ви й не припускали, що ваше нещастя допоможе мені цілком забути своє власне.

Мінна. Все чудово, пане майор! Але того, що сталося, не вернеш. Я звільнила вас від обітниці; до того ж, узявши перстень...

Фон Телльгайм. Я нічого не хотів цим сказати! Більше того: тепер я вважаю себе більш зобов'язаним, ніж раніше! Ви моя, Мінно, моя назавжди! *(Дістає персня)*. Ось, прийміть його вдруге, цю заставу моєї вірності...

Мінна. Щоб я взяла назад цього персня? Цього персня?

Фон Телльгайм. Так, наймиліша Мінно, так!

Мінна. І ви гадаєте, що я здатна на таке? Взяти цього персня?

Фон Телльгайм. Першого разу ви взяли від мене цього персня, коли ми були в однаковому становищі і обоє були щасливі. Тепер ми нещасні, але знову рівні. А рівність завжди була найкращою запорукою кохання. Дозвольте, наймиліша Мінно! *(Хапає її за руку, щоб надіти персня)*.

Мінна. Як? Силоміць, пане майор? Ні, немає в світі такої сили, яка примусила б мене прийняти цього персня!.. Чи ви, може, гадаєте, що в мене немає персня? Ось бачите *(показує на свій перстень)*, у мене є ще один, який ні в чому не поступається вашому.

Франціска. Невже він і тепер ще не помітить!

Фон Телльгайм *(випускає руку Мінни)*. Що ж це таке? Переді мною панна фон Барнгельм, але я не впізнаю її голосу. Ви прикидаєтесь, панно. Даруйте, що я за вашим прикладом уживаю це слово.

Мінна *(своїм справжнім тоном)*. Я образила вас цим словом, пане майор?

Фон Телльгайм. Мені було боляче.

Мінна *(зворушено)*. Я не хотіла цього, Телльгайм. Пробачте мені, Телльгайм.

Фон Телльгайм. О, цей щирий тон свідчить, що ви знову стали самі собою, панно; що ви ще кохаєте мене, Мінно.

Франціска *(не втерпівши)*. Ще трохи й ця витівка зайде задалеко...

Мінна *(владно)*. Прошу не втручатися до нашої гри, Франціско!

Франціска *(вбік, зніяковіло)*. Хіба ще не досить?

Мінна. Так, мій пане. Якби я вдавала з себе холодну й глузливу, то була б просто кокеткою. Геть маску! Ви заслуговуєте на те, щоб я була такою ж щирою, як і ви. Я ще кохаю вас, Телльгайм, так, я ще кохаю вас; і все ж таки...

Фон Телльгайм. Ні слова більше, найдорожча, Мінно, ні слова більше! *(Знову хапає її за руку, щоб надіти персня)*.

Мінна *(відводить руку)*. І все ж таки... Я тим більше нізащо в житті не допущу до цього, нізащо! А ви як собі гадаєте, пане майор? Я вважала, що з вас вистачає свого власного лиха. Вам необхідно залишитися тут; ви повинні домогтися, щоб з вас зняли ганьбу. Домогтися впертістю — зараз мені не спадає на думку інше слово — навіть коли б через це вам довелося померти від холоду й голоду перед очима в своїх наклепників!

Фон Телльгайм. Отак я думав, отак я казав, коли не усвідомлював, що́ думаю і що́ кажу. Гіркота й затята лють зовсім затьмарили мою душу; навіть любов у всьому сяйві щастя не змогла просвітлити її. Але вона посилає своє дитя — співчуття; тісно пов'язане із найщирішою журбою, воно розганяє хмари й знову навстіж розчиняє мою душу для ніжності. Прокидається інстинкт самозбереження, бо йдеться про збереження чогось коштовнішого, ніж я сам, і зберегти його доручено мені. Хай вас, панно, не ображає слово «співчуття». Воно не може принизити нас, коли ми чуємо його від мимовільного винуватця нашого лиха. Це я той винуватець: через мене, Мінно, ви втратили родичів і друзів, маєток і вітчизну. Тож через мене, в мені ви знов повинні знайти усе, що втрачено, бо інакше на моєму сумлінні лежатиме загибель наймилішої із жінок.

Я тоді зненавиджу сам себе — не засуджуйте мене на таке майбутнє! Ні, мене ніщо тут довше не втримає. Від цієї миті я відповідатиму лише зневагою на ту несправедливість, яка мене тут спіткала. Хіба цією країною кінчається світ? Хіба тільки тут сходить сонце? Адже я можу податися куди завгодно. Я будь-де знайду службу. Нехай доведеться шукати її в далеких краях: не бійтеся піти зі мною, найдорожча Мінно; нам не бракуватиме нічого. Маю друга, який радо мене підтримає...

Ява шоста

Фельд'єгер, фон Телльгайм, Мінна, Франціска.

Франціска *(вгледівши фельд'єгеря)*. Тс! Пане майор!..

Фон Телльгайм *(до фельд'єгеря)*. Ви до кого?

Фельд'єгер. Я шукаю пана майора фон Телльгайма. А, та це ж ви і є! Пане майор, мені наказано передати вам листа від короля. *(Виймає листа з поштарської сумки)*.

Фон Телльгайм. Мені?

Фельд'єгер. Згідно з адресою...

Мінна. Франціско, ти чуєш? Шевальє, отже, казав правду!

Фельд'єгер *(вручаючи Телльгаймові листа)*. Вибачайте, пане майор; ви мали одержати його ще вчора; але я не зміг вас знайти. Щойно сьогодні, на параді я взнав вашу адресу від лейтенанта Рікко.

Франціска. Ви чуєте, ласкава панно? Ось з яким міністром зустрічався шевальє! «Як ше свати той міністр — там, на широкий пляц?»

Фон Телльгайм. Щиро вдячний вам за турботу.

Фельд'єгер. Це мій обов'язок, пане майор. *(Виходить)*.

Ява сьома

Фон Телльгайм, Мінна, Франціска.

Фон Телльгайм. Ох, панно, що мене тут чекає? Що написано в цьому листі?

Мінна. Я не маю права бути надто цікавою, щоб це знати.

Фон Телльгайм. Як? Ви все ще відокремлюєте свою долю від моєї. Але чому я зволікаю і не розпечатую листа? Він не може зробити мене ще нещаснішим, ні, найдорожча Мінно, він не може зробити нас ще нещаснішими... зате щасливішими — може! Дозвольте, панно! *(Розпечатує і читає листа).*

Тим часом на сцену скрадається трактирник.

Ява восьма

Ті самі і трактирник.

Трактирник *(до Франціски)*. Тс-с! Люба дівчинко! На одне слово!

Франціска *(підходячи до нього)*. Це ви, пане трактирник? Повірте, ми й самі ще не знаємо, що там у тому листі.

Трактирник. Навіщо мені той лист? Я прийшов з приводу персня. Хай ласкава панна негайно віддасть його мені. Прийшов Юст. Майор прислав його викупити персня.

Мінна *(яка тим часом теж наблизилася до трактирника)*. Скажіть Юстові, що перстень уже викуплено мною.

Трактирник. Але ж...

Мінна. Я все беру на себе; ідіть же!

Трактирник виходить.

Ява дев'ята

Фон Телльгайм, Мінна, Франціска.

Франціска. Годі, ласкава панно, змилосердьтесь над бідолашним майором.

Мінна. Знайшлася мені заступниця! Скоро вузол розв'яжеться сам собою.

Фон Телльгайм *(прочитавши листа, вкрай зворушений)*. Так, він і тут не зрадив собі! О панно, яка справедливість! Яка ласка! Це більше, ніж я мріяв! Більше, ніж я заслуговую! Моє щастя, моя честь — усе повернуто. Чи, може, це сон? *(Для певності ще раз перебігає очима листа)*. Ні, це не омана, породжена моїми бажаннями! Читайте самі, панно, читайте самі!

Мінна. Я не хочу бути нескромною, пане майор.

Фон Телльгайм. Нескромною? Листа написано до мене, до вашого Телльгайма, Мінно. В ньому є те, чого не може забрати у нас ваш дядько. Ви повинні його прочитати, читайте ж!

Мінна. Якщо вам це зробить приємність, то прочитаю, пане майор. *(Бере листа й читає).* «Дорогий майоре фон Телльгайм! Доводжу до вашого відома, що справа, яка поставила під сумнів вашу честь, з'ясувалася на вашу користь. Мій брат докладно ознайомився з нею і засвідчив, що ви не тільки не винні, а й заслужили винагороди. Двірська скарбниця отримала наказ повернути вам відомий вексель і сплатити ваші позики; я звелів також скасувати всі ухвали воєнно-польових кас щодо ваших рахунків. Сповістіть мене, чи ваше здоров'я дозволяє вам вернутися на службу. Я волів би не розлучатися з людиною, що зарекомендувала себе такою хоробрістю і таким напрямом думок. З прихильністю до вас ваш король et c.» [1].

Фон Телльгайм. Ну, що ви на це скажете, панно?

Мінна *(згортаючи листа і повертаючи його).* Я? Нічого.

Фон Телльгайм. Нічого?

Мінна. Хіба те, що ваш король не тільки велика людина, а, мабуть, ще й добра людина. Але що мені до того? Він не мій король.

Фон Телльгайм. І більше нічого не скажете? Про нас із вами?

Мінна. Ви повернетесь до нього на службу, станете підполковником, а може, й полковником. Вітаю вас від щирого серця.

Фон Телльгайм. Невже ви так мало мене знаєте? Ні, якщо доля повернула мені стільки, скільки потрібно, щоб задовольнити бажання розважної людини, то тепер тільки від моєї Мінни залежить, чи я служитиму ще комусь, крім неї. Лише служінню вам я присвячу все своє життя! Служба у вельмож небезпечна і не дає винагороди за ті зусилля, той примус і ті образи, які пов'язані з нею. Мінна не з пихатих, що кохаються лише в титулах і почесних посадах своїх чоловіків. Вона кохатиме мене задля мене самого; а я задля неї забуду весь світ. Я став солдатом з любові до певних політичних принципів,— я й сам добре не знаю яких,— і під впливом примхи: мовляв, кожному порядному чоловікові корисно трохи випробу-

[1] Et caetera — і так далі *(лат.)*.

вати себе в цьому стані, щоб освоїтися з тим, що називається небезпекою, виробити в собі твердість і рішучість. Тільки тяжка скрута могла б примусити мене зробити з цієї спроби своє покликання, з випадкової роботи — своє ремесло. Але тепер, коли мене ніщо не примушує, усе моє шанолюбство спрямоване на одне: бути мирною і задоволеною людиною. З вами, найдорожча Мінно, я неодмінно стану такою людиною, і біля вас залишуся нею назавжди. Хай нас завтра з'єднають з вами найсвященніші узи; і тоді ми оглянемося навколо, і в широкому, людному світі знайдемо собі найспокійніший, найсвітліший, найвеселіший куточок, якому, щоб стати раєм, бракує тільки щасливої пари. Там і будемо жити; там кожен наш день... Що з вами, панно?

Мінна неспокійно повертається то в один бік, то в другий, щоб приховати своє зворушення.

Мінна *(опанувавши себе)*. Ви дуже жорстокі, Телльгайм, ви так яскраво змалювали мені щастя, від якого я змушена відмовитися. Моя втрата...

Фон Телльгайм. Ваша втрата? Що ви називаєте втратою? Все, що Мінна могла втратити, нітрохи не позначилося на самій Мінні. Ви й досі та сама — наймиліша, найчарівніша, найкраща істота під сонцем; втілення доброти і великодушності, цнотливості й утіхи! Правда, коли-не-коли ви любите пожартувати, де-не-де у вас прохоплюється нахил до впертості. Тим краще! Тим краще! А то Мінна була б ангелом, якому я б тремтяче поклонявся, але покохати його не смів би. *(Хапає її руку, щоб поцілувати)*.

Мінна *(забирає руку)*. Не треба, пане! Що за раптова зміна? Холодний Телльгайм так раптом став ніжним і палким коханцем! Невже це тільки тому, що йому всміхнулося щастя? Тоді мені треба буде, на час його скороминущої гарячки, зберегти розум за нас обох. Коли він сам був здатен міркувати, я чула від нього таке: нікчемна та любов, що зважується накликати зневагу на того, кого вона любить. Слушно; але я прагну до такої ж чистої, шляхетної любові, як і він. І тепер, коли його кличе честь, коли за ним побивається великий монарх, я мала б допустити, щоб він віддався разом зі мною любовним мріям? Щоб хоробрий вояк перетворився на грайливого пастушка? Ні, пане майор, ідіть за покликом долі, що готує для вас краще майбутнє...

Фон Телльгайм. Ну, гаразд! Якщо великий світ вабить вас більше, Мінно... Хай буде так! Залишімося у великому світі! Але який він малий, який жалюгідний, той великий світ! Ви бачили досі лише його позолочений бік. Та невдовзі ви, Мінно, ви... Ну що ж! Це буде потім! Я певен, що вам не бракуватиме шанувальників ваших цнот, а мені — людей, що заздритимуть моєму щастю!

Мінна. Ні, Телльгайм, я мала на увазі інше! Я вас відсилаю у великий світ, хочу, щоб ви вернулися на шлях честі, але без мене. Там Телльгаймові потрібна неославлена дружина! А саксонська дівчина, що втекла з дому, що вішалася йому на шию...

Фон Телльгайм *(скипів, люто блискав очима)*. Хто сміє таке казати? Ох, Мінно, я жахаюся самого себе, коли уявлю, що це сказав хтось інший, а не ви. Я не знаю, що зробив би йому з люті.

Мінна. Ось бачите! Саме цього я й боюся. Ви не стерпіли б найменшого глузування наді мною, проте щодня вам довелося б чути найущипливіші слова. Отже, вислухайте, Телльгайм, що я твердо поклала собі й від чого не відступлюся нізащо в світі.

Фон Телльгайм. Я благаю вас, панно... благаю, Мінно!.. Поміркуйте хвилинку, перш ніж виносити вирок, від якого залежить моє життя і смерть!

Мінна. Що тут міркувати! Як правда те, що я повернула вам перстень, який ви дали мені колись на знак своєї вірності, як правда те, що ви взяли той перстень, так само правда і те, що нещасна Барнгельм ніколи не стане дружиною щасливого Телльгайма!

Фон Телльгайм. І це ваше останнє слово, панно?

Мінна. Тільки рівність — тривка основа кохання. Щаслива Барнгельм прагнула жити тільки для щасливого Телльгайма. Нещасна Мінна теж, врешті, дала б себе вмовити і згодилася б, може, збільшити, а може, й полегшити нещастя свого друга. І він, гадаю, бачив, що поки не надійшов цей лист, який знову зробив нас з усіх поглядів нерівними, я відмовлялася бути вашою тільки про людське око.

Фон Телльгайм. Це правда, панно? Дякую вам, Мінно, за те, що ви не сказали ще свого останнього слова. Вам потрібен тільки нещасний Телльгайм? Можете його мати. *(Холодно)*. Мені починає здаватися, що не личить приймати цей запізнілий доказ справедливості, що буде краще, коли я взагалі не домагатимуся того, що вже

зганьблено такою огидною підозрою. Тож я вважаю, що не одержував листа. Оце й усе, що я відповім на нього! *(Хоче порвати листа).*

Мінна *(хапає його за руку).* Що ви надумали, Телльгайм?

Фон Телльгайм. Не розлучатися з вами.

Мінна. Стривайте!

Фон Телльгайм. Панно, я неодмінно розірву листа, якщо ви наполягатимете на своєму. Отоді ми побачимо, що ви ще зможете сказати мені!

Мінна. Як це? Таким тоном? Отже, ви хочете, неодмінно хочете, щоб я пойнялася зневагою до самої себе? Бо тільки нікчемне створіння не соромиться завдячувати все своє щастя сліпому коханню чоловіка.

Фон Телльгайм. Неправда, зовсім неправда!

Мінна. І ви так оцінюєте свої власні слова, коли чуєте їх з моїх уст?

Фон Телльгайм. Софістка! Хіба все, що не випадає чоловікам, негоже й для жінок? Хіба чоловіки повинні дозволяти собі все те, що годиться жінкам? Хіба природа не звеліла сильній статі бути опорою для слабкої?

Мінна. Не хвилюйтесь, Телльгайм! Я не лишуся цілком беззахисною, хоч і змушена рішуче відмовитися від честі бути під вашою охороною. Коли буде дуже потрібно, мені все ж таки допоможуть. Я сповістила нашого посла, що я перебуваю в цьому місті, і він виявив бажання сьогодні зустрітися зі мною. Він, сподіваюся, заопікується мною. Час іде. Дозвольте, пане майор...

Фон Телльгайм. Я проведу вас, ласкава панно.

Мінна. Не треба, пане майор, залиште мене.

Фон Телльгайм. Швидше ваша тінь залишить вас! Куди б ви не подалися, панно, до кого б ви не пішли, я всюди, знайомим і незнайомим, раз у раз казатиму у вашій присутності про те, які узи єднають нас із вами і з якою жорстокою впертістю ви хочете їх порвати...

Ява десята

Ті самі і Юст.

Юст *(убігає, схвильовано).* Пане майор! Пане майор!

Фон Телльгайм. Ну, що там?

Юст. Швидше йдіть сюди, швидше!

Фон Телльгайм. Що, що? Ходи ближче! Що сталося?

Юст. Ось послухайте. *(Шепче йому на вухо).*

Мінна *(убік, до Франціски).* Ти все чула, Франціско?

Франціска. О, які ви безжалісні! Я стою тут як на голках!

Фон Телльгайм *(до Юста).* Що ти сказав? Це неможливо! Вона? *(Люто дивиться на Мінну).* Скажи це вголос, скажи їй в обличчя! Послухайте-но, панно!

Юст. Трактирник каже, що панна фон Барнгельм забрала перстень, який я заклав у нього; вона заявила, що перстень належить їй, і не хоче його віддати.

Фон Телльгайм. Чи це правда, панно! Ні, я не можу цьому повірити!

Мінна *(усміхаючись).* Чому, Телльгайм? Чому ви не можете повірити?

Фон Телльгайм *(обурено).* Отже, це правда! Яке жахливе прозріння! І таке несподіване! Тепер я вже добре знаю вас, ваше лицемірство, вашу зрадливість!

Мінна *(злякано).* Про кого це ви так?

Фон Телльгайм. Про вас, чиє ім'я більше й згадувати не хочу!

Мінна. Телльгайм!

Фон Телльгайм. Забудьте й ви моє ім'я! Ви приїхали сюди, щоб порвати зі мною. Це ясно! Як випадковість сприяє віроломним! Вона підсунула вам ваш перстень. А ви підступно й непомітно зуміли підсунути мені мій.

Мінна. Телльгайм, у вас розгулялася уява! Схаменіться і вислухайте мене.

Франціска *(про себе).* Так їй і треба!

Ява одинадцята

Вернер
(з гаманцем, набитим грішми),
фон Телльгайм, Мінна, Франціска, Юст.

Вернер. Я вже вернувся, пане майор!

Фон Телльгайм *(не дивлячись на нього).* А хто тебе кликав?

Вернер. Ось гроші, тисяча пістолів!

Фон Телльгайм. Вони мені не потрібні!

Вернер. Завтра, пане майор, ви матимете вдвічі більше.

Фон Телльгайм. Тримай свої гроші при собі!

Вернер. Це ж ваші гроші, пане майор. Мені здається, ви не бачите, з ким розмовляєте.

Фон Телльгайм. Я кажу тобі: забирайся собі з ними.

Вернер. Що з вами? Я — Вернер.

Фон Телльгайм. Добрість — облуда, та й годі. У послужливість також не варто вірити.

Вернер. Це ви про мене?

Фон Телльгайм. Думай, як собі хочеш!

Вернер. Я тільки виконав ваш наказ.

Фон Телльгайм. А тепер я наказую тобі: геть!

Вернер. Пане майор! *(Роздратовано)*. Я людина...

Фон Телльгайм. Є чим хвалитися!

Вернер. Яка теж може образитися...

Фон Телльгайм. Авжеж! Образитись дуже недовго.

Вернер. Я прошу вас, пане майор...

Фон Телльгайм. Скільки разів я маю тобі казати? Мені не потрібні твої гроші!

Вернер *(люто)*. Тоді й мені вони ні до чого! *(Кидає гаманець майорові під ноги і йде геть)*.

Мінна *(до Франціски)*. Ох, люба Франціско, мені треба було послухатися твоєї ради. Я зайшла надто далеко у своїх жартах. Аби він тільки захотів мене вислухати... *(Підходить до Телльгайма)*.

Франціска *(не відповідаючи Мінні, наближається до Вернера)*. Пане вахмістр!

Вернер *(похмуро)*. Не чіпайте мене!..

Франціска. Тьху! Вперше бачу таких чоловіків!

Мінна. Телльгайм! Телльгайм!

Той аж кипить з люті, відвертається і не хоче її слухати.

Ні, це вже занадто! Вислухайте ж мене! Ви помиляєтесь! Це просто непорозуміння, Телльгайм! Ви не хочете вислухати свою Мінну? І ви могли подумати, що... що я мала намір порвати з вами? І тому приїхала сюди, Телльгайм!

Ява дванадцята

Ті самі, двоє слуг

(один за одним убігають з різних боків зали).

Перший слуга. Ласкава панно, його вельможність граф!

Другий слуга. Він уже тут, ласкава панно!

Франціска *(підбігши до вікна)*. Це він, він!

Мінна. Справді? О, тоді не гаймо часу, Телльгайм...

Фон Телльгайм *(раптом отямившись)*. Хто вже тут? Ваш дядько, панно? Той жорстокий дядько? Хай він тільки прийде сюди, хай тільки прийде! Не бійтесь нічого! Він не посміє вас образити навіть поглядом. Він матиме справу зі мною! Хоч ви й не заслужили...

Мінна. Скоріше обійміть мене, Телльгайм, і забудьте про все...

Фон Телльгайм. О, коли б я знав, що ви готові розкаятися!

Мінна. Ні, я не буду розкаюватися в тому, що спромоглася заглянути в глиб вашого серця! Ох, яка ж бо ви людина! Обійміть свою Мінну, свою щасливу Мінну! Але щасливу передусім завдяки вам! *(Кидається в обійми)*. А тепер — назустріч йому!

Фон Телльгайм. Кому назустріч?

Мінна. Найкращому з ваших друзів, хоч ви його ще й не знаєте.

Фон Телльгайм. Не розумію!

Мінна. Графові, моєму дядькові, що став батьком і мені, і вам... Моя втеча, його гнів, втрата спадщини — невже ви не здогадуєтесь, що все це — вигадка? О легковірний лицарю!

Фон Телльгайм. Вигадка? А перстень? Перстень?

Мінна. Де той перстень, що я вам повернула?

Фон Телльгайм. Ви візьмете його назад? О, тоді я щасливий! Ось він, Мінно! *(Дістає персня)*.

Мінна. Але спершу придивіться до нього! Ох ви, сліпці, чому ви не хочете бачити! Котрий же це перстень? Той, що я дала вам, чи той, що ви дали мені? Хіба це не той перстень, який я не хотіла залишати в руках трактирника?

Фон Телльгайм. Боже, що я бачу? Що я чую?

Мінна. І я повинна його взяти від вас? Повинна? Тоді дайте мені його! Дайте! *(Вириває в нього перстень і сама настромлює йому на палець)*. Ну? Тепер усе гаразд?

Фон Телльгайм. Де я? *(Цілує їй руку)*. О лихий ангеле! Так мене мучити!

Мінна. Це вам на пам'ять, любий чоловіче, щоб ви ніколи не насміхалися з мене, бо я тут же посміюся з вас. Згадайте: хіба ви також не мучили мене?

Фон Телльгайм. О комедіантки! І як я не розпізнав вас!

Франціска. Ні, їй-богу, з мене б не вийшла комедіантка. Я весь час тремтіла, мусила затуляти долонею рота, щоб не скрикнути.

Мінна. Моя роль теж не легко мені далася. Але нам пора йти!

Фон Телльгайм. Я й досі не отямився. Мені так гарно і водночас так страшно! Так буває, коли прокинешся раптом від кошмарного сну!

Мінна. Ми забарилися. Я чую його голос.

Ява тринадцята

Ті самі, граф фон Брухзаль у супроводі кількох слуг і трактирник.

Граф *(заходячи)*. Сподіваюся, що вона щасливо доїхала?

Мінна *(кидається йому назустріч)*. О батечку!

Граф. От і я, люба Мінно! *(Обіймає її)*. Але що це, доню? *(Побачивши Телльгайма)*. Тільки вчора сюди приїхали, а вже знайомства, вже товариство!

Мінна. Вгадайте, хто це?

Граф. Невже твій Телльгайм?

Мінна. А хто ж іще, коли не він? Підійдіть, Телльгайм! *(Підводить його до графа)*.

Граф. Пане, ми ніколи не бачили один одного; але тільки глянувши на вас, я подумав, що це ви і є. Мені хотілося, щоб це були ви. Обіймімося. Я щиро поважаю вас. Прошу вас бути моїм другом. Моя небога, моя дочка кохає вас...

Мінна. Від вас я цього не приховувала, батьку! І скажіть: хіба моя любов сліпа?

Граф. Ні, Мінно; твоя любов не сліпа, але твій обранець мовчить.

Фон Телльгайм *(кидаючись йому в обійми)*. Дайте мені отямитись, батьку!

Граф. Це мені подобається, сину! Я знаю: коли уста мовчать, то промовляє серце. Загалом я не дуже полюбляю офіцерів у мундирах цього кольору *(вказує на Телльгаймів мундир)*. Але ви порядна людина, Телльгайм, а порядну людину треба любити в будь-якому одязі.

Мінна. О, коли б ви все знали!

Граф. А що тобі заважає розповісти мені про все? Де мої кімнати, пане трактирник?

Трактирник. Звольте, ваша вельможність, піти за мною.

Граф. Ходімо, Мінно! Ходімо, пане майор! *(Виходить з трактирником і слугами).*

Фон Телльгайм. Я зараз прийду, панно. Тільки скажу кілька слів цьому чоловікові! *(Обертається до Вернера).*

Мінна. Але приємних; мені здається, що це ваш обов'язок. Правда ж, Франціско? *(Іде за графом).*

Ява чотирнадцята

Фон Телльгайм, Вернер, Юст, Франціска.

Фон Телльгайм *(показуючи на гаманець, якого залишив Вернер).* Візьми, Юсте, цей гаманець і занеси додому! Іди!

Юст з гаманцем виходить.

Вернер *(який досі стояв у кутку, похнюплений і начебто байдужий до всього. Почувши це, озивається).* Ну, нарешті!

Фон Телльгайм *(підходить до нього, щиро).* Вернер, коли я зможу одержати другу тисячу пістолів?

Вернер *(раптом повеселівши).* Завтра, пане майор, завтра!

Фон Телльгайм. Я не хочу бути твоїм боржником, а тільки скарбником. Усім вам, добросердим людям, необхідний опікун. Адже ви теж своєрідні марнотратники. Я образив тебе, Вернер?

Вернер. Присягаюся своєю душею, образили! Але я теж був добрий телепень! Я тільки тепер це збагнув. Одне слово, я заслужив сто різок. Тож звеліть мене відшмагати, тільки не гнівайтесь на мене більше, любий майоре!

Фон Телльгайм. Я маю гніватися? *(Стискає йому руку).* Прочитай у моїх очах все те, чого я не можу передати словами. Їй-богу, хотів би я побачити того, у кого краща дівчина і відданіший друг! Правда, Франціско? *(Виходить).*

Ява п'ятнадцята

Франціска, Вернер.

Франціска *(про себе).* Авжеж, він справді добра людина. Такого я вже більше не зустріну. Буду з ним відверта. *(Несміливо і сором'язливо наближається до Вернера).* Пане вахмістр!..

Вернер *(утираючи сльози)*. Що таке?

Франціска. Пане вахмістр...

Вернер. Що скажете, панночко?

Франціска. Але ж ви навіть не дивитесь на мене, пане вахмістр...

Вернер. Бо не можу; мені щось залетіло в око.

Франціска. Все ж таки гляньте на мене!

Вернер. Боюся, що я й так забагато на вас задивлявся, панночко! Ну, я вже дивлюся на вас! Що ви мені скажете?

Франціска. Пане вахмістр... а вам часом не потрібна пані вахмістерша?

Вернер. Ви не жартуєте, панночко?

Франціска. Не жартую!

Вернер. І ви поїхали б зі мною до Персії?

Франціска. Куди захочете!

Вернер. Справді? Гей, пане майор! Не чваньтеся! Адже тепер у мене є принаймні така сама гарна дівчина і такий самий вірний друг, як і у вас! Дайте мені свою руку, панночко! Гаразд! Через десять років будете пані генеральшею або... удовою!

ЕМІЛІЯ ГАЛОТТІ

Трагедія на п'ять дій

Переклав Богдан Гаврилків

ДІЙОВІ ОСОБИ:

Емілія Галотті.
Одоардо Галотті } батьки Емілії.
Клавдія Галотті }
Гетторе Гонзага — принц Гвасталли.
Марінеллі — камергер принца.
Камілло Рота — один із радників принца.
Конті — художник.
Граф Аппіані.
Графиня Орсіна.
Анжело, Пірро і кілька слуг.

Дія перша

Дія відбувається в кабінеті принца.

Ява перша

Принц

за письмовим столом, на якому багато листів і паперів; він перебігає очима деякі з них.

Принц. Скарги, нескінченні скарги! Прохання, нескінченні прохання! Нудні справи, а нам ще й заздрять! Звичайно, якби ми могли всім допомогти, то, може, нам справді було б чого заздрити. Емілія? *(Він розпечатує ще одного листа й читає підпис).* Так, Емілія, але Емілія Брунескі — не Галотті. Не Емілія Галотті! Чого вона хоче, та Емілія Брунескі? *(Читає).* Багато просить, дуже багато. Але її звуть Емілією. Задовольнити! *(Підписує і дзвонить; входить камердинер).* Чи в приймальній є вже хтось з моїх радників?

Камердинер. Немає нікого.

Принц. Я надто рано взявся до справ. Сьогодні так гарно надворі. Поїду на прогулянку. Маркіз Марінеллі буде мене супроводити. Хай його покличуть.

Камердинер виходить.

Не можу більше працювати. Я був такий спокійний, чи

принаймні вважав себе спокійним. Раптом читаю, що якась-там Брунескі зветься Емілією,— і мій спокій де й дівся!

Камердинер *(заходить знов)*. По маркіза послано. А ось тут лист від графині Орсіни.

Принц. Від Орсіни? Поклади його сюди.

Камердинер. Її гінець чекає.

Принц. Я пошлю відповідь, коли в цьому буде потреба. Де вона тепер? У місті? Чи в своїй віллі?

Камердинер. Вона вчора прибула до міста.

Принц. Тим гірше... Тим краще, хотів я сказати, бо коли так, то гінцеві нема чого взагалі чекати.

Камердинер виходить.

Моя дорога графине! *(З гіркотою, беручи до рук листа)*. Можна вважати, що лист прочитано! *(Відкладає листа)*. Мені, правда, здавалося, що я кохаю її, та чого тільки нам не здається! Може, я й справді кохав її. Та коли це було!

Камердинер *(заходить ще раз)*. Художник Конті просить вашої ласки...

Принц. Конті? Гаразд, нехай зайде. Він мене трохи розважить. *(Встає)*.

Ява друга

Конті, принц.

Принц. Доброго ранку, Конті. Як справи? Що поробляє мистецтво?

Конті. Мистецтво, принце, шукає хліба.

Принц. Воно не повинно цього робити, ні в якому разі, особливо в моєму невеликому володінні. Але митець, звичайно, повинен відчувати бажання до праці.

Конті. Бажання до праці? Він працює залюбки. Та коли доводиться працювати понад міру, то митець перестає бути митцем.

Принц. Йдеться не про те, скільки картин митець намалює, а про те, скільки праці він вкладе в кожну. Хай їх буде мало, але добре намальовані. Гадаю, ви прийшли не з порожніми руками, Конті?

Конті. Я приніс портрет, який ви веліли мені намалювати, ласкавий пане. І приніс ще один, намальований без вашого відома, бо він заслуговує, щоб ви подивилися на нього...

Принц. Чий же то портрет? Щось не пригадую собі...

К о н т і. Графині Орсіни.

П р и н ц. Ага! Але ж це досить давнє замовлення.

К о н т і. Наші прекрасні дами рідко знаходять вільний час для нас, малярів. Минуло вже три місяці, а графиня зважилася позувати мені один-однісінький раз.

П р и н ц. Де ж картини?

К о н т і. В приймальні, зараз я принесу їх.

Ява третя

П р и н ц.

П р и н ц. Її портрет! Та хай буде! Адже її портрет — не вона сама. До того ж може статися, що в портреті я побачу те, чого не знаходжу більше у ній самій. А втім, мені анітрохи не хочеться там чогось шукати. Набридливий маляр! Підозрюю навіть, що вона його підкупила. Нехай! Коли б завдяки новому образові, намальованому новими фарбами, на новому тлі, вона знову посіла місце в моєму серці — я, здається, справді зрадів би цьому. Кохаючи графиню, я був завжди такий спокійний, такий веселий, такий безтурботний. А тепер я завжди в тривозі. І все ж — ні, і ще раз ні! Добре мені тепер чи погано, але так мені більше подобається.

Ява четверта

П р и н ц, К о н т і

з портретами; один з них він обертає лицем до крісла.

К о н т і *(ставить перед принцем другий портрет)*. Прошу вас, принце, взяти до уваги межі нашого мистецтва. Багато найпринадніших ознак краси зовсім недосяжні для нього. Станьте отут!

П р и н ц *(глянувши на портрет)*. Чудово, Конті, справді чудово! Тобто чудове ваше мистецтво, ваш пензель. Але портрет далекий від правди, Конті, дуже далекий від правди!

К о н т і. Оригінал, здається, був іншої думки. А втім, я відійшов од правди не більше, ніж цього вимагає мистецтво. Мистецтво мусить відтворювати образ таким, яким його уявляла собі пластична природа, якщо вона існує: без тих хиб, що неминуче постають через опір матеріалу, без тих втрат, що їх завдає руйнівна дія часу.

Принц. Художник, що вміє думати, гідний вдвічі більшої поваги. Але оригінал, кажете, незважаючи на це, заявив...

Конті. Даруйте, принце. Оригінал — особа, яку я повинен шанувати. Я не мав наміру сказати про неї щось недобре.

Принц. Ну, як собі хочете. То що сказав оригінал?

Конті. «Я рада,— мовила графиня,— якщо я не бридкіша за цей портрет».

Принц. Якщо не бридкіша? О, пізнаю оригінал!

Конті. І мовила це з таким виразом, якого, звичайно, і натяку в цьому портреті немає.

Принц. Оце я й мав на думці, саме в цьому я й бачу разючий відхід од правди. О, знаю я той гордий, насмішкуватий вираз, що міг би спотворити навіть обличчя Граціі! Не заперечую, що гарні уста, ледь скривлені іронічною посмішкою, часто здаються ще кращими. Але не забудьте — ледь скривлені, щоб посмішка не обернулася на гримасу, як у нашої графині. І очі мають стежити за глузливими устами, але, звичайно, не такі очі, як у нашої графині. І навіть не такі, як на цьому портреті.

Конті. Ласкавий пане, я просто вражений...

Принц. Чим? Все, що мистецтво могло добути з оцих великих, витрішкуватих, закляклих і нерухомих, як у медузи, очей графині, ви, Конті, сумлінно з них добули. Я кажу — сумлінно? При меншій сумлінності вийшло б ще сумлінніше. Бо, скажіть самі, Конті, хіба можна з цього портрета скласти уявлення про вдачу графині? А так мало б бути. Гордість ви обернули в гідність, іронію — в усмішку, нахил до понурої мрійливості — в лагідну меланхолію.

Конті *(трохи роздратовано)*. Е, мій принце,— ми, художники, розраховуємо на те, що готовий портрет застане коханця таким же палким, яким він був тоді, коли його замовляв. Ми малюємо закоханими очима, і тому оцінювати нас повинні тільки закохані очі.

Принц. Гаразд, Конті: то чому ж ви не прийшли з ним на місяць раніше? Відставте його. Ну, а що ще ви принесли?

Конті *(бере другий портрет, але ще не повертає його лицем)*. Це також жіночий портрет.

Принц. То я волів би... взагалі не дивитися на нього. Бо з ідеалом, який живе отут *(показує на чоло)*, чи, вір-

піше, отут *(показує на серце)*, він однаково не зрівняється. Я бажав би, Конті, захоплюватися вашим мистецтвом у картинах на інші сюжети.

К о н т і. Є, звичайно, мистецтво, яким можна більше захоплюватися, але, напевно, немає оригіналу, що був би вартий більшого захвату, ніж цей.

П р и н ц. Б'юсь об заклад, Конті, що це повелителька самого художника. *(Конті обертає картину)*. Що я бачу? Це ваш твір, Конті? Чи витвір моєї уяви? Емілія Галотті!

К о н т і. Як, принце, ви знаєте цього ангела?

П р и н ц *(намагається опанувати себе, але не зводить очей з картини)*. Зовсім трохи! Лише настільки, щоб упізнати. Кілька тижнів тому я зустрів її в супроводі матері на одній вечірці. Після того я бачив її тільки в церквах, де не дуже-то личить задивлятися на когось. І знаю також її батька. Але він не належить до моїх друзів. Власне, він найбільше опирався моїм домаганням на Сабіонеттську провінцію. Старий вояка, гордий і суворий, проте чесний і добрий!

К о н т і. То батько! А тут перед нами його дочка...

П р и н ц. Їй-богу, викапана Емілія! *(Все ще не зводячи очей з портрета)*. Вам, звичайно, відомо, Конті, що найбільше хвалять художника тоді, коли, дивлячись на його твір, забувають про похвалу.

К о н т і. А проте я не дуже задоволений цим своїм твором. І в той же час дуже задоволений своїм незадоволенням. Ах, чому ми не можемо малювати безпосередньо очима! Скільки втрачається на довгому шляху від ока — через руку — до пензля! А проте ще раз кажу: я знаю, що в портреті втрачено, і як воно втрачено, і чому ця втрата була неминучою, і це сповнює мене гордістю, я пишаюся цим більше, ніж усім тим, що мені вдалося віддати. Бо ті втрати більше, ніж здобутки, переконують мене, що я справді великий художник; от лише моя рука не завжди буває рукою великого художника. Бо чи не правда, принце, що Рафаель все одно був би найбільшим генієм у живопису, коли б, на лихо, народився без рук? Адже так, принце?

П р и н ц *(який тільки тепер одірвав погляд від картини)*. Що ви сказали, Конті? Про віщо ви спитали?

К о н т і. Пусте! Звичайнісінька балаканина! Я побачив у ваших очах усю вашу душу. Мені подобаються такі душі і такі очі.

П р и н ц *(з удаваною байдужістю)*. То ви, Конті, справді ставите Емілію Галотті поряд з найпершими красунями нашого міста?

К о н т і. Що? Поряд? Поряд з найпершими в нашому місті? Та ви глузуєте з мене, принце. Або ж увесь цей час ви бачили так само мало, як і чули.

П р и н ц. Любий Конті *(знову вступлює очі в портрет)*, хіба можна довіряти власним очам? Насправді тільки художник здатен судити про красу.

К о н т і. І кожне окреме відчуття мало б чекати на присуд художника? У монастир того, хто хоче від нас повчитися, що таке краса! Одначе мушу вам усе ж признатися, любий принце, що одною з найбільших утіх у моєму житті було те, що Емілія Галотті згодилася мені позувати. Її голова, обличчя, чоло, очі, уста, підборіддя, шия, груди, стан, уся її постать стали для мене відтоді єдиним об'єктом вивчення жіночої вроди. Портрет, для якого вона позувала, забрав із собою її батько. Але ця копія...

П р и н ц *(рвучко обертається до нього)*. Що, Конті? Невже ви її комусь пообіцяли?

К о н т і. Я малював її для вас, принце, якщо тільки вона вам сподобалась.

П р и н ц. Чи вона мені сподобалась? *(Усміхаючись)*. Гадаю, Конті, що буде найкраще, коли і я вивчатиму жіночу вроду з об'єкта, з якого її вивчаєте ви. А той портрет візьміть назад... замовте для нього раму.

К о н т і. Гаразд!

П р и н ц. Якнайкращу, якнайрозкішнішу, яку тільки зможе зробити різьбяр. Той портрет висітиме в галереї. А оцей залишиться тут. З ескізом так не церемоняться; його навіть не вивішують, а воліють тримати під руками. Я вдячний вам, Конті, дуже вдячний. І, як уже сказано, в моїх володіннях мистецтво не повинно шукати хліба, поки він є в мене самого. Пошліть, Конті, до мого скарбника, і нехай він, під вашу розписку, заплатить вам за обидва портрети стільки, скільки ви зажадаєте. Скільки ви зажадаєте, Конті.

К о н т і. Боюся, принце, щоб потім мене не мучила думка, що таким способом ви хочете винагородити не стільки мистецтво, скільки щось інше.

П р и н ц. О ревнивий художнику! Ні, ні! То чуєте, Конті: скільки зажадаєте.

Конті виходить.

Ява п'ята

Принц.

Принц. Скільки зажадає!.. *(Звертаючись до портрета)*. Яку б суму я за тебе не дав — вона завжди буде недостатньою. О дивний витворе мистецтва, невже ти справді став моєю власністю? Коли б здобути ще й тебе, чудесний шедевре природи! Скільки жадаєте за нього, поштива нене? Скільки жадаєш ти, старий буркуне! Кажи ж! Кажіть же! Найкраще я купив би тебе, чародійко, в тебе самої! Ці очі, такі принадні й цнотливі! Ці уста! А ще коли вони промовляють! Коли всміхаються! Ці вуста! Хтось іде. Я ще надто тебе ревную. *(Ставить портрет до стіни)*. Напевне, Марінеллі. Краще б я не посилав по нього! Це був би для мене надзвичайний ранок!

Ява шоста

Марінеллі, принц.

Марінеллі. Даруйте, ласкавий пане. Я не сподівався, що мене так рано покличуть.

Принц. Я хотів поїхати на прогулянку. Ранок був такий чудовий. Але він минув, і мені вже не хочеться. *(Трохи помовчавши)*. Що чувати, Марінеллі?

Марінеллі. Важливих новин немає, наскільки мені відомо. Графиня Орсіна прибула вчора до міста.

Принц. Вона вже надіслала нам своє ранкове вітання *(показує на листа)* чи щось подібне! Мене це зовсім не цікавить. Ви розмовляли з нею?

Марінеллі. Авжеж, бо я, на жаль, її повірник! Та коли мені знов доведеться стати повірником дами, якій заманеться вас щиро й глибоко покохати, принце, то я...

Принц. Не зарікайтесь, Марінеллі!

Марінеллі. Так? Справді, принце, все це може статися? О, то графиня, виходить, трохи має рацію.

Принц. В тому-то й річ, що вона зовсім не має рації! Зважаючи на моє одруження з Массанською принцесою, що незабаром відбудеться, я змушений спершу цілком занедбати всі такі зв'язки.

Марінеллі. Коли б ішлося тільки про це, то Орсіні, звичайно, довелося б скоритися своїй долі, як ви, принце, скорилися своїй.

Принц. А моя доля, безперечно, набагато суворіша, ніж її. Моє серце — жертва нікчемних інтересів держави. Їй же треба тільки забрати собі своє серце, а не віддавати його проти волі.

Марінеллі. Забрати? Нащо його забирати, питає графиня, коли це тільки дружина, яку принц вибрав не з любові, а заради політики? Поряд з такою дружиною завжди знайдеться місце й для коханої. Вона не боїться, що її витіснить така дружина...

Принц. А нова кохана. Ну й що? Сподіваюся, ви не будете вважати це злочином, Марінеллі.

Марінеллі. Я? О, не змішуйте мене, дорогий принце, з нерозумною жінкою, чиї слова я передаю... передаю із співчуття до неї. Бо вчора, сказати правду, вона зворушила мене, як ніколи. Їй нітрохи не хотілося говорити про свої взаємини з вами. Намагалася вдавати з себе зовсім спокійну і врівноважену. Але серед звичайнісінької розмови в неї раз у раз прохоплювалися слова і натяки на іншу, і це зраджувало, що її серце страждає. З дуже веселим виглядом вона розповідала про дуже сумні речі і, навпаки, про дуже смішні випадки — з дуже поважним виразом обличчя. Вона шукає розради в книгах, і я боюся, що вони її доконають.

Принц. Власне вони й завдали першого удару її вбогому глуздові. Але ж ви, Марінеллі, не збираєтеся вернути мене в її обійми за допомогою того, що мене найбільше відштовхнуло від неї? Якщо вона втрачає розум од любові, то вона раніше чи пізніше втратила б його і без любові. Але облишмо її. Поговорімо про щось інше! Невже в місті зовсім нічого не сталося?

Марінеллі. Майже нічого. Адже вінчання графа Аппіані, яке відбудеться сьогодні, навряд чи можна назвати подією.

Принц. Графа Аппіані? А з ким же? Чому ж я нічого не знав про його заручини?

Марінеллі. Їх тримали під великим секретом. Та й не було підстав зчиняти багато галасу. Вас це розсмішить, принце. Але сентиментальним людям вічно так ведеться! Любов завжди збиткується над ними. Його зуміла піймати в свої тенета дівчина без маєтків і без становища — трохи вродою, а ще більше цнотливістю, благородством почуттів, дотепністю... і не знаю вже чим!

Принц. Тому, хто може так цілковито, не рахуючись ні з чим, віддатися почуттям, які в нього викликали цнот-

ливість і врода, тому, гадаю, варто швидше позаздрити, аніж поспівчувати. І хто ж ця щаслива? Бо незважаючи на все, Аппіані — мені добре відомо, що ви, Марінеллі, не любите його, як, зрештою, і він вас,— незважаючи на все, він вельми достойний юнак, вродливий, багатий, людина виняткового благородства. Мені дуже хотілося б прихилити його до себе. І я подумаю, як це зробити.

Марінеллі. Якщо вже не запізно. Бо, наскільки я чув, у нього немає наміру домагатися успіху при дворі. Він хоче вирушити зі своєю дружиною на свої лани в П'ємонті, і там, у Альпах, полювати на сарн і приручати бабаків. Та й що йому лишається робити? Адже тут, після такого одруження на нерівні, для нього все скінчено. Відтепер до найкращих родин двері йому зачинені...

Принц. Бодай вас із вашими найкращими родинами! В яких панує церемонність, нудьга, вимушеність, а часто й убогість. Але назвіть же мені ту, якій він приносить цю велику жертву.

Марінеллі. Це якась Емілія Галотті.

Принц. Що ви сказали, Марінеллі? Якась...

Марінеллі. Емілія Галотті.

Принц. Емілія Галотті? Не може бути!

Марінеллі. Цілком певно, ласкавий пане.

Принц. Ні, кажу вам, це щось не те, цього не може бути. Ви переплутали імена. Родина Галотті велика. Це може бути Галотті, але не Емілія Галотті, не Емілія!

Марінеллі. Емілія Галотті!

Принц. Тоді, напевне, є ще одна, з таким самим іменем і прізвищем. Адже ви самі сказали — якась Емілія Галотті. Про ту справжню тільки дурень міг би так висловитися.

Марінеллі. Ви не володієте собою, ласкавий пане. Хіба вам відома ота Емілія?

Принц. Питати належить мені, а не вам, Марінеллі. Яка Емілія Галотті? Дочка полковника Галотті, що має маєток поблизу Сабіонетти?

Марінеллі. Так, вона.

Принц. Яка мешкає тут, у Гвасталлі, зі своєю матір'ю?

Марінеллі. Так, вона.

Принц. Недалеко від церкви Всіх Святих?

Марінеллі. Так, вона.

Принц. Одне слово... *(Кидається до портрета і подає його Марінеллі)*. Дивіться! Ця? Ця Емілія Галотті?

Скажіть ще раз своє прокляте «так, вона» і встроміть кинджал мені в серце!

Марінеллі. Так, вона!

Принц. Катюго! Ця Емілія Галотті стане сьогодні...

Марінеллі. Графинею Аппіані!

Принц вириває в нього з рук портрет і відкидає його вбік.

Вінчання відбудеться таємно у батьковому маєтку поблизу Сабіонетти. В обідню пору туди вирушають мати, дочка, граф і, можливо, дехто з друзів.

Принц *(розпачливо падає в крісло)*. Коли так, то я загинув. Коли так, то я не хочу жити!

Марінеллі. Що з вами, ласкавий пане?

Принц *(знову накидається на нього)*. Зраднику! Що зі мною? То слухайте: я кохаю її, я обожнюю її. Знайте ж тепер! Шкода, що ви давно вже про це не дізналися, ви всі, кому так хочеться, щоб я ніколи не вирвався з ганебних пут шаленої Орсіни! Але що ви, Марінеллі, ви, хто так часто запевняв мене у своїй щирій дружбі — о, володарі не мають друзів і не можуть їх мати! — як ви могли так зрадливо, так лукаво аж до цієї хвилини таїти небезпеку, яка загрожувала моєму коханню? Якщо я прощу вам це коли-небудь, то хай мені бог не простить жодного з моїх гріхів!

Марінеллі. Я навряд чи зміг би добрати слів, принце, навіть коли б ви й дозволили мені висловити свій подив. Ви кохаєте Емілію Галотті! Можу в свою чергу заприсягнутися: коли я хоч що-небудь знав, хоч трохи здогадувався про це ваше кохання, то хай я буду проклятий на небі і на землі! Саме у цьому я намагався переконати й графиню Орсіну. І вона скеровувала свою підозру зовсім в інший бік.

Принц. Тоді даруйте, Марінеллі *(кидається йому в обійми)*, і поспівчувайте мені.

Марінеллі. Отож-то, принце! Ось до чого довела ваша скритність! «Володарі не мають друзів і не можуть їх мати!» А ви подумали, чому? Бо вони не бажають їх мати. Сьогодні вони вшановують нас своїм довір'ям, діляться з нами своїми найпотаємнішими прагненнями, відкривають нам усю свою душу, а завтра ми знову для них чужі, наче вони ніколи й словом не перемовлялися з нами.

Принц. Ох, Марінеллі, чи ж міг я довірити вам те, в чому боявся признатися самому собі?

Марінеллі. Та, мабуть, ви не побоялися признатися в цьому тій, що винна у цих стражданнях, правда ж?

Принц. Їй? Усі мої зусилля вдруге порозмовляти з нею були даремні.

Марінеллі. Ну, а першого разу...

Принц. Я розмовляв з нею... ох, збожеволіти можна! Скільки мені вам розповідати? Хіба не бачите, що я тону, то навіщо ж ви розпитуєте, як це зі мною сталося? Рятуйте мене, коли можете, і тоді питайте.

Марінеллі. Рятувати? Хіба вам потрібен порятунок? Те, що ви, ласкавий пане, не встигли висловити Емілії Галотті, висловите тепер графині Аппіані. Річ, яку не можна набути з перших рук, купують із других — і така річ часто коштує набагато дешевше.

Принц. Облиште жарти, Марінеллі, облиште, бо...

Марінеллі. Звичайно, вона тоді і набагато гірша.

Принц. Ви нахабнієте!

Марінеллі. До того ж граф має намір покинути цей край. Справді, треба шукати іншого виходу...

Принц. А чи він є? Любий, дорогий Марінеллі, знайдіть його для мене. Що зробили б ви, коли б опинилися на моєму місці?

Марінеллі. Передусім, на дрібницю дивився б як на дрібницю. І сказав би собі, що я кінець кінцем володар! А це ж щось та значить!

Принц. Не зваблюйте мене до насильства, бо я не бачу, як тут можна було б скористуватися з нього. Сьогодні, кажете? Вже сьогодні?

Марінеллі. Кажу: ще тільки сьогодні. А не можна змінити лише того, що вже сталося. *(Трохи подумавши).* Чи ви згодні дати мені свободу дій, принце? Згодні схвалити все, що я робитиму?

Принц. Я згоден на все, Марінеллі, на все, аби тільки запобігти її шлюбу.

Марінеллі. То не будемо гаяти часу. Вам краще не залишатися в місті. Їдьте негайно в Дозало, до своєї вілли. Там поблизу проходить дорога до Сабіонетти. Якщо мені не пощастить негайно відсторонити графа, то я... Але ні, я певний, що він піймається в цю пастку. Адже ви, принце, збираєтеся вирядити до Масси посла з приводу вашого одруження? Тож хай цим послом і буде граф Аппіані, з умовою, що він поїде сьогодні ж. Ви мене розумієте?

Принц. Чудово! Пришліть-но мені його туди. Ідіть же, поспішайте. Я негайно сідаю в карету.

Марінеллі виходить.

Ява сьома

Принц.

Принц. Негайно ж! Негайно! Куди ж він подівся? *(Шукає очима портрет)*. На підлозі? Це вже занадто! *(Піднімає його)*. А чи не подивитись мені на нього ще раз? Ні, зараз не можу. Навіщо тривожити й без того глибоку рану? *(Відставляє портрет)*. Хіба я мало мучився, зітхав,— більше, ніж мені годилося б, але зовсім не діяв! Ще трохи, і я через свою сентиментальну бездіяльність утратив би все! А що, коли все вже втрачено? Коли Марінеллі нічого не зробить? Хіба можна покладатися тільки на нього? Пригадую собі, що в цю пору *(зиркає на годинник)*, якраз у цю пору побожне дівча щоранку ходить слухати месу до домініканського костьолу. Чи не спробувати поговорити там із нею? Але сьогодні, сьогодні, в день свого шлюбу... сьогодні їй буде не до меси, вона думатиме про інші справи. А втім, хто зна... Це все ж таки нагода. *(Дзвонить)*.

Поки він квапливо гортає на столі папери, входить камердинер.

Звеліть подати карету! Нікого ще нема з моїх радників?

Камердинер. Є Камілло Рота.

Принц. Нехай зайде.

Камердинер виходить.

Аби тільки він не затримав мене. Тепер мені ніколи! Зате іншим разом я ладен і вдвічі довше слухати всі його міркування. Десь тут був лист тієї Емілії Брунескі. *(Шукає його)*. Ось він. Але, люба Брунескі, якщо твоя заступниця...

Ява восьма

Камілло Рота з паперами, принц.

Принц. Заходьте, Рота, заходьте. Ось тут усе, що я розпечатав сьогодні вранці. Мало втішного! Самі побачите, які зробити розпорядження в тій чи іншій справі. Візьміть усе.

Камілло Рота. Добре, ласкавий пане.

Принц. Є тут прохання якоїсь Емілії Галот... Брунескі, хотів я сказати. Я, правда, вже написав, щоб його задовольнили. Одначе йдеться не про дрібницю... тож почекайте трохи з виконанням. Зрештою, можете й не чекати; як захочете.

Камілло Рота. Тут не досить того, як я захочу, ласкавий пане.

Принц. Що там іще? Є щось на підпис?

Камілло Рота. Треба підписати смертний вирок.

Принц. Залюбки. Де ж він? Мерщій давайте!

Камілло Рота *(остовпівши, вступив очі в принца)*. Я сказав: смертний вирок.

Принц. Чую, чую. Уже можна було підписати. Я поспішаю.

Камілло Рота *(шукає в своїх паперах)*. Я, мабуть, не взяв його з собою!.. Пробачте, ласкавий пане. Але це може почекати до завтра.

Принц. Ну, от! Забирайте всі ці папери, мені ніколи. Завтра, Рота, порозмовляємо довше! *(Виходить)*.

Камілла Рота *(хитаючи головою, збирає папери)*. Залюбки? Смертний вирок залюбки? Такої хвилини я не зважився б подати його на підпис, коли б навіть ішлося про вбивцю мого єдиного сина. Залюбки! Залюбки! У мене аж мороз іде по спині від цього жахливого «залюбки»! *(Виходить)*.

Дія друга

Ява перша

Зала в домі Галотті.

Клавдія Галотті, Піпро.

Клавдія *(виходячи, звертається до Піпро, який з'являється з іншого боку)*. Що то за вершник заїхав на подвір'я?

Піпро. Наш господар, ласкава пані.

Клавдія. Мій чоловік? Невже?

Піпро. Він іде слідом за мною.

Клавдія. Так несподівано? *(Біжить йому назустріч)*. Ах, мій дорогий!..

Ява друга

Ті самі й Одоардо Галотті.

Одоардо. Доброго ранку, люба! Оце-то несподіванка, правда?

Клавдія. Та ще яка приємна! Коли це тільки несподіванка й нічого більше.

Одоарда. Нічого більше! Не турбуйся! Сьогоднішня щаслива подія збудила мене рано-вранці, надворі було так гарно, до вас так близько, і я знав, що ви тут дуже заклопотані. Мені спало на думку: а що, коли про щось забудуть. Одне слово, я приїхав, подивлюся, що у вас тут робиться, і негайно назад. А де Емілія? Напевне, чепуриться?..

Клавдія. Духовно! Пішла на месу. «Сьогодні більше ніж будь-коли треба просити в бога ласки»,— мовила вона, кинула все, накинула вуаль і швиденько пішла до церкви...

Одоардо. Сама?

Клавдія. Це ж усього кілька кроків...

Одоардо. Досить одного, щоб оступитися!..

Клавдія. Не гнівайся, любий; заходь до хати, трохи відпочинеш і перекусиш, коли твоя ласка.

Одоардо. Гаразд, Клавдіє. І все ж вона не повинна була йти сама.

Клавдія. А ви, Пірро, залишитеся тут, у передпокої, і кажіть усім, що сьогодні ми не приймаємо відвідувачів.

Ява третя

Пірро
і незабаром після нього
Анжело.

Пірро. Які приходять тільки з цікавості. Про що тільки вони не випитували мене за цю годину! Хто ж там ще йде?

Анжело *(наполовину вихиляється з-за куліс, в короткому плащі, що ним він затулив обличчя, в капелюсі, насуненому на лоб)*. Пірро! Пірро!

Пірро. Знайомий?

Тим часом Анжело виходить із-за куліс і розгортає поли плаща.

О господи! Анжело? Невже ти?

А н ж е л о. Як бачиш. Я вже довгенько тут никаю, щоб поговорити з тобою... На одне слово!..

П і р р о. І ти наважився знову виповзти на білий світ? За твоє останнє вбивство ти оголошений поза законом; за твою голову визначено нагороду...

А н ж е л о. Ти ж, думаю, не захочеш її одержати?..

П і р р о. Що тобі треба? Прошу тебе, не роби мені лиха.

А н ж е л о. Невже оцим? *(Показує на гаманець з грішми)*. Бери! Вони твої!

П і р р о. Мої?

А н ж е л о. Ти хіба забув? Німець, твій колишній хазяїн...

П і р р о. Мовчи про це!

А н ж е л о. Якого ти завів до нашої пастки, дорогою до Пізи...

П і р р о. Що, коли нас почують?

А н ж е л о. Він був такий ласкавий, що залишив нам, крім усього іншого, ще й коштовний перстень. Ти не знав? Він був надто коштовний, той перстень, щоб його можна було відразу продати, не викликаючи підозри. Нарешті мені це вдалося. Я одержав за нього сто пістолів, і це твоя пайка. На!

П і р р о. Я не хочу нічого, візьми собі все.

А н ж е л о. Про мене! Якщо тобі однаково, за скільки ти продаси свою голову... *(Вдає, начебто хоче знов покласти гаманець до кишені)*.

П і р р о. А втім, давай! *(Бере гаманець)*. Ну, а тепер що? Бо ти навряд чи тільки заради цього шукав мене...

А н ж е л о. Тобі здається, що такого не може бути? Негідник! То ти про нас отак думаєш? Що ми можемо приховати чийсь заробіток? Це, може, й заведено між так званими порядними людьми, але не між нами. Прощай! *(Вдає, ніби збирається йти, але зразу ж повертається)*. Про одне все ж таки мушу тебе запитати. Старий Галотті сам приїхав верхи до міста. Ти не знаєш, чого?

П і р р о. Просто так, щоб прогулятися. Сьогодні ввечері його дочка вінчатиметься з графом Аппіані в маєтку, звідки полковник родом. Він не може дочекатися тієї хвилини...

А н ж е л о. І він скоро поїде назад?

П і р р о. Авжеж, і застане тебе тут, якщо забаришся. Ти, гадаю, не маєш наміру напасти на нього? Бережись! Він не з полохливих...

А н ж е л о. Начебто я його не знаю? Хіба я не служив

під його командою? Та й чи багато в нього візьмеш! А коли поїдуть молоді?

П і р р о. Десь опівдні.

А н ж е л о. Товариство з ними велике?

П і р р о. Одна-єдина карета для матері, дочки й графа. Кілька друзів прибуде з Сабіонетти за свідків.

А н ж е л о. А скільки слуг?

П і р р о. Лише двоє; звичайно, крім мене, бо мені наказано їхати спереду верхи.

А н ж е л о. Це добре. І ще одне: чия карета? Ваша чи графова?

П і р р о. Графова.

А н ж е л о. Недобре! Бо буде не тільки дужий візник, а ще й форейтор. Ну, що ж!

П і р р о. Я вражений. Що ти задумав? Навряд чи варто завдавати собі клопоту задля тих оздоб, що можуть бути в нареченої...

А н ж е л о. А задля самої нареченої?

П і р р о. І в цьому злочині я теж маю стати твоїм спільником?

А н ж е л о. Ти їхатимеш верхи спереду. Тож їдь собі і ні на що не звертай уваги!

П і р р о. Нізащо!

А н ж е л о. Он як? Ти, може, хочеш показати, що в тебе дуже вразливе сумління? Хлопче! Гадаю, ти мене знаєш. Спробуй хоч слово писнути! І хай тільки що-небудь буде не так, як ти мені розказав!..

П і р р о. Бійся бога, Анжело!..

А н ж е л о. Роби те, що тобі сказали! *(Виходить).*

П і р р о. О! Варто чортові вхопити тебе за пальця, і ти вже не вирвешся від нього! Горе мені, та й годі!

Ява четверта

О д о а р д о і К л а в д і я Г а л о т т і, П і р р о.

О д о а р д о. По-моєму, вона повинна б уже прийти...

К л а в д і я. Ще хвилиночку, Одоардо! Їй буде прикро, якщо вона тебе не побачить.

О д о а р д о. Я мушу ще відвідати графа. Аби вже швидше настала та мить, коли я матиму право назвати своїм сином цього достойного юнака. Усе в ньому мені дуже подобається. Зокрема, його намір жити для самого себе на батьківських землях.

Клавдія. А в мене серце крається, коли я подумаю про це. Невже нам доведеться зовсім її втратити, нашу єдину кохану доню?

Одоардо. Що ти розумієш під «втратити її»? Віддати в обійми любові? Не змішуй втіхи, яку дає тобі дочка, з її власним щастям. А то знову викличеш у мені давню підозру, що не стільки бажання дати нашій дочці порядне виховання, як світська метушня й розваги, як близькість двору спонукали тебе залишитися з нею тут у місті — віддалік від чоловіка і батька, який так палко кохає вас обох.

Клавдія. Ти дуже несправедливий, Одоардо! Але дозволь мені сьогодні хоч одним словом заступитися за це місто, за цю близькість двору, що так ненависна твоїй суворій чесності. Тут, і тільки тут, могла любов звести тих, що були створені одне для одного. Тільки тут граф міг зустріти Емілію, і зустрів її.

Одоардо. Не заперечую. Але ж, люба Клавдіє, коли все так добре скінчилося, то хіба це означає, що правда була на твоєму боці? Добре, що міське виховання так скінчилося! Не вважаймо себе мудрими, де нам просто пощастило! Добре, що все так скінчилося! Ті, що були призначені одне для одного, вже зустрілися: хай же тепер поїдуть туди, куди кличуть їх невинність і спокій... Що б граф тут робив? Гнув би спину, підлещувався й плазував, намагаючись витіснити різних там Марінеллі? Щоб, нарешті, домогтися успіху, зовсім йому не потрібного? Щоб, нарешті, його вшанували званнями, які для нього нічого не варті? Піррo!

Піррo. Я тут.

Одоардо. Відведи мого коня на подвір'я графа. Я зараз там буду, а звідти вже поїду додому.

Піррo виходить.

Навіщо графові тут служити, коли там він може мати своїх власних слуг? До того ж не забувай, Клавдіє, що через нашу дочку він остаточно зіпсує стосунки з принцем. Принц ненавидить мене...

Клавдія. Може, не так дуже, як ти побоюєшся.

Одоардо. Побоюєшся? Було б чого побоюватися!

Клавдія. Чи я тобі вже казала, що принц бачив нашу дочку?

Одоардо. Принц? І де ж це було?

К л а в д і я. У канцлера Грімальді, на останній вечірці, яку він ушанував своєю присутністю. Він поставився до Емілії так ласкаво...

О д о а р д о. Ласкаво?

К л а в д і я. Розмовляв з нею так довго...

О д о а р д о. Розмовляв з нею?

К л а в д і я. Здавалося, був зачарований її вродою і дотепністю.

О д о а р д о. Зачарований?

К л а в д і я. Так вихваляв її вроду...

О д о а р д о. Вихваляв? І ти розповідаєш мені про це з таким захватом? О Клавдіє, Клавдіє! Яка ти марнославна і нерозважна мати!

К л а в д і я. Чому це?

О д о а р д о. Ну, гаразд, гаразд! Все вже минулося. Та коли уявляю собі... Ось де він завдав би мені найбільшої рани! Розпусник, захоплюючись, не дивиться ні на що. Клавдіє, Клавдіє! Я шаленію від самої думки про це. Ти повинна була негайно мені про це розказати. Та сьогодні я не хотів би говорити тобі неприємні речі. А до цього дійде (*вона хапає його за руку*), коли я тут довше затримаюся. Тому пусти мене, пусти! З богом, Клавдіє! Щасливої вам дороги!

Ява п'ята

К л а в д і я Г а л о т т і.

К л а в д і я. Отака це людина! О, сувора чесноте! Якщо ти взагалі варта цього наймення. Усе йому здається підозрілим, усе заслуговує кари. Якщо це й є знання людей, то кому таке знання потрібне? Але чому це й досі немає Емілії? Він — батьків ворог; отже, виходить, що, уподобавши дочку, він прагне лише одного — знеславити батька?..

Ява шоста

Е м і л і я і К л а в д і я Г а л о т т і.

Е м і л і я (*вбігає перелякана і збентежена*). Як добре! Як добре! Тепер мені ніщо не загрожує. Чи, може, він ішов за мною аж сюди? (*Скидає вуаль і помічає матір*). Невже він тут, матусю? Тут? Ні, слава тобі, господи!

К л а в д і я. Що з тобою, доню? Що з тобою?

Е м і л і я. Нічого, нічого...

К л а в д і я. То чому ж ти так нестямно озираєшся навкруги? І вся тремтиш?

Е м і л і я. Чого я тільки не наслухалася! І де, де!

К л а в д і я. Я гадала, що ти в церкві...

Е м і л і я. Саме там це й було! Бо що для пороку церква й вівтар? Ох, матусю! *(Кидається їй в обійми).*

К л а в д і я. Кажи ж, доню! Не лякай мене. Що могло скоїтися з тобою там, у святому місці?

Е м і л і я. Сьогодні я мала молитися щиріше й палкіше, ніж будь-коли; і якраз сьогодні моя молитва не була такою, якою їй належало бути.

К л а в д і я. Ми — люди, Еміліє. Як саме молитися — не завжди залежить од нас самих. Для неба наше бажання молитися — уже молитва.

Е м і л і я. А бажання грішити — теж гріх.

К л а в д і я. Моя Емілія не могла цього бажати!

Е м і л і я. Ні, люба матусю; божа ласка не дала мені впасти так низько. Але прикро, що чужий порок може зробити нас своїми спільниками проти нашої волі!

К л а в д і я. Схаменися! Опам'ятайся, якщо можеш, і скажи мені, нарешті, що з тобою сталося.

Е м і л і я. Тільки я стала навколішки — трохи далі від вівтаря, ніж завжди, бо спізнилася, тільки моє серце почало линути до бога, як хтось зупинився зразу ж позад мене. Майже впритул! Я не могла посунутися ні вперед, ні вбік, хоч дуже хотіла, бо вважала, що чужа молитва заважатиме моїй власній. Молитва! Саме це тривожило мене найбільше. Та незабаром я почула глибоке зітхання, і хтось майже до вуха шепнув мені не ім'я якоїсь святої, а ім'я... не сердьтесь, матусю... ім'я вашої дочки! Моє ім'я! О чому гуркіт грому не перешкодив мені слухати далі! Він говорив мені про вроду, про кохання. Нарікав на те, що сьогоднішній день, ощасливлюючи мене,— якщо я справді стану щасливою,— робить його нещасним назавжди. Благав мене... і я мусила все це слухати. Але я не оберталася, вдаючи, ніби нічого не чую. Бо що мені залишалося робити? Хіба що благати свого ангела-охоронця, щоб він вразив мене глухотою... Хоч би навіть... хоч би навіть і навіки!.. І я благала цього, бо про що я ще могла молитися? Врешті, настала мить, коли треба було підвестися. Служба скінчилася. Я боялась обернутися. Боялася

побачити, хто посмів дозволити собі таке зухвальство. І коли я повернула голову, коли я його побачила...

К л а в д і я. Кого, доню?

Е м і л і я. Вгадайте, матусю, вгадайте. То мені здалося, що я провалююсь крізь землю. Його самого.

К л а в д і я. Кого самого?

Е м і л і я. Принца!

К л а в д і я. Принца? О слава богу, що твій батько такий нетерплячий! Він щойно був у нас і не захотів чекати на тебе!

Е м і л і я. Батько був тут? І не захотів почекати на мене?

К л а в д і я. Коли б він почув оце від тебе, побачив, яка ти збентежена...

Е м і л і я. То що, матусю? Хіба він би мене в чомусь дорікнув?

К л а в д і я. Ні, так само, як і мене. А все-таки, все-таки... Ох, ти не знаєш свого батька! Невинна жертва злочину здалася б йому в гніві злочинцем. З люті він мене звинуватив би в тому, чого я не могла ні передбачити, ні відвернути. Але кажи далі, доню, кажи далі! Упізнавши принца, ти, гадаю, опанувала себе настільки, що одним поглядом показала йому всю ту зневагу, на яку він заслужив.

Е м і л і я. Ні, я не опанувала себе настільки, матусю! Впізнавши його, я не зважилася більше навіть глянути на нього. Я втекла...

К л а в д і я. А принц слідом за тобою...

Е м і л і я. Я не знала про це, аж поки на паперті не відчула, як хтось схопив мене за руку. То був він! Я мусила спинитися з сорому: адже, випручуючись від нього, я привернула б до нас увагу перехожих. Це було єдине міркування, на яке я спромоглася чи, вірніше, яке я тепер здатна пригадати. Він щось казав, і я відповідала йому. Але що́ він казав і що́ я йому відповідала... якщо колись згадаю, то скажу вам, матусю. Тепер я не пам'ятаю нічогісінько. Я втратила самовладання. Даремно намагаюся пригадати, як я відійшла від нього й залишила паперть. Я отямилася аж на вулиці. Чула, як він простував за мною; потім чула, як він одночасно зі мною зайшов до будинку, піднялася сходами...

К л а в д і я. Хто боїться, тому в очах двоїться, доню! Я ніколи не забуду, з яким виглядом ти вбігла до кімнати.

Ні, він не зважився б гнатися за тобою аж сюди. О боже, боже! Якби твій батько про це дізнався! Як він розгнівався, коли тільки почув, що принц недавно ласкаво розмовляв з тобою! А тепер заспокойся, доню! Вважай, що все це тобі тільки приснилося. Цей випадок забудеться ще швидше, ніж сон. Сьогодні ти раз і назавжди спекаєшся всіх переслідувань.

Емілія. Але ж, матусю, я повинна сказати про це графові. Це мій обов'язок!

Клавдія. Ні в якому разі! Навіщо? Що це тобі дасть? Хочеш дарма потривожити його через таку дурницю? Навіть якщо він тепер і не стривожився б, то знай, доню: коли отрута діє не відразу, то це ще не означає, що вона не така небезпечна. Щб не зробить враження на твого нареченого, може подіяти на чоловіка. До шлюбу він може навіть тішитися тим, що переміг такого важливого суперника. Та коли вже перемога здобута... ох, доню, як часто коханець стає зовсім іншою людиною. Хай твоя щаслива зірка вбереже тебе від цього випробування.

Емілія. Ви знаєте, матусю, як радо я скоряюся у всьому вашому досвідові. Але що, коли він дізнається від когось іншого, що принц сьогодні розмовляв зі мною? Хіба те, що я промовчала, не збільшить, рано чи пізно, його неспокій? Я все ж гадаю, що краще ні з чим не таїтися від нього.

Клавдія. Малодушність! Малодушність закоханої! Ні, і ще раз ні, доню! Не кажи йому нічого. Навіть знаку не подавай!

Емілія. Хай буде так, матусю! Ваша воля — моя воля! Ох! *(Глибоко зітхнувши)*. Тепер мені знову стало зовсім легко. Яка ж я нерозумна і ляклива! Правда ж, матусю? Адже я могла, мабуть, повестись зовсім інакше і це нітрохи не принизило б моєї гідності.

Клавдія. Я не хотіла тобі цього казати, доню, поки в тобі не озветься твій власний здоровий глузд. А я знала, що він озветься, як тільки опам'ятаєшся. Принц — людина галантна. А ти ще не звикла до порожньої мови галантності. Цією мовою чемність здається почуттям, лестощі — присяганням, примха — прагненням, прагнення — наміром. Ніщо цією мовою звучить — як усе, а все — як ніщо.

Емілія. О матусю! То я, мабуть, здавалася дуже смішною через свій страх! Тоді справді мій любий Аппіані не

повинен про це нічого знати. Він міг би подумати, що я не стільки цнотлива, скільки марнославна. А ось він і сам! Я чую його ходу.

Ява сьома

Ті самі і граф Аппіані.

Аппіані *(входить замислений, понуривши голову; наближається до Емілії, не помічаючи її, аж поки вона сама не кинулася йому назустріч)*. Ох, моя люба! Я не сподівався, що зустріну вас у передпокої.

Емілія. Я хотіла б, пане граф, щоб ви були веселіші й там, де не сподіваєтесь мене побачити. Такий урочистий, такий поважний вигляд! Хіба цей день не вартий того, щоб бути хоч трохи більш радісним?

Аппіані. Він вартий більше, ніж усе моє життя. Адже він несе мені стільки щастя! Передчуття цього щастя, мабуть, і робить мене таким поважним і таким, як ви кажете, врочистим. *(Помічає матір)*. О, і ви тут, ласкава пані! Незабаром я матиму честь назвати вас ніжнішим іменем!

Клавдія. Це буде для мене найбільшою гордістю! Яка ти щаслива, Емеліє! Шкода, що твій батько не захотів розділити з нами цієї чудової миті.

Аппіані. Я тільки-но звільнився від його обіймів — чи вірніше він од моїх. Що за людина ваш батько, Емеліє! Втілення всіх чоловічих чеснот! При ньому я сповнююсь найвищих поривань! Я ніколи так палко й рішуче не прагну бути добрим і шляхетним, як у ті хвилини, коли його бачу — ба навіть коли подумаю про нього. І чим же іншим, як не здійсненням цього прагнення, можу я здобути честь називатися його сином і вашим чоловіком, Емеліє?

Емілія. І все ж він не хотів почекати на мене!

Аппіані. Бо він, мабуть, знав, що його Емілія надто зворушила б його, заволоділа б його душею, хоч які це короткі були б відвідини.

Клавдія. Він думав, що ти одягаєшся до шлюбу, а почув...

Аппіані. Те, що згодом я почув од нього і що зворушило мене до глибини душі. Ви дуже добре зробили, Емеліє! В мене буде побожна дружина, яка до того ж не пишається своєю побожністю.

К л а в д і я. Але, діти мої, треба робити одне, а не забувати й про інше! Часу залишилось обмаль; треба поспішати, Еміліє!

А п п і а н і. Чому, ласкава пані?

К л а в д і я. Пане графе, невже ви поведете її до шлюбу отакою, як вона тут стоїть?

А п п і а н і. Справді, я тільки тепер побачив, як ви одягнені. Бо хто може дивитися на вас, Еміліє, і думати ще про ваше вбрання? А втім, можна йти до шлюбу й так!

Е м і л і я. Ні, любий графе, так ні, але й дуже прибиратися теж не треба. Одна хвилина, і я буду готова. На мені навіть не буде того намиста, яке ви подарували мені останнім часом зі справді марнотратною великодушністю! І ніякого вбрання, що пасувало б до такого намиста! Я могла б зненавидіти те намисто, якби то не був ваш подарунок. Воно сниться мені вже втрете...

К л а в д і я. Ось як! А я нічого про це й не знала.

Е м і л і я. Начебто я наділа його, аж раптом камені один по одному почали перетворюватися в перлини. А перлини, матусю, означають сльози.

К л а в д і я. Наївна дитина! В такому тлумаченні більше сну, ніж у самому сні. Адже тобі завжди більше подобались перли, ніж камені.

Е м і л і я. Правда, матусю, правда...

А п п і а н і *(замислено й журливо)*. Означають сльози... означають сльози!

Е м і л і я. Як? І вас це вразило? Вас?

А п п і а н і. Так; хоч я мав би соромитися цього. Та коли вже уява настроєна на сумний лад...

Е м і л і я. А чому вона так настроєна? Знаєте, що я подумала? Як я була вдягнена, коли вперше вам сподобалася? Ви ще пам'ятаєте?

А п п і а н і. Чи я ще пам'ятаю? Я в думках ніколи не бачу вас іншою, тільки такою; і бачу вас такою навіть тоді, коли бачу вас іншою.

Е м і л і я. Словом, на мені буде сукня такого ж кольору і такого ж крою, проста, вільна...

А п п і а н і. Чудово!

Е м і л і я. А волосся...

А п п і а н і. У їхньому власному каштановому блиску; в кучерях, укладених самою природою...

Е м і л і я. Треба ще не забути приколоти до них троянду! Гаразд! Потерпіть хвилинку, і ви побачите мене саме такою!

Ява восьма

Граф Аппіані, Клавдія Галотті.

Аппіані *(проводжаючи її засмученими очима)*. Перлини означають сльози! Потерпіть хвилинку? Начебто час існує поза нами! Начебто хвилина, яку відмірює стрілка, не здатна розтягуватися в нашій свідомості у цілі роки!..

Клавдія. Спостереження Емілії, пане графе, було не тільки швидким, але й слушним. Ви сьогодні поважніші, ніж звичайно. Ще крок, і ви досягнете мети своїх прагнень... Чи ви, може, жалкуєте, пане граф, що саме це було метою ваших прагнень?

Аппіані. Ох, дорога матусю, і ви можете підозрювати в цьому свого сина? Але я справді сьогодні незвичайно похмурий і смутний. Бачите, ласкава пані: бути за один крок від мети чи ще тільки готуватися бігти до неї — це, властиво, те саме. Все, на що я дивлюся, що чую, що думаю від позавчора переконує мене в цій істині. Я мушу і хочу думати про щось інше, а в голову лізе ця думка. Чому це так? Нічого не розумію...

Клавдія. Ви непокоїте мене, пане граф...

Аппіані. Одне в таких випадках зумовлює інше! Я серджуся, серджуся на своїх друзів, на себе самого...

Клавдія. Чому?

Аппіані. Мої друзі рішуче домагаються, щоб я сповістив принца про свій шлюб, перше ніж він відбудеться. Вони згодні зі мною, що я не зобов'язаний робити це, але так наказує звичай. Я здався і пообіцяв, що сповіщу його. Власне зараз я і збираюся до нього їхати.

Клавдія *(вражено)*. До принца?

Ява дев'ята

Ті самі, Пірро,
і зразу ж після нього
Марінеллі.

Пірро. Ласкава пані, маркіз Марінеллі зупинився біля дому й питає пана графа.

Аппіані. Мене?

Пірро. Він уже тут. *(Відчиняє двері й виходить)*.

Марінеллі. Прошу пробачення, ласкава пані. Пане граф, я заїздив до вас і довідався, що зможу зустрітися з вами тут. У мене до вас термінова справа. Ласкава пані,

ще раз прошу пробачення, я загаю графа всього на кілька хвилин.

Клавдія. Не хочу, щоб ви барилися через мене. *(Вклоняється і виходить).*

Ява десята

Марінеллі, Аппіані.

Аппіані. Ну, то що, пане?

Марінеллі. Я за дорученням його ясновельможності принца.

Аппіані. Що він од мене хоче?

Марінеллі. Я пишаюся тим, що можу сповістити вас про цю надзвичайну ласку. І тільки очевидна упередженість не дасть графові Аппіані визнати мене своїм найвіданнішим другом...

Аппіані. Якщо ваша ласка, то без довгих передмов.

Марінеллі. Як завгодно! Принц має негайно вирядити до герцога Массанського посла з приводу свого одруження з його дочкою. Він довго вагався, кому доручити цю місію. Нарешті його вибір упав на вас, пане граф.

Аппіані. На мене?

Марінеллі. І це сталося, якщо дружбі личить себе похвалити, не без мого сприяння...

Аппіані. По правді кажучи, мене бентежить те, що мені доводиться дякувати саме вам. Я вже давно втратив надію, що принц зволить дати мені якесь доручення...

Марінеллі. Я певний, що в нього просто не було нагоди. Та коли й ця не зовсім гідна такої людини, як граф Аппіані, то я, звичайно, надто поквапився з своєю дружньою послугою.

Аппіані. Дружба та дружба за кожним третім словом! Хіба я не знаю, з ким маю справу? Про дружбу маркіза Марінеллі мені ніколи й не снилося...

Марінеллі. Я визнаю свою помилку, пане граф, свою непростиму помилку: що без вашого дозволу назвав себе вашим другом. Зрештою, це не стосується основного. Ласка принца, запропонована вам честь залишаються тим, чим є; і я не сумніваюся, що ви приймете їх без вагань, з великою радістю.

Аппіані *(трохи подумавши)*. Звичайно.

Марінеллі. Тоді треба поспішати.

Аппіані. Куди?

Марінеллі. В Дозало, до принца. Уже все приготовлено; вам доведеться виїхати сьогодні ж.

Аппіані. Що ви сказали? Сьогодні ж?

Марінеллі. А ще краще негайно, цієї ж таки години. Справа дуже нагальна.

Аппіані. Справді? В такому разі мені прикро, що я змушений відмовитися від честі, якою вшанував мене принц.

Марінеллі. Як?

Аппіані. Я не можу сьогодні виїхати, і завтра теж; і навіть післязавтра...

Марінеллі. Ви жартуєте, пане граф.

Аппіані. З вами?

Марінеллі. Чудово! Якщо жарт стосується принца, то ще краще! Отже, ви не можете їхати?

Аппіані. Не можу, пане, не можу... І сподіваюся, що й принц визнає причину моєї відмови важливою.

Марінеллі. Мені дуже хочеться дізнатись про неї.

Аппіані. О, це дрібниця! Я, бачите, сьогодні одружуюсь.

Марінеллі. Ну? І що?

Аппіані. І що? І що? Ваше питання страшенно наївне.

Марінеллі. Бували випадки, пане граф, що одруження відкладали. Я, звичайно, не думаю, що це завжди було приємно нареченій чи нареченому. Це може бути й неприємно. І все ж, гадаю, що наказ володаря...

Аппіані. Наказ володаря? Володар, якого ми обираємо собі самі, власне, не є нашим цілковитим володарем. Я згоден, що ви справді зобов'язані беззаперечно коритися принцеві. А я ні. Я прибув до двору принца добровільно. Я хотів йому служити і вважав це за честь, але не збирався стати його рабом. Я васал іншого, більшого володаря...

Марінеллі. Більший чи менший, а володар є володарем.

Аппіані. Та чи мені з вами про це сперечатись! Годі! Перекажіть принцеві мої слова: мені прикро, що я не можу прийняти його ласки, бо саме сьогодні беру шлюб, в якому полягає все моє щастя.

Марінеллі. Чи ви не хочете одночасно сповістити йому — з ким?

Аппіані. З Емілією Галотті.

Марінеллі. З дівчиною тутешніх господарів?

Аппіані. З нею.

Марінеллі. Гм! Гм!

Аппіані. Ви хочете щось сказати?

Марінеллі. Мені здається, що в такому разі тим легше відкласти церемонію до вашого повернення.

Аппіані. Церемонію? Тільки церемонію?

Марінеллі. Шановні батьки навряд чи на вас образяться.

Аппіані. Шановні батьки?

Марінеллі. І свою Емілію ви матимете поза всяким сумнівом.

Аппіані. Поза всяким сумнівом? Бачу тільки одне: ви поза всяким сумнівом справжнісінька мавпа!

Марінеллі. Це ви мені, графе?

Аппіані. А то ж кому?

Марінеллі. Прокляття! Ми з вами ще поговоримо!

Аппіані. Овва! Хоч мавпа й злослива, але...

Марінеллі. Грім і блискавка! Графе, я вимагаю сатисфакції.

Аппіані. Ясна річ!

Марінеллі. І зажадав би її негайно, але не хочу псувати такий день ніжному нареченому.

Аппіані. Яка ж тільки добрість! Але зайва! *(Хапає його за руку)*. До Масси, звичайно, я сьогодні не дам себе відправити; але на прогулянку з вами у мене вистачить часу. Ходімо!

Марінеллі *(вириває ся і виходить)*. Потерпіть трохи, графе, потерпіть!

Ява одинадцята

Аппіані, Клавдія Галотті.

Аппіані. Забирайся, негіднику! О, аж легше стало. Серце аж стукає! Тепер я почуваю себе краще.

Клавдія *(входить поквапно, заклопотана)*. О боже! Пане граф, я чула гарячу суперечку... Обличчя у вас пашить. Що скоїлося?

Аппіані. Нічого, ласкава пані, нічогісінько. Камергер Марінеллі зробив мені велику послугу. Завдяки йому я не мушу йти до принца.

Клавдія. Справді?

Аппіані. Отож можемо виїхати набагато раніше. Забіжу додому, щоб підігнати своїх людей, і зразу ж вернуся. Тим часом і Емілія збереться.

Клавдія. Чи можу я бути зовсім спокійна, пане граф?

Аппіані. Можете, можете, ласкава пані! *(Виходить).*

Клавдія йде до себе.

Дія третя

Вестибюль на віллі принца.

Ява перша

Принц, Марінеллі.

Марінеллі. Все даремно; він з небаченою зневагою відмовився від запропонованої йому честі.

Принц. І вже нічого не можна змінити? Шлюб відбудеться? І Емілія ще сьогодні стане його?

Марінеллі. Мабуть, що так.

Принц. А я покладав на вашу ідею такі надії! Хто знає, як ви поводилися в графа. Якщо план дурня й виявиться часом добрим, то виконувати його мусить неодмінно розумна людина. Мені треба було мати це на увазі.

Марінеллі. Гарно ж ви мені подякували!

Принц. А хіба є за що?

Марінеллі. За те, що я задля вашої справи навіть ризикував своїм життям. Побачивши, що ні поважними, ні ущипливими словами не вдається спонукати графа до того, щоб він коханням пожертвував задля шани, я наважився був роздратувати його. Наговорив йому такого, що він аж скипів, почав мене ображати, і я зажадав сатисфакції, до того ж негайно, не сходячи з місця. Я думав так: або він мене, або я його. Якщо я його, тоді ми цілковиті господарі становища. Якщо він мене, ну то що ж, тоді йому доведеться тікати, і ви принаймні виграєте час.

Принц. І ви здатні на таке, Марінеллі?

Марінеллі. Ох, коли ти ладен пожертвувати собою задля вельмож, то не варто тішити себе надією, що вони тобі віддячать...

Принц. І що ж граф? Кажуть, він не така людина, щоб дожидатися, поки йому повторять такі слова.

Марінеллі. Це, мабуть, залежить від обставин. Хто б йому дорікнув у цьому випадку? Він заявив, що сьогодні в нього є важливіша справа, ніж підставляти свою шию під мою шпагу. І він призначив мені зустріч через тиждень після одруження.

Принц. З Емілією Галотті? Я шалію від самої думки про це! І ви погодились і пішли геть. А тепер ще й хвалитеся, що важили своїм життям задля мене...

Марінеллі. А що ж я мав ще зробити, ласкавий пане?

Принц. Що ще? Нібито ви взагалі щось зробили!

Марінеллі. Тоді дозвольте почути, ласкавий пане, що ви самі зробили для себе? Адже вам так пощастило — ви встигли порозмовляти з нею в церкві. Про що ж ви там домовилися?

Принц *(зневажливо)*. Яка цікавість! Але я мушу її задовольнити! О, все скінчилося якнайкраще. Тому можете більше не клопотатися, мій надміру послужливий друже! Вона пішла назустріч моєму бажанню швидше, ніж я сподівався. Я міг би негайно взяти її з собою. *(Холодно і владно)*. Тепер ви вже знаєте все, що вам кортіло знати,— і можете собі йти!

Марінеллі. І можете собі йти! Так, так, от ви якої мені заспівали. І я певний, що почув би цю саму пісню й тоді, коли б навіть зважився на щось неймовірне. Я сказав: неймовірне? Воно, правда, не зовсім неймовірне, але досить зухвале. Якби наречена потрапила в наші руки, то ручаюся, що весілля не відбулося б.

Принц. Ого, він ладен поручитися за що завгодно! Ще тільки не вистачає зробити його начальником моєї особистої охорони, щоб він засів із нею біля дороги, а потім напав з півсотнею чоловік на карету, вихопив звідти дівчину і переможно привів її до мене.

Марінеллі. Уже бували випадки, що дівчину забирали силою, хоч це й не скидалось на насильство.

Принц. Якби ви знали, як це зробити, стільки не базікали б.

Марінеллі. Але за наслідки я не беруся відповідати. Може статися при цьому і якесь нещастя...

Принц. Хіба я маю звичку притягати когось до відповідальності за те, за що він не мусить відповідати?

Марінеллі. Отже, ласкавий пане...

Вдалині лунає постріл.

А то що таке? Чи мені часом не вчулося? Ви теж чули постріл, ласкавий пане? О, ще один!

Принц. Що це означає? Що сталося?

Марінеллі. Хіба ви не здогадуєтесь? А що, коли я виявився діяльнішим, ніж ви гадаєте?

Принц. Діяльнішим? То скажіть же...

Марінеллі. Одне слово: сталося те, про що я казав.

Принц. Правда?

Марінеллі. Тільки не забудьте, принце, в чому ви щойно мене запевняли. Адже ви не відмовитесь від своїх слів...

Принц. Але ж це такі заходи...

Марінеллі. Єдино можливі заходи! Виконання довірено людям, на яких можна покластися. Дорога веде якраз повз огорожу звіринця. Там частина моїх людей нападе на карету; нібито з метою пограбувати її. Друга частина, де буде також один із моїх слуг, вихопиться із звіринця, нібито на допомогу тим, що зазнали нападу. Під час сутички, яку про людське око затіють і ті, і ті, мій слуга схопить Емілію, буцімто прагнучи врятувати її, і через звіринець прийде з нею до замку. Така була домовленість. Що ви на це скажете, принце?

Принц. Ви просто приголомшили мене, Марінеллі. Але побоююся одного...

Марінеллі підходитв до вікна.

Що ви хочете там побачити?

Марінеллі. Це має відбутися он там! Так і є! І один чоловік у масці вже перескочив паркан — мабуть, щоб передати мені приємну звістку. Ідіть звідси, ласкавий пане.

Принц. Ох, Марінеллі...

Марінеллі. Ну? Тепер, бачу, ви скажете, що я зробив забагато, як тоді — замало!

Принц. Ні, ні. Але все-таки я не уявляю собі...

Марінеллі. Не уявляєте? Краще відразу покінчити з усім! Мерщій ідіть звідси. Чоловік у масці не повинен вас бачити.

Принц виходить.

Ява друга

Марінеллі і незабаром Анжело.

Марінеллі *(знов наближається до вікна)*. Он уже карета поволі вертається до міста. Чому так поволі? І коло кожних дверцят слуга? Ці прикмети мені не подобаються. Може, замах удався тільки наполовину?.. Може, так обережно везуть пораненого, а не вбитого? Чоловік у масці зіскакує з коня. Та це ж Анжело! Відчайдушний хлопець! Правда, він знає тут кожну стежку. Махає мені. Мабуть, певний, що все гаразд. Отак, пане граф, вам не хотілося їхати до Масси, а тепер доведеться вирушити в набагато довшу дорогу! Хто це вас навчив так розумітися на мавпах? *(Іде до дверей)*. Маєте рацію, вони справді злісні. Ну, Анжело?

Анжело *(знявши маску)*. Будьте напоготові, пане камергер! Її от-от повинні привести.

Марінеллі. А як там усе скінчилося?

Анжело. Гадаю, що непогано.

Марінеллі. А як граф?

Анжело. Радо доповідаю: так собі! Але він, мабуть, щось запідозрював, бо не був зовсім непідготовлений.

Марінеллі. Говори мерщій, що маєш мені сказати! Він убитий?

Анжело. Мені шкода цього доброго пана.

Марінеллі. На — це тобі за співчутливе серце! *(Дає йому гаманець із золотом)*.

Анжело. Не стало й мого хороброго Ніколо! Йому теж довелося накласти головою.

Марінеллі. Он як? Втрат зазнали і ті, й ті?

Анжело. Я мало не плачу за цим чесним хлопцем! Хоча його смерть і збільшує мою пайку *(зважує в руці гаманець)* на одну четвертину. Адже я його спадкоємець, тому що помстився за нього. Такий у нас закон, і кращого, коли йдеться про вірність і про дружбу, я не знаю. Цей Ніколо, пане камергер...

Марінеллі. Облиш ти свого Ніколо! Ну, а граф, граф...

Анжело. Хай йому біс! Граф вдарив його як слід. Зате ж і я, в свою чергу, вдарив графа! Він так і простягся на весь зріст. І хоч він ще живим дістався до карети, але ручаюся, що живим він з неї не вийде.

Марінеллі. Аби це тільки було напевне, Анжело.

А н ж е л о. Хай я втрачу вас, свого найкращого клієнта, якщо це не так! Чи ви маєте для мене ще якесь доручення? Адже мене чекає довга й нелегка дорога: ми хочемо сьогодні ж перейти кордон.

М а р і н е л л і. Ну, то вирушай!

А н ж е л о. Коли знову щось трапиться, пане камергер, то ви знаєте, де про мене треба питати. Те, на що зважиться хтось інший, зможу втнути і я. А візьму набагато дешевше. *(Виходить).*

М а р і н е л л і. Це добре, але й не зовсім добре. Пхе, Анжело! Ну й скнара ж ти! Хіба граф не заслуговував ще одного пострілу? Тепер він, мабуть, так мучиться, бідолашний! Пхе, Анжело! Надто ти жорстокий у своєму ремеслі, а тому часто партачиш. Але принц поки що не повинен про це знати. Хай спершу сам збагне, наскільки ця смерть корисна для нього. Ця смерть! Усе б оддав, щоб мати певність!..

Ява третя

П р и н ц, М а р і н е л л і.

П р и н ц. Вона он на тій алеї... уже вибігла нагору, навіть слугу випередила. Страх наче додає їй крил. Вона, мабуть, ще ні про що не здогадується. Думає тільки, що рятується від розбійників. Але чи довго буде помилятись?

М а р і н е л л і. Головне, що вона поки що в нас.

П р и н ц. Хіба мати не почне її розшукувати? Хіба граф не кинеться слідом за нею? Що тоді буде? Як я зможу не відпустити її?

М а р і н е л л і. На все це, звичайно, я ще не можу зараз відповісти. Але побачимо. Майте терпіння, ласкавий пане. Треба ж було зробити перший крок...

П р и н ц. Навіщо, коли доведеться відступати?

М а р і н е л л і. Це ще не відомо. Є тисяча речей, на які ми потім зможемо посилатися. Чого ж ви забуваєте найістотніше?

П р и н ц. Хіба можна забути те, про що я зовсім ще й не думав? Найістотніше? Що ви маєте на увазі?

М а р і н е л л і. Вміння подобатися, вмовляти,— принц завжди в цьому не мав рівних.

П р и н ц. Завжди? За винятком тих випадків, коли він найбільше його потребував. Сьогодні я вже вдавався до

нього свого вміння і зазнав прикрої невдачі. На всі мої лестощі й запевнення вона не відповіла жодним словом. Стояла мовчазна, пригнічена й тремтіла, немов злочинниця, якій читають смертний вирок. Її страх передався й мені, я також почав тремтіти і кінчив тим, що попросив пробачення. Навряд чи я насмілюся знов озватися до неї. В кожному разі я боюся зустрітися з нею зараз віч-на-віч. Доведеться її прийняти вам, Марінеллі. Я буду тут поблизу, слухатиму, як обернуться справи, і ввійду, коли трохи опаную себе.

Ява четверта

Марінеллі

і невдовзі після нього його слуга

Баттіста з Емілією.

Марінеллі. Якщо вона сама не бачила, як він упав... певне, що не бачила, надто швидко вона пішла звідти. Вона вже близько. Я теж не хочу першим попасти їй на очі. *(Відходить у куток зали).*

Баттіста. Заходьте сюди, ласкава панно.

Емілія *(захекана)*. Ох! Ох! Дякую вам, приятелю. Дякую вам. Але, о боже, боже! Де я? І зовсім сама? Куди поділася моя матуся? Куди подівся граф? Вони, мабуть, ідуть за нами? Ще трохи, і будуть тут?

Баттіста. Можливо.

Емілія. Можливо? Хіба ви не впевнені? Хіба ви не бачили їх? Хіба ви не чули пострілів за нами?..

Баттіста. Пострілів? Щось не пригадую!

Емілія. Я добре чула! Вони влучили в графа або в матусю...

Баттіста. Я піду пошукаю їх.

Емілія. Візьміть і мене. Я піду з вами, це мій обов'язок... поспішаймо, приятелю!

Марінеллі *(раптом наближається до них, наче тільки що зайшов)*. О, ласкава панно! Завдяки якому нещастю чи, навпаки, щастю, щасливому нещастю маємо честь...

Емілія *(вражено)*. Як? Ви тут, пане? Виходить, я у вас? Пробачте, пане камергер. На нас недалеко звідси напали розбійники. А добрі люди прийшли нам на допомогу... Оцей благородний чоловік виніс мене з карети й провів сюди. Але мене огортає страх, коли подумаю, що

врятувалася тільки я сама. Моя матуся ще в небезпеці. Там навіть стріляли. Може, вона загинула, а я жива? Вибачайте. Я мушу йти, мушу вернутися туди, де повинна була залишитися від самого початку.

Марінеллі. Заспокойтеся, ласкава панно. Все гаразд, ви невдовзі побачите тих, кого кохаєте і чия доля вас так глибоко хвилює. А ти біжи, Баттісто: вони, може, не знають, що панна тут, і шукають її де-небудь там у саду. Негайно приведи їх сюди.

Баттіста виходить.

Емілія. То це правда? Всі врятувалися? І ні з ким нічого не сталося? Ох, яким жахливим став для мене сьогоднішній день! Та я не повинна тут залишатися; я повинна поспішити їм назустріч...

Марінеллі. Навіщо, ласкава панно? Адже ви й так знесиліли й задихалися. Спершу відпочиньте, а для цього пройдіть, будь ласка, до іншої, затишнішої кімнати. Б'юсь об заклад, що принц уже сам розшукав вашу шановну матір і веде її до вас.

Емілія. Хто, хто?

Марінеллі. Наш найласкавіший принц.

Емілія *(вкрай приголомшена)*. Принц?

Марінеллі. Як тільки йому сповістили, що сталося, він помчав вам на допомогу. Його страшенно розгнівало те, що такий злочин наважилися вчинити поблизу його вілли, майже перед його очима. Він звелів наздогнати злочинців, і, якщо вони потраплять до наших рук, то їх чекає нечувана кара.

Емілія. Принц? Де ж я тоді перебуваю?

Марінеллі. В Дозало, на віллі принца.

Емілія. Який збіг обставин! І ви гадаєте, що він сам зараз прийде сюди? Але, мабуть, разом з моєю матусею?

Марінеллі. Ось і він.

Ява п'ята

Принц, Емілія, Марінеллі.

Принц. Де ж вона? Де? Ми шукаємо вас повсюди, найчарівніша панно. Сподіваюся, з вами нічого не сталося? Тоді все гаразд! Граф, ваша мати...

Емілія. Ах, найласкавіший пане! Де вони? Де моя матуся?

Принц. Недалеко звідси, зовсім близько.

Емілія. Господи, в якому стані я, можливо, побачу її або його! З ними, напевне, щось сталося! Бо ви щось приховуєте від мене, ласкавий пане, я впевнена, що приховуєте...

Принц. Ні, ні, дорога панно... Дайте мені руку і спокійно ходіть зі мною.

Емілія *(нерішуче)*. Але ж, коли з ними справді нічого не скоїлося... коли мої передчуття обманюють мене... то чому їх і досі немає? Чому вони не прийшли разом з вами, ласкавий пане?

Принц. Тоді ходімо ж мерщій, панно, і ви позбудетесь усіх тих страхів, які вам увижаються.

Емілія. Що ж мені робити? *(Заламує руки)*.

Принц. Невже, панно, ви мене в чомусь підозрюєте?

Емілія *(стає перед ним навколішки)*. Падаю вам до ніг, ласкавий пане...

Принц *(підводить її)*. Я вкрай збентежений. Так, я заслужив на цей німий докір. Моєї поведінки сьогодні вранці нічим не виправдати, за неї можна хіба що вибачитися. Даруйте мені мою слабість. Я не повинен був непокоїти вас своїм освідченням, знаючи, що мені від цього нічого сподіватися. Та ви вже досить мене покарали тією мовчазною розгубленістю, з якою вислухали чи, вірніше, не вислухали мене. І якщо цей випадок, завдяки якому мені ще раз пощастило вас бачити й розмовляти з вами, перше ніж я навіки втрачу всі свої надії, якщо цей випадок, кажу, і можна було б сприйняти як знак щасливої долі, вважати найдивовижнішою відстрочкою мого остаточного присуду і нагодою вдруге благати вашої ласки, то я, однак,— не тремтіть же, панно,— хочу цілком і повністю здатися на вашу добру волю. Вас не образить жодне слово, жодне зітхання. Тільки не мучте мене своїм недовір'ям. Тільки не сумнівайтесь ні на мить у своїй необмеженій владі наді мною. Тільки не думайте, що вас треба комусь боронити від мене. А тепер ходімо, панно, ходімо туди, де вас чекає втіха, яка вам більше сподобається. *(Виходить разом з нею, хоч вона й опирається)*. Не відставайте від нас, Марінеллі...

Марінеллі. Не відставайте від нас — це, мабуть, означає: не йдіть за нами! Та й чого б я мав іти за ними? Хай же спробує домогтися чогось од неї на самоті. А мені належить робити одне: дбати, щоб їм ніхто не заважав.

Граф, сподіваюся, їх не потурбує. Але мати! Ця може! Мене б дуже здивувало, коли б вона спокійнісінько поїхала собі геть, кинувши дочку напризволяще. А, Баттіста! Що чувати?

Ява шоста

Баттіста, Марінеллі.

Баттіста *(квапливо)*. Мати йде, пане камергер...

Марінеллі. Я так і думав! Де ж вона?

Баттіста. Якщо ви не вийдете, щоб її зупинити, то за хвилину вона буде тут. Я зовсім не мав наміру її розшукувати, як ви наказали мені для годиться, але я вже здалека почув її крик. Вона здогадалася, де її дочка, а може, й збагнула весь наш задум! Всі люди, скільки їх тут є в цій пустельній околиці, зібралися навколо неї, і кожному кортить провести її сюди. Не знаю, чи їй уже сказали, що принц тут і ви також. Що ви думаєте робити?

Марінеллі. Побачимо! *(Розмірковує)*. Не впустити її, коли вона вже знає, що дочка тут? Не можна... Вона, звичайно, витріщить очі, побачивши овечку біля вовка. Очі? Це ще дрібниця. Та хай небо зглянеться на наші вуха! Але й то ще не страшно, бо врешті не вистачає духу і найкращим легеням, навіть жіночим. Жінка теж перестає кричати, коли знеможе. До того ж це як-не-як мати, і нам неодмінно треба перетягти її на свій бік. Наскільки я знаю матерів, то стати немовби тещею принца захоче-ться майже кожній з них. Хай заходить, Баттісто, хай заходить!

Баттіста. Ви чуєте? Чуєте?

Клавдія Галотті *(за сценою)*. Еміліє! Еміліє! Дитя моє, де ти?

Марінеллі. Іди, Баттісто, і якось спровадь тих, хто з цікавості її супроводить.

Ява сьома

Клавдія Галотті, Баттіста, Марінеллі.

Клавдія *(з'являється в дверях тієї самої миті, коли Баттіста збирається виходити)*. О, це він виніс її з карети! Це він повів її кудись! Я пізнала тебе! Де вона? Кажи, негіднику!

Баттіста. Оце так ви мені дякуєте?

Клавдія. Коли ти справді заслуговуєш на подяку *(лагіднішим тоном)*, то даруй мені, чесний чоловіче! Де вона? Я довше не витримаю розлуки з нею. Де вона?

Баттіста. О, ваша милість, навіть у раю вона не почувала б себе краще й безпечніше. Ось мій господар, він проведе вашу милість до неї. *(До людей, що хочуть пройти слідом за Клавдією Галотті)*. Гей, ви! Назад!

Ява восьма

Клавдія Галотті, Марінеллі.

Клавдія. Твій господар? *(Побачила Марінеллі і відсахнулась)*. Ох, то це твій господар? Ви тут, пане? І дочка моя теж тут? І ви, ви маєте мене провести до неї?

Марінеллі. З великою приємністю, ласкава пані.

Клавдія. Стривайте! Мені щойно спало на думку... адже це ви були... правда ж? Це ж ви сьогодні вранці шукали графа в моєму домі? І я з вами залишила його? І він з вами зайшов у сварку?

Марінеллі. У сварку? Щось не пригадую собі такого... ми тільки трохи посперечалися з приводу двірських справ...

Клавдія. І ви зветесь Марінеллі?

Марінеллі. Маркіз Марінеллі.

Клавдія. Тоді це правда. Послухайте, пане маркіз. Марінеллі... прізвище Марінеллі... разом з прокляттям... Ні, не буду зводити наклеп на пляхетну людину! Не разом з прокляттям... прокляття я додала сама. Прізвище Марінеллі було останнім словом графа, коли він помирав.

Марінеллі. Коли він помирав? Граф Аппіані? Ви чуєте, ласкава пані, що мене вразило найбільше у вашій дивній розповіді. Коли він помирав? Ніяк не збагну, що ви хочете цим сказати.

Клавдія *(гірко і повільно)*. Прізвище Марінеллі було останнім словом графа, коли він помирав. Тепер розумієте? Спочатку я теж нічого не розуміла, хоч він і вимовив його таким тоном... таким тоном! Я й досі чую його! Де був мій розум? Як я відразу не зрозуміла, що́ означає цей тон?

Марінеллі. То й що, ласкава пані? Я здавна був другом графа, його найвірнішим другом. Тож, коли він, помираючи, згадав мене...

К л а в д і я. Таким тоном? Я не година його відтворити; я не година його описати: але в ньому було все! Все! Що? Хіба то були розбійники, що напали на нас? То були вбивці; найняті вбивці! «Марінеллі», «Марінеллі» було останнім словом графа, коли він помирав!.. І яким тоном він його сказав!

М а р і н е л л і. Яким тоном? Де це видано, щоб порядну людину звинувачували на підставі якогось там тону, та ще й коли він причувся в хвилину переляку?

К л а в д і я. Ох, якби ж то я могла подати в суд цей тон як доказ! Та горе мені! Я забула через нього про свою дочку. Де вона? Що? Теж убита? Хіба вона винна, що Аппіані був твоїм ворогом?

М а р і н е л л і. Я дарую ці слова стривоженій матері. Ходімо, ласкава пані. Ваша дочка тут; в одній із сусідніх кімнат; і вже, либонь, цілком отямилась від страху. Сам принц ніжно й дбайливо намагається її заспокоїти...

К л а в д і я. Хто? Хто сам?

М а р і н е л л і. Принц.

К л а в д і я. Принц? Ви справді сказали: принц? Наш принц?

М а р і н е л л і. А то ж який?

К л а в д і я. Он воно що! Яка ж я нещасна мати! А її батько! Її батько! Він прокляне той день, коли вона народилася! Мене він прокляне теж.

М а р і н е л л і. Ради бога, ласкава пані! Чи ж можна мучити себе такими думками?

К л а в д і я. Все ясно! Хіба ні? Сьогодні в церкві! Перед очима в пречистої! Недалеко від предвічного! Там почалося це лиходійство, звідти воно пішло! *(До Марінеллі)*. Ти — вбивця! Боягузливий і пиций вбивця! У тебе не вистачає відваги, щоб убивати власною рукою, зате вистачає підлості, щоб убивати на догоду чужій хтивості! Підсилати вбивць! Ти — останнє сміття серед убивць! Порядні вбивці й ті не стерпіли б тебе в своєму колі! Тебе! Тебе! Якби я могла одним-однісіньким словом виплюнути тобі в обличчя всю свою жовч, всю свою слину? Тобі! Тобі, звіднику!

М а р і н е л л і. Не забувайтесь, шановна жінко. Хоч не так галасуйте, зважте, куди ви прийшли.

К л а в д і я. Куди я прийшла? Зважити, куди я прийшла? Хіба левиця, в якої вкрадено малят, думає про те, в чиєму лісі вона рикає?

Емілія *(за сценою)*. Ох, моя матуся! Я чую свою матусю!

Клавдія. Її голос! Це вона! Вона почула мене, почула! І я не повинна була кричати? Де ти, доню моя? Я іду, іду! *(Прожогом кидається до сусідньої кімнати, Марінеллі за нею)*.

Дія четверта

Сцена без змін.

Ява перша

Принц, Марінеллі.

Принц *(виходячи з кімнати від Емілії)*. Ходімо, Марінеллі! Мені потрібно отямитись... і потрібно, щоб ви мені дещо пояснили.

Марінеллі. Ох, цей материнський гнів! Ха-ха-ха!

Принц. Ви смієтеся?

Марінеллі. Якби ви бачили, принце, як мати лютувала отут, у цій залі... ви, либонь, чули її крик... і як вона відразу полагіднішала від першого ж вашого погляду. Ха-ха! Я добре знаю — жодна мати не кинеться видряпувати принцеві очі за те, що він вважає її дочку красунею.

Принц. Ви поганий спостерігач! Дочка зомліла, впавши матері в обійми. Тож мати й забула про свій гнів, але не тому, що з'явився я. На свою дочку вона зважала, а не на мене, коли намагалася не казати голосніше й чіткіше того, що я вже й так почув і зрозумів, але про що волів би краще нічого не знати.

Марінеллі. Що саме, ласкавий пане?

Принц. Не прикидайтеся! Розказуйте все. Це правда? Чи не правда?

Марінеллі. А коли й так?

Принц. Коли й так? Отже, це правда! Він убитий? Убитий? *(Погрозливо)*. Марінеллі! Марінеллі!

Марінеллі. Ну?

Принц. Присягаюся богом! Всеправедним богом! Я не причетний до цієї крові. Коли б ви сказали мені заздалегідь, що граф поплатиться за це життям... Ні, ні! Я швидше наклав би своїм власним життям!..

Марінеллі. Коли б я сказав вам заздалегідь? Начебто я хотів його смерті! Я суворо наказав Анжело остерігатися, щоб нікому не зробити ніякої шкоди. І взагалі там обійшлося б без насильства, якби граф не дозволив собі його першим. Він ні з того ні з сього застрелив одного з наших хлопців!

Принц. Справді, граф повинен був розумітися на жартах!

Марінеллі. Тоді Анжело розлютився і відомстив за смерть свого товариша...

Принц. Звичайно, кожен би так зробив!

Марінеллі. Я зробив йому догану за це.

Принц. Догану? Надто лагідно! Попередьте того Анжело, щоб і ноги його не було в моїх володіннях. Моя догана навряд чи буде такою лагідною.

Марінеллі. От тобі й маєш! Я і Анжело, задум і випадковість — усе поставлено на одну дошку. Хоч наперед було домовлено, хоч наперед було обіцяно, що жоден нещасний випадок, який може статися при цьому, не буде вважатися моєю провиною...

Принц. Який може статися? Чи який повинен статися? Як ви хотіли сказати?

Марінеллі. Що далі, то краще! Проте, ласкавий пане, перше ніж ви скажете мені відверто, за кого мене вважаєте, дозволю собі одне зауваження. Смерть графа аж ніяк не байдужа для мене. Я викликав його на дуель; він мав дати мені сатисфакцію, але загинув, не зробивши цього; і заподіяна моїй честі ганьба залишається. Припустімо, що за інших обставин я заслуговував би на підозру, якою ви пройнялися до мене, але при таких, як ці? *(З удаваним запалом).* Хто може так подумати про мене!..

Принц *(поступаючись).* Ну, гаразд, гаразд...

Марінеллі. Як шкода, що він помер! О, якби він залишився живий! Я оддав би за це все, все на світі *(з гіркотою)* навіть ласку мого принца... цю неоціненну ласку, якою ніколи не можна легковажити... і її оддав би за це!

Принц. Я розумію... Ну гаразд, гаразд... Його смерть — випадковість, просто випадковість. Ви запевняєте мене в цьому, і я вірю вам. Але чи повірить в це мати? Чи повірить Емілія? Чи повірить світ?

Марінеллі *(байдуже).* Навряд.

Принц. А коли вони не повірять у це, то що подумають? Ви знизуєте плечима? Вашого Анжело вважатимуть знаряддям, а мене — винуватцем...

Марінеллі *(ще байдуже)*. Цілком можливо.

Принц. Мене! Тільки мене! Або віднині я мушу зректися усіх своїх намірів щодо Емілії...

Марінеллі *(цілком байдуже)*. Ви були б змушені до цього й тоді, коли б граф залишився живий...

Принц *(спалахує, але зразу ж опановує себе)*. Марінеллі! Далебі, вам не слід мене дратувати... Хай буде так, так, як уже є! Адже ви тільки хотіли сказати, що графова смерть для мене щастя, найбільше щастя, яке могло випасти на мою долю... єдине, яке могло прислужитися моєму коханню. А коли так, то мені однаково, як вона сталася! Одним графом більше чи менше на світі — не велика біда! Ви згодні з моїми міркуваннями? Гаразд! Я теж не лякаюся невеликого злочину. Але цей злочин, любий друже, мусить бути невеликим, таємним злочином, благотворним злочином. А наш, бачите, якраз навпаки: і гучний і не благотворний. Він, правда, звільнив дорогу, але водночас і загородив її. Кожен казатиме нам про це у вічі, тим часом як я навіть не зробив цього злочину! Адже до нього спричинився тільки ваш мудрий, пречудовий задум, хіба ні?

Марінеллі. Коли така ваша воля...

Принц. А що ж інше спричинилося до нього? Кажіть!

Марінеллі. Мені приписано багато такого, до чого я не причетний.

Принц. Я вимагаю: кажіть!

Марінеллі. Ну що ж! Хіба через мій задум вийшло, що на принца впала така очевидна підозра в зв'язку з цим нещасним випадком? Ні, це вийшло через той чудовий трюк, яким ви самі ласкаво вдосконалили мій задум.

Принц. Я?

Марінеллі. Дозвольте вам нагадати, що крок, на який ви зважилися сьогодні вранці в церкві,— хоч ви й поводилися з великою гідністю і не могли втриматись від нього,— все ж таки не належав до мого задуму.

Принц. І що я ним усе зіпсував?

Марінеллі. Не все, звичайно, але дещо, принаймні окремі його ланки, ви порушили.

Принц. Гм! Не зовсім вас розумію.

Марінеллі. Так от, коротко й ясно. Коли я взявся за цю справу, то Емілія ще нічого не знала про любов принца, правда ж? Мати Емілії — тим паче. А що, коли я будував свій задум саме на цій обставині? А принц тим часом зрушив фундамент цієї побудови?..

Принц (*б'є себе по лобі*). Прокляття!

Марінеллі. І сам, отже, розкрив свої карти?

Принц. Проклята забаганка!

Марінеллі. А коли б ви самі себе не зрадили — далебі, я ніяк не годен збагнути, котрий із моїх заходів міг збудити в матері чи дочці бодай найменшу підозру до вас.

Принц. На жаль, ви маєте рацію!

Марінеллі. Цим, певно, я чиню вам велику кривду — даруйте, ласкавий пане...

Ява друга

Баттіста, принц, Марінеллі.

Баттіста (*квапливо*). Тільки що прибула графиня.

Принц. Графиня? Яка графиня?

Баттіста. Орсіна.

Принц. Орсіна? Марінеллі! Орсіна? Марінеллі!

Марінеллі. Це дивує мене не менше, ніж вас.

Принц. Іди, біжи, Баттісто, хай навіть не виходить з карети. Мене тут немає. Для неї мене тут немає. Хай відразу ж вертається назад. Іди! Біжи!

Баттіста виходить.

Що цій божевільній треба? Що вона собі дозволяє? Звідки їй відомо, що ми тут? Може, хоче про щось розвідати? Чи не дійшли до неї часом які чутки? Ох, Марінеллі! Та кажіть же, відповідайте кінець кінцем! Невже на мене образився той, хто прагне бути моїм другом? І образився через пікчемну суперечку? Чи маю просити в нього пробачення?

Марінеллі. О, дорогий принце, коли ви знову такий, як були раніше, то я знову служитиму вам душею і тілом! Поява Орсіни для мене така сама загадка, як і для вас. Проте навряд чи зможемо так просто відіслати її. Що ви хочете робити?

Принц. Я взагалі не зустрінуся з нею, не покажуся їй на очі...

Марінеллі. Добре! Але поспішайте. Я прийму її...

Принц. Хіба тільки для того, щоб зразу ж її випровадити. Не заводьте з нею довгих розмов. Нас чекають інші справи...

Марінеллі. Облиште, принце! Ті інші справи вже влаштовані. Тільки не втрачайте мужності! Те, чого ще бракує, прийде само собою. Але я, здається, вже чую її ходу! Не баріться, принце! Ось тут *(показує на кабінет, в який заходить принц)*, тут, коли захочете, зможете нас почути. Боюсь, боюсь тільки, що вона виїхала не в найсприятливіший для неї час.

Ява третя

Графиня Орсіна, Марінеллі.

Орсіна *(спочатку не помічав Марінеллі)*. Як це? Ніхто не вийшов мені назустріч, крім якогось нахаби, що був радий взагалі не впустити мене? Хіба я не в Дозало? Не в тому Дозало, де колись наввипередки бігли мене зустрічати цілі зграї улесливих слуг? Де колись на мене чекали з любов'ю й захватом? Місце не змінилося, але... але... Ви гляньте, Марінеллі! Добре, що принц узяв вас із собою. А втім, ні, погано! Те, що я хочу з ним залагодити, можна залагодити тільки віч-на-віч. То де ж він?

Марінеллі. Принц, шановна графине?

Орсіна. А хто ж іще?

Марінеллі. Отже, ви здогадуєтесь, що він тут? Знаєте, що він тут? А він принаймні не сподівається, що графиня Орсіна буде тут.

Орсіна. Як? Хіба сьогодні вранці він не одержав мого листа?

Марінеллі. Вашого листа? Ага, тепер пригадую, він щось казав про ваш лист.

Орсіна. Ну? Хіба я в тім листі не просила, щоб він зустрівся зі мною сьогодні тут, у Дозало? Щоправда, він не побажав відповісти мені листовно. Але я дізналася, що через годину після того він справді подався в Дозало. Я вирішила, що такої відповіді досить, от і приїхала.

Марінеллі. Дивна випадковість!

Орсіна. Випадковість? Ви ж чуєте, що ми домовилися. З мого боку — лист, а з його боку — дія. Пан маркіз, бачу, остовпів! В нього очі полізли на лоба? Його бідний розум не годен цього збагнути? А що ж тут складного?

Марінеллі. Мені здалося вчора, що ви сповнені рішучості ніколи більше не потрапляти принцеві на очі...

Орсіна. Вранці завжди видно краще. То де ж він? Де? Закладаюся, що він у тій кімнаті, з якої я чула зойки і лемент. Я хотіла була зайти туди, але негідник-слуга заступив мені дорогу.

Марінеллі. Наймиліша, найдорожча графине...

Орсіна. Закладаюся з вами, Марінеллі, то був жіночий лемент. Скажіть же мені правду, скажіть, якщо ви справді вважаєте мене наймилішою і найдорожчою графинею. Прокляте двірське кодло! Що не слово, то брехня! Хіба не однаково, чи ви скажете мені, чи ні? Таж я і без вас дізнаюся. *(Хоче йти).*

Марінеллі *(спиняє її)*. Куди ви?

Орсіна. Туди, де вже давно повинна б бути. Гадаєте, що мені личить розмовляти з вами отут, у передній, коли принц чекає на мене в своєму покої?

Марінеллі. Ви помиляєтесь, ласкава графине. Принц не чекає на вас. Принц не може... не хоче вас прийняти.

Орсіна. Хоч він і тут? Хоч він і прибув сюди через мій лист?

Марінеллі. Не через ваш лист...

Орсіна. Адже ж він, кажете, його одержав...

Марінеллі. Одержав, але не читав.

Орсіна *(палко)*. Не читав? *(Менш палко)*. Не читав? *(Жалісливо, втираючи сльози)*. Навіть не читав?

Марінеллі. Через неуважність, запевняю вас. А не через погорду.

Орсіна *(з гідністю)*. Через погорду? А хто так думає? Кому потрібно, щоб ви його так розраджували? Ви нахаба, Марінеллі! Через погорду! Через погорду! Мною навіть погорджують! Мною! *(Тихіше, потім сумно)*. Видно, що він не кохає мене більше. Я переконалася в цьому. Щось інше витіснило з його серця кохання до мене. Це не дивина. Але дійти аж до погорди? Досить було б і байдужості. Правда, Марінеллі?

Марінеллі. Так, так.

Орсіна *(насмішкувато)*. Так? О, в уста цієї мудрої людини можна вкласти будь-які слова! Байдужість! Кохання обміняти на байдужість? Це означає щось обміняти на ніщо. Бо знайте ж, згідний зі всім прислужнику, взнайте це від жінки, що байдужість — порожнє слово, самий тільки звук, який нічого не означає, нічогісінько. Душа байдужіє лише до того, про що вона не думає, лише до тої речі, що вже перестала бути для неї річчю. А бути

байдужим до речі, яка вже не є річчю,— це те саме, що взагалі не бути байдужим. Це, мабуть, вам не легко зрозуміти?

Марінеллі *(сам до себе)*. О, це не жарти! Мої побоювання були не безпідставні.

Орсіна. Що ви там белькочете?

Марінеллі. Я не перестаю захоплюватися! Зрештою, кому не відомо, ласкава графине, що ви — філософ!

Орсіна. Невже! Так, я філософ! Але хіба тепер це було видно по мені? Тьху на мене, якщо це було видно тепер чи раніше. Чого ж тоді дивуватися, що принц погорджує мною! Хіба може чоловік любити жінку, якій, всупереч йому, забаглося ще й мислити? Жінка, яка мислить, викликає таку саму огиду, як і чоловік, що підмальовується. Їй належить усміхатися, тільки усміхатися, аби в суворого володаря світу ні на мить не зіпсувався настрій. Ну, а чому ж я зараз усміхаюсь, Марінеллі? Ага, мене насмішила випадковість. Я пишу принцеві, щоб він приїхав у Дозало. Принц не прочитав мого листа, проте все-таки їде в Дозало. Ха-ха-ха! Справді, дивна випадковість! Вийшло дуже кумедно, дуже безглуздо! І ви не смієтеся разом зі мною, Марінеллі? Суворий володар світу може сміятися з нами, хоч нам, нещасним створінням, не можна мислити разом з ним! *(Поважно й владно)*. Смійтеся ж!

Марінеллі. Зараз, ласкава графине, зараз!

Орсіна. От бовдур! А тим часом збігають дорогоцінні хвилини. Ні, ні, не смійтеся. Бо, бачите, Марінеллі *(задумливо, майже розчулено)* те, що спонукає мене так щиро сміятися, має й інший бік, зовсім не смішний. Як і взагалі все на світі! Випадковість? Невже це випадковість, що принцеві доведеться поговорити тут зі мною, хоча в нього і гадки про це не було? Випадковість? Повірте мені, Марінеллі: слово «випадковість» — блюзнірство. Немає в цьому світі нічого випадкового, тим паче нема його там, де намір так разюче впадає в очі. Всемогутнє, всеблаге провидіння, даруй мені, що я, слідом за цим нерозумним грішником, назвала випадковістю очевидну справу твоїх рук! Бо це безперечно справа твоїх рук! *(Палко до Марінеллі)*. Посмійте-но ще раз спокусити мене на таке блюзнірство!

Марінеллі *(сам собі)*. Це вже занадто! Але ж, ласкава графине...

Орсіна. Облиште це «але». Адже кожне «але» треба обміркувати,— а моя голова, моя голова... *(Притуляє руку*

до лоба). Зробіть так, Марінеллі, зробіть так, щоб я могла зустрітися з ним, із принцем, якомога скоріше, а то я боюся, що потім уже не матиму сили. Ви ж бачите, що нам треба зустрітися, що ми повинні зустрітися...

Ява четверта

Принц, Орсіна, Марінеллі.

Принц *(виходячи з кабінету, про себе).* Треба йти йому на допомогу...

Орсіна *(побачила принца, проте не зважується підійти до нього).* Ох, ось і він!

Принц *(переходить через залу і прямує мимо графині до іншої кімнати, не вступаючи ні з ким у розмову).* Дивіться-но! Наша чарівна графиня... Мені дуже прикро, мадам, що сьогодні так мало можу скористатися з візиту, яким ви мене вшанували! Я не маю часу. Я не сам. Іншим разом, люба графине! Іншим разом! А зараз краще не затримуйтесь. Так, не затримуйтесь! А ви, Марінеллі, мені потрібні...

Ява п'ята

Орсіна, Марінеллі.

Марінеллі. Ну от, ласкава графине, тепер він сам сказав вам те, що здавалося вам неправдою в моїх устах!

Орсіна *(приголомшена).* Сказав? Справді сказав?

Марінеллі. Авжеж.

Орсіна *(розгублено).* «Я не маю часу. Я не сам». І це все, що я заслужила? Такими словами намагаються збутися якогось набридливого відвідувача, якогось жебрака. В нього не знайшлося для мене навіть якоїсь брехні! Не знайшлося навіть якоїсь брехні... для мене... Він не має часу! А що ж він робить? Не сам? А хто ж там у нього? Послухайте, Марінеллі, майте милосердя, любий Марінеллі! Збрешіть мені що-небудь, що самі хочете! Хіба вам так важко вигадати якусь брехню? Що він зараз робить? Хто там у нього? Скажіть же мені, скажіть мені все, що лиш навернеться вам на язик, і я піду собі.

Марінеллі *(про себе).* При такій умові я, звичайно, можу звірити їй частку правди.

Орсіна. Ну? Мерщій, Марінеллі, і я піду собі. Тим паче, що принц сказав: «Іншим разом, люба графине!» Хіба він не так сказав? Тож, щоб він дотримав свого слова, щоб у нього не було найменшого приводу не дотримати свого слова, мерщій, Марінеллі, збрешіть що-небудь, і я піду собі.

Марінеллі. Принц, люба графине, справді не сам. У нього там люди, яких він не може залишити ні на мить; люди, які щойно уникнули великої небезпеки. Граф Аппіані...

Орсіна. У нього? Шкода, що мушу відкинути цю вашу брехню. Мерщій придумайте іншу. Бо графа Аппіані, якщо ви про це ще не знаєте, сьогодні вбили розбійники. Зразу за містом я зустріла карету з його тілом. А може, він живий? Може, мені це лише приснилося?

Марінеллі. На жаль, це не сон! Але іншим, тим, хто був разом із графом, пощастило врятуватися, сховатись тут, у віллі: кажу про наречену графа і про матір нареченої, що з ними він їхав у Сабіонетту, де мало відбутися його урочисте вінчання.

Орсіна. Он хто! І вони в принца? Наречена? І мати нареченої? А наречена гарна на вроду?

Марінеллі. Принца невимовно засмутило її нещастя.

Орсіна. Ще б пак; тут і бридкій співчуватимеш. Її доля таки справді жахлива. Бідне дівча... Нареченого назавжди забирають у тебе саме тоді, коли він назавжди мав стати твоїм! І хто ж вона, ця наречена? Чи я не знаю її часом? Мене так довго не було в місті, що я позабувала геть усіх.

Марінеллі. Це Емілія Галотті.

Орсіна. Хто? Емілія Галотті? Емілія Галотті? Марінеллі! Ця брехня надто скидається на правду!

Марінеллі. Себто як?

Орсіна. Емілія Галотті?

Марінеллі. Яку ви навряд чи знаєте...

Орсіна. Виявляється, що знаю! Дарма, що тільки відсьогодні. Це правда, Марінеллі? Емілія Галотті? Емілія Галотті — та нещасна наречена, яку втішає принц?

Марінеллі *(про себе)*. Чи не забагато я їй сказав?

Орсіна. І граф Аппіані був нареченим цієї нареченої? Той Аппіані, якого тільки що вбили?

Марінеллі. Так, він.

Орсіна. Браво! О, браво! Браво! *(Плеще в долоні)*.

М а р і н е л л і. Нічого не розумію!

О р с і н а. Я ладна поцілувати того диявола, який підмовив його на це!

М а р і н е л л і. Кого підмовив? До чого?

О р с і н а. Так, так, поцілувати, я ладна його поцілувати... Навіть коли б виявилося, що цей диявол — ви, Марінеллі.

М а р і н е л л і. Графине!

О р с і н а. Підійдіть-но ближче! Дивіться на мене! Дивіться мені в очі! Прямісінько в очі!

М а р і н е л л і. Ну?

О р с і н а. Чи знаєте ви, що я думаю?

М а р і н е л л і. Як я можу знати?

О р с і н а. Скажіть, ви не причетні до цього?

М а р і н е л л і. До чого?

О р с і н а. Присягніться! Ні, не присягайтеся. Адже ви знову взяли б гріх на душу... І все ж таки — присягніться. На один гріх більше чи менше — навряд чи це має значення для того, хто вже засуджений на вічні муки! Ви не причетні до цього?

М а р і н е л л і. Ви лякаєте мене, графине.

О р с і н а. Справді? Невже ваше добре серце, Марінеллі, нічого не підозрює?

М а р і н е л л і. Що саме?

О р с і н а. Добре, тоді я скажу вам щось під секретом, щось таке, від чого кожен волосок на вашій голові підніметься. Але тут, біля самих дверей, нас може хтось почути. Ходіть сюди. Ну, слухайте! *(Прикладає палець до вуст).* І нікому ні слова! Жодного слова! (*Нахиляється до нього, начебто хоче шепнути йому щось на вухо, а сама кричить на повний голос).* Принц — убивця!

М а р і н е л л і. Графине... графине... чи ви при своєму розумі?

О р с і н а. Чи при своєму розумі? Ха-ха-ха! *(Регоче).* Я мало коли, вірніше, ніколи, була така задоволена своїм розумом, як оце тепер. Справді, Марінеллі. Але хай це залишиться між нами. *(Тихо).* Принц — убивця! Убивця графа Аппіані. Його вбили не розбійники, його вбили поплічники принца, його вбив принц!

М а р і н е л л і. Як вам могла навернутися на язик, спасти на думку така гидота?

О р с і н а. Як? Зовсім просто. З цією Емілією Галотті, яка тепер у нього і наречений якої змушений був стрімголов дременути на той світ, з цією Емілією Галотті принц

довго й настирливо розмовляв сьогодні вранці на паперті церкви Домініканів. Це мені відомо; це бачили мої вивідувачі. Вони підслухали також, про що він з нею говорив. Ну, ласкавий пане? І я не при своєму розумі? Мені здається, що я непогано пов'язую одне з одним те, що справді в'яжеться між собою. Чи, може, це тільки звичайний збіг? Може, й це ви вважаєте випадковістю? О, Марінеллі, ви, бачу, так само погано знаєте людську ницість, як і провидіння.

Марінеллі. Графине, за такі слова ви можете накласти головою...

Орсіна. Якщо я казатиму їх не тільки вам, так? Тоді ще краще! Ще краще! Завтра я вигукуватиму ці слова на ринку. А хто буде мені заперечувати, хто не погодиться зі мною, той неодмінно був співучасником убивці. Прощайте. *(Хотіла йти, але біля дверей помітила старого Галотті, що заходить швидким кроком).*

Ява шоста

Одоардо Галотті, графиня, Марінеллі.

Одоардо Галотті. Пробачте, ласкава пані...

Орсіна. Я тут не маю чого пробачати. Бо не смію тут ображатися. Звертайтесь до цього пана. *(Показує на Марінеллі).*

Марінеллі *(побачивши його, про себе).* Це вже занадто! Нам ще тільки старого не вистачало!..

Одоардо. Даруйте, пане, вкрай стривоженому батькові, що насмілився зайти без попередження.

Орсіна. Батькові? *(Повертається).* Певно, батько Емілії? Ласкаво просимо!

Одоардо. Слуга щодуху прискакав до мене з віскою, що десь тут моїм близьким загрожує небезпека. Я приїхав сюди і чую, що граф Аппіані поранений, що він вернувся до міста, що моя дружина й дочка врятувалися тут, у віллі... Де вони, шановний пане? Де вони?

Марінеллі. Заспокойтеся, пане полковнику. Вашій дружині і дочці не сталося нічого лихого; от тільки набралися страху. Обидві живі й здорові. Коло них принц. Я негайно повідомлю його про вас.

Одоардо. Навіщо повідомляти? Хіба без цього не можна?

Марінеллі. Річ у тому... йдеться про те... йдеться про принца. Адже ви знаєте, пане полковнику, які у вас взаємини з принцем. Не дуже приязні. Він, правда, виявив ласку вашій дружині й дочці, але то дами... Чи ж можна бути певним, що ваш несподіваний прихід його не розгніває?

Одоардо. Ваша правда, шановний пане, ваша правда.

Марінеллі. Але ласкава графине, може б, я удостоївся честі відвести вас до карети?

Орсіна. Не треба, не треба.

Марінеллі *(не зовсім лагідно бере її за руку)*. Дозвольте мені виконати свій обов'язок.

Орсіна. Не поспішайте! Я вас звільняю від нього, пане! Чому це такі, як ви, завжди роблять із чемності обов'язок? Бо це дає їм право нехтувати свій безпосередній обов'язок. Якомога швидше повідомити про цього достойного чоловіка — ось ваш обов'язок.

Марінеллі. Чи ви забули, що вам наказав сам принц?

Орсіна. Хай вийде і ще раз накаже мені. Я чекатиму тут на нього.

Марінеллі *(пошепки до полковника, відвівши його набік)*. Шановний пане, я змушений залишити вас з дамою, яка... в якої... з головою не все гаразд... ви мене розумієте? Кажу вам це для того, щоб ви знали, як ставитись до її слів, бо часом вона говорить дивні речі. Найкраще — взагалі не вступайте з нею в розмову.

Одоардо. Добре, добре. Тільки не баріться, пане.

Ява сьома

Графиня Орсіна, Одоардо Галотті.

Орсіна *(якийсь час придивляється до полковника мовчки й співчутливо, а він до неї — трохи зацікавлено)*. Що він там шепотів вам, нещасний чоловіче?

Одоардо *(про себе, але так, що й вона його чує)*. Нещасний?

Орсіна. Я певна, що правди він вам не сказав, а тим паче тої, яка на вас чекає.

Одоардо. Чекає на мене? Хіба не досить того, що я вже знаю, мадам? Але все-таки скажіть, скажіть!

Орсіна. Ви нічого не знаєте.

Одоардо. Нічого не знаю?

Орсіна. Добрий і милий батьку! Чого б я тільки не дала, щоб ви були й моїм батьком! Даруйте! Адже нещасні так охоче горнуться одне до одного. Я щиро б хотіла розділити з вами ваш біль і гнів.

Одоардо. Біль і гнів? Мадам! Та я забув... кажіть далі, будь ласка.

Орсіна. А ще як це ваша єдина дочка, єдина дитина! Зрештою, єдина чи ні — нещасна дитина завжди єдина.

Одоардо. Нещасна? Мадам! Та що від неї вимагати? Але, клянуся богом, божевільні так не говорять.

Орсіна. Божевільна? То ось що він нашіптував вам про мене! А втім, цілком можливо, що ця його брехня ще найближча до правди. Я відчуваю, що так воно й є! І повірте мені, повірте: хто за деяких обставин не втрачає глузду, той не має чого втрачати...

Одоардо. Що все це означає?

Орсіна. Тільки не зневажайте мене! Бо й у вас же є глузд, дідусю, і у вас він є. Про це каже мені рішучий і поважний вираз вашого обличчя. І у вас є глузд, та мені досить сказати одне слово — і у вас його не стане.

Одоардо. Мадам! Мадам! Я втрачу його раніше, ніж ви скажете мені це слово, якщо ви не скажете його негайно. Скажіть же мені його! Скажіть! Бо як не скажете, то ви не належите до тих шляхетних божевільних, яких ми повинні, співчуваючи їм, глибоко поважати. Ви просто дурна жінка. Тому ви й не маєте того, чого у вас ніколи й не було.

Орсіна. Ну то слухайте! Що вам відомо, хоч ви і впевнені, що знаєте все? Що Аппіані поранено? Тільки поранено? Аппіані помер!

Одоардо. Помер? Помер? Ну, жінко, ви вже порушуєте нашу домовленість. Ви хотіли позбавити мене глузду, а тим часом краєте мені серце.

Орсіна. Це тільки початок! А тепер далі. Нареченого вбили, а наречену, вашу дочку, гірше, ніж убили.

Одоардо. Гірше? Гірше, ніж убили? Але разом з тим, певне, і вбили? Бо тільки одне, по-моєму, гірше від смерті...

Орсіна. Ні, разом з тим не вбили. Ні, добрий батьку, ні! Вона жива, вона жива. Вона тільки тепер і заживе по-справжньому. Розкішним життям! Так гарно і так весело, немов у казці — звичайно, до якогось часу.

Одоардо. А де ж те слово, мадам, де ж те одне-однісіньке слово, що має звести мене з розуму! Промовте його!

Не розводьте свою краплю отрути в цілому відрі! Я хочу почути тільки це єдине слово! Мерщій!

Орсіна. Так от, зв'яжіть-но самі одне з другим! Уранці принц розмовляв з вашою дочкою під час меси, а пополудні вона вже на його віллі... на його віллі, призначеній для розваг.

Одоардо. Розмовляв з нею під час меси? Принц з моєю дочкою?

Орсіна. Та ще як невимушено! Як палко! Домовлялися, либонь, про щось важливе. А втім, навіть краще, коли про все домовлено: справді краще, коли ваша дочка добровільно прийшла сюди рятуватися! Бо тоді, бачите, це все ж таки не насильне викрадення, а тільки невелике підступне вбивство.

Одоардо. Наклеп! Диявольський наклеп! Я знаю свою дочку. Якщо сталося підступне вбивство, то сталося й викрадення. *(Гнівно роздивляється навколо, люто переступає з ноги на ногу)*. Ну, Клавдіє! Ну, матінко! Чи ж ми не дочекалися радості! О, який він ласкавий, цей принц! О, яка нам випала шана!

Орсіна. Що, подіяло, дідусю? Правда ж?

Одоардо. Отже, я стою біля входу в розбійницьке кубло. *(Розгортає поли свого сюртука і бачить, що не взяв з собою зброї)*. Дивуюся, як я в поспіху не забув ще й рук! *(Обмацує всі кишені, немов чогось шукає)*. Нічого! Зовсім нічого! Ніде!

Орсіна. Ага, зрозуміла! Цим я можу вам допомогти! Я дещо взяла з собою. *(Дістає кинджал)*. Беріть мерщій, а то ще хтось нас побачить! Могла б дати й щось інше — отруту. Але отрута годиться лише для нас, для жінок, а не для чоловіків. Беріть же! *(Вкладає йому в руку кинджал)*. Беріть!

Одоардо. Спасибі, спасибі. Люба дитино, хто ще раз скаже, що ти божевільна, той матиме справу зі мною.

Орсіна. Заховайте його! Мерщій заховайте! Мені не було нагоди використати його. Зате вам така нагода неодмінно трапиться: не пропустіть же її, якщо ви чоловік. Я... я тільки жінка, а все ж прибула сюди з рішучим наміром! Ми, дідусю, можемо звіритися одне одному в усьому. Бо ми обоє скривджені, скривджені тим самим спокусником. Ох, коли б ви знали, коли б ви тільки знали, як глибоко, як невимовно, як незбагненно глибоко він мене образив і ображає далі... то ви змогли б, справді змогли б, забути про свою кривду. Чи ви знаєте мене? Я — Орсіна,

обдурена, покинута Орсіна... Покинута, можливо, тільки через вашу дочку. Та хіба вона тут винна? Невдовзі покинуть і її. А потім ще когось! І ще когось! *(Неначе в захваті)*. О, яка чудова картина! Якби ми колись усі, всі, цілий гурт покинутих, перетворившись на вакханок, на фурій, могли щільно оточити його й роздерти, пошматувати його тіло, перебрати його нутрощі, щоб знайти серце, яке цей зрадник кожній з нас обіцяв, але жодній так і не дав! Га! Ото було б свято! Ох і свято!

Ява восьма

Ті самі й Клавдія Галотті.

Клавдія *(входить і озирається; побачивши свого чоловіка, швидко кидається до нього)*. Я здогадалася! Ох, наш захиснику, наш визволителю! Ти тут, Одоардо? Ти тут? Я здогадалася про це з їхнього перешіптування, з їхніх мін. Що тобі сказати, коли ти ще нічого не знаєш? І що тобі сказати, коли вже знаєш усе? Але ми не винні. Я не винна. Твоя дочка не винна. Не винні, ні в чому не винні!

Одоардо *(побачивши дружину, намагається опанувати себе)*. Добре, добре. Заспокойся, тільки заспокойся і відповідай мені. *(До Орсіни)*. Не тому, мадам, що в мене могли б бути ще якісь сумніви. Граф помер?

Клавдія. Помер.

Одоардо. Чи правда, що сьогодні вранці принц розмовляв з Емілією під час меси?

Клавдія. Правда. Але коли б ти знав, як це її перелякало; який у неї був розгублений вигляд, коли вона прийшла додому...

Орсіна. Ну що, збрехала я вам?

Одоардо *(гірко усміхаючись)*. Мені б і не хотілося, щоб це була брехня! Зовсім не хотілося б!

Орсіна. Ну як, божевільна я?

Одоардо *(лютуючи, ходить туди й назад)*. О, далебі, і я ще теж не збожеволів!

Клавдія. Ти звелів мені бути спокійною, і я послухалася. Найдорожчий мій, чи дозволиш і мені звернутися до тебе з проханням...

Одоардо. Чого ти хочеш? Хіба я не спокійний? Хіба можна бути спокійнішим, ніж я тепер? *(Робить зусилля над собою)*. Чи Емілія знає, що Аппіані помер?

Клавдія. Вона ще не встигла про це дізнатися. Але боюся, що вже здогадується про це, бо його ж немає...

Одоардо. І вона побивається за ним, голосить...

Клавдія. Уже ні. Перестала: таку вже має вдачу, ти ж її знаєш. Вона найлякливіша і водночас найрішучіша в нашій родині. Завжди безпорадна проти перших вражень; проте досить їй хоч на хвильку задуматися, і вона вже не лякається нічого й готова на все. Вона тримає принца на такій відстані, вона розмовляє з ним таким тоном... Влаштуй лише, Одоардо, так, щоб ми швидше поїхали звідси.

Одоардо. Я приїхав верхи. Що ж нам робити? До речі, мадам, ви, мабуть, вертаєтесь до міста?

Орсіна. Авжеж.

Одоардо. Чи не були б ви такі ласкаві і не забрали б із собою мою дружину?

Орсіна. А чому ж? Залюбки.

Одоардо. Клавдіє *(відрекомендовує їй графиню)*, це графиня Орсіна, дуже розумна жінка, моя приятелька і доброчинниця. Тобі доведеться з нею поїхати, щоб негайно вислати по нас карету. Емілії не слід вертатися до Гвасталли. Я заберу її з собою.

Клавдія. Але ж... але ж... мені так не хочеться розлучатися з своєю дитиною.

Одоардо. Хіба тут не буде батька? Адже мене допустять, нарешті, до неї. Не заперечуй! Ходімо, ласкава пані. *(Пошепки до Орсіни)*. Ви ще почуєте про мене. Ходімо, Клавдіє. *(Виводить її)*.

Дія п'ята

Сцена та сама.

Ява перша

Марінеллі, принц.

Марінеллі. Сюди, ласкавий пане, з цього вікна ви зможете його побачити. Він ходить по галереї туди й сюди. Ось він завертає, йде сюди. Ні, знову повернув назад. Він ще, мабуть, не дійшов якоїсь певної думки. Але вже набагато спокійніший... Чи тільки здається таким. Зрештою, нам однаково! Звичайно! Хоч би що там йому наго-

ворили жінки, він навряд чи зважиться повторити це вголос. Баттіста чув, що дружина має негайно вислати йому сюди карету. Бо він приїхав верхи. Будьте певні: опинившись перед вами, він уклінно й покірно дякуватиме вашій ясновельможності за ласкаву опіку, якою ви вшанували тут його родину після того сумного випадку, прохатиме, щоб ви й надалі не позбавляли ні його, ні дочки своєї ласки, потихеньку відвезе її до міста і з глибокою покорою чекатиме того моменту, коли ваша ясновельможність знову почне цікавитися його нещасною улюбленою донькою.

Принц. Ну, а як він не буде таким лагідним? Я майже певний, майже певний, що не буде. Надто добре я його знаю. А що, коли він тільки змовчить про свою підозру, затамує свою лють, і замість того, щоб відвезти дочку до міста, забере її з собою? І затримає її в себе? Або ж навіть запроторить до якогось монастиря за межами моїх володінь? Що тоді?

Марінеллі. Страх робить кохання далекоглядним. Справді! Я певен, що так не буде...

Принц. А все-таки! Що тоді? Яка нам тоді користь з того, що нещасний граф наклав своїм життям?

Марінеллі. Навіщо злякано озиратися на всі боки? Вперед! Ось гасло переможця, якому байдуже, хто падає навколо нього: ворог чи друг. А коли б і так! Коли б цей старий заздрісник і справді захотів зробити те, чого ви, принце, побоюютесь? *(Розмірковуючи).* Нічого! Я надумав, що зробити! Він може тільки захотіти, та й годі. Далі він не піде. Але ми не повинні спускати його з очей! *(Знов наближається до вікна).* Ще трохи — і він застукав би нас зненацька! Він іде сюди. Поки що ми не покажемось йому. Спершу послухайте, принце, що нам треба зробити в тому випадку, якого ми побоюємося.

Принц *(погрозливо).* Але, Марінеллі!..

Марінеллі. Це зовсім невинна річ!

Ява друга

Одоардо Галотті.

Одоардо Галотті. Ще й досі тут нікого немає? Тим краще, буду спокійніший. Бо ніщо не заслуговує такої зневаги як по-юнацькому запальна голова із сивим волоссям! Я так часто повторював це, і все ж таки дав себе розгнівати. І кому? Ревнивій жінці, що збожеволіла

з ревнощів. Що спільного між ображеною чеснотою і розпустою, що жадає помсти? Я повинен рятувати дочку. А за тебе, мій сину... мій сину! Плакати я не вмів ніколи, а тепер уже пізно вчитися... За тебе помститься хтось зовсім інший! З мене досить, що твій убивця не натішиться наслідками свого злочину. Нехай це мучить його більше, ніж злочин. І коли пересиченість та огида поженуть його від одного бажання до другого, нехай спогад про те, що цієї одної він усе ж таки не зміг зазнати, отруїть йому всі інші! Нехай у кожному сні закривавлений наречений проводжає свою кохану до його ложа, а коли він, не злякавшись крові, простягне до неї свою пожадливу руку, то нехай почує раптом глузливий регіт пекла і прокинеться!

Ява третя

Марінеллі, Одоардо Галотті.

Марінеллі. Де ви ділися, пане? Де?

Одоардо. Чи була тут моя дочка?

Марінеллі. Її не було, але був принц.

Одоардо. Хай пробачить мені. Я проводжав графиню.

Марінеллі. Ну?

Одоардо. Шляхетна дама!

Марінеллі. А де ваша дружина?

Одоардо. Поїхала з графинею, щоб негайно вислати нам карету. Хай тільки принц пробачить мені, що ми з дочкою так довго затримуємося тут.

Марінеллі. Навіщо такі церемонії? Хіба принцеві не було б приємно особисто відвезти їх обох, матір і дочку, до міста?

Одоардо. Дочка принаймні була б змушена відмовитися від такої честі.

Марінеллі. Чому?

Одоардо. Вона більше не вернеться до Гвасталли.

Марінеллі. Не вернеться? Чому?

Одоардо. Бо граф помер.

Марінеллі. Тим паче...

Одоардо. Вона поїде зі мною.

Марінеллі. З вами?

Одоардо. Зі мною. Адже ж кажу вам, що граф помер. Якщо ви про це ще не знаєте. Що їй тепер робити в Гвасталлі? Вона поїде зі мною.

Марінеллі. Певна річ, що тільки від батькової волі залежатиме, де житиме дочка. Але тим часом...

Одоардо. Що тим часом?

Марінеллі. Вам доведеться, пане полковник, погодитися на те, щоб її відвезли до Гвасталли.

Одоардо. Мою дочку? Відвезти до Гвасталли? А навіщо?

Марінеллі. Навіщо? Самі зважте...

Одоардо *(спалахує)*. Зважте! Зважте! Я зважую, що тут нічого зважувати. Вона повинна поїхати і поїде зі мною.

Марінеллі. О пане, навіщо нам про це сперечатися? Можливо, я помиляюся і вважаю за необхідне те, що насправді не таке вже й необхідне. Принц зуміє краще все з'ясувати. Хай він і вирішує. Зараз я його приведу.

Ява четверта

Одоардо Галотті.

Одоардо Галотті. Як? Ніколи в житті! Наказувати мені, де має перебувати моя дочка? Не пускати мене до неї? Хто так звелів? Хто зважився на таке? Той, кому тут все дозволено, що б тільки йому не заманулося? Гаразд, та хай же він побачить, що я собі дозволю, хоч і не маю на це права! Сліпий тиране! Я готовий позмагатися з тобою. Той, хто нехтує законом, такий самий могутній, як і той, хто не підвладний законові. Ти цього не знаєш? Виходь же, нарешті, виходь! Чи ти ба! Знову, знову гнів затуманює мені розум. Чого я скипів? Адже те, через що я лютую, ще тільки має статися. Придворний підлесник може наговорити чого завгодно! Мені не треба було перебивати його базікання! Я почув би тоді ще, чого їй треба, на його погляд, повернутися до Гвасталли! І міг би тепер обміркувати відповідь. Та чи я й так не зможу їм заперечити? А коли й справді не зможу, коли її... Хтось іде. Спокійно, сивий юначе, спокійно!

Ява п'ята

Принц, Марінеллі, Одоардо Галотті.

Принц. Ах, мій любий, доброчесний Галотті, потрібен був аж такий випадок, щоб ви з'явилися до мене. Так просто ви б не приїхали сюди. Але я не дорікаю вам!

О д о а р д о. Ласкавий пане, я вважаю, що в усіх випадках непристойно набиватися своєму володареві. Кого він знає, того й сам покличе, коли матиме в цьому потребу. Навіть і за цей раз прошу пробачення...

П р и н ц. Шкода, що цієї гордої скромності не мають деякі інші люди! Але до діла! Ви, мабуть, хочете побачити свою дочку. Вона знову злякалася, бо раптом розлучилася з ніжною матір'ю. Навіщо ви її відіслали? Я дожидався хвилини, коли шановна Емілія цілком заспокоїться, щоб обох їх урочисто відвезти до міста. Ви наполовину зіпсували мені цю врочистість, але зовсім позбавити себе такої нагоди я не дам.

О д о а р д о. Забагато ласки! Дозвольте мені, принце, вберегти мою нещасну дитину від усяких образ, що чекають на неї в Гвасталлі і з боку співчутливих друзів, і з боку зловтішних ворогів.

П р и н ц. І все ж таки буде жорстоко позбавляти її солодких образ співчутливих друзів. Що ж до образ зловтішних ворогів, любий Галотті, то я вже сам з вашого дозволу подбаю про те, щоб вони до неї не дійшли.

О д о а р д о. Принце, батьківська любов неохоче ділиться своїми турботами. Я, мабуть, знаю, що́ за таких обставин найкраще личить моїй дочці. Втеча від світу... Монастир... І чим швидше, тим краще.

П р и н ц. Монастир?

О д о а р д о. А тим часом хай оплакує свою долю при своєму батькові.

П р и н ц. Щоб така врода зів'яла в монастирі? Невже одна-однісінька зневіра має зробити нас запеклими ворогами світу? Але батькові, звичайно, ніхто не сміє наказувати. Везіть свою дочку, Галотті, куди вам завгодно.

О д о а р д о *(до Марінеллі)*. Ну, мій пане?

М а р і н е л л і. Який зухвалий тон!

О д о а р д о. Нітрохи.

П р и н ц. Про що ви сперечаєтесь?

О д о а р д о. Ні про що, ласкавий пане, ні про що. Ми лише розмірковуємо про те, хто з нас двох помилився щодо вас.

П р и н ц. Як це? Поясніть, Марінеллі.

М а р і н е л л і. Мені дуже прикро, що я змушений опиратися ласці свого володаря. Але дружба наказує мені звернутись до нього передусім як до судді...

П р и н ц. Яка дружба?..

М а р і н е л л і. Адже вам, ласкавий пане, відомо, як

щиро я любив покійного графа, як тісно сплелися наші душі...

Одоардо. Вам це відомо, принце? Тоді ви єдиний знаєте про це.

Марінеллі. Він сам обрав мене своїм месником...

Одоардо. Вас?

Марінеллі. Запитайте свою дружину. «Марінеллі» — це було останнє слово, яке граф сказав перед смертю! І яким тоном! Яким тоном! Тож нехай мене вічно переслідує цей жахливий тон, якщо я не зроблю все від мене залежне, щоб знайти й покарати його вбивць!

Принц. Розраховуйте на мою якнайбільшу підтримку.

Одоардо. І на мої якнайналкіші побажання. Це добре, дуже добре! Але що далі?

Принц. Я теж хотів би це запитати, Марінеллі.

Марінеллі. Є підозра, що на графа напали не розбійники.

Одоардо *(ущипливо)*. Невже? Справді?

Марінеллі. Що якийсь суперник звелів усунути його з дороги.

Одоардо *(гірко)*. Он як! Суперник?

Марінеллі. Саме так.

Одоардо. Ну, тоді... хай бог покарає підступного вбивцю!

Марінеллі. Суперник, який до того ж втішався взаємністю...

Одоардо. Що? Втішався взаємністю? Що ви кажете?

Марінеллі. Лише те, про що кажуть люди.

Одоардо. Втішався взаємністю? Взаємністю моєї дочки?

Марінеллі. Цього, безперечно, не було. І навіть не могло бути. Я не повірив би в цей наклеп навіть тоді, коли б почув його од вас. Але все-таки, ласкавий пане, плітки, хай навіть які обгрунтовані, хоч і не можуть похитнути вагу правосуддя... одне слово, тут не можна обійтися без допиту чарівної красуні.

Принц. Авжеж, цілком слушно.

Марінеллі. А де ж її ще можна допитати, як не у Гвасталлі?

Принц. Тут ви маєте рацію, Марінеллі, цілковиту рацію. Справді, це міняє справу, любий Галотті. Хіба ні? Самі бачите...

Одоардо. О так, я бачу. Я бачу те, що бачу. Боже, боже!

Принц. Що з вами?

Одоардо. І чому ж я не передбачив того, що бачу тепер! Ось що мене дратує: більше нічого. Отже, вона повинна вернутися до Гвасталли. Тоді я відвезу її до матері і сам теж залишуся в Гвасталлі доти, поки не відбудеться найсуворіше слідство і її не виправдають. Бо хто зна *(з гіркою посмішкою)*, хто зна, чи правосуддя не визнає за потрібне допитати ще й мене.

Марінеллі. Цілком можливо! В таких випадках правосуддя воліє зробити зайве, аніж не зробити необхідного. Тож я навіть побоююся...

Принц. Чого? Чого побоюютесь?

Марінеллі. Що матері поки що не дозволять бачитися з дочкою.

Одоардо. Не дозволять бачитися?

Марінеллі. Що доведеться відокремити матір від дочки.

Одоардо. Відокремити матір від дочки?

Марінеллі. Від дочки і від батька. Правила допиту рішуче вимагають дотримуватися цих запобіжних заходів. І хоч мені дуже прикро, ласкавий пане, але я мушу настійно просити вас, щоб принаймні над Емілією ви встановили особливий нагляд.

Одоардо. Особливий нагляд? Принце! Принце! А втім, нехай. Авжеж! Цілком слушно: особливий нагляд! Так, принце? Так? О яке хитре правосуддя! Чудово! *(Поспішно засовує руку до кишені, в якій лежить кинджал).*

Принц *(підходить до нього, улесливо)*. Заспокойтесь, любий Галотті...

Одоардо *(убік, виймаючи з кишені порожню руку)*. Це заговорив його ангел-охоронець!

Принц. Ви помилились, ви не зрозуміли його. Слово «нагляд», мабуть, викликає у вас уявлення про в'язницю.

Одоардо. Дозвольте мені уявити в'язницю, і я буду спокійний!

Принц. Ні слова про в'язницю, Марінеллі! Тут легко поєднати суворість законів із повагою до незаплямованої цноти. Коли вже неодмінно треба, щоб Емілія перебувала під особливим наглядом, то я знаю, де їй личить бути. В домі мого канцлера, і не заперечуйте, Марінеллі! Я сам відвезу її туди і передам одній із найдостойніших жінок,

Хай вона опікає її і несе за неї повну відповідальність. Ви заходите надто далеко, Марінеллі, справді надто далеко, домагаючись більшого. Адже ви знаєте, Галотті, мого канцлера Грімальді і його дружину?

Одоардо. Ще б пак! Знаю також і милих дочок цієї шляхетної пари. Хто ж їх не знає? *(До Марінеллі).* Ні, мій пане, не погоджуйтесь на це. Коли Емілія мусить бути під наглядом, то її необхідно замкнути до найглибшого підземелля. Наполягайте на цьому, будь ласка. Я дурень із цим своїм проханням! Старий блазень! Справді, вона мала рацію, та добра сівіла: «Хто за певних обставин не втрачає глузду, в того немає чого втрачати!»

Принц. Я вас не розумію... Любий Галотті, хіба я можу зробити щось більше? Змиріться з цим, я вас прошу. Так, так, у домі мого канцлера! Тільки там; і я особисто відвезу її туди. І якщо там не зустрінуть її з надзвичайною повагою, то моє слово нічого не варте. Але не турбуйтесь. На цьому все й закінчиться! Запевняю вас! Ну, а самі ви, Галотті, ви можете робити що завгодно. Можете податися слідом за нами до Гвасталли, а можете вернутися до Сабіонетти — як вам захочеться. Було б смішно давати вам накази... А тепер до побачення, любий Галотті! Ходімо, Марінеллі, уже смеркає.

Одоардо *(який досі стояв у глибокій задумі).* Як? Невже мені не дозволять побачитися з моєю дочкою? Навіть і тут? Адже я погоджуюсь на все; я ладен визнати, що ваша ухвала чудова. Певне ж, дім канцлера — притулок цноти. О, ласкавий пане, відвезіть же туди мою дочку, тільки туди. Але спершу я все ж таки дуже хотів би побачитися з нею. Вона ще не знає про смерть графа. Їй важко буде збагнути, чому її розлучають з батьками. Для того, щоб розтлумачити їй все належним чином, для того, щоб заспокоїти її перед розлукою, я мушу побачитися з нею, ласкавий пане, мушу побачитися з нею.

Принц. Ну, то ходімо...

Одоардо. О, дочка теж не полінується вийти до батька... Тут, віч-на-віч, ми швидко поговоримо. Лише пришліть її до мене, ласкавий пане.

Принц. Ну що ж! О Галотті, чому б вам не стати моїм другом, моїм порадником, моїм батьком.

Принц і Марінеллі виходять.

Ява шоста

Одоардо Галотті.

Одоардо Галотті *(дивиться їм услід; трохи згодом)*. А чому ж ні? Від щирого серця! Ха-ха-ха! *(Нестямно озирається)*. Хто тут сміється? Далебі, в мене таке враження, що це я сам. Все вірно! Треба розвеселитися! Гра наближається до кінця. Так або так! А що... *(Обриває мову)*. Що, як вона справді змовилася з ним? Що, коли все це звичайний фарс? І вона не заслуговує того, що я намірився зробити для неї? *(Пауза)*. Намірився зробити для неї? А що, власне, я намірився для неї зробити? Чи в мене вистачить сміливості признатися собі в цьому? Я зважився на це в думці, бо тільки в думці і можна зважитись на таке. Це жах! Геть! Геть! Не буду чекати на неї. Ні! *(Зводить очі до неба)*. Хто штовхнув її, невинну, в цю безодню, той нехай і витягає її звідти. Навіщо йому моя допомога? Геть! *(Хоче йти, але помічає Емілію, що наближається до нього)*. Уже пізно! Ох, йому потрібна моя рука, потрібна.

Ява сьома

Емілія, Одоардо.

Емілія. Як? Ви тут, тату? І самі? А де матуся? Її тут немає? А граф? Його теж тут немає? І ви такі схвильовані, тату?

Одоардо. А ти така спокійна, доню?

Емілія. Вас це дивує, тату? Або не втрачено нічого, або втрачено усе. Хіба не однаково, чи ми самі зберігаємо спокій чи нас змушують його зберігати?

Одоардо. А котрий із цих випадків стався тепер? Як ти гадаєш?

Емілія. Гадаю, що усе втрачено... і ми мусимо зберігати спокій, тату.

Одоардо. І ти спокійна лише тому, що мусиш бути спокійною? Хто ж ти така? Дівчина? І моя дочка? Тоді чоловік... батько має соромитись перед тобою... Але скажи мені, що ти хочеш сказати своїм «усе втрачено»? Ти маєш на увазі вбивство графа?

Емілія. І те, через що його вбито! Через що! Ах, тату, виходить, що все-таки сталася та жахлива подія, яку я вичитала із заплаканих, нестямних очей моєї матусі? Де моя матуся? Куди вона ділася, тату?

Одоардо. Ми наздоженемо її... якщо взагалі поїдемо слідом за нею.

Емілія. Чим скоріше, тим краще. Бо коли графа вбито, через це... через це... то ми не повинні залишатися тут ні хвилини! Тікаймо, тату!

Одоардо. Тікаймо? А що це нам дасть? Твій викрадач не випустить тебе з рук.

Емілія. Не випустить з рук?

Одоардо. До того ж він розлучить тебе з матір'ю і зі мною.

Емілія. Я буду в його руках сама? Ніколи в світі, тату. Бо як ні, то ви не мій батько. Я буду сама в його руках? Ну що ж, залишайте мене, залишайте. Хочу побачити, хто зможе мене втримати... змусити... хто та людина, що здатна змушувати інших.

Одоардо. Я гадав, що ти спокійна, доню.

Емілія. Так воно і є. А що, по-вашому, означає бути спокійною? Сидіти згорнувши руки? Терпіти те, чого не слід терпіти? Миритися з тим, з чим не можна миритися?

Одоардо. О, коли ти так розмірковуєш! Дозволь тоді обняти тебе, доню! Я не раз казав, що природа хотіла створити в жінці свій шедевр. Але взяла не той матеріал — він виявився м'якшим, ніж потрібно. Все ж інше у вас краще, ніж у чоловіків. О, коли ти така спокійна, то і я знову стаю спокійний! Дозволь обняти тебе, доню! Уяви собі тільки: під приводом судового слідства — яка диявольська вигадка! — він забирає тебе від нас і везе в дім Грімальді.

Емілія. Мене забирає? Мене везе? Хоче мене забрати, хоче мене відвезти? Хоче! Хоче! Нібито ми не маємо своєї волі, тату!

Одоардо. Я так скипів, що вже простягнув був руку по цей кинджал *(дістає його)*, щоб одному із них... ні, обом!.. пронизати серце.

Емілія. Ради бога, тату, не треба! Для лиходіїв це життя — все, що вони мають. Мені, тату, дайте цей кинджал, мені.

Одоардо. Доню, це не шпилька для волосся.

Емілія. Тоді хай шпилька обернеться в кинджал! Мені однаково.

Одоардо. Як? Могло б дійти аж до такого? Не смій, не смій! Отямся! Адже і в тебе лише одне життя.

Емілія. І невинність теж одна!

О д о а р д о. Вона недосяжна ні для якого насильства...

Е м і л і я. Але не для спокуси. Насильство! Хто не здатен опертися насильству? Те, що зветься насильством,— дрібниця. Спокуса — ось справжнє насильство! Таж моя кров, тату, і палка, і молода, як і в інших. І почуття мої також живі. Я не ручаюсь ні за що. Я ні в чому не впевнена. Я знаю дім Грімальді. Це дім веселощів. Я була там одну годину з матусею, що не спускала з мене очей, і то в моїй душі знялася дивна бентежність, яку ледве вдалося вгамувати тривалою покутою, уроками релігії. Релігії! І якої релігії! Щоб уникнути зла, не страшнішого за це, тисячі людей кидалися у вир і стали святими! Дайте мені, тату, цей кинджал, дайте!

О д о а р д о. О, коли б ти знала, що це за кинджал!..

Е м і л і я. То що, як не знаю! Невідомий друг — теж друг. Дайте мені його, тату, дайте!

О д о а р д о. А якщо дам тобі його... бери... (*Дає їй кинджал*).

Е м і л і я. Ось так! (*Хоче встромити кинджал собі в груди, але батько вириває його у неї з рук*).

О д о а р д о. Дивись, як хапається! Ні, він не для твоєї руки.

Е м і л і я. Справді, я повинна шпилькою... (*Підіймає руку і шукав у волоссі шпильку, але намацує троянду*). І ти ще тут? Я не хочу тебе! Тобі не місце у волоссі такої...якою мій батько хотів би мене бачити!

О д о а р д о. О доню!..

Е м і л і я. О тату, невже я вгадала вашу думку? Але ні, навряд чи ви хочете цього, бо ви б не зволікали так довго!.. (*З гіркотою в голосі, обриваючи пелюстки троянди*). Колись, правда, був один батько, який, рятуючи свою дочку від ганьби, прошив її серце крицею, що трапилася йому під руку тієї миті, і вдруге подарував їй життя. Але такі вчинки можливі були тільки колись! Тепер немає вже таких батьків!

О д о а р д о. Є доню, є! (*Пронизує її кинджалом*). Боже, що я вчинив!

Вона заточується і він підхоплює її в обійми.

Е м і л і я. Зірвали троянду, перш ніж буря знівечила її пелюстки. Дайте я поцілую вашу батьківську руку.

Ява восьма

Ті самі, принц, Марінеллі.

Принц *(входячи)*. Що це? Емілії погано?

Одоардо. Їй добре, дуже добре!

Принц *(наближаючись)*. Що я бачу? Який жах!

Марінеллі. Горе мені!

Принц. Жорстокий батьку, що ви вчинили!

Одоардо. Зірвав троянду, перш ніж буря знівечила її пелюстки. Правда ж, доню?

Емілія. Не ви, тату... Я сама... сама...

Одоардо. Ні, не ти, доню, не ти! Не йди на той світ з неправдою. Не ти, доню! Твій батько, твій нещасний батько!

Емілія. Ах... тату... *(Вмирає, він обережно кладе її додолу)*.

Одоардо. Рушай в останню путь! Ну от, принце! Чи вона ще подобається вам? Чи й досі розпалює вашу хіть? І досі? Не зважаючи на цю кров, що волає про помсту? *(Після паузи)*. Ви, мабуть, дожидаєтесь, що буде далі? Певне, гадаєте, що я оберну крицю проти себе самого і все закінчиться, як у банальній трагедії? Помиляєтеся, пане! *(Жбурляє кинджал йому під ноги)*. Ось він — кривавий свідок мого злочину! А я піду і сам зажадаю свого ув'язнення. Я піду і дожидатиму вас, як свого суддю. А потім там, на небі, дожидатимуся вас перед обличчям того, що судитиме всіх нас!

Принц *(деякий час мовчить, нажахано і розпачливо дивлячись на труп Емілії; до Марінеллі)*. Онде кинджал! Візьми його. Ну? І ти ще вагаєшся, негіднику? *(Вириває з його рук кинджал)*. Ні, твоя кров не повинна змішатися з цією кров'ю. Іди і навіки щезни з моїх очей! Іди, сказав я! Боже, боже! Невже мало того, що володарі, на превелике лихо, такі самі люди, як усі? Невже треба, щоб ще й дияволи прикидалися їхніми друзями?

ЛАОКООН, АБО ПРО МЕЖІ ЖИВОПИСУ І ПОЕЗІЇ

З принагідним поясненням різних питань історії стародавнього мистецтва

Переклав Євген Попович

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

Плутарх. «Про те, чим знаменитіші
афіняни — військовими подвигами
чи мудрістю», розділ 3.

ЧАСТИНА ПЕРША

Передмове слово

Перший, хто порівняв між собою живопис і поезію, був людиною тонких почуттів; він помітив на собі схожий 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 знайти внутрішні причини тієї втіхи і дійшов до висновку, що в обох випадках джерело її те саме. Краса, яку ми спершу абстрагуємо тільки від тілесних предметів, має загальні правила, що їх можна застосувати 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 живописі, а інші в поезії, отже, в одному випадку поезія може допомогти живописові прикладами й поясненнями, а в другому — живопис поезії.

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

Першим двом важко було помилитися в своїх почуттях чи зробити хибні висновки. Інша річ — зауваження критика. Найважливіше тут — вірно застосувати загальні правила до окремих випадків; а що на одного проникливого критика припадає п'ятдесят просто дотепних, то було б диво, якби ті правила завжди застосовували так обачно, щоб зберегти рівновагу між обома мистецтвами.

Коли Апеллес і Протоген у своїх творах про живопис, які не дійшли до нас, підтверджували й пояснювали його правила вже усталеними на той час правилами поезії, то, напевне ж, їм були властиві і почуття міри, й точність, які й досі ще вражають нас у творах Арістотеля, Ціцерона, Горація та Квінтіліана там, де вони застосовують до ораторського мистецтва та до поезії закони й досвід живопису. Стародавні якраз і мали ту перевагу, що вміли в усьому знайти міру.

Але ми, новітні, часто вважали, що далеко випередимо їх, коли перетворимо вузенькі алеї, які вони вторували, в широкі дороги, хай навіть через це коротші й безпечніші

шляхи занепадуть і стануть як ті стежки, що ведуть крізь лісові хащі.

Блискуча антитеза грецького Вольтера, що живопис — німа поезія, а поезія — промовистий живопис, була, мабуть, не запозичена з підручника. То був влучний здогад, яких багато є в Симоніда; правдиве зерно в них таке очевидне, що ми вважаємо себе зобов'язаними заплющити очі на те, скільки воно тягне за собою непевного й фальшивого.

Проте стародавні не заплющували на це очей, а, обмежуючи слушність Симонідового вислову тільки цариною впливу обох мистецтв на людину, не забували відзначити, що хоч який той вплив подібний, вони все-таки відрізняються одне від одного і за предметом зображення і за способом наслідування.

Тим часом багато новітніх критиків, знехтувавши ту різницю, а помічаючи тільки подібність живопису й поезії, дійшли до найбезглуздіших висновків. То вони намагаються убгати поезію в тісні рамки живопису, то заповнюють живописом усю широку царину поезії. Все, що має силу для одного з цих мистецтв, має бути дозволене й для другого; все, що подобається чи не подобається в одному, повинне неодмінно подобатись чи не подобатись і в другому. Захоплені цією думкою, вони самовпевненим тоном виголошують найповерховіші присуди, вважаючи за помилку всяке відхилення поета й живописця один від одного при спільному сюжеті й приписуючи цю помилку тому з них, чиє мистецтво критик менше любить.

І от ця хибна критика частково збила на манівці навіть майстрів. Вона викликала в поезії потяг до описовості, а в живописі — захоплення алегоріями, бо поезію намагалися 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 спроможна віддати загальні ідеї, не відходячи від свого призначення і не стаючи письмом з допомогою пензля замість пера.

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

Виникли ці нариси випадково, більше як наслідок мого читання, а не методичної праці над загальними закопами мистецтва. 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 бра-

кує систематичних книг. Ми вміємо ліпше, ніж будь-який інший народ у світі, з кількох запозичених тлумачень слів з легким серцем 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, в яких іде мова 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.

Нагадаю ще, що під живописом 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 і найпершою ознакою чудових творів грецького живопису і скульптури пан Вінкельман насамперед вважає шляхетну простоту та спокійну велич і в поставі, і в виразі обличчя. «Як глибочінь морська,— пише він [1],— лишається завжди спокійною, хоч би як бурхало море на поверхні, так само й образи, що їх створили греки, серед усіх пристрастей виявляють велику й незламну душу.

Та душа проступає й на Лаокооповому обличчі — і не тільки на обличчі — незважаючи на найтяжчі муки. Біль, який виявляють усі м'язи й жили і який наче сам відчуваєш, навіть не дивлячись на обличчя та інші частини тіла Лаокоона, 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 для крику, а швидше для глухого, стриманого стогону, як його описує Садолето. Тілесний біль і велич душі розподілені по всій постаті нарівно й наче зрівноважені. Лаокоон страждає, але страждає, як Софоклів Філоктет: його мука щиро зворушує нас, проте нам хоті-

[1] Про наслідування грецьких творів у живописі і скульптурі, стор. 21—22.

лося б і свої муки витримувати так само, як ця велика людина.

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

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

Та про джерело тієї мудрості, про загальні начебто правила, що їх пан Вінкельман виводить з того джерела, 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 викладатиму свої думки в такій послідовності, 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, породжені мукою, що сповнювали весь табір і заважали приносити жертви й чинити відправи богам, лунали так само жахливо й на пустельному острові; через них 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 критики [1], що стародавні греки не дуже дбали про те, щоб дії були однакові завдовжки. Я теж так гадаю, але доводити це волів би на якомусь іншому прикладі. Бо тужливі зойки, стогін, вигуки «ох!», «о!», «та ба!», «ой лихо!» [2], цілі рядки жалібного «ой-ой-ой», що з них складається третя дія, треба було вимовляти протягліше й робити зовсім інші паузи,

---

[1] Брюмуа. Грецький театр, т. II, стор. 89.

[2] Іліада, V, ряд. 343. «Зойкнула гучно богиня...»

ніж у звичайній, плавній мові; отже, на сцені вона виходила така сама завдовжки, як і попередні. Читачеві на папері вона показується набагато коротшою, аніж мала здаватися глядачеві в театрі.

Крик — природний вияв тілесного болю. Поранені вояки в Гомера часто кричать, падаючи на землю. Зачеплена ратищем Венера також голосно зойкає — не тому, що тим зойком поет хотів показати в ній зніжену богиню любощів; радше він віддавав належне природі, що терпить муку. Бо навіть мужній Марс, відчувши в тілі Діомедового списа, кричить так моторошно, наче закричали разом десять тисяч вояків [1]; той крик налякав обидва війська.

Хоч би як Гомер підносив над людською природою своїх героїв, вони все ж таки завжди залишаються їй вірними, 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 почуттями — звичайні люди.

Я знаю, що ми, витончені європейці з розважнішого покоління, вміємо 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 варварами. Зневажати всякий біль, мужньо дивитись у вічі смерті, усміхатися, помираючи, коли тебе покусають отруйні змії, не оплакувати ані своїх гріхів, ані втрати найулюбленішого товариша — ось риси стародавньої північної мужності [2]. Пальнатоко законом звелів своїм йомсбуржцям нічого не боятися й ніколи не вимовляти слова «страх».

Інша річ грек! Він уміє 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 й запеклості, у нього підпиралося життєвими правилами. Героїзм грека — це схована в кремені іскра, що спокійно спить собі в холодному, гладенькому камені, аж поки її збудить якась зовнішня сила. Героїзм варвара — це яскраве жадібне полу-

---

[1] Іліада, V, ряд. 859.

[2] Т. Бартолін. Через що датчани за поганських часів зневажали смерть. Розд. I.

м'я, що палає безперестанку й пожирає чи принаймні пригнічує в його душі всі інші гарні прикмети. Коли Гомер змушує троянців нестямно кричати, ідучи в бій, 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 не помітили подібного ж характерного протиставлення [1]. Війська, що ворогують між собою, на якийсь час замирилися, кожне палить своїх полеглих, і в обох те спалення не минає без гірких сліз. Але Пріам забороняє своїм троянцям плакати: «Він забороняє плакати,— каже Дасьє,— бо потерпає, що вони занадто розм'якнуть і завтра не матимуть тієї відваги, стаючи до бою». Гаразд, але я спитаюся, 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 плакать»,— примушує поет сказати в іншому місці [2] тямущого сина мудреця Нестора.

Цікаво, що серед небагатьох трагедій, які дійшли до нас із стародавніх часів, є аж дві, де тілесний біль складає чималу частину страждань, що випали на долю героя. Крім Філоктета, маємо ще Геракла, що помирає в 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 поетів [3] насмілився 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 скласти уявлення, як поет опрацював тему. Я тільки певний, що він змалював Лаокоона не більшим стоїком, ніж Філоктета й Геракла. Стоїчність не сценічна, а наше співчуття

[1] Іліада, VII, ряд. 421.
[2] Одіссея, IV, ряд. 195.
[3] Шатобрен.

завжди відповідне до тієї муки, що її доводиться терпіти людині, яка нас цікавить. Якщо вона мужньо терпить 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 Лаокоона митець 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.

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 живопис розуміють як взагалі мистецтво зображення тіл на площині, то мудрий грек визначив йому багато вужчі межі, вважав його завданням тільки зображати красиві тіла. Грецький митець не зображав нічого, крім краси; навіть звичайна краса, краса нижчої відміни, була для нього лише випадковою темою, він хіба що вправлявся на ній, відпочивав. У його творах мала чарувати довершеність самої натури; він був надто великим митцем, щоб вимагати від глядачів тільки холодного вдоволення подібністю натури чи своєю майстерністю; в його праці йому найдорожчою була, найшляхетнішою здавалась остаточна мета мистецтва.

«Хто стане тебе малювати, коли ніхто не захоче на тебе дивитися?»—каже один стародавній епіграматист [1] 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 тішиться моєю картиною: не тому, що на ній тебе зображено, а що вона свідчить про мій хист відтворити таке страховисько схожим на себе».

Правда, потяг до нестримного вихваляння тим жалюгідним хистом, не ошляхетненим вартістю самої натури,

[1] Антіох. Антологія, кн. II, розд. 4.

надто природний, коли навіть греки мали свого Павсона й свого Піреїка. Правда, мали, але й ставились до них так, як вони заслужили. Павсон, що не виходив за межі красивого в буденній природі, але через свій ниций смак найбільше любив зображати все потворне й бридке в людській природі [1], жив у великих злиднях [2]. А Піреїк, що старанно, мов нідерландський художник, вимальовував голярні, брудні майстерні, овочі, віслюків тощо,— ніби все це таке гарне і його так рідко можна побачити в дійсності,— заробив прізвисько ріпарографа [3], тобто маляра бруду, хоча хтиві багатії й цінували його твори на вагу золота, начé бажаючи прикрити їхню нікчемність такою штучно роздмуханою ціною.

Навіть влада не вважала за ганебне для себе силомішь утримувати митців у їхній справжній царині. Відомий закон фів'ян, що велів митцям поліпшувати людську натуру й забороняв під загрозою кари її спотворювати. Той закон спрямований був не проти нездар, як багато хто думає, навіть Юніус [4]. Він ставав на перешкоді грецьким Гецці: не дозволяв застосовувати негідні мистецькі засоби, досягати подібності, перебільшуючи неприємні риси натури, одне слово — забороняв карикатуру.

Із того самого ідеалу прекрасного виходив і закон еланодиків. На честь кожного переможця в олімпійських іграх зводили статую; та тільки триразового звитяжця вшановували портретною статуєю [5]. Вони просто не хотіли серед творів мистецтва мати багато звичайних портретів. Бо хоч і портрет допускає ідеалізацію, в ньому все ж має переважати схожість; 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 завжди маємо слушність. Безперечно, закони не повинні мати ніякої влади над науками, бо остаточна мета наук — істина. Істина — потреба людського духу, і коли б хто хоч якось намагався перешкодити йому задовольнити ту потребу, це була б тиранія. Остаточна ж мета

---

[1] Тому Арістотель радить не показувати його картин молодим людям, щоб по можливості не калічити їхньої уяви ніякими гидкими образами (Політика, кн. VIII, розд. 5).

[2] Арістофан. Багатство, ряд. 602, і Ахарняни, ряд. 854.

[3] Пліній, кн. XXX, розд. 37.

[4] Живопис стародавніх греків, кн. II, розд. IV, § 1.

[5] Пліній, кн. XXXIV, розд. 9.

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

Особливо це стосується образотворчих мистецтв, що, крім незаперечного впливу на вдачу нації, здатні ще і на інший вплив, який 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 зерно правди у відомих стародавніх оповіданнях, що їх просто вважають за брехню. Матерям Арістомена, Арістодама, Олександра Великого, Сціпіона, Августа, Галерія снилося під час вагітності, що вони мали стосунки зі змієм. Змій був ознакою божества [1], 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 вчинався 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 завжди 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, приналежне до образотворчих мистецтв, коли воно суперечило красі,— покірно поступалося їй місцем, а коли узгоджувалося з нею, то принаймні мусило підлягати її законам.

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

---

[1] Помиляється той, хто вважає, що змій був тільки ознакою божества медицини. Юстин Страдник (Апологія, II) ясно каже: «Біля кожного з богів, яких ми шанували, зображено змія як великий містичний символ». Можна було б назвати цілу низку пам'ятників, де змія зображено разом з божествами, що не мають ніякого стосунку до здоров'я.

Лють і відчай не споганюють жодного їхнього твору. Я наважуся запевнити, що вони ніколи не зображали фурій [1].

---

[1] Вивчіть усі мистецькі твори, що їх згадують Пліній, Павсаній та інші, огляньте всі наявні тепер стародавні статуї, барельєфи й картини, й ви ніде не знайдете фурії. Я не рахую тих зображень, що швидше належать до образної мови, аніж до творів мистецтва,— насамперед зображень на монетах. Тож Спенс, коли вже йому так хотілося мати фурій, краще хай би був звернувся до монет, 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 трапляються фурії, а все ж є один сюжет, де вони діють завжди. Я маю на думці смерть Мелеагра; у зображеннях цього міфа на барельєфах вони часто підбадьорюють Алфею і підбивають її кинути у вогонь нещасне поліно, від якого 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 «Рідкісних римських старожитностях» Белорі бачимо двох жінок, що стоять з Алфеєю біля вівтаря,— видно, це й є фурії. Бо хто ж іще, крім фурій, захотів би бути при такому вчинку? 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 Алфея завжди звертала свої молитви, коли задумувала якесь лиходійство, а тепер вона мала особливу причину звернутися до неї». Такими викрутасами можна зробити що завгодно з чого завгодно. Хто ж іще, крім фурій, питає Спенс, захотів би бути при такому вчинку? Я відповім: Алфеїні служниці, що мали розпалювати вогонь і підтримувати його. Овідій (Метаморфози, VIII, ряд. 460—461) каже:

Винесла мати його й назбирати звеліла
Хмизу і дров, а далі вражий вогонь підгорнути.

(Переклад Феофана Скляра)

Обидві жіночі постаті справді тримають у руках довгі скіпки смольного 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 диску трохи нижче від середини барельєфа. Там зображено обличчя, на якому проступає страшний біль. Без сумніву, то має бути голова самого Мелеагра (Метаморфози, VIII, ряд. 515—517):

Дім свій лишив Мелеагр, ні про віщо не відав,
Чув же, як жар його пік, горіли в огні невидимім
Нутрощі, й мужньо терпів невимовнії муки.

(Переклад Феофана Скляра)

Митцеві, видно, він був потрібен, щоб перейти до дальшої картини цієї історії, що показує, як умирав Мелеагр. Там, де Спенс

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

Гіркий плач вони пом'якшували, обертаючи його на мовчазний смуток. А що зробив Тімант там, де така заміна була неможлива, де плач пригнічував би так само, як і спотворював? Його картина, на якій зображено принесення в жертву Іфігенії і на якій кожній фігурі надано відповідну міру смутку й тільки обличчя батька, що мав страждати найдужче, затулено, добре відома, і про неї сказано багато дотепного. Митець, каже один критик [1], вичерпав увесь свій хист, малюючи зажурені обличчя, і втратив надію, що зможе надати батькові ще сумнішого виразу. Він цим визнав, каже інший [2], що батьківське горе в таких випадках неможливо 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 Тімант знав межі, що їх грації визначили його мистецтву. Він знав, що відчай, зрозумілий в Агамемнона як у батька, так скривив би йому обличчя, що воно б здавалося бридким. Митець зображав почуття лише доти, доки воно ще поєднувалося з красою й гідністю. Він залюбки б оминув бридке, залюбки згладив би його, та оскільки композиція не дозволяла зробити 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, затуливши Агамемнонові обличчя, митець приніс жертву красі. Це зразок не того, як почуття виходить за межі мистецтва, а того, як треба підкоряти його головному законові мистецтва — законові краси.

шукає фурій, Монфокон бачить парок (Пояснення до старожитностей, т. I, стор. 162), за винятком голови на диску, яку він теж вважає за фурію. Сам Белорі (Рідкісні римські старожитності, табл. 77) не дає певної відповіді, чи то парки, чи фурії. З його «або» можна зробити висновок, що то ні парки, ні фурії. Монфокон теж міг би бути точніший у решті своїх пояснень. Постать коло ліжка, що сперлася на лікоть, він мав би вважати за Кассандру, а не за Аталанту. Аталанта швидше та, що сидить у скорботі, обернувшись спиною до ліжка. Митець дуже тактовно віддалив її від родини, бо вона була тільки коханою Мелеагра, а не дружиною, і її скорбота обурила б родину; адже вона мимоволі сама спричинилась до цього лиха.

[1] Пліній, XXXV, розд. 35.

[2] Валерій Максим, кн. VIII, розд. II.

А тепер прикладімо сказане до Лаокоона й матимем пояснення, яке я шукав: митець прагнув зобразити найвищу красу в наперед визначених умовах тілесного болю. Оскільки ж біль такої сили несумісний з красою, то митцеві довелося його пом'якшити: крик він мусив звести до стогону; не тому, що крик зрадив би нешляхетність душі, а тому, що він бридко спотворює обличчя. Уявіть собі Лаокоона з роззявленим ротом і поміркуйте самі. Присилуйте його кричати й побачите: досі то був образ, що викликав жаль, бо в ньому біль поєднувався з красою, а тепер він став неприємний, огидний, від нього хочеться відвернутися, бо вигляд болю викликає нехіть, коли краса того, хто терпить муку, не може ту нехіть обернути в солодке почуття жалю.

Уже сам широко роззявлений рот — я не кажу, що при цьому відразно перекривлюються й інші частини обличчя,— створює на картині пляму, а в скульптурі — заглибину, яка справляє найогидніше враження. Монфокон виявив невеликий смак, проголосивши якогось бородатого діда з роззявленим ротом за Юпітера, що виголошує пророцтва [1]. Чи ж бог неодмінно мав кричати, провіщаючи прийдешнє? Невже його слова втратили б переконливість, якби уста мали гарний обрис? Не вірю я також і Валерісві, який запевняє, що на згаданій Тімантовій картині Аякс кричить [2]. Навіть гірші митці, і то в часи занепаду мистецтва, ніколи не дозволяють роззявити рота для крику хоч би й найдикішим варварам, що, пойняті смертельним жахом, конають від меча переможця [3].

Немає сумніву, що таке зведення найтяжчого тілесного болю до якогось легшого почуття помітне було в багатьох творах стародавнього мистецтва. Страдник Геракл у затруєному вбранні, зображений рукою невідомого давнього майстра, не був Софокловим Гераклом, який кричить так жахливо, що від того крику здригаються Локрійські скелі та Евбейські підгір'я. Він був радше похмурий, аніж ша-

---

[1] Пояснення до старожитностей, т. I, стор. 50.

[2] Він так перераховує ступені смутку, справді зображені в Тіманта: «Зажурений Калхас, скорботний Улісс, Аякс, що несамовито кричить, Менелай, що ревно плаче». Аякс, що несамовито кричить, був би огидною постаттю, а оскільки ні Ціцерон, ні Квінтіліан не згадують про нього, описуючи цю картину, то я маю ще більше право вважати його за додаток пізнішої пори, який вигадав сам Валерій.

[3] Белорі. Рідкісні римські старожитності, табл. 11, 12.

лений [1]. Філоктет Піфагора Леонтіна наче ділиться з глядачем своїм болем, і бодай найменша відразна риса зіпсувала 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 перекручене [2].

III

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

Припустімо, що ми тим часом визнаємо це твердження за незаперечне — байдуже, яку воно має вартість,— то чи не може бути ще й інших, незалежних від нього міркувань, які змушують митця, відтворюючи натуру, все ж таки дотримуватися певної міри й ніколи не зображати подій у мить найбільшого напруження?

Такі міркування, я гадаю, викликає в нас та обставина, що мистецтво має матеріальні межі; воно може зобразити тільки одну мить.

Якщо скульптор спроможний зобразити тільки одну мить із вічно мінливої природи, а живописець навіть і ту мить тільки з однієї точки зору, і якщо їхні твори при-

---

[1] Пліній, кн. XXXIV, розд. 19.

[2] «Його (тобто Мирона),— читаємо в Плінія (кн. XXXIV, розд. 19),— перевершив Піфагор Леонтін, що створив статую бігуна Астіла, яку виставлено в Олімпії; там же стоять і статуї лівійського хлопчика з табличкою та голого хлопчика з яблуком у руці. Сіракузянам він зробив статую кривого, чию болячку відчувають навіть глядачі, дивлячись на нього». Поміркуймо над цими останніми словами. Чи ж не ясно, що в них ідеться про особу, яка стала відома скрізь своєю болячкою? А ніхто не здобув такого розголосу своєю болячкою, як Філоктет. Отже, я вважаю, що це ім'я тут просто пропущене. У Софокла він «змушений тяжко шкутильгати» — тобто був тому кривий, що не міг як слід ступати на свою хвору ногу.

значені не для того, щоб їх мимохідь оглянули й пішли далі, а для того, щоб на них дивилися пильно й не раз, то певне, що та єдина мить і єдина точка зору, з якої ту мить побачено, мають бути якнайплодотворніші. Але ж плодотворне тільки те, що дає поживу нашій уяві. Що більше ми дивимося, то більше маємо домальовувати в уяві побачене. А що більше домальовуємо його 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 повнота 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 мистецтво увічнює цю єдину мить, то вона не повинна віддавати чогось такого, що мислиться як скороминуще. Всі явища, які за своїм єством здаються нам такими, що раптово починаються і раптово зникають, що тим, чим вони є, тривають тільки одну мить,— усі ті явища, чи то вони приємні, чи бридкі, набувають завдяки продовженню в мистецтві такого протиприродного вигляду, що коли знов і знов дивитися на них, враження послаблюється і врешті весь предмет починає викликати в нас відразу й страх. Ламетрі, який захотів, щоб його намалювали й вигравіювали в постаті Демокріта, усміхається, але тільки як глянути на нього вперше. Та подивіться на нього кілька разів, і він з філософа обернеться на блазня, його усмішка стане гримасою. Так само й з криком. Страшний біль, що викликав крик, повинен або швидко припинитись, або знищити того, хто кричить. Тому, коли вже кричить найтерплячіша і найтвердіша людина, то вона не може кричати без упину. І саме та уявна безупинність, якщо б її матеріалізували в творі мистецтва, обернула б крик у жіночу немічність чи дитячу нетерплячість. Уже саме це мало б спинити творця Лаокоона, навіть якби крик не псував краси, навіть якби тоді мистецтву дозволяли зображати страждання, позбавлене краси.

Серед стародавніх митців начебто Тимомах любив брати сюжетом для своїх картин найсильніші почуття. Його шалений Аякс, дітовбивця Медея здобули велику славу. Але з описів їх, які до нас дійшли, видно, що митець чудово вмів вибрати й таку мить, що глядач не стільки бачив, скільки уявляв собі ту вершину пристрасті, і таку подію, яка не обов'язково викликала враження скороминущості, а отже, продовжена в мистецтві, могла б нас дратувати. Медею він зобразив не тієї миті, 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 митець міг би зобразити тієї жахливої миті. Але увічнена в творі нерішучість Медеї саме тому й не дратує нас, що ми хотіли б, щоб так було й насправді: щоб боротьба пристрастей ніколи не кінчалася або принаймні тривала доти, доки розважність візьме гору над лютою й забезпечить перемогу материнським почуттям. Цю Тимомахову мудрість не раз дуже хвалили; вона поставила його куди вище за іншого невідомого художника, який допустився такої нерозважності, що зобразив Медею у мить найбільшого шаленства, надав цій скороминущій миті тривалості, проти якої бунтується вся людська природа. Поет [1], що дорікнув йому за це, дуже дотепно сказав, звертаючись до самого образу Медеї: «Невже ти вічно крові дітей своїх жадаєш? Невже перед тобою повсякчас стоять новий Ясон та нова Креуса і розпалюють твою лють? Згинь же з очей моїх навіть на картині!» — гнівно додає він.

Про Тимомахового шаленого Аякса можемо скласти думку із тих загадок, що їх залишив нам Філострат [2]. Аякса зображено не тієї хвилини, коли він лютує серед отар, в'яже і вбиває биків та баранів, вважаючи їх за людей. Ні, митець показує його тоді, коли він, виснажений своїми божевільними вчинками, сидить і міркує про самогубство. І ми справді бачимо шаленого Аякса: не тому, що він шаліє в нас перед очима, а що сліди того шаленства видно у всій його поставі: найяскравіше сила недавньої люті виявляється в соромі й відчаї, що тепер охопили Аякса. Бурю видно з уламків і трупів, які вітер викинув на берег.

---

[1] Філіпп. Антологія, кн. IV, розд. 9, епіграма 10.
[2] Життя Аполлонія Тіанського, кн. II, розд. 22.

IV

Взявши до уваги згадані вище міркування, які змушували творця Лаокоона дотримуватися певної міри, коли він зображав фізичний біль, я доходжу до висновку, що всі вони зумовлені особливостями цього виду мистецтва, його обов'язковими межами й вимогами. Тому навряд чи хоч одне з них може виникнути в поета.

Не будемо тут розглядати, чого може досягти поет у зображенні тілесної краси, одне тільки безперечно: оскільки йому відкрита для наслідування вся неосяжна царина довершеності, то видима оболонка, завдяки якій у скульптурі довершеність стає красою, може бути для поета тільки одним із дуже незначних засобів, які він уживає, щоб зацікавити нас своїми образами. Часто він зовсім нехтує цей засіб, певний, що коли вже герой звернув на себе нашу увагу, його шляхетні риси цілком 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 не призначені безпосередньо для ока. Коли Вергіліїв Лаокоон кричить, то кому спаде на думку, що для цього 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 змушує поета, коли він творить картину, обмежуватися тільки однією миттю. Він бере, якщо хоче, кожну дію з самого початку і через усі можливі зміни доводить її до кінця. Для кожної такої зміни, що від художника вимагала б окремого твору, поетові досить однієї рисочки, і коли б навіть та рисочка сама собою здатна була образити уяву слухача, її можна попередніми й наступними рисами так пом'якшити, що вона втратить свою окрему 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 хвилинна невитриманість принизити в наших очах того, хто вже прихилив наші серця іншими своїми чеснотами? Вергіліїв Лаокоон кричить, але ж це той самий Лаокоон, що його ми вже знаємо й любимо як найобачнішого 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 його за це ганьбитиме? Хто ж, навпаки, не визнає, що коли митець зробив добре, не дозволивши Лаокоонові кричати, то й поет так само добре зробив, дозволивши йому кричати?

Але Вергілій тут лише епічний поет. А чи 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 живопису. В ній ми не тільки уявляємо, що бачимо й чуємо, як кричить Філоктет, але й справді бачимо й чуємо, як він кричить. І чим ближчий актор до природи, тим глибше він 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 розпізнає в ньому надто мало відтінків, 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 ревти. Ті, що їх оточували на сцені, не могли так співчувати їм, як начебто вимагав їхній несамовитий крик. Нам, глядачам, вони здалися б порівняно холодними, а все ж їхнє співчуття може бути міркою і для нас. До того ж актор на сцені навряд чи може, або й зовсім не може, створити ілюзію тілесного болю; і хто зна, чи не треба новітніх драматургів швидше хвалити, аніж гудити за те, що вони або зовсім уникають цей підводний камінь, або намагаються обминути його на своєму легенькому човникові.

Але як багато всього здавалося б незаперечним у 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 частина цих міркувань не зачіпає безпосередньо Софокла, а з другою частиною її він не рахується, здобуваючись на таку красу, яка боязкому критикові мистецтва ніколи й не приснилася б, коли б він не

мав перед собою цього взірця. Подальші зауваження зроблять мою думку яснішою.

1) Як чудово зумів поет посилити й розширити розуміння тілесного болю! Він вибрав рану (кажу вибрав, бо навіть історичні обставини можна розглядати як залежні від вибору поета, оскільки на цілій події він зупиняється тільки задля цікавих йому деталей) — 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 приносила його в жертву у фатальному нападі своєї нестримної люті, було б у цьому випадку не таке сценічне, як рана. До того ж Філоктетова рана — 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 знов. 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 у Філоктета отрута викликала такі страшні наслідки? До того ж у звичайну отруту, що діє впродовж цілих дев'яти років і не вбиває, куди важче повірити, аніж у всі ті казкові дива, якими прикрасив свою історію грек.

2) Та 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, поєднане з тілесною мукою, і її ошляхетнювало, і саме набирало сумного забарвлення. Цим лихом був брак людського товариства, голод і всі незручності, що їх доводилось терпіти самотній людині під голим небом. Уявімо собі в таких обставинах людину здорову, дужу і спритну — то буде Робінзон Крузо, якого ми навряд чи жалітимем, хоч і не будемо байдужі до його долі. Бо ми рідко буваємо такі вдоволені людським товариством, щоб спокій, яким ми втішалися б без нього, не видався нам дуже принадним, а надто коли б ми ще й подумали,— а така думка лестить кожній людині,— що поступово навчимося зовсім обходитись без чужої допомоги. З іншого боку, уявімо собі людину, що тяжко страждає на невиліковну хворобу, але та людина оточена послужливими приятелями, які всіма способами полегшують їй лихо, з якими вона не знає ніяких нестатків і яким може вільно випла-

кувати свої жалі. Звичайно, ми поспівчуваємо такій людині, але наше співчуття триватиме недовго, врешті ми здвигнемо плечима й скажемо, що вона надто нетерпляча. І аж тоді, коли поєднаються обидві ці обставини, коли людина самітна й немічна, коли ніхто їй не допомагає і вона сама собі не може допомогти, коли її скарги не досягають нічийого вуха,— аж тоді ми починаємо розуміти, яке невимовно тяжке горе спіткало бідолаху, і, бодай на мить уявивши себе на його місці, здригаємося з ляку. В його жахливій постаті ми бачимо самий тільки відчай, а в людському серці відчай викликає найгарячіше співчуття. Саме з таким співчуттям дивимося ми на Філоктета, і найбільше тієї миті, коли в нього забирають навіть лука, єдине, що мало б підтримувати його гірке животіння. Який же нікчемний той француз, що не мав ані глузду, щоб усе це збагнути, ані серця, щоб його відчути! А якщо й мав, то всім пожертвував 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 — не знаю вже, 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 і лук видалися б французькій героїчній молоді надто кумедними. І навпаки, що може бути небезпечніше за гнів красуні? Грек мучить нас страшною думкою, що сердешний Філоктет, лишившися без лука на пустельному острові, може загинути. А француз знає певнішу стежку до нашого серця: він примушує нас боятися, що Ахілловому сипові доведеться поїхати без принцеси. І саме цей твір паризькі критики вважають перемогою над греками, а один навіть запропонував назвати Шатобренову драму «Подоланими труднощами»!.

3) Розглянувши, яке враження справляє ціла драма, звернімося до окремих сцен, де Філоктет уже перестав бути самітним страдником, де він сподівається незабаром покинути дику пустелю й знов повернутися на батьківщину, де, властиво, в нього немає вже іншого лиха, крім болючої рани. Він стогне, він кричить, його всього жахливо корчить. Саме тут йому закидають непристойну поведінку. Такий закид йому робить англієць, тобто людина, яку важко запідозрити у фальшивій делікатності. Як уже було згадано, він добре обгрунтовує свій закид. Усі почуття й пристрасті, каже він, які навряд чи можуть викликати співчуття в інших людей, стануть огидними, коли їх

виявити надто бурхливо [1]. «Тому немає нічого непристойнішого й негіднішого для чоловіка, ніж неспроможність терпляче витримувати біль, хай навіть і найстрашніший, а плакати й кричати. Щоправда, часом ми співчуваємо комусь 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 шкоди; тож коли людина, яку вдарено, голосно закричить, ми до неї мимоволі відчуємо зневагу, бо в нас самих немає потреби так кричати, як вона».

Нема нічого облуднішого, ніж 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 почуття, отже, нагромаджується виняток за винятком, і той начебто загальний закон врешті виявляється просто спостереженням, слушним для кількох окремих випадків.

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, щоб не показати своєї муки; не тоді, коли знаємо його як людину витривалу; а особливо не тоді, коли самі бачимо ту його витривалість під час муки, бачимо, що страждання можуть у нього вирвати лише крик, не більше, що він швидше ладен і далі терпіти муку, аніж бодай трохи поступитися своїми переконаннями чи змінити свої наміри, хоч би й мав надію, що після того його страждання скінчиться. Все це ми знаходимо у Філоктета. Моральна велич стародавніх греків виявлялася однаково і у вірній любові до своїх друзів, і в непохитній ненависті до своїх ворогів. Та велич не залишає Філоктета, хоч скільки він страждає. Біль не висушив йому очей настільки, щоб не лишилося сліз оплакувати долю його давніх друзів. Біль не зломив його так, щоб задля звільнення від нього він простив своїм ворогам і дав себе використати, як їм хотілося. Хіба ж могли

[1] Адам Сміт. Теорія моральних почуттів, кн. I, част. 2, розд. 2, стор. 41, Лондон, 1761.

афіняни зневажати таку людину? Чи ж можна зневажати скелю за те, що хвилі, не спромігшись труснути нею, змусили її бодай гудіти?

Признаюся, що філософія Ціцерона взагалі мені не дуже подобається, а особливо та, яку він викладає в другій книзі своїх «Тускуланських розмов», навчаючи мужньо терпіти тілесний біль. Можна подумати, що Ціцерон хоче виховати гладіатора, так гаряче виступає він проти зовнішнього вияву тілесного болю. В ньому він добачає тільки брак терплячості, забуваючи, що вияв той часто буває мимовільний, а справжня мужність виявляється лише в добровільних вчинках. У Софоклового Філоктета він чує тільки нарікання й крик, зовсім не помічаючи його мужньої поведінки. Та, власне, де ще знайшов би він нагоду до риторичної вихватки проти поетів? «Вони розніжують нас тим, що показують, як навіть наймужніші чоловіки плачуть». Але ж у поетів вони повинні плакати, бо театр — не арена. Рокованому чи найманому воякові годилось терпляче битися й страждати. Він не мав права ні поскаржитися, ні здригнутися з болю. Оскільки рани і 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 видовищам. Але те, чого не слід було збуджувати на арені, саме і є метою 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 холодним, а розбишаки на котурнах зможуть викликати в нас щонайбільше подив. Саме такі герої у всіх трагедіях, що їх приписують Сенеці, і я щиро переконаний, що гладіаторські грища були основною причиною низького рівня римської трагедії. В закривавленому амфітеатрі глядачі відвикали шанувати людську природу, і хіба якийсь Ктесій, але напевне не Софокл, міг учитися там свого мистецтва. 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 зниженого, але й не позбавленого почуттів, він буває і такий, і такий, залежно від того, чи улягає вимогам природи, чи прислухається до голосу своїх переконань і обов'язку. Він — найвищий ідеал, створений мудрістю і втілений у мистецтві.

4) Софокл не тільки вберіг свого чутливого Філоктета від зневаги, але й уміло запобіг усім іншим закидам, що їх можна було б зробити, коли пристати на думку англійця. Бо хоч ми й не завжди зневажаємо того, хто кричить з болю, а все ж напевне не 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 прикрим дисонансом. Проте, як уже сказано, Софокл запобіг і цьому. Запобіг тим, що другорядні особи в нього мають свої власні справи; їх обходить не лише самий крик Філоктета, 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. Неоптолем 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 того страшного лиха й не збільшувати його ще однією зрадою. Цього сподівається глядач, і шляхетний Неоптолем справджує його сподівання. Якби Філоктет міг опанувати свою муку, то Неоптолем не перестав би прикидатися. Тим часом Філоктет, що через свій страшний біль прикидатися не може, хоч і має таку потребу, щоб майбутні супутники, які обіцяли взяти його з собою, завчасно не передумали,— Філоктет, що поводиться цілком природно, повертає й Неоптолемові його природну шляхетність. Ця Неоптолемова переміна просто чудова, а особливо вона зворушує тому, що причина її — людяність. Француз тут знов пускає в гру прекрасні очі [1]. Та я не хочу більше думати про ту пародію.

---

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

До такого самого засобу вдається Софокл і в своїх «Трахінянках» — у постатях, що оточують Геракла на сцені, поєднує жаль, викликаний страшним криком, із зовсім іншими почуттями. Біль не знесилює Геракла, а викликає в ньому 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 проголошує 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, а напівбогові соромно, що смертна частка його єства взяла гору над безсмертною, що йому доводиться плакати й ридати, як дівчині [1]. Ми, люди нової доби, не віримо в напівбогів, зате вимагаємо, щоб кожний, навіть наймізерніший, герой відчував і поводився так, як напівбог.

На питання, чи актор може так віддати крик і болісні корчі, щоб створити ілюзію реальності, я не зважусь відповісти ні ствердно, ні заперечно. Коли б я дійшов до висновку, що наші актори не можуть цього осягти, то мені довелося б ще пересвідчитися, чи й Гаррік теж на це 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, якої ми тепер навіть не можемо собі уявити.

V

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

[1] Трахінянки, ряд. 1082—1083:

...наче дівчина,
Ридаю й плачу.

(Переклад Бориса Тена)

Марліані [1], а з новітніх — Монфокона [2]. Вони, безперечно, знаходили в скульптурі і в поетовому зображенні дивовижну схожість і вважали, що митці не могли незалежно один від одного показати подію майже так само. Що ж до питання, кому належить пальма першості в темі і в задумі, то їм здавалося, що поет має куди більшу перевагу, ніж 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 Макробієм, таким джерелом міг бути Пісандр [3]. Бо поки ще існували твори цього грецького поета, то навіть школярам 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 грунтується.

А втім, якби вже треба було захищати думку Марліані й Монфокона, то я б удався ось до яких доказів. Твори Пісандра втрачені, отже, невідомо напевне, як саме переказав він історію Лаокоона, проте дуже можливо, що в ній були подробиці, сліди яких трапляються й досі в грецьких письменників. Але ті подробиці нітрохи не збігаються з Вергілієвою розповіддю — римський поет, мабуть, переробив грецький переказ по-своєму. Він створив власну версію Лаокоонового лиха, отже, коли зображення митців збігаються з Вергілієвим описом, то 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 Мінерви, що спадає на нього через ту підозру, змальовано інакше. Під троянцем, що застерігає своїх одноплемінників, здригається земля, його поймає смертельний жах, біль випікає йому очі, вражає мозок, він божеволіє й сліпне. І аж тоді, коли він, уже сліпий, і далі радить спалити

[1] 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] Пояснення до старожитностей, Додаток, т. I, стор. 242. «Схоже на те, що Агесандр, Полідор і Афінодор, які створили його, працювали так, наче хотіли залишити пам'ятник, що відповідав би незрівнянному Вергілієвому описові Лаокоона» і т. д.

[3] Сатурналії, кн. 5, розд. 2.

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 Квінтові [1], а, мабуть, була узвичаєна, свідчить одне місце в Лікофрона, де про тих змій [2] сказано, що вони поїдають дітей.

Коли ж ця версія була узвичаєна в греків, то важко уявити собі, що грецькі митці насмілилися відступити від неї, а ще важче повірити, щоб вони пішли саме тим шляхом, яким ішов римський поет,— хіба що вони знали цього поета чи навіть мали настанову працювати за його взірцем. На цій думці, здається мені, треба й наполягати тому, хто хоче захистити Марліані й Монфокона. Тільки у Вергілія [3], і то в першого, змії вбивають і батька, й дітей: у скульпторів відбувається те саме, хоч вони, бувши греками, не повинні були так трактувати Лаокоонову історію; отже, цілком можливо, що вони зробили це, наслідуючи Вергілія.

---

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

[2] Або, швидше, змію, бо Лікофрон, певне, вважав, що змія була тільки одна:

Острів той — володіння змії, що живиться дітьми.

(Переклад Феофана Скляра)

[3] Я згадую, що мені можуть заперечити, назвавши картину, про яку в Петронія розповідає Евмолп. Картина та змальовує руїну Трої, а особливо 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. Проте 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 школярського наслідування Вергілієвої розповіді. 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.
Лаокоон, 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.

Я дуже добре розумію, який далекий цей здогад від історичної певності. Та оскільки далі я не роблю з нього ніяких історичних висновків, то гадаю, що його принаймні можна взяти за гіпотезу, на якій критик будуватиме свої міркування. Отже, чи доведено думку, що греки наслідували Вергілія, чи не доведено, я просто беру її за істину, щоб розглянути, як саме вони його наслідували. Про крик я вже говорив багато: може, порівнюючи далі поета з митцями, я дійду до таких самих повчальних висновків.

Піниться 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
Лаокоона 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 жертвений бик видає недобитий
Край вівтаря, отрясаючи з себе сокиру непевну.

(Переклад Миколи Зерова)

А ось слова Евмолпа (про якого можна було б сказати, що його поезії, як і в усіх імпровізаторів, зобов'язані пам'яті не менше, ніж уяві):

І знову диво. Де Тенед із хвиль морських
Хребет здіймає свій, вирують там вали.
І, роздробившись, знов назад вертаються.
Так часто чується, буває, весел плеск,
Коли вночі по хвилях кораблі ідуть
І стогне гладь морська від гуку дерева.
Ми озирнулися... два змії кільчастих
Пливуть до гострих скель, високі груди в них,
Неначе в стругах тих, і риють піну хвиль,
Вали хвостами б'ють. Кошлаті гриви їх
Вогнем, як жар, горять, і очі-блискавки
Вали осяюють, сичанням злякані.
Враз заніміли ми... В священних інфулах,
В фрігійських мантіях стоять два хлопчики
Лаокоонові. Два змії звивистих
Тіла обвили їх, син кожен ручками
В змію впирається, та не за себе він,
За брата бореться. І так у жалості,
В страху взаємному і смерть застала їх.
А батько їх слабий синів спасать спішить...

Думка зв'язати страхітливими зміями в один клубок батька й обох його синів, безперечно, дуже вдала; вона свідчить про неабияку мистецьку уяву. Кому вона нале-

---

Та що подіє він? Прояви, ситі вже,
Старого кинули, об землю вдарили...
І от між вівтарів, як жертва, жрець лежить...

(Переклад Феофана Скляра)

Головні риси в обох описах ті самі, та й багато місць віддано тими самими словами. Проте це дрібниці, що самі впадають в око. А є ще й інші ознаки наслідування, тонші, але такі ж самі незаперечні. Якщо наслідувач — людина самовпевнена, то він рідко коли втримається й не прикрасить первотвір, і коли він вважає, що прикрасив його добре, то поквапиться, немов той лис, замести хвостом сліди, щоб не знати було, звідки він прийшов. Та 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— «гриви їх вогнем, як жар, горять»; Вергілій — «кров'ю і полум'ям очі горять», а Петроній — «очі-блискавки вали осяюють»; Вергілій — «піниться море і плеще, солоне», а Петроній — «вали... сичанням злякані». 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 він,
За брата бореться. І так у жалості,
В страху взаємному і смерть застала їх.

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 змієв примушує навіть матерів забути про своїх дітей — 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)

Щоб 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 показати незвичайну величину змієв, оскільки від їхньої величини 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

жить? Поетові чи скульпторові? Монфокон не добачив її в поета [1]. Та мені здається, що Монфокон читав Вергілія не досить уважно.

...а вони на палкого
Лаокоона 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 надзвичайної довжини. Ось вони вже обплелися навколо дітей, і коли батько приходить їм на допомогу, вони хапають і його. Бувши такими довгими, 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 для послідовності поетичного зображення; поет добре дає її відчути, тільки не має часу змалювати. Про те, що стародавні дослідники справді відчули ту мить, свідчить, здається, одне місце в Доната [2]. 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 мусили його наслідувати. Адже ніщо не надає людині стільки виразності й життя, як порухи її рук; коли ж вона охоплена сильним почуттям, а руки висять бездіяльно, обличчя її здається зовсім невиразним.

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, коли б писав лише з своєї уяви і не мав перед собою жодного взірця, який наслідував, не бажаючи, проте, виявити свого наслідування. Так само можна з певністю вважати за невдале наслідування кожну 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.

[1] Пояснення до старожитностей, Додатки, 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».

[2] Донат. Коментар до рядка 227 кн. II «Енеїди».

Якби руки в скульптурі були міцно присотані кільцями змій до тіла, то вони б наганяли холод і мертвотність на всю групу. Тому і в головної постаті, і в другорядних руки сповнені руху, особливо там, де якраз відчутно найдужчий біль.

Зображуючи, 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 Лаокоона, а потім високо підводять над ним голови.

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

Картина ця вражає нашу уяву: найшляхетніші частини тіла в Лаокоона стиснені так, що йому спирає дух, а отрута бризкає 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 ту дію було видно, вони мусили залишити якомога більше вільного місця на головних частинах тіла, вберегти їх від зовнішнього тиску, який послабив би й змінив гру вражених болем нервів і м'язів. Обкрутившись двічі, змії затулили б собою все тіло і не видно було б дуже виразного, болісно втягненого живота. Ті стяжки тіла, що прозирали б поміж кільцями, тільки набрякли б від великого тиску, виявляючи не внутрішній біль, а дію зовнішньої сили. Знову ж таки, подвійне кільце на шиї цілком зруйнувало б приємну для ока пірамідальну загостреність групи, а ще якби з тієї маси стирчали вгору дві зміїні голови, прикро порушуючи міру, то вся скульптура справляла б дуже неприємне враження. А все ж деякі художники були настільки перозважними, що пішли за поетом. Що з того вийшло, можна побачити на одному бридкому малюнку Франца Клейна [1]. Стародавні скульптори відразу помітили, що їхнє мистецтво вимагає тут цілком іншої композиції. Вони перенесли всі зміїні кільця з шиї і стану на клуби й ноги. Там ті звивини, не на шкоду виразності, могли стільки затуляти й здавлювати

[1] У чудесному англійському виданні Драйденового перекладу Вергілія (Лондон, 1867, великого формату). І все ж навіть у цього художника змії тільки раз обплелися навколо тіла, а шию він лишив майже зовсім вільною. Якщо такому посередньому художникові й можна знайти якесь виправдання, то тільки те, що гравюри в книзі слід розглядати просто як пояснення до тексту, а не як самостійні мистецькі твори.

тіло, скільки було треба. До того ж вони створюють враження погамованої втечі й вимушеної нерухомості, що дуже вигідно мистецькому зображенню такого стану.

Не знаю, чому критики жодним словом не згадали, що в скульптурі змії зовсім не так обплелися навкруг Лаокоона, як у поета. А ця різниця так само доводить мудрість митця, як і інша, що її вони всі помітили, але теж не стільки хвалять, скільки намагаються виправдати. Я маю на увазі різницю в одязі. Вергілііїв Лаокоон одягнений у шати жерця, а в скульптурі він і обидва його сини цілком голі. Кажуть, дехто вбачав велику недоречність у тому, що царського сина, жерця, зображено голим у той час, коли він приносив жертву. І знавці мистецтва цілком поважно відповідали таким людям, що то справді порушення звичаю, але скульптори мусили вдатися до нього, бо не могли знайти своїм постатям відповідного одягу. В скульптурі, мовляв, не можна зображати ніякої матерії, грубі згортки справляють неприємне враження; тож скульптори буцімто вибрали менше лихо: воліли краще відступити від правди, ніж їх мали б гудити за невдале зображення одягу [1]. Певне, що стародавні митці посміялися б з такого міркування, от тільки не уявляю собі, що б вони на нього відповіли. Не можна нічим дужче принизити мистецтво, як цим зауваженням. Бо навіть коли припустити, що скульптура може віддати всяку матерію не гірше, ніж живопис, то чи треба навіть тоді вдягати Лаокоона? Чи не втратили б ми чогось через той одяг? Чи матиме одяг, витвір рабських рук, таку саму красу, як витвір вічної муд-

---

[1] Так міркує навіть де Піль у своїх примітках до Дюфренуа: «Прошу зауважити: оскільки тендітний і легкий одяг личить тільки жіночій статі, то стародавні майстри, де лише могли, уникали одягати чоловічі постаті, вважаючи, що в скульптурі не слід відтворювати матерії, бо грубі 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 царський син, жрець Аполлона, голий приносив жертву? Бо ж змії перепливли з острова Тенеда на троянський берег і накинулися на Лаокоона та його синів саме тоді, коли він приносив жертву Нептунові на березі моря, як розповідає Вергілій у другій книзі «Енеїди». Проте митці, автори цієї прекрасної скульптури, добре бачили, що не можуть дати своїм героям одягу, гідного їхньому санові, не ризикуючи одержати купу незграбного каміння замість трьох прекрасних постатей, які викликають і завжди викликатимуть захват. Тому вони вибрали менше лихо: вирішили краще відступити від правди, ніж зображати той одяг».

рості — 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 обманюватиме?

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 страждає все тіло. Вона бачить його чоло тільки перев'язаним жрецькою стрічкою, але не схованим під нею. І та стрічка не зменшує нашого уявлення 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.

Проте скульптор мусив поступитися цим додатковим враженням задля головної мети. Якби він був залишив Лаокоонові хоча б саму ту стрічку, виразність цілої статуї набагато зменшилася б. Тоді чоло було б майже затулене, а якраз на ньому найяскравіше відбиваються почуття. Отже, так само як, не відтворюючи крику, митець 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 цієї умовності. А вищою метою для них була краса. Одяг створила потреба, а що мистецтву до потреби? Я припускаю, що одяг теж має певну красу, та хіба можна порівняти її з красою людського тіла? І хіба вдовольниться меншим той, хто може осягти більше? Я маю велику підозру, що коли митець досконало вміє зображати одяг, 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 доводилось і самим добре подумати. І ті

їхні думки, які прозирають у відхиленнях від поетичного взірця, доводять, що в своєму мистецтві вони були такі самі великі, як і поет у своєму.

А тепер припустімо протилежне: що поет наслідував митців. Були вчені, що саме це припущення вважали за слушне. Навряд чи в них були історичні підстави для такого міркування. 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 вона цілком заслуговує на це.

Ми вже бачили, що хоч який досконалий Вергіліїв опис, митці не змогли скористатися багатьма його подробицями. Отже, треба обмежити усталену думку, буцімто гарний поетичний опис завжди може надихнути митця на гарну картину, а поетичний образ добрий лише тоді, коли митець може віддати його в своєму творі з усіма подробицями. Власне, ми схильні зробити таке обмеження, ще навіть не вдаючись до прикладів,— просто взявши до уваги 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 шкодячи один одному, 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 риса, потрібна поетові в його описі, справляє таке саме гарне враження на полотні чи в мармурі, то, може, кожна риса, якою послуговується митець, має такий самий гарний вигляд і в поетовому творі? Певне, що так; бо коли нам щось здається прекрасним у мистецькому творі, то здається воно таким не нашому окові, а через око нашій уяві. Отже, однаковий образ, чи викликаний він у нашій уяві умовними знаками, чи реальними, має дати нам завжди однакову втіху, хоч і не в однаковій мірі.

Але, припустивши це, я мушу визнати, що думка, ніби Вергілій наслідував митців, здається мені куди незрозумілішою, ніж протилежна: що він був для них взірцем. Коли митці наслідували поета, то я можу пояснити собі кожен їхній відступ. Вони повинні були відступати, бо деякі подробиці, дуже гарні в поета, в них виявилися б недоречними. Але навіщо мав би відступати поет? Хіба, віддавши кожнісіньку подробицю скульптурної групи, він не

подарував би нам такий прекрасний образ? [1] Я добре розумію, що, виходячи тільки з своєї уяви, він міг додати до опису ту чи іншу рису, але навіщо він мав міняти прекрасний образ, що був у нього перед очима, я ніяк не збагну.

[1] Найпереконливіший доказ цьому — вірш Садолето. Цей вірш гідний стародавнього поета, а оскільки він цілком може замінити гравюру, то я наведу його тут цілого:

Джакопо Садолето

ПРО СТАТУЮ ЛАОКООНА

Ось із підземних глибин, із надр руїн величезних
Лаокоона вертають нам довгі віки відшумілі.
В пишних палатах державних колись він стояв гордовито,
Він височів у твоїх, Тіте, хоромах розкішних,
Генія дивного твір, краще якого не знала
Мудра прадавність сама, з мороку вирваний нині,
Знов оглядає високі Рима воскреслого мури.
Що ж оспіваю тепер? Батька нещасного муки?
Муки синів-юнаків? Зміів, що в'ються жахливо?
Лють невблаганну драконів, їхні хвости довжелезні?
Рани у мармурі мертвім, рани живі та страждання?
Розум охоплює жах од німого сумного творіння,
Серцю моєму скорботно, змішалися жаль мій і трепет.
Хитро сплелися в клубок, обвиваються туго два змії,
Пнуться довжезними звоями люті потвори жахливі,
Міцно стискають три тіла в обіймах пекельних.
Очі не можуть знести цієї картини страшної
Смерті, загибелі їхньої. Хижо потвора зчепилась
З Лаокооном самим, обплела його зверху та знизу,
Люто вп'ялася в стегно і нещадно шматує.
Тіло із пут вивирається, корчиться в муках,
Бачиш, як стан подається назад од нестерпного болю.
Сам він од ран і страждань невимовних
Тяжко кричить, намагається витягти зуби.
Змія стискає лівиця його відчайдушно,
Все сухожилля натягнуте; сили зібравши
З тіла всього, він їх надаремне напружив.
Муки не в силі знести, задихаючись, стогне від рани.
Змій же слизький все звивається й знов нападає,
Нижче колін обвиваючи ноги вузлищем.
Вже розійшлися литки, вже, затиснута в кільцях,
Сильна гомілка напухла, вже м'язи набрякли,
Жили уже надулися, багряні од крові.
Люта, скажена потвора синів молодих не жаліє,
Миттю обкручує їх, роздирає їм руки,
Схоплює враз одного і скривавлює груди.
Тілу важуче кільце заважає упасти.
Він же, сердешний, в одчаї до батька волає.
Другий, не вкушений поки що змієм страхітним.
Ногу підносить, щоб хвіст відірвать смертоносний:
Батькові бачить страждання, німотно йому співчуває,
Жалібні крики і сльози, готові пролитись,

Мені навіть здається, що коли б Вергілій мав перед собою як взірець 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, щоб надати цій картині, яку 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 його?

У митця була поважна причина не дати Лаокооновим стражданням вилитися в крик. Та якби поет мав перед собою таке зворушливе поєднання страждання й краси в мистецькому творі, то що б його могло примусити цілком знехтувати ідею чоловічої твердості й шляхетної терплячості, яка випливає з того поєднання, і лякати нас жахливим Лаокооновим криком? Річардсон каже: «Вергіліїв Лаокоон мусить кричати, бо поет хотів викликати в троянців не так співчуття до нього, як жах і переляк». Пристану на цю думку, хоч Річардсон, здається, не помітив, що поет змальовує цю подію не від свого імені, а змушує розповісти про неї Енея, і то перед Дідоною, в якої він намагався 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 наштовхнути його на такий перехід, коли б вона, як ми

Стримує в жаху подвійнім. О ви, майстри, знамениті,
Що для віків спорудили це чудо велике.
Скульптори, славтесь, хоч, може, є й кращі у світі,
Гідні безсмертних імен і потрібно було б найславніших
Геніїв передавати легендам грядущих нащадків.
Все-таки честь то висока, наскільки талант дозволяє,
Слави творця заслужити, йдучи до вершин щонайвищих.
Бачимо нині: у камінь ви постаті вклали живії.
Дух, почуттів глибину ви вдихнули в одживлений мармур,
Вклали у нього і рух, і завзяття, і муку;
Чуємо крики, немов... Породив, різьбярі, вас
Родос преславний, колись, та мистецтво і труд ваш
Сховані довго були. Нині ж в оновленім сяйві
Другий вас Рим оглядає і славить чудесні
Твори прадавні воскреслі. Стократ благородніш
Дух свій, життя присвятити улюбленій праці,
Аніж весь вік провести у неробстві й пишноті пустій.

(Переклад Степана Литвина)

припускаємо, була його взірцем. Річардсон ще додає [1], що історія Лаокоона мала тільки підводити читача до патетичного змалювання остаточного знищення Трої; отже, поет не повинен був робити її надто зворушливою, щоб лихо одного троянського громадянина не забрало тієї уваги, якої вимагає жахлива остання ніч. Але ж це означає розглядати поетичний твір із позиції живопису, чого не можна робити. Лаокоонове лихо й знищення Трої — це в поета не дві картини, поставлені поряд; вони не складають єдиного цілого, яке можна чи треба було б сприймати зразу; а тільки в цьому випадку була б причина побоюватися, що погляд наш затримається довше на Лаокоонові, ніж на охопленому пожежею місті. 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 залишають руки вільними й обвивають ноги. Такий розподіл звивин приємний для ока і створює виразний образ, що збуджує нашу уяву. Він такий чіткий і ясний, що його словом можна відтворити не гірше, ніж матеріальними засобами.

...Хижо потвора зчепилась
З Лаокооном самим, обплела його зверху та знизу,
Люто вп'ялася в стегно і нещадно шматує.
. . . . . .
Змій же слизький все звивається й знов нападає,
Нижче колін обвиваючи ноги вузлищем.

Це рядки Садолето; у Вергілія, звичайно, вони вийшли б ще мальовничіші, якби його надихав видимий взірець, і вже напевне кращі, ніж ми маємо:

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

Правда, й ці рядки вдовольняють нашу уяву, але тільки в тому разі, якщо ми не будемо на них затримуватися, не

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

будемо їх з'ясовувати для себе, а уявлятимем то окремо зміїв, то окремо Лаокоона, не поєднуючи їх в одну групу. Бо як тільки ми уявимо собі цілий Вергіліїв образ, то він перестане нам подобатися, почне здаватися дуже немальовничим.

Та якби навіть зміни, що їх зробив Вергілій, відступаючи від свого взірця, не були невдалі, вони, в кожному разі, були б самовільні. Наслідують для того, 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, начебто 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 й дітей зміями в один клубок. Джерелом такої ідеї була зміна в історичному переказі, згідно з якою 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, об'єднавши батька й синів в одну групу, то швидше митці, ніж поет. У решті деталей вони розходяться, але з однією різницею: коли припустити, що 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 поетичний твір.

VII

Коли ми кажемо, що художник наслідує поета чи поет художника, то це твердження може мати два значення. Або що один справді бере твір другого собі за взірець, 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 заразом змальовує й зображення, то тільки як частину 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 риси.

У першому випадку наслідування поет залишається оригінальним, у другому — він просто копіює. Перший різновид — це ланка наслідування взагалі, що складає суть мистецтва поета, і він виступає тут як самостійний геній; взірцем 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 художник, беручи за взірець ті самі предмети, часто повинні й розглядати їх з однакових позицій, то легко може статися, що в їхніх творах трапиться багато схожих рис, хоч би вони й нітрохи не наслідували один одного. Така схожість поетів і художників однієї епохи в зображенні речей, яких уже немає в природі, може взаємно полегшувати тлумачення їхніх творів; та коли ми на підтвердження таких тлумачень у кожному випадковому збігові шукатимем навмисного наслідування, а особливо кожну дрібницю вважатимем списаною чи то зі статуї, чи з картини, то зробимо поетові 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 видно в одній славетній англійській праці, а саме в Спенсовому «Поліметисі». Твір цей свідчить про глибоку обізнаність автора в класичній спадщині 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 нестерпною.

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

> Пломінь ясний блискавиць і крила червоні не перший
> Ти на щитах зобразив, мужній войовнику римський!
>
> *(Переклад Феофана Скляра)*

я набагато краще уявлю її, коли ще й побачу зображення такого щита на якійсь стародавній пам'ятці [1]. Може бути, що стародавні зброярі зображали Марса на щитах і шоломах таким, як його нібито бачив Аддісон на одній монеті,— він там ширяє над Реєю,— і що Ювенал саме такий шолом чи щит мав на гадці, коли патякав на це словом, яке до Аддісона для всіх коментаторів було загадкою. Навіть те місце в Овідія, де стомлений Кефал звертається до прохолодного повітря:

Ауро... прийди...
Ауро, мене пригорни, найкраща, ввійди в мої груди! —

(Переклад Феофана Скляра)

а його Прокріда, сприймає слово «Аура» як ім'я своєї суперниці, навіть те місце, кажу, здається мені природнішим, коли я бачу з творів стародавніх митців, що вони справді надавали людської подоби тихому леготові й поклонялися певним сільфам жіночого роду, називаючи їх Аурами [2]. Визнаю також, що коли Ювенал порівнює одного вельможного ледаря з гермою, то важко збагнути сенс того порівняння, не бачивши герми й не знаючи, що то був звичайний стовп, на якому здіймалася Гермесова голова чи, щонайбільше, погруддя; оскільки скульптура не мала ні рук, ні ніг, то була ніби втіленням неробства [3].

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

[2] «Поки я,— пише Спенс (Поліметис, діал. XIII, стор. 208),— не познайомився з тими «Аурами», повітряними німфами, то ніяк не міг знайти глузду в Овідієвій історії Кефала й Прокріди. Я не розумів, як Кефал своїм вигуком: «Ауро, прийди», хоч би скільки в ньому чути було ніжності, міг викликати в когось підозру, ніби він невірний своїй Прокріді. Через те, що я звик розуміти під словом «Аура» повітря взагалі або лагідний вітерець зокрема, Прокрідині ревнощі здавалися мені ще необгрунтованішими, ніж звичайні шалені ревнощі. Та коли я довідався, що «Аура» може, крім повітря, означати і 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, яким Спенс так пишається. Проте дозволю собі зауважити, що те місце в поета й так цілком природне й зрозуміле. Досить тільки знати, що «Аура» в стародавніх римлян було звичайне жіноче ім'я. Так, наприклад, звуть у Нонна (Діонісіана, кн. XVIII) німфу із Діаниного почту, що чванилася своєю мужньою вродою, такою, як у самої богині, і на кару за те зухвальство була сонною віддана в обійми Вакхові.

[3] Ювенал. Сатири, VIII, ряд. 52—55.

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 загальних засад, що й позначилося в спільних рисах їхніх творів, а з тих спільних рис ми в свою чергу робимо висновок, що ті засади були однакові для всіх.

Ти ж бо
Внук лиш Кекропів, на герму обрубану схожий.
В чому ж різниця, однак? Хіба тільки в тому,
Що голова мармурова у неї, а ти весь — із плоті.

(Переклад Степана Литвина)

Якби Спенс у своїй праці розглядав і грецьких письменників, то, може б, натрапив (а може, й ні) на давню Езопову байку, що кидає яскравіше світло на таку герму, ніж те місце в Ювенала. «Меркурій,— розповідає Езоп,— хотів дізнатися, як його поважають люди. Він прикинувся простою людиною і прийшов до одного скульптора. Там він помітив 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 свої прибутки, 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. Проте скульптор не знав його і, звичайно, не мав наміру вразити його самолюбство. Отже, треба в самих статуях шукати причину, чому він останню цінував так мало, що ладен був накинути її на додачу. Те, що вона зображала не такого значного бога, тут не бралося до уваги, бо митець цінував свій твір за його довершеністю, за кількістю праці, витраченої на нього, а не за рангом і значенням тих, кого він зображав. Мабуть, щоб зробити таку статую Меркурія, потрібно було менше вправності й праці, коли вона менше коштувала за статуї Юпітера та Юнони. І так воно було й насправді. Статуї Юпітера і Юнони показували тих богів на цілий зріст, а статуя Меркурія, навпаки, була просто чотирикутним стовпом з погруддям угорі. То чого ж дивуватися, що майстер накидав її на додачу? Меркурій не помітив цього, думаючи тільки про 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 сенсу, коли б усі статуї були однаково зроблені, вони не збагнули або принаймні не звернули на це уваги. Дивує в цій байці лише ціна, яку митець визначив за свою роботу. Адже за драхму навіть гончар не зліпив би ляльки. Очевидно, драхма тут означає просто дуже малу ціну (Езопові байки, 90).

Та коли Тібулл змальовує Аполлона таким, як той йому приснився,— осяйної вроди юнак із скронями, обвитими шляхетним лавром; сірійськими пахощами віє від його золотавого волосся, що кучерями спадає по довгій шиї; тіло біле, аж світиться, а по ньому розлився палкий рум'янець, як по ніжних щоках нареченої, що її ведуть до коханого,— то чому він неодмінно мав запозичати ці риси із славетних давніх картин? Етіонова «Молода», славна своєю сором'язливістю, могла бути в Римі, її могли копіювати тисячі разів, та хіба від цього зникла в світі сором'язливість молодих? Хіба відтоді, як її побачив художник, жоден поет не міг собі її уявляти інакше, як у зображенні того художника? [1] Або ж коли інший поет зображає Вулкана стомленим, а його розпашіле біля горна обличчя червоним, то хіба йому треба було дізнаватися в якогось художника, що праця стомлює, а спека припалює обличчя? [2] Або коли Лукрецій, показуючи зміну пір року, послідовно змальовував зміни, що відбувалися в повітрі й на землі, то невже він спирався тільки на бачене під час процесії, де несли статуї кожної пори року? Хіба він був ефемеридою, що живе менше року й не здатна сама спізнати всі ті зміни? Невже він тільки на тих статуях міг навчитися стародавнього поетичного засобу зображати абстрактні уявлення в образі реальних речей? [3] Або ж Вергілієв «Аракс, що зне-

---

[1] Тібулл. Елегії, кн. III. 4.— Поліметис, діал. VIII, стор. 84.
[2] Стацій. Сільви, кн. 1, 5, ряд 8.— Поліметис, діал. VIII, стор. 81.
[3] Лукрецій. Про природу речей, кн. V, ряд. 736—746:

Ось і Весна, і Венера іде, перед ними — крилатий
Вісник богині, а вслід за Зефіром ступає
Матінка Флора, розсипає дорогою квіти,
Барвами сповнює все, ароматом солодким, духмяним.
Слідом Спекота суха йде, а далі — Церера,
Вся запорошена, з півночі віють Бореї.
Потім і осінь надходить, чути «Евое — Еван!»
Далі вже інша погода й вітри уже інші:
Глухогрімливий Волтурн, і Австер іде громовладний.
Сонцестояння, нарешті, приносить сніги і морози,
Тягнеться довго Зима, од морозу аж дзвонить зубами.

(Переклад Степана Литвина)

Спенс вважає це місце за одне з найкращих у всій поемі. Принаймні це одне з тих місць, на яких грунтується слава Лукреція як поета. Та сказати, що в цьому описі, мабуть, відтворено стародавню процесію обожнюваних пір року з їхнім почтом — означає якщо не зовсім позбавити поета цієї слави, то набагато зменшити

важає мости», те чудове поетичне зображення річки, що вийшла з берегів, що руйнує мости, які стоять на ній,— чи не втрачає воно всієї своєї краси, коли поет натякає ним на мистецький твір, де бог річки справді зображений руйнівником мостів? [1] Навіщо нам такі пояснення, що в найзрозуміліших місцях відпихають назад поета, щоб висунути на передній план думку художника?

Мені жаль, що така корисна книга, якою міг би стати «Поліметис», через це нетактовне намагання підміняти самостійну уяву стародавніх поетів знайомством із чужими образами, прикро вражає і завдає класичним поетам більшої шкоди, ніж бліде тлумачення найбанальніших буквоїдів. А особливо мені прикро, що попередником Спенса в цьому намаганні був сам Аддісон; охоплений похвальним бажанням застосувати своє знання творів стародавнього мистецтва для тлумачення їх, він так само не вмів відрізнити тих випадків, де наслідування художника — звичайна річ, від тих, де воно принижує поета [2].

VIII

Спенс висловлює дуже дивні думки про схожість поезії і живопису. Мовляв, обидва ці види мистецтва в стародавню добу були так тісно пов'язані, що завжди йшли руч-об-руч, і ні поет художника, ні художник поета ніколи не спускав з очей. Про те, що поезія ширша за мистецтво, що їй приступна така краса, якої не може осягти живопис,

---

її. На якій підставі зроблено такий висновок? «На тій,— відповідає англієць,— що колись у римлян такі процесії богів були звичайною річчю, як ще й тепер у деяких країнах бувають процесії на честь різних святих; а крім того, всі вислови, які поет уживає тут, цілком пасують до такої процесії». Чудове обгрунтування! Але скільки доказів можна навести проти нього! Вже самі епітети, якими поет наділяє персоніфіковані абстракції: суха Спекота, запорошена Церера, глухогрімливий Волтурн, громовладний Австер, Зима, що дзвонить зубами,— свідчать, що життя дав їм поет, а не художник, який мав би схарактеризувати їх цілком інакше. Мабуть, Спенса навів на таку думку Абрагам Прайгер, що в приміт-ках до цього місця в Лукреція пише: «Черга їхня нагадує якусь урочисту процесію: Весна й Венера, Зефір і Флора і т. д.». Цією думкою мав обмежитися й Спенс: що поет змальовує пори року за чергою, наче в якійсь процесії. Твердження ж, що Лукрецій зробив опис справжньої процесії, свідчить тільки про несмак Спенса.

[1] Енеїда, кн. VIII, ряд. 725.— Поліметис, діал. XIV, стор. 230.

[2] У різних місцях «Подорожей» і «Бесід про стародавні монети».

що вона часто має підставу вибирати немальовничу красу й нехтувати мальовничу, він, мабуть, зовсім не думав, тому бодай найменша розбіжність, яку він помічає між стародавніми поетами і митцями, бентежить його, 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 статуях [1]. І пояснює це то тією, то іншою причиною. То неуцтвом 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 Вакхові роги не були природні, як у фавнів чи сатирів. То була просто прикраса, яку він міг надягати або скидати.

...Коли без рогів ти з'являєшся,
Вигляд дівочий у тебе...—

(Переклад Феофана Скляра)

мовиться в урочистому звертанні до Вакха в Овідія [2]. Отже, він міг з'являтися й без рогів і справді так з'являвся, коли хотів показатися в своїй дівочій красі. Таким і зображали його митці й тому повинні були уникати всіляких додатків, що псували б йому вигляд. Саме таким додатком і були роги, прикріплені до діадеми, як це видно на одній голові в королівському кабінеті в Берліні [3]. Таким додатком була й сама діадема, що затуляла гарне чоло, тому на Вакхових статуях її теж бачимо рідко, хоч поети часто прикрашали Вакха діадемою як її винахідника. Поет тією діадемою й рогами делікатно натякав на вчинки й натуру бога, художникові ж, навпаки, вони перешкодили б показати вищу красу. Вакх, здається мені, саме тому й мав прізвисько «Дволикий», що він міг з'являтися і прекрасним, і страшним, тому художники, звичайно, охочіше брали 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 Спенс [4] і відповідає: то був особливий привілей тих двох богинь, про який, мабуть, можна було дізнатися

[1] Поліметис, діал. IX, стор. 129.
[2] Метаморфози, кн. IV, ряд. 19—20.
[3] Бегер. Скарби Бранденбурга, т. III, стор. 242.
[4] Поліметис, діал. VI, стор. 63.

лише в самофракійській таїні; оскільки ж митці в Стародавньому Римі були люди прості і їх рідко допускали до тієї таїни, то вони, звичайно, нічого й не знали про 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 знати ту таїну? Невже і в Греції художників так зневажали? Хіба римські художники не були здебільшого греками з роду? І таке інше.

Стацій і Валерій Флакк зображають розгнівану Венеру такою страхітливою, що тієї хвилини вона швидше скидається на фурію, ніж на богиню кохання. Спенс надаремне шукає такої Венери в стародавніх мистецьких творах. І який же він робить висновок? Може, що поетові дозволено більше, ніж скульпторові чи живописцеві? Саме такий висновок і треба було б зробити, але він раз назавжди взяв собі за принцип, що в поетичному описі тільки те гарне, що буде таке саме гарне, коли його зобразити на картині чи в скульптурі [1]. 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 тверезо оцінити свій твір. У поетів кращих часів не траплялося таких огріхів проти мистецької форми» [2].

Щоб так 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, яких треба поетові. У митця вони — персоніфіковані абстракції, що мусять мати постійні характерні риси, щоб їх можна було впізнати. В поета, навпаки, це справжні живі істоти, що, крім основних своїх рис, мають ще й інші властивості й пристрасті, які за певних обставин можуть більше впадати в око, ніж основні риси. Для скульптора Венера — тільки кохання; отже, він має втілити в ній усю ту скромну, сором'язливу красу, всю тендітну принадність, яка зачаровує нас у коханих істотах і яку ми пов'язуємо з уявленням про кохання. Досить скульптурові хоч трохи відхилитися від того ідеалу — і ми вже не впізнаємо богині. Краса, але швидше велична, ніж

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

[2] Поліметис, діал. VII, стор. 74.

сором'язлива,— то вже буде не Венера, а Юнона. Принадність, але швидше владна й мужня, аніж тендітна, притаманна вже Мінерві, а не Венері. Тому гнівна Венера, Венера, що плекає помсту й лють, для скульптора була б чистою суперечністю, бо ж кохання як таке ніколи не плекає помсти. Для поета Венера — також кохання, але до того ще й богиня кохання, яка, 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 лютю, а особливо, коли причина цьому — зневажене кохання?

Щоправда, в кількох творах, пов'язаних між собою, і митець, так само, як поет, може зобразити Венеру чи якесь 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 випливати з них. Венера вручає 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 яскравішою. Та коли Венера прагне помститися лемносцям, що зневажили її, коли вона, ошаленівши, з червоними плямами на щоках, розпатлана, хапає смолоскипа, загортається в чорне покривало й швидко летить геть на темній хмарі — то митцеві не можна брати цієї миті, бо в ній не проступає жодна основна риса богині. Ця мить до снаги тільки поетові, бо він має ту перевагу, що може іншу мить, де Венера — самé кохання, так тісно й так добре пов'язати з цією, що ми навіть в образі фурії побачимо богиню. Так і вчинив Флакк [1]:

...і розлютившись, більше не хоче здаватись
Доброю; скинувши з злота обруч, розпустила потоки
Кіс світлосяйних своїх велика у гніві богиня.
Плями з'явились в лиці; із пломінким смолоскипом,
В чорнім убранні своїм схожа на діву стігійську.

(Переклад Феофана Скляра)

Те саме зробив і Стацій [2]:

Древній Пафос вона і сто олтарів залишає,
Коси й лице помінявши; покинула, кажуть, свій пояс
Шлюбний, пославши далеко від себе голубів ідалійських.

[1] Аргонавтика, кн. II, ряд. 102—106.
[2] Фіваїди, кн. V, ряд. 61—69.

Всюди слава пішла, що у тьмі серед ночі богиня
У товаристві Еріній від дому до дому літала,
Інший вогонь несучи і стріли далеко грізніші,
Щоб по усіх тайниках в оселях розсипать отруйних
Гадів, домівки усі окутати страхом мертвущим.

(Переклад Феофана Скляра)

Іншими словами можна сказати: тільки поет здатен зображати негативні риси і, змішавши їх із позитивними, з'єднувати двоє різних явищ в одне. Немає вже ніжної Венери з волоссям, пришпиленим золотою шпилькою, немає Венери в легкому блакитному одязі. Це 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 художник мусить відмовитися від такого засобу, чи повинен утримуватися від нього й поет? Коли живопис хоче бути сестрою поезії, то принаймні хай не буде ревнивою сестрою; нехай молодша сестра не забороняє старшій убиратись у ті шати, що їх сама не носить.

IX

Коли хтось в окремих випадках хоче порівняти живописця й поета, то насамперед мусить поглянути, чи вони обидва мали цілковиту волю, прямуючи до найвищої мети свого мистецтва, чи, може, улягали якомусь зовнішньому примусові.

Для стародавнього митця таким зовнішнім примусом часто була релігія. Твір, якому повинні були поклонятися й молитися, не завжди міг бути такий довершений, як був би тоді, коли б мав єдину мету — тішити глядача. Забобони переобтяжували богів символами, і навіть найкращих з них не завжди вшановували в найкращому образі.

Вакха в лемноському храмі, з якого побожна Гіпсіпіла врятувала свого батька, одягши його як бога [1], зображено

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

Батькові давши вінок, юні кучері й одяг Ліея,
На колісницю саджає. Навколо ж— кимвали,
Цитри й тимпани, таємниці мовчазної повні.
Коси і тіло плющем обвиває, як божа служниця,
Тирс виноградний бере і, мов пір'ячком, ним потрясає,
Стежачи пильно, щоб батько тримався за віжки зелені,
Щоб над лицем височіли, над білою митрою роги,
Щоб викривати міг кубок безсмертного Вакха.

(Переклад Степана Литвина)

з рогами, і такий самий вигляд він, звичайно, мав у всіх своїх храмах, бо ж роги були символом, за яким пізнавали Вакха. Тільки вільний митець, що робив свого Вакха не для храму, нехтував той символ, тому, коли ми серед уцілілих до нашого часу статуй не бачимо жодного рогатого Вакха [1], то це, очевидно, свідчить лише 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, які тільки подекуди залишали мистецькі твори, не спогансні обожнюванням.

Та оскільки серед викопаних античних статуй трапляються і такі й такі, то я хотів би, щоб мистецькими творами називали тільки ті з них, у яких автор виявив себе справжнім митцем, у яких краса була його єдиною метою. Всі інші, на яких помітно сліди релігійних умовностей, не заслуговують такої назви, оскільки мистецтво творило тут не самостійно, а було тільки допоміжним засобом релігії — вона, надавши своїм богам чуттєвого образу, більше дбала про його культове значення, аніж про красу. Але 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 переважала краса.

Якщо не робити такого розмежування, то знавець старовини і її збирач будуть ненастанно сперечатися, тому що не розумітимуть один одного. Коли знавець, виходячи з своїх поглядів на призначення мистецтва, запевнятиме, що стародавній митець ніколи не робив би того чи іншого саме як митець, тобто добровільно, то збирач поставить

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

[1] Так званий Вакх у саду Медічі в Римі (Монфокон. Пояснення до старожитностей, Додатки, 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 і твариною. Також постава, жадібний погляд на гроно винограду, яке цей Вакх тримає над собою, більше пасують супутникові бога вина, ніж самому богові. З цього приводу я згадую, що каже Климент Олександрійський про Олександра Великого (Протрептікос, стор. 48): «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».

питання ширше: він скаже, що ні релігія, ні жодна інша причина, яка лежить поза мистецтвом, не може призвести до того, що статую доручать робити просто ремісникові. І, діставши першу-ліпшу фігуру, яку знавець, на превеликий жаль ученого світу, нерозважно викинув назад у сміття, звідки її щойно витягнено, вважатиме, що спростує нею всі докази свого супротивника.

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, і цього йому було досить, щоб зробити висновок, начебто взагалі не існувало скульптур цієї богині і начебто всі скульптури, які досі вважали за Весту, були просто зображенням весталок [1]. Дивний висновок! Поети надавали Весті певних рис, властивих тільки їй, оспівували її як дочку Сатурна й Опси, розповідали, як її хотів образити Пріап, тощо — а митець, виходить, не мав права зображати Весту своїми засобами через те, що в о д н о м у 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 Римі [2], геть на всі її храми і взагалі 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 людському вигляді чи у вигляді 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 їхня жриця Рея стала матір'ю, вони з сорому позатуляли

---

[1] Поліметис, діал. VII, стор. 81.

[2] Фасти, кн. VI, ряд. 295—298.

Довго я думав, глупак, що статуя Вести існує.
Знаю тепер: в її храмі нічого нема.
Тільки вічний огонь не згасає під куполом круглим,
А зображень нема — ні її, ні вогню.

(Переклад Феофана Скляра)

Овідій розповідає тут лише про Вестин культ у Римі, тільки про храм, який збудував Нума і про який він перед цим сказав:

...Доброго утвір царя, що богобоязненим духом
Всіх переважував він в милій Сабінській землі.

(Переклад Феофана Скляра)

очі своїми цнотливими долонями [1]. Що навіть поза містом, у Вестиних храмах римських провінцій, їй поклонялися не зовсім так, як запровадив Нума, доводять різні стародавні написи, в яких згадувано Вестиного жерця [2]. В Корінфі, у Вестиному храмі, також не було жодних статуй, самий тільки вівтар, на якому приносили жертви богині [3]. Та чи можна з цього зробити висновок, що в греків зовсім не було Вестиних статуй? В Афінах, у Прітанеї, стояла така статуя — поряд із статуєю Миру [4]. Яссеяни хвалилися, що на їхню статую, хоч вона стояла просто неба, ніколи не падає ані сніг, ані дощ [5]. Пліній згадує про статую сидячої Вести роботи Скопаса, що за його пам'яті містилася в Сервіліанському саду в Римі [6]. Припустімо, 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, смо-

---

[1] Фасти, кн. III, ряд. 45—46.

> В Реї родились сини. І статуї Вестині, кажуть,
> Очі долонями чистими позатуляли собі.
>
> *(Переклад Феофана Скляра)*

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 образові 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 дух Гектора після того, як він порадив Енеєві 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 помітив цього місця.

[2] Ліпсіус. Про Весту і весталок, розд. 13.

[3] Павсаній. Корінф, розд. XXXV.

[4] Того ж автора. Аттіка, розд. XVIII.

[5] Полібій. Історія, кн. XVI, § 11.

[6] Плінній, кн. XXXV, розд. 4. «Скопас зробив чудову статую сидячої Вести, що міститься в Сервіліанському саду». Мабуть, саме це місце мав на увазі Ліпсіус (Про Весту, розд. 3), пишучи: «Пліній свідчить, що Весту завжди зображали сидячою». Проте Ліпсіусові не слід було робити з того, що Пліній каже про один твір Скопаса, загальне правило. Він-бо сам зауважує, що на монетах так само часто знаходимо Весту і стоячу, і сидячу. Цим зауваженням він виправляє, звичайно, не Плінія, а свою власну помилку.

лоскип, паладій личать тільки рукам богині. Тимпан, яким її наділив Кодин, мабуть, пасував їй тільки як богиці землі, або ж Кодин сам добре не розумів того, що бачив [1].

X

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

«Що ж до муз, то дуже дивно,— каже він,— що поети змальовують їх так скупо, куди скупіше, ніж можна було б сподіватися — адже йдеться про таких близьких їм богинь» [2].

Це те саме, що дивуватися, чому поети, говорячи про муз, не вживають німої мови живописців. Наприклад, Уранія для поетів — муза астрономії; з її назви, з того, що вона робить, ми дізнаємося про її обов'язки. Митець, щоб ми це збагнули, повинен зобразити її з паличкою, спрямованою на небесну баню; та паличка, те небо, та її постава — то все ознаки, з яких ми вичитуємо ім'я Уранії. Та коли поет хоче сказати, що Уранія давно вже передбачила по зірках його смерть:

> Долю його вже віддавна Уранія з зір відчитала...[3]—
> *(Переклад Бориса Тена)*

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

Так само Спенс дивується, розмірковуючи про істоти, що втілювали моральні настанови, чи про тих богів, які, за античними повір'ми, керували вчинками й життям людей[4].

«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, який вигляд мали ті боги, той мусить

---

[1] Георгій Кодин. Про походження Константинополя, стор. 12.
[2] Поліметис, діал. VIII, стор. 91.
[3] Стацій. Фіваїди, VIII, ряд. 551.
[4] Поліметис, діал. X, стор. 137.

звертатися до монет римських імператорів. Щоправда, поети досить-таки часто говорять про ті істоти як про живих людей, але про їхні атрибути, одяг і взагалі про їхній вигляд згадують дуже мало» [1].

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

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. Бо як ще він міг витлумачити, що має означати та чи інша постать? Але навіщо ж ті засоби, що їх митець ужив з необхідності, накидати поетові, коли йому немає потреби вдаватися до них?

Те, що так вражає Спенса, слід було б запровадити як правило для поетів. Їм не треба збагачувати себе тим, до чого художники вдаються з необхідності. Вони не повинні заздрити засобам, які винайшло мистецтво, щоб 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.

Стародавні поети суворо дотримувалися цього правила, новітні ж полюбляють навмисне переступати його. Всі істоти, які вони вигадали, ходять у масках, і ті поети, що мають найбільший хист до таких маскарадів, найменше досягають головного, а саме: не можуть присилувати своїх героїв до дії, щоб тією дією схарактеризувати їх.

А втім, серед атрибутів, яких митці надають своїм абстракціям, є деякі гідні поезії і придатні для її вжитку. Я маю на увазі ті з них, що, власне, не містять у собі нічого алегоричного,— їх можна витлумачити як звичайне знаряддя, що ним ті істоти користалися б чи могли б скористатися, коли б вони діяли, як живі люди. Вуздечка

[1] Поліметис, діал. X, стор. 134.

в руці Помірності, колона, до якої 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 руках Музи, спис у руках Марса, молот і кліщі в руках Вулкана — уже зовсім не символи, а просто знаряддя, без якого ті істоти не могли б робити того, що ми їм приписуємо. До таких атрибутів стародавні поети інколи вдавалися в своїх описах; на відміну від алегоричних, я б назвав їх поетичними. Вони означають саму річ, тим часом як алегоричні — тільки щось подібне до неї [1].

XI

Здається, граф Келюс теж вимагав, щоб поети прикрашали образи алегоричними атрибутами [2]. Видно, що він більше розумівся на живописі, ніж на поезії.

---

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

І Неминучість ходить з тобою скрізь,
В правиці мідній цвяхи завжди несучи,
Клинки залізні, оливо розплавлене
І мідні скоби, що колоди скріплюють,—

(Переклад Степана Литвина)

в цій картині цвяхи, скоби й розплавлене оливо можна розглядати як засіб кріплення або як знаряддя тортур, отже, вони швидше належать до поетичних, ніж до алегоричних атрибутів. Але й у такій ролі вони здаються надто важкими, і все це місце, як на Горація, дуже нудне. Санадон каже про нього: «Насмілюся зауважити, що цю картину, враховуючи всі її деталі, краще було б зобразити на полотні, аніж у героїчній оді. Мені здаються неприємними ці знаряддя шибениці — цвяхи, клинки, скоби й розплавлене оливо,— і я вважав за свій обов'язок звільнитися від них у перекладі, замінивши поодинокі деталі загальною ідеєю. Шкода, що поет потребував такого виправлення». Санадон виявив справді тонке чуття, тільки докази, які він наводить, хибні. Це місце погане не тому, що атрибути поета нагадують «знаряддя шибениці», бо перекладач міг надати йому іншого тлумачення і знаряддя шибениці обернути в засоби кріплення, які вживають у будівельному мистецтві, а тому, що всі ці атрибути, властиво, призначені для ока, а не для слуху; коли ж уявлення, які ми повинні одержувати за допомогою очей, звернені до нашого слуху, то нам доводиться більше напружуватись і однаково ми не досягаємо потрібної чіткості.

[2] Аполлон передав вимите й набальзамоване тіло Сарпедона Смерті й Снові, щоб вони віднесли його на батьківщину (Іліада, XVI, 681—682):

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

Митець, на думку графа, повинен ближче ознайомитися з наймальовничішим серед поетів, із суперником самої природи — Гомером. Мовляв, який багатий, ще неторканий матеріал для чудових картин дає історія, що її зобразив Гомер, і яким досконалим вийшов би твір у митця, коли б

Потім узяти його вожаям доручив бистролетним,
Снові і Смерті, близнятам.

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

Келюс рекомендує цю поетичну вигадку художникові, проте зауважує: «Шкода, що Гомер не залишив нам ніяких згадок про атрибути, які в його добу надавали Снові. Щоб надати цьому богові ознак, нам залишаються тільки його вчинки, а вкороновуємо ми його маками. Проте ці уявлення належать до новітньої доби; перше з них трохи нам допомагає, але ним важко скористатися в цьому випадку, де саме квітки здаються мені недоречними, зокрема на постаті, що утворює разом із смертю одну групу» (Картини, взяті з «Іліади» й «Одіссеї» Гомера та «Енеїди» Вергілія, разом із загальним оглядом уборів, Париж, 1757—1758). Це те саме, що накидати Гомерові котрусь із тих дрібних прикрас, які найбільше суперечать його величній манері. Найхитромудріші атрибути, які він міг би надати Снові, не схарактеризували б його так переконливо, не викликали б у нас такого яскравого образу, як та єдина риса, що її він надав цьому богові, а саме — зробивши 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 схожими одне на одного, як звичайно й бувають схожі близнята. На одній скриньці з кедрового дерева в храмі Юнони в Елісі їх зображено як хлопчиків, що спочивають в обіймах Ночі. Тільки один був білий, а другий чорний; перший спав, а другий здавався сплячим, і в обох були схрещені ноги. Новітні митці цілком знехтували схожість Сну зі Смертю, яку ми бачимо в митців стародавніх; тепер Смерть зображають у вигляді кістяка або щонайбільше кістяка, обтягненого шкірою. Тому Келюс насамперед мав би порадити митцям, як їм слід зображати Смерть — за стародавнім звичаєм чи за новітнім. А втім, він, здається, прихильніший до новітнього, бо уявляє собі Смерть постаттю, до якої інша, увінчана квітками, не дуже пасує. Та чи подумав він, яким недоречним був би цей новітній образ у гомерівській картині? І як його не вжахнула сама ця думка? Я ніяк не можу погодитись, що маленька металева статуетка, яка зображає лежачого кістяка, що рукою сперся на урну (Спенс. Поліметис, табл. XLI),— справді античний твір. Принаймні Смерть вона аж ніяк не могла зображати, бо стародавні люди уявляли її собі інакше. Навіть їхнім поетам ніколи не спадало на думку зобразити Смерть у такому огидному вигляді.

він докладно змалював усі, навіть найдрібніші, деталі, що їх помітив великий грек.

Як бачимо з цієї поради, граф не розрізняє тих двох видів наслідування, про які говорилося 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 існувала низка таких картин, які граф Келюс хотів би мати після нього, і ми б знали, що поет за тими картинами написав свої твори, то хіба наше захоплення ним не зменшилося б? 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 здається нам важчою справою, ніж задум, а в поета, навпаки, задум важчим, ніж виконання.

Якби на думку зв'язати Лаокоона й дітей докупи зміями Вергілія навела скульптура, то він не мав би великої заслуги, бо не зробив би того, що ми вважаємо за найвидатніше і найістотніше в його мистецтві. Бо створити спершу цей образ в уяві куди важливіше, ніж потім віддати його в слові. І навпаки, якби митець запозичив цей образ у поета, то ми все ж таки ще визнали б за ним чималу заслугу, хоч би навіть задум був і не його власний. Бо віддати щось у мармурі набагато важче, ніж у слові, і ми завжди схильні вибачити митцеві якусь ваду в задумі, коли знаходимо особливу вартість у виконанні.

Бувають навіть випадки, що митець, наслідуючи природу через твори поета, має більшу заслугу, ніж тоді, коли бере за взірець її саму. Художник, що зобразить чудовий краєвид за описом Томсона, зробить більше за того, хто змалює його безпосередньо з природи. Останній має вже перед собою готовий образ, а першому треба спочатку так напружити свою увагу, 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.

Та коли ми так легко вибачаємо митцеві несамостійність задуму, то так само легко в митця мала розвинутись байдужість до нього. Адже, побачивши, що задум ніколи не

може стати його окрасою і що найбільшу хвалу він здобуває виконанням, митець перестав сушити собі голову 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, щоб змінювати відоме й творити нові сполучення із старого. Саме такого значення підручники живопису надають слову «задум». Бо хоч вони й поділяють задуми на мистецькі й поетичні, та все ж навіть поетичні задуми в них ставлять собі за мету не пошуки самої теми, а тільки розміщення предметів або виразність зображення [1]. Це задум, але задум не цілого, а лише окремих частин і їхнього взаємного розташування. Це задум, але того нижчого плану, який Горацій радив трагічному поетові [2]:

Важко загальновідоме сказать по-новому; вже легше
Дію з пісень Іліади ти виведеш нам драматичну,
Ніж подаси щось нове, не знане й не мовлене 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 опрацьовує якусь відому історію чи відомі характери, має велику перевагу. Він може поминути сотні нудних дрібниць, які в іншому випадку були б необхідні, щоб збагнути ціле; і чим швидше він стане зрозумілий своїм слухачам, тим швидше зуміє їх зацікавити. Таку саму перевагу має й живописець, 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 могло привабити до його твору; те, що ми бачимо, нам не подобається, а які думки він має в нас викликати, ми не знаємо.

[1] Думки про живопис, стор. 159 і далі.
[2] Послання до Пісонів, ряд. 128—130.

Отже, ми бачимо, що, по-перше, вигадка й самостійність задуму — далеко не найголовніше завдання митця, а по-друге, що відомий сюжет полегшує сприймання твору і посилює враження від нього. І мені здається, що причину байдужості митців до нових сюжетів слід шукати не там, де її шукає граф Келюс,— не в їхніх лінощах і невігластві, не в труднощах техніки мистецтва, що вимагає, мовляв, надто багато часу й зусиль. Ми знайдемо їй глибше обгрунтування, і, може, те, що спершу здавалось нам обмеженим у мистецтві, що заважало нам насолоджуватися ним, доведеться похвалити в митцях як розумну й потрібну стриманість. Я не боюся, що досвід спростує мене. Художники подякують графові за добру пораду та навряд чи скористаються нею так безоглядно, як він сподівається. А якби все-таки 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 здобули такі лаври. Чи, може, треба, щоб широкий загал був такий самий учений, як ті, хто з'їв зуби на книжках? Щоб він знав усі історичні й легендарні сцени, які можуть стати темою гарної картини? Я згоден, що митці вчинили б краще, коли б від часів Рафаеля вибрали собі настільною книжкою Гомера, а не Овідія. Та коли вже так не сталося, то хай загал іде своїм шляхом, і не треба псувати йому задоволення так, щоб від нього нічого не лишилося.

Протоген намалював матір Арістотеля. 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 варта була більше, ніж платня, бо я не можу собі навіть уявити, щоб то були просто лестощі. Зважившись потребу мистецтва бути зрозумілим для всіх, Арістотель порадив митцеві зобразити подвиги Олександра Македонського — про ті подвиги говорив тоді весь світ, і філософ передбачав, що вони залишаться в пам'яті нащадків. Та в Протогена не вистачило розважності послухатися тієї поради: «impetus animi et quaedam artis libido»,— каже Пліній [1], якась зарозумілість, властива митцям, жадоба дивного й невідомого вабила його до зовсім інших сюжетів. І він з більшим задоволенням змальовував історію якогось Яліса чи якоїсь Кіпіпи, про яких тепер навіть не можна довідатись, хто вони були такі.

---

[1] Кн. XXXV, розд. 36, стор. 700.

XII

У Гомера спостерігаємо два види істот і подій: видимі й невидимі. В живописі цієї відмінності не буває; там усе видиме, і видиме в однаковий спосіб.

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

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

Наприклад, коли боги, обмірковуючи долю троянців, не доходять згоди і зчиняють бійку, то в поета [1] вона відбувається за лаштунками, і це дає волю фантазії, розширює сцену, дозволяє уявити собі богів та їхні дії якими завгодно великими й несхожими на буденні людські вчинки. Живописець, навпаки, має показувати видимі сцени, окремі необхідні деталі яких будуть нам міркою для осіб, що їх зображено на картині. Мірка та весь час залишатиметься в нас перед очима і робитиме вищі істоти непропорційними до всього: замість бути великими, як у поета, на полотні в митця вони здаватимуться нам страхітливими.

Мінерва, на яку в тій бійці найперше нападає Марс, відступає назад і дужою рукою підіймає з землі великий чорний камінь, який у давнину люди прикотили сюди цілою громадою, щоб ним позначити межу:

> Трохи назад одступивши, камінь схопила Афіна,
> Чорний, великий, пощерблений,— за давнини його в поле
> Ціла громада людей прикотила межу позначати.

Щоб уявити собі, який той камінь був завбільшки, треба згадати, що Гомер зображав своїх героїв удвічі дужчими за найдужчу людину свого часу, а ті люди, яких знав замолоду Нестор, були ще дужчі. Отже, я питаю: яка на зріст має бути Мінерва, коли вона шпурляє в Марса каме-

[1] Іліада, XXI, ряд. 385.

нем, що його прикотила на межу ціла громада чоловіків за часів Несторової молодості? Якщо 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, ніж кину я? Коли ж зобразити богиню непропорційно малою порівняно з каменем, то на картині впадатиме в око видима невідповідність, 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. яке виконувало ту дію.

І Марс, повалений додолу тим величезним каменем, закриває своїм тілом сім пелестрів:

Впавши, він вкрив сім пелестрів...

Художник не може надати богові такого велетенського зросту. А якщо не зобразити його таким великим, то на землі лежатиме не Гомерів Марс, а звичайний собі вояк [1].

---

[1] Цю невидиму бійку богів наслідував і Квінт Калабр у своїй дванадцятій книзі (ряд. 158—185) з очевидним наміром поліпшити первотвір. Річ у тім, що граматикові здалося, начебто богові падати на землю від каменя непристойно. Щоправда, 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 головпому. Вона підносить наше уявлення про тіло богів, зате робить кумедною зброю, яку вони вживають. Коли боги шпурляють одне в одного каменями, то ті камені повинні завдавати їм болю, інакше боги здадуться нам пустотливими дітлахами, що кидаються грудками землі. Отже, старий Гомер завжди виявляється мудрішим, і всі закиди, які йому роблять нудні критики, всяке змагання, на яке зважаться менші генії, мають один наслідок: показують ще в кращому світлі його мудрість. Хоч я не стану заперечувати, що Квінт, наслідуючи Гомера, спромігся й сам на цілу низку чудових деталей. Але деталі ті не личать спокійній Гомеровій величі; вони швидше додали б шани якомусь полум'яному новітньому поетові. Дуже промовистою здається мені ось яка деталь у Квінта: крику богів, який досяг аж до неба й долинув у пекло, від якого задрижали гори, міста й кораблі, не вчули тільки люди. Крик був такий могутній, що мізерний орган людського слуху не міг його сприйняти.

Лонгін каже, що йому часто здається, ніби Гомер хотів піднести своїх людей до богів, а богів принизити до людей. У живописі справді відбувається таке приниження. На картині зникає геть усе, що в поета підносить богів над богоподібними людьми. Гомер завжди робить богів більшими на зріст, дужчими, меткішими навіть за найкращих своїх героїв [1]; на картині ж вони не повинні перевищувати звичайні людські межі, і Юпітер і Агамемнон, Аполлон і Ахілл, Аякс і Марс стануть там зовсім однакові, їх можна буде розпізнати хіба що за якимись зовнішніми умовними ознаками.

Коли треба показати нам, що на картині те чи інше має бути невидиме, в живописі послуговуються легенькою хмаринкою, яка закриває те невидиме від осіб, що діють на картині. Ту хмаринку, мабуть, запозичено в самого Гомера. Бо коли серед запеклого бою хтось із головніших героїв попадає в небезпеку, з якої його може врятувати тільки божа сила, то в поета бог-заступник огортає його густим туманом або пітьмою і виводить з небезпеки, так,

---

[1] Що Гомер робив своїх богів дужими й меткими, мабуть, 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, закрив сім пелестрів, ще Мінервин шолом, під яким могло сховатися стільки воїнів, скільки виставляють у похід сто міст (Іліада, XVIII, ряд. 744), Нептунову ходу (Іліада, XIII, ряд. 20), а особливо ті рядки з опису щита, де Марс і Мінерва ведуть військо обложеного міста (Іліада, XVIII, ряд. 516—519):

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

Навіть коментатори Гомера, і давні, й новітні, не завжди пам'ятають про незвичайний зріст його богів — це добре видно з тих пояснень, якими вони вважають за потрібне виправдати величезний Мінервин шолом. Але ж якщо Гомерових богів завжди уявляти собі тільки такими завбільшки, як їх зображають на полотні в оточенні смертних, то від їхньої величі майже нічого не залишиться. Та коли живопису не дозволено надавати богам такого незвичайного зросту, 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 це часто бачимо в їхніх статуях (Геродот, кн. II). Свої міркування про велетенське взагалі і про те, чому в скульптурі воно справляє враження, а в живописі ні, я відкладаю до іншого разу.

як Венера рятує Паріса [1], Гефест — Ідея [2], Аполлон — Гектора [3]. І Келюс ніколи не забуває порадити художникові 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 пітьму — це тільки поетичний образ, який означає «зробити невидимим»? Тому я завжди дивувався, коли бачив, як хтось намагався застосувати цей поетичний образ і вводив у картину справжню хмару, за якою, як за ширмою, ховався герой від своїх ворогів. Звичайно, поет не це мав на думці. Наслідувати його так — означає виходити за межі живопису, 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 ті написи, які на давніх готських картинах виходять з рота в зображених там людей.

Щоправда, Ахілл у Гомера ще тричі простромлює списом густий туман, коли Апполон ховає від нього Гектора [4].

...тричі густе лиш повітря проймав він.

Але й це мовою поезії означає тільки одне: Ахілл був засліплений люттю і ще тричі замахнувся списом, перш ніж помітив, що ворога перед ним уже немає. Насправді Ахілл не бачив ніякого туману, і вся штука полягає в тому, що боги, щоб 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 людське око не могло нічого помітити, поет спочатку огортав героя туманом; не тому, що замість тіла героя видно було туман, а тому, що річ, огорнену туманом, ми вже вважаємо за невидиму. До того ж часом він чинить навпаки; замість робити невидимим героя, осліплює його ворога. Так Нептун осліплює Ахілла, коли рятує від його вбивчої руки Енея і за одну мить переносить з місця бою далеко назад [5]. Насправді ж у цьому випадку Ахілл так само не сліпне, як і в попередньому героя не огортає туман; поет обидва ці засоби вживає тільки для того, щоб краще показати, як неймовірно швидко бог забирав

[1] Іліада, III, ряд. 381.
[2] Іліада, V, ряд. 23.
[3] Іліада, XX, ряд. 444.
[4] Іліада, XX, ряд. 446.
[5] Іліада, XX, ряд. 321.

героя, чи, кажучи буденною мовою, як швидко герой зникав.

Але художники почали вдаватися до гомерівської хмарки не тільки там, де її вживав або міг уживати сам поет, тобто щоб показати, як хтось зникає чи стає невидимим, а скрізь, де глядач має помітити на картині те, чого не повинні бачити всі інші зображені там особи або частина їх. Мінерву бачив тільки сам Ахілл, коли вона стримала його, щоб 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 проти духу поета. Адже бути невидимими для людей — природний стан богів; для цього не треба нікого ні засліплювати, ні огортати туманом [1], навпаки, простий смертний аж тоді побачить бога, як його зір проясніє, здійметься понад буденністю. Отже, мало того, що в художників хмарка умовна, а не природна прикмета: та умовна прикмета не має навіть певного змісту, що його саме як прикмета повинна була б мати, бо ж художники вживають її і тоді, коли треба зробити видиме невидимим, і тоді, коли треба показати невидиме видимим.

---

[1] 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, «завинені в хмару», вирушають до Іди, лукава богиня найбільше дбає про те, щоб її не помітила Венера, яка дала їй свій пояс зовсім не для цього. В тій самій книзі (ряд. 334) Юпітер, що запалився жагою до своєї дружини, теж мусить огорнутися золотою хмаркою, щоб перемогти її соромливий опір:

> Що ж це було б, якби хто із богів, одвічно живущих,
> Разом на ложі нас вгледів обох...

Вона боїться, що її побачать не люди, а боги. І коли в Гомера на кілька рядків нижче Юпітер каже:

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

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

XIII

Якби Гомерові твори були цілком утрачені, якби від його «Іліади» й «Одіссеї» не лишилося нічого, крім низки картин, як ті, що їх з описів поета виводить Келюс, і якби навіть ті картини були творами найкращих художників, 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?

Спробуймо переконатися на першій-ліпшій картині — хоч би на картині моровиці [1]. Що ми побачимо на полотні художника? Трупи, вогнища, ледь живих людей, які пораються біля тих, хто вже помер, розгніваного бога на хмарі, що метає стріли. Найбільше багатство цієї картини здалося 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 почав метати стріли в греків. Багато греків загинуло, і тіла їхні спалено». А тепер прочитаймо 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 ненастанно палали.

Наскільки життя перевершує картину, настільки поет переважає тут художника. Розгніваний Аполлон з луком і сагайдаком сходить з вершини Олімпу. Я не тільки бачу, але й чую, як він іде. Кожному крокові вторує брязкіт стріл за плечима в розгніваного бога. Він наближається, 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.

Ніякою іншою мовою неможливо віддати музику, що лунає в поетових словах. Так само неможливо відчути її на полотні художника — а тим часом це ще тільки незначна перевага поезії над мистецтвом. Головна ж її перевага ось яка: поет підводить нас цілою низкою картин

[1] Іліада, I, ряд. 44—53.— Картини, взяті з «Іліади», стор. 70.

до тієї єдиної, що її художник, запозичивши в нього, зображає на полотні.

Та, може, моровиця — невигідний сюжет для художника? Візьмемо інший, приємніший для ока — богів, що, бенкетуючи, радять раду [1]. Відкритий золотий палац, невимушені групи чудових, величних постатей, вічно юна Геба з келихом у руках слугує богам. Яка архітектоніка, скільки світла і тіней, які контрасти, яка різноманітність вислову! Звідки починати дивитися і де зупинитися в захваті? Коли нас так зачарував художник, то що ж ми вичитаємо в поета! Я розгортаю книжку і бачу, що мене обдурено. Знаходжу чотири гарні рядки, що могли б бути підписом до картини, її сюжетом — але самої картини вони не становлять:

Радили раду боги, у господі сидячи в Зевса
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 посередніший поет, і Гомер тут пастільки нижчий за художника, наскільки в першому випадку художник був нижчий за поета.

До того ж Келюс у цілій четвертій книзі «Іліади» не знаходить більше жодної картини, крім змальованої в цих чотирьох рядках. «Хоч четверта книга,— каже він,— і рясніє різноманітними закликами до наступу, багатством блискучих і своєрідних характерів, хоч поет напрочуд майстерно змалював натовп, готовий кинутися вперед, а все ж для художника вона непридатна». Він міг би додати до цього: непридатна, хоч як 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 і знадливіше за картину, де Пандар, якого підбила Мінерва, порушує замирення і пускає стрілу в Менелая? Або за ту, де змальовано наближення грецького війська? Або за його сутичку з троянцями? Або за подвиг Улісса, коли він мститься за смерть свого Лéвка?

Але що ж випливає з того, що багатьма найкращими картинами Гомера художник не може скористатися? Що він, навпаки, може запозичати картини звідти, де, властиво, в поета їх немає? Що ті картини, якими художник

[1] Іліада, IV, ряд. 1—4.— Картини, взяті з «Іліади», стор. 30.

може скористатися, були б у поета дуже бідними, якби він не показав у них куди більше, ніж художник може з них запозичити? Що з цього випливає, як не заперечення того питання, яке я поставив на початку розділу? А саме — що з творів художника, яким сюжет дала Гомерова поезія, хоч як їх було б багато і хоч які вони були б довершені, ми не могли б скласти ніякого уявлення про мистецький хист Гомера.

XIV

А коли так, коли дуже вигідний для художника поетичний твір сам може бути не мальовничим і навпаки, дуже мальовничий поетичний твір може бути непридатним на сюжет для картини, то відпадає й думка графа Келюса, який хоче, щоб спробним каменем для поетів була придатність їхніх творів на сюжети для художника і щоб поетичний хист міряли кількістю картин, які поети їм постачають [1].

Не можна обминути мовчанкою цю думку графа Келюса — адже тоді б її почали вважати за правило. Мільтон перший став би його невинною жертвою. Бо, здається, зневажливий відгук Келюса про Мільтона справді був викликаний не так національним смаком, як тим правилом. «Втрата зору,— каже він,— мабуть, найбільша схожість, яка існує між Мільтоном і Гомером». Звичайно, Мільтон не наповнить картинних галерей. Та якби я мав своїм внутрішнім зором бачити тільки те, що бачу очима, то волів би осліпнути, аби тільки позбутися такої обмеженості.

«Втрачений рай»,— безперечно, перша епопея після Гомера, хоч як мало сюжетів дає вона художникові,— так само, як, скажімо, опис мук Христових не є поемою, хоч у ньому немає рядка, що не став би сюжетом для картин багатьох великих митців. Євангелісти переказують події просто й сухо, та все ж художник користується багатьма

[1] Картини, взяті з «Іліади», Передмове слово, стор. V. «Завжди так буває, що чим більше поема постачає нам 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 бути своєрідним спробним каменем чи, швидше, чутливими вагами, які визначають вартості поем і геній їхніх творців».

подробицями з їхніх оповідань, хоч у них нема й проблиску поетичного генія. Бувають події, які можна змалювати, і бувають такі, що їх не змалюєш. Історик може розповісти про ті перші так само сухо, як поет мальовниче про другі.

Коли ж хтось дивиться на цю справу інакше, то тільки тому, що його збила на манівці двозначність слова «мальовниче». Поетична картина — це не обов'язково та, яку художник може відтворити на полотні. Це кожна риса, кожне поєднання кількох рис, завдяки яким предмет у поета оживає настільки, що ми його сприймаємо чіткіше, ніж слова, вжиті на його опис. Оце й є те, що ми звемо словом «мальовниче», звемо поетичною картиною, бо воно наближає нас до тієї ілюзії, на яку особливо здатний живопис, до ілюзії, що найперше і найлегше виникає тоді, коли ми дивимося на картину, створену художником [1].

XV

Та досвід показує, що поет може довести до такого ступеня ілюзії не тільки речі видимі, але й уявні. А коли так, то йому приступні цілі низки картин, від яких художники змушені відмовитися. В оді Драйдена до дня святої Цецілії багато музичних картин, яких не можна зобразити пензлем. Та я не буду більше зупинятися на таких прикладах, бо з них кінець кінцем випливає тільки одне: що фарби — не звуки, а вуха — не очі.

Зупинюся краще на видимих образах, спільних для поета й для художника. Де ж причина, що чимало таких поетичних картин художник не може використати і, знову ж, багато мистецьких 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» —

---

[1] 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 переказує нам Плутарх (Моральні твори, т. II), сказав: «Поетичні фантазії такі наочні, що їх можна назвати снами людини, яка не спить». Я б дуже хотів, щоб новітні підручники поетики вживали цю назву й зовсім відмовилися від слова «картина». Вони б звільнили нас від безлічі напівхибних правил, головною підпорою яких є схожість довільно вибраних назв. Тоді б ніхто не обтяжував поетичних фантазій вузькими рамками живопису; бо як тільки ми почали називати фантазії поетичними картинами, то зразу ж дали підставу для помилок.

одне з найдовершеніших і найкращих у всьому Гомері. 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 цього з самого поетового опису [1]. Пандар бере лук, чіпляє тятиву, відкриває сагайдак, вибирає невживану, добре оперену стрілу, накладає її на тятиву, натягає тятиву, а разом з нею і стрілу внизу за визубець, тятива доходить йому до грудей, залізне вістря стріли наближається до лука, величезний зігнутий лук, тенькнувши, випростується, бринить тятива, і стріла, зірвавшись, жадібно мчить до своєї мети.

Пропустити цю прекрасну картину Келюс не міг. Що ж він знайшов у ній такого, що не зважився звернути на неї увагу художників? І чому він вважав за придатнішій для них опис богів, що, бенкетуючи, радять раду? Адже і тут, і там ми маємо видимі сюжети, а що ж більше треба художникові, як не видимі сюжети, щоб заповнити ними своє полотно?

А річ, мабуть, ось у чому. Хоч обидва сюжети, оскільки вони видимі, придатні для відтворення засобами живопису, та все ж між ними є важлива різниця: перший сюжет дає видиму поступову дію, окремі частини якої послідовно розгортаються одна за одною в часі, а другий, навпаки,— видиму застиглу дію, окремі частини якої розгортаються одна за одною в просторі. Та оскільки живопис змушений цілком відмовитися від зображення в часі, бо його способи наслідування дозволяють відтворювати тільки зв'язки в просторі, то дії, що поступово розвиваються, йому неприступні; він повинен задовольнятися тими діями, що відбуваються одночасно одна біля одної, або ж просто тілами, які своєю поставою вказують на певний рух, зате поезія...

---

[1] Іліада, IV, ряд. 105 і далі:

Зняв із плеча свого лук він...
Лук спорядив і, об землю обперши, його натягнув він...
З сагайдака він віко ізнявши, невживану вийняв
З нього крилату стрілу — скорбот провинницю 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 залізко до лука.
Тільки-но дугоподібний він лук натягнув свій великий,—
Лук задзвенів, тятива загула і стріла гостродзьоба
Враз полетіла, жадаючи вцілити в натовп ворожий.

XVI

Але спробую вивести це правило з його першопричини.

Я міркую так. Коли правда, що живопис, наслідуючи видимий світ, користується цілком іншими засобами чи знаками, ніж поезія, а саме: живопис — постатями й фарбами в просторі, поезія ж — розчленованими звуками в часі, якщо ніхто не заперечує, що знаки мають бути тісно пов'язані з тими речами, які 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, які або цілком, або частинами своїми існують одна коло одної, звуться тілами. Отже, тіла з їхніми видимими властивостями і становлять предмет живопису.

Речі, які 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 тривають і кожної миті 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, живопис може наслідувати й події, але тільки натяками, за допомогою тіл.

З другого боку, події теж не відбуваються самі собою, а мусять виходити від якихось істот. А оскільки ті істоти і є тіла чи ми їх розглядаємо як тіла, то поезія зображає й тіла, тільки за допомогою подій.

Живопис може використати в своїх композиціях, де речі існують одночасно, тільки одну мить якоїсь події і через це мусить вибирати таку мить, щоб із неї було 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 підтвердження їх у Гомера чи, вірніше, якби сам Гомер не навів мене на них. Тільки ви-

ходячи 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 художниками 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 їхньою участю в тих подіях і звичайно лише о д н і є ю рисою. То чого ж дивуватися, що художник 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 вибрав з Гомера,— кожна з них підтверджуватиме цей висновок.

Але тут я кидаю графа, що хоче зробити спробним каменем для поета палітру художника, і розгляну докладніше творчу манеру Гомера.

Як я вже казав, Гомер звичайно о д н у річ означає лише о д н і є ю 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 художникові треба було б п'ять або й шість окремих картин, якби він хотів відтворити все те на полотні.

Коли ж особливі обставини змушують Гомера трохи довше затримати наш погляд на якомусь окремому реальному предметі, то однаково з того не виходить картини, яку художник міг би відтворити пензлем; навпаки, поет уміє безліччю способів розбити предмет на цілу низку моментів так, що той кожного разу постає інакшим, і художникові доводиться чекати на останній момент, щоб показати в остаточному вигляді те, що поет давав у розвитку. Наприклад, коли Гомер хоче змалювати нам колісницю Юнони, він примушує Гебу складати її з окремих частин перед нашими очима. Ми бачимо колеса, осі, короб, дишель, ремені й хомути не в зібраному вигляді, а за тією чергою, як вони проходять через Гебині руки. Самі лише колеса Гомер змальовує кількома заходами — окремо вісім мідяних шпиць, окремо золоте обіддя, мідяні обручі, срібні маточини. Мовляв, оскільки те колесо було не одне, то,

щоб змалювати їх, довелося згаяти стільки ж часу, скільки згаялося б, складаючи їх кожне окремо [1].

Геба ж до осі залізної двоє коліс восьмишпичних
Гнутих із міді, з обох колісниці боків прикріпила.
Обід у них золотий і нетлінний, а зверху їх шини
Мідяні, пригнані щільно, аж любо очам подивитись.
Маточин гнізда сріблом по обидва їх боки оббиті.
Сам же васаг колісниці тримався на злотних і срібних
Пасах міцних, а навкруг його поручні бігли подвійні.
Дишло ж було із срібла. До кінцівки його прив'язала
Геба красиве ярмо золоте, від якого красива
Упряж ішла золота.

Коли Гомер хоче нам показати, як був убраний Агамемнон, то змушує короля в нас на очах одягати м'який хітон, потім широкий плащ, взувати гарні сандалі, перевішувати через плече меча. І тільки вже вбравшись, бере Агамемнон берло. Ми бачимо одяг у той час, коли поет змальовує саме одягання; інший змалював би одяг до найменшої китички, але ми не побачили б ніякої дії [2].

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, яке він тут просто зве батьківським повік незотлінним берлом, так само як в іншому місці таке берло зве тільки берлом, оббитим золотими цвяшками,— що робить він, кажу я, коли треба про нього дати повніше, яскравіше уявлення? Чи, крім золотих цвяшків, описує і дерево, і його різьблену булаву? Ні. Він описав би все, якби той опис потрібен був геральдиці, щоб колись пізніше за ним можна було зробити таке самісіньке 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, якщо художник може з його слів їх намалювати. Та що Гомерові до того, наскільки він переважає художника? Замість описувати берло, він розповідає нам його історію: спочатку ми його бачимо у Вулкановій кузні, далі воно блищить у Юпітерових руках, згодом стає ознакою гід-

[1] Іліада, V, ряд. 722—731.
[2] Іліада, II, ряд. 43—47.

ності Меркурія, потім править за ознаку влади войовничому Пелопові, тоді — за чабанську гирлигу мирному Атреєві і т. д. [1].

...З берлом в руках, що Гефест над ним потрудився майстерно.
Дав те берло Гефест владареві Кроніону-Зевсу,
Потім його світлосяйному Зевс передав посланцеві.
А від Гермеса Пелоп дістав його, коней погонич,
Він же Атрею його передав, вожаєві народів.
Цей, умиравши, Тієсту, на вівці багатому, кинув,
Врешті Тієст залишив Агамемнону берло носити,
Щоб керував багатьма островами і Аргосом цілим.

Таким чином я пізнаю нарешті це берло краще, аніж коли б художник поклав мені його перед очі або сам Вулкан дав у руки.

Я б не здивувався, коли б довідався, що хтось із стародавніх дослідників Гомера захоплювався цим місцем як найкращою алегорією виникнення, розвитку, зміцнення і, нарешті, успадкування царської влади в людей. Щоправда, я б посміхнувся, читаючи, що Вулкан, який зробив берло, бувши уособленням вогню, тобто того, що найпотрібніше для існування людей, тут означає взагалі зречення своїх особистих потреб, яке спонукало перших людей скоритися владі однієї людини; що той перший цар був сином Часу («Зевсом-Кроніоном»), поважним дідуганом, який хотів розділити свою владу або й зовсім передати її красномовному розумному чоловікові, якомусь Меркурієві («Гермесові-арговбивці»); що розумний оратор на той час, коли молодій державі загрожували вороги, передав свою владу мужньому воїнові («Пелопові-героєві»); що відважний воїн, придушивши ворогів і врятувавши державу, доручив її своєму синові; що той був миролюбним володарем («доброчинним пастухом свого люду»), який забезпечив народові добробут і достаток і тим самим дав змогу після своєї смерті найбагатшому своєму родичеві («багатому на вівці Тієстові») здобути собі завдяки подарункам та підкупам те, що раніше давали тільки як ознаку особливої довіри і вважали швидше тягарем, аніж шаною,— владу і відтоді навіки закріпити її за своїм родом, немов куплений маєток. Я посміхнувся б, але все ж таки пройнявся б ще більшою пошаною до поета, з творів якого можна стільки всього дізнатися.

---

[1] Іліада, II, ряд. 101—108.

Проте я вже відбігаю від своєї теми; бо моя мета — розглянути історію берла тільки як мистецький засіб, що ним поет прикував надовше нашу увагу до одної речі, не вдаючись до нудного опису її 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 вже править суддям народу за ознаку їхньої божественної гідності [1].

> 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 два берла, різні 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 великого роду, друге — зроблене для першого-ліпшого смертного; перше монарх простягав над багатьма островами й цілим Аргосом, друге носив один із греків, якому довірено разом з іншими охороняти закон. Така насправді відстань відділяла Агамемнона від Ахілла, відстань, що її сам Ахілл, хоч який він був засліплений гнівом, не міг не визнати.

Але не тільки там, де Гомер пов'язує свої описи з якоюсь особливою метою, а й там, де йдеться про звичайний образ, поет розчиняє його у своєрідній історії предмета: частини того предмета, які ми в житті бачимо одну біля 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 дикої сарни, з рогів якої зроблено лук. Пандар вистежив її в скелях і вбив; роги були надзвичайно великі, тому він призначив їх на лук; потім ті роги ми бачимо вже в роботі: майстер

[1] Іліада, I, ряд. 234—239.

з'єднує їх, полірує й оковує золотом. І таким чином, як уже сказано, ми простежуємо в поета поступове утворення того, що в художника могли побачити тільки вже готове [1]:

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

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

XVII

Але ж, заперечать мені, поети вживають у своїх творах поетичні знаки не тільки в часовій послідовності, а й довільно; довільно вжиті, 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 пересвідчитись, як докладно й водночас поетично можна зобразити якусь річ за її частинами, що існують у просторі одна біля одної.

Спробую відповісти на це подвійне заперечення. Кажу подвійне, бо логічний висновок має значення і без прикладу, і, навпаки, приклад з Гомера для мене важливий сам собою, хоч би він навіть і не був підкріплений ніяким висновком.

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 лише 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 тієї миті ми зовсім забули про засіб, яким він користується,— про слово. З цього я й виходив, даючи вище своє розуміння поетичної картини. Але поет повинен

[1] Іліада, IV, ряд. 105—111.

вавжди змальовувати; тож погляньмо тепер, наскільки тіла, що складаються з частин, розміщених у просторі одна біля одної, придатні для 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 потім сприймаємо цілість. Наші почуття виконують ці різні операції так навдивовижу швидко, що вони зливаються для нас ніби в одну, і така швидкість, безумовно, потрібна, щоб ми могли скласти собі уявлення про цілість, яке і є наслідком наших уявлень про окремі частини та про їхній взаємозв'язок. Припустімо, що поет якнайдокладніше поведе нас від однієї частини до іншої, припустімо, що він зможе якнайчіткіше показати нам зв'язок між тими частинами,— скільки ж йому буде потрібно на це часу? Те, що око схоплює відразу, поет переказуватиме нам повільно, одне по одному, і не раз так трапиться, що, дійшовши до останньої частини, ми вже забудемо першу. А саме з цих частин ми маємо скласти собі уявлення про цілість. Для ока ці частини весь час на видноті, і воно знов і знов може їх оглянути; для вуха ж, навпаки, почуття безслідно зникає, якщо тільки воно не збереглося в пам'яті. А коли 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]:

Там високо знялась голівка енціани
Над юрмами низьких, підвладних їй рослин;
Під стяг її зійшлись усі квітки поляни,
Їй братик голубий доземний шле уклін.
Рій квітів золотих, красою полонених,
Там на стебельце сів, що в сірому вбранні;
А білосніжний лист у променях зелених,
Немовби діамант барвисті лле вогні.
Правдивий є закон: краса буяє в силі —
Тож і прекрасний дух живе в прекраснім тілі.
Скрізь стелиться трава, лежить туманом млистим,
Природа в ній листки хрестом згорта сяйним;
Той квіт як пташеня: сіяє аметистом
І дзьобик виставля у сяйві золотім;
Блискучий он листок насварюється пальцем;

[1] Вірш пана фон Галлера «Альпи».

Він дивиться в ручай на вид зелений свій,
І ніжних квітів сніг під пурпурним рум'янцем
Забарвлює зорю у промінь осяйний.
Троянди і смарагд в траві природа стеле
В пурпурне убрання вдяглися навіть скелі.

(Переклад Феофана Скляра)

Ми бачимо тут трави й квітки, які вчений поет дуже майстерно змалював з натури. Змалював, але не надав їм ілюзії життя. Я не скажу, що той, хто ніколи не бачив цих трав і квіток, не складе про них з його опису ніякого уявлення. Може навіть бути, що кожна поетична картина вимагає попереднього ознайомлення читача з речами, які вона змальовує. Не заперечуватиму також, що в того, хто знає ці трави й квітки, поет може викликати якесь нове, яскраве 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 виступати наперед, а всі вони мають бути освітлені однаково; наша уява мусить з однаковою швидкістю оббігти їх усіх, щоб 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 художник, то його зображення було б тьмяне й невиразне в порівнянні з цією поетичною картиною»? [1] Ні, вона стоїть далеко нижче від того, що можна зобразити 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, які додав сюди поет,— на його облагородження рослинного життя, на оспівування внутрішньої довершеності рослин, для якої зовнішня краса править тільки за оболонку,— аніж на саму красу, на яскравість і схожість образу, що його може нам дати художник і може дати поет. А якраз це має вирішальне значення. І той, хто каже, ніби рядки:

Той квіт як пташеня: сіяє аметистом
І дзьобик виставля у сяйві золотім;
Блискучий он листок насварюється пальцем;
Він дивиться в ручай на вид зелений свій...—

за враженням, яке вони справляють на нас, можуть змагатися з твором, наприклад, Ван-Гюйсума, певне, ніколи

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

не дослухався до своїх почуттів або свідомо їх нехтував. Рядки ці можна залюбки прочитати, коли тримаєш у руці описані в них квітки, але самі собою вони майже нічого чи й зовсім нічого не кажуть. У кожному слові я відчуваю працю поета, але самої речі не бачу.

Отже, ще раз кажу: я не заперечую, що мова взагалі спроможна зобразити тілесну цілість за її частинами; вона здатна на це, бо хоч її знаки і йдуть завжди один за одним, а все ж то знаки довільні; я заперечую тільки таку спроможність мови як поетичного засобу, бо словесне зображення тіл порушує ілюзію, яка й є чи не головною метою поезії; ілюзія ж, кажу, порушується тому, що зіставлення тіл у просторі суперечить тут послідовності мови в часі, і хоч поєднання просторового зіставлення з часовою послідовністю допомагає нам розкласти цілість на частини, зате потім остаточно скласти ці частини в цілість дуже важко, а часто навіть неможливо.

Таке зображення тіл, вилучене з царини поезії, цілком можливе скрізь, де не йдеться про ілюзію, де письменник звертається тільки до глузду читача і намагається дати йому лише чіткі, якомога повніші уявлення; цим засобом може скористатися, і навіть з неабияким успіхом, не тільки прозаїк, але й поет-дидактик (бо там, де він захоплюється дидактикою, він уже не поет). Так, наприклад, Вергілій зображає в своєму вірші про хліборобство добру корову [1]:

...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, і м'язисті
Груди, й тугенький хребет...

(Переклад Михайла Білика)

Хто ж не бачить, що тут поет більше дбає про те, щоб змалювати окремі частини, аніж щоб дати уявлення про

[1] Георгіки, кн. III, ряд. 51—59; 79—81.

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

Всі інші випадки зображення матеріальних предметів — крім згаданого вище засобу Гомера обертати те, що існує поряд, у те, що розвивається послідовно,— найкращі знавці всіх часів вважали за порожню забавку, на яку треба дуже мало або й зовсім не треба хисту. Коли поет-нездара, пише Горацій, не може нічого зробити, він починає описувати гай, жертовник, струмок, що в'ється квітучими ланами, гомінкий потік, веселку:

> ...То гай з вівтарями Діани змалюють,
> То швидкоплинний струмок, що ланами квітучими в'ється,
> Рейну величного хвилі чи райдуги цвіт водяної [1].
>
> *(Переклад Бориса Тена)*

В пору зрілості Поп дуже зневажливо ставився до описових спроб 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 підлив [2]. Запевняю вас, що пан фон Клейст теж не дуже пишався своєю «Весною». Якби він прожив довше, то

---

[1] Мистецтво поетичне, ряд. 16—18.

[2] Пролог до сатир, ряд. 340—341:

> Хай довго не літа в захмарні далі,
> А візьметься до правди і моралі.

Там же, ряд. 148—149:

> Хіба ж не будуть всі на нього люті,
> Як дасть він голий опис замість суті?
>
> *(Переклад Ольги Сенюк)*

Те, що зауважує з приводу останніх рядків Ворбертон, можна вважати за думку самого Попа: «Він... таким способом дає свою оцінку так званої описової поезії. На його думку, такий твір має не більше глузду, ніж 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, мабуть, розглядають тут більше моральний бік справи, ніж мистецький. Але тим краще, коли описова поезія виявляється неспроможною з усякого погляду.

безперечно надав би їй цілком іншого вигляду. Він уже обмірковував чіткіший план цього вірша й шукав, як зробити, щоб безліч образів, що їх він, мабуть, узяв навмання з безмежного простору оновленої природи, постали в своєму звичайному порядку й так пройшли перед очима в читача. Він зробив би те саме, що Мармонтель радить багатьом німецьким поетам, напевне маючи на увазі їхні еклоги: обернув би низку образів, тільки подекуди забарвлених почуттями, на низку почуттів, лиш подекуди забарвлених образами [1].

XVIII

Але невже й самому Гомерові траплялося збиватись на пудні описи 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 підтверджуватимуть загальне правило, з якого вони здаватимуться винятком.

Отже, залишаємося при такій засаді: часова послідовність — царина поета, а просторова — царина художника.

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

Перераховувати читачеві одну по одній частини речей чи цілі речі, які в природі нам треба побачити зразу, щоб уявити собі цілість; думати, що таким чином можна дати читачеві образ цілого,— означає для поета вриватися в царину художника й надаремне витрачати скарби своєї уяви.

А все ж живопис і поезія повинні ладнати між собою, як двоє добрих приязних сусідів, що не дозволяють собі піякої сваволі в чужому володінні, але на помежів'ї мирно

---

[1] Французька поетика, т. II, стор. 501. «Я виклав ці свої думки ще до того, як у нас стали відомі спроби німців у цьому жанрі (еклозі). Вони здійснили те, чого я хотів; і якщо вони будуть більше приділяти уваги моралі, а менше описові матеріальних деталей, то матимуть великий успіх у цьому жанрі, багатшому, ширшому, плідніщому і безмежно природнішому й моральнішому, ніж галантні пригоди пастухів і пастушок».

поступаються один одному, коли якась обставина змусить котрогось вийти поза межу на сусіднє поле.

Не буду в цьому випадку посилатися на великі історичні картини — в них єдина мить, яку вибрав митець, майже завжди трохи поширена, і, мабуть, навряд чи знайдеться хоч одна картина з багатьма постатями, в якій кожна постать віддавала б той рух і поставу, що її вона повинна була мати в момент головної дії: одна буде трохи випереджати ту дію, а інша — трохи спізнюватись. Це та вільність, яку майстер мусить виправдати вмілим розташуванням постатей — порозставляти й узгодити їх з головною дією так, щоб їхня участь у тій дії могла відбутися не обов'язково однієї миті. Я з цього приводу скористаюся одним зауваженням пана Менгса про Рафаелеві драпування [1]. «Кожна складка,— каже він,— зумовлена в Рафаеля або власною вагою тканини, або тим, як вона облягає певну частину тіла. Не раз по тих складках бачимо, в якій поставі були частини тіла раніше: Рафаель намагався показати навіть це. По складках 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, яка її покриває, переміщується разом з нею, якщо тільки одяг не пошитий із надто цупкої тканини,— але така тканина взагалі не придатна для відтворення на картині,— отже, не може бути такого моменту, щоб складка на одязі хоч трохи не відповідала теперішньому положенню ноги; коли ж складка не відповідатиме йому, то ми матимем на картині зображення двох моментів: колишнього положення одягу й теперішнього положення ноги. Та хто буде прискіпуватись 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 показати за один раз тільки один бік, одну властивість матеріальних предметів, які зображає в своєму творі. Та коли вдала будова його мови дозволяє показати ту властивість одним-однісіньким словом, то чому б йому подекуди не додати ще

[1] Думки про красу і добрий смак у живописі, стор. 69.

й друге якесь слово? Або, коли варто, то ще й третє чи навіть 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 і третій мальовничий епітет: «καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκτακνημα»[1] («круглі колеса, мідяні, восьмишпичні»). Або й четвертий: «ἀσπιδα παντοσε ἰσην, καλην, χαλκειην, ἐξηλατον»[2] («гладенький щит, гарний, мідяний, кований»). Хто йому за це дорікне? Хто йому швидше не подякує за цю невеличку розкіш, відчувши, як вона пасує в деяких місцях?

Проте найкраще виправдання і поетові, й художникові в цьому випадку я знаходжу не в наведеному вище порівнянні їх з двома приязними сусідами. Саме порівняння нічого не доводить і не виправдує. Ось у чому їхнє виправдання: так само, як там, у художника, два різні моменти так близько й безпосередньо йдуть один за одним, що їх легко можна сприйняти як 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 здається, ніби ми їх чуємо всі відразу.

І тут, кажу, Гомерові надзвичайно допомагає його чудова мова. Вона не тільки дає йому волю в нагромадженні й утворенні епітетів, а й дозволяє так вдало їх розставити, що ми ні на мить не задумуємось, до чого вони стосуються. Новітні мови або взагалі не мають цих властивостей, або мають тільки деякі з них. Наприклад, французькою мовою речення: «χαμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκτακνημα» можна перекласти тільки описово: «круглі колеса, що зроблені з міді й мають вісім шпиць». Такий переклад віддає зміст грецького речення, але руйнує образ. А тим часом тут найперше йдеться 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 Дасьє. Німецька мова, навпаки, хоч здебільшого й здатна відтворити Гомерові епітети такими самими словами, але не може поставити їх за такою самою чергою. Ми теж кажемо: «круглі, мідяні, восьмишпичні», проте «колеса» деренчать у нас наостанці. А хто ж не відчуває, що три різні означення можуть скласти тільки невиразний, тьмяний образ,

[1] Іліада, V, ряд. 722.
[2] Іліада, XII, ряд. 296.

поки ми не знаємо, яке ж воно 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 думки спершу дізнаємося про саму річ, а вже потім про її випадкові ознаки. Такої переваги наша мова не має. Чи, швидше, 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 achtspeichicht» («круглі колеса, мідяні і восьмишпичні»). А що в такому положенні наші прикметники за формою збігаються з прислівниками і їх легко віднести до найближчого дієслова, яке виступає присудком до означуваного слова, то це часто цілком перекручує зміст або принаймні затуманює його.

Та я, здається, захопився дрібницями й забув про щит, Ахіллів щит, про цей славнозвісний образ, завдяки якому Гомера з давніх-давен вважають за вчителя всіх художників. Але ж щит, можуть мені заперечити,— окремий матеріальний предмет, тому поетові не дозволено змальовувати його за частинами, що існують у просторі одна біля 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, які містяться на його величезній площині, так точно й докладно, що новітнім митцям неважко було відтворити його на картині до найменших дрібниць.

На цей особний закид я відповім те, що вже відповідав на нього раніше. 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 опису матеріального предмета робить живий образ подій. Ми бачимо не щит, а бога-майстра, що робить щит. Він підходить із молотом та кліщами до ковадла, виковує із штаби круг, формує оздоби, що в нас перед очима одна по одній постають із міді під його влучними ударами. Ми не спускаємо майстра з ока, аж поки він не докінчить своєї роботи. 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, звичайно, богові не випадало тлумачити в нашій присутності так, як їх потім тлумачить поет. Пророцтва як такі вимагають темнішої мови, їм не личить користуватися справжніми іменами людей, майбутнє яких вони провіщають. А проте поетові-царедворцеві, видно, саме й потрібні були ті справжні імена. Але навіть коли ця обставина його й виправдує, то однаково не загладжує поганого враження, яке справляє відхилення Вергілія 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 того, щоб показати нам не тільки те приготування, а й саму роботу, як її показує Гомер, Вергілій кількома загальними рисами змальовує бога та його циклопів [1]:

Щит велетенський готують, один проти стріл всіх латинців,
Сім накладають шарів, що один поза один заходить,
І надимають повітря, й женуть продувними міхами.
Інші — крицю шипучу в кориті з водою гартують.
Аж гуготить вся печера від грому лункого ковадел,—
В чергу так вони із зусиллям руки здіймають,
Лиш повертаючи в кліщах могутній метал розжарілий,—

(Переклад Михайла Білика)

потім раптово опускає завісу й переносить нас до цілком іншої сцени, а звідти поступово веде в долину, де Венера приходить до Енея з докінченою вже за той час зброєю. Вона прихиляє щит до дуба, і аж тоді, як герой досхочу надивився й намилувався на нього, обмацав і випробував його, починається опис щита; через ненастанні: «він там зобразив», «далі було», «а далі іще показав» тощо — він вийшов таким сухим і нудним, що, незважаючи на 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:

Образам радий ясним, хоча тих подій і не знає,—

(Переклад Михайла Білика)

---

[1] Енеїда, книга VIII, ряд. 447—454.

і не Венера, хоч вона мала б знати про майбутню долю своїх онуків не менше за свого послужливого чоловіка, а сам автор; отже, впродовж усієї розповіді в поемі, власне, зовсім немає дії. Жодна дійова особа не бере ніякої участі в картинах, викутих на щиті, та й для подальшої дії цілком байдуже, що на ньому зображено. Всюди видно дотепного царедворця, який 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 гордощам римлян, чужий струмочок, який поет влив у свій потік, щоб трохи його підсилити. Навпаки, Ахіллів щит виріс на плодючому власному грунті, 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 розглядати 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 надає їм такої ваги, що змальовує їх окремо після того, як щит уже давно готовий.

XIX

Закиди, які робили щитові Ахілла старший Скалігер, Перро, Террасон та інші, відомі. Відомо також, що на них відповідали Дасьє, Боавен і Поп. Проте мені здається, що ці останні часом заходили надто далеко і, свідомі своєї слушності, висловлювали думки так само хибні, як і мало корисні для виправдання поета.

Заперечуючи головне звинувачення, начебто Гомер наповнив 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 про це не згадує жодним словом і взагалі ніде немає й натяку на те, що стародавні греки мали щити, поділені в такий спосіб. Оскільки сам Гомер називає його «щитом майстерно оздобленим з усіх боків», то я б швидше використав його вгнутий бік, щоб мати більше місця; відомо ж, що стародавні митці не залишали ту поверхню порожньою,

як про це свідчить Мінервин щит, який зробив Фідій [1]. Та Боавен не тільки не захотів скористатися цією перевагою, а ще й без потреби збільшив кількість зображень, які мусив умістити на зменшеній таким чином удвічі площині, бо з того, що в поета, мабуть, було однією картиною, він зробив дві або й три. Я добре розумію, що його на це спонукало; але краще б він не намагався вдовольнити вимоги своїх супротивників, а показав, що ті їхні вимоги безпідставні.

Спробую пояснити свою думку на прикладі. Коли Гомер про одне місто каже [2]:

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, своїого 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 якийсь один момент: або звинувачення, або допит свідків, або винесення вироку, або якийсь інший, що йшов за ними чи передував їм і здався 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 художника. То що ж він може зробити, коли захоче цей сюжет змалювати словами і не зазнати цілковитої невдачі, 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

[1] «На вигнутому боці того щита зображено битву амазонок, а на вгнутому — боротьбу богів із велетами». Пліній, кн. XXXVI, розд. 4, стор. 726.

[2] Іліада, XVIII, ряд. 497—506.

на нас справляють, а не за тим, що один твір може більше дати вухові й менше окові, а інший — навпаки. Ось з яких засад 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 натовпу, що не мав однієї думки, намагання герольдів утихомирити його і, врешті, проголошення вироку — всі ці сцени йдуть одна за одною і не можуть відбуватися разом. Але те, чого, мовляв по-вченому, на картині не віддано actu (в динаміці), існує на ній virtute (в потенції); і єдиний спосіб для поета 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 живопису, бо в тих межах він зможе тільки перераховувати матеріал до картини, але ніколи не створить самої картини.

Так само Боавен розбиває на три окремі картини зображення обложеного міста[1]. От тільки чого на три, а, скажімо, не на дванадцять? Бо, не збагнувши раз духу поета й вимагаючи, щоб він підкорявся законові єдиного моменту, обов'язковому в матеріальному мистецтві, Боавен міг би знайти куди більше порушень того закону, тож йому довелося б чи не на кожну окрему деталь Гомера відводити на щиті окреме місце. На мою ж думку, Гомер зобразив на всьому щиті не більше як десять картин, кожну з них починаючи або словами: «Землю на пім змалював він...», або: «Вирізьбив ще на щиті...», або: «Далі родючі лани змалював він...»; або: «Далі він череду вирізьбив...» [2]. Там, де немає цих вступних слів, немає й ніякої підстави вбачати окрему картину; навпаки, все, що ті слова групують докупи, слід розглядати як одне ціле, тільки не сконцентроване в часі, в якомусь єдиному, довільному моменті. Але ж поет і не ставив собі такого завдання. Навпаки: якби він хотів цього, якби суворо дотримувався часових

---

[1] Іліада, XVIII, ряд. 509—540.

[2] 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 двоє міст» і з самого змісту добре видно, що то окрема картина.

рамок 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 прискіпатись, 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 відповідає суворим законам новітнього живопису. Контраст, перспектива, три єдності — все це, на його думку, витримано в Гомера якнайсуворіше. Але ж він добре знав: із вірогідних свідчень відомо, що за часів Троянської війни живопис перебував ще в колисці, отже, лишається припустити одне з двох: або Гомерів божистий геній не стільки достосовувався до сучасного йому стану мистецтва, скільки вгадував його майбутні можливості, або всі ті свідчення не такі вже й вірогідні і треба віддати перевагу наочній доказовості майстерного щита. Нехай собі хто хоче бере на віру перше припущення; що ж до другого, то принаймні людину, яка знає історію мистецтва не тільки з того, що їй довелося вичитати в істориків, воно не переконає. Бо ж про те, що за Гомерових часів живопис ще не зіп'явся на ноги, він довідується не з самих розповідей Плінія чи ще когось, але складає таку думку на основі тих художніх творів, про які згадують стародавні автори: вони свідчать, що й сотні років по тому живопис не зробив ще великого поступу. Наприклад, картини Полігнота далеко не відповідають тим вимогам, яким, на думку Попа, цілком відповідають картини на Гомеровому щиті. Дві великі речі цього митця в Дельфах, про які так докладно розповів нам Павсаній [1], мабуть, зовсім не мали перспективи. Треба визнати, що стародавні митці зовсім не знали цього засобу, і всі ті міркування, якими Поп хоче довести, що Гомер уже якось розумівся на перспективі, доводять тільки одне: що сам він має про неї дуже приблизне уявлення. «Гомер,— пише він,— не міг не розумітися на перспективі, бо він чітко показував відстань від однієї речі до іншої. Він, наприклад, помічає, що підглядачі розташовані трохи далі від інших постатей і що дуб, під яким женцям готують 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 найкращий доказ

[1] Фокіда, розд. XXV—XXXI.

цьому — сила-силенна постатей на щиті, яких не можна було зобразити на повну величину; виходить, що в ті часи було вже відоме мистецтво зменшувати їх згідно з вимогами перспективи». Просте дотримування оптичного закону, за яким річ здалеку здається меншою, ніж зблизька, ще зовсім не надає картині перспективи. Перспектива вимагає єдиної точки споглядання, певного природного обрію, 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, начебто постаті на ній стоять одна за одною, здавалося, що вони стоять одна над одною. І коли таке розташування окремих постатей і цілих груп було на той час загальним, як видно із стародавніх барельєфів, де задні фігури завжди стоять вище за передні й виглядають з-понад них, то, певне, й Гомер не компонував своїх описів інакше, тому не треба відділяти одну від одної ті його картини, які можна з'єднати в одну. З двох сцен мирного міста, вулицями якого проходить радісна весільна юрба, тим часом як на майдані відбувається важливий суд, не обов'язково робити дві картини. Гомер, звичайно, бачив 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 справжня перспектива в картині витворилася тільки завдяки сценічному живопису, але навіть тоді, коли він досяг уже 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 подарували б навіть учневі [1].

Та я не буду завдавати собі праці й викладати тут свої принагідні думки з питання, на яке сподіваюся знайти вичерпну відповідь в історії мистецтва, що її обіцяє подарувати нам пан Вінкельман [2].

XX

Повертаюся знов 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.

---

[1] Думки про живопис, стор. 185.
[2] Написано 1763 року.

Тілесна краса полягає в гармонійній дії різноманітних частин, які можна охопити одним поглядом. Отже, вона вимагає, щоб ті частини містилися одна біля одної, а оскільки відтворення речей, частини яких містяться одна біля одної, якраз і є предметом живопису, то саме він і тільки він здатний наслідувати тілесну красу.

Поет може показувати елементи краси лише один по одному, отже, йому доводиться цілком утримуватись від зображення тілесної краси як такої. Він відчуває, що ті елементи, перераховані один по одному, не можуть справити такого враження, яке справили б, коли б були розміщені один біля 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 вуста, той ніс і ті очі разом, якби ми не пригадували собі бачені в дійсності чи в мистецьких творах ті елементи, скомпоновані в одне ціле.

І тут Гомер також є взірцем над усіма взірцями. Він каже: Нірей був гарний; Ахілл 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 дивна, чарівна, з тоненькими бровами,
Великі очі, а лице — неначе білий сніг.
Уся тендітна, ніжна вся, немовби гай Харит,
Біленькі руки, стан тонкий, утілення краси:
Біленьке личко, а на нім — немов квітки троянди,
Премиле личко, погляд же — немов огонь небесний,
І не підроблена, не штучна — природна та краса,
І осяває білизну ясний, барвистий пломінь,
Немов слонову кістку хтось пофарбував у пурпур.
Висока біла шия — тож розказує легенда:
Єлена дивна, чарівна від лебедя походить,—

(Переклад Степана Литвина)

[1] Костянтин Манасса. Хроніка, стор. 20. Венеціанське видання.

то мені здається, наче я бачу, як на гору котять камені, щоб на вершині збудувати з них розкішний палац, і як ті камені знов скочуються вниз із другого боку гори. І справді, який образ дає нам цей словесний потік? Яка ж була та Єлена? 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. Тому послухаймо, як Аріосто змальовує красу своєї Альцини [1]:

Така довершена її краса,
Що лиш митець спроможний уявити:
Блищить укладена вузлом коса,
Як золото; а на щоках розліті
Рум'янці й блідість — ружі та роса
Поєднані, щоб чари нам явити.
І гарно різьблене ясне чоло
Із кістки мов слонової було.

Дуги дві чорні ще й тонкі окрили
Два чорних ока — ні-бо! — сонця два.
Впаде на тебе погляд тихий, милий —
То знай: це забриніла тятива
Жартливого Амура, і безсиле
Вже серце вразила стріла жива,
А далі, між очей — ніс бездоганний,
Що навпіл поділяє вид коханий.

А нижче — рот шляхетний, де вуста,
Немов прислужники червоношаті
А чи солодкі дорогі врата,
Уміють два разки перлин ховати.
Є ще одна в тих любих уст мета:
Привітним словом злі серця зм'якшати.
А усміхнуться кутики бодай —
І спуститься з небес на землю рай.

Ця ніжна шия, груди ці висóкі —
Біліші за щонайчистіший сніг;
Цих яблук двох терпких легкий неспокій
Нагадує хвильок ласкавих біг,
Як по морській гладіні синьоокій
Гуляє бриз, не дбаючи доріг.
Сам Аргус не добачить, що під строєм,
Хіба вгадає за доладним кроєм.

Ця мірою позначена рука
Щедротна пальці продовгасті має;
Дарма, що до роботи беручка —
Ні жилочки на ній не проглядає.

[1] Шалений Роланд, пісня 7, строфи 7—15.

Насамкінець, маленька і легка,
Ледь сухорлява ніжка виступає.
Мов ангел, щоб побути серед нас,
У покривало завинувсь на час.

(Переклад
Олександра Мокровольського)

Мільтон каже про Пандемоніум, що одні хвалили твір, інші — автора твору. Отже, хвалити одне не завжди означає хвалити й друге. Мистецький твір може заслужити найбільшої хвали, хоч його автора 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 живопис» змушує Аретіно вихваляти наведені вище строфи Аріосто [1]; я ж, навпаки, вибрав їх як приклад картини без образу. І обидва ми маємо слушність. Дольче захоплюється знанням, з яким поет змальовує тілесну красу; мене ж цікавить тільки враження, яке те знання, віддане словами, може справити на мою уяву. Дольче на підставі того знання доходить до висновку, що добрі поети водночас і добрі художники, а я на підставі свого враження переконуюся, що річ, яку художник фарбами й лініями здатен відтворити якнайкраще, не можна гарно віддати словами. Дольче радить усім художникам опис Аріосто як найкращий взірець прекрасної жінки; я ж раджу його всім поетам як найповчальніше застереження: не робити ще невдаліших спроб у тій царині, де сам Аріосто не мав ніякого успіху. Може бути, що рядки Аріосто:

Така довершена її краса,
Що лиш митець спроможний уявити,—

свідчать про глибоке знання й розуміння пропорції, яке грунтується на спостереженні краси в природі і в античних творах [2]. Може навіть бути, що в рядках:

---

[1] Бесіда про живопис, яку приписують Аретіно, Флоренція, 1735, стор. 175. «Якщо художники захочуть без великих зусиль знайти довершений взірець прекрасної жінки, нехай читають строфи Аріосто, в яких він так чудово змалював вроду Альцини: вони побачать, до якої міри добрі поети бувають водночас і добрими художниками».

[2] Там же. «Щодо пропорцій, то ми бачимо тут, що незрівнянний Аріосто створив взірець досконалості, якого не можуть осягти навіть найславетніші художники».

Рум'янці й блідість — ружі та роса,
Поєднані, щоб чари нам явити,—

він показав себе не гіршим колористом, ніж Тіціан [1].

Можна також погодитись, що коли він тільки порівнює коси Альцини з золотом, а не зве золотими, то цим засуджує вживання в живописі замість фарби справжнього золота [2]. І, нарешті, в його описі носа Альцини:

А далі, між очей — ніс бездоганний,
Що навпіл поділяє вид коханий, —

можна побачити той античний грецький профіль, який згодом грецькі митці передали й римським [3]. Та яку ж користь із тієї вченості й знання маємо ми, читачі, що хочемо уявити собі гарну жінку й відчути 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 Альцину яскраво, мов живу? Гарно окреслене чоло («і гарно різьблене ясне чоло»), рівний ніс («ніс бездоганний, що навпіл поділяє вид коханий»), тендітна рука («мірою позначена рука»),— який же образ створюють ці загальні означення? В устах учителя малювання, що хоче звернути увагу своїх учнів на пишноти академічної моделі, вони, може, й мають якийсь сенс, бо досить їм глянути на саму модель, і вони побачать і гарно окреслене ясне чоло, і рівний ніс, і тендітну руку. Але в поета я цього не бачу і сердито відчуваю, що вже й не побачу, марні були мої зусилля.

У таких випадках Вергілій цілком наслідував Гомера, і йому щастило дечого осягти. Його Дідона — лише пре-

[1] Там же, стор. 182. «Тут Аріосто малює, і колорит його доводить що він гідний суперник Тіціана».

[2] Там же, стор. 180. «Аріосто так само міг би назвати коси золотими, як він їх назвав блискучими, мов золото, але такий епітет, мабуть, здався йому надто поетичним. Звідси слід зробити висновок, що художник має наслідувати золото, а не вживати його (як уживають мініатюристи) в своїх картинах, щоб можна було сказати, що коси ті не золоті, а тільки блищать мов золото».

[3] Там же, стор. 182. «Ніс рівний, такий, як ми бачимо на зображеннях стародавніх римських красунь».

красна Дідона. Коли ж він і змальовує в ній щось докладніше, то тільки її багаті шати й пишний вихід [1]:

...Аж, зрештою, вийшла із почтом великим:
Шати сідонські на ній і обшиті каймою в мережах,
І сагайдак золотий, із золота шпилька у косах,
Застібка з золота шати багряні на ній запинає.

(Переклад Михайла Білика)

Якби хтось хотів прикласти до Вергілія слова того стародавнього митця, що сказав своєму учневі, який намалював Єлену надто вичепуреною: «Ти не вмів намалювати її прекрасною, тому й 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 од Анакреонта, в яких він змальовує нам красу своєї коханої і Бафіла [1]. Засіб, до якого вдається в них поет, можна назвати дуже вдалим. Він уявляє, що перед ним стоїть художник, і загадує 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 художник 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 художникові; 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:

Стій, її уже я бачу.
Скоро, воску, заговориш.

(Переклад Феофана Скляра)

Так само, замовляючи художникові портрет Бафіла, Анакреонт хвалу хлопчачій красі так переплітає з хвалою мистецтву та митцеві, що важко визначити, на чию ж честь він написав свою оду. Він збирає найкращі риси з різних статуй, що саме й відзначалися незвичайною красою яко-

[1] Енеїда, IV, ряд. 137—140.
[2] Оди XXVIII і XXIX.

їсь деталі: шию бере в Адоніса, груди й руки в Меркурія, стегна в Полідевка, живіт у Вакха, а цілий Бафіл має скидатися на Аполлона.

А лице хай буде повне,
Вже не кажучи про шию,
Білу, як у Адоніса;
І зроби руки обидві,
Також груди, як в Гермеса,
Стегна, як у Полідевка,
Черево, як в Діоніса...
Знявши всього Аполлона,
З нього ти зроби Бафіла.

(Переклад Феофана Скляра)

Так само й Лукіан не знайшов іншого способу дати нам уявлення про красу Пантеї, як послатися на найкращі жіночі статуї стародавніх майстрів [1]. А хіба все це не визнання, 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 вже йде слідом за поезією?

Той самий Гомер, який так послідовно уникає будь-якого опису тілесної краси, який тільки раз побіжно згадує, що Єлена білораменна [2] й пишнокоса [3], той самий Гомер спромагається, проте, дати нам таке уявлення про її красу, яке набагато перевершує все, що може запропонувати нам мистецтво. Згадаймо те місце, де Єлена в Трої приходить на раду найстарших. Поважні діди, побачивши її, кажуть один одному [4]:

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

---

[1] Образи, § 3, ч. II.
[2] Іліада, III, ряд. 121.
[3] Там же, ряд. 329.
[4] Там же, ряд. 156—158.

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, показуючи, як воно діє на нас. Змальовуйте нам, поети, втіху, 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 оглядівши? У кого не постане в думках прекрасний, довершений образ, коли він міг викликати почуття, які тільки такі образи й здатні викликати? Ми разом з Овідієм тішимося красою його Лесбії, але не тому, що він послідовно змальовує кожну рису її гарного тіла:

Ах, які плечі я бачив! Які гладив я руки!
Груди округлі які я до грудей пригортав!
Що за гладенький живіт під її невеличкою груддю!
А яка невимовна краса в стегнах дівочих її! —

(Переклад Феофана Скляра)

а тому, що його картина дихає п'янкою хіттю, яка збуджує наше власне бажання.

Інший шлях, на якому поезія наздоганяє мистецтво в зображенні тілесної краси,— той, де вона обертає красу в грацію. Грація — краса в русі, тож художникові важче зобразити її, аніж поетові. В художника ми можемо тільки вгадувати рух, насправді ж постаті його 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 оскільки ми взагалі легше і яскравіше можемо пригадати собі рух, ніж самі форми й барви, то в поетичному творі грація має діяти на нас дужче, ніж 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 їхній погляд «тихий, милий» і що в них пурхає Амур, випускаючи звідти цілий сагайдак стріл. Уста її захоплюють нас не тому, що губи «немов прислужники червоношаті» ховають два рядки осяйних перлин, а що на них розквітає чарівна усмішка, яка сама вже обіцяє раювання, тому що з тих уст плинуть ніжні слова, від яких тане найзапекліше серце. Груди її чарують не стільки тому, що поет бере на допомогу сніг, яблука і морські хвильки, щоб дати нам уявлення про їхню

білість і гарну форму, скільки тому, що вони хвилюються, як море, коли по ньому гуляє бриз:

Цих яблук двох терпких легкий неспокій
Нагадує хвильок ласкавих біг,
Як по морській гладіні синьоокій
Гуляє бриз, не дбаючи доріг.

Я певен, що саме такі ознаки грації, зібрані в одну чи дві строфи, справляли б куди більше враження, аніж усі п'ять розтягнених строф, у яких Аріосто нудно змальовує прекрасні форми, надто по-вченому, щоб ми їх могли відчути.

Навіть Анакреонт вирішив краще бути негречним і зажадати від художника неможливого, аніж позбавити грації образ своєї коханої:

А навколо підборіддя
Й білої, як мармур, шийки
Все Харити хай літають.

(Переклад Феофана Скляра)

Він вимагає від художника, щоб навколо її підборіддя і білої, як мармур, шиї літали грації. Як це розуміти? Невже буквально? Але ж художник не здатен задовольнити його бажання. Він може гарно заокруглити підборіддя, зобразити чудову ямку, «зроблену Амуровим пальчиком» (бо мені здається, що слово «посеред» 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, щоб ми відчули красу,— тож художник повинен пошукати в своєму мистецтві найдійовіших засобів, щоб домогтися того самого. Це ще один приклад, який підтверджує сказане вище: поет, навіть коли він переказує твори мистецтва, не обмежений у своєму описі рамками того мистецтва.

XXII

Зевксіс намалював Єлену і зважився помістити під картиною ті славнозвісні Гомерові слова, якими зачаровані троянські діди висловлюють своє враження. Ніколи ще живопис і поезія не вступали в таке змагання. І жодне з них не перемогло: обоє заслужили лаврового вінка.

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 художник показав нам тільки красу за її складовими частинами, вважаючи, що його мистецтву не личить 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 кротонців [1].

Цікаво порівняти з нею картину, що її Келюс пропонує новітнім художникам на підставі тих самих Гомерових рядків: «Єлена, загорнута в біле запинало, з'являється перед старими троянцями, серед яких є також Пріам — його можна впізнати з ознак царської гідності. Митець неодмінно мусить показати тріумф краси, зобразивши пожадливі погляди і вираз захоплення й подиву на обличчях суворих дідів. Сцена відбувається біля однієї з міських брам. У глибині картини може бути або чисте небо, або високі міські будівлі. З небом тло було б краще, сміливіше, але обидва варіанти по-своєму добрі».

Уявімо собі, що цю картину намалював хтось із великих новітніх майстрів і вона стоїть поряд із картиною Зевксіса. Котра з них буде більшим тріумфом краси? Та, де я сам відчуваю ту красу, чи та, де я повинен здогадатися про неї з гримас розчулених дідів? «Соромітне старече кохання»; хтивий погляд робить смішним навіть найповажніше обличчя, а стара людина, що виявляє юнацьку жагу,— просто бридка натура для художника. Гомеровим дідам цього не можна закинути, бо їхнє почуття — тільки хвилинна іскра, яку відразу ж гасить мудрість; воно підносить вроду Єлени, але не завдає сорому їм самим. Вони признаються в своєму почутті, проте відразу ж додають:

Та хоч яка вона є, кораблем хай додому вертає,
Тільки б надалі нещасть не лишала ні нам, ні нащадкам.

Якби вони так не вирішили, то були б просто старими ласолюбами, такими, як мали б вийти на Келюсовій картині. І на що ж спрямовують вони свої хтиві погляди? 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 світлиці своєї, рясні проливаючи сльози,—

[1] Валерій Максим, кн. III, розд. 7. Діонісій Галікарнаський. Мистецтво красномовства, розд. 12. Про складання промов.

проте Єлена напинає його тільки для того, 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, такі слова вихопилися в них не тому, що вони тепер побачили Єлену: вони вже не раз відчували те, в чому аж тепер призналися. На картині ж цього немає. Коли я побачу на ній захоплених дідів, то відразу захочу побачити, що їх так захопило, і буду прикро вражений, знайшовши там лише закутану постать, у яку вони втупились масним поглядом. Що в тій постаті залишилося від Єлени? Тільки її біле запинало і гарні 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 допускають такого тлумачення, він ясно каже: «Єлена, загорнута в біле запинало»), то я знов дивуюся: адже він радить митцям якомога старанніше віддати вираз обличчя дідів і тільки про лице Єлени, про його красу не згадує жодним словом. Як же так? Забути про скромну красуню, яка боязко підходить до старих, жалкуючи, що стала причиною їхнього лиха? Про її чудові 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 освідчується їй у палкому коханні?

Справді, картина Келюса проти Зевксісової — все одно що пантоміма проти 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 для картин [1]. Вони, здається, уважно використовували тільки його згадки про незвичайну тілесну красу; її вони любили змальовувати, добре відчуваючи, що лише тут можуть позмагатися з поетом. Крім Єлени, Зевксіс намалював також Пепелопу; Діана ж, яку зобразив Апеллес, була Гомеровою Діаною, оточеною німфами (з цього приводу я хочу нагадати, що те місце в Плінія, де мовиться про Діану, потребує виправлення). Але змальовувати події, взяті з Гомера, лише тому, що вони відзначаються багатою композицією, чудовими контрастами та гарним освітленням, стародавні митці вважали

[1] Фабрицій. Грецька бібліотека, кн. II, розд. 6, стор. 345.

за ознаку несмаку; і то й був несмак, поки мистецтво не виходило за тісні межі свого найвищого призначення. Зате вони черпали наснагу в духові поета, живили свою 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 гомерівських, але то була схожість не портрета з оригіналом, а швидше сина з батьком: схожі, проте не однакові. Здебільшого та схожість виявляється в одній-однісінькій рисі, а решта рис не мають між собою нічого спільного, хіба тільки те, що кожна з них зокрема гармоніює з тією, в якій виявляється схожість.

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 в Гомера різні риси, особливо корисні їм, швидше, ніж устигали помітити їх самі в природі, і що вони жадібно схоплювали їх, наслідуючи в такий спосіб у Гомерові саму природу. Фідій визнавав, що рядки [1]:

> Мовив Кроніон, і чорногустими моргнув він бровами.
> І з голови владареві кучерів пасма нетлінні
> Впали на плечі безсмертні, й великий Олімп похитнувся,—

стали йому взірцем Юпітера Олімпійського і що лише завдяки їм пощастило йому так гарно зобразити те божисте обличчя, «що наче зійшло з небес». Робити з цього визнання тільки той висновок, що уява митця, натхнена величним поетовим образом, і сама спромоглася на величні картини, означає, по-моєму, недобачити істотне і вдовольнитися чимось дуже загальним там, де є нагода дізнатися щось особливе з набагато більшою для себе користю. На мою гадку, Фідій тут визнає, що в тих Гомерових рядках він найперше помітив, які промовисті бувають брови, «як багато прозирає в них душі» [2]. Може, вони також спонукали його старанніше виліплювати волосся, щоб хоч якось віддати те, що Гомер називає «нетлінними пасмами». Бо ж відомо, що стародавні митці до Фідія не дуже розуміли, яку вагу має вираз обличчя і який він промовистий, а особливо ж не зважали на волосся. Ще Мирон не вмів відда-

---

[1] Іліада, I, ряд. 528. Валерій Максим, кн. III, ряд. 7.
[2] Пліній, кн. I, розд. 51.

вати ані того, ані того, як зауважує Пліній [1]; він же каже, нібито Піфагор Леонтін був відомий тим, що перший почав гарно виліплювати волосся [2]. 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 Бельведерського [3]. «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 може навіть описати. І це враження, кажуть вони, тим дивовижніше, що коли добре роздивитися статую, то навіть простому оку помітно її непропорційність. Один із найкращих новітніх англійських скульпторів, що недавно їздив до Рима подивитися на статую, підтвердив мені щойно сказане, а саме: що ноги й стегна в Аполлона проти верхньої частини тіла задовгі й затовсті. Андреа Саккі, один із найбільших італійських художників, мабуть, теж був такої думки, інакше б навіщо він у своїй славетній картині (яка тепер зберігається в Англії) надавав Аполлонові, що коронує співака Пасквіліні, Антіноєвих пропорцій, коли решта його рис, здається, 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 статуях пропорційність — дуже 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 невимовно прекрасним, походить саме від непропорційності, яка здається вадою в окремих її частинах». Дуже слушні зауваження. Я тільки додам, що вже Гомер відчував це і вказував, що товщі ноги й стегна роблять постать

---

[1] Пліній, кн. XXXIV, розд. 19. «Мабуть, хоч він і дбав про те, щоб людський образ був природний, але не намагався віддати почуття: волосся ж на голові й бороду він виліплював так само недбало, як і давнішні митці».

[2] Там же. «Він перший почав зображати м'язи та жили й виліплювати волосся».

[3] Аналіз краси, стор. 47.

величнішою. Бо Антенор у нього, порівнюючи Улісса з Менелаєм, зауважує [1]:

Стоячи з ним, Менелай вирізнявся плечей шириною,
Сидячи ж поряд із ним, Одіссей 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 проти нижньої, а в Менелая — мала.

XXIII

Навіть одна незграбна частина може порушити загальне враження від красивого цілого. Але річ іще не стає через те потворною. Уявлення потворного також може скластися тільки на підставі багатьох незграбних частин, які нам до того ж треба побачити разом, щоб 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, змальовуючи потворне, він дозволив собі те, чого так старанно уникав, віддаючи красиве? Хіба 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 Гомера. Саме тому, що в зображенні поета потворне стає просто тілесною вадою і не справляє вже такого огидного враження, його можна показувати в поезії. І якщо поет не може його використати як самостійну категорію, то використовує як складовий елемент — щоб збуджувати й підсилювати певні змішані враження, з допомогою яких він полонить нашу уяву, коли йому не вистачає самих тільки приємних вражень.

Тими змішаними враженнями є сполучення смішного й жахливого.

Гомер робить Терсита потворним, щоб він здавався смішним. Але смішним він стає не через саму лише потворність, бо то тільки вада, а смішне вимагає контрасту між досконалістю й вадами [2]. Так його визначає мій приятель, а я

[1] Іліада, III, ряд. 210—211.
[2] Мойсей Мендельсон. Філософські твори, ч. II, стор. 23.

хотів би ще додати, що контраст той не повинен бути надто різкий, надто прикрий, що протилежності мають бути такі, щоб вони могли злитися в одне. Мудрий і справедливий Езоп не стане смішним, коли ми надамо йому Терситової потворності. То дурні ченці вигадали, буцімто в повчальних байках Езопових потворне породжує 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 особливий смак. Вони не дають чогось третього: тіло викликає досаду, а душа — вдоволення, тобто цілком різні почуття. І аж тоді, коли потворне тіло ще й кволе та хворобливе, коли воно заважає душі виявляти себе і викликає небажане упередження до неї,— аж тоді досада і вдоволення поєднуються, але з того поєднання постане не сміх, а співчуття, і предмет, який ми досі тільки високо шанували, стане цікавий. Потворний, немічний Поп напевне був куди цікавіший для своїх друзів, аніж вродливий і здоровий Вічерлі — для своїх.

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 тією «нешкідливістю», що її Арістотель [1] вважає за неодмінну умову смішного, так само як мій приятель вважає, що без неї контраст буде надто великий і ми зацікавимося ним більше, ніж треба. Бо досить нам тільки уявити собі, що підступна спроба принизити Агамемнона коштувала б Терситові надто дорого, що замість кількох кривавих синців він заплатив би життям, і ми б перестали з нього сміятися. Бо те чудовисько все-таки людина, і його смерть здалася б нам куди більшим злом, аніж усі його вади й гріхи. Щоб переконатися в цьому, варто тільки прочитати про Терситову смерть у Квінта Калабра [2]. Ахілл жалкує, що вбив Пенфесілею: та краса, скупана в крові, так мужньо пролитій, викликає пошану й співчуття в героя, а пошана й співчуття перероста́ють у любов. Проте лихомовний Терсит розглядає його любов як злочин. Він бачить у ній хіть, яка, мовляв, і наймудрішу людину доводить до божевілля:

[1] Поетика, розд. V.
[2] Параліпомена, кн. I, ряд. 720—775.

...пристрасті сила, що й муж наймудріший
Розум од неї втрачає...

(Переклад Бориса Тена)

Тоді розгніваний Ахілл, не сказавши жодного слова, 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 огидніший за підступного буркотливого Терсита; мені прикро, що греки схвалюють смерть свого ближнього, бо я відчуваю, що Терсит — і мій ближній, що він людина.

Але, припустімо, 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 чинить 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 сина [1]:

Ти — божество, природо! Я корюсь
Твоїм законам. Чи ж мені терпіти
Людських звичаїв невблаганний 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 чесної 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 між вечерею та сном...—

(Переклад Максима Рильського)

[1] Король Лір, дія I, сцена 2.

то чую диявола, але бачу його в образі ангела світла. Слухаючи ж слова герцога Глостерського [1]:

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)

я чую диявола і бачу диявола в образі, який і повинен мати диявол.

XXIV

Так користується поет потворністю форми; а яке ж місце вона посідає в живописі?

Живопис як наслідувальне мистецтво може зображати потворне, але живопис як красне мистецтво не повинен 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 огиду [2]: «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. А почуття огиди виникає за законами уяви, на саму думку про щось бридке, незалежно від того, чи ми віримо в його реальність чи ні. Коли мистецтво навіть і зрадить переальність своєї натури, що

[1] Життя і смерть короля Річарда III, дія I, сцена 1.
[2] Листи про новітню німецьку літературу, ч. V, стор. 102.

з того ображеному почуттю? 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 про потворність форми. Та потворність ображає наш зір, суперечить нашому прагненню до ладу й гармонії і викликає відразу, незалежно від того, чи річ, потворність якої ми побачили, 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 тільки милуватись мистецтвом художника. А все ж нас не покидає думка, що художник витратив свої зусилля на річ, не варту його мистецтва, і врешті ми часто починаємо навіть відчувати зневагу до нього.

Арістотель називає ще одну причину [1], чому речі, на які в житті ми дивимося з огидою, в мистецькому творі, навіть якнайточніше зображені, дають нам задоволення: це притаманна всім людям жадоба знання. Ми радіємо, коли по зображенню речі можемо або пізнати, що вона собою являє, або визначити, що це та чи інша річ. Але з цього ще не випливає, що потворність треба наслідувати. Радість, яку дає нам задоволення нашої жадоби знання,— тільки миттєва, а зв'язок між цією радістю і річчю, яка її викликає,— неістотний; і навпаки, невдоволення, викликане в нас спогляданням потворності,— постійне, а зв'язок між тим невдоволенням і предметом, який його викликає,— істотний. То як же вони можуть урівноважуватися? Дріб'язкова втіха від того, що ми помітили схожість, ще менше здатна пригасити неприємну дію на нас потворного. І чим ближче я порівнюю зображення потворного з самим потворним предметом, то дія та збільшується, отже, вдоволення від порівняння швидко зовсім зникає і нічого вже не лишається, крім прикрого 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 із трупами. Тяжке почуття

[1] Поетика, розд. IV.

жалю, жахлива думка про те, що й нас не мине смерть, спричиняються до того, що в природі труп нам огидний. У 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 втішними обставинами, або ж так міцно з ними пов'язана, що стає швидше приємною, ніж жахливою.

Отже, потворність сама собою не може бути сюжетом живопису як красного мистецтва, бо почуття, що їх вона викликає,— неприємні, і не з тих неприємних почуттів, які при мистецькому наслідуванні потворного переходять у приємні. Але постає питання: чи не можна її використати як складовий елемент для підсилення інших почуттів, так само, як у поезії?

Чи може живопис послуговуватись потворним, щоб викликати почуття смішного й страшного?

Я не зважусь просто сказати «ні» на це питання. Безперечно, що нешкідлива потворність може і в живописі стати смішною, особливо, коли з нею пов'язане намагання здаватися гарним і показним. Так само безперечно, що шкідлива потворність і в природі, і на картині викликає страх і що й смішне, й страшне, яке вже саме собою належить до змішаних відчуттів, у наслідуванні стає ще цікавішим і може навіть подобатись нам.

Мушу, проте, нагадати, що в цьому випадку живопис і поезія перебувають не в зовсім однаковому становищі. В поезії, як я вже казав, потворне майже втрачає своє неприємне враження через те, що окремі його частини з'являються 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 живописі 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 огидним. 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 його не було і в

Гомера? На жаль, мушу сказати, що один учений, який у решті питань виявив тонкий і несхибний смак, дотримується цієї думки [1]. 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, яке викликає в нас потворне.

«Інші неприємні почуття,— пише він [2],— можуть мати для нас деяку принадність не тільки в наслідуванні, а й у природі, бо вони ніколи не викликають чистого невдоволення, завжди до нього домішується крихта втіхи. Наш страх рідко буває цілком позбавлений надії, переляк спрямовує 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. Наша душа має змогу спинятися то на неприємному боці почуття, то на приємному і створювати собі суміш невдоволення і втіхи, яка впливає на нас дужче, ніж просто вдоволення. Досить хоч трохи прислухатись до своїх почуттів, і ми помітимо це на собі, та ще й не раз; і чим ще можна пояснити те, 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 поєднати з нею якесь задоволення. Переважає невдоволення, тому важко собі уявити чи то в природі, чи в наслідуванні таку форму огидного, що не викликала б у нашій душі відрази».

Цілком згоден; та коли критик 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 воно теж не поєднується ні з якою втіхою ані в природі, ані в мистецькому наслідуванні, то й тут важко собі уявити таку форму потворного, від якої наша душа не відвернулася б з відразою.

І ця відраза, якщо тільки я добре дослідив своє почуття, за своєю природою цілком однакова з огидою. Почуття, що виникає, коли ми споглядаємо потворність,— це та сама

---

[1] К л о ц. Листи про Гомера, стор. 33 й далі.
[2] Т а м ж е, стор. 103.

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 дотику не виявляють достатнього опору. Такі речі потім стають нестерпні й для зору, але тільки через те, що ми згадуємо, яку огиду 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. Наріст на обличчі, заяча губа, плескатий ніс із широкими ніздрями, голе місце замість брів — усе це потворність, що не може бути огидною ні на запах, ні на смак, ні на дотик. А проте, дивлячись на неї, ми відчуваємо щось набагато ближче до огиди, ніж тоді, коли бачимо інші тілесні вади, скажімо, криву ногу чи горб. І що вразливіша натура, то більше її пойматиме млість, яка звичайно передує блювоті. Щоправда, млість та скоро знов 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 і дотик, дістаючи враження від якогось огидного предмета, не можуть рівночасно сприймати й інші речі, отже, огидне діє на них цілою своєю силою і тому збурює все наше тіло.

Зрештою, про наслідування огидного можна сказати все те, що вище було сказане про потворне. Оскільки воно викликає в нас ще неприємніші почуття, ніж потворне, то тим паче воно не може бути предметом поезії чи живопису. 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 смішними. Багато таких прикладів ми знаходимо в Арістофана. Мені пригадується ласиця, що перешкодила шановному Сократові робити астрономічні спостереження [1]:

---

[1] Хмари, ряд. 169—173.

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 покропила ласиця.

(Переклад Бориса Тена)

Якби те, що йому попадає до рота, не було гидке, то ми б не мали чого сміятися. Найкумедніші зразки такого контрасту бачимо в оповіданні про готтентотів, яке приписують лордові Честерфілду. Зветься воно «Тквасоу і Нонмквея» і надруковане в дуже дотепному англійському тижневику «Знавець». Відомо, які готтентоти брудні і як багато того, що для нас гидке й відразне, вони вважають гарним, вишуканим, ба навіть священним. Сплющений носовий хрящ, драглисті, звислі аж до пупа груди, тіло, намащене козячим лоєм та сажею й запечене на сонці, пасма волосся, з яких капає лій, руки й ноги, обмотані свіжими кишками,— і це об'єкт палкого, шанобливого й ніжного кохання; чи ж можна не зареготати, почувши, як тій красі поважно й захоплено виголошують хвалу! [1]

Із страшним огидне може поєднуватися, мабуть, ще тісніше. Те, що ми звемо жахливим,— це просто сполука огидного й страшного. Лонгінові [2], щоправда, не подобаються в Гесіодовому образі Скорботи [3] те, що в неї «з ніздрів тек-

[1] «Знавець», т. 1, 21. Там так сказано про Нонмквеїну 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 лоєм 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 й напахала їх пташиним послідом. Її руки й ноги були обмотані блискучими кишками телиці, на шиї висіла торбина з козячого шлунка, струсячі крила прикривали гладкі сідниці, а спереду вона носила фартуха з кудлатих лев'ячих вух». Наведу ще церемонію шлюбу закоханих: «Головний жрець підійшов до них і товстим 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».

[2] Про величне, стор. 15.

[3] Гераклів щит, ряд. 266.

ла рідина», але, мабуть, не тому, що це гидка риса сама собою, а що це гидка риса, яка нічого не додає до страшного. Бо ж довгі пазури в неї на пальцях начебто не викликали в нього невдоволення. А проте довгі пазури чи не огидніші за шмаркатого носа. До того ж вони ще й страшні, бо саме ними Скорбота роздряпує собі щоки так, що на землю стікає кров («і кров з її щік капотіла»).

Шмаркатий ніс — це всього лише шмаркатий ніс, і я б тільки порадив Скорботі стулити рота. Прочитайте в Софокла опис дикої печери, де живе нещасний Філоктет. Там немає ніякої їжі, немає ніяких речей, крім розкиданого лігва з сухого листя, незграбного дерев'яного коряка та кресала. Оце й усе майно хворої самітної людини. І як завершує поет цю сумну, страхітливу картину? Ще додає огидного: «О,— здригається Неоптолем,— тут сушиться просякнуте кров'ю і гноєм ганчір'я!» [1]

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)

Те саме і з Гектором у Гомера; Ахілл тягне бідолаху по землі, обличчя його заюшене кров'ю і замащене пилюкою, волосся злиплося від крові:

Злиплось волосся в крові, і ранами весь він укритий,—

(Переклад Михайла Білика)

[1] Філоктет, ряд. 31—39.

як змальовує його Вергілій [1]. Огидне видовисько, але саме тому ще страшніше. Хто без огиди може уявити собі сцену Марсієвої страти в Овідія? [2]

Зверху почавши, деруть під крики нещасного шкіру.
Весь він — рана сама, і кров цебенить звідусюди.
Кожен оголено нерв. Видніються зв'язки розкриті
Трепетних жил, і кишкам, що висять назовні, ти міг би
Навіть рахунок звести, злічити в обідранім тілі судини.

(Переклад Феофана Скляра)

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, схожого на самий голод, то вдається до іншого неприємного почуття, яке ми, порівнюючи з страшним голодом, усе ж таки вважаємо за менше лихо. Наслідування намагається викликати в нас це неприємне почуття, щоб через нього ми уявили собі, яке велике має бути те перше лихо, коли воно може цілком заглушити це друге. Овідій каже про Ореаду, яку Церера послала до Голода [3].

Здалека бачить його, та ближче підходить боїться,
Волю богині рече, та, недовго й побувши
(Хоч і стояла далеко й зовсім недавно з'явилась),
Голод раптово відчула...

(Переклад Феофана Скляра)

Яке неприродне перебільшення! Вигляд голодного, хай це навіть сам Голод, не може передаватися іншим. Він може викликати співчуття, жах, огиду, тільки не відчуття голоду. Овідій, змальовуючи Голод, не пошкодував жаху, а в описі голодування Ерісихтона і в нього, і в Каллімаха [4] найвідчутніші огидні риси. Після того, як Ерісихтон усе

[1] Енеїда, кн. II, ряд. 277.
[2] Метаморфози, кн. VI, ряд. 387—391.
[3] Метаморфози, кн. VIII, ряд. 809—812.
[4] Гімн Деметрі, ряд. 111—116.

поїв, навіть не помилувавши жертовної корови, яку його мати вигодувала для Вести, в Каллімаха він накидається на коней та котів і жебрає по вулицях хліб і недоїдки:

Він і корову пожер, що для Гестії мати тримала,
І скакуна для змагань бігових, і коня бойового,
Потім і кішку він з'їв, що лякала дрібненьких звіряток,
Далі нащадок царів сів на доріг перехресті
Жебрати хліб у людей та недоїдки з їхнього столу.

(Переклад Степана Литвина)

А в Овідія Ерісихтон нарешті вгризається зубами в самого себе, щоб поживитися власним тілом:

Поглинув він їжу, а сила лиха спонукала
Все більше поживи давать його тяжкій недузі.
Рвати тіло тоді почав він своїми зубами.
Так годував він себе і меншав все дужче і дужче.

(Переклад Феофана Скляра)

Гарпій саме тому зображали такими потворними, такими смердючими й брудними, щоб голод тих, у кого вони забирали їжу, здавався ще страшнішим. Послухайте, як скаржиться Фіней у Аполлонія [1]:

Навіть як іноді їжі й залишать для мене,
Запах у неї гнилий і нестерпно смердючий —
Жоден із смертних не терпить цього і хвилини,
Хоч би у грудях носив навіть серце алмазне.
Лихо мене і нужда примушують тут залишатись
І, залишаючись, класти у шлунок жахливу поживу.

(Переклад Степана Литвина)

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, який має настати в майбутньому, який вони тільки пророкують; до того ж усе їхнє пророкування зводиться врешті до три 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

[1] Аргонавтика, кн. II, ряд. 228—233.

Бомонта й Флетчера, що могло б замінити всі інші приклади, якби не було трохи перебільшене [1].

Переходжу до огидного в живописі. Якщо навіть вважати незаперечною істиною те, що для зору, властиво, немає огидних речей, від яких живопис як красне мистецтво мав би відмовитися, то все ж він повинен уникати їх, оскільки через зв'язок між уявленням вони будуть огидні й для

[1] Морська подорож, дія III, сцена 1. 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:

Лемюр

О, як же ссе у мене в животі,
Як тельбухи бурчать, як ниють рани!
Чи не кривавлять, щоб погамувати
Хоч чимось спрагу люту я спромігся?

Френвіль

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!

Лемюр

Ну що там?

Морілар

Є щось?

Френвіль

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.

Лемюр

Які ж ті пні?

Морілар

Невже й вони смердючі?

Лемюр

Либонь, отруйні.

зору. У Порденоне на картині, що зображає похорон Христа, один із присутніх затуляє собі носа. Річардсон не схвалює цього[1], бо, мовляв, Христос недовго лежав мертвий і його тіла не могло ще торкнутися тління. А от зображаючи воскресіння Лазаря, художник, на його думку, міг би декому з присутніх надати такої риси, бо ж

Френвіль

Хай би навіть так.
Мені аби що з'їсти, а отрута —
То царська страва.

Морілар

Може, де в кишені
Застряв сухар чи кілька крихт? Одежу
Віддам 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 байка 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 ріски 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 в супозиторій?

[1] Річардсон. Трактат про живопис, т. I, стор. 74.

історія виразно 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 нежить. Але ж, заперечать мені, живопис може вдатися до огидного не задля самого огидного, а, так само, як і поезія, щоб підсилити ним смішне й страхітливе. Що ж, хай вдається, але хай знає, на що йде. Бо все, що я казав з цього приводу про потворне, ще більше стосується огидного. В наслідуванні, яке ми сприймаємо зором, воно ще менше послаблюється, ніж 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 вдовольняється наш перший жадібний погляд, як огидне цілком відокремлюється від решти почуттів і знов постає перед нами в усій своїй брутальності.

Лікар

Якби ж то, сер!

Лемюр

То хоч старі обгортки
З-під порошків, а чи яких пігулок.

Френвіль

Або ж міхурчик, де була мікстура.

Морілар

Випадком пластир десь не залишився
Або гірчичник? Теж би можна з'їсти.

Френвіль

Нам байдуже, куди ти прикладав їх.

Лікар

Таких, панове, ласощів не маю.

Френвіль

А той жирвак великий, що недавно
Ти в боцмана зі спини відчикрижив?
Ото б ми учту мали знамениту!

Лікар

Якби ж таке знаття було, панове!
Його я, дурень, викинув негайно.

Лемюр

Ото непередбачливий негідник!

(Переклад Ольги Сенюк)

XXVI

«Історія стародавнього мистецтва» пана Вінкельмана вийшла друком. Я не зважусь жодного кроку ступити далі, поки не прочитаю її. Мудруючи про мистецтво тільки на підставі загальних уявлень, можна допуститися нісенітниць, які, на твій сором, рано чи пізно спростують самі ж мистецькі твори. Стародавні греки й римляни теж знали про зв'язок між живописом і поезією, але не робили його тіснішим, аніж це було корисно для обох мистецтв. Те, що чинили їхні митці, завжди 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 взагалі не каже про наслідування ні з якого боку. Та й чи треба неодмінно дошукуватися наслідування? Адже цілком можливо, що схожість між поетичним образом і скульптурою, про яку я згадував вище, випадкова, а не зумисна і що так само, як вони не були взірцем одне одному, вони не потребували ніякого спільного взірця. А все ж якби і його ввела в оману гадана схожість між наслідуванням поета і митця, 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 він [1],— що дбала про мистецтво навіть у часи, коли його нищили, на диво цілому світові зберегла з тієї доби один твір, наче хотіла, щоб він засвідчив, що перекази про незвичайну красу стількох інших знищених творів були не перебільшені. Лаокоон із своїми синами, якого створили Агесандр, Аполлодор [2] і Афінодор

[1] Історія стародавнього мистецтва, стор. 347.

[2] Не Аполлодор, а Полідор. Пліній єдиний називає цих митців, і, наскільки я знаю, в різних рукописах їхні імена не розбігаються. Так само і в давніх виданнях всюди стоїть «Полідор». Пан Вінкельман, мабуть, допустився тут помилки.

з Родоса, певне, 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; проте Маффеї в своїх пояснеппях до 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 Маффеї вважає за одного з творців статуй якогось Афінодора з Поліклетових учнів, а оскільки розквіт творчості Поліклета припадає на вісімдесят сьому олімпіаду, то його учня пересунено на одну олімпіаду пізніше. Інших підстав Маффеї не міг мати».

Безперечно, інших підстав він не міг мати. Але чому пан Вінкельман обмежився тим, що просто навів безпідставне твердження Маффеї? Може, воно саме себе спростовує? Не цілком. Бо хоч воно й не підтверджене ніяким іншим доказом, а все ж має хоч якусь імовірність, поки не буде доведено, що Афінодор — Поліклетів учень і Афінодор — помічник Агесандра й Полідора не можуть бути тією самою особою. На щастя, це можна довести тим, що вони походять із різних місцевостей. Перший Афінодор, за певним свідченням Павсанія [1], походить із Клітора в Аркадії, а другий, за Плінієвим свідченням,— із Родоса.

Пан Вінкельман не мав якогось особливого наміру, лишаючи твердження Маффеї неспростованим до кінця. Мабуть, докази, які він брав на підставі своїх глибоких знань із самої мистецької вартості твору, здавалися йому такими вагомими, що він не дбав про те, підтверджується думка Маффеї ще чимось чи ні. Він, безперечно, побачив у Лаокооні надто багато тих «технічних тонкощів» [2], які були такі властиві Лісіппові і якими цей майстер перший збагатив мистецтво, а тому й не міг визнати статую за твір давнішої пори.

Та коли доведено, що Лаокоон не може бути давнішим за Лісіппа, 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 знов занепадало;

---

[1] «Афінодор і Дамія — обидва аркадіяни з Клітора». Фокіда, розд. 9.

[2] Пліній, кн. XXXIV, розд. 19.

але чому Лаокоон не міг бути щасливим наслідком того змагання, яке мала викликати між митцями марнотратна пишнота перших імператорів? Чому Агесандр та його помічники не могли бути сучасниками Стронгіліона, Аркесілая, Пасітеля, Посідонія, Діогена? Хіба окремих творів цих митців не зараховували 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 визначати це доводилося б тільки за їхньою досконалістю, то яке божисте натхнення могло б остерегти знавця, щоб він не зараховував їх до тих часів, які пан Вінкельман вважає за єдино гідні Лаокоона?

Пліній справді не вказує чітко, коли жили творці Лаокоона. Та якби треба було з контексту визначити, чи він зараховує їх до давніших чи до новіших митців, то, признаюся, я побачив би в ньому більше доказів на користь цього останнього припущення. Поміркуйте самі.

Докладно спинившись на давніших і найбільших майстрах у царині скульптури: на Фідії, Праксітелі, Скопасі й потім без жодної хронологічної послідовності згадавши про інших, а особливо про тих, що їхні твори містилися в Римі, Пліній далі пише [1]: «Про деяких нам мало що відомо, бо хоч вони створили досконалі речі, проте не здобули слави, тому що працювали гуртом, отже, приписувати славу одному не годилося, а щоразу перераховувати всіх було важко. Так вийшло з Лаокооном, що стоїть у палаці імператора Тіта, найкращим з усіх живописних і скульптурних творів. Його дітей і дивовижні звивини змій витесали з однієї брили спільними зусиллями чудові скульптори Агесандр, Полідор і Афінодор з Родоса. Так само Кратер із Піфодором, Полідект із Гермолаєм, другий Піфодор із Артемоном і Афродисій Траліанський, що працював сам, заповнили палатинські палаци імператорів чудовими творами. Пантеон Агріппи прикрасив Діоген Афінський, і мало чиї каріатиди так цінують, як Діогенові на колонах того храму, а також скульптури, порозставлювані 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 пантеон Агріппи, отже, мав жити за Августа. Але вдумаймося глибше в Плінієві слова, і, мені здається, ми так само напевне визначимо час, коли

[1] Книга XXXVI, розд. 4.

жили Кратер і Піфодор, Полідект і Гермолай, другий Піфодор і Артемон, і Афродисій Траліанський. Пліній каже, що вони «заповнили прекрасними творами палатинські палаци імператорів». Я питаю, чи означає це тільки те, що їхніми творами були наповнені палаци імператорів, тобто що імператори скрізь визбирували їх і ставили в Римі у своїх палацах? Звичайно, ні. Навпаки, ясно, що вони працювали саме для тих імператорів, жили за їхніх часів. Що це пізніші митці, які працювали тільки в Італії, видно ще й з того, що про них ніде більше ніхто не згадує. Якби вони працювали раніше в Греції, то Павсаній бачив би якісь їхні твори й залишив би нам про них хоч згадку. Щоправда, ім'я Піфодора в нього трапляється [1], але Ардуен дарма вважає його за того самого Піфодора, про якого згадує Пліній. Павсаній-бо називає Піфодорову статую Юнони, яку він бачив у місті Коронеї в Беотії, «античною статуєю», а цю назву він дає тільки творам 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 думка Ардуена: що Артемон, згадуваний у наведеному вище уривку, мабуть, і є той самий митець, про якого Пліній каже в іншому місці. Проте спільність імен ще майже ні про що не свідчить, принаймні вона дає мало підстав перекручувати природний зміст цього уривка.

Коли ж немає сумніву, що Кратер і Піфодор, Полідект і Гермолай з рештою митців жили в часи імператорів, чиї палаци вони наповнювали своїми чудовими творами, то, здається мені, до тієї самої доби треба зарахувати й тих митців, що їх Пліній згадує раніше й переходить від них до цих останніх висловом: «так само». А це й є творці Лаокоона. Бо ж поміркуйте самі: якби Агесандр, Полідор і Афіподор були такими давніми майстрами, 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 «так само»?

Але мені можуть заперечити, що те «так само» вказує не на час, коли жили митці, а на якусь іншу обставину, яка об'єднувала всіх їх, незалежно від того, коли вони творили. А саме: Пліній каже тут про митців, що працювали гуртом, і через те кожен з них зокрема не здобув тієї слави, на яку вони заслуговують. Бо не можна приписувати ко-

[1] Беотія, розд. XXXIV.

мусь одному працю, яку виконано разом з іншими, а перераховувати щоразу всіх, хто докладав до неї рук, було б дуже довго («не здобули слави, тому що працювали гуртом, отже, приписувати славу одному не годилося, а щоразу перераховувати всіх було важко»), 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.

Припустімо, що так воно й є. Але й тоді ще дуже можливо, що Пліній 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 Каллітеля, Тимокла й Тимархіда або Тимархідових синів, що разом створили статую Юпітера в Римі? [1] Пан Вінкельман сам каже, що можна скласти довгий список стародавніх творів, які мають більше ніж одного творця [2]. Отже, виходить, що Пліній або забув їх усіх і міг згадати тільки Агесандра, Полідора й Афінодора, або він свідомо обмежувався лише новітніми часами.

Зрештою, кожне припущення стає тим імовірнішим, чим більше незрозумілого воно роз'яснює, і з цього погляду думка про те, що творці Лаокоона жили в добу перших імператорів, заслуговує якнайбільшої довіри. Бо коли б вони працювали в Греції в ті часи, до яких їх зараховує пан Вінкельман, коли б сама статуя теж стояла там, перш ніж попасти до Рима, то дуже дивно, що греки жодним словом не згадали про такий твір («найкращий з усіх живописних 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 могли довго не помітити, і якщо Лаокоон справді створений уже в часи Августа, то не диво, що аж Пліній, і тільки він сам, звернув на нього увагу. Бо згадаймо лише, що він каже про Скопасову статую Венери [3], яка стояла в одному з храмів Марса в Римі: «...що уславила б будь-яке інше місце. Але в Римі вона загубилася серед великої кількості мистецьких творів, а безліч громадських обов'язків та приватних

---

[1] Плінію, кн. XXXVI, розд. 4.
[2] Історія стародавнього мистецтва, част. II, стор. 331.
[3] Плінію, кн. XXXVI, розд. 4.

справ відвертає всіх від споглядання таких речей, бо для того, щоб милуватися ними, потрібне дозвілля й глибока тиша».

Те, що я досі сказав, дуже потішить людей, які хочуть бачити в Лаокооні наслідування Вергілієвого опису. Мені спадає на думку ще одне припущення, яке, мабуть, теж буде їм до серця. Може, то Ассіній Поліон замовив грецьким митцям зробити Лаокоона за Вергілієм? Поліон був близький приятель поета, 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? [1] До того ж Поліон був любителем і знавцем мистецтва, мав велику збірку чудових творів стародавніх майстрів, замовляв своїм сучасникам нові твори, і з того, який смак він виявляв, вибираючи сюжети, можна зробити висновок, що такий сміливий твір, як Лаокоон, цілком відповідав його уподобанням: «оскільки сам він був гарячої натури, то хотів мати й мистецькі твори, що зображали б таких самих людей» [2]. 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 здається 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 чи принаймні не належать до такої давньої доби, як гадає пан Вінкельман, я хочу підтвердити однією невеличкою звісткою, яку він сам же й подав. Ось вона [3].

«В Неттуно, колишній Антії, кардинал Олександр Албані 1717 року знайшов під великим склепінням, що осіло в море, постамент із чорно-сірого мармуру, який тепер звуть бігіо; на тому постаменті колись стояла статуя і лишився напис: «Зробив Атанодор, син Агесандра з Родоса». Із цього напису ми довідуємось, що над Лаокооном працювали батько й син, бо цей Атанодор, напевне, і є той

[1] Коментар до 7 рядка II кн. «Енеїди», а особливо до 183 рядка XI кн. Отже, ми, мабуть, маємо підставу додати до списку втрачених праць Поліона ще й такий твір.

[2] Пліній, кн. XXXVI, розд. 4.

[3] Історія стародавнього мистецтва, ч. II, стор. 347.

самий, що про нього згадує Пліній; мабуть, Аполлодор (Полідор) теж був Агесандровим сином. Далі, цей напис свідчить, що Пліній помилявся, коли твердив, нібито було тільки три твори, на яких митці поставили слово «виконувати» у формі минулого часу доконаного виду; а решта митців із скромності вживали недоконаний: «робив».

Пан Вінкельман не вбачає великої суперечності в тому, що Атанодора з цього напису ототожнює з тим Афінодором, якого Пліній вважає за одного з творців Лаокоона. Афінодор і Атанодор — це, напевне, те саме ім'я, бо родосці розмовляли дорійською говіркою. От тільки висновки, які він робить із цього здогаду, викликають у мене певні застереження.

По-перше, що Афінодор був Агесандрів син, ще можна погодитись. Таке припущення досить імовірне, але не безперечне. Бо ж відомо, що деякі стародавні митці, замість називати себе по батькові, воліли називатися по своїх учителях. Принаймні те місце в Плінія, де він каже про братів Аполлонія і Тавриска, можна пояснити тільки так [1].

Але невже цей напис має одночасно спростовувати Плінієве твердження, що знайдено тільки три твори, на яких митці засвідчують своє авторство доконаною формою дієслова «робити» замість недоконаної? Чому саме він? Чому аж з нього ми повинні дізнаватися про те, що давно могли б знати з інших написів? Хіба на статуї Германіка не стоїть: «Зробив... Клемеон»? Чи на так званому «Апофеозі Гомера»: «Зробив Архелай»? Чи на знаменитій гетській вазі: «Зробив Салпіон»? І т. д.

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, ніж той хотів сказати? Що, як наведені приклади спростовують не твердження Плінія, а той висновок, який зробив з нього пан Вінкельман? А саме так воно й є. Наведу ціле те місце. У посвяті імператорові Титу Пліній говорить про свій твір скромно, як людина, що сама найкраще знає, як їй далеко ще до справжньої досконалості. Чудовий приклад такої ж скромності він знаходить серед греків. Побіжно спинившись на гучних, хвалькуватих заголовках їхніх книг («таких довгих, що доки їх прочитаєш,

[1] Книга XXXI, розд. 4.

то й на суд спізнишся»), він далі пише[1]: «Але щоб не склалося враження, нібито я все засуджую у греків, я б дуже хотів, щоб мене зрозуміли так, як тих основоположників живопису і різьбярства, що, як ти побачиш із цієї книги, на довершених своїх творах, ба навіть на таких, що й досі викликають у нас захват, ставили несміливі написи, як-от: «Робив Апеллес», «Робив Поліклет», наче їхні твори тільки почато, а не докінчено, отже, митець залишив 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 зненависть». Прошу звернути увагу на Плінієві слова: «основоположників живопису і різьбярства». Пліній не каже, що звичай підписуватись у формі недоконаного виду мали всі митці і що його дотримувалися в усі часи. Він ясно каже, що тільки першим стародавнім майстрам, основоположникам образотворчих мистецтв, як Апеллес, Поліклет і їхні сучасники, властива була така мудра скромність; а оскільки він називає лише ці імена, то вже тим, що мовчить про інших, недвозначно дає зрозуміти, що послідовники цих митців, особливо в пізніші часи, виявляли більше самовпевненості.

Та якщо прийняти це тлумачення — а воно найімовірніше,— то виходить, що знайдений напис цілком може стосуватися одного з трьох творців Лаокоона, і все-таки це не заперечуватиме твердження Плінія, 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, Лісіппа. Але в такому разі вже ніяк не можна припустити, щоб Афінодор та його помічники були сучасниками Апеллеса й Лісіппа, як прагне довести пан Вінкельман. Швидше можна дійти ось до якого висновку: коли правда, що між творами стародавніх майстрів, як-от Апеллес, Поліклет та інші їхні сучасники, було тільки три, на яких підписи стояли в доконаному виді минулого часу; коли правда, що Пліній назвав їх усі, то Афінодор, який не був автором жодного з тих творів і все ж

[1] Книга I, стор. 5.

таки підписувався на своїх скульптурах у доконаному виді минулого часу, не міг належати до найдавніших митців, не міг бути сучасником Апеллеса, Лісіппа, а мав жити в пізнішу добу.

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 це безперечно, щодо Архелая — цілком вірогідно, а щодо Салпіона — то принаймні немає змоги довести протилежне. І так само щодо решти митців, рахуючи й Афінодора.

Хай пан Вінкельман сам поміркує, маю я слушність чи ні. Але я наперед протестую проти зворотніх 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 недокопаного виду, належать до давніших часів. Серед пізніших митців теж могли бути великі таланти, яким завжди властива надзвичайна скромність, і люди, що тільки підроблялися під таких скромних.

XXVIII

Після Лаокоона мене найбільше цікавило, що скаже пан Вінкельман про так званого боргезького бійця. Я гадаю, що зробив щодо цієї статуї відкриття, і пишаюся ним, як тільки можна пишатися таким відкриттям.

Я вже боявся, що пан Вінкельман випередить мене. Але нічого такого я в нього не знаходжу, і коли в мене й може бути ще якесь вагання, правильна моя думка чи ні, то тільки тому, що моє побоювання не справдилося.

«Дехто,— пише пан Вінкельман [1],— вбачає в цій статуї дискобола, тобто людину, що кидає диск чи металеве кружало. Таку думку висловив у листі до мене й славнозвісний пан Штош, 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 праве стегно, тим часом як ліва нога лишається вільною. А на цій скульптурі все навпаки. Тіло подалося вперед, вага його перенесена на ліве стегно, а права нога випростана на всю довжину назад. Праву руку статуї прироблено і в неї вкладено уламок

[1] Історія стародавнього мистецтва, ч. II, стор. 394.

списа, на лівій видно пас від щита, якого він колись тримав. А коли 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, мабуть, належить до давніших часів, коли ще греки не влаштовували гладіаторських ігор».

Правильнішого 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 на півдорозі? Як йому не спало на думку ім'я вояка, який саме в такій поставі врятував від цілковитої поразки військо і якому вдячна батьківщина поставила статую, що зображала його в цій поставі?

Одне слово, це статуя Хабрія.

На доказ я наведу одне місце з Непота, з його життєпису цього полководця [1]. «Його також зараховували до найбільших полководців, бо він учинив багато славетних подвигів. Та особливо видатна була його нова тактика в бою біля Фів, куди він прийшов помагати беотійцям. Бо коли головний ватажок Агесілай уже певний був своєї перемоги, коли вже почало тікати від нього наймане військо, Хабрій утримав на місці решту загону й навчив його, впершись коліном у щит, наставленим списом зустрічати 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 першої хвилини мої слова можуть викликати недовір'я, але сподіваюся, що тільки першої хвилини. Справді здається, що Хабрієва постава не цілком відповідає тій, яку ми бачимо в боргезької статуї. Наставлений спис є в обох; проте слова «впершись коліном у щит» коментатори тлумачать буквально: Хабрій начебто звелів своїм воякам впертися коліном у щит і під його заслоною чекати на ворога, а на статуї, навпаки, щит зображено ви-

[1] Розділ I.

соко. А що, як коментатори помилилися? Що, як слово «щит» треба пов'язувати з наступними словами: «наставленим списом»? Додаймо тільки одну кому, і схожість буде якнайбільша. Вийде статуя вояка, «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 статуя дуже давня, свідчить і форма літер, якими майстер зробив свій напис; сам пан Вінкельман на підставі цього напису приходить до висновку, що це в Римі найдавніша статуя з тих, на яких майстри залишили своє ім'я. 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 показати краще, аніж Спенсові цілим фоліантом, як успішно можна пояснювати класичних письменників мистецькими творами і навпаки.

XXIX

Як людина безмежно начитана, володіючи глибокими знаннями про найбільші тонкощі мистецтва, пан Вінкельман писав свою працю із шляхетною впевненістю стародавніх митців, які звертали всю свою увагу на головне, а побічне або поминали, або залишали з'ясовувати 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 ми зважуємось нагадати про них, то лише для того, щоб показати деяким людям, які вважають, буцімто тільки вони мають очі, що помилки ті не варті уваги.

Уже в своїх працях про наслідування в творах грецьких митців пан Вінкельман кілька разів був введений в оману Юніусом. Юніус — автор дуже небезпечний; весь його твір — суцільна компіляція, і оскільки він майже завжди намагається говорити словами стародавніх письменників, то часто прикладає до живопису ті їхні слова, які в контексті не мають до нього ніякісінького 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 художники повинні вибирати швидше неможливе, але ймовірне, аніж просто можливе, він додає: «Можливість і ймовірність, що їх Лонгін вима-

гає від художника на противагу до незбагненного 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. Неправда, що це Лонгінові слова. Лонгін казав щось подібне про красномовство й поезію, та аж ніяк не про поезію й живопис. «Ти, певне, зауважив, що образ в оратора і в поета має цілком іншу мету,— пише він своєму приятелеві Теренціану [1],— і що поезія прагне викликати з його допомогою захват, а красномовство — досягти чіткості вислову». І далі. «Взагалі образи в поетів схильні до перебільшення, майже казкові, далекі від правди. А в красномовстві найкращий образ той, якому властиві переконливість і правдивість». Замість «красномовство» Юніус поставив «живопис», і саме в нього, а не в Лонгіна, пан Вінкельман вичитав такі слова [2]: «Отже, остаточна мета поетичного зображення — захват, а живописного — чіткість»,— і т. д. Це справді Лонгінові слова, але змісту їм надано не такого, як у Лонгіна.

Так само пан Вінкельман припустився помилки і в іншому зауваженні: «Всі дії й постави грецьких скульптур,— пише він [3],— які не позначені були мудрим спокоєм, а виявляли запал і нестримність, хибували на те, що стародавні митці називали парентирсом». Стародавні митці? Пан Вінкельман міг таке вичитати тільки в Юніуса. Парентирс — риторичний термін, до того ж, мабуть, його вживав тільки Теодор, як видно ось із якого місця в Лонгіна [4]: «Крім того, є ще одна хиба в патетичному стилі, яку 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 взагалі цей термін можна прикласти до живопису. Бо красномовству й поезії властивий пафос, який можна довести до найбільшої міри і він не стане парентирсом. Тільки найбільший пафос, вжитий недоречно, буде парентирсом. А в живописі найбільший пафос завше був би парентирсом, навіть коли б особу, яка його виявляє, виправдували обставини.

---

[1] Про величне, стор. 36—39.

[2] Про стародавній живопис, кн. I, розд. 4, стор. 33.

[3] Про наслідування грецьких творів у живописі і в скульптурі, стор. 23.

[4] Розділ II.

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, скажімо, бажаючи прикладами підтвердити свою думку, що стародавні греки особливо цінували все зразкове в кожному мистецтві й ремеслі і що дуже добрий майстер міг у найбуденнішій роботі увічнити своє ім'я, він, між іншим, каже таке[1]: «Ми знаємо ім'я одного майстра, що дуже добре робив ваги і шальки до вагів; звався він Парфенієм». Пан Вінкельман посилається на Ювеналові слова: «Lances Parthenio 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 подвійне 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 Катулла за те, що той під час страшної бурі на морі вчинив так, як бобер, що відкушує собі статеві органи, щоб урятувати життя,— викинув за облавок усі коштовні речі, аби тільки не потонути разом з кораблем. Він змальовує ті коштовні речі і, між іншим, каже таке:

Срібло своє не вагаючись він викидає, й тарілку,
Виріб Парфенія, також і кубок, як урна завбільшки,
(Він напоїти спроможний і Фола, і Фускову жінку).
Тисячу мисок додав, також кошиків хлібних багато,
Чаш, із яких пив купець із Олінфа лукавий.

(Переклад Степана Литвина)

Що ще може означати тут слово «lanx», як не таріль або миску? І який ще зміст можна побачити в Ювеналових словах, як не той, що Катулл зважився викинути в море все своє столове срібло і серед нього миску, яку зробив Парфеній?

«Парфеній,— каже один стародавній схоласт,— ім'я майстра-карбувальника». Коли ж Грангеус у примітці до цього імені додає: «скульптор, про якого 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

[1] Історія стародавнього мистецтва, ч. I, стор. 136.

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 поемі [1]: «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.

Решта похибок дрібні, трапляються вони або там, де автор щось призабув, або там, де він згадує якусь річ тільки побіжно. Наприклад, Паррасій вихвалявся, що йому явився Геракл, а не Вакх, і в такому образі, як він його й намалював [2].

Тавриск був родом не з Родоса, а з Траллів у Лідії [3].

«Антігона» — не перша Софоклова трагедія [4].

---

[1] Геродот. Життя Гомера, стор. 756.

[2] Історія стародавнього мистецтва, ч. I, стор. 176; Плінія, кн. XXXV, розд. 36; Афінея, кн. XII, стор. 543.

[3] Там же, ч. II, стор. 353; Плінія, кн. XXXVI, розд. 4, стор. 729.

[4] Там же, ч. II, стор. 328. «Він поставив «Антігону», свою першу трагедію, третього року сімдесят сьомої олімпіади». Час вистави першої Софоклової трагедії визначено більш-менш правильно, але що та перша трагедія була «Антігона» — цілком хибна думка. Самюель Петі, якого пан Вінкельман згадує в примітках, теж не казав цього, а рішуче зарахував «Антігону» до третього року вісімдесят четвертої олімпіади. Наступного року Софокл їздив з Періклом до Самоса, і рік тієї подорожі можна визначити цілком певно. В своєму «Життєписі Софокла» із порівняння з одним місцем у Плінієві Старшому я роблю висновок, що першою трагедією Софокла був «Тріптолем». У тому місці Пліній (кн. XVIII, розд. 12, стор. 107) веде мову про різну якість хліба в різних країнах і закінчує такими словами: «Так вважали за часів володарювання Олександра Великого, коли Греція була найславетнішою і наймогутнішою державою в цілому світі; але навіть за сто сорок п'ять років до Олександрової смерті поет Софокл у драмі

Проте я не буду накопичувати таких дрібниць. Не тому, що боюся здобути славу прискіпливого; але ті, хто знає, як високо я ціную пана Вінкельмана, можуть подумати, ніби я підлещуюсь до нього, навмисне вишукуючи дрібні помилки, щоб показати цим, що більших у його творі немає.

«Тріптолем» ставив італійський хліб найвище, так висловлюючи свою хвалу: «Тоне Італія щасна в білому морі пшениці».

Щоправда, тут ясно не сказано, що це перша трагедія Софокла, 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 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 оскільки на цю ж олімпіаду, а саме, як я доводжу, на її останній рік припадає також вистава першої Софоклової трагедії, то цілком природно напрошується висновок, що це має бути той самий твір. Між іншим, я пригадую, що пан Вінкельман уже в першій своїй праці «Про наслідування грецьких творів у живописі і 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 (Афіней, кн. I, стор. 20). Софокл, власне, був серед тих хлопців, яких задля безпеки афіняни відіслали на Саламін; і тут, на цьому острові, муза трагедії 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 Еврипід.

З НОТАТОК ДО «ЛАОКООНА»

Оскільки кожне наслідувальне мистецтво має подобатися і зворушувати насамперед завдяки досконалості самої наслідуваної речі, оскільки справжнім предметом живопису є тіла, а мальовнича вартість тіл полягає в їхній красі, то очевидно, що живопис, зображаючи тіла, вибирає з них якомога кращі. Звідси закон *ідеальної краси.* А що ідеальна краса несумісна із станом афекту, то художник мусить уникати його. Звідси вимога *спокою, спокійної величі* в поставі і в виразі обличчя. Мені здається, що грубе, нерозважне перенесення цієї засади з живопису в поезію якщо й не породило хибного правила про *досконалі моральні характери,* то принаймні зміцнило його. Щоправда, поет теж прагне до ідеальної краси; але його ідеальна краса вимагає не спокою, а цілком протилежного стану. Бо він 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, визначить йому головну роль, то гірший характер, що діятиме жвавіше, ніж досконалому характерові дозволяють його душевний спокій і тверді засади, завжди переважатиме його. Через те Мільтонові й дорікали, що його Сатана вийшов надто звеличеним, надто сильним і відважним,— помилка ховається тут глибше. Річ у тім, що всемогутньому богові не потрібно тих зусиль, що Сатані, щоб домогтися свого, і він спокійно споглядає на бурхливі дії і заходи ворога. Та хоч той спокій і личить його величі, він аж ніяк не поетичний.

* * *

Після того, що ми з'ясували в наших усних бесідах, я хочу уточнити свій поділ предметів поетичного живопису і власне живопису ось яким чином.

Живопис зображає тіла і опосереджено, за допомогою тіл,— рухи.

Поезія зображає рухи і 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 оскільки ряд рухів, які виконує одне тіло, має відбуватися в часі, то очевидно, що живопис не може зважуватись на зображення *простих дій.* Вони цілком належать до царини поезії.

І навпаки, оскільки різні тіла, між якими розподілений той ряд рухів, мають існувати одне біля одного в просторі, а простір належить до царини живопису, то *колективні дії* неодмінно будуть предметом його зображення.

Та чи це означає, що *колективні дії,* оскільки вони відбуваються в просторі, не можуть стати предметом *поетичного* живопису?

Ні, не означає. Бо хоч *колективні дії* відбуваються в просторі, вплив свій на читача вони осягають у *часі.* Причина цьому та, що простір, який ми можемо зразу окинути очима, обмежений: що з безлічі різноманітних частин, які існують одна біля одної, ми можемо зразу яскраво уявити собі лише кілька: тож потрібен якийсь час, щоб охопити більший простір і поступово усвідомити всю різноманітність тих частин.

Отже, поет може з таким самим успіхом *поступово змалювати* те, що я можу *поступово побачити* на картині в художника; таким чином, *колективні дії* — спільна царина і поезії, і живопису.

Це, кажу, їхня спільна царина; але в цій спільній царині вони не можуть вдаватися до однакових засобів.

Припустімо навіть, що споглядання окремих частин у поезії могло б відбутися так само швидко, як і в живописі, та все ж поєднати їх докупи в поезії набагато важче, ніж у живописі, а отже, й ціле в ній не може впливати на нас так, як у живописі.

Тому вона повинна надолужувати на окремих частинах те, що втрачає на цілому, і не змальовувати легковажно *колективної* дії, в якій кожна складова частина сама собою не буде гарною.

Живописові 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 художникові доводиться більше дбати про ціле, ніж про окремі частини. Йому не тільки дозволено, а навіть корисно домішувати деякі гірші й невиразні частини, коли вони можуть якось підсилити дію цілого.

Цим подвійним правилом, яке полягає в тому, що художник, зображаючи колективні дії, має більше дбати про красу цілого, а поет, навпаки,— намагатися, щоб якомога кращими були окремі частини, можна міряти багато картин, що їх створили митець і поет, і вони обидва можуть з певністю керуватися ним, вибираючи собі предмет зображення.

Наприклад, Мікеланджело за цим правилом не повинен був малювати «Страшного суду». Не кажучи вже про 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 смерті Адоніса.

Проте я маю сумнів, що під рукою художника воно набуло б стрункої композиції, коли б він захотів зберегти хай і не всі, але більшість рис, які є в поета. Собаки, що виють над тілом Адоніса, в описі поета зворушують нас, але на картині, серед богів кохання й німф, вони, здається мені, справляли б неприємне враження.

* *
*

Від різниці знаків, якими послуговуються красні мистецтва, 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 такому сполученні не має великого значення. Довільні знаки, саме тому, що вони довільні, здатні відтворити будь-які речі в будь-яких сполуках, тому з цього погляду їхня сполука з природними знаками можлива завжди без винятку.

Та оскільки довільні знаки — це разом з тим знаки, що йдуть один за одним, а природні знаки не обов'язково йдуть один за одним, бо серед них є й такі, що неодмінно мають стояти один біля 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 біля одного. Та оскільки довільні й природні знаки, які йдуть один за одним, можуть різнитися ще й тим, що промовлятимуть або до однакового, або до різних чуттів, то й тісна сполука їх теж може мати свої ступені.

1. Сполука довільних чутних знаків, що йдуть один за одним, із природними чутними знаками, що йдуть один за одним,— безперечно, найдосконаліша з усіх можливих, особливо коли і ті, й ті знаки не тільки промовляють 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 призначила їм не стільки виступати в сполуці, як бути одним мистецтвом.

І справді, були такі часи, коли вони разом становили тільки *одне* мистецтво. Я, звичайно, не буду заперечувати, що їхній поділ 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 згадують про їхній зв'язок, а якщо й згадують, то розглядають одне з цих мистецтв як допоміжне до другого; про те ж, що вони можуть діяти в сполуці, та ще й обоє однаково, цілком забувають. Треба ще додати, що тепер трапляється тільки одна сполука, в якій поезія виступає допоміжним мистецтвом, а саме — опера; сполука ж, у якій допоміжним мистецтвом була б музика, й досі ще не вироблена [1]. Чи, може, в опері трапляються обидві ці сполуки, а саме, та, де поезія виступає як допоміжне мистецтво,— арія, і та, де роль допоміжного

[1] Мабуть, виходячи з цього, можна було б визначити істотну різницю між французькою та італійською оперою.

У французькій опері поезія грає не зовсім допоміжну роль; 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 заплутанішій, аніж

мистецтва належить музиці,— речитатив? Мабуть, що так. От тільки виникає питання, чи така суміш сполук, де двоє мистецтв по черзі скоряються 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 підкоряється музиці,— чи не шкодитиме вона другій, даючи вухові таку насолоду, що менша втіха, яку ми одержуємо від тієї другої сполуки, здаватиметься нам надто блідою і млявою?

Це підкорення мистецтв одне одному полягає в тому, що одне з них порівняно з другим стає головним, а не в тому, 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, якщо правда, що знаки обох мистецтв можуть так тісно сполучатися між собою?

Річ у тім, що ті знаки хоч і діють послідовно в часі, але міра часу, яка відповідає знакам кожного мистецтва, не однакова. Окремі звуки в музиці — 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-однісінький звук як довільний знак може віддати в поезії те, що в музиці — тільки довга низка звуків. Звідси випливає правило, що поезія, яка поєднується з музикою, не повинна бути стислою; її краса полягатиме не в тому, що вона віддаватиме найкращі думки якомога меншою кількістю слів, а, навпаки, в тому, що вона настільки розтягуватиме кожну думку, вживаючи якнайдовші і якнайгучніші слова, наскільки потрібно буде музиці, щоб віддати щось подібне. Композиторам часто дорікали, що вони найгіршу поезію вважають 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. Але 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

сам Кребійон; з поганої звички закінчувати кожну 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.

їй бракуватиме виразності й витонченості. Проте її й не слід розглядати з суто поетичного погляду.

Мабуть, ніхто не заперечуватиме, що не всі мови однаково придатні для музики; але жоден народ не хоче визнати, що його мова не така музикальна. Немузикальність залежить не тільки від твердої, різкої вимови, але також, як уже сказано вище, від надто коротких слів, і не тому, що короткі слова здебільшого також різкі і їх важко пов'язати одне з одним, а вже через те, що вони короткі й музика має надто мало часу, щоб устигнути за ними із своїми знаками.

Не може бути жодної мови, знаки якої 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 музики й поезії з мистецтвом танцю.

Зразки кожної з цих трьох сполук ми знаходимо в стародавніх греків і римлян, 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? [1] Мені здається, що такою сполукою була стародавня пантоміма, якщо розглядати її поза зв'язком із музикою. Бо відомо напевне, що пантоміма складалася не з самих тільки природних рухів і постав, а користувалася й довільними рухами, значення яких залежало від традиції.

Треба погодитися з цією думкою, щоб з'ясувати собі досконалість пантоміми, якій сприяла ще й її сполука з поезією. Але то була особлива сполука: в ній не знаки спо-

[1] Простим мистецтвом, яке послуговується видимими знаками, що довільно йдуть один за одним, можна було б назвати мову глухонімих.

лучалися зі знаками, а тільки послідовність одних знаків відповідала послідовності інших, хоч цих останніх під час вистави й не відтворювали.

4. Це все досконалі сполуки; до недосконалих належать ті, де довільні знаки, що йдуть один за одним, сполучаються з природними знаками, розташованими один біля одного. Найвідоміша з них — сполука живопису й поезії. Через те, що знаки живопису йдуть один за одним у просторі, а знаки поезії — в часі, вони не можуть утворити довершену сполуку й спільно впливати на наші чуття, а хіба що таку, де одне з цих двох мистецтв буде підкорятися іншому.

Перша її відміна — це сполука, де живопис підкоряється поезії. Сюди належить також звичай вуличних співаків замовляти ілюстрації до своїх пісень і потім, співаючи, показувати їх.

Сполука, про яку говорить Келюс, більше нагадує той зв'язок, що існував між стародавньою пантомімою і поезією. Він полягав у тому, що послідовність знаків одного мистецтва визначала послідовність знаків іншого.

* * *

Та обставина, що живопис користується природними знаками, мала б давати йому велику перевагу над поезією, яка здатна користуватися тільки довільними знаками.

А тим часом і тут живопис і 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 довільним знакам вартості й сили природних знаків.

Насамперед, можна з певністю сказати, 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,— різноманітні приклади цього явища часто наводять у критичних працях.

І хоч як здебільшого розходяться між собою різні мови в окремих словах, але в тих випадках, де вони, мабуть, стоять найближче до перших звуків, що їх вимовляли перші люди на землі, всі мови дуже подібні. Я маю на увазі виявлення почуттів. Короткі слова, якими ми виявляємо свій подив, свою радість, свій біль, найшвидше сказати —

вигуки, в усіх мовах майже однакові, тому їх можна вважати за природні знаки. Отже, коли мова має дуже багато таких слів, то це тільки свідчить про її досконалість, і хоч я добре знаю, як ними зловживають нетями, а проте не можу вдовольнитися нудною пристойністю, що намагається зовсім викинути їх з ужитку. Згадаймо, якою силою різноманітніших вигуків виявляє свій біль Філоктет у Софокла. У перекладача на сучасні мови, мабуть, виникають неабиякі труднощі, коли йому доводиться якось відтворювати їх.

Далі: поезія користується 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, якої вона не має, вдається до схожості означуваної речі з іншою річчю, уявлення про яку можна скласти легше й воно буде яскравіше.

Такій самій меті служать і порівняння. Бо порівняння — це, власне, не що інше як розгорнена метафора, чи, навпаки, метафора — не що інше як стягнене порівняння.

Живопис не може користатися цими засобами, і це дає поезії велику перевагу, бо таким чином вона володіє певним видом знаків, що мають силу природних, тільки, знову ж таки, мусить віддавати їх 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 біля одного, має бути живописом, коли живопис ми вважаємо за сестру поезії?

Оскільки існує таке вживання довільних чутних знаків, яке не створює ілюзії, яке прагне швидше повчати, аніж розважати, швидше пояснювати, аніж захоплювати, тобто

оскільки мова має свою прозу, то так само може її мати й живопис.

Отже, є живописці-поети й живописці-прозаїки.

Живописці-прозаїки — це ті, що не узгоджують речей, які вони наслідують, з характером своїх знаків.

1. Їхні знаки стоять один біля одного; вони ж зображають ними речі, що йдуть одна за одною.

2. Їхні знаки природні; вони ж змішують їх із довільними. Алегористи.

3. Їхні знаки видимі; вони ж намагаються за допомогою видимого зображати не видиме, а чутне, або речі, які ми сприймаємо іншими чуттями. Тлумачення «Розгніваного музиканта» Гогарта.

* * *

Кажуть, що живопис користується природними знаками. Взагалі це правда. Не треба тільки думати, що він зовсім не користується довільними знаками; про це мова йтиме в іншому місці.

Далі, легко пересвідчитися, що навіть його природні знаки за певних обставин перестають бути природними.

Я маю на думці 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, художник, що хоче користуватися цілком природними знаками, повинен віддавати природний 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 меншим митцем, та хай не сподівається, що його твори будуть такі самі правдиві й так само впливатимуть на глядачів, як ті перші.

Людська постать завбільшки з п'ядь 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 природному розмірі, і хоч би як швидко й легко я її відтворив, а все ж той процес не дасть мені усвідомити означувану річ водночас з її знаками.

Хтось, може, заперечить мені: розмір видимих речей залежить від того, звідки ми на них дивимося: на певній відстані людська постать здається нам не більшою за п'ядь 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: коли дивитися на людську постать з такої відстані, що вона здаватиметься не більшою за п'ядь чи за цаль, ми ніколи не побачимо її чітко. А про зменшені постаті на передньому плані невеликих картин цього сказати не можна: чіткість їхніх деталей суперечить уявній відстані і вперто нагадує про те, що постаті зменшені, а не віддалені від нас.

Відомо також, що чим більша річ, тим вона здається величнішою. На картині ж, де розміри зменшені, 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, яке вони викликають у природі і до певної міри можуть викликати в поезії.

Яку картину малює Шекспір, коли Едгар приводить Глостера на вершину пагорба, з якого 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 замутиться 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 чудового унаочнення, поступово зменшуючи речі.

* * *

Зменшення розмірів послаблює враження в живописі. 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 дотриматись не можна, глядач хоче дізнатися про них хоча б із порівняння з 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.

Тому 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 митець не бере людських постатей, то мусить надолужувати брак такої певної міри на своїй картині чимось іншим — домальовувати речі, що їх людина зробила для своєї потреби й вигоди, а тому й достосувала до своїх розмірів. Таку роль можуть виконувати будинок, хатина, огорожа, міст, стежка тощо.

А коли митець хоче зобразити цілком неосвоєну, пустельну, занедбану місцевість, де немає не тільки людей, а навіть людського сліду, то йому треба намалювати принаймні якихось відомих тварин, щоб через порівняння з ними можна було визначити розмір решти зображених на картині речей.

Брак певної, відомої міри може погано позначитися й на історичних картинах, не лише на пейзажних. «Поетична вигадка,— каже пан фон Гагедорн (Думки про живопис, стор. 169),— оскільки вона залежить тільки від сили уяви, може поєднати на одній картині карлика й велетня, вигадка ж у живописі, чи живописна композиція, не така податлива й гнучка». Свою думку він пояснює на прикладі однієї славетної в стародавні часи картини — на «Сплячому циклопі» Тіманта.

Щоб показати страхітливий зріст того велетня, митець намалював поряд із ним сатирів, що вимірюють тирсом ве-

ликий палець у нього на руці. Пан Гагедорн вважав цей засіб дуже дотепним, але в розташуванні постатей невідповідним найпростішим уявленням про малярську композицію і нашому сучасному розумінню світлотіні, а також невдалим тим, що через нього на картині порушено природну рівновагу. Повірмо йому на слово, що Тімантів засіб має всі перелічені тут вади. Проте ці вади помітні тільки досвідченому окові знавця; я ж на підставі того, що сказано вище про 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 думці дві крайності, до яких може дійти людська постать, відхилившись від звичайних своїх розмірів. Коли ж художник ставить поряд велику й маленьку постаті, то звідки мені відомо, що вони повинні віддавати ті крайності? Я можу так само або ту, або ту з них вважати за постать звичайних розмірів. Коли я маленьку постать вважатиму за звичайну, то велика здаватиметься мені колосом; коли я вважатиму 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 художник хотів зобразити карлика, чи велетня, чи обох разом.

Не лише Джуліо Романо наслідував Тімантову ідею (Річардсон, Трактат про живопис, т. 1, стор. 84); Франсіс Флоріс теж скористався нею в своєму малюнку «Геракл серед пігмеїв», з якого 1563 року зробив гравюру Є. Кок. От тільки хтозна, чи скористався вдало. Оскільки він малює пігмеїв не потворними, горбатими карликами, а пропорційними, гарної постави людцями, то мені важко було б здогадатися, що ті пігмеї не звичайні люди, а Геракл, який спить під дубом, не велетень, коли б я не впізнав його палиці та лев'ячої шкури і коли б мені вже раніше не було відомо, що за стародавніх часів Геракла зображали могутньою людиною, але не велетнем. У Тіманта сатир вимірює тирсом циклопового пальця, у Флоріса пігмей міряє ціпком Гераклову ступню. Справді, Геракл здається пігмеєві таким самим велетнем, як циклоп сатирові. І все ж, хоч вимірювання на обох картинах схоже, воно не справляє однакового враження. Сатирів можна було пізнати з їхніх постатей, і вони мали звичайний людський зріст. Отже, коли вони вимірюють палець у циклопа, то нам зрозуміло, наскільки циклоп більший за них. Так само й з пігмеями: з їхнього вимірювання можна скласти думку про великий

зріст Геракла; але річ тут не у великому зрості Геракла, а в малому зрості пігмеїв, і саме про нього Флоріс мав дати якнайяскравіше 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 схожими на постаті, відбиті у вгнутих чи опуклих дзеркалах, з якими їх порівнює Арістотель (Проблеми, розд. X).

* * *

Критик мусить завжди пам'ятати не тільки про можливості мистецтва, але насамперед про 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 свій вплив.

* * *

Я стверджую, що призначенням живопису може бути тільки те, на що, крім нього, не здатен більше ніхто, а не те, що інші мистецтва можуть виконати не гірше за нього, якщо не краще. Я знаходжу в Плутарха порівняння, що дуже добре пояснює мою думку. Той, каже він (Про забобони, стор. 43), 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 — зображати тілесну красу.

Отже, найдовершеніша тілесна краса — його найвище призначення.

Найдовершеніша тілесна краса є тільки в людині, та й у ній лише завдяки ідеалові.

Серед тварин той ідеал трапляється вже рідше, а в рослинному світі та в мертвій природі його й зовсім не існує.

Саме цим визначається місце в мистецтві тих художників, 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 завжди ставлю пейзажиста вище за того художника на історичні теми, який, замість того, щоб спрямовувати всі свої зусилля на прекрасне, малює купи постатей, щоб 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 витрачає дуже мало матеріалів, і до того ж недорогих, а творить із них щось незрівнянно коштовніше.

Та коли б камералісти, звабившись цією ідеєю, надумали поставити живопис на фабричні рейки, це призвело б не тільки до того, що живопис занепав би і зіпсувався б смак, але врешті й самі художні твори стали б не варті витрачених на них матеріалів.

ПЛАН ДРУГОЇ ЧАСТИНИ «ЛАОКООНА»

XXX

Пан Вінкельман виклав свої погляди докладніше в «Історії стародавнього мистецтва». Він також визнає, що спокій — наслідок краси.

Необхідність висловлювати думки про такі речі якомога точніше. Хибна підстава гірша, ніж брак будь-якої підстави.

XXXI

Здається, пан Вінкельман виводив цей найвищий закон краси тільки з стародавніх мистецьких творів. Але до нього можна так само безпомилково дійти й за допомогою самих лише логічних умовиводів. Бо якщо тільки образотворчі мистецтва здатні відтворити красу форми, якщо вони не потребують допомоги жодного іншого мистецтва, якщо решті мистецтв доводиться цілком відмовитись від зображення цієї краси, то безперечно, що вона й є призначенням образотворчих мистецтв.

XXXII

Проте 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, між виразом перехідним і постійним. Перший із них надто сильний, отже, він ніколи не буває прекрасний. Другий — наслідок неодноразового повторення першого виразу; він не тільки сумісний з красою, але навіть додає їй нових відтінків.

XXXIII

Ідеал тілесної краси. Що це таке? Він полягає насамперед в ідеальній формі, але також і в ідеальному 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 живописного ідеалу в поезію. Там це ідеал тіл, а тут має бути ідеал дій. Драйден у передмові до Френуа, Бекон у Ловта.

XXXV

Ще більшу помилку робить той, хто сподівається й вимагає від поета не тільки моральної, але й фізичної довершеності персонажів. А саме такі вимоги ставить пан Вінкельман, висловлюючи свої думки про Мільтона (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 схожості прагнув, мабуть, і Гвідо Рені (див. передмову Драйдена до «Мистецтва живопису», 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.

Засіб Мільтона: відділити в Сатані гонителя від гнаного, яких звичайно уявлення про нього об'єднує в одне.

XXXVI

Але й серед головних дій Мільтона мало таких, що їх можна намалювати на картині. Так; але з цього не випливає, що вони в Мільтона немальовничі.

Поезія змальовує однією-однісінькою рисою, а живопис мусить додати до тієї риси і всю решту. Тому в поезії може бути дуже мальовничим те, чого живопис взагалі не здатен відтворити.

XXXVII

Отже, причина того, що в Гомера все можна відтворити на картині,— не його виняткова геніальність, а вибір предметів зображення. Докази цього. *Перший доказ:* різні 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 художників на цю тему. І навпаки — багатство в Мільтона.

XXXIX

Сила Мільтона в послідовних картинах. Приклади цього з усіх книг «Втраченого 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 думка, що зображення тих предметів було наслідком його сліпоти.

Сліди його сліпоти в різних місцях поеми.

Протилежний доказ: що Гомер не був сліпий.

XLI

Ще одне підтвердження того, що Гомер намагався зображати лише послідовні картини, шляхом 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, який Поп вибрав і, переклавши, надрукував в «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 Гомеро-

вим. 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.

XLII

Навіть у Овідія послідовні картини трапляються найчастіше і виходять найкраще; і це саме ті картини, яких ніколи не зображав і не може зобразити живопис.

XLIII

Серед картин, що зображають дію, є такі, де дія виявляється не поступово на одному лише тілі, а розподілена між кількома тілами, що існують одне біля одного. Такі дії я зву колективними; їх може відтворювати і живопис, і поезія, тільки з різними обмеженнями.

XLIV

Поет не тільки змальовує тіла натяками на їхні рухи, а намагається й видимі властивості тіл обернути на рухи. Наприклад: розміри. Висота дерева. Ширина пірамід. Довжина змії.

XLV

Про рухи в живописі; чому їх сприймають тільки люди, а тварини ні.

XLVI

Про швидкість і про всілякі засоби, які має поет, щоб відтворити її.

Місце в Мільтона, кн. X, ряд. 90. Загальні міркування про швидкість, властиву богам, справляють набагато менше враження, аніж справила б картина, змальована тим чи іншим способом у Гомера. Може б, він, замість «Спустився зразу вниз», сказав: «Він був уже внизу».

ПРИМІТКИ

«МІННА ФОН БАРНГЕЛЬМ»

Стор. 21. *Талер* — назва срібної монети, розповсюдженої в епоху Лессінга в Західній Європі.

Геллер — дрібна розмінна монета в Німеччині й Австрії.

Стор. 23. *...п'ятсот талерів у луїдорах.*— У Німеччині луїдорами безпідставно називали німецькі та датські золоті монети вартістю в п'ять талерів. Луїдор — золота монета з зображенням французьких королів Людовіків.

Стор. 24. *Пістоль* — золота монета іспанського походження. Згодом цим словом стали позначати золоту монету вартістю в п'ять талерів, отже, таку, що дорівнювала одному луїдору.

Вахмістр — старший унтер-офіцер у прусській армії.

Стор. 25. *Штаб-ротмістр* — офіцерське звання в кавалерії.

Стор. 30. *Фрідріхсдор* — золота монета з зображенням прусського короля Фрідріха II; дорівнювала $5^2/_3$ талерам.

Стор. 31. *Війтівство.*— Йдеться про садибу, з якою пов'язане виконання обов'язків війта — сільського старости. Таку садибу Вернер купив за гроші, зароблені під час війни.

Знаю добре мудреців зі сходу, тих, що під Новий рік ходять із зіркою.— Йдеться про звичай, коли під Новий рік молодь переодягається «східними царями» і з настромленою на жердину зіркою ходить по домах з відповідними піснями. Цей звичай пов'язаний з новозавітною легендою про трьох східних царів, які прийшли вклонитися Христові, дізнавшись про його народження по новій зірці, що з'явилася на небосхилі.

Іраклій II. (1720—1798) — грузинський цар, видатний державний діяч і полководець. На боці Росії брав участь у російсько-турецькій війні. Вернер помилково приписує йому завоювання Персії і помилково називає його князем.

Османська Порта — Вернер має на увазі султанський палац у Стамбулі. Османською Портою називав себе офіційно в дипломатичних документах уряд Османської (Турецької) імперії за часів панування султанів.

...похід проти турків і наполовину не такий веселий, як проти французів.— У цих словах — натяк на битву під Росбахом поблизу Мерзебурга 5.XI.1757 р., коли Фрідріх II, без великих зусиль розгромивши об'єднану армію французів і німецького імператора, окупував Саксонію. В Лесінгову добу цей натяк був цілком зрозумілий.

Стор. 32. *Дукат* — старовинна срібна, а потім золота монета, що дорівнювала трьом талерам.

Катценгойзерн — невеличкий хутір поблизу Мейссена в Саксонії, де в 1760 р. відбулася битва між австрійськими і прусськими військами.

Стор. 43. *Курландія* — назва частини Прибалтики, яку в давнину заселяли литовські та латиські племена. В XIII ст. її захопили німецькі рицарі. В XVI—XVIII ст.ст. було створено Курляндське герцогство, яке в 1795 р. ввійшло до складу Росії.

Стор. 49. *Шпандау* — в ті часи прусська фортеця поблизу Берліна.

Стор. 53. *Його один чорт лишив, а сім інших посіло.*— Тут обігрується євангельський мотив семи бісів, що вийшли з грішниці Марії Магдаліни (див. Євангеліє від Луки, глава 8, вірш 2).

Стор. 57. *Крейцер* — розмінна монета спочатку срібна, а згодом — мідна.

Стор. 69. *Сан-Маріно* — маленька республіка в центральній Італії, яка від XII ст. до сьогоднішнього часу користується формальною незалежністю.

Стор. 70. *Всі розумні люди страшенно люблять грати.*— В період Семилітньої війни (1756—1763) азартна гра була широко розповсюджена, зокрема в армії, оскільки успіх у грі асоціювався з успіхом на війні.

Стор. 78. *...двох тисяч пістолів, які ви так великодушно позичили нашим виборним представникам.*— Лессінг використав тут історичний факт. В 1761 р. на саксонське місто Люббек пруссаки наклали контрибуцію у 20 тисяч талерів. У разі несплати місто мало бути зруйноване. Майор прусської армії фон Біберштейн вніс цю суму до воєнної каси з власної кишені.

Стор. 79. *...чорний і негарний, як венеціанський мавр.*— Йдеться про Отелло, героя однойменної трагедії В. Шекспіра.

Чому він найнявся служити чужій державі.— Телльгайм ототожнює себе з Отелло, бо той, будучи мавром, пішов служити до венеціанської армії, як Телльгайм, будучи курляндцем, служив у прусській армії.

Стор. 91. Лист Фрідріха II — не тільки художній домисел Лессінга, але й данина прусській цензурі. В дійсності прусський король був категоричним противником подібних відшкодувань. Цілком неймовірним було й те, щоб увільненому офіцерові король запропонував повернутися на військову службу (див. Ф. Меринг. Литературно-критические статьи, т. I, стор. 384—385).

Він не мій король.— Мінна — піддана Саксонії, а тому не вважає Фрідріха II, короля Пруссії, своїм королем.

Стор. 94. *Софістка.*— *Софісти* — древньогрецькі філософи — V — IV ст. до н. е., у вченні яких головне місце посідало мистецтво

красномовства. Згодом (IV — III ст. до н. е.) їхнє мистецтво перетворилося на словесне штукарство й демагогію, на вміння надати хибному умовиводові видимість істини.

Стор. 98. *...у мундирах цього кольору.*— Граф — підданий Саксонії, на яку напала Пруссія, тому мундир прусського офіцера, що його носить Телльгайм, йому осоружний.

«ЕМІЛІЯ ГАЛОТТІ»

Стор. 103. *Гетторе Гонзага — принц Гвасталли.*— Гвасталла — місто на півночі Італії, поблизу Модени. В 1539 р. графством Гвасталла заволоділи потомки древнього князівського роду Гонзага, головною резиденцією якого була Мантуя. Герцог Франческо II передав Гвасталлу своєму синові Фернандо, і вона стала незалежним герцогством. Ім'я Гетторе Гонзага в історичних джерелах не зустрічається.

Стор. 106. *...навіть обличчя Граціï.*— Граціями в римській міфології називалися богині краси і радості, що вважалися ідеалом жіночності. У грецькій міфології ці богині відомі під назвою Харит. *Медуза* — в грецькій міфології — страховище з підземного світу. Її голова, замість волосся, була оповита зміями, і її страхітливий погляд перетворював людей, які на неї дивились, на камені.

Стор. 107. *...він найбільше опирався моїм домаганням на Сабіонеттську провінцію.*— Сабіонетта — невеличке місто в Північній Італії. В XVII ст. герцоги Гвасталли справді намагалися приєднати його до своїх володінь.

Рафаель Санті (1483—1520) — один з найславетніших митців світу. Йому належать картини «Сікстинська мадонна», «Мадонна Конестабіле», «Заручини Марії» та ін. Як архітектор брав участь у будівництві собору св. Петра в Римі.

Стор. 109. *Массанська принцеса.*— Масса-е-Каррара — в давнину невеличке самостійне герцогство в Італії.

Стор. 111. *П'ємонт* — область в північно-західній Італії, в альпійському передгір'ї, на кордоні з Францією.

Стор. 114. *Домініканський костьол.*— Орден домініканів, один з найбільш войовничих католицьких орденів, був заснований 1216 р. іспанським ченцем Домініком. Від 1232 р. цей орден відав інквізицією.

Стор. 119. *Форейтор* — кучер, який їхав на одному з передніх запряжених коней і правив передніми кіньми при запряжці цугом.

Стор. 128. *Я васал іншого, більшого володаря...*— Йдеться, мабуть, про імператора Священної Римської імперії або про короля Сардинії.

Стор. 155. *Якби ми колись усі, всі..., перетворившись на вакханок, на фурій...*— Вакханки в римській міфології супутниці бога вина Вакха (Бахуса); у переносному значенні — жінки, нестримні у виявах своєї пристрасті. Фурії в римській міфології — богині помсти.
Стор. 163. *Сівіли.*— Легендарні жінки-пророчиці у стародавньому Римі.
Стор. 166. *...тисячі людей кидалися у вир і стали святими!* — У давніх легендах і оповіданнях часто змальовуються образи дівчат і жінок, які заради збереження своєї цноти добровільно жертвували життям.
Колись, правда, був один батько...— Тіт Лівій (59 до н. е.—17 н. е.) у своїй «Історії Риму від часу його заснування» розповідає про намагання патриція Аппія Клавдія збезчестити плебейку Віргінію; щоб не допустити до цього, батько Віргінії прилюдно вбиває свою дочку.

«ЛАОКООН»

Стор. 170. *Плутарх* (бл. 46—127) — грецький філософ і письменник, автор славетних «Порівняльних життєписів», а також багатьох послань, трактатів і філософських діалогів.
Стор. 171. *Апеллес* (356—308 до н. е.) — видатний давньогрецький живописець; його творчістю завершилась доба розквіту античного живопису.
Протоген з Родоса (360—300 до н. е.) — давньогрецький живописець.
Арістотель (384—322 до н. е.) — давньогрецький вчений-енциклопедист, основоположник логіки та багатьох інших галузей знань; розвинув теорію поетики.
Ціцерон (106—43 до н. е.) — давньоримський оратор, теоретик риторики і філософ-еклектик.
Горацій, Флакк Квінт (65—8 до н. е.) — видатний давньоримський поет.
Квінтіліан, Марк Фабій (бл. 35—95) — римський письменник, автор дванадцятитомної праці з питань риторики, живопису й поезії.
Стор. 172. *...грецького Вольтера.*— Лессінг має на увазі Сімоніда Кеоського (556—468 до н. е.) — грецького лірика й епіграматиста, відомого, як і Вольтер, своєю дотепністю.
Стор. 173. *Баумгартен, Олександр Готліб* (1714—1762) — німецький філософ, автор двотомної «Естетики» (1750—1758), якою започаткував у Німеччині естетику як окрему філософську дисципліну.
Геснер, Йоганн Матіас (1691—1762) — німецький філолог, автор чотиритомного енциклопедичного словника латинською мовою.

Вінкельман, Йоганн Йоахім (1717—1768) — видатний німецький вчений, засновник наукової археології та історії класичного мистецтва; Лессінг критикує ідеалістичні тенденції Вінкельмана.

Вергілій (70—19 до н. е.) — видатний давньоримський поет, автор поеми «Енеїда».

Садолето Джакопо (1477—1547) — італійський політичний діяч, поет і вчений-гуманіст.

Софокл (бл. 495—406 до н. е.) — великий давньогрецький драматург. У своїх трагедіях ставив актуальні соціально-етичні питання.

Філоктет — легендарний цар Мелібеї (Фессалія), герой однойменної трагедії Софокла. За грецькою міфологією — син мелійського царя, володар чарівного лука; коли його вкусила отруйна змія, греки залишили його самого на острові Лемнос, де він пробув десять років, зазнаючи страхітливих страждань. Дізнавшись, що без його лука вони не зможуть здобути Трої, греки послали по нього царя острова Ітаки Одіссея і Неоптолема. Спроба Одіссея хитрістю забрати з собою Філоктета або вкрасти його лука не вдалася через Неоптолемову чесність. Згодом Філоктет добровільно вирушив під Трою, де видужав і стрілою зі свого лука вбив Паріса, винуватця Троянської війни.

Стор. 174. *Метродор Афінський* (II ст. до н. е.) — грецький філософ і живописець.

Брюмуа, П'єр, батько (1688—1742) — французький вчений, автор праць про грецький театр.

Стор. 175. *Гомер* — легендарний поет Стародавньої Греції, якого вважають автором славетних епічних поем «Іліада» та «Одіссея».

Венера — богиня кохання в стародавніх римлян (у грецькій міфології — Афродіта).

Марс — бог війни в стародавніх римлян (у грецькій міфології — Арей).

Діомед — за грецькою міфологією аргоський цар, учасник Троянської війни; під охороною богині мудрості Афіни боровся проти Афродіти й Арея і поранив їх.

Пальнатоко (X ст.) — легендарний герой, прозваний «королем моря». Боровся з датськими князями. Заснував місто Йомсбург на острові Волін, що правило за притулок для втікачів.

Бартолін, Томас (1619—1680) — датський філолог та історик, писав латинською мовою.

Стор. 176. *Пріам* — цар Трої в Гомеровій «Іліаді», батько Паріса.

Дасьє, Анна (1654—1720) — дослідниця і перекладачка французькою мовою Гомера та інших античних авторів.

Агамемнон — легендарний аргоський цар, ватажок грецького війська в Троянській війні.

Нестор — в «Іліаді» Гомера найстаріший із грецьких воїнів, що відзначилися під Троєю.

Геракл — за грецькою міфологією велетень, син верховного бога Зевса і смертної жінки Алкмени.

...маємо ще Геракла, що помирає в муках.— Ідеться про трагедію Софокла «Трахінянки».

Шатобрен, Жак Батіст (1686—1775) — французький драматург-класицист, автор трагедії «Філоктет».

Стор. 177. *...любов спричинилася до першої спроби в образотворчому мистецтві.*— Давньоримський письменник Пліній Старший (23—79) у своїй «Природній історії» розповідає, що дочка корінфського гончаря Бутада, розлучаючись з нареченим, обрисувала на стіні контури його тіні, а батько заповнив рисунок глиною і так створив перший барельєф.

Стор. 178. *Павсон* (V—IV ст. до н. е.) — грецький живописець, який, за свідченням Арістотеля («Поетика»), полюбляв зображати «низьку природу».

Піреїк (IV ст. до н. е.) — грецький живописець; малював жанрові сцени і натюрморти.

Юніус, Франціск (1589—1677) — німецький філолог і антиквар. До Вінкельмана його праці вважали найавторитетнішими в галузі археології.

Геццi, П'єтро Леоне (1674—1755) — італійський художник-карикатурист.

Еланодики — судді на Олімпійських іграх.

Арістофан (бл. 446—385 до н. е.) — видатний давньогрецький комедіограф.

Стор. 179. *Арістомен* (VII ст. до н. е.) — грецький герой, що уславився під час другої Мессенської війни зі Спартою.

Арістодам — Лессінг помилково називає так Арата (III ст. до н. е.), стратега Ахейського союзу, що боровся проти македонського панування. За легендою Арат був сином бога, що з'явився його матері Арістодамі у вигляді змія.

Олександр Великий (Македонський) (356—323 до н. е.). полководець і державний діяч античних часів, цар Македонії і засновник грецької імперії.

Сціпіон, Публій Корнелій (235—183 до н. е.) — давньоримський полководець.

Август, Октавіан (63 до н. е.— 14 н. е.) — римський імператор.

Галерій, Гай (IV ст.) — римський імператор.

Вакх — бог рослинності, покровитель виноградарства у стародавніх римлян (у грецькій міфології — Діоніс).

Аполлон (Феб) — бог світла, покровитель поезії, музики і мистецтва в стародавніх греків.

Меркурій — у стародавніх римлян — вісник богів, бог торгівлі і прибутку (в грецькій міфології — Гермес).

Юстин Страдник (II ст.) — ранньохристиянський письменник, один із «батьків» християнської церкви.

Стор. 180. *Фурії* — богині помсти у стародавніх римлян.

Пліній — див. примітку до стор. 177.

Павсаній (II ст.) — давньогрецький письменник часів Римської імперії, автор «Опису Еллади».

Спенс, Джозеф (1699—1768) — англійський учений, прихильник класицизму. Доводив, що в давнину поезія і живопис йшли в парі і обробляли ті самі сюжети.

Мелеагр — за грецькою міфологією син калідонського царя, який на полюванні, під час поділу здобичі, вбив братів своєї матері й за це був приречений нею на смерть.

Алфея — мати Мелеагра.

Белорі, Джованні П'єтро (1615—1696) — італійський антиквар, автор багатьох публікацій античних пам'яток мистецтва.

Овідій (43 до н. е.— 17 н. е.) — видатний давньоримський поет.

Стор. 181. *Юпітер* — цар богів у стародавніх римлян, бог неба і світла (в грецькій міфології — Зевс).

Тімант — (420—380 до н. е.) — давньогрецький живописець.

Іфігенія — дочка Агамемнона (див. примітку до стор. 176), яку принесли в жертву перед тим, як грецьке військо мало вирушати під Трою, і яку врятувала богиня Артеміда.

Монфокон Бернард де (1655—1741) — французький вчений-археолог.

Валерій Максим (I ст.) — римський історик.

Стор. 182. *Калхас* — грецький жрець і віщун, учасник походу проти Трої.

Улісс — латинська форма імені Одіссея, одного з учасників Троянської війни, головного героя поеми Гомера «Одіссея».

Аякс — міфічний грецький полководець, один з героїв «Іліади».

Менелай — міфічний цар Спарти, брат Агамемнона, один із героїв «Іліади».

Стор. 183. *Піфагор Леонтін (Піфагор Регійський)* (V ст. до н. е.)— давньогрецький скульптор.

Мирон із Елевтер (V ст. до н. е.) — славетний давньогрецький скульптор, сміливий новатор, що порвав з традиціями умовного архаїчного мистецтва.

Стор. 184. *Ламетрі Жюльєн Оффре* (1709—1751) — французький філософ, представник метафізичного матеріалізму.

Демокріт — (бл. 460—370 до н. е.) — давньогрецький філософ-матеріаліст.

Стор. 185. *Тимомах із Візантії* (I ст. до н. е.) — давньогрецький живописець.

Медея — міфічна дочка колхідського царя Еета, чарівниця. Медея покохала ватажка аргонавтів Ясона і допомогла йому здобути золоте руно; коли ж Ясон зрадив її з дочкою корінфського царя Креусою, помстилася йому, вбивши своїх власних дітей, синів Ясона.

Філострат Флавій старший — (II ст.) — грецький письменник, автор праць «Життєписи софістів» і «Картини».

Філіпп із Фессалонік (I ст.) — грецький поет.

Аполлоній Тіанський (I ст.) — грецький філософ, представник неоплатонізму.

Стор. 190. *Сміт, Адам* (1723—1790) — англійський філософ і моралість-просвітитель, видатний представник класичної буржуазної політичної економії.

Стор. 191. *Сенека, Луцій Анней* (бл. 6—65) — давньоримський філософ-стоїк і письменник.

Ктесій, вірніше Ктесілай (V ст. до н. е.) — давньогрецький скульптор; за свідченням Плінія зобразив воїна, що помирає від ран.

Стор. 193. *Ліхас* — за грецькою міфологією вісник, що приніс Гераклові затруєний одяг, присланий його дружиною Деянірою.

Гаррік, Дейвід (1717—1779) — талановитий англійський актор, шанувальник і пропагандист Шекспіра. Прагнув до реалістичної реформи театру.

Стор. 194. *Марліані, Бартоломео* (бл. 1500—1560) — італійський антиквар, автор першої наукової топографії Рима, в якій один із перших звернув увагу на те, що творці скульптурної групи «Лаокоон» відійшли від опису цієї події в «Енеїді» Вергілія.

Макробій, Амброс Теодосій (V ст.) — римський письменник, автор праць з історії, міфології, археології.

Пісандр Родоський (VI ст. до н. е.) — давньогрецький поет, з творів якого залишились мізерні рештки.

Квінт Калабр (Квінт Смірнський) (IV ст.) — пізньогрецький епічний поет, автор великої поеми «Після Гомера», яка продовжує Гомерову «Іліаду».

Мінерва — богиня мудрості в стародавніх римлян (у грецькій міфології — Афіна).

Лікофрон (III ст. до н. е.) — давньогрецький поет і граматик; у своїй поемі «Кассандра» змалював історію Лаокоона та його синів.

Петроній (I ст.) — римський письменник, гаданий автор «Сатирикона», твору, в якому показано моральний розклад римського суспільства.

Евмолп — один з героїв «Сатирикона», поет.

Зевксіс (V ст. до н. е.) — видатний давньогрецький живописець.

Стор. 198. *Донат, Тіберій Клавдій* (IV ст.) — граматик, склав коментар до «Енеїди» Вергілія, що дійшов до нас лише в уривках.
Стор. 199. *Клейн, Франц* (1590—1658) — художник з Антверпена, автор ілюстрацій до «Енеїди».
Драйден, Джон (1631—1700) — англійський поет і драматург, перший перекладач «Енеїди» Вергілія англійською мовою.
Стор. 200. Піль, Роже де (1635—1709) — французький теоретик мистецтва.
Дюфренуа, Шарль Альфонс (1611—1665) — французький поет, автор дидактичної поеми «Мистецтво живопису» (латинською мовою).
Нептун — бог морів у стародавніх римлян (у грецькій міфології — Посейдон).
Стор. 203. *Тіт, Флавій* (39—81) — римський імператор, збирав у своїх палацах твори античного мистецтва.
Стор. 204. *Річардсон, Джонат* (1655—1745) — англійський портретист, колекціонер і теоретик мистецтва.
Еней — головний герой «Енеїди» Вергілія, син Анхіса і Венери, троянський полководець; після зруйнування Трої греками втік до Італії і поклав початок Римській державі.
Дідона — міфічна засновниця міста Карфагена і його цариця; одна з дійових осіб «Енеїди» Вергілія.
Стор. 207. *Валерій Фланкк, Гай* (I ст.) — римський епічний поет.
Стор. 208. *Аддісон, Джозеф* (1672—1719) — англійський буржуазний просвітитель; письменник і журналіст. У своїх «Бесідах про монети» (1702) доводив, що композиція у поезії і живописі грунтується на однакових засадах.
Рея Сільвія — за давньоримською міфологією мати легендарних засновників Рима, Ромула і Рема, весталка, яку звабив бог війни Марс.
Ювенал, Децим Юній (бл. 60—127) — видатний римський поет-сатирик.
Кефал — за античною міфологією син Гермеса, вісника богів; Кефала покохала Еос, богиня ранкової зорі, і цим самим викликала шалені ревнощі його дружини Прокріди, яка, ховаючись у кущах, стежила за чоловіком під час полювання і загинула від його випадкової стріли.
Герма — кам'яний стовп, що закінчувався погруддям людини; в стародавній Греції такі стовпи ставили на честь бога Гермеса.
Нонн із Панополіса (IV—V ст.) — пізньогрецький поет, автор поеми «Діонісіана».
Діана — богиня полювання й дітонародження в стародавніх римлян (у грецькій міфології — Артеміда).

Стор. 209. *Езоп* (VI ст. до н. е.) — легендарний давньогрецький байкар.

Юнона — за римською міфологією дружина Юпітера (див. примітку до стор. 181), покровителька жінок, захисниця шлюбів і пологів (у грецькій міфології — Гера).

Стор. 210. *Тібулл, Альбій* (I ст. до н. е.) — давньоримський поет-елегік.

Етіон — (IV ст. до н. е.) — давньогрецький живописець.

Лукрецій, Кар (бл. 99—55 до н. е.) — давньоримський поет і філософ-матеріаліст.

Стацій, Публій Папіній (бл. 45—96) — римський епічний поет.

Зефір — у давньогрецькій міфології західний вітер.

Флора — богиня весни і квітів у стародавніх римлян.

Церера — богиня землеробства й родючості у стародавніх римлян (у грецькій міфології — Деметра).

Борей — у давньогрецькій міфології бог північного вітру.

Волтурн — східний вітер.

Австер — південний вітер.

Стор. 211. *Прайгер, Абрагам* (XVIII ст.) — голландський вчений, коментатор творів античних авторів.

Стор. 212. *Беґер, Лоренц* (1653—1705) — німецький археолог, описав головні пам'ятки берлінського Музею старовини.

Стор. 213. *Самофракійська таїна* — містерії на честь божеств Кабірів і матері богів Кібели, що відбувалися на острові Самофракія в Егейському морі поблизу Фракії.

Стор. 215. *Ерінії* — богині помсти у стародавніх греків, ототожнювалися з фуріями (див. примітку до стор. 179).

Стор. 216. *Климент Олександрійський* (II—III ст.) — грецький проповідник і письменник.

Стор. 217. *Веста* — богиня домашнього вогнища в стародавніх римлян.

Весталки — жриці богині Вести.

Сатурн — бог посівів у стародавніх римлян, правитель світу до Юпітера.

Опса — богиня жнив у стародавніх римлян, дружина Сатурна.

Нума, Помпілій (VIII—VII ст. до н. е.) — другий із легендарних царів Рима.

Стор. 218. *Прітаней* — міська управа в грецьких містах, переважно в Афінах, де засідали прітани і де особливо заслужені громадяни одержували харчі за державний кошт.

Яссеяни — мешканці міста Ясса в західній Карії.

Скопас (IV ст. до н. е.) — великий грецький скульптор, працював у багатьох містах Греції та Малої Азії. Мистецтво Скопаса просякнуте драматичним пафосом і відображає світ сильних почуттів.

Ліпсіус, Юстус (1547—1606) — бельгійський філолог.
Полібій (210—120 до н. е.) — давньогрецький історик, автор «Загальної історії».
Стор. 219. *Кодин, Георгій* (? — бл. 1453) — візантійський історик.
Стор. 221. *Вулкан* — за давньоримською міфологією син Юпітера і Юнони, чоловік Венери, бог вогню і ковальського ремесла; кував громи для Юпітера, виготовив щит Енеєві.
Келюс, Клод де (1692—1765) — французький археолог і теоретик мистецтва; поділяв погляди класицистів.
Санадон, Ноель Етьєн (1676—1733) — французький філолог; разом з А. Дасьє (див. примітку до стор. 176) переклав французькою мовою твори Горація.
Сарпедон — один з героїв «Іліади», лікійський полководець, союзник троянців.
Стор. 223. *Томсон, Джемс* (1700—1748) — англійський поет, дуже відомий за часів Лессінга; його описова поема «Пори року» викликала багато наслідувань у різних країнах.
Стор. 225. *Рафаель, Санті* (1483—1520) — великий італійський живописець і архітектор доби Відродження.
...змальовував історію якогось Яліса чи якоїсь Кідіпи... — твердження Лессінга хибне. Яліс та його мати Кідіпа були народними героями острова Родос; таким чином родосець Протоген змальовував дорогих йому і його землякам людей.
Стор. 228. *Лонгін* (III ст.) — грецький філософ періоду Римської імперії.
Ахілл — найхоробріший грецький герой під час Троянської війни; убив троянського героя Гектора.
Геродот (V ст. до н. е.) — давньогрецький історик, «батько» світової історії.
Паріс — син легендарного троянського царя Пріама; викрав Єлену, дружину Менелая, через що й почалася Троянська війна.
Стор. 229. *Гефест* — бог вогню і ковальства у стародавніх греків; відповідає Вулканові (див. примітку до стор. 221) у римській міфології.
Ідей — Пріамів вісник в «Іліаді».
Стор. 230. *Плутон* (Аїд) — бог підземного царства у стародавніх греків.
Стор. 231. *Олімп* — священна гора стародавніх греків у північній Фессалії, на якій, за їхньою міфологією, жили боги.
Стор. 232. *Геба* — богиня юності у стародавніх греків.
Аполлоній Родоський (бл. 295—215 до н. е.) — грецький поет і граматик; намагався відродити давній героїчний епос.
Пандар — один з героїв «Іліади», славетний стрілець із лука.
Левк — один з учасників Троянської війни, товариш Одіссея.

Стор. 233. *Мільтон, Джон* (1608—1674) — видатний англійський поет, 1654 р. втратив зір і найкращі свої твори, поеми «Втрачений рай» (1667) і «Повернений рай» (1671), написав сліпим.

Стор. 239. *Пелоп* — міфічний правитель Пелопоннеса, батько Атрея, дід Агамемнона і Менелая (див. примітки до стор. 176 і 183).

Атрей — син Пелопа, мікенський цар, герой багатьох грецьких міфів.

Тієст — брат Атрея.

Стор. 242. *Галлер, Альбрехт фон* (1708—1777) — швейцарський поет і природознавець; його поема «Альпи» стала зразком описово-дидактичної поезії.

Стор. 243. *Ван-Гюйсум, Ян* (1682—1749) — відомий голландський живописець; малював здебільшого квітки й овочі.

Брайтінгер, Йоганн Якоб (1701—1776) — швейцарський критик і теоретик мистецтва.

Стор. 245. *Поп, Александр* (1688—1744) — англійський поет; у своїх ранніх творах висловлював погляди просвітницького класицизму й закликав наслідувати «впорядковану природу»; у пізніших сатирах і філософських поемах критикував вади сучасного йому суспільства.

Клейст, Евальд (1715—1759) — німецький поет, автор описової поеми «Весна», майор прусської армії; Лессінг приятелював з ним і тяжко переживав його смерть на полі бою.

Ворбертон, Вільям (1698—1779) — англійський учений і критик, видавець Попа.

Стор. 246. *Мармонтель, Жан Франсуа* (1723—1799) — французький письменник, представник поміркованого крила просвітителів.

Маццуолі, Франческо (1503—1540) — італійський живописець.

Тіціан (1477—1576) — великий італійський живописець доби Відродження.

Стор. 247. *Менгс, Антон Рафаель* (1728—1779) — німецький художник і теоретик мистецтва.

Стор. 251. *Скалігер, Юлій Цезар* (1484—1558) — італійський філолог-гуманіст.

Перро, Шарль (1628—1703) — французький поет і вчений, доводив перевагу письменників XVII ст. над стародавніми.

Террасон, Жан (1677—1750) — французький філолог; підтримував тезу Перро про перевагу новітніх письменників над стародавніми.

Дасьє, Андре (1651—1722) — французький філолог, палкий захисник тези про перевагу стародавніх письменників над новітніми.

Боавен, Жан (1649—1724) — французький філолог, однодумець Дасьє.

Стор. 252. *Фідій* (V ст. до н. е.) — найбільший грецький скульптор

давніх часів, виразник естетичних ідеалів афінської рабовласницької демократії доби її розквіту.

Стор. 253. Actu... virtute — Точніше: actualiter... virtualiter — терміни схоластичної філософії; першим позначали емпірично наявне, те, що реально існує, другим — потенціальне, те, що закладене в попередньому і може бути виснуване з нього. На цих поняттях Лессінг, властиво, побудував свою концепцію «плодотворної миті» (див. III розділ «Лаокоона»).

Стор. 254. *Полігнот* (V ст. до н. е.) — давньогрецький живописець, учень Фідія, представник фрескового монументального живопису.

Стор. 256. *Нірей* — одна з дійових осіб «Іліади», юнак-красень, якого вбив Еней.

Єлена — легендарна антична красуня, дружина Менелая, яку викрав Паріс і через яку почалася Троянська війна.

Манасса, Костянтин (середина XII ст.) — візантійський хроніст.

Стор. 257. *Аріосто, Лодовіко* (1474—1533) — італійський поет, автор поеми «Шалений Роланд», в якій іронічно трансформовані мотиви рицарського епосу.

Амур — бог кохання в стародавніх римлян.

Аргус — багатоокий велетень, якого богиня Гера, дружина верховного бога Зевса, поставила стерегти Іо, коханку свого чоловіка.

Стор. 258. *Пандемоніум* — назва палацу Сатани в поемі Д. Мільтона «Утрачений рай».

Дольче, Лодовіко (1508—1566) — італійський поет і вчений, захищав тезу про тотожність законів живопису і поезії.

Аретіно, П'єтро (1492—1556) — італійський памфлетист і драматург.

Стор. 260. *Анакреонт* (бл. 570—478 до н. е.) — давньогрецький поет-лірик; його ім'ям названо жанр легкої, життєрадісної поезії (анакреонтична поезія).

Бафіл із Самоса — юнак, вроду якого оспівував Анакреонт.

Стор. 261. *Адоніс* — фінікійський бог природи, втілення рослинності, що вмирає і оживає знов; грецькі міфи показували його юнаком рідкісної вроди.

Полідевк — один із двох братів-близнят Діоскурів, синів Зевса, героїв багатьох грецьких міфів; Діоскурів зображали вродливими юнаками в овальних шапках.

Лукіан (бл. 120—180) — давньогрецький письменник-сатирик.

Пантея (II ст.) — коханка римського імператора Люція Вера.

Стор. 262. *Сапфо* (VI ст. до н. е.) — давньогрецька поетеса.

«Ми разом в Овідієм тішимося красою його Лесбії» — Лессінг припустився помилки: свою кохану Овідій називає Корінною; Лесбія була коханою давньоримського поета Катулла (I ст. до н. е.).

Стор. 263. *Харити* — богині краси і радості в стародавніх греків,

Стор. 264. *«Соромітне старече кохання»* — рядок з «Любовних елегій» Овідія (кн. I, елегія 3, ряд. 4).

Діонісій Галікарнаський (I ст.) — пізньоримський історик, автор історії Рима до Першої Пунічної війни; йому також помилково приписували твір «Життя Гомера».

Стор. 265. *Пенелопа* — одна з дійових осіб «Одіссеї» Гомера, дружина головного героя поеми.

Фабриційй, Йоганн Альберт (1668—1736) — німецький філолог і видавець.

Стор. 267. *Гогарт, Вільям* (1697—1764) — видатний англійський живописець, гравер і теоретик мистецтва, автор популярного в епоху Лессінга трактату «Аналіз краси» (1753), в якому доводив, що хвиляста лінія — це лінія краси, а змієподібна — лінія привабливості, грації. Молодий Лессінг дуже цінував цю працю.

Антіной — улюбленець римського імператора Адріана; дуже вродливий юнак, якого часто зображали римські скульптори.

Саккі, Андреа (1600—1661) — італійський живописець.

Пасквіліні, Марк Антоніо (XVII ст.) — співак папської капели в Римі.

Стор. 268. *Антонор* — персонаж «Іліади», приятель троянського царя Пріама.

Терсит — грецький вояк в «Іліаді» Гомера, що намовляв греків зняти облогу Трої; Гомер наділяє його потворними рисами.

Мендельсон, Мойсей (1729—1786) — німецький буржуазний філософ-просвітитель, Лессінгів приятель; вчення Мендельсона про змішані почуття Лессінг поклав в основу своєї концепції естетичної емоції.

Стор. 269. *Уічерлі, Вільям* (1640—1715) — англійський комедіограф.

Панфесілея — цариця амазонок, міфічного народу жінок-воїнниць, яку вбив Ахілл.

Стор. 271. *«Ось що вважав один дотепний критик мистецтва...»* — М. Мендельсон (див. примітку до стор. 268).

Стор. 274. *«Учений, який... виявив тонкий і несхибний смак...»* — Крістіан Адольф Клоц (1738—1771) — німецький теоретик мистецтва, представник схоластичної мертвої вченості. Лессінг, що писав ці слова на початку свого знайомства з Клоцом, згодом змінив свою думку про нього (див. передмову до цієї книжки, стор. 12) і дав йому негативну оцінку в «Антикварних листах».

Стор. 275. *Сократ* (бл. 469—399 до н. е.) — давньогрецький філософ, об'єктивний ідеаліст, один із засновників діалектики.

Стор. 276. *Честерфілд, Філіп Дормер Стенгоп* (1694—1773) — англійський письменник, державний діяч і дипломат, автор сатиричних есе і «Листів до сина», написаних під впливом ідей просвітництві.

Гесіод (кінець VIII — поч. VII ст. до н. е.) — перший історично

певний поет Греції, автор дидактичних поем «Роботи і дні» та «Теогонія» («Родовід богів»).

Стор. 278. *Марсій* — за грецьким міфом фрігійський сатир, що викликав Аполлона змагатися з ним у грі на флейті і за своє зухвальство покараний цим богом.

Ореади — в грецькій міфології гірські німфи.

Каллімах (бл. 310—240 до н. е.) — давньогрецький поет.

Ерісихтон — міфічний фессалійський герой, що вирубав дерева у священному гаю Деметри; боги покарали його за це невситимим голодом.

Стор. 279. *Гарпії* — в грецькій міфології богині вихору, крилаті жінки-чудовиська.

Фіней — міфічний цар Салмідеса у Фракії, якого боги осліпили й покарали вічним голодом.

Данте Аліг'єрі (1265 — 1321) — великий італійський поет-гуманіст; його поема «Божественна комедія» стала першим глибоким проявом реалізму в італійській літературі.

Уголіно — один з героїв «Божественної комедії» Данте; ворог Уголіно, архієпископ Руджеро, замкнув його разом з двома синами і двома онуками в башті, де вони померли з голоду.

Стор. 280. *Бомонт, Френсіс* (бл. 1584—1616) — англійський драматург епохи Відродження; більшість своїх п'єс написав разом з драматургом *Джоном Флетчером* (1579—1625). Бомонт і Флетчер — творці жанру трагікомедії.

Стор. 281. *Порденоне, Джованні Антоніо* (1483—1539) — італійський художник.

Лазар — персонаж євангелія; воскресіння Лазаря — одне з чудес, які приписують Ісусові Христу.

Стор. 284. *Маффеї, Шіпіоне* (1675—1755) — італійський поет і дослідник старовини.

Поліклет із Аргоса (V ст. до н. е.) — великий грецький скульптор і теоретик мистецтва.

Стор. 285. *Стронгіліон* (IV ст. до н. е.) — давньогрецький скульптор; Лессінг, здаючись на авторитет Вінкельмана, помилково переносить його творчість у I ст. до н. е.

Аркесілай, Пасітель, Посідоній, Діоген Афінський (I ст. до н. е.) — грецькі скульптори, що працювали в Римі.

Праксітель (V ст. до н. е.) — славетний грецький скульптор, що прагнув до ясної гармонії і чуттєвої краси образу.

Палатинські палати імператорів — резиденція римських імператорів на Палатинському пагорбі в Римі, біля Капітолію.

Агріппа (63 — 12 до н. е.) — давньоримський полководець, зять імператора Августа,

Стор. 286. *Ардуен, Жан* (1646—1729) — французький учений, дослідник античного мистецтва, видавець Плінія.

Стор. 288. *Поліон, Кай Ассіній* (76 до н. е. — 4 н. е.) — давньоримський полководець і державний діяч, відомий критик, стиліст і оратор.

Сервій, Гонорат (IV ст.) — коментатор Вергілія.

Албані, Олександр (1692—1779) — римський церковний діяч, збирач творів античного мистецтва.

Стор. 290. *Нікій* (IV ст. до н. е.) — давньогрецький живописець.

Стор. 292. *«Одне слово, це статуя Хабрія»* — ця атрибуція Лессінга (як згодом визнав і він сам) виявилась недостатньо обгрунтованою. Сучасна наука вважає цей твір копією малоазійської скульптури I ст. до н. е.; він зображав воїна-піхотинця, що виступав проти кіннотника.

Непот, Корнелій (бл. 100—25 до н. е.) — давньоримський історик, автор життєписів славетних полководців.

Стор. 294. *Теренціан, Постум* — приятель Лонгіна (див. примітку до стор. 228); йому адресований трактат «Про високе», який приписують Лонгінові.

Теодор із Гази — давньоримський ритор.

Стор. 295. *Грангеус (Делагранж), Ісаак* (XVII ст.) — французький філолог, коментатор античних авторів.

Стор. 296. *«...Геродотового життєпису Гомера»* — Геродот (див. примітку до стор. 228) не писав про Гомера. Твір невідомого автора, про який згадує тут Лессінг, приписували Геродотові на підставі схожості мови і стилю.

Паррасій із Ефеса (кінець V — початок IV ст. до н. е.) давньогрецький живописець; за Плінієм, розширив можливості пластичних зображень у мистецтві, застосувавши закони симетрії.

Тавриск із Траллів (II ст. до н. е.) — давньогрецький скульптор; разом із своїм братом Аполлонієм виконав групу «Фарнезький бик».

Афіней (поч. III ст.) — пізньогрецький ритор і граматик, автор компілятивного трактату «Софісти бенкетують».

Петі, Самюель (1594—1643) — французький філолог, коментатор творів античних авторів.

Перікл (бл. 490—429 до н. е.) — політичний і військовий діяч Афін, видатний оратор; правління Перікла було позначене зміцненням афінської рабовласницької демократії і розквітом культури й мистецтва.

Стор. 297. *Саламінська перемога* — морська перемога греків під проводом Фемістокла 480 р. до н. е. над персами біля острова Саламіна.

Есхіл (525—456 до н. е.) — великий давньогрецький драматург, «батько трагедії».

Евріпід (бл. 480—406 до н. е.) — третій давньогрецький драматург з «великої трійки»; намагався наблизити трагедію до побутової драми, вводив у міфологічні сюжети реалістичні мотиви.

Стор. 298. «З нотаток до «Лаокоона» — «Лаокоон» був задуманий у трьох частинах, з яких Лессінг написав лише одну; про коло проблем решти двох можна скласти думку з нотаток до них, опублікованих 1788 р. братом Лессінга Карлом, а також із публікацій рукописної спадщини письменника у XIX ст.

Стор. 300. *Мікеланджело Буонарротті* (1475—1564) — великий італійський скульптор, живописець і архітектор доби Відродження.

Біон Смірнський (кінець II ст. до н. е.) — давньогрецький поет-ідилік.

Стор. 301. *Метастазіо, П'єтро* (1698—1782) — італійський поет і драматург; своїм музичним драмам намагався надати деяких рис античної трагедії.

Стор. 302. *Кребійон, Клод Проспер Жоліо* (1674—1762) — французький драматург, трагедіям якого властива ускладненість сюжету і велика кількість кривавих сцен.

Стор. 308. *Гагедорн, Хрістіан Людвіг* (1713—1780) — німецький учений і теоретик мистецтва.

Стор. 309. *Романо, Джуліо* (1499—1546) — італійський живописець і архітектор, учень Рафаеля.

Флоріс, Франсіс (Франц де Фріндт) (1520—1570) — голландський живописець і майстер малюнка.

Кок, Ерґнім (1510—1570) — голландський гравер і живописець.

Стор. 313. *Френуа,* вірніше Дюфренуа (див. примітку до стор. 200).

Бекон, Френсіс (1561—1626) — видатний англійський філософ-матеріаліст; Лессінг посилається на його думку (у творі «Про наукові докази»), що поет повинен надавати перевагу героїчним діям над тими, які він бачить у дійсності чи в історії.

Ловт, Роберт (1711—1787) — англійський богослов і філолог, автор праць про стародавню поезію.

Рені, Гвідо (1575—1642) — італійський живописець болонської школи.

Стор. 314. *Маріні, Джамбаттіста* (1569—1625) — італійський поет; вишуканий, високомовний стиль Маріні та його школи увійшов до історії літератури під назвою «марінізму».

ЗМІСТ

Готгольд-Ефраїм Лессінг
Передмова Богдана Гаврилкова . 5
Мінна фон Барнгельм,
або Солдатське щастя
Комедія на п'ять дій 17
Емілія Галотті
Трагедія на п'ять дій 101
Лаокоон, або Про межі
живопису і поезії 169
Примітки 316

ГОТХОЛЬД-ЭФРАИМ ЛЕССИНГ

Минна фон Барнхельм
Эмилия Галотти
Лаокоон

Перевод с немецкого
Гавришкова В. М. и Поповича Е. А.

Серия «Вершины мировой литературы», том 21

(На украинском языке)

Видавництво «Дніпро»,
Київ, Володимирська, 42.

Редактор *І. Ф. Лещенко.* Художник *О. І. Хорунжий.* Художній редактор *В. В. Машков.* Технічний редактор *О. Г. Тализіна.* Коректор *О. Т. Супруненко*

Виготовлено на Харківській книжковій фабриці імені М. В. Фрунзе республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига», Харків, Донець-Захаржевська, 6/8.

Здано на виробництво 13.V 1975 р. Підписано до друку 23.XII 1975 р. Папір № 1. Формат 84×108¹/₃₂. Фізичн. друк. арк. 10,5. Умовн. друк. арк. 17,64. Обліково-видавн. арк. 18,294. Ціна 72 коп. Тираж 30 000. Замовл. 5-247.