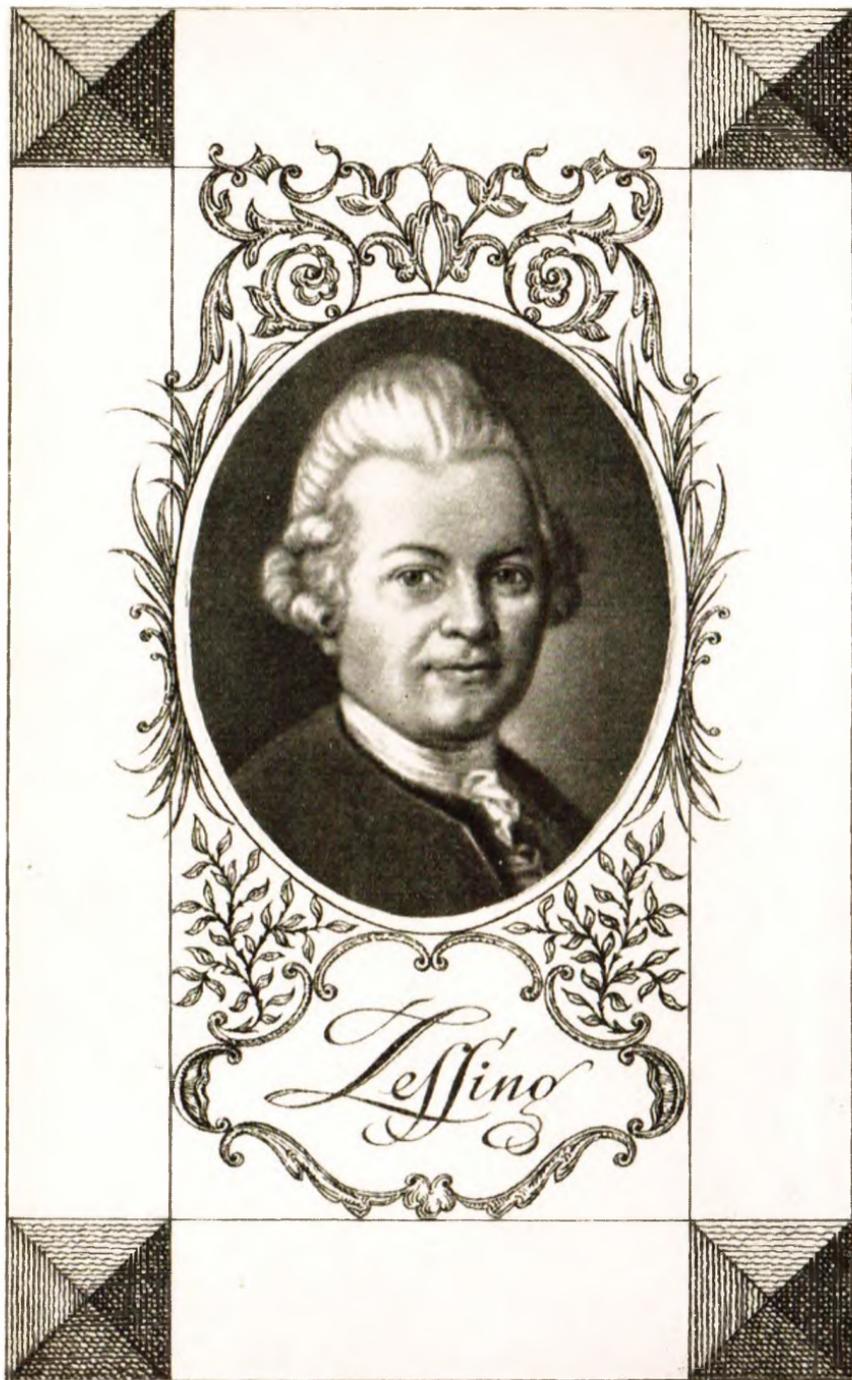


Er

Гонимый  
Франц  
Иссинг  
Избранное  
H  
1851







И. Ф.  
Лессинг

1729—1781

Избранное





Готхольд  
Фрраим  
Лессинг



Избранное

Перевод  
с немецкого



Москва  
Художественная  
литература

1980



И (Нем)  
Л51

Вступительная статья  
и комментарии

*А. Гулыги*

Оформление художника

*Е. Ганнушкина*

Л  $\frac{70304-120}{028(01)-80}$  159-80

© Статья, комментарии, оформление.  
Издательство «Художественная ли-  
тература», 1980 г.

---

## ГОТХОЛЬД ЭФРАИМ ЛЕССИНГ

В 1755 году в Германии произошли два знаменательных события, которым суждено было открыть новую эпоху в духовной жизни страны. Появилась книга — философский трактат «Всеобщая естественная история и теория неба» и состоялась премьера пьесы Лессинга «Мисс Сара Сампсон».

Книга вышла к пасхальной ярмарке в Кёнигсберге, анонимно, хотя кандидат философии Иммануил Кант не делал особого секрета из своего авторства. Он обосновывал гипотезу о естественном происхождении Солнечной системы, высказывал смелые догадки о развитии и гибели звездных миров. До Канта господствовал взгляд, согласно которому природа не имеет истории во времени. «В этом представлении, — говорит Ф. Энгельс, — вполне соответствовавшем метафизическому способу мышления, Кант пробил первую брешь»<sup>1</sup>. Отсюда пошла немецкая классическая философия, помимо Канта представленная именами Фихте, Шеллинга, Гегеля, Фейербаха.

Пьеса «Мисс Сара Сампсон» была сыграна летом того же года во Франкфурте-на-Одере. Впервые на сцене немецкого театра появились новые герои — простые люди. До этого в трагедиях гибли картинные персонажи, заимствованные из древней мифологии или всемирной истории, — великие мира сего. Лессинг потряс зрителей смертью простой девушки, дочери бюргера, совращенной аристократом и умерщвленной его любовницей. Ему суждено было стать родоначальником немецкой классической литературы, вершина которой была достигнута затем в творчестве Гете и Шиллера.

Философия и литература оказались ровесниками. Немецкая классика — это теоретическая мысль и художественное слово, слитые воедино. Одно нельзя представить себе без другого. Лессинг

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, с. 56.

воплощал в себе единство искусства и философии. И он подготовил их расцвет в Германии.

Примечательно, что оба эпизода произошли в Пруссии. Молодое королевство зарекомендовало себя в качестве военного бастиона, раздвигавшего свои границы силой оружия. Прусская армия по численности была четвертой в Европе (при том, что по количеству населения страна занимала тринадцатое место). Однако было бы несправедливо видеть в Пруссии только казарму. Так смотрел на свою страну Фридрих-Вильгельм I; но уже его сын, Фридрих II, повернул дело иначе. Казарма осталась, но процветала и Академия наук. Появился термин «Берлинское Просвещение». Творчество Лессинга быстро переросло рамки прусского просветительства, стало достоянием всей Германии, выразив идею единства нации.

Готхольд Эфраим Лессинг родился 22 января 1729 года в саксонском городке Каменц. В семье пастора Лессинга было двенадцать детей. В юном Готхольде Эфраиме рано открылась страсть к книгам и учению; поначалу отец учил его сам. Но чем больше становился мальчик, тем сильнее проявлялись в нем любознательность и дарования. И на двенадцатом году жизни его определили в княжескую школу-интернат Мейссена, одну из лучших гимназий Саксонии. Через пять лет Лессинг — студент Лейпцигского университета.

Первоначально он числится на богословском факультете, затем переходит на медицинский, но интересы юноши лежат совсем в иной области. Он пробует силы в поэзии и драматургии, он — завсегдатай здешнего театра, руководимого знаменитой актрисой Каролиной Нейбер и сыгравшего важную роль в реформе немецкого сценического искусства.

У театра Нейбер был свой теоретик — лейпцигский профессор философии Иоганн Кристоф Готшед. Сегодня это полузабытое имя ассоциируется с неуклюжими попытками насадить на немецкой земле каноны французского псевдоклассицизма. Но в те времена начинание было передовым. Немецкий театр влачил жалкое существование. Готшед ратовал за серьезное отношение к театру, призывал учиться у Корнелия и Мольера. Нейбер старалась воплотить в жизнь эту программу. Юный Лессинг присутствовал при сем не только в качестве зрителя. В 1747 году пьеса восемнадцатилетнего автора «Молодой ученый» была сыграна на лучшей сцене тогдашней Германии — в театре Нейбер.

«Молодой ученый» — сатира на псевдоученость. Она построена по правилам классической комедии, ее герои носят греческие

имеца; хотя действие происходит в Германии, речь идет о немецкой науке. Герой пьесы Дамис, надутый и самоуверенный тупица, терпит крах: он мнит себя гениальностью, между тем сочиненное им так бездарно, что его нельзя принять всерьез. По-мольеровски утрировано Лессинг лепит отрицательный образ, однозначно формулирует идею.

Финансовые дела в театре Нейбер обстояли плачевно. Вскоре наступил крах. Скрываясь от кредиторов, актеры тайком покидали Лейпциг. Вместе с ними и Лессинг, имевший неосторожность поручиться за некоторых должников.

Теперь он в Берлине. Целиком посвятил себя журналистике. Сотрудничает в «Берлинер привиллигирте цайтунг». Издает свои знаменитые «Литературные письма», которые быстро завоевали ему славу первого критика Германии и стали образцом для немецких журналистов. Лессинг пишет рецензии, критические статьи, стихи, прозу. Создает первый в Германии театральный журнал. В Берлине по воле короля, галломана, насаждается французский дух. Лессинг настроен патриотически, ратует за национальную самобытность. И он уже воюет со своим бывшим учителем Готшедом, отрицая за ним какие бы то ни было заслуги перед немецким искусством.

Лессинг не был единственным, кто поднимал голос против французского засилья в немецкой художественной жизни. Еще до него с Готшедом начали спорить дюринские писатели Бодмер и Брейтингер. Эта полемика была крупным литературным событием эпохи, и Лессинг не мог не обратить на нее внимания. «Швейцарцы» предлагали молиться на пуританскую Англию. Сметить один иностранный кумир на другой? Корнеля на Мильтона? Лессинга это не устраивало. Родная речь — родная литература. Не надо обезьяничать! Таков, в частности, смысл его басни «Обезьяна и лиса».

«Назови мне такого ловкача среди зверей, которому бы я не могла подражать», — хвалилась лисе обезьяна. «А ты назови мне такое ничтожество среди зверей, которому придет в голову подражать тебе», — возразила лиса.

Писатели моего народа! Надо ли мне выражаться яснее?»

Но национальное самосознание — не националистическая ограниченность. Лессинг не впадает в крайности. Он против подражания, но не против ученья за рубежом. Было бы у кого! И он находит достойный образец. Басня «Обезьяна и лиса» увидела свет в 1759 году. В том же году он называет в печати имя писателя, который может служить ориентиром, воспитателем вкуса. Семнадцатое «Литературное письмо» (которое начинается с поношения Готшета) кончается апологией Шекспира. «Шекспир гораздо более великий трагический поэт, чем Корнель... Корнель ближе к древним по внешним приемам, а Шекспир по существу... После «Эдина»

Софокла никакая трагедия в мире не будет иметь больше власти над нашими страстями, кроме «Отелло», «Короля Лира», «Гамлета» и т. д. Пока это только констатация факта. Теория драмы будет изложена в «Гамбургской драматургии».

Теория поэзии — в «Лаокооне», где будет прочерчена граница между литературой и изобразительным искусством. А пока возникает некое предвосхищение и этого произведения — «Поп-метафизик», работа, в которой исследуется различие между поэзией и философией.

«Философ, который взбирается на Парнас, и поэт, намеревающийся спуститься в долины серьезной и спокойной мудрости, встречаются на полпути, где они, если можно так выразиться, обмениваются одеянием и поворачивают вспять. Каждый приносит в свою обитель образ другого, но не более того. Поэт стал философским поэтом, а мудрец — поэтическим мудрецом. И все же философский поэт — не философ, а поэтический мудрец не превратился в поэта»<sup>1</sup>.

Провести грань между искусством и философией крайне важно. Во времена Лессинга в ходу было выражение «прекрасная наука» («Schöne Wissenschaft»), которым обозначалось искусство. Различие между двумя видами духовной деятельности представляли не совсем ясно. Лессинг ощущал себя литератором, остановившимся «на полпути к философии». Здесь он встретил теоретика «на полпути к литературе» — Моисея Мендельсона. Результат встречи — «Поп-метафизик», написанный в сотрудничестве. Лессингу потребовался соавтор, профессиональный философ, ибо сам он глубинного умозрения не достигал и к ним не стремился.

Лессинга знают как талантливого журналиста, критика, поэта, баснописца, драматурга. В 1753—1755 годах выходит в шести томах его первое полное собрание сочинений. В последнем томе — последнее (к тому времени) достижение — «Мисс Сара Сампсон».

Свою пьесу Лессинг характеризует как «бюргерскую трагедию». Впоследствии он пояснит: «Имена принцев и героев могут придать пьесе пышность и величие, но несколько не способствуют ее трогательности. Несчастья тех людей, положение которых очень близко к нашему, весьма естественны, всего сильнее действуют на нашу душу, и если мы сочувствуем королям, то сочувствуем им просто как людям. Если благодаря сану их несчастья приобретают большее значение, то для нас оно не делается от этого более интересным. Бывает, что в них вовлечены целые народы, но для нашего сострадания нужна отдельная личность».

---

<sup>1</sup> Gotthold Ephraim Lessing. Gesammelte Werke. Berlin, 1968. Bd. 7, S. 234.

Интерес к жизни личности — вот то новое, что принесла с собой новая, «бюргерская» эпоха, пришедшая на смену феодализму и ознаменовавшая себя ломкой сословной иерархии, утверждением новых, буржуазных принципов в экономике и жизни духа. Бюргер — это горожанин, представитель «третьего сословия». Но не только. Бюргер — это гражданин, носитель правопорядка. Наконец, бюргер — собственник, буржуа.

Ярче, чем в «Саре Сампсон», гражданский, «бюргерский» идеал независимой личности, живущей в условиях правопорядка, выражен в «Мишне фон Барнхельм» — первой и наиболее крупной из трех жемчужин драматического творчества Лессинга. Действие «Сары Сампсон» происходило в Англии, где Лессинг никогда не был. «Мишна фон Барнхельм» повествует о среде и времени, известных автору по личному опыту. Пьеса была начата в Бреславле, куда в 1760 году уставший от журнальной суеты столицы Лессинг буквально бежал и где он пять лет служил секретарем у тамошнего военачальника. Лессинг окунулся в военную среду, и о судьбе офицера рассказывает его пьеса. Только что окончилась Семилетняя война, но бесстрашный майор Тельхейм вместо награды получил увольнение со службы: он — олицетворенное благородство — заподозрен во взяточничестве. Лишь в самом конце пьесы приходит благая весть: дело закрыто, король снова зовет Тельхейма на службу, и майор может вступить в брак со своей любимой. Выходя из Курляндии, он служит в прусской армии, а женится на девушке из «вражеской» Саксонии. Нетрудно увидеть здесь призыв к единству нации.

Отношения между Тельхеймом и его королем складываются не по феодальному, а по буржуазному образцу. Он поступил на прусскую службу «из сочувствия к неким политическим принципам». По его убеждению, «солдатом надо быть ради блага своей родины или из любви к тому делу, за которое ты сражаешься». Ни о каких изначальных обязанностях по отношению к сюзерену нет и речи.

«Мишна фон Барнхельм» послужила главным поводом для возникновения «легенды о Лессинге» как о верноподданном барде пруссачества. Немецкий марксист, известный теоретик культуры Франц Меринг (1846—1919), развеял эту легенду, в «Мишне» он увидел не апологию, а явную критику фридриховских порядков (не случайно берлинские власти препятствовали постановке пьесы). Но это не дает оснований для другой легенды, переоценивающей революционность немецкого просветителя. Когда В. Гриб (автор написанной в 30-е годы, но сохраняющей свое значение до сего дня работы о Лессинге) называет «Эмилию Галотти» «первой пьесой революционного немецкого театра», возникает желание

возразить ему. От «Эмилии Галотти», по мнению В. Гриба, «идет театр молодого Шиллера и во многом театр «бури и натиска»<sup>1</sup>.

Между тем, по словам Гете, «к произведениям Лессинга у Шиллера было совсем особое отношение; в сущности говоря, он их не любил, а «Эмилия Галотти» была ему прямо-таки противна»<sup>2</sup>. В чем дело, Гете не объясняет. Вполне возможно, что, по мнению Шиллера, Лессингу как раз не хватало тираноборчества. А может быть, ему претил излишне усложненный психологизм пьесы.

Почему Одоардо Галотти убивает свою дочь, на которую польстился принц, а не ее совратителя? — спрашивает Гриб. Все дело в том, что Одоардо не борец, а мститель, к тому же весьма импульсивный. Стоило принцу сказать что-то человеческое, как он сохранил ему жизнь. Может быть, я ошибаюсь, но, помимо волнующей Лессинга проблемы правопорядка, в «Эмилии Галотти» заметна полемика с только что возникшим движением «бури и натиска». Штюрмеры провозгласили примат чувства перед разумом, поставили индивидуальное выше всеобщего. Лессинг показал, куда это ведет, если будет потеряно чувство меры.

И еще одна проблема, смолоду волновавшая Лессинга, а в старости целиком захватившая его ум, поставлена в трагедии. Проблема религии. Обратите внимание на то, что говорит Эмилия, узнав, что ее жених убит, а она похищена принцем, она занята самобичеванием. «Соблази — вот настоящее насилие. В моих жилах течет кровь, отец, молодая, горячая кровь. И чувства мои — живые чувства. Я ни в чем не уверена, ни за что не могу поручиться. Я знаю дом Гримальди, это дом порока. Один только час, проведенный там под надзором матери, и в душе моей поднялось такое смятение, что самые строгие обряды религии едва могли его унять в течение нескольких недель. Религии! И какой религии! Чтобы избежать беды, тысячи бросались в воду, теперь они причислены к лику святых! Дайте, отец, дайте мне этот кинжал!»

Напомню об одном разборе пьесы, принадлежащем великому критику Гердеру (1744—1803), который духовно был ближе Лессингу, чем кто-либо другой. «С каким пониманием Лессинг окутал религией сердце молодой Эмилии, с тем чтобы и здесь показать слабые и сильные стороны этой опоры. Как обдуманно заставляет он принца заговорить с ней в самом святом месте, в часовне, а рядом с ней выводит слабую мать и строгого, мрачного монаршьего врага Одоардо. Ее смерть поучительна и ужасна, хотя поступок

---

<sup>1</sup> В. Гриб. Избранные работы. М., 1956, с. 134. И по мнению Н. Вильмонта, «Эмилия Галотти» — первая драма революционного немецкого театра» (Г.-Э. Лессинг. Драмы. Басни в прозе. М., 1972, с. 25).

<sup>2</sup> И.-В. Гете. Об искусстве. М., 1975, с. 402.

отца не является примером осмысленности. Ни в коем случае! Старик, как и его испуганная дочь, потерял голову в одуряющей придворной атмосфере, и именно это смятение, опасность, которую несут такие характеры, непосредственно хотел изобразить поэт»<sup>1</sup>.

Одоардо действительно потерял голову. Одно время ему даже кажется, что его дочь заодно с принцем, и готов уйти, предоставить «небу» решать коллизию. Гете вообще считал, что Эмилия, в сущности, любит принца, хотя в трагедии это недостаточно ясно выявлено. Меринг, правда, возражал против подобной интерпретации. Финал трагедии спорен, нарочито неоднозначен. Как неоднозначны и выведенные характеры. Бесспорная удача Лессинга — принц, легкомысленный деспот-вертопрах, лишенный моральных устоев и вместе с тем наделенный обаянием, перед которым не только дрогнуло сердце Эмилии, но не устоял и ее суровый отец. Гердер считал, что в образе принца общее полностью сливается с индивидуальным, перед нами живой человек, «этот принц». (К гердеровскому разбору «Эмилии Галотти» восходит знаменитая гегелевская формула предельной индивидуализации в художественном произведении — «этот».)

Вернемся, однако, к автору пьесы. Мы оставили его в Бреславле, где он служит секретарем генерала, пишет ему диспозиции и донесения, а по вечерам идет в игорный дом и проводит время за картами. Он ничего не публикует в эти годы, но впечатления и мысли накапливаются, а кое-что ложится и на бумагу. В Бреславле написана значительная часть «Мишны» и «Лаокоона» — эстетического трактата, который Лессинг издает в 1766 году, вернувшись в Берлин.

Трактат посвящен выяснению различий между пластическими искусствами и поэзией. Унаследованный от античности взгляд о тождестве этих видов искусства был поставлен под сомнение в XVIII веке. Француз Дюбо (1670—1742) в объемистом фолианте «Критические размышления о поэзии и живописи» (1719) настаивал на том, что у поэтов богаче возможности для передачи мыслей и чувств. «Поэту несравненно легче, чем Живописцу, заставить нас привязаться к своим персонажам и с волнением следить за их судьбой»<sup>2</sup>. Но, с другой стороны, в природе есть много красот, которые легче воспроизводить живописцу, нежели поэту. «Живописец может ввести в действие большее количество персонажей. Ему под силу остановить наше внимание на впечатляющих деталях. Для

---

<sup>1</sup> J. G. Herder. Sämtliche Werke. Berlin, 1888. Bd. XVII, S. 185.

<sup>2</sup> Ж.-Б. Дюбо. Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976, с. 72.

живописи и для поэзии Дюбо одинаково требовал правдоподобия. Полного правдоподобия добиться нельзя, однако «произведение искусства всегда доставляет нам тем большее наслаждение, чем более оно правдоподобно»<sup>1</sup>. Картина Рубенса, изображающая роды Марии Медичи, по мнению Дюбо, была бы великолепней, если бы художник вместо Гениев и других аллегорических фигур изобразил бы повивальщиц.

Над различием между живописью и поэзией задумывались и после Дюбо. Но только «Лаокоон» привлек всеобщее внимание к проблеме и многое прояснил. «Потрясающее впечатление произвел на нас Лессинг своим «Лаокооном», — писал Гете в «Поэзии и правде». — Это творение из сферы жалкого созерцательства вознесло нас в вольные просторы мысли. Упорное наше непонимание тезиса *ut pictura poesis* было вдруг устранено»<sup>2</sup>.

«Лаокоон» полемичен. Его автор выступил против концепции Винкельмана (1717—1768), изложенной в работе «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре» (1755). (К моменту окончания работы над «Лаокооном» появилась и Винкельманова «История искусства древности», упоминания о ней содержатся в последних разделах трактата.) Спор возник, казалось, по частному поводу. Почему в скульптурной группе гибнущий жрец Лаокоон издает не безумный крик, а приглушенный стон? Винкельман увидел в этом выражение национального характера греков, их стоическое величие духа. Лессинг держался другого мнения: суть дела в специфике скульптуры. Трагедия Софокла «Филоклет» — тоже произведение греческого искусства, однако страдающий от ран ее герой кричит в голос. То, что может выразить повествовательное искусство, не дозволено пластике. У поэта шире диапазон выразительных средств. Это не значит, что поэзия «выше» живописи и скульптуры. Просто есть различие в предмете изображения и его способах. Некоторые поэтические образы не годятся для живописца, и наоборот, иные картины при попытке передать их стихами или прозой теряют силу воздействия.

Лессинг доискивается до «первопричин». Искусство подражает действительности. Последняя существует в пространстве и во времени. Отсюда два вида искусств. Пространство заполнено телами. Тела с их видимыми свойствами составляют предмет живописи. (Различие, уточняет Лессинг, относительное; живопись может также изображать и действия, но только опосредованно, при помощи тел, и наоборот, поэзия может изображать тела при помощи действий.)

<sup>1</sup> Ж.-Б. Дюбо. Критические размышления о поэзии и живописи, с. 121.

<sup>2</sup> И.-В. Гете. Собр. соч., т. 3. М., 1976, с. 267. «*Ut pictura poesis*» («поэзия — та же живопись») — изречение Горация.

Итак, в распоряжении художника (живописца или скульптора) не отрезок времени, а только один его момент. Следовательно, выбрать надо такой, который наиболее плодотворен. «Плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению. Чем более мы глядим, тем более мысль наша добавляет к видимому, а чем сильнее работает мысль, тем больше возбуждается наше воображение. Но изображение какой-либо страсти в момент наивысшего напряжения всего менее обладает этим свойством. За таким изображением не остается уже больше ничего: показать глазу эту предельную точку аффекта — значит связать крылья фантазии». Вот почему Лаокоон только стоит, воображению легко представить его кричащим; а если бы он кричал, фантазия не могла бы подняться ни на одну ступень выше.

Наблюдение тонкое, только справедливым оно оказалось не для одной скульптуры; это важнейшая особенность искусства вообще. «Плодотворный момент» ищет любой художник, в том числе и писатель. Недоговоренность, фигура умолчания, нарочитая неполнота образа — излюбленные приемы литературы. Иногда намек действует сильнее, чем развернутое описание. Любой художник (в том числе и писатель) воспроизводит жизнь, но не во всей полноте деталей, а обобщенно, оставляя место для фантазии зрителя (или читателя). Эстетическое переживание возникает и от «узнавания» действительности, и от того, что приходится «домысливать» созданный художником образ. Такой вывод возникает при чтении «Лаокоона».

Уже Гердер подметил, что в споре Винкельман — Лессинг победителя не было: одна концепция не исключает другую. Гердер откликнулся на «Лаокоон» работой «Критические леса» (1769), которая служит своеобразным продолжением трактата Лессинга, подводит итог его полемике с Винкельманом. Винкельман пытался объяснить специфику античного искусства национальным характером греков, их образом жизни. Гердер идет дальше этим путем, усматривая, в частности, решающее влияние мифологии греков на их искусство. Но он согласен и с Лессингом относительно того, что надо разобраться в специфических особенностях каждого вида художественного творчества. Лессинг, подчеркивает Гердер, не заметил самого важного различия между изобразительным искусством и литературой. Дело заключается в том, что знаки, которыми пользуется живопись, естественны: связь знаков с изображаемым предметом основана на свойствах самого изображаемого предмета. Средства выражения поэзии условны, членораздельные звуки не имеют ничего общего с предметом, который они обозначают; это лишь общепринятые символы. По природе своей живопись и литература совершенно отличны друг от друга, здесь вообще отсутствует

общий признак для сравнения. Другими словами, действие живописи основано на непосредственной восприятии, действие литературы опосредовано существованием языка. Поэтому нельзя прямо сопоставлять поэзию и живопись. Последнюю можно сравнивать, по мысли Гердера, только с музыкой. В живописи естественные средства воздействия сосуществуют в пространстве; в музыке они следуют друг за другом во времени. Что же касается литературы, то она действует искусственными средствами, силой смыслового значения слов.

Эти мысли Гердера помогают разобраться в еще одной важной проблеме, поставленной в «Лаокооне». Лессинг с полным основанием утверждал, что у поэзии шире, чем у живописи, возможности в изображении безобразного. Почему так? Лессинг видел причину в том, что поэтическое произведение, развертываясь во времени, знакомит нас с безобразным «по частям», и вследствие этого неприятное впечатление ослабляется, а в живописи «безобразное дается во всей полноте и действует на нас почти так, как и в природе». Дело, однако, в другом, и это показал Гердер: в искусстве безобразное само по себе существовать не может; если возникает чувство отвращения, то пропадает эстетическое переживание; задача искусства — преобразить безобразное, найти тот особый угол рассмотрения, который превратит уродство в красоту. Литература в силу своего опосредованного характера обладает более широкими возможностями абстрагирования, всесторонней оценки предмета, глубинного рассмотрения его. Живопись же не может отвлечься от внешнего облика.

Лессинг намеревался продолжить «Лаокоон» и рассмотреть подробнее проблему безобразного. В сохранившемся плане второй части трактата поставлен вопрос, каким образом Мильтон изобразил Сатану, «не прибегая при этом к обычному средству других — к безобразию формы».

В 1767 году наступает новый яркий этап жизни и творчества Лессинга. В Гамбурге возник Немецкий национальный театр, где собраны лучшие актерские силы. Новый театр пригласил Лессинга на должность «драматурга», то есть заведующего литературной частью. Отсюда возникло и название нового театроведческого журнала, затеянного Лессингом, — «Гамбургская драматургия». В извещении об издании журнала говорилось: «Наша «Драматургия» будет критическим перечнем всех пьес, которые появятся на сцене, и будет следить за каждым шагом, который совершают на этом поприще искусство поэта и актера». В течение года регулярно два раза в неделю выходили тонкие книжицы, содержавшие разбор спектаклей и общие размышления о природе драматического искусства. Собранные вместе, они составили фундаментальный трактат,

который и поныне считается одним из краеугольных камней театральной эстетики. Обычно книга содержит найденный автором результат. Здесь же перед нами и авторские поиски. Мы видим, как движется мысль Лессинга, как возникают перед ней вопросы, как не сразу обнаруживается ответ.

В одном из первых выпусков недвусмысленно сформулирована программа: «Театр должен быть школой нравственности». Но как это осуществить? Какими внешними признаками сопровождается то чувство, с которым актер может высказывать нравственные сентенции? «Всякое правило нравственности есть общее положение, которое требует душевной сосредоточенности и спокойного размышления. Следовательно, оно должно быть выражаемо ровным тоном и с некоторой холодностью. Но в то же время это общее положение есть результат тех впечатлений, которые производят на действующих лиц особые личные обстоятельства. Это не простой вывод, а обобщенное ощущение, и в таком смысле его должно высказывать с жаром и некоторым одушевлением. Итак, с одушевлением и ровным тоном, с жаром и холодностью? Не иначе...»

Со времен Аристотеля известно, что единство общего и единичного — закон театра, как и искусства вообще. Это относится и к речи актеров, и к их мимике, и к жестике. Жест должен быть и «значителен», и «индивидуален». Лессинг напоминает читателям те советы, которые шекспировский Гамлет даст бродячим актерам: слова должны легко сходить с языка, не кричите на сцене, соблюдайте меру. Мало таких голосов, которые не были бы противны при крайнем напряжении. А слух, как и зрение публики, не следует оскорблять. Вспомнив о тех границах, которые в «Лаокооне» были установлены для передачи безобразного, Лессинг отмечает, что искусство актера занимает середину между изобразительным искусством и поэзией. На сцене можно позволить себе больше, чем на полотне, но и здесь есть свои границы.

По сцене двигаются живые люди, но это не значит, что на сцене сама жизнь. Правдивость не должна доходить «до самой крайней иллюзии». Мы знаем, что в жизни нет привидений, но призрак отца Гамлета волнует нас, и «волосы встают дыбом на голове, все равно, прикрывают ли они мозг верующий в духов или неверующий».

Нельзя требовать от пьесы и полного совпадения с историческими фактами. «Трагедия не история, изложенная в форме разговоров; история для трагедии есть не что иное, как перечень имен, с которыми мы привыкли соединять известные характеры».

С такими оговорками Лессинг принимает восходящий к Аристотелю тезис об искусстве как подражании природе. Оговорки возникают и по поводу тезиса о единстве общего и единичного.

В «Гамбургской драматургии» Лессинг выявляет несоответствие принципов французских драматургов идеям Аристотеля. Французы «перегружали выражение, краски накладывали слишком густо, пока характеризуемые лица не превращались в олицетворенные характеры». Автору «Гамбургской драматургии» это не нравится.

Но вот и Дидро заговорил о том, что в комедии невозможна такая степень индивидуализации, как в трагедии. В жизни едва ли сыщешь более дюжины комических характеров; комедиограф, следовательно, выводит не личности, а типы, целые сословия. Дидро заговорил об «идеальном характере».

Лессинг отмечает, возражая Дидро, что «природа» не так уж бедна самобытными характерами, и неправда, будто комические поэты их исчерпали». Дело, однако, не в этом. Не в том, что «великий немецкий просветитель считал, что жизнь и человеческая природа неисчерпаемо богаты различными характерами и что обязанность поэта и художника — продолжать поиски новых, изучать и воспроизводить их во всем многообразии. Тяготению Дидро к «идеальным характерам» Лессинг противопоставляет требование изучать реальные характеры»<sup>1</sup>.

Дело обстоит сложнее. Лессинг говорит о двух возможных вариантах художественного обобщения, о двух смыслах термина «всеобщий характер». Вот его слова: «В первом значении всеобщим характером называется такой, в котором собраны воедино те черты, которые можно заметить у многих или у всех индивидов. Короче, это *перегруженный* характер, скорее персонифицированная идея характера, чем характерная личность. А в другом значении всеобщим характером называется такой, в котором взята определенная середина, равная пропорция всего того, что замечено у многих или у всех индивидов. Короче, это *обыкновенный* характер, обыкновенный не в смысле самого характера, а потому, что такова степень, мера его». Здесь квинтэссенция трактата, по словам автора, *fermenta cogitationis* — фермент мышления. Здесь зародыш рассуждений Шиллера о двух типах поэзии: «наивной» и «сентиментальной»<sup>2</sup>. Отсюда идет и брехтовская концепция «неаристотелевского» театра. Кстати, сам Лессинг считает, что Аристотелю соответствует только «всеобщность во втором значении», что касается всеобщности первого вида, создающей «перегруженные характеры» и

---

<sup>1</sup> Г. Фридендер. Лессинг. М., 1957, с. 123.

<sup>2</sup> Именно так следует переводить термин Шиллера *sentimentalisch*, а не как «сентиментальный» (по-немецки *sentimental*). Термин Шиллера, введенный в немецкий язык им самим, не имеет ничего общего ни с сентиментальностью, ни с сентиментализмом. Он служит для обозначения особого типа размышляющей литературы.

«персонифицированные идеи», то она гораздо необычнее, чем это допускает всеобщность Аристотеля. Проблема двух возможностей художественного обобщения — одна из ведущих в немецкой эстетике последующего времени. И в немецком искусстве.

Она имеет принципиальное значение и для понимания драматургического творчества самого Лессинга. Если в «Минне фон Барнхельм» и в «Эмили Галотти» он стремится к «аристотелевскому» обобщению, создает живые, «обыкновенные» характеры своих современников, то в последней пьесе Лессинга, в «Натане Мудром», перед нами персонифицированные идеи. Неужели талапт Лессинга стал меркнуть? Увы, так принято считать. В коллективном труде «История немецкой литературы» читаем: «Натан Мудрый» — классическое произведение немецкого просветительства, но не вершина художественных достижений Лессинга. Недостатки его драматической системы здесь особенно ощутимы. ...И Натан, и Саладин, и тамплиер — лишь переряженные в разные исторические костюмы и снабженные внешними индивидуальными приметами «рупоры идей». Значение пьесы — в изложении мыслей самого Лессинга, высказываемых устами Натана. В этом изложении есть та интеллектуальная художественность, которая составляет одно из привлекательнейших достоинств просветительской литературы»<sup>1</sup>.

Почему только просветительской? Может быть, вообще всей немецкой? И той, что существовала задолго до Лессинга, и той, что пришла потом, включая Гете и Шиллера, вплоть до Томаса Манна и Германа Гессе? Немецкая литература — это касается в первую очередь прозы — зародилась в недрах еретической мистики, получила аттестат зрелости, пройдя школу Лютера, который был не только преобразователем религии, но создателем современного немецкого литературного языка. Затем ей предстояло поступить на философский факультет, чтобы прослушать курсы Капта и Гегеля. И при всем том она оставалась литературой. Близость к религии и науке, бытие «на полпути к философии» и отсюда своего рода «интеллектуальная художественность» — национальные особенности немецкой литературы. Это надо твердо усвоить и не подходить к немецкой литературе с мерками других литератур, радуясь, когда она в них укладывается, и извиняясь, когда не укладывается. А Лессинг — немец до мозга костей. Шиллер, не принимавший «Эмили Галотти», положительно относился к «Натану Мудрому», в его обработке пьеса шла с успехом на подмостках Веймарского театра, руководимого Гете.

«Натан Мудрый» был написан в Вольфенбюттеле (герцогство Брауншвейг), куда Лессинг перебрался, приняв должность храни-

---

<sup>1</sup> «История немецкой литературы», т. 2. М., 1963, с. 158.

теля тамошней библиотеки после закрытия Немецкого национального театра в Гамбурге, просуществовавшего полтора года. Начался последний период творчества драматурга и критика, ставшего к тому времени знаменитым. В 1772 году выходит «Эмилия Галотти», которая приносит новую славу, три года спустя Лессинга по-царски принимают в Вене, где императорский театр в его честь ставит его последнюю пьесу. Зрительный зал при появлении автора кричит «виват!».

Жизнь, однако, по-прежнему полна невзгод. В 1776 году Лессинг женился, через год с небольшим, в результате неудачных родов, окончившихся смертью ребенка, жена умирает. Лессинг одинок и в своей духовной жизни. Рядом с ним нет человека, с которым он мог бы поделиться сокровенными мыслями. Случайный собеседник уже после смерти Лессинга поведал миру о новых интересах его и новых убеждениях.

Этим собеседником был молодой философ Фридрих Генрих Якоби (1743—1819). Они встретились за полгода до кончины Лессинга. Разговор начался с обсуждения гетевского стихотворения «Прометей», о котором Лессинг сказал, что он полностью разделяет точку зрения автора. «Ортодоксальные понятия о божестве не существуют для меня более, я не могу их принять, *все — единое*. Я не разумею иначе». Изумленный Якоби, не ожидавший такого заявления, смущенно спросил: «Тогда вы должны быть в значительной степени согласны со Спинозой?» На это Лессинг ответил: «Если я должен кого-либо назвать, то я не знаю никого другого... Знаете ли вы что-нибудь лучшее? — И тут же добавил: — Нет никакой другой философии, кроме философии Спинозы».

Сообщение Якоби послужило причиной длительной оживленной дискуссии, знаменитого «спора о пантеизме», разгоревшегося уже после смерти Лессинга. Потом участники спора уже забыли о Лессинге, спорили вообще о спинозизме, пантеизме и теории познания. Интеллектуальная Германия обретала вкус к философии.

Этим она была обязана Лессингу. И дело заключалось не в тех словах, которые он сказал (или не сказал) Якоби. У Лессинга оказались более весомые заслуги перед теоретической мыслью. По компетентному мнению Н. Г. Чернышевского, значение Лессинга заключается не столько в том, что он оказал влияние на содержание последующих философских систем, но главным образом в том, что он подготовил умы своего народа к восприятию философствования. Это надо отнести прежде всего к воздействию статей, написанных Лессингом в последние годы его жизни: они приучили немецкую публику к философствованию.

Статьи эти посвящены главным образом религии и библейской критике. Состояние современной ему церкви не удовлетворяет Лес-

синга, но он далек и от «новомодных» богословов-рационалистов, пытавшихся «подчистить» лютеранство. Брату он пишет: «Старая религиозная система фальшива, но мне не хотелось бы утверждать вместе с тобой, что она представляет собой стряпню тупиц и полу-философов. Я не знаю на свете другой вещи, в которой бы больше проявилось и воплотилось человеческое глубокомыслие. Стряпней тупиц и полуфилософов представляется мне та религиозная система, которой хотят заменить старую».

В 1774 году Лессинг приступил к опубликованию отрывков из сочинения гамбургского ученого Германа Самюэля Реймаруса (1694—1768) «Апология или сочинение в защиту разумных почитателей бога». Произведение Реймаруса оспаривало богодухновенность Библии и ее значение для познания истины; Библия полна противоречий, ее герои — обманщики, сластолюбцы, убийцы. Реймарус ищет истинную, «естественную» религию, построенную не на откровении, а выведенную из внутренней природы человека; он — деист и требует терпимого отношения к деистам. Имя автора названо не было. Отрывки издавались в серии публикаций старых рукописей и выдавались за неизвестное произведение, хранящееся в библиотеке Вольфенбюттеля. Лессинг не разделял взглядов на религию как на результат заблуждений и заведомого обмана. Отрывки из «Апологии» он снабжал своими комментариями.

Как и следовало ожидать, опубликование вольфенбюттельских отрывков вызвало брожение умов. Начались нападки на Лессинга. Защищаясь, Лессинг в серии блестящих статей отстаивал право на исследование в любой сфере знания, в том числе и истории религии, он высказывал смелые идеи, высмеивал своего главного оппонента пастора Гёце, показывая его невежество. В конце концов вмешательство властей заставило Лессинга замолчать. Но последнее слово в споре все же осталось за Лессингом. Оно произнесено было в «Воспитании человеческого рода» и в «Шатане Мудром».

«Воспитание человеческого рода» — это сто тезисов о нравственном прогрессе человечества. Различные типы религий являются продуктом определенных исторических эпох. Род, как и индивид, проходит три возраста. Детству человечества соответствует Ветхий завет, юношеству — Новый завет. Грядет зрелость — «эпоха нового, вечного Евангелия», высшая стадия совершенства и нравственной чистоты, когда мораль станет всеобщим, безусловным принципом поведения. Откровения Ветхого завета говорят о грубом духовном состоянии мира, когда воспитание возможно только путем прямых наград и телесных наказаний. В юношеском возрасте нужен иной учитель и иные методы воспитания. Христианство апеллирует к высшим мотивам поведения, это более высокая ступень духовной эволюции, хотя и не последняя.

К христианству Лессинг предъявляет и более высокие требования. Прежде всего в отношении веротерпимости. Об этом повествует «Натан Мудрый».

«Натан Мудрый» — не историческая драма. Хотя время и место обозначены точно, но ситуация нарисована абстрактно-идиллическая, действующие лица лишены индивидуальных характеристик (некоторые даже имен), все говорят одним языком — языком размышляющего автора, пятистопным чеканным ямбом.

«Натана Мудрого» можно назвать драмой-утопией. Лессинг пытается как бы заглянуть в будущее, наглядно показать «третий возраст» человечества, когда исчезнут социальные и национальные распри, когда восторжествует принцип «все люди — братья». Эта метафора реализована в финале пьесы, где выясняется кровное родство султана-мусульманина, рыцаря-крестоносца и еврейской девушки.

Вокруг последней пьесы Лессинга ломались полемические копы. Не будем описывать все баталии, приведем лишь итоговую характеристику Ф. Меринга, который настаивает на том, что Лессинг не намеревался «возвеличить еврейство и упизить христианство. Лессинг вступился за преследуемых евреев, но только в той же степени, как он вступился за преследуемых иезуитов. Всякая нетерпимость была ему глубоко противна, и он бичевал ее всюду, где находил, — у христиан ли, у евреев или у мусульман»<sup>1</sup>.

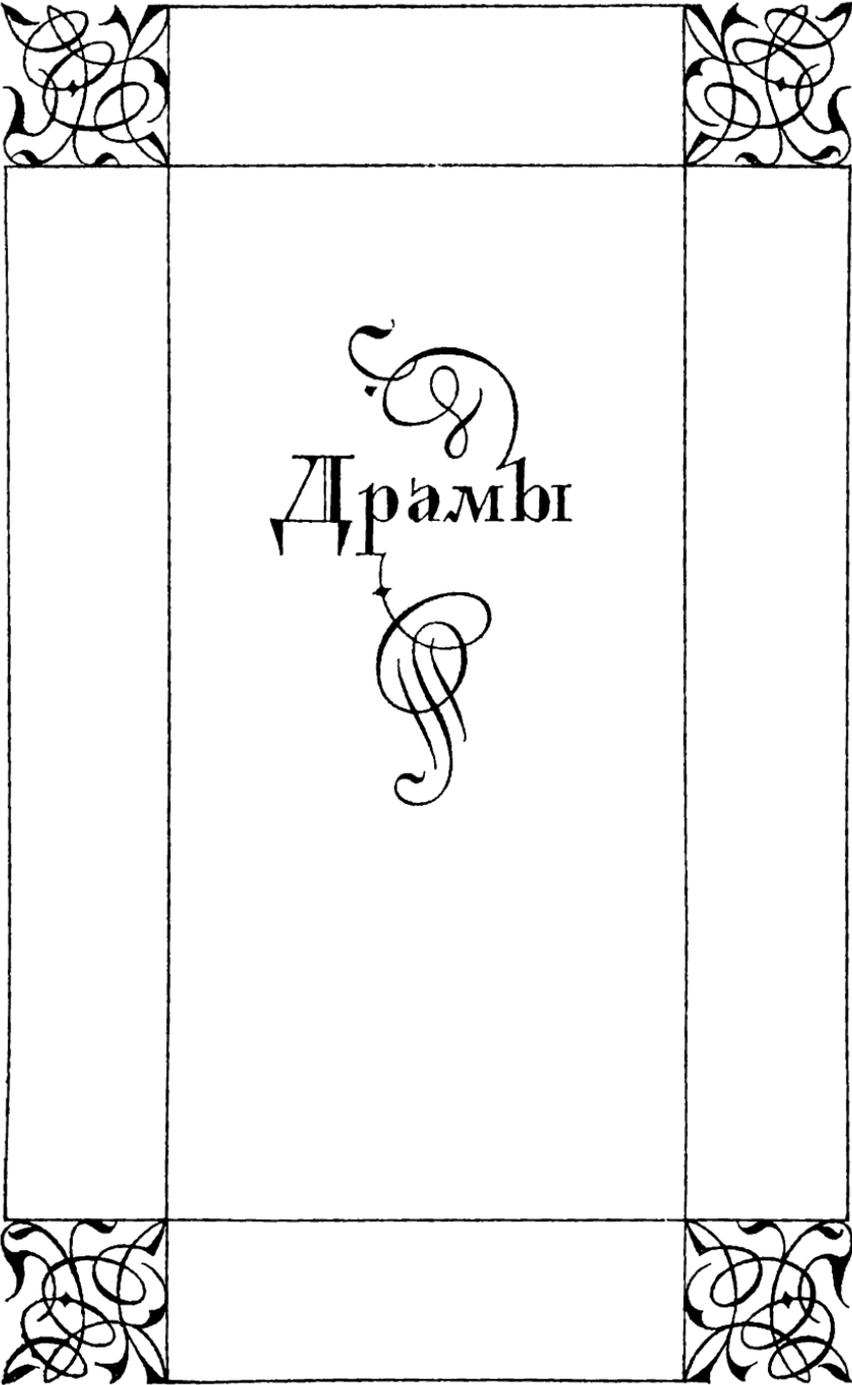
Глубокое историческое чутье характерно для взглядов Лессинга не только на судьбы религии, но и на судьбы всех общественных явлений. На его глазах распадалась феодальная система, возникали буржуазные порядки. Но он видит противоречия нового строя, понимает, что этот порядок хотя и необходим, но не вечен. Взгляд Лессинга устремлен в будущее.

Лессинг умер 15 февраля 1781 года. В мае того же года появилась «Критика чистого разума» Канта. И вскоре затем «Разбойники» Шиллера. Гете и Гердер уже обосновались в Веймаре, где возникнут «Идеи к философии истории человечества» и будет написан «Фауст». Немецкая классика вступала в свои права.

*А. Гулыга*

---

<sup>1</sup> Ф. Меринг. Легенда о Лессинге. Литературно-критические статьи, т. 1. М., 1934, с. 481.



Драмы



**МИННА ФОН БАРНХЕЛЬМ,  
ИЛИ СОЛДАТСКОЕ СЧАСТЬЕ**

*Комедия*

---

### ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Фон Тельхейм, майор в отставке.  
Минна фон Барнхельм.  
Граф фон Брухзаль, ее дядя.  
Франциска, ее служанка.  
Юст, слуга майора.  
Пауль Вернер, некогда вахмистр Тельхейма.  
Трактирщик.  
Дама в трауре.  
Фельдъегерь.  
Рикко де ла Марлиньер.

Действие попеременно происходит в зале трактира  
и в прилегающей комнате.

## ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

### ЯВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Ю ст.

Ю ст. *(уснул, прикорнув в углу и бормочет во сне)*. Мошеник он, а не трактирщик. Это нас-то ты... Живо, братец! Луни его! *(Замахивается и от этого просыпается)*. Эй, берегись! Как, опять? Не успею глаза сомкнуть, и мы с ним уже деремся. Ох, кабы ему по правде хоть половина моих тумачков досталась! Да, никак, уже развиднелось! Надо поскорей разыскать беднягу майора. Моя бы воля, я б его и близко к этому проклятому дому не подпустил. Где-то он ночь проспал?

### ЯВЛЕНИЕ ВТОРОЕ

Трактирщик, Ю ст.

Трактирщик. Доброго вам утра, господин Юст, доброго утра! Раненько вы поднялись. Или, может, лучше сказать: позднеенько засиделись?

Ю ст. Говори, что вздумается.

Трактирщик. Я говорю только «доброе утра», а на это господину Юсту следовало бы ответить «благодарствуйте», верно ведь?

Ю ст. Что ж, благодарствуйте!

Трактирщик. Кому не довелось как следует выспаться, тот, конечно, только и знает, что брюзжать. Господин майор, видно, не воротился домой, а вы его всю ночь здесь и прождали.

Юст. Ишь какой догадливый!

Трактирщик. Мне просто так подумалось, и все тут.

Юст (*поворачивается, чтобы уйти*). Ваш слуга.

Трактирщик (*удерживает его*). Где уж нам!

Юст. Ладно, не ваш слуга.

Трактирщик. Полноте, господин Юст! Неужто вы еще со вчерашнего дня на меня сердитесь? Злость-то ведь за ночь проходит.

Юст. У меня и за десять ночей не пройдет!

Трактирщик. Да разве это по-христиански?

Юст. Конечно, по-христиански, точно так же, как вытолкать на улицу честного человека за то, что он не сразу заплатил по счету.

Трактирщик. Где ж вы сыскали эдакого безбожника?

Юст. Нашелся такой христианин — трактирщик. И кого же вытолкать? Моего господина! Превосходного человека! Офицера!

Трактирщик. Выходит, я вытолкал его на улицу? Ну уж нет, я слишком уважаю военных и от души сочувствую отставным! Мне поневоле пришлось предоставить ему другую комнату. Не думайте больше об этом, господин Юст. (*Кричит за сцену.*) Эй! Я мигом все заглажу!

Входит слуга.

Принеси-ка стаканчик винца, да получше, господину Юсту выпить хочется!

Юст. Не хлопчите, хозяин. Пусть эта капля вина станет ядом, если только — нет, не буду зарекаться; я ведь еще трезвый!

Трактирщик (*слуге, который принес бутылку ликера и стакан*). Давай сюда, можешь идти! Вот, господин Юст, отличный напиток, крепкий, вкусный, полезительный. (*Наливает и протягивает Юсту стакан.*) Вы замерзли, не выпались, а это сразу согреет желудок!

Юст. Не надо бы мне!.. Ну да стоит ли платиться своим здоровьем за его грубости? (*Пьет.*)

Трактирщик. На здоровье, господин Юст!

Юст (*возвращая ему стакан*). Недурно! Но вы, хозяин, все-таки грубиян!

Трактирщик. Бросьте, бросьте, не так это. Пропустите-ка поскорей еще стаканчик — на одной ноге не устоишь.

Юст (*осушив второй стакан*). Ничего не скажешь, что хорошо, то хорошо! Собственного изготовления, хозяин?

Трактирщик. Боже избави: постоянный данцигский, двойной крепости.

Юст. Вот что, хозяин, кабы я умел кривить душой, за такое вино стояло бы покривить, но нет, не могу держать язык за зубами: все-таки вы грубиян, господин трактирщик!

Трактирщик. Отродясь такого про себя не слышал. Еще стаканчик, господин Юст,— бог троюду любит!

Юст. Ладно, куда ни шло! (*Пьет.*) Вино — дай бог каждому. Но и правду говорить — дай бог каждому. Господин трактирщик, все-таки вы грубиян!

Трактирщик. Будь я грубияном, разве бы я стал это выслушивать?

Юст. Стали бы. Грубияны не больно-то обидчивы.

Трактирщик. Может, еще стаканчик, господин Юст? Дом о четырех углах строится.

Юст. Пожалуй, многовато будет! А для вас, хозяин, все равно без толку. Я до последней капли в бутылке стану твердить свое. Куда ж это годится, хозяин,— такая отменная паливка и такие дурные поступки! Мой господин бог знает как долго у вас прожил, не один звонкий талер вы у него вытянули,— у него, за всю жизнь и геллера никому не задолжавшего. А вы, не успел он отлучиться, его из комнаты выставили только за то, что он месяц-другой не сразу выкладывал деньги на бочку, не мог много тратить.

Трактирщик. А если мне комната нужна была позарез? Я наперед знал, что майор и по доброй воле ее уступил бы, ежели бы я мог дожждаться его прихода. Что ж мне было — показать от ворот поворот приезжей даме? Не долго думая уступить барыш другому трактирщику? Да она и вряд ли нашла бы, где остановиться. Постоялые дворы сейчас битком набиты. Не оставаться же молодой, прекрасной, обходительной даме на улице. Ваш господин — человек галантный! Да он, собственно, и не остался внакладе. Разве я не предоставил ему другую комнату?

Юст. На задворках за голубятней, с видом на соседний брацдауэр.

Трактирщик. Вид из этой комнаты открывался отличный, покуда проклятый сосед его не застроил. А сама комната очень даже приятная и шпалерами обтянута...

Юст. Была когда-то!

Трактирщик. Неправда, на одной стене они еще целехоньки. И ваша комнатка тут же рядом, господин Юст, в ней даже камин имеется, зимой, правда, он немощно дымит...

Ю ст. Зато летом — загляденье. Сдается мне, хозяин, что вы ко всему еще над нами издеваетесь!

Т р а к т и р щ и к. Да бросьте вы, господин Юст, господин Юст...

Ю ст. Не морочьте голову господину Юсту, не то...

Т р а к т и р щ и к. Не я вам морочу голову, а данцигский ликер!..

Ю ст. Офицера, да еще такого, как мой господин! Или вы, хозяин, вообразили, что офицер в отставке уже не офицер и не может надавать вам по шее? Почему ж это вы, господа трактирщики, такие были покладистые во время войны? Почему тогда каждый офицер был достойным человеком, а каждый солдат честным и бравым парнем? Чуть-чуть пожил в мирное время и уже обнаглели?

Т р а к т и р щ и к. Стоит ли так горячиться, господин Юст?..

Ю ст. Стоит...

### ЯВЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ

Фон Тельхейм, трактирщик, Юст.

Тельхейм (*входя*). Юст!

Ю ст (*уверенный, что его окликнул трактирщик*). Юст? Да мы с вами, видать, приятели?

Тельхейм. Юст!

Ю ст. А я-то думал, что для вас я господин Юст!

Т р а к т и р щ и к (*завидев майора*). Тсс, тсс! Господин, господин, господин Юст — вы бы лучше оглянулись; господин майор...

Тельхейм. Юст, ты, кажется, опять затеял ссору? А что я тебе приказывал?

Т р а к т и р щ и к. Ваша милость, да разве мы ссоримся, упаси бог! Ваш покорный слуга никогда бы не стал ссориться с человеком, который имеет честь служить вам.

Ю ст. Ох, кабы вздуть его хорошенько!

Т р а к т и р щ и к. Правда, господин Юст, пожалуй, уж слишком горячо заступаете за господина майора. Но ведь по справедливости, я за это его ценю, люблю даже!

Ю ст. Дать бы ему в зубы как следует!

Т р а к т и р щ и к. Жаль только, что он горячится понапрасну. Я ведь уверен, что не впаду в немилость у вашей милости, оттого что, нуждаясь в комнате, я из нужды...

Тельхейм. Довольно, сударь! Я вам задолжал, вы, покуда я отсутствовал, выбросили мои вещи из комнаты: я должен вам заплатить и подыскать себе другое пристанище. Все просто и понятно.

Трактирщик. Другое! Вы собираетесь съехать, господин майор? О, я несчастный, я конченный человек! Нет, ни за что! Пусть уж лучше съезжает дама. Господин майор не хочет уступить ей свою комнату — это ваша комната, господин майор, значит, даме надо отсюда убираться, я ничем не могу ей помочь. Пойду, сударь, скажу...

Тельхейм. Дружище, неужто вам мало одной глупой выходки? Пусть дама остается в предоставленной ей комнате...

Трактирщик. Ужели ваша милость подумали, что я из недоверия... боясь неуплаты?.. Словно я не знал, что ваша милость может в любую минуту оплатить мои счета... Запечатанный мешочек, на котором написано: пятьсот талеров в луидорах... ведь вы, ваша милость, оставили его в конторке, он в целости и сохранности.

Тельхейм. Я в этом не сомневался, надеюсь, целы и все мои вещи. Юст заберет их, когда расплатится с вами...

Трактирщик. Ей-богу, я здорово струхнул, увидев этот мешочек. Я всегда считал вашу милость за человека предусмотрительного, который не любит расхоронить все до последнего геллера... Но если бы я мог думать, что в конторке лежит звонкая монета...

Тельхейм. Вы обошлись бы со мной повежливее. Все понятно. А теперь ступайте, сударь... оставьте меня, мне надо поговорить с моим слугой...

Трактирщик. Но, ваша милость...

Тельхейм. Идем, Юст, этот господин, видно, не хочет, чтобы я отдавал тебе распоряжения в его доме...

Трактирщик. Ухожу, ухожу, ваша милость! Весь мой дом — к вашим услугам.

#### ЯВЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Тельхейм, Юст.

Юст (*топает ногой и плюет вслед трактирщику*). Тьфу!

Тельхейм. В чем дело?

Юст. Я задыхаюсь от злости.

Тельхейм. Эдак тебя, пожалуй, удар хватит.

Юст. А вас, сударь, я просто не узнаю. Провалиться мне на этом месте, если вы не стали покровителем немилосердного, злобного жулика! Я бы его своими руками задушил, зубами бы разорвал, и плевать мне, что меня повесят, или обезглавят, или колесуют...

Тельхейм. Зверюга!

Юст. Лучше быть зверюгой, чем таким человеком, как он!

Тельхейм. Но чего ты, собственно, хочешь?

Юст. Хочу, чтобы вы почувствовали, как жестоко вас оскорбляют!

Тельхейм. И дальше?

Юст. Чтобы вы отомстили за оскорбление; впрочем, этот трактирщик для вас слишком ничтожная персона.

Тельхейм. Короче говоря, ты хочешь, чтобы я поручил тебе отомстить за меня. Я и сам так решил. Надо, чтобы он больше не видел меня и деньги, ему причитающиеся, получил из твоих рук. Я знаю, ты сумеешь с презрением швырнуть ему в лицо полную пригоршню монет.

Юст. Ничего себе месть!

Тельхейм. Но и ее нам придется на время отложить! У меня нет ни гроша в кармане; и где мне раздобыть хоть грош, я понятия не имею.

Юст. Нет ни гроша? А что ж это за мешочек, набитый лундорами, который хозяин нашел в вашей конторке?

Тельхейм. Мешочек с деньгами мне дали на сохранение.

Юст. Надеюсь, это не та сотня пистолей, что с месяц назад вам принес ваш прежний вахмистр?

Тельхейм. Та самая. Пистолы Пауля Вернера. Что тут, собственно, удивительного?

Юст. И вы их до сих пор не тронули? Сударь, да этими деньгами вы вправе распоряжаться как угодно. В ответе буду я...

Тельхейм. В самом деле?

Юст. Вернер слышал от меня, что главное военное казначейство тянет с выплатой денег, которые оно вам должно... Он знает...

Тельхейм. Что я наверняка стал бы нищим, если бы уже не был им. Я тебе весьма обязан, Юст. Это твой рассказ заставил Вернера разделить со мной свои жалкие гро-

ши. Хорошо, хоть я догадался! Так вот что, Юст, заодно и ты заготовь-ка мне счет, нам надо расстаться...

Юст. Что? Как?

Тельхейм. Ни слова больше, кто-то идет сюда.

#### ЯВЛЕНИЕ ПЯТОЕ

Дама в трауре, Тельхейм, Юст.

Дама. Прошу извинить меня, сударь!

Тельхейм. Кого вы ищете, мадам?

Дама. Того самого достойного человека, с кем я имею честь разговаривать. Вы не узнаете меня? Я вдова вашего бывшего штаб-ротмистра...

Тельхейм. Бог мой, сударыня! Как вы изменились!

Дама. Я только что поднялась с одра болезни, к которому меня пригвоздило горе. Мне неприятно, что я с самого утра докучаю вам, господин майор. Я еду в имение, где добросердечная, но тоже не очень-то счастливая приятельница предоставила мне временное пристанище.

Тельхейм (*Юсту*). Поди, оставь нас одних.

#### ЯВЛЕНИЕ ШЕСТОЕ

Дама, Тельхейм.

Тельхейм. Говорите со мной откровенно, сударыня! Передо мною вам не надо стыдиться вашего несчастья. Могу ли я быть вам чем-нибудь полезен?

Дама. Господин майор...

Тельхейм. Я всем сердцем соболезную вам, сударыня! Чем я могу служить вам? Вы ведь знаете, ваш супруг был мне другом, да, другом, а я не очень-то щедро раздаю этот титул.

Дама. Кому же и знать, как не мне, что вы были достойны его дружбы в той же мере, в какой он был достоин вашей! Вы были бы его последней мыслью, ваше имя — последним словом на его холодеющих устах, если бы еще более сильное чувство не даровало этой печальной привилегии его несчастному сыну, его несчастной супруге...

Тельхейм. Полноте, сударыня! Я бы хотел плакать вместе с вами, но сегодня у меня нет слез. Не обессудьте! Вы застали меня в тот час, когда я готов был возроптать

на провидение. О, мой честный и храбрый Марлоф! Поторопитесь, сударыня, я жду ваших приказаний! Если я могу вам служить, если я...

Дама. Мне нельзя уехать, не исполнив его последней воли. Незадолго до кончины он вспомнил, что умирает вашим должником, и взял с меня клятву, что я оплачу этот долг при первой возможности. Я продала его амуницию и приехала выкупить расписку...

Тельхейм. Как, сударыня? Из-за этого вы приехали?

Дама. Да. Дозвольте вручить вам деньги.

Тельхейм. Бог с вами, мадам! Марлоф мой должник? Вряд ли, вряд ли. Впрочем, я сейчас посмотрю. (*Вынув свою записную книжку, листает в ней.*) Ничего не нахожу!

Дама. Вы, наверно, куда-нибудь задевали его расписку, но расписка значения не имеет. Дозвольте мне...

Тельхейм. Нет, сударыня, я не мог никуда задевать такой документ. Его нет у меня, а следовательно, никогда не было, или же долг был погашен, и я возвратил расписку должнику.

Дама. Господин майор!

Тельхейм. Не сомневайтесь, сударыня. Марлоф не остался мне должен ни гроша. Более того, я не помню, чтобы он когда-нибудь брал у меня займы. Заверяю вас, мадам, что скорее я его должник. Ни разу не удалось мне расплатиться с человеком, который в продолжение шести лет делил со мною счастье и горе, честь ратных подвигов и опасность. Я не забуду, что у него остался сын. Отныне он будет моим сыном, ежели я сумею быть ему отцом. Трудности, что сейчас теснят меня...

Дама. Благородный, великодушный человек! Но не считайте и меня недостойным созданием! Примите эти деньги, господин майор, и я верну себе душевное спокойствие...

Тельхейм. Ужели вам нужно для спокойствия что-то еще, кроме моего заверения, что эти деньги мне не принадлежат? Или вы хотите, чтобы я обокрал малолетнего сиротевшего сына моего друга? Обокрал, мадам, в точнейшем смысле этого слова. Деньги принадлежат ему, для него вы и сберегите их!

Дама. Я поняла вас; простите меня лишь за то, что я еще не научилась принимать благодеяния. Но откуда вы знаете, что для сына мать готова сделать много больше, чем для собственного блага? Я ухожу...

Тельхейм. Идите, мадам, идите! Счастливого вам пути! Я не прошу, чтобы вы дали мне весть о себе. Эта весть

может прийти в то время, когда это будет уже бесполезно. Ах, постойте, сударыня. Я чуть было не позабыл самого главного: Марлофу причитается еще кое-что в кассе бывшего нашего полка. Его права так же неоспоримы, как и мои. Ежели мне выплатят деньги, то выплатят и ему. За это я ручаюсь.

Дама. О господин майор! Нет, лучше мне промолчать. Так подготавливать будущие благодеяния в глазах господина значит уже совершить их. Примите же воздаяние господне и мои слезы. *(Уходит.)*

#### ЯВЛЕНИЕ СЕДЬМОЕ

Тельхейм.

Тельхейм. Хорошая она женщина, бедняжка! Не забыть уничтожить эту злополучную расписку. *(Вынимает бумагу из записной книжки и рвет ее.)* Кто поручится, что бедность не заставит меня когда-нибудь ею воспользоваться?

#### ЯВЛЕНИЕ ВОСЬМОЕ

Юст, Тельхейм.

Тельхейм. Это ты?

Юст *(вытирая слезы)*. Да!

Тельхейм. Ты плакал?

Юст. Я писал счет на кухне, а там полно дыму. Вот, пожалуйста, ваша милость.

Тельхейм. Дай сюда.

Юст. Умилосердитесь, господин майор. Я-то знаю, что люди немилосердно обошлись с вами, по...

Тельхейм. Чего тебе надобно?

Юст. Не ждал я, что вы меня прогоните, скорей смерти ждал.

Тельхейм. Я не могу больше держать тебя. Пришла, видно, пора научиться жить без слуги. *(Развернув счет, читает.)* «Что мне задолжал господин майор: жалованье за три месяца и еще за две недели, шесть талеров в месяц, выходит двадцать один талер. С первого сего издержал по мелочи: один талер семь грошей девять пфеннигов. Summa summaum — двадцать два талера семь грошей девять

пфеннигов». Ладно, и я, конечно, сполна заплачу тебе за текущий месяц.

Ю ст. Взгляните на другой стороне, господин майор.

Тельхейм. Значит, это еще не все? (Читает.) «Что я должен господину майору: за фельдшера для меня заплачено двадцать пять талеров. За уход за мной и питание во время болезни — тридцать девять талеров. Моему погорелому и ограбленному отцу по моей просьбе выдана ссуда в пятьдесят талеров, не считая двух лошадей, подаренных господином майором. Summa summarum — сто четырнадцать талеров. За вычетом вышеуказанных двадцати двух талеров семи грошей девяти пфеннигов остаюсь должен господину майору девятисто один талер шестнадцать грошей три пфеннига». Да ты рехнулся, парень!

Ю ст. Наверно, я обхожусь вам дороже. Но все это подсчитывать — только зря чернила тратить. Чем я, спрашивается, с вами расплачусь? А ежели вы заберете у меня ливрею, — я ведь ее так и не успел отработать, — то, ей-богу, лучше бы вы дали мне подохнуть в лазарете.

Тельхейм. Да за кого ты меня принимаешь? Ты ничего мне не должен, и я собираюсь рекомендовать тебя одному знакомому, где тебе будет лучше, чем у меня.

Ю ст. Я вам ничего не должен, почему же вы меня прогоняете?

Тельхейм. Потому что не хочу вечно быть твоим должником!

Ю ст. Из-за этого? Только из-за этого? По правде-то, я вам должен, а вы мне ничегошеньки не должны, и потому не за что вам меня прогонять. Делайте, что хотите, господин майор, а я все равно у вас остаюсь, нельзя мне иначе...

Тельхейм. А твое упрямство, твое своеобразие, твоя неистовая злоба на всех, кто, по-твоему, мешается не в свое дело, давая тебе указания, твое злорадное ехидство, мстительность...

Ю ст. Черните меня сколько душе угодно, я все равно не стану думать о себе хуже, чем о своей собаке. Прошлой зимой шел я под вечер вдоль канала, слышу какой-то писк. Я живо спустился к воде и протянул руку на голос, думал, спасаю ребенка, а вытащил из воды собачонку. Что ж, и это недурно, подумал я. Собачонка увязалась за мной, но я до собак не охотник, я ее гнал от себя — ничего не помогло, бил — ничего не помогло. Ночью я ее не впустил к себе в чулан, она легла на пороге перед дверью. Когда она ко мне подходила, я пинал ее ногой, она взвизгивала,

смотрела мне в глаза и виляла хвостом. Я ей еще ни разу куска хлеба не дал, а слушается она только меня, мне только и позволяет себя трогать. Да еще прыгает передо мной и по доброй воле показывает все свои фокусы. Если так и дальше будет, я, ей-богу, полюблю собак.

Тельхейм *(в сторону)*. А я его! Не должно быть извергов среди людей!.. Юст, мы останемся вместе.

Юст. Ясное дело! Вы хотели обойтись без слуги. Видать, забыли свои раны, забыли, что у вас только одна рука здоровая. Вы и одеться-то сами не можете. Куда вам без меня; вдобавок, скажу не хвалясь,— я такой слуга, что, если уж настанет черный день, пойду просить милостыню, а не то и воровать для своего хозяина.

Тельхейм. Юст, ты у меня не останешься.

Юст. Ладно уж, ладно!

## ЯВЛЕНИЕ ДЕВЯТОЕ

Слуга, Тельхейм, Юст.

Слуга. Эй, приятель!

Юст. В чем дело?

Слуга. Не могли бы вы указать мне офицера, который еще вчера жил вот в этой комнате? *(Показывает на комнату, из которой сам сейчас вышел.)*

Юст. Ничего не может быть легче. А с чем вы к нему идете?

Слуга. С тем, что приносят, когда нечего принести,— с извинениями. Моя госпожа узнала, что из-за нее офицеру пришлось выехать из своей комнаты. Моя госпожа благовоспитанная дама и послала меня просить извинения от ее имени.

Юст. Ну и просите, вот он стоит.

Слуга. Кто он? Как его величать?

Тельхейм. Дружище, я уже слышал, какое у вас ко мне поручение. Ваша госпожа, пожалуй, излишне учтивая, но я, разумеется, ценю эту учтивость как должно. Передайте мою благодарность своей госпоже. Как ее имя?

Слуга. Имя? Мы зовем ее сударыней.

Тельхейм. А фамилия?

Слуга. Никогда не слышал, а спрашивать не мое дело. Мне по большей части удается менять господ каждые шесть недель. Ихних фамилий и сам черт не упомнит!

Ю ст. Вот здорово-то, приятель!

С л у г а. К этой я поступил в Дрездене всего несколько дней назад. Сдается мне, она ищет здесь своего жениха.

Т е л ь х е й м. Хватит, дружище, я хотел знать имя вашей госпожи, но не ее секреты. Идите!

С л у г а. Мне, приятель, такой хозяин бы по душе не пришелся.

## ЯВЛЕНИЕ ДЕСЯТОЕ

Т е л ь х е й м, Ю ст.

Т е л ь х е й м. Сделай все возможное, Юст, чтобы нам поскорее выбраться из этого дома. Учивость незнакомогой дамы ранит меня больше, чем грубость трактирщика. Вот возьми этот перстень, последнюю драгоценность, которая у меня осталась! Никогда я не думал, что найду ей такое применение! Снеси его в заклад! Тебе, пожалуй, дадут восемьдесят фридрихсдоров, счет трактирщика, надо думать, не превысит тридцати. Расплатись с ним и заведи мои вещи. А куда, собственно? Куда хочешь. Лучше самого дешевого постоялого двора все равно ничего не придумаешь. Ты найдешь меня в кофейне, по соседству. Я уйду. Постарайся хорошо справиться с моим поручением.

Ю ст. Будьте спокойны, господин майор.

Т е л ь х е й м (*возвращается*). Главное, не забудь мои пистолеты, они висят над кроватью.

Ю ст. Ничего я не забуду.

Т е л ь х е й м (*возвращается вторично*). Да, вот еще что: возьми своего пса, слышишь, Юст!

## ЯВЛЕНИЕ ОДИННАДЦАТОЕ

Ю ст.

Ю ст. Пес уж сумеет позаботиться, чтобы от нас не отстать. Гм! Оказывается, у хозяина еще остался драгоценный перстень. И носил он его в кармане, а не на пальце. Да-с, добрый мой приятель трактирщик, мы еще не такая голь, как ты думаешь. У тебя-то я и заложу этот перстень! Ух, и разозлишься ты, что мы не все еще проели в твоём трактире.

## ЯВЛЕНИЕ ДВЕНАДЦАТОЕ

Пауль Вернер, Юст.

Юст. Смотрите-ка, Вернер! Добрый день, Вернер! С возвращением в город.

Вернер. Будь она проклята, эта деревня! Не в силах я снова привыкать к ней. Радуйтесь, ребята, радуйтесь, я вам деньжонок привез! Где майор?

Юст. Да разве ты его не встретил? Он только что спустился вниз.

Вернер. Я с черного хода пришел. Ну, как у него дела? Я бы уж на прошлой неделе к вам приехал, кабы...

Юст. Чего ж ты задержался?

Вернер. Юст, слышал ты про князя Ираклия?

Юст. Ираклия? Отродясь не слыхивал.

Вернер. Неужто ты ничего не знаешь о великом герое Востока?

Юст. Я знаю волхвов с востока, что под Новый год шагают по домам со звездой.

Вернер. Ты, парень, видать, газеты читаешь не чаще, чем Библию. Не знать князя Ираклия? Смельчака, что завоевал Персию? И через день-другой взорвет Оттоманскую порту? Слава тебе господи, что хоть где-то на земле еще идет война! Я все надеялся, что она снова вспыхнет в наших краях. Куда там, здесь сидят и зализывают раны. Нет, я был солдатом и буду им опять! Одним словом (*озирается в страхе, не подслушивают ли его*), по секрету, Юст, я еду в Персию, чтобы под началом его королевского высочества князя Ираклия хоть разок-другой принять участие в турецких походах.

Юст. Ты?

Вернер. Я, провалиться мне на этом месте! Наши предки, не щадя своих сил, сражались с турками; если мы честные люди и добрые христиане, нам надо следовать их примеру. Я, конечно, понимаю, что поход против турок и вполнину не такое веселое дело, как против французов. Зато он повыгоднее будет для этой и для будущей жизни. У турок сабли осыпаны бриллиантами.

Юст. Я бы и с места не двинулся для того, чтобы мне такой саблей перерубили голову. Ты что, спятил — покинуть должность и свой крестьянский двор?

Вернер. А я его с собой прихвачу!.. Намотай это себе на ус. Двор-то я продал.

Ю ст. Продал?

Вернер. Ш-ш! Вот сотня дукатов, вчера я получил их в задаток и принес майору.

Ю ст. А что ему с ними делать?

Вернер. Что делать? Проест, проиграть, пропить, про... что угодно. Этот человек должен быть при деньгах; беда, что у него и кровные-то деньги хотят зажить. Уж я-то на его месте знал бы, как поступить! Я бы подумал: а ну вас всех к дьяволу, и отправился бы вместе с Паулем Вернером в Персию. Черт побери! Князь Ираклий наверняка слышал о майоре Тельхейме, если даже ничего не слышал о его бывшем вахмистре Пауле Вернере. Наш натиск под Каценхаузером...

Ю ст. Рассказать тебе о нем?

Вернер. Что ты можешь мне рассказать? Отличная диспозиция, как я вижу, тебе не по разуму. Да я и не собираюсь метать бисер перед свиньей. Возьми эти сто дукатов и передай майору. Скажи, что я прошу их тоже сохранить. А сейчас мне надо на рынок: я туда прислал две меры ржи, выручку он тоже может взять себе.

Ю ст. Вернер, ты пришел с наилучшими намерениями. Но мы твоих денег не возьмем. Оставь при себе свои дукаты и сотню своих пистолей тоже можешь в любую минуту получить обратно в целости и сохранности.

Вернер. Как? Разве у майора еще водятся деньги?

Ю ст. Нет.

Вернер. На что ж вы живете?

Ю ст. Видим записывать наш долг, а когда записывать больше не хотят и вышвыривают нас на улицу, какую-нибудь вещичку закладываем из тех, что у нас еще остались, и перебираемся в другое место. Слушай-ка, Пауль, надо нам сыграть шутку со здешним трактирщиком.

Вернер. Он чинит неприятности майору? В таком случае я готов.

Ю ст. Что, если бы нам подкараулить его ночью, когда он уходит из трактира, и хорошенько вздуть?

Вернер. Ночью? Подкараулить? Двое на одного? Нет, никуда не годится.

Ю ст. А может, поджечь его дом?

Вернер. Поджечь? Э, парень, сразу видно, что ты был обозником, а не солдатом, фу!

Ю ст. Или обесчестить его дочь. Хоть она и уродина, каких свет не видывал.

Вернер. Ну, это, уж наверно, давно состоялось! И вдобавок, тут тебе помощник не нужен. Но в чем дело? Что случилось?

Юст. Пойдем, я тебе таких чудес порасскажу.

Вернер. Да здесь, видать, черт орудует.

Юст. Ну, идем же!

Вернер. Что ж, тем лучше! В Персию! В Персию!

## ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Сцена изображает комнату фрейлейн Мишны фон Барихельм.

### ЯВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Мишна, Франциска.

Мишна (*в negligé, смотрит на свои часики*). Очень уж мы рано поднялись, Франциска. День покажется нам долгим-предолгим.

Франциска. В этих злосчастных больших городах допоздна не поспишь! Кареты, ночные сторожа, барабаны, кошки, капралы — все бесперечь гроыхает, кричит, ругается, мяучит. Ночь, кажется, для чего угодно предназначена, только не для сна. Не угодно ли чашечку чаю, сударыня?

Мишна. Не люблю я чай.

Франциска. Я велю сварить шоколад из наших запасов.

Мишна. Что ж, вели — для себя.

Франциска. Для меня? Пить шоколад в одиночестве — все равно что разговаривать сама с собою. Эдак время и вправду долго будет тянуться. Со скуки хорошо бы вам заняться своими нарядами и примерить платье, в котором вы пойдете на первый штурм.

Мишна. О каком штурме ты говоришь? Я приехала сюда лишь затем, чтобы потребовать соблюдения условий капитуляции.

Франциска. А господин офицер, которого мы вытеснили и потом перед ним извинились, видно, человек, не слишком-то благовоспитанный, иначе он попросил бы оказать ему честь и позволить посетить нас.

Мишна. Не все офицеры — Тельхеймы. По правде говоря, я послала слугу принести ему мои извинения, надеюсь,

что мне представится случай что-нибудь разузнать у него о Тельхейме. Франциска, сердце говорит мне, что моя поездка закончится счастливо, что я найду его.

Франциска. Сердце, сударыня? Сердцу особенно доверять не следует. Сердце только и знает, что нашептывать нам то, что уже сказал язык. А если бы язык, в свой черед, хотел вторить сердцу, то давно бы уж выдумали моду запира́ть рот на замок.

Минна. Ха-ха! Подумать только — рот на замке. Такая мода, право же, пришлась бы мне по вкусу!

Франциска. Уж лучше скрывать даже самые красивые зубы, чем каждую минуту открывать свое сердце.

Минна. Будто уж ты такая скрытная!

Франциска. Увы, нет, сударыня, но я хотела бы быть скрытной. Люди редко говорят о добродетели, им присущей, но тем чаще о той, которой им недостает.

Минна. Ай да Франциска, ты сделала верное замечание.

Франциска. Сделала? Разве делают то, что само собою приходит на ум?

Минна. А знаешь, почему мне прилились по вкусу твои слова? Они во многом относятся к моему Тельхейму.

Франциска. А что у вас к нему не относится?

Минна. Друзья и враги утверждают, что нет на свете человека отважнее его. Но разве когда-нибудь он заводил речь об отваге? У него честнейшее сердце, но честность и благородство — слова, ни разу не срывавшиеся у него с языка.

Франциска. О каких же добродетелях он изволит говорить?

Минна. Ни об одной, ибо обладает всеми.

Франциска. Это я и хотела услышать.

Минна. погоди, Франциска, мне вспомнилось, что он частенько говорит о бережливости. Скажу тебе по секрету, я-то думаю, что он расточитель.

Франциска. И еще одно, сударыня. Я часто слышала его речи о постоянстве и верности вам. А что, если этот господин оказался ветреником?

Минна. Замолчи, несчастная! Неужто ты всерьез это сказала, Франциска?

Франциска. Как давно он вам не писал?

Минна. Ах, после заключения мира я получила одноединственное письмо.

Франциска. Значит, и вы мирное время виноватите! Странное дело! Мир ведь должен был исправить зло, сотворенное войной, а он, оказывается, разрушает доброе, что проявилось в войну. Не надо бы ему так озоровать! И давно ли у нас мир? Время кажется долгим и докучливым, когда нет никаких новостей. Много ли толку с того, что почта работает исправно: никто не пишет, потому что и писать теперь не о чем.

Минна. «Мир наконец заключен, и близится исполнение моих желаний...» — написал он мне. Но ведь всего один-единственный раз написал...

Франциска. Вот он и принудил вас поспешить на встречу исполнению его желаний. Ну да за это он у нас поплатится, как только мы его найдем! Впрочем, если желания этого господина уже исполнились, и мы здесь узнаем, что...

Минна (*в страхе и возбуждении*). Что он погнб?

Франциска. Для вас, сударыня, в объятиях другой...

Минна. Не мучай меня, Франциска. Дай срок, он тебе это припомнит! Ну да ладно, болтай еще, не то мы опять заснем. После заключения мира его полк был расформирован. Кто знает, в какую пучину счетов и отчетов пришлось ему погрузиться? Кто знает, в какой полк его перевели, в какую загнали глухую провинцию? Кто знает, что за обстоятельства... К нам стучат!

Франциска. Войдите!

## ЯВЛЕНИЕ ВТОРОЕ

Те же и трактирщик.

Трактирщик (*всозывает голову в дверь*). Позвольте войти, сударыня?

Франциска. Наш хозяин? Милости просим.

Трактирщик (*за ухом у него перо, в руках бумага и чернильница*). Я пришел, сударыня, смиренно пожелать вам доброго утра (*Франциске*) и вам тоже, прелестное дитя.

Франциска. Какой учтивый хозяин.

Минна. Благодарствуйте.

Франциска. Мы, в свою очередь, желаем вам доброго утра.

Трактирщик. Смее ли я осведомиться, как ваша милость изволили почивать первую ночь под моею убогой кровлей?

Франциска. Кровля не так уж плоха, но кровати могли быть лучше.

Трактирщик. Что я слышу? Вам не удалось хорошо отдохнуть? Может быть, ваша милость слишком переутомилась с дороги?

Минна. Возможно.

Трактирщик. Без сомнения, без всякого сомнения... А если вашей милости что-нибудь неудобно или не нравится, извольте только слово сказать и...

Франциска. Ладно, хозяин, ладно! Не такие уж мы робкие, а на постоялом дворе и подавно робеть не приходится. Конечно же, мы скажем, если нам что-либо понадобится.

Трактирщик. Я пришел еще и затем... *(Вытаскивает перо из-за уха.)*

Франциска. Ну же!

Трактирщик. Вашей милости, конечно, известны мудрые установления нашей полиции.

Минна. Понятия о них не имею, хозяин.

Трактирщик. Нам, трактирщикам, вменено в обязанность представлять в течение двадцати четырех часов письменные сведения о приезжих, к какому бы полу и сословию они ни принадлежали, включая имя, место рождения, ранг, причину приезда в данный город, предполагаемый срок пребывания в нем и так далее.

Минна. Что ж, хорошо.

Трактирщик. Значит, ваша милость позволит мне... *(Подходит к столу и готовится писать.)*

Минна. Итак, меня зовут...

Трактирщик. Минуточку терпения. *(Пишет.)* Двадцать второго августа сего года прибыли в трактир «Испанский король». А теперь ваше имя, сударыня?

Минна. Фон Барнхельм.

Трактирщик *(пишет)*. «Фон Барнхельм». Откуда прибыли, ваша милость?

Минна. Из моих саксонских поместий.

Трактирщик *(пишет)*. «Из саксонских поместий». Из Саксонии! Ай-ай-ай, из Саксонии, значит, ваша милость из Саксонии?

Франциска. А что тут такого? Или в ваших краях считается грехом жить в Саксонии?

Трактирщик. Грехом? Упаси боже! Это был бы совсем новый грех! Из Саксонии, значит. Ай-ай-ай! Из Саксонии! Прекрасная Саксония! Но насколько мне известно,

барышня, Саксония довольно велика, и там немало, как же это называется? Округов, провинций. Наша полиция любит точность, сударыня.

Минна. Понимаю: итак, из моих поместий в Тюрингии.

Трактирщик. Из Тюрингии! Это уж куда лучше, ваша милость, куда точнее. *(Пишет и читает.)* «Барышня фон Барнхельм прибыла из своих поместий в Тюрингии, с ней вместе камер-фрау и два лакея».

Франциска. Камер-фрау? Уж не я ли это?

Трактирщик. Вы, прелестное дитя.

Франциска. В таком случае, господин трактирщик, уж пишите не камер-фрау, а камер-юнгфер. Вы сказали, что полиция любит точность, а тут может произойти недоразумение, которое в свое время,— при моем вступлении в брак, например,— приведет к нежелательным пересудам. Я и в самом деле еще девица, и звать меня Франциской. Моя фамилия Виллиг. Франциска Виллиг. Я тоже из Тюрингии. Отец был мельником в одном из поместий моей барышни. В Клейн-Рамсдорфе. Теперь мельницу арендует мой брат. Меня рано взяли в господский дом и воспитали вместе с барышней. Мы с ней ровесницы, на сретенье нам обеим стукнет двадцать один год. Я училась тому же, что и моя барышня. И буду очень довольна, если полиция все это узнает.

Трактирщик. Хорошо, дитя мое, мы это отметим позднее. А теперь, сударыня, какие дела привели вас в наш город?

Минна. Дела?

Трактирщик. Ваша милость, вероятно, собирается подать прошение королю?

Минна. О нет!

Трактирщик. Или в нашу Высшую судебную коллегия?

Минна. Тоже нет.

Трактирщик. Или...

Минна. Нет, нет, я приехала сюда по своим делам.

Трактирщик. Отлично, сударыня, но как называются эти «ваши» дела?

Минна. Они называются... Франциска, похоже, что нас допрашивают!

Франциска. Хозяин, неужто полиция старается проникнуть в тайны женского сердца?

Трактирщик. Разумеется, дитя мое: полиция хочет все, все знать, и в первую очередь тайны.

Франциска. Что же нам делать, сударыня? Ну, слушайте же, хозяин, только все, что я скажу, должно остаться между нами и полицией.

Минна. Что она скажет ему, эта озорница?

Франциска. Мы приехали, чтобы похитить у короля одного офицера.

Трактирщик. Как? Что вы говорите, дитя мое?

Франциска. Или устроить так, чтобы офицер похитил нас. Впрочем, это одно и то же.

Минна. Ты с ума сошла, Франциска! Хозяин, эта дерзкая девчонка смеется над вами.

Трактирщик. Что-то не верится! Я, конечно, человек маленький, надо мною можно и потешаться сколько душе угодно, но над нашей почтеннейшей полицией...

Минна. Знаете что, хозяин? Я в таких делах не разбираюсь. Хорошо, если бы вы отложили все это писанье до приезда моего дядюшки. Я еще вчера говорила вам, почему мы не приехали вместе. У него сломался экипаж в двух милях отсюда, и он не хотел, чтобы я из-за этой случайности провела бессонную ночь. Пришлось мне ехать вперед. Он прибудет не позднее чем через сутки.

Трактирщик. Хорошо, сударыня,ждемся его.

Минна. Он лучше меня сумеет ответить на ваши вопросы. Ему известно, с кем и о чем можно говорить, а также о каких делах следует упомянуть, а о каких умолчать.

Трактирщик. Тем лучше! Конечно же, конечно, нельзя требовать от молодой девицы (*бросает многозначительный взгляд на Франциску*), чтобы она всерьез обсуждала серьезные вопросы с серьезными людьми.

Минна. Надеюсь, что комнаты для него приготовлены?

Трактирщик. Все в полной готовности, сударыня, в полной готовности, кроме одной...

Франциска. Из которой вам, пожалуй, сначала придется выселить честного человека.

Трактирщик. До чего же сострадательные девицы эти камер-юнгферы из Саксонии.

Минна. Она права, хозяин, вы дурно поступили. Лучше уж было отказать нам в пристанище.

Трактирщик. Бог с вами, сударыня!

Минна. Я слышала, что офицер, которого мы поневоле вытеснили...

Трактирщик. Всего-навсего офицер в отставке, сударыня.

Минна. Что с того?

Трактирщик. Человек, можно сказать, конченный.

Минна. Тем хуже! Мне, однако, довелось слышать о его заслугах.

Трактирщик. Я же вам говорю, что он уволен в отставку.

Минна. Король не может помнить всех заслуженных людей.

Трактирщик. О, напротив, он знает их наперечет.

Минна. И тем паче не может достойно наградить каждого.

Трактирщик. Король бы всех наградил, если бы все жили, как положено. Но куда шла война, эти господа вели себя так, словно она будет длиться вечно, словно что «твое», то «мое». Сейчас ими битком набиты все трактиры и постоянные дворы, и хозяевам приходится держать ухо востро. С этим отставным офицером я еще кое-как выпутался. Деньги-то у него, правда, кончились, но кое-какие ценности еще остались. Два-три месяца я бы, конечно, мог его не беспокоить. Но береженого бог бережет. Кстати, сударыня, вы, наверно, знаете толк в драгоценностях?

Минна. Не слишком.

Трактирщик. Неужто? А я хотел показать вам перстень, драгоценный перстень. У вас, сударыня, на руке,— я чем больше смотрю, тем больше удивляюсь,— очень уж похожий на мой. Взгляните, прошу вас, взгляните! (*Вынимает перстень из футляра и подает Минне.*) Какая игра! Один средний бриллиант весит больше пяти каратов.

Минна (*пристально смотрит на перстень*). Что это значит? Что я вижу? Это кольцо...

Хозяин. Худо-бедно стоит полторы тысячи талеров.

Минна. Франциска! Взгляни же!

Трактирщик. Я, не задумываясь, дал под него восемьдесят пистолей.

Минна. Неужто ты его не узнаешь, Франциска?

Франциска. Он самый! Откуда вы его взяли, хозяин?

Трактирщик. Откуда бы ни взял, у вас, дитя мое, не имеется никаких прав на него.

Франциска. У нас не имеется прав на него? На внутренней стороне должен быть вензель моей барышни. Покажите же ему, барышня!

Минна. Да, это он, он! Как попал к вам этот перстень, хозяин?

Трактирщик. Напечетнейшим образом, сударыня. Сударыня, не захотите же вы ввергнуть меня в беду и горе? Откуда мне знать, что это за перстень и чей он? За время войны многие вещи переменили своих владельцев с ведома таковых или без оного. Война есть война. Думается, это не первый и не последний саксонский перстень, перекочевавший через границу. Отдайте мне его, сударыня, прошу вас, отдайте!

Франциска. Сначала ответьте — кто вам дал его?

Трактирщик. Человек, которого я ни в чем худом заподозрить не могу, человек, настолько добропорядочный...

Минна. Лучший человек на земле, если перстень достался вам от того, кому он принадлежит. Живо приведите сюда этого человека! Это он или, по крайней мере, тот, кто его знает.

Трактирщик. Кто же это? Кого мне привести, сударыня?

Франциска. Да что вы, оглохли, хозяин? Нашего майора.

Трактирщик. Майора? Он и вправду майор, постоялец этой комнаты, который заложил у меня...

Минна. Майор фон Тельхейм.

Трактирщик. Фон Тельхейм, да! Он знаком вам?

Минна. Знаком ли? И он здесь? Тельхейм здесь? И он, он занимал эту комнату? И он, он заложил у вас свой перстень? Как мог этот человек попасть в такое положение? Где он? Он задолжал вам? Франциска, неси сюда шкатулку! Отопри ее!

Франциска ставит шкатулку на стол и отпирает ее.

Сколько он должен вам? И кому еще? Приведите ко мне остальных его кредиторов. Вот деньги. И векселя. Все принадлежит ему.

Трактирщик. Что я слышу?

Минна. Где он? Где?

Трактирщик. Час назад был здесь.

Минна. Гадкий человек, как вы смели так грубо, так безжалостно, так жестоко поступить с ним?

Трактирщик. Простите, ваша милость...

Минна. Скорей приведите его сюда.

Трактирщик. Майоров слуга, возможно, еще здесь. Вашей милости угодно, чтобы я велел ему разыскать хозяина?

Минна. Угодно ли мне? Торопитесь, бегите бегом, за одну эту услугу я прошу вам возмутительное обхождение с ним!

Франциска. Живо, хозяин, а ну попроворнее. (*Вытаскивает его.*)

### ЯВЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ

Минна, Франциска.

Минна. Подумай только, Франциска, я нашла его! Нашла! Право же, от радости я себя не помню! Радуйся и ты со мной, Франциска, милочка. Впрочем, чего тебе радоваться? И все-таки ты должна, ты обязана радоваться со мной. Подойди ко мне, я хочу кое-что подарить тебе, чтобы и у тебя был повод для радости. Что тебе подарить, Франциска, скажи? Какое всего лучше идет к тебе из моих платьев? Какое тебе по душе? Бери любое. Я вижу, ты ничего не хочешь брать. погоди! (*Сует руку в шкапулку.*) Вот, моя милочка (*дает ей деньги*), купи себе что-нибудь по своему вкусу. Если не хватит, скажи, я дам еще. Только радуйся вместе со мной. Ну, бери же...

Франциска. Выйдет, что я ворую у вас эти деньги, вы же просто пьяны от радости!

Минна. А раз пьяна, значит, я сердитая, бери же, девочка. (*Сует ей в руку деньги.*) И смотри, если вздумаешь меня благодарить! погоди, хорошо, что я вспомнила. (*Снова вытаскивает деньги из шкапулки.*) Вот эти деньги, милочка, отложи для первого же раненого солдата, который нам встретится.

### ЯВЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Трактирщик, Минна, Франциска.

Франциска. Ну? Идет он?

Трактирщик. Нахальный, неотесанный мужлан!

Минна. Кто?

Трактирщик. Его слуга. Не желает, видите ли, сходить за ним,

Франциска. Ведите сюда этого мошенника! Я ведь наперечет знаю всех слуг майора. Который же это из них?

Минна. Сейчас же приведите его сюда. Увидит нас — живо перестанет упрячиться.

Трактирщик уходит.

#### ЯВЛЕНИЕ ПЯТОЕ

Минна, Франциска.

Минна. Не могу дождаться этой минуты. А ты, Франциска, холодна, видно, не хочешь радоваться вместе со мной.

Франциска. Всею душой хочу, да вот...

Минна. Что «да вот»?

Франциска. Мы его нашли, но в каких обстоятельствах? По всему, что мы слышали, ему, видно, круто приходится. Он несчастен. И меня это просто убивает.

Минна. Убивает? Позволь я обниму тебя, дорогая моя подруга! Никогда я тебе этого не забуду! Я только влюблена, а ты — ты добрая душа!

#### ЯВЛЕНИЕ ШЕСТОЕ

Те же, трактирщик, Юст.

Трактирщик. Силком приволок!

Франциска. Его лицо мне незнакомо! Я не знаю этого парня.

Минна. Скажите, мой друг, вы служите у Тельхейма?

Юст. Да.

Минна. Где же ваш хозяин?

Юст. Не здесь.

Минна. Но вы сумеете его найти?

Юст. Да.

Минна. Не можете ли вы привести его к нам, да поскорей?

Юст. Нет.

Минна. Этим вы оказали бы мне большую услугу.

Юст. Еще чего!

Минна. И сделали бы приятное своему хозяину.

Юст. Может, и неприятное.

Минна. Почему вы так думаете?

Юст. Вы ведь та приезжая дама, что сегодня присылала к нему слугу с извинениями.

Минна. Да.

Юст. Выходит, я не ошибся.

Минна. Ваш хозяин знает мое имя?

Юст. Нет, но он терпеть не может слишком учтивых дам, точь-в-точь как и грубых трактирщиков.

Трактирщик. Кажись, камень в мой огород?

Юст. Да.

Трактирщик. Нечего срывать свою злобу на барышне; живехонько доставьте его сюда.

Минна (*Франциска*). Франциска, дай ему денег...

Франциска (*сует деньги Юсту*). Мы не задаром просим вас об услуге.

Юст. А я задаром не беру ваших денег.

Франциска. Рука руку моет.

Юст. Нет, не могу. Хозяин приказал мне вывезти отсюда вещи. Я уже почти все уложил и покорнейше прошу мне больше не мешать. Как управлюсь, скажу ему, чтобы он сюда пришел. Он тут рядом, в кофейне, и если не найдет лучшего занятия, то, наверно, зайдет к вам. (*Хочет уйти.*)

Франциска. Постойте, моя барышня — сестра господину майору.

Минна. Да, да, я сестра ему.

Юст. Кто-кто, а я-то знаю, что у майора никакой сестры нет. За полгода он два раза гонял меня в Курляндию к своей семье. Конечно, сестры разные бывают!

Франциска. Наглец!

Юст. Приходится нагличать, ежели тебя не отпускают. (*Уходит.*)

Франциска. Вот негодяй!

Трактирщик. Я же вам говорил. Ну, да бог с ним. Теперь-то я знаю, где его хозяин. И сам его приведу. Только, сударыня, покорнейше прошу вас замолвить за меня словечко перед господином майором. Надо же было эдакой беде стрястись — против своей воли выселил почтеннейшего человека.

Минна. Идите скорее, прошу вас. Я уж сумею все это уладить.

Трактирщик уходит.

Франциска, беги за ним: пусть не называет моего имени!

Франциска бежит за трактирщиком.

## ЯВЛЕНИЕ СЕДЬМОЕ

Минна, потом Франциска.

Минна. Я нашла его! Кажется, я здесь одна. Пусть же не пропадут даром эти мгновения! *(Молитвенно складывает руки.)* Я одна, но я не одинока! *(Поднимает взор горе.)* Одна благодарная мысль, устремленная к всевышнему,— лучше любой молитвы! Я нашла его, нашла! *(Простирая руки.)* Я счастлива и весела! А творцу разве не милее всего веселость его создания?

Входит Франциска.

Ты уже здесь? Ты жалеешь его? Я не жалею. И несчастье может обернуться благодатью. А что, если всевышний все отнял у него, чтобы во мне все ему возвратить!

Франциска. Он должен вот-вот прийти — а вы, сударыня, еще в неглиже. Нехудо бы вам одеться, да поскорее.

Минна. Брось! Прошу тебя. Отныне он чаще будет видеть меня такую, чем разряженной.

Франциска. О, вы себя знаете, сударыня.

Минна *(подумав)*. Твоя правда, девочка. Ты опять попала в точку.

Франциска. Красавица всего красивее без всяких уборов.

Минна. Так ли уж важно быть красивой? Но вот считать себя такую, пожалуй, необходимо. Ах, лишь бы я для него, для него была хороша! Франциска, если всем девушкам знакомы чувства, которые сейчас испытываю я, значит, мы — чудные создания. Нежные и гордые, добродетельные и суетные, сладострастные и благочестивые. Ты не поймешь меня. Я сама себя не понимаю. От радости у меня голова идет кругом.

Франциска. Возьмите себя в руки, сударыня, я слышу шаги...

Минна. Взять себя в руки? И спокойно встретить его?

## ЯВЛЕНИЕ ВОСЬМОЕ

Те же, фоп Тельхейм, трактирщик.

Тельхейм *(входит и, увидев Минну, бросается к ней)*. Ах, моя Минна!

Минна *(бежит ему навстречу)*. Ах, мой Тельхейм!

Тельхейм (*отпрянув*). Простите меня, сударыня,— увидеть здесь фрейлейн фон Бархельм...

Минна. Ужели для вас это такая неожиданность? (*Ближе подходит к нему, он отступает.*) Простить вам то, что я по-прежнему ваша верная Минна? И да простит вам господь, что я все еще зовусь Минной фон Бархельм!

Тельхейм. Сударыня... (*Пристально смотрит на трактирщика и пожимает плечами.*)

Минна (*заметив трактирщика, подает знак Франциске*). Сударь...

Тельхейм. Если мы оба не ошибаемся...

Франциска. Какого это человека вы нам привели, хозяйин? Идемте поскорей искать того, кого мы хотели видеть.

Трактирщик. Да разве ж это не тот? Ей-богу, тот самый.

Франциска. Ей-богу, нет!.. Поторапливайтесь, я еще не пожелала «доброе утра» вашей дочке.

Трактирщик. Много чести... (*Не трогается с места.*)

Франциска (*тянет его за собой*). Идемте же, нам надо составить меню. Я хочу знать, чем нас будут потчевать сегодня!

Трактирщик. На первое будет...

Франциска. Тише, тише! Если барышня узнает, что ей подадут на обед, у нее сразу пропадет аппетит. Пойдемте, вы мне это сообщите по секрету. (*Насильно уводит его.*)

## ЯВЛЕНИЕ ДЕВЯТОЕ

Фон Тельхейм, Минна.

Минна. Значит, мы все еще блуждаем впотьмах?

Тельхейм. О, если бы так было угодно небесам. Но на свете есть только одна девушка, и это вы.

Минна. Почему вы говорите обвиняками? То, что нам надо сказать друг другу, могут слышать все.

Тельхейм. Вы — здесь? Что вы здесь ищете, сударыня?

Минна. Больше ничего не ишу. (*Раскрыв объятия, идет к нему.*) Я нашла все, что искала.

Тельхейм (*отступая*). Вы искали счастливого человека, достойного вашей любви, а нашли — неудачника.

Минна. Вы меня больше не любите? Вы любите другую?

Тельхейм. Ах! Тот, кто мог бы после вас полюбить другую, никогда не любил, сударыня.

Минна. Вы выдернули из моего сердца только одну занозу. Если я утратила вашу любовь, не все ли равно, что отняло ее у меня — безразличие или чьи-то более сильные чары? Вы не любите меня? И никакую другую не любите? Несчастный человек, не ведающий любви!

Тельхейм. Вы правы, сударыня: несчастному никого нельзя любить. Он заслужил свое несчастье, если у него не достало сил одержать победу над собою, не допустить, чтобы любимая делила с ним его злую долю. Как тяжело достается эта победа! Сколько усилий я затратил с тех пор, как разум и необходимость приказали мне позабыть Минну фон Барихельм! И только-только во мне забрезжила надежда, что эти усилия не останутся тщетными навек, как явились вы, сударыня!

Минна. Правильно ли я вас поняла? Погодите, сударь, давайте, прежде чем плутать дальше, разберемся, куда мы зашли. Согласны ли вы ответить мне на один-единственный вопрос?

Тельхейм. На любой, сударыня...

Минна. По ответить без околичностей и оговорок, простым «да» или «нет»?

Тельхейм. Я согласен, если смогу.

Минна. Сможете. Итак: несмотря на усилия, которые вы приложили, чтобы забыть меня, любите ли вы меня еще, Тельхейм?

Тельхейм. Сударыня, этот вопрос...

Минна. Вы обещали ответить только «да» или «нет».

Тельхейм. Но я добавил: если смогу.

Минна. Вы можете; должны же вы знать, что творится в вашем сердце. Любите ли вы меня еще, Тельхейм? Да или нет?

Тельхейм. Если мое сердце...

Минна. Да или нет?!

Тельхейм. В таком случае — да!

Минна. Да?

Тельхейм. Да, да. Но...

Минна. Не спешите. Вы еще любите меня: мне этого достаточно. Какой тон мне пришлось взять с вами! Противный, унылый, навязчивый. Нет, я вернусь к своему обычному тону. Так вот, милый мой неудачник, вы еще любите свою Минну, она еще верна вам, а вы несчастны. Послушайте же, каким самоуверенным, глупым созданием была

и осталась ваша Минна. Она позволила и позволяет себе воображать, что в ней — все ваше счастье. Скорее рассказывайте о своих бедах. А уж она решит, что больше весит. Ну же!

Тельхейм. Сударыня, я не привык плакаться.

Минна. Вот и хорошо. В солдате, после бахвальства, мне всего противнее сетования на судьбу. Но можно ведь и в сухой, небрежной манере рассказать о своей храбрости и о своих невзгодах.

Тельхейм. И, в сущности, это будет то же бахвальство и те же сетования.

Минна. Эх вы, правдолюбец, в таком случае не следовало называть себя несчастным... Либо уж молчать, либо выкладывать всю правду. Необходимость, голос разума приказывают вам забыть меня? Я преклоняюсь перед разумом и благоговею перед необходимостью. Но докажите же мне, насколько разумен ваш разум и необходима ваша необходимость?

Тельхейм. Хорошо, слушайте же, сударыня! Вы зовете меня Тельхеймом. Это имя совпадает с моим. Но вы полагаете, что я тот Тельхейм, которого вы знали в своих родных краях, цветущий мужчина, исполненный желаний и честолюбия, человек, властвующий над своим телом и своей душой, перед которым распахнутыми стоят врата счастья и славы, который если еще и не был достоин вашей руки и сердца, то мог надеяться, что с каждым днем будет все достойнее. Мне назваться тем Тельхеймом так же невозможно, как назваться собственным отцом. Нет больше ни того, ни другого. Я Тельхейм, но Тельхейм в отставке, уязвленный в своей чести, калека, нищий. Сударыня, вы дали слово тому Тельхейму, захотите ли вы снова дать его этому?

Минна. Звучит трагически! Но, сударь, покуда я найду того — а к Тельхеймам я питаю неизменно нежные чувства, — этому мне придется протянуть руку помощи. Вашу руку, милый нищий! *(Берет его руку.)*

Тельхейм *(держит шляпу в другой руке, прикрывает ею лицо и отворачивается)*. Это уж слишком! Где я? Пустите меня, сударыня! Ваша доброта — пытка для меня. Пустите!

Минна. Что с вами? Куда вы?

Тельхейм. Прочь от вас.

Минна. Прочь от меня? *(Кладет его руку себе на грудь.)* Пустые мечты!

Тельхейм. Отчаяние бросит меня мертвым к вашим ногам.

Минна. Прочь от меня?

Тельхейм. Да, прочь! Никогда, никогда не видеть вас. Я решил, решил твердо и бесповоротно — не совершать низости. Не допустить вас до опрометчивого шага. Пустите меня, Минна! *(Вырывается и убегает.)*

Минна *(ему вслед)*. Минне — отпустить вас? Тельхейм! Тельхейм!

## ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

### ЯВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Зал в трактире. Юст с письмом в руке.

Юст. Опять пришлось мне идти в этот дом, будь он неладен. Письмецо от моего господина к барышне, что выдает себя за его сестрицу. Только бы у них ничего не закрутилось! А то — бегай взад-вперед с письмами. Хоть бы уж это сбывать поскорей, а в комнату к ним идти душа не лежит. Девушка все меня расспрашивает, а я отвечать не охотник! Эге, открывается дверь. Как по заказу. Душанчик горничная!

### ЯВЛЕНИЕ ВТОРОЕ

Франциска, Юст.

Франциска *(обернувшись к двери, из которой только что вышла)*. Не тревожьтесь, я уж его подкараулю. Ой *(заметив Юста)*, вот сразу и наскочила! Ну, да с этой скотиной разговаривать нечего!

Юст. Ваш слуга...

Франциска. Больно мне нужен такой слуга...

Юст. Ладно, ладно, ты уж прости мне это слово! Я принес письмо от моего хозяина вашей барышне, его сестрице. Верно ведь, она ему сестра?

Франциска. Дайте сюда. *(Вырывает у него письмо.)*

Юст. Вы уж будьте так добры, передайте письмо, мой хозяин очень просит вас. И еще он просит, чтоб вы были так добры... Не подумайте только, что это я прошу!

Франциска. Чего ж ему надо?

Ю ст. Мой хозяин знает, что к чему, и знает — к ба-рышне не подберешься без помощи камеристки — так я, по крайней мере, полагаю! Вот он и просит, чтобы вы были так добры и передали через меня, может ли он рассчиты-вать на удовольствие минут эдак пятнадцать побеседовать с камеристкой.

Франциска. Со мною?

Ю ст. Простите, коли я вас не так величаю. Да, да, с вами. Какие-нибудь четверть часика, но только украдкой, без свидетелей, что называется с глазу на глаз. Ему, мол, надо сказать вам нечто очень важное.

Франциска. Хорошо. У меня тоже найдется, что ему сказать. Пусть приходит, я к его услугам.

Ю ст. А когда ему приходиться? Когда вам удобнее? Ве-черком, что ли?

Франциска. К чему эти разговоры? Ваш хозяин мо-жет прийти, когда ему вздумается, а теперь — скатертью дорожка.

Ю ст. Ухожу с удовольствием. *(Хочет уйти.)*

Франциска. Пойдите, еще одно слово. А где же остальные слуги господина майора?

Ю ст. Остальные? Там, сям и опять там.

Франциска. Где Вильгельм?

Ю ст. Камердинер? Майор отправил его путешествовать.

Франциска. Так. А Филипп куда подевался?

Ю ст. Егерь? Майор его хорошо пристроил.

Франциска. Наверно, потому, что он теперь не дер-жит охоты. Ну, а Марти?

Ю ст. Кучер? Уехал кататься верхом.

Франциска. А Фриц?

Ю ст. Скороход? Повысился в должности.

Франциска. А где же вы были, когда майор стоял на зимних квартирах у нас в Тюрингии? Вы, верно, еще не слу-жили у него?

Ю ст. Служил. Конюхом, только я тогда в лазарете ле-жал.

Франциска. Конюхом? А сейчас?

Ю ст. Один за всех: я и камердинер, и егерь, и скоро-ход, и конюх.

Франциска. Ну и дела! Прогнать столько хороших усердных людей и оставить у себя самого никудышного! Хо-тела бы я знать, что в вас нашел господин майор?

Ю ст. Может быть, он нашел, что я честный человек.

Франциска. Да ведь это страх как мало быть всего-навсего честным человеком. Вильгельм — тот совсем был другой. И майор отпустил его путешествовать?

Юст. Да, потому что ничего другого сделать не мог.

Франциска. Как так?

Юст. Вильгельму теперь везде почет и уважение. Он прихватил с собою всю одежду майора.

Франциска. Что? Неужто он сбежал?

Юст. Точно сказать не могу. Знаю только, что, когда мы уезжали из Нюрнберга, он от нас отстал, и со всеми вещами в придачу.

Франциска. Ах, мошенник!

Юст. А ведь какой был парень, умел стричь и брить, болтовней развлекать и девчонок соблазнять. Верно я говорю?

Франциска. Но уж егеря-то я на месте майора ни за что бы от себя не отпустила. Ежели егеря ему стал не пужен, мог бы его заставить другую работу выполнять, малый-то он был смекалистый. К кому же его устроил майор?

Юст. К коменданту Шпандау.

Франциска. В крепость? Ну, на крепостных валах не очень-то поохотишься...

Юст. Филин там не охотится.

Франциска. А что же он делает?

Юст. Тачку возит.

Франциска. Тачку?

Юст. Но возить ее будет всего три года. Он устроил небольшой заговор в роте господина майора, хотел вывести шесть человек, минуя сторожевое охранение.

Франциска. Ну и ну!

Юст. А что, он парень смекалистый, на пятьдесят миль в округе знает все стежки и тропинки через леса и болота. И стреляет — дай боже!

Франциска. Хорошо, что у майора хоть его бравый кучер остался!

Юст. А остался он у него?

Франциска. Надеюсь. Вы ведь сказали, что Мартин куда-то поехал верхом, надо думать, он скоро вернется.

Юст. Вы так полагаете?

Франциска. Куда же он уехал?

Юст. Вот уже третий месяц пошел, как он ускакал купать единственную и последнюю верховую лошадь майора.

Франциска. И до сих пор не вернулся? Висельник проклятый!

Ю ст. Может, наш бравый кучер захлебнулся, когда коня купал! Он и вправду был отличный кучер! Десять лет ездил в Вене. Майору такого больше не найти. Стоило ему крикнуть «тир-ру», и кони на полном скаку останавливались и стояли как вкопанные. К тому же он был хорошим коновалом!

Франциска. Ей-богу, я уж не верю, что скороход повисился в должности.

Ю ст. Нет, нет, это сушая правда. Он служит барабанщиком в гарнизонном полку.

Франциска. Хорошо, коли так!

Ю ст. Фриц спутался с негодной бабой, не являлся домой почевать, наделал долгов, прикрываясь именем майора, и еще сотни разных подлостей. Одним словом, майор заметил, что этого малого так и тянет подняться повыше (*жестами показывает, как вешают Фрица*), и направил его на праведный путь.

Франциска. Вот беда-то!

Ю ст. По скороход он отличный, что правда, то правда. Майор давал ему пятьдесят шагов форы и не мог угнаться за ним на лучшем своем скакуне. Только Фриц, дай он виселице хоть тысячу шагов форы, все равно ее догонит, тут я готов голову прозакладывать. Все они, наверно, были вашими добрыми друзьями? Вильгельм и Филипп, Мартин и Фриц? Ну-с, а Юсту пора идти. (*Уходит.*)

### ЯВЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ

Франциска, потом трактирщик.

Франциска (*задумчиво смотрит ему вслед*). Хорошо он меня проучил, по заслугам! Спасибо тебе, Юст, я слишком низко ценила честь и никогда твою науку не забуду. Ах, несчастный человек! (*Поворачивается, собираясь идти в комнату Минны.*)

В это мгновенно входит трактирщик.

Трактирщик. Не спешите, милое дитя.

Франциска. Мне сейчас некогда, господин трактирщик.

Трактирщик. Одну минуточку! Все еще никаких вестей от господина майора? Не может быть, чтобы таково было его прощанье!

**Франциска.** О чем это вы?

**Трактирщик.** Разве барышня вам ничего не рассказала? Когда я, мое прелестное дитя, оставил вас внизу, в кухне, то снова непароком забрел сюда в зал...

**Франциска.** Намереваясь непароком кое-что подслушать.

**Трактирщик.** Ах, дитя мое, почему вы так обо мне плохо думаете? Трактирщику негоже быть любопытным. Не успел я войти, как дверь из комнаты вашей барышни распахнулась. Оттуда опрорхотью выбежал майор, за ним — сама барышня, оба невесть до чего взволнованные, глаза у обоих так и сверкают — словом, такое не часто увидишь. Она схватила его за руку; он вырвался, она опять его схватила. Кричит: «Тельхейм», а он: «Пустите меня, сударыня». — «Куда вы?» Он протащил ее до самой лестницы. Я даже испугался, как бы они оба не скатились вниз. Но он опять сумел высвободиться. Барышня осталась стоять на верхней ступеньке; она смотрела ему вслед, звала его, ломала руки. Вдруг она круто обернулась, шагнула к окну, от окна опять бросилась к лестнице, тут же от нее отскочила и заметалась по залу. Я стоял в уголке, она три раза пробежала мимо, а меня так и не заметила. Потом мне показалось, что она все-таки меня увидела, но... господи помилуй нас грешных, решила, что это стоите вы, милое дитя. «Франциска, — крикнула она, невидящим взором глядя на меня, — ну что, нашла я свое счастье?» Потом уставилась в потолок, все твердя: «Ну что, нашла я свое счастье?» Она вытерла слезы, улыбнулась и вновь повторила: «Ну что, Франциска, нашла я свое счастье?» Ей-богу, словами не скажешь, что я почувствовал! Наконец барышня быстро пошла к своей двери и, дойдя до нее, снова ко мне повернулась: «Идем же, Франциска! Кого ты теперь жалеешь?» С этими словами она вошла в комнату.

**Франциска.** О господин трактирщик, вам это приснилось.

**Трактирщик.** Приснилось? Нет, милое дитя, такие подробности не снятся. Я человек не любопытный, но много бы дал, чтобы найти ключ от...

**Франциска.** Ключ? От нашей двери? Да он же торчит внутри, мы трусихи и заперлись на ночь.

**Трактирщик.** Не о том ключе речь. Я хочу сказать, милое дитя, ключ — объяснение тому, что я видел...

**Франциска.** Ах, вот как? Прощайте, господин трактирщик. Скоро ли будет готов обед?

Трактирщик. Милое дитя, я чуть не позабыл самого главного из того, что хотел сказать вам.

Франциска. Говорите же, только покороче.

Трактирщик. У вашей барышни осталось мое кольцо: я называю его своим...

Франциска. Никуда оно не денется.

Трактирщик. Мне нечего беспокоиться, я только хотел напомнить. Видите ли, я совсем не стремлюсь заполучить его обратно. И как свои пять пальцев знаю, почему ей знакомо это кольцо и почему оно похоже на ее собственное. В ее руках оно будет сохраннее. Мне оно совсем не нужно, а сто пистолей, которые я дал за него, я запишу на счет вашей барышни. Так все будет по справедливости, верно, дитя мое?

#### ЯВЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Пауль Вернер, трактирщик, Франциска.

Вернер. Ага, вот он!

Франциска. Сто пистолей? А разве не восемьдесят?

Трактирщик. Ах, я и позабыл, девяносто, всего-навсего девяносто. Так я и запишу, моя красавица, не беспокойтесь.

Франциска. Там видно будет, господин трактирщик.

Вернер (*подкрадывается сзади и вдруг хлопает по плечу Франциску*). Девушка! Душечка!

Франциска (*испуганно*). Ой!

Вернер. Не пугайтесь, девушка, не пугайтесь, душечка, видать, вы прехорошенькая и нездешняя. А нездешнюю красотку я обязан предостеречь — девушка, душечка, остерегайтесь этого человека! (*Указывает на трактирщика.*)

Трактирщик. Скажите пожалуйста, неожиданная радость! Господин Пауль Вернер! Добро пожаловать! А вы все тот же весельчак, балагур и славный человек! Это меня-то вам следует остерегаться, деточка! Ха-ха-ха!

Вернер. Смотрите не попадитесь ему на пути!

Трактирщик. Это мне-то не попадаться! Да что ж во мне опасного? Ха-ха-ха! Вы только послушайте, что он несет, моя красотка! Хорошая шуточка, верно?

Вернер. Такие, как он, всегда считают за шутку правду, которую им говорят.

Трактирщик. Правду! Ха-ха-ха! Час от часу не легче, моя красотка! Ох и шутник же! Я — опасный человек?! Я? Лет двадцать назад в этом, возможно, и была доля правды. Да, да, дитя мое, в ту пору я был опасен, женщины могли бы кое-что обо мне порассказать, а теперь...

Вернер. Не слушайте этого старого плута.

Трактирщик. То-то и оно. Мы стареем и уже никому более не опасны. И вам не миновать того же самого, господин Вернер!

Вернер. Пропали ты пропадом, чертов сын! Душечка, вы, надо думать, пошмааете, что я не о той опасности говорю. Один бес из него вышел, а семеро других вселились...

Трактирщик. Вы только послушайте, как это у него ловко выходит! Так и сыплет шутками, да все повеенькими! Ох, уж и остряк этот Пауль Вернер! *(На ухо Франциске, но достаточно громко.)* Зажиточный человек и пока еще холост. В трех милях отсюда у него отличная усадьба. Неплэхо нажился на войне! Он был вахмистром у нашего господина майора. И остался его верным другом, в любую минуту готов за него голову сложить!

Вернер. Да, этот тоже друг моего майора, и еще какой друг! Майору следовало бы снять у него голову с плеч.

Трактирщик. Что? Как? Ну, уж извольте, господин Вернер, это недобрая шутка! Я ли не друг господину майору! Честное слово, в толк не возьму, что вы такое говорите.

Вернер. Юст рассказал мне хорошенькую историю.

Трактирщик. Юст? Я сразу подумал, что Юст говорит вашими устами. Юст злой, противный человек. Но, к счастью, здесь стоит прелестная девица, она подтвердит, что я друг господину майору, что я не раз оказывал ему услуги. Да и почему бы мне не быть ему другом? Разве он не почтенный, заслуженный человек? Правда, к несчастью, он получил отставку, но что за беда? Король не может знать всех заслуженных людей, а если бы и знал, то не может всех награждать.

Вернер. Что правда, то правда. Но Юст, в Юсте, конечно, тоже ничего особенного нет, тем не менее он не лжец, и если правда то, что он мне сказал...

Трактирщик. Слышать о нем не хочу. К счастью, как я уже говорил, за меня может заступиться сие прелестное дитя! *(На ухо Франциске.)* Вы же знаете, дитя мое, — кольцо! Расскажите об этом господину Вернеру. Тогда он

лучше узнает меня. А чтобы не вышло, будто вы говорите мне в угоду, я лучше уйду отсюда. Да, да, я уйду, но потом, господин Вернер, вы сами расскажете мне, что вы наконец убедились, какой гнусный клеветник этот Юст.

## ЯВЛЕНИЕ ПЯТОЕ

Пауль Вернер, Франциска.

Вернер. Итак, душенька, вы, кажется, знаете моего майора?

Франциска. Майора фон Тельхейма? Конечно, я знаю этого достойного человека.

Вернер. Да, он достойный человек. И вы расположены к нему, не так ли?

Франциска. Я всем сердцем ему предана.

Вернер. Правда? Теперь, душенька, вы мне вдвойне милы. А какие это услуги оказал нашему майору трактирщик?

Франциска. Право, не знаю. Наверно, он хочет написать себе то хорошее, чем, слава богу, обернулись его мошеннические проделки.

Вернер. Выходит, что Юст сказал мне правду? (*Повернувшись в ту сторону, куда ушел трактирщик.*) Твое счастье, что ты ушел! Он, значит, выбросил из комнаты вещи майора? Сыграть эдакую шутку с майором! Только потому, что в его ослиной баншке угнездилась мысль, будто у майора нет больше денег? Это у майора-то?

Франциска. Ах так! А разве майор еще при деньгах?

Вернер. Да у него денег куры не клюют! Он им и счета не знает. Я сам брал у него взаймы и сейчас принес старый долг. Смотрите, душенька, вот в этом кошельке (*вынимает кошелек из кармана*) сотня лундоров, а в этом свертке (*из другого кармана вынимает сверток*) сотня дукатов. Все его денюжки!

Франциска. Ей-богу? А зачем же майор закладывает вещи? Он ведь заложил перстень...

Вернер. Заложил? Что-то не верится. Может, просто хотел сбыть старый хлам.

Франциска. Какой же это хлам? Драгоценный перстень, вдобавок полученный из рук любимой.

Вернер. Вот тут собака и зарыта. Из рук любимой! Да, да, такие штучки иной раз напоминают то, что вспомнить неохота, а потому их и стараются поскорее сбыть.

Франциска. Не пойму что-то!

Вернер. Солдатам чудо как хорошо живется на зимних квартирах. Делать им нечего, они холят себя и нежат, да еще со скуки заводят знакомства, как полагают, на зимнее время, но бедные создания, за которыми волочится солдатня, убеждены, что это на всю жизнь. Глянь — и на палец уже надет перстень: как это случилось, солдат сам не знает и частенько готов отрубить себе палец, лишь бы отделаться от этого дара.

Франциска. Неужто так было когда-нибудь и с майором?

Вернер. Конечно. В Саксонии. Будь у него по десять пальцев на каждой руке, они все были бы унижены кольцами.

Франциска (*в сторону*). Ну и дела, тут надобно поглубже вникнуть. Господин сельский староста или господин вахмистр...

Вернер. Если вам, душенька, все равно, то «господин вахмистр» для моего слуха звучит приятнее.

Франциска. Так вот что, господин вахмистр, у меня письмецо от господина майора к моей барышне. Я отнесу его и мигом вернусь. Будьте так добры, подождите меня здесь. Очень мне хочется с вами еще немножко поболтать.

Вернер. Да вы, душенька, видать, болтушка. Что до меня, идите и поскорей возвращайтесь, я тоже люблю почесать язык. Буду вас ждать.

Франциска. Да, очень прошу вас, подождите! (*Уходит.*)

## ЯВЛЕНИЕ ШЕСТОЕ

Пауль Вернер.

Вернер. А ведь премиленькая! Только зря я посулился ждать ее. Надо бы мне поскорее разыскать майора. Он не хочет брать у меня денег и предпочитает закладывать вещи! Узнаю его. Но мне пришла на ум одна хитрость. Две недели назад, когда я был в городе, я навестил жену ротмистра Марлофа. Бедняжка лежала больная и сокрушалась о том, что ее муж остался должен майору четыреста талеров, а она не знает, где их взять, чтобы отдать долг. Сегодня я снова собрался ее навестить, хотел сказать, что, как получу деньги за свое имение, дам ей взаймы пятьсот талеров. Надо же хоть часть их пристроить в надежные ру-

ки, ежели мне повезет в Персии. Но этой дамы и след простыл. И уж конечно, она не сможет вернуть долг майору. Сделаю же это я, и чем скорее, тем лучше. Пусть милая девочка на меня не сетует, мне ждать нельзя. *(Уходит в задумчивости и сталкивается с входящим майором.)*

## ЯВЛЕНИЕ СЕДЬМОЕ

Тельхейм, Пауль Вернер.

Тельхейм. Что же это ты так задумался, Вернер?

Вернер. Ах, вот и вы, а я только что собирался навестить вас на новой квартире, господин майор.

Тельхейм. Чтобы оглушить меня проклятиями в адрес хозяина старой. Даже не помышляй об этом.

Вернер. Уж конечно бы, я не удержался, нет! Я, собственно, хотел поблагодарить вас за то, что вы были так добры и сохранили мне мои сто лундоров. Юст отдал их мне. Правда, мне было бы приятнее, если бы вы подольше оставили их у себя. Но вы перебрались на новую квартиру, а о ней ни мне, ни вам еще ничего не известно. Кто знает, каково вам будет. У вас могут украсть деньги, и вам придется возмещать их мне, тут уж ничего не попишешь. Поэтому я и не вправе доверить их вам.

Тельхейм *(улыбаясь)*. С каких пор ты стал так осторожен, Вернер?

Вернер. Поневоле научись. Нынче не знаешь, как уберечь свои деньги. Кстати, мне надо кое-что передать вам, господин майор, от ротмистрши Марлоф, я только что заходил к ней. Ротмистр остался вам должен четыреста талеров, она посылает вам в счет долга сто дукатов. Остальное придет на будущей неделе. Я, наверно, сам виноват, что она возвращает вам не всю сумму. Дело в том, что мне она тоже была должна один талер восемьдесят и поэтому решила, что я пришел ей напомнить о долге, впрочем, так оно и было,— вот она и отсыпала эти деньги из свертка, уже приготовленного для вас. Вам легче еще недельку обойтись без ваших ста талеров, чем мне без моих грошей. Вот, держите! *(Подает ему сверток с дукатами.)*

Тельхейм. Вернер!

Вернер. Что это вы на меня вытаращились? Держите же, господин майор.

Тельхейм. Вернер!

Вернер. Чем вы недовольны? И за что вы на меня сердитесь?

Тельхейм (*ударив себя по лбу и топнув ногой, с горечью*). За то, что ты принес мне не все деньги!

Вернер. Полноте, господин майор! Неужто вы меня не поняли?

Тельхейм. В том-то и беда, что я тебя понял! Странно, но самые хорошие люди теперь больше других терзают меня.

Вернер. Что вы сказали?

Тельхейм. К тебе это относится только отчасти! Ступай, Вернер! (*Отталкивает руку Вернера, протягивающего ему дукаты.*)

Вернер. Не раньше, чем отделаюсь от этого свертка.

Тельхейм. А что, если я скажу тебе, Вернер, что Марлофша сама была у меня сегодня утром?

Вернер. Ах так!

Тельхейм. И что она мне ничего более не должна.

Вернер. Честное слово?

Тельхейм. Она полностью расплатилась со мной, что ты на это скажешь?

Вернер (*задумавшись на мгновение*). Скажу, что я соврал и что врать — это проклятая штука, в любую минуту тебя могут изобличить.

Тельхейм. И тебе будет стыдно?

Вернер. А что прикажете делать тому, кто принуждает меня врать? Ему стыдиться не надо? Видите ли, господин майор, скажи я, что ваше поведение не сердит меня, я бы опять соврал, а мне не хочется врать снова.

Тельхейм. Не сердись, Вернер! Я высоко ценю твое сердце, твою приверженность ко мне. Но денег твоих мне не надо.

Вернер. Не надо? Значит, лучше вам продавать вещи, носить их в заклад, лучше, чтобы все, кому не лень, чесали языки на ваш счет?

Тельхейм. Пусть люди знают, что у меня ничего больше нет. Не надо делать вид, что ты богаче, чем на самом деле.

Вернер. А что, беднее? Покуда у вашего друга есть деньги — они есть и у вас.

Тельхейм. Негоже мне быть твоим должником.

Вернер. Негоже? А когда-то в жаркий день — солнце и враг изрядно поддали нам жару — стремянный же ваш с баклагой куда-то задевался, вы пришли ко мне и сказали:

«Вернер, не найдется ли у тебя воды испить?» — и я протянул вам свою фляжку, помните небось, вы взяли ее и напились? Это было гоже? Клянусь богом, глоток гнилой воды тогда стоил дороже, чем вся эта дребедень! (*Вытаскивает кошелек с мудорами и подает майору вместе со свертком.*) Возьмите, майор, голубчик мой! Представьте себе, что берете воду. Ведь и это господь для всех сотворил.

Т е л ь х е й м. Ты мучаешь меня. Я же сказал, что не хочу быть твоим должником.

В е р н е р. Сначала вам было негоже, теперь вы не хотите. Это уж дело другое! (*С досадой.*) Вам не угодно быть моим должником! А если вы все-таки являетесь им, господин майор? Или вы ничего не должны тому, кто отвел удар, едва не расклевывая вам череп, а в другой раз отрубил руку, уже спускавшую курок, чтобы вогнать вам в грудь пулю? Можно ли больше задолжать человеку? Или кошелек, по-вашему, дороже головы? Может, вы и по-благородному рассуждаете, но, клянусь богом, рассуждаете не умно!

Т е л ь х е й м. С кем это ты так разговариваешь, Вернер? Мы здесь одни, и я могу сказать тебе, — будь здесь третий, это отдавало бы похвальбой, — что с радостью признаю: я дважды обязан тебе жизнью. Но, друг мой, чего же недоставало мне, чтобы при случае сделать то же самое для тебя? А?

В е р н е р. Недоставало случая! Кто может в этом сомневаться, господин майор? Разве я сотни раз не видел, как вы готовы были жизнь отдать за последнего солдата, когда он оказывался в самой гуще боя?

Т е л ь х е й м. Следовательно?..

В е р н е р. По...

Т е л ь х е й м. Почему ты не хочешь понять меня? Я сказал: негоже мне быть твоим должником, не хочу я им быть. Не хочу при тех обстоятельствах, в коих сейчас нахожусь.

В е р н е р. Так, так. Вы хотите дождаться лучших времен, хотите в другой раз взять у меня взаймы, когда вам не нужны будут деньги, когда у вас карман будет полон, а у меня, скорей всего, пуст.

Т е л ь х е й м. Нельзя брать взаймы, не зная, чем ты отдашь долг.

В е р н е р. Такой человек, как вы, не всю жизнь будет сидеть без денег.

Т е л ь х е й м. Ну, ты мудрец! И уж никак нельзя занимать у того, кто сам нуждается в деньгах.

Вернер. Да, я как раз из таких! На что мне деньги? Там, где нужен вахмистр,— его кормят и поят.

Тельхейм. Нельзя тебе вечно оставаться вахмистром, а чтобы преуспеть, нужны деньги, без них даже самый достойный не сдвинется с места.

Вернер. Преуспеть? Да я об этом не помышляю. Я хороший вахмистр и, конечно, стал бы плохим ротмистром, а генералом и того плоше. Мы таких уже навидались.

Тельхейм. Не заставляй меня плохо думать о тебе, Вернер! Я с неудовольствием выслушал то, что мне рассказал Юст. Ты продал свою усадьбу и собрался кочевать с места на место. Не хочется мне верить, что ты не столько любишь свое солдатское ремесло, сколько дикую, беспутную жизнь, которая, увы, связана с ним. Солдатом надо быть во имя отчины или из любви к делу, за которое ты идешь в бой. Без цели служить сегодня здесь, а завтра там — значит быть подручным мясника, не более.

Вернер. Хорошо, господин майор, я повишусь. Вы лучше знаете, как следует поступать. Я остаюсь при вас. Но, дорогой майор, пока что возьмите у меня деньги. Не сегодня-завтра ваше дело будет решено. Вы получите кучу денег. И вернете мне долг с процентами. Я ведь только из-за процентов и хлопочу!

Тельхейм. Замолчи!

Вернер. Клянусь честью, только из-за процентов! Иной раз подумаешь: как-то ты будешь жить в старости, когда тебя вконец искалечат и ни гроша за душой у тебя не останется? По миру, видно, идти придется. И тут же мне на ум приходило: нет, ты побираться не будешь, а пойдешь к майору Тельхейму, он с тобою последний пфеннинг разделит, кормить тебя будет на убой, у него ты и помрешь честным человеком.

Тельхейм (*хватает его за руку*). А теперь, дружище, ты этого уже не думаешь?

Вернер. Нет, уже не думаю. Ежели тот, кто сейчас в нужде, ничего не хочет взять у меня, хоть я и при деньгах, он, уж конечно, и мне не даст, когда разбогатеет, а в нужде окажусь я. Ну да ладно, что ж тут поделаешь. (*Хочет уйти.*)

Тельхейм. Не доводи меня до бешенства, Вернер! Куда ты собрался? Честью заверяю тебя, что деньги у меня еще есть, и честью клянусь, что скажу тебе, когда они выйдут, что ты будешь первым и единственным, у кого я возьму в долг? Ну, теперь ты доволен?

Вернер. Конечно. Дайте мне на этом руку, господин майор.

Тельхейм. Вот моя рука, Пауль. А теперь иди. Я пришел сюда поговорить с одной девушкой.

#### ЯВЛЕНИЕ ВОСЬМОЕ

Франциска (выходит из комнаты), Тельхейм, Вернер.

Франциска (*в дверях*). Вы еще здесь, господин вахмистр? (*Увидев Тельхейма.*) И вы, господин майор? Сию минуту я буду к вашим услугам. (*Быстро идет обратно в комнату.*)

#### ЯВЛЕНИЕ ДЕВЯТОЕ

Тельхейм, Пауль Вернер.

Тельхейм. Это она! Да и ты, Вернер, я вижу, знаешь ее?

Вернер. Знаю.

Тельхейм. Хотя, насколько мне помнится, когда я стоял на зимней квартире в Тюрингии, ты не служил у меня?

Вернер. Нет, я закупал обмундирование в Лейпциге.

Тельхейм. Откуда же ты ее знаешь?

Вернер. Знакомство наше повешенькое. С сегодняшнего дня. Но чем повее, тем горячее.

Тельхейм. Значит, ты и барышню ее уже видел?

Вернер. Выходит, госпожа ее — барышня? Она сказала, что вы знаете с ее госпожой.

Тельхейм. А ты об этом не слышал? Еще в Тюрингии.

Вернер. А барышня ее молодая?

Тельхейм. Да.

Вернер. И красивая?

Тельхейм. Очень красивая.

Вернер. Богатая?

Тельхейм. Очень.

Вернер. И барышня благоволит к вам так же, как служанка? Да это же прекрасно!

Тельхейм. Что ты имеешь в виду?

## ЯВЛЕНИЕ ДЕСЯТОЕ

Франциска (спова выходит из комнаты с письмом в руках),  
Тельхейм, Пауль Вернер.

Франциска. Господин майор...

Тельхейм. Франциска, милочка, я даже толком с тобой не поздоровался.

Франциска. Ну, так вы это сделали мысленно. Я знаю, вы ко мне расположены. Нехорошо только, что вам пришла охота пугать людей, расположенных к вам.

Вернер (*про себя*). Эге, выходит, я догадался!

Тельхейм. Такова моя судьба, Франциска! Ты передала ей письмо?

Франциска. Да, а теперь персдаю вам. (*Отдает ему письмо.*)

Тельхейм. Ответ?

Франциска. Нет, ваше собственное письмо.

Тельхейм. Как? Она не захотела прочитать его?

Франциска. Хотеть-то она хотела, да мы плохо разбираем почерк.

Тельхейм. Плутовка!

Франциска. И вдобавок полагаем, что письма придуманы не для тех, кто может объясниться устно, стоит ему лишь пожелать.

Тельхейм. Пустое! Она должна прочитать его. В этом письме изложены мои оправдания, то бишь уважительные причины.

Франциска. Барышня желает все выслушать от вас, а не читать в письме.

Тельхейм. Выслушать от меня? Чтобы любое ее слово, любое изменение в лице повергало меня в смятение, чтобы в любом ее взгляде я чувствовал всю непомерность моей утраты?

Франциска. Нечего вас жалеть! Возьмите! (*Отдает ему письмо.*) Барышня ждет вас в три часа. Она хочет ехать кататься и смотреть город. Вы поедете с нею.

Тельхейм. Посду с нею?

Франциска. А что вы дадите мне, если я оставлю вас совсем одних? Хочется мне дома побыть.

Тельхейм. Совсем одних?

Франциска. В отличной закрытой карете.

Тельхейм. Нет, это невозможно!

Франциска. Да, да. В карете господин майор получит хороший нагоняй! Тут уж деться некуда. Для того все и придумано. Одним словом, господин майор, ровно в три. Ах, вы, кажется, хотели и со мной поговорить с глазу на глаз. У вас есть что сказать мне? (*Замечает Вернера.*) Увы, мы не одни.

Тельхейм. Все равно что одни. Но так как твоя барышня не прочитала письма, то мне пока что нечего тебе сказать.

Франциска. По-вашему, мы все равно что одни? У вас, значит, нет секретов от господина вахмистра?

Тельхейм. Нет, никаких.

Франциска. А мне вот думается, что кое-какие секреты вам бы следовало от него иметь.

Тельхейм. Что это значит?

Вернер. Почему, душенька моя?

Франциска. Я говорю о секретах особого рода. Все двадцать, господин вахмистр? (*Расстопырив пальцы, поднимает обе руки.*)

Вернер. Ш-ш, ш-ш, душенька моя, ш-ш!

Тельхейм. Что это значит?

Франциска. Р-раз, и уже на пальце, так, господин вахмистр? (*Делает вид, будто быстро надевает кольцо на палец.*)

Тельхейм. Ничего не понимаю!

Вернер. Вы, душенька, конечно же, понимаете шутки.

Тельхейм. Я не раз говорил тебе, Вернер, и надеюсь, ты еще помнишь мои слова, что есть пункты, относительно коих нельзя шутить с женщинами.

Вернер. Ей-богу, забыл. Душенька, я прошу вас...

Франциска. Ну коли то была шутка, то я на этот раз вас прощаю.

Тельхейм. Если мне так уж надобно явиться, Франциска, постарайся, чтобы твоя барышня успела прочитать письмо до моего прихода. Это избавит меня от мучения снова думать, снова говорить о том, что я всей душой хотел бы позабыть. Отдай ей! (*Он переворачивает письмо, намереваясь передать его Франциске, и видит, что оно вскрыто.*) Что я вижу? Франциска, мое письмо вскрыто.

Франциска. Все может быть. (*Осматривает письмо.*) И правда вскрыто. Кто бы это мог сделать? Но мы вашего письма не читали, господин майор, честное слово, не читали. Да и зачем нам было читать, если тот, кто его писал, сам будет у нас. Мы вас ждем, господин майор. Но знаете что,

господин майор, не приходите к нам в таком виде — плохо причесанным, в сапогах. Наденьте башмаки и велите причесать себя. А то обличье у вас очень уж brave и очень уж прусское!

Т е л ь х е й м. Благодарствуй, Франциска.

Ф р а н ц и с к а. Можно подумать, что прошлую ночь вы провели на биваке.

Т е л ь х е й м. Ты почти угадала.

Ф р а н ц и с к а. Мы тоже принарядимся, а потом сядем за стол. Мы бы охотно пригласили вас пообедать с нами, но ваше присутствие отобьет у нас аппетит, а мы не так уж влюблены, чтобы позабыть о еде.

Т е л ь х е й м. Иду, а ты, Франциска, подготовь ее немного, дабы я не внушил презрения ни ей, ни даже самому себе. Идем, Вернер, ты пообедаеть со мной.

В е р н е р. Здесь, в трактирной зале? Да мне кусок в горло не полезет.

Т е л ь х е й м. Нет, у меня в комнате.

В е р н е р. Ладно, я сейчас приду. Мне надо еще словечком с этой душенькой перекинуться.

Т е л ь х е й м. И то дело. (*Уходит.*)

## ЯВЛЕНИЕ ОДИННАДЦАТОЕ

Пауль Вернер, Франциска.

Ф р а н ц и с к а. Я слушаю вас, господин вахмистр.

В е р н е р. Скажите, душенька, я, когда вернусь, тоже должен принарядиться?

Ф р а н ц и с к а. Это уж как вам угодно, господин вахмистр. Мой глаз вы в любом виде тешите. А вот ухо с вами приходится держать остро. Двадцать пальцев, и все в кольцах. Ай-ай-ай, господин вахмистр!

В е р н е р. Погодите, душенька, я вот что еще хотел вам сказать: эта глупая шутка нечаянно сорвалась у меня с языка! Не думайте вы о ней. Человеку и одного кольца достаточно. Майор сотни раз мне твердил: «Мерзавец тот солдат, что совратит девушку!» И я с ним вполне согласен! На меня, душенька, можно положиться. Приятного аппетита, душенька! (*Уходит.*)

Ф р а н ц и с к а. И вам того же желаю, господин вахмистр! Ох и нравится же мне этот человек! (*Идет к двери, из комнаты навстречу ей выходит Минна.*)

## ЯВЛЕНИЕ ДВЕНАДЦАТОЕ

Минна, Франциска.

Минна. Майор уже ушел? Франциска, я поуспокоилась и, думается, теперь выдержала бы его присутствие.

Франциска. А я еще больше вас успокою.

Минна. Тем лучше! Письмо, о, это его письмо! Каждая строчка исполнена чести и благородства! То, что он от меня отказывается, лишь подтверждает его любовь ко мне. Наверно, он заметил, что мы прочли письмо. Не важно, лишь бы он пришел. Но ведь он наверняка придет, так ведь? Мне только кажется, Франциска, что он, пожалуй, слишком горд. Не желать, чтобы все счастье тебе подарила любимая,— это же гордость, непростительная гордость! Если он уж очень сильно даст мне ее почувствовать, Франциска...

Франциска. То вы откажетесь от него?

Минна. Ишь ты! Тебе опять его жалко стало? Нет, дурочка, из-за одного такого недостатка от любимого не отказываются. Но мне хочется сыграть с ним шутку и за эту гордость гордостью же немножко помучить его.

Франциска. Ну, барышня, вы, видать, совсем успокоились, если у вас снова проказы на уме.

Минна. Да, я спокойна, пойдём, тебе тоже предстоит играть роль в моей затее.

Уходят в комнату.

## ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Комната Минны.

### ЯВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Минна, одетая нарядно и со вкусом, Франциска. Обе встают из-за стола, с которого слуга уже убирает посуду.

Франциска. Да вы же, барышня, голодная остались.

Минна. Нет, Франциска, я и за стол-то садилась не голодная.

Франциска. Мы положили не упоминать его имени за обедом. Но, оказывается, должны были приказать себе еще и не думать о нем.

Минна. Что правда, то правда, я только о нем и думала.

Франциска. Я уж заметила. О чем только я не заговаривала, вы на все отвечали невпопад.

Другой слуга принесит кофе.

А вот и напиток, располагающий к мечтам и фантазиям. Милый меланхолический кофе!

Минна. Фантазия? Я не фантазирую. Я думаю лишь о том уроке, который ему преподам. Ты понимаешь меня, Франциска?

Франциска. Да, конечно. Но было бы лучше, если б этот урок не потребовался.

Минна. Ты увидишь, что я знаю Тельхейма как свои пять пальцев. Человек, который отвергает меня и мое богатство, готов будет сразиться за меня со всем миром, узнав, что я несчастна и покинута.

Франциска (*очень серьезно*). Надо думать, это составляет необыкновенную приятность женскому самолюбию.

Минна. Ах ты, критиканша! Подумать только, сначала она уличала меня в суетности, теперь в себялюбии. Оставь уж меня в покое, голубушка. Ты ведь тоже вправе делать со своим вахмистром все, что тебе вздумается.

Франциска. С моим вахмистром?

Минна. Да, можешь отрицать сколько тебе угодно, но это так. Я его еще не видела, однако из каждого слова, тобой о нем сказанного, понимаю, что это твой суженый.

## ЯВЛЕНИЕ ВТОРОЕ

Рикко де ла Марлиньер, Минна, Франциска.

Рикко (*за сценой*). Est-il permis, Monsieur le Major? <sup>1</sup>

Франциска. Это еще что такое? Неужто к нам? (*Идет к двери.*)

Рикко. Parbleu! <sup>2</sup> Моя ошибался. Mais non... <sup>3</sup> Моя не ошибался. C'est sa chambre... <sup>4</sup>

Франциска. Барышня, этот господин, видно, думал, что здесь еще живет майор фон Тельхейм.

---

<sup>1</sup> Можно войти, господин майор? (*фр.*)

<sup>2</sup> Черт возьми! (*фр.*)

<sup>3</sup> Да нет (*фр.*).

<sup>4</sup> Это его комната (*фр.*).

Рикко. Так точно. Le Major de Tellheim; juste, ma belle enfant, c'est lui que je cherche. Où est-il? <sup>1</sup>

Франциска. Он здесь больше не живет.

Рикко. Comment? Он здесь живаль? И уже нет? Где он живьет?

Минна (*подходит к нему*). Сударь...

Рикко. Ах, мадам, мадемуазель, ваша милость, простить меня...

Минна. Сударь, ваша ошибка вполне простительна и ваше удивление — понятно. Господин майор любезно уступил мне комнату, так как я приехала издалека и не могла найти пристанища.

Рикко. Ah voilà de ses politesses! C'est un très-galant-homme que ce Major <sup>2</sup>.

Минна. А вот куда он переехал, я, к стыду моему, не знаю.

Рикко. Ваша милость не знаи? C'est dommage; j'en suis fâché <sup>3</sup>.

Минна. Конечно, я должна была узнать, где он теперь. Друзья будут здесь искать его.

Рикко. Я очень его друг, ваша милость...

Минна. Франциска, может быть, ты знаешь?

Франциска. Нет, барышня.

Рикко. Я очень нужно говорить с майор. Я ему привез nouvelle <sup>4</sup>, которая он очень будет рад.

Минна. Тем более я сожалею. Но я надеюсь вскоре его увидеть. Если не важно, из чьих уст он узнает эту приятную новость, то я, сударь, предлагаю свои услуги...

Рикко. Я понимаю. Mademoiselle parle françois? Mais sans doute, telle que je la vois! La demande étoit bien impolie, Vous me pardonnerés, Mademoiselle <sup>5</sup>.

Минна. Сударь...

Рикко. О, вы не говорить французски, ваша милость?

Минна. Сударь, во Франции я бы уж постаралась говорить по-французски, но здесь к чему бы это? Вы меня понимаете, пойму и я вас, сударь; впрочем, говорите, как вам угодно.

<sup>1</sup> Верно, мое прелестное дитя, я ищу майора Тельхейма. Где он? (*фр.*)

<sup>2</sup> А, узнаю его учтивость! Он очень галантный мужчина, этот майор (*фр.*).

<sup>3</sup> Это досадно, огорчительно (*фр.*).

<sup>4</sup> Новость (*фр.*).

<sup>5</sup> Мадемуазель говорит по-французски? Но конечно же, ведь я вижу! Вопрос был неучтив, вы уж простите, мадемуазель (*фр.*).

Рикко. Кореш, очень кореш. Я буду суметь explicier<sup>1</sup> по-немецки. Sachès donc, Mademoiselle<sup>2</sup>, ваша милость, знай, я был на обед у министр... министр... как называют этот министр? На такой длинный лица? И большой площадь?

Минна. Я здесь еще ничего и никого не знаю.

Рикко. Ну, министр военный ведомство. Я у него обедал. Я обедаю у него à l'ordinaire<sup>3</sup>, за обед речь зашел про майор Тельхейм et le Ministre m'a dit en confidence, car Son Excellence est de mes amis, et il n'y a point de mystères entre nous<sup>4</sup>. Я хочу говорить: его превосходительность мне секретно поверила, что дело наш майор уже коншается, и коншается хорошо. Министр делал рапорт для короля, и король решил на нем tout-à-fait en faveur du Major. «Monsieur, m'a dit Son Excellence, Vous comprenés bien, que tout dépend de la manière, dont on fait envisager les choses au Roi, et Vous me connoissés. Cela fait un très-joli garçon que ce Tellheim, et ne sais-je pas que Vous l'aimés? Les amis de mes amis sont aussi les miens. Il coute 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 honnèt-homme de nous autres. Voilà le principe, dont je ne me départ jamais»<sup>5</sup>. Что вы на это скажет, ваша милость? Бравый шеловек, верно? Ah que Son Excellence a le coeur bien placé<sup>6</sup>. Он меня заверил au reste<sup>7</sup>, если майор еще не получать une Lettre de la main<sup>8</sup> — письмо королевской руки, то сегодня получит infailliblement<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Объясниться (фр.).

<sup>2</sup> Узнайте же (фр.).

<sup>3</sup> Запросто (фр.).

<sup>4</sup> Министр по секрету сказал мне, мы ведь друзья с его превосходительством, и у нас нет тайн друг от друга (фр.).

<sup>5</sup> Очень благоприятно для майора. «Сударь,— сказал мне его превосходительство,— вы понимаете, что все зависит от того, как представить дело королю, а меня вы знаете. Этот Тельхейм отличный малый, и мне известно, что вы его любите. Друзья моих друзей — мои друзья. Правда, этот Тельхейм обойдется королю недешево, но кто же служит королям задаром? В этом мире надо стоять друг за друга, и если кто-нибудь должен нести убытки, так уж лучше король, а не благородные люди вроде нас с вами. Таково мое убеждение, которым я никогда не поступлюсь» (фр.).

<sup>6</sup> Да, у его превосходительства золотое сердце (фр.).

<sup>7</sup> Под конец (фр.).

<sup>8</sup> Собственноручное письмо короля (фр.).

<sup>9</sup> Непременно (фр.).

Минна. Разумеется, сударь, такое письмо будет весьма радостным для майора фон Тельхейма. И мне бы хотелось заодно с радостным известием назвать ему имя друга, принявшего столь горячее участие в его судьбе.

Рикко. Ваша милость желает мой имя? Vous voyés en moi — ваша милость видит во мне le Chevalier Riccaut de la Marlinière, Seigneur de Pret-au-val, de la Branche de Prens'd'or<sup>1</sup>. Ваша милость удивляется узнать, что я из такой высокий и знатный род, qui est véritablement du sang Royal. Il faut le dire, je suis sans doute le cadet le plus aventureux, que la maison a jamais eu<sup>2</sup>. Я служить с одиннадцать лет. Из-за одного affaire d'honneur<sup>3</sup> я бежал. Потом был на служба его папского святишества, республика Сан-Марино, на служба корона польской, Генеральных штатов и наконец сюда приехал. Ah, Mademoiselle, que je voudrois n'avoir jamais vu ce pays-là!<sup>4</sup> Если бы меня оставлять на служба Генеральные штаты, я уже был не меньше полковник. А здесь я навег capitaine и еще отставной capitaine...<sup>5</sup>

Минна. Как это печально.

Рикко. Oui, Mademoiselle, me voilà reformé, et par-là mis sur le pavé!<sup>6</sup>

Минна. Мне очень жаль.

Рикко. Vous êtes bien bonne, Mademoiselle<sup>7</sup>. Нет, здесь не ценят заслуга. Выгнать шоловека, как я, какой разорил себя на эта служба. Двадцать тысяч ливров я вынул из свой карман. И что теперь в мой карман? Tranchons le mot, je n'ai pas le sou, et me voilà exactement vis-à-vis du rien<sup>8</sup>.

Минна. Мне всем сердцем жаль вас.

Рикко. Vous êtes bien bonne, Mademoiselle, но словиц говорит: беда тащит за собой родной сестра — qu'un malheur ne vient jamais seul<sup>9</sup>, так и со мной arriver<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> Я кавалер Рикко де Эшафот, сеньор де Вор-Вора из ветви Златохват (фр.).

<sup>2</sup> Истинно королевской крови. Должен признаться, что я, несомненно, самый непоседливый отпрыск нашего рода (фр.).

<sup>3</sup> Дело чести (фр.).

<sup>4</sup> Ах, лучше бы мне никогда не видеть этой страны! (фр.)  
Капитан (фр.).

<sup>6</sup> Мне дали отставку, и я оказался на улице! (фр.)

<sup>7</sup> Вы очень добры (фр.).

<sup>8</sup> Откровенно говорю, у меня нет ни гроша в кармане и никаких надежд (фр.).

<sup>9</sup> Беда никогда не приходит одна (фр.).

<sup>10</sup> Случилось (фр.).

Какой же honnêt-homme <sup>1</sup> моего происхождения имеет ressource <sup>2</sup>, кроме карты. И я играла очень удачно, пока мне не нужен был удача. А как он стал мне нужен, Mademoiselle, je joue avec un guignon, qui surpassait toute croyance <sup>3</sup>. Две недели не было один день, что они не сорвали мне банк. Вчера тоже три раза сорвали. Je sais bien, qu'il y avait quelque chose de plus, que le jeu. Car parmi mes pontes se trouvoient certaines dames... <sup>4</sup> Больше я ничего не хотела сказать. С дамами надо быть галантно. Они и на сегодня inviter <sup>5</sup> меня для revanche, mais — Vous m'entendez, Mademoiselle <sup>6</sup> — надо знать, на чего жить, раньше чем знать, на чего играть.

Минна. Я надеюсь, сударь, что...

Рикко. Vous êtes bien bonne, Mademoiselle...

Минна (*отзывает в сторону Франциску*). Франциска, мне искренне жаль этого человека. Как ты думаешь, он не обидится, если я ему предложу немного денег?

Франциска. Не похоже, чтобы обиделся.

Минна. Хорошо! Вы сказали, сударь, что играете и держите банк, вероятно, в тех домах, где можно рассчитывать на выигрыш. Признаюсь, я тоже не прочь попопытываться...

Рикко. Tant mieux, Mademoiselle, tant mieux! Tous les gens d'esprit aiment le jeu à la fureur <sup>7</sup>.

Минна. Я, конечно, люблю выигрывать и охотно войду в долю с человеком, умеющим играть. Согласны ли вы, сударь, принять меня в компанию? И предоставить мне возможность участвовать в вашем банке?

Рикко. Comment, Mademoiselle, Vous voulés être de moitié avec moi? De tout mon coeur <sup>8</sup>.

Минна. Для начала моя доля будет очень скромной... (*Достает деньги из шкатулки.*)

Рикко. Ah, Mademoiselle, que Vous êtes charmante! <sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> Честный человек (*фр.*).

<sup>2</sup> Источник дохода (*фр.*).

<sup>3</sup> Мне так не везло в игре, что и представить себе невозможно (*фр.*).

<sup>4</sup> Я, конечно, знаю, дело не только в игре. Ведь среди моих партнеров были и дамы... (*фр.*)

<sup>5</sup> Пригласили (*фр.*).

<sup>6</sup> Реванша, но — вы понимаете, мадемуазель (*фр.*).

<sup>7</sup> Тем лучше, сударыня, тем лучше! Все умные люди страстно любят играть (*фр.*).

<sup>8</sup> Как, мадемуазель, вы хотите вступить со мной в долю? Сердечно рад (*фр.*).

<sup>9</sup> Ах, мадемуазель, как вы любезны! (*фр.*)

Минна. Вот мой недавний выигрыш, всего десять пистолей — мне, разумеется, неловко предлагать столь малую сумму...

Рикко. *Donnés toujours, Mademoiselle, donnés!..*<sup>1</sup>  
(*Берет деньги.*)

Минна. Вы, сударь, конечно, делаете солидные ставки...

Рикко. Да, очень солидно. Десять пистолей? Знашит, ваша милость будет *interessir*, в одна треть, *pour le tiers*<sup>2</sup>. Хотя для треть бы надо шуть больше. Но с прекрасной дамой нельзя быть мелошен. Я счастлив завязать *liaison*<sup>3</sup> с ваша милость, *et de ce moment je recommence à bien augurer de ma fortune*<sup>4</sup>.

Минна. Нет, при игре, сударь, я присутствовать не буду.

Рикко. Зашем, ваша милость, присутствовать? Мы, игроки, шестный шеловек между собой.

Минна. Ежели нам посчастливится, сударь, вы принесете мне мою долю, а ежели нас постигнет неудача...

Рикко. Я приду полужить подкрепление, так, ваша милость?

Минна. Подкреплений надолго не хватит. Посему, сударь, хорошенько защищайте наши деньги.

Рикко. За кого меня считают ваша милость? За просташка? За дурашка?

Минна. Простите меня.

Рикко. *Je suis de bons, Mademoiselle... Savés-vous ce que cela veut dire?*<sup>5</sup> Я выушеник тех...

Минна. Но я не совсем понимаю, сударь...

Рикко. *Je sais monter un coup...*<sup>6</sup>

Минна (*удивленно*). Неужто вы...

Рикко. *Je file la carte avec une adresse...*<sup>7</sup>

Минна. Нет, нет, нет...

Рикко. *Je fait sauter la coupe avec une dextérité...*<sup>8</sup>

Минна. Сударь, не хотите же вы сказать, что...

---

<sup>1</sup> Давайте, только давайте!.. (*фр.*)

<sup>2</sup> Участвовать (*фр.*).

<sup>3</sup> Связь, союз (*фр.*).

<sup>4</sup> С этой минуты я начинаю верить в свое счастье (*фр.*).

<sup>5</sup> Я из тех умельцев... Понимаете ли вы, что это значит? (*фр.*)

<sup>6</sup> Есть у меня известная сноровка... (*фр.*)

<sup>7</sup> Я ловко передергиваю карты... (*фр.*)

<sup>8</sup> По части подтасовки я виртуоз... (*фр.*)

Рикко. Чего я не хочу? Ваша милость, чего? Donnés-moi un pigconneau à plumer, et...<sup>1</sup>

Минна. Вы шулер и плутуете в игре?

Рикко. Comment, Mademoiselle? Vous appellés cela «плутуете»? Corriger la fortune, l'enchaîner sous ses doigts, être sûr de son fait<sup>2</sup>, — и это немцы называть «плутуете»? О, немецкая язык, какая бедная язык! Какая нетсуразная язык!

Минна. Нет, сударь, если вы так думаете...

Рикко. Laissez-moi faire, Mademoiselle<sup>3</sup>, и будьте спокойная! Вас не может интересовайт, как я играю! Хватит, завтра я буду приходить со сто пистоль, или ваша милость никогда меня не увидайт. Votre très-humble, Mademoiselle, votre très-humble...<sup>4</sup> (*Быстро уходит.*)

Минна (*с досадой и удивлением смотрит ему вслед*). Последнее было бы для меня самым желательным.

### ЯВЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ

Минна, Франциска.

Франциска (*огорченно*). Ну что тут скажешь! Славно, куда как славно!

Минна. Смейся, смейся, я это заслужила. (*Подумав, уже спокойнее.*) Не смейся, Франциска, я этого не заслужила.

Франциска. Вот прекрасно! Напротив, вы совершили благородный поступок — помогли мошеннику снова встать на ноги.

Минна. Я помогла несчастному.

Франциска. Но самое-то замечательнос, что он принял вас за своего брата шулера. Ой, сейчас побегу за ним, отниму деньги. (*Бежит к двери.*)

Минна. Франциска, налей мне кофе, я не люблю пить холодный.

---

Дайте мне ощипать голубка, и... (*фр.*)

Как, мадемуазель, вы это называете... Исправлять судьбу, подчпнить ее своим ловким пальцам, знать свое дело... (*фр.*)

<sup>3</sup> Не мешайте мне действовать (*фр.*)

<sup>4</sup> Ваш покорный слуга, мадемуазель, ваш покорный слуга...(*фр.*)

Франциска. Он обязан все вернуть вам, ведь вы же передумали вступать с ним в долю. Десять пистолей! Разве вы не видите, что это нищий!

Миша сама наливает кофе.

А кто же столько подает нищему? Да еще при этом старается не унижить его подачкой? Ежели вы по своему милосердию нищего не считаете нищим, то и нищий вашу милостыню не считает милостыней. Вот вам и благодарность, он, видно, принял ваш дар я уж и не знаю за что...

Миша протягивает ей чашку кофе.

Вы хотите еще больше разгорячить мне кровь? Нет, я пить не стану.

Миша отодвигает от нее чашку.

«Parbleu, ваша милость, здесь не ценят заслуга». (*Передразнивает француза.*) Конечно, нет, если разрешают таким мошенникам разгуливать на свободе.

Миша (*отпивая кофе, холодно и задумчиво*). Девочка моя, ты превосходно разбираешься в хороших людях, но когда же ты научишься понимать дурных? Они ведь тоже люди. И частенько вовсе не такие плохие, как кажется. Надо уметь и в них найти хорошие стороны. Сдается мне, что этот француз просто суетный малый. Из суетности он и выдает себя за шулера; не хочет быть обязанным мне, старается избавить себя от необходимости меня благодарить. Возможно, что, выйдя отсюда, он заплатит свои мелкие долги, а если у него что-нибудь еще останется, будет тихо и скромно жить, даже не помышляя об игре. Если это так, милая моя Франциска, то пусть приходит за подкреплением. (*Передаёт ей чашку.*) На, убери. И скажи: неужто Тельхейму не пора еще быть здесь?

Франциска. Нет, сударыня, я ни на то, ни на другое не способна, не умею разглядеть хорошую сторону в дурном человеке и плохую в хорошем.

Миша. Но он точно придет?

Франциска. А следовало бы ему не приходиться! В нем, в этом лучшем из людей, вы углядели толику гордости и собрались жестоко над ним надсмеяться.

Миша. Ты опять за свое? Молчи, я так хочу. Если ты испортишь мне игру, если не будешь все делать и говорить, как условлено... смотри, я оставляю тебя с ним наедине и тогда... да вот, кажется, и он.

## ЯВЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Пауль Вернер входит, выправка у него, как в строю.

Минна, Франциска.

Франциска. Нет, это только его милый вахмистр.

Минна. Милый вахмистр? К кому же относится твое «милый»?

Франциска. Сударыня, прошу вас, не смущайте человека. К вашим услугам, господин вахмистр, с чем вы к нам пожаловали?

Вернер (*не обращая внимания на Франциску, приближается к Минне*). Майор фон Тельхейм приказал мне, вахмистру Вернеру, засвидетельствовать свое нижайшее почтение ее милости, фрейлейн Минне фон Барнхельм, и сказать, что он вскорости будет здесь.

Минна. Что же его задержало?

Вернер. Вы уж простите, ваша милость. Еще трех не пробило, как мы вышли из дому, да по дороге нам встретился военный казначей, а от такого господина скоро не отвяжешься: вот майор и подал мне знак, чтобы я шел к вам и отрапортовал, почему он задерживается.

Минна. Благодарю вас, господин вахмистр. Падсюсь, что военный казначей сообщит майору какое-нибудь приятное известие.

Вернер. У этих редко находятся приятные известия для господ офицеров. Не прикажет ли мне чего ваша милость? (*Хочет уйти.*)

Франциска. Куда ж это вы опять торопитесь, господин вахмистр? Разве нельзя нам и словом перемолвиться?

Вернер (*тихо и серьезно*). Не смею, душенька. Это было бы неуважительно и против правил субординации. Сударыня...

Минна. Благодарю за труд, господин вахмистр. Я рада была с вами познакомиться. Франциска рассказала мне о вас много хорошего.

Вернер чопорно откланивается и уходит.

## ЯВЛЕНИЕ ПЯТОЕ

Минна, Франциска.

Минна. Значит, это твой вахмистр, Франциска?

Франциска. Какой насмешливый тон, да некогда мне укорять вас за ваше «твой». Да, сударыня, это мой вах-

мистр. Вы, конечно, находите его немного чопорным и деревянным. Он и мне сейчас таким показался, хоть я и понимаю, что он считал нужным явиться к вашей милости, как на парад. Ну а когда солдаты маршируют на параде, — они больше похожи на заводных кукол, чем на людей. Посмотрели бы вы на него, послушали бы его, когда он сам себе хозяин.

Минна. Что же, я не против.

Франциска. Он, наверно, еще в зале. Позвольте мне пойти туда перекинуться с ним словечком.

Минна. Мне неприятно отказывать тебе в этом удовольствии, Франциска, но ты должна остаться здесь и присутствовать при нашем разговоре. Да, мне вот еще что пришло на ум. (*Снимает кольцо.*) Возьми мое кольцо и спрячь его, а мне взамен дай перстень майора.

Франциска. Зачем?

Минна (*в то время, как Франциска достает другое кольцо*). Толком я еще сама не знаю, но предвижу, что он мне пригодится. Стучат! Живо давай его сюда! (*Надевает перстень.*) Это он!

## ЯВЛЕНИЕ ШЕСТОЕ

Тельхейм (*в том же платье, но причесанный и в башмаках, как того требовала Франциска*), Минна, Франциска.

Тельхейм. Сударыня, прошу прощения за то, что задержался...

Минна. О господи майор, к чему нам военная пунктуальность! Вы здесь! А дожидаться радости тоже радость. Итак (*с улыбкой смотрит на него*), мой милый Тельхейм, разве мы оба не вели себя сегодня как дети?

Тельхейм. Так точно, сударыня, как дети, которые упорствуют, вместо того чтобы спокойно подчиниться...

Минна. Давайте поедem кататься, милый майор, посмотрим город, кстати, встретим моего дядюшку.

Тельхейм. Что?

Минна. Вот видите, даже самого важного мы не успели сказать друг другу. Да, сегодня он приезжает. Я по чистой случайности опередила его на один день.

Тельхейм. Граф фон Брухзаль? Разве он возвратился?

Минна. Тревоги военного времени заставили его уехать в Италию, мир вернул его в родные края. Не беспокойтесь,

Тельхейм. Если прежде мы полагали, что он будет чинить ужаснейшие пренятствия нашему союзу...

Тельхейм. Нашему союзу?

Минна. Он ваш друг. Слишком много хорошего слышал он о вас, чтобы не быть им. И теперь горит желанием лично узнать человека, который стал избранником его единственной наследницы. Дядя, опекун, отец, он приедет сюда, чтобы отдать меня вам.

Тельхейм. Ах, сударыня, почему вы не прочитали моего письма? Почему не захотели прочитать его?

Минна. Какое письмо? Да, да, припоминаю, вы писали мне. Франциска, что случилось с письмом господина майора? Прочитали мы его или нет? Так что же вы мне писали, милейший Тельхейм?

Тельхейм. Лишь то, что мне повелевала честь.

Минна. Конечно же, она повелевает вам не покидать честной и любящей вас девушки. Да, мне следовало прочитать письмо. Но ведь я услышу сейчас то, что не удосужилась прочитать.

Тельхейм. Да, услышите...

Минна. Нет, мне и слышать не надо. Это же само собой понятно. Вы не способны на такой низкий поступок — теперь отречься от меня. Разве вы не понимаете, что я на всю жизнь стала бы посмешищем в глазах людей? Мои соотечественницы будут показывать на меня пальцами: «Вот она, девица фон Барихельм, будучи богатой, она решила залучить себе в мужа braveго Тельхейма, словно за деньги можно купить честного вояку!» Вот какие пойдут разговоры, ведь все они завидуют мне. Что я богата, они отрицать не могут, но никак не хотят признать, что я еще и неплохая девушка, достойная своего будущего мужа.

Тельхейм. О сударыня, я узнаю ваших землячек. Конечно же, им внушает смертельную зависть отставной и опозоренный офицер, вдобавок еще калека и нищий.

Минна. Это вы о себе говорите? Если не ошибаюсь, что-то в этом роде я уже слышала сегодня утром. Здесь все вперемешку — добро и зло. Давайте же получше рассмотрим то и другое. Вы уволены в отставку? Я об этом слышала и думала, что полк ваш расформирован. Как же случилось, что столь достойного человека не оставили на службе?

Тельхейм. Все было так, как и быть должно. Сильные мира сего убедились, что некий солдат мало что делает из симпатии к ним, немногим больше по долгу службы,

но готов на что угодно из чувства чести. Так разве же могут они считать себя в долгу перед ним? После войны наш брат стал им не нужен, да в конце концов им и вообще-то никто не нужен.

Ми н н а. Вы говорите, как подобает мужу, не зански-вающему перед сильными мира сего. И никогда еще не были вы столь независимы. Я всей душой благодарна им за то, что они больше не претендуют на вас, ибо мне бы очень не хотелось делить вас с ними. Я ваша повелительница, Тельхейм, другого повелителя вам не нужно. Узнать, что вы в отставке,—боже, такое счастье мне даже и не снилось! Но этого мало. Вы сказали о себе «я калека» (*оглядывает его с головы до пят*), а между тем этот калека достаточно строен, держится прямо, да и вообще выглядит еще довольно здоровым и сильным. Милый Тельхейм, если вы как инвалид пойдете просить милостыню, то, смею вас уверить, перед вами вряд ли откроется дверь, разве что в дому какой-нибудь добросердечной девушки вроде меня.

Т е л ь х е й м. Сейчас я слышу только речи озорницы девочки, милая Минна.

Ми н н а. А я в вашем укре слышу лишь одно: «Милая Минна!» Я больше не буду озорничать, ибо помню, что вы и в самом деле чуть-чуть калека. У вас прострелена правая рука. Если вдуматься поглубже, то это совсем не так уж плохо. Я, таким образом, избавлюсь от ваших побоев.

Т е л ь х е й м. Сударыня!

Ми н н а. Вы хотите сказать, что не избавитесь от моих. Но, милый мой Тельхейм, я надеюсь, что до этого вы меня не доведете.

Т е л ь х е й м. Вам угодно смеяться, сударыня. Я сожалею, что не могу хохотать вместе с вами.

Ми н н а. А почему, собственно? Разве смеяться — дурно? И разве нельзя смеяться, сохраняя полную серьезность? Дорогой мой майор, смех лучше сохраняет нам разум, нежели досада и огорчения. За доказательством недалеко ходить. Ваша смешливая подруга судит о ваших делах куда правильнее, нежели вы сами. Вы в отставке и полагаете, что тем самым нанесен урон вашей чести. У вас прострелена рука, и вам этого довольно, чтобы объявить себя калекой. Нет, вы не правы! Все это преувеличение. И не моя вина, что преувеличения заставляют меня смеяться. Бьюсь об заклад, что и ваша пицета не выдержит серьезного испытания. Пусть вы раз, другой, третий, наконец, теряли свое имущество, а теперь у того или другого банкира еще погибли

ваши деньги, но разве это делает вас нищим? Даже если у вас ничего не осталось, кроме того, что привезет мой дядюшка.

Тельхейм. Ваш дядюшка, сударыня, ничего не привезет мне.

Минна. Ничего, кроме двух тысяч пистолей, которые вы великодушно ссудили нашим сословным представителям.

Тельхейм. Ах, если бы вы прочитали мое письмо, сударыня!

Минна. Я его прочитала. Но то, что в нем касалось этого пункта, все равно осталось для меня загадкой. Невозможно, чтобы вам вменили в преступление благородный поступок. Объясните же мне, в чем дело...

Тельхейм. Помните ли вы, сударыня, что мне был дан приказ, применяя самые суровые меры, взыскать с населения ваших земель контрибуцию, и притом звонкой монетой. Я хотел избавить себя от столь суровых действий и внес недостающую сумму.

Минна. Да, я помню. Я вас полюбила за этот поступок еще до знакомства с вами.

Тельхейм. Представители сословий выдали мне вексель, и я думал после заключения мира приобрести эту сумму к долгам, подлежащим утверждению. Вексель был признан действительным, но мое право на получение по нему денег взято под сомнение. Язвительная улыбка была мне ответом, когда я заверял, что внес всю сумму наличными. Вексель этот сочли взяткой, «благодарностью» сословий за то, что я без промедлений сталкивался с ними о сумме, удовлетвориться коей, согласно моим полномочиям, имел право лишь в самом крайнем случае. Так вексель уплыл из моих рук, и если деньги по нему и будут выплачены, то, уж конечно, не мне. Вот почему, сударыня, я считаю себя оскорбленным, а вовсе не из-за отставки, которую я бы все равно потребовал, если б не получил ее. У вас серьезное выражение лица, сударыня! Почему же вы не смеетесь? Ха-ха-ха! Я-то ведь смеюсь!

Минна. О, не смейтесь так, Тельхейм! Заклинаю вас! Это страшный смех ненависти ко всему роду людскому. Нет, не такой вы человек, чтобы раскаиваться в хорошем поступке оттого, что он привел к плачевным последствиям. Заверяю вас, эти последствия недолго будут давать знать о себе! Правда выйдет на свет божий! Свидетельство моего дядюшки, всех наших сословий...

Тельхейм. Вашего дядюшки! Ваших сословий! Ха-ха-ха!

Минна. Ваш смех убивает меня, Тельхейм. Если вы верите в добро и в провидение, не смейтесь так! Я даже проклятий никогда не слышала более страшных, чем ваш смех. Давайте предположим наихудшее! Если здесь не пожелают оценить вас по достоинству, то уж у нас вас оценят. Нет, Тельхейм, мы не можем, не смеем отринуть вас! И если наши сословия имеют хоть малейшее понятие о чести, я знаю, что им надо делать! Но я несу вздор, к чему все это нужно? Представьте себе, Тельхейм, что в один злополучный вечер вы проиграли две тысячи пистолей. Король оказался для вас несчастливой картой, тем больше счастья (*показывая на себя*) принесет вам дама. Верьте мне, провидение всегда вознаграждает честного человека за его утраты. Нередко даже заранее. Поступком, лишившим вас двух тысяч пистолей, вы завоевали меня. Не будь его, во мне не вспыхнуло бы желание увидеть вас. Вы же знаете, я без приглашения пришла на тот раут, где надеялась встретить вас. Только из-за вас и пришла. Пришла с твердым намерением полюбить вас — да что там, я уже вас любила, — с твердым намерением соединить с вами свою жизнь, даже если вы окажетесь черным и некрасивым, как венецианский мавр. Вы не черны, и не безобразны, и никогда не будете таким ревнивцем, но, Тельхейм, Тельхейм, у вас все еще много общего с ним! О, вы неистовые, непреклонные мужчины, со взглядом, вечно устремленным на призрак чести, слишком суровые для других чувств! Взгляните же, взгляните на меня, Тельхейм.

Погруженный в свои думы, он неподвижно устоялся в одну точку.

О чем думаете? Слышите ли вы меня?

Тельхейм (*рассеянно*). О да! Но скажите мне, сударыня, почему мавр служил Венеции? Разве не было у него отчизны? Почему отдал он внаем чужой стране свою руку и свою кровь?

Минна (*испуганно*). Тельхейм, что с вами, где вы? Хватит, не надо больше этих разговоров. Идемте! (*Берет его под руку.*) Франциска, скажи, чтобы подавали карету.

Тельхейм (*вырывает руку и идет вслед за Франциской*). Нет, Франциска, я должен отказаться от чести сопровождать фрейлейн фон Барнхельм. Сударыня, отпустите меня и оставьте мне еще хоть на день мой разум. Вы очень скоро сведете меня с ума. Я упираюсь что есть сил. И куда я еще в своем уме, выслушайте, сударыня, мое решение,

с которого уже ничто на свете меня не своротит. Если мне не выпадет счастливый жребий, если мои дела не примут другого оборота, если...

Минна. Я должна перебить вас, господин майор. Нам надо было сразу сказать ему об этом, Франциска. Никогда ты вовремя не напомнишь. Наш разговор протекал бы совсем иначе, Тельхейм, если бы я начала с доброй вести, только что принесенной нам кавалером де Марлиньер.

Тельхейм. Кавалером де Марлиньер? Кто это такой?

Франциска. Может, он и хороший человек, господин майор, да только...

Минна. Помолчи, Франциска! Тоже отставной офицер, в свое время бывший на голландской службе...

Тельхейм. Ха! Лейтенант Рикко!

Минна. Он назвал себя вашим другом...

Тельхейм. Зато я себя его другом не назову.

Минна. По его словам, какой-то министр сообщил ему, что ваше дело подходит к благополучному концу. Собственноручное письмо короля уже направлено вам.

Тельхейм. Где ж это они сошлись, Рикко и министр? Что-то, правда, сдвинулось в моем деле. Только сейчас военный казначей уведомил меня, что король отменил все обвинения, мне предъявленные, и освободил меня от письменного обязательства не уезжать, пока я не буду полностью оправдан. Но пусть я лучше погибну от жестокой нужды на глазах у моих клеветников, чем...

Минна. Упрямец!

Тельхейм. Милость мне не пужна, я жажду справедливости, моя честь...

Минна. Честь такого человека, как вы...

Тельхейм (*запальчиво*). Нет, сударыня, вы можете правильно судить о чем угодно, но не об этом. Честь — не голос совести, не свидетельство нескольких добропорядочных людей...

Минна. Да, да, я понимаю. Честь это честь.

Тельхейм. Короче, сударыня... вы прервали меня, а я хотел сказать; если у меня так оскорбительно будет отнято все, что принадлежит мне, если моя честь не будет восстановлена, я не стану вашим супругом, ибо в глазах света я этого не достоин. Фрейлейн фон Барнхельм заслуживает мужа с незапятнанным именем. Ничтожна та любовь, что не страхнется навлечь презрение на любимую. И ничтожен тот

мужчина, которому не стыдно всем своим счастьем быть обязанным женщине, чья слепая нежность...

Минна. Вы это серьезно говорите, господин майор? *(Внезапно поворачивается к нему спиной.)* Франциска!

Тельхейм. Не гневайтесь, сударыня...

Минна *(в сторону, Франциске)*. Теперь пора! Что ты мне посоветуешь, Франциска?

Франциска. Ничего я не советую. Хотя он уже, конечно, пересолил.

Тельхейм. Вы разгневаны, сударыня?

Минна *(насмешливо)*. Я? Ничуть!

Тельхейм. Если бы я меньше любил вас...

Минна *(в том же тоне)*. О, конечно, это составило бы мое несчастье... Но, видите ли, господин майор, я тоже не хочу видеть вас несчастным... Любить надо бескорыстно. Как хорошо, что я не была с вами откровенна! Может быть, ваше сострадание одарило бы меня тем, в чем мне отказала ваша любовь! *(Медленно снимает с пальца перстень.)*

Тельхейм. Что вы хотите этим сказать, сударыня?

Минна. Никто не вправе делать другого счастливее или несчастнее. Таков закон истинной любви! Я верю вам, господин майор, в вас слишком сильно чувство чести, чтобы вы не понимали истинной любви.

Тельхейм. Вы смеетесь надо мной?

Минна. Вот, возьмите обратно это кольцо — залог вашей верности. *(Передает ему перстень.)* Все кончено! Пусть будет так, словно мы никогда друг друга не знали.

Тельхейм. Что я слышу?

Минна. Вас это удивляет? Возьмите, сударь. Ведь ваши слова не были пустым жеманством.

Тельхейм *(принимая кольцо из ее рук)*. Боже! И это говорит моя Минна!

Минна. Вы не можете быть моим по одной причине, я ни по одной не могу быть вашей. Прощайте! *(Идет к двери.)*

Тельхейм. Куда вы, Минна?

Минна. Господин майор, теперь вы оскорбляете меня не в меру вольным обращением.

Тельхейм. Что с вами, сударыня? Куда вы?

Минна. Оставьте меня! Скрыть от вас мои слезы, изменник!

## ЯВЛЕНИЕ СЕДЬМОЕ

Тельхейм, Франциска.

Тельхейм. Она плачет? И мне оставить ее? (*Хочет идти за Минной.*)

Франциска (*удерживает его*). Куда вы, господин майор? Не пойдете же вы за нею в спальню?

Тельхейм. Она несчастна? Правда ведь она говорила, что несчастна?

Франциска. А как же? Несчастье потерять вас, после того как...

Тельхейм. После чего? Нет, тут кроется что-то большее. Но что именно, Франциска? Скажи мне, скажи...

Франциска. После того, хотела я сказать, как она столь многим для вас пожертвовала.

Тельхейм. Пожертвовала? Для меня?

Франциска. Слушайте же, я буду краткой. Вам на руку, господин майор, что вы сумели так от нее отделаться. Почему бы мне и не сказать вам всего? Мы бежали! Ведь граф фон Брухзаль лишил мою барышню наследства за то, что она отказалась выйти замуж за избранного им жениха. Из-за этого все от нее отвернулись, все стали свысока относиться к ней. Что нам было делать? Мы решили отыскать того, кому можно было...

Тельхейм. Довольно. Идем, я брошусь к ее ногам...

Франциска. Что вы надумали? Идите-ка лучше поскорей и благодарите судьбу за то, что вам так повезло...

Тельхейм. Несчастливая, за кого ты меня принимаешь? Нет, голубушка, не сердце подсказало тебе эти слова. Прости мне мою запальчивость.

Франциска. Не задерживайте меня. Пойду посмотрю, что там, как бы с нею чего не случилось. Уходите-ка. Придете в следующий раз, если вам взаправду захочется прийти. (*Уходит.*)

## ЯВЛЕНИЕ ВОСЬМОЕ

Тельхейм.

Тельхейм. Куда же вы, Франциска? Я буду ждать вас здесь! Нет, другое важней! Если она поймет, сколь серьезны мои намерения, она непременно простит меня. Вот когда мне нужен мой славный Вернер! Нет, Минна, я не предатель. (*Поспешно уходит.*)

## ДЕЙСТВИЕ ПЯТОЕ

Сцена изображает зал в трактире.

### ЯВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Тельхейм входит с одной стороны, Вернер с другой.

Тельхейм. Вернер! А я-то тебя ищу. Куда ты запропастился?

Вернер. А я вас ищу, господин майор, ну да, так оно всегда бывает. Я к вам с доброй вестью.

Тельхейм. Ах, не нужны мне сейчас твои вести, мне твои деньги нужны. Живо, Вернер, давай мне все, что у тебя есть, и еще постарайся достать, сколько удастся.

Вернер. Господин майор! Ей-богу, я как в воду глядел, сказавши: он возьмет у меня деньги, когда сам сможет давать займы.

Тельхейм. Надеюсь, ты не отвиливаешь?

Вернер. А чтобы мне не в чем было урекнуть своего майора, он берет у меня правой рукой и тут же возвращает левой.

Тельхейм. Не задерживай меня, Вернер! Я, разумеется, верну тебе деньги, но когда и каким образом — одному богу известно.

Вернер. Вы, значит, еще не слышали, что дворцовому казначейству приказано выплатить вам всю сумму? Я только что узнал это от...

Тельхейм. Что ты несешь? Почему позволяешь себя дурачить? Неужто не можешь взять в толк, что, будь все так, как ты говоришь, я бы первым об этом знал. Одним словом, Вернер, деньги, деньги!

Вернер. Да с удовольствием! Вот — тут кое-что имеется. Сто луидоров и сто дукатов. *(Передает ему оба свертка.)*

Тельхейм. Сто луидоров! Вернер, сходи отдай их Юсту. Пусть немедля выкупит кольцо, которое он заложил сегодня утром. Но где же взять еще, Вернер? Мне куда больше надо.

Вернер. Об этом уж позвольте мне позаботиться. Покупатель моего имения живет в городе. Правда, срок платежа только через две недели, но деньги у него отложены, и полпроцентика скидки...

Тельхейм. Ладно! Видишь, Вернер, ты моя единственная опора. И я должен во всем тебе открыться. Барышня — ты видел ее здесь — очень несчастна.

Вернер. О горе!

Тельхейм. Но завтра она станет моей женой.

Вернер. О радость!

Тельхейм. А послезавтра я уеду с ней. Я должен, я хочу уехать. Лучше бросить здесь все, как есть. Кто знает, где ждет меня счастье. Коли хочешь, Вернер, поедем со мной. Мы опять будем служить вместе.

Вернер. Ей-богу? Только там, где идет война, господин майор.

Тельхейм. А как же! Иди, Вернер, голубчик, мы позднее обо всем потолкуем.

Вернер. О дорогой мой майор! Послезавтра? А почему бы и не завтра? Я живехонько все устрою. В Персии, господин майор, идет отличная война, что вы на это скажете?

Тельхейм. Мы с тобой еще все обсудим. А сейчас иди, Вернер.

Вернер. Виват! Да здравствует князь Ираклий!  
(Уходит.)

## ЯВЛЕНИЕ ВТОРОЕ

Тельхейм.

Тельхейм. Что со мною? Все ожило во мне, мой дух воспрял! Собственное несчастье пригнуло меня к земле, сделало злым, недалновидным, робким и ленивым; ее беда меня окрыляет, я снова гляжу на мир без боязни, я чувствую себя сильным, способным совершить для нее любой подвиг... Но что ж я мешкаю? *(Направляется в комнату Минны, откуда навстречу ему выходит Франциска.)*

## ЯВЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ

Франциска, Тельхейм.

Франциска. Да это и вправду вы. Мне показалось, будто я слышу ваш голос. Что вам угодно, господин майор?

Тельхейм. Что мне угодно? Чем занята твоя барышня? Идем!

Франциска. Она сейчас поедет кататься.

Тельхейм. Одна? Без меня? Куда же?

Франциска. Вы забыли, господин майор?

Тельхейм. Ты о чем, Франциска? Я ее рассердил, но я буду молить ее о прощении, и она простит меня.

Франциска. Простит, господин майор, после того как вы взяли у нее обратно свое кольцо?

Тельхейм. О, я был тогда как в дурмане. И сейчас только вспомнил о кольце. Куда ж это я его засунул? (*Шарит в карманах.*) Вот оно!

Франциска. Вы уверены, что это то самое? (*Она снова прячет кольцо, Франциска в сторону.*) Хоть бы он повнимательнее на него посмотрел.

Тельхейм. Она мне его навязала в страшном раздражении... Но я уже забыл, как она была раздражена. Когда сердце переполнено — слов не взвешивают. Но она, не колеблясь, возьмет его обратно. Ведь ее-то кольцо у меня осталось.

Франциска. Она ждет, чтобы вы, в свою очередь, вернули его. Где оно, господин майор? Покажите-ка мне это кольцо.

Тельхейм (*не без смущения*). Я... я позабыл его надеть. Юст... Юст сейчас принесет его.

Франциска. Да они, кажется, почти одинаковые, дайте же посмотреть на ваше, я до смерти люблю такие безделки.

Тельхейм. В другой раз, Франциска. А сейчас идем...

Франциска (*в сторону*). Никак не выберется из своего заблуждения.

Тельхейм. Что ты сказала? Заблуждения?

Франциска. Я говорю, что вы заблуждаетесь, полагая, что моя барышня все еще хорошая партия для вас. Ее собственное состояние совсем невелико, а опекуны скоростными расчетами могут и вовсе пустить его на ветер. Всех благ она ждет от своего дядюшки, но он жестокий человек.

Тельхейм. Оставьте эти разговоры. Разве у меня не достанет сил все возместить ей?

Франциска. Слышите? Она звонит, я должна идти к ней.

Тельхейм. Я иду с тобой.

Франциска. Ради бога, не ходите! Она строго-на-строго запретила мне разговаривать с вами. Или уж идите после меня. (*Уходит в комнату.*)

## ЯВЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Тельхейм.

Тельхейм (*кричит ей вслед*). Доложи обо мне! За-молви за меня словечко, Франциска! Я сейчас приду! Но что я скажу ей? Нет, не надо готовиться, когда в тебе говорит сердце. Надо продумать лишь, как бережнее обойтись с нею! И помнить о ее сдержанности, ее сомнениях, вправде ли она, обездоленная, упасть в мои объятия, об ее уменье прикинуться счастливой, тогда как из-за меня она утратила свое счастье. Надо сделать, чтобы она простила себе неверие в мою честность, неверие в свои собственные совершенства... Я уже все простил ей! Чу, она идет.

## ЯВЛЕНИЕ ПЯТОЕ

Минна, Франциска, Тельхейм.

Минна (*выходит из комнаты, делая вид, что не замечает майора*). Экипаж ведь уже подан, Франциска? Мой веер!

Тельхейм (*приближается к ней*). Куда вы, сударыня?

Минна (*с напускной холодностью*). В город, господин майор. Я догадываюсь, почему вы взяли на себя труд еще раз явиться сюда: вы хотите передать мне мое кольцо. Отлично, господин майор, будьте любезны вручить его Франциске. Франциска, возьми кольцо у господина майора! Я спешу. (*Хочет идти.*)

Тельхейм (*преграждает ей путь*). Сударыня! Бог мой, что я узнал, сударыня! Я был недостоин вашей любви!

Минна. Франциска, ты рассказала?..

Франциска. Да, все рассказала.

Тельхейм. Не гневайтесь на меня, сударыня. Я не предатель. По моей вине вы немало потеряли в глазах света, но не в моих. В моих глазах вы бесконечно много выиграли из-за своей утраты. Для вас она была еще внове, вы испугались, что она и на меня произведет неблагоприятное впечатление. Вам было угодно поначалу скрыть от меня эту утрату. На ваше недоверие я не сетую. Его породило желание сохранить меня. И я горжусь этим желанием. Вы застали меня в беде и не захотели одну беду громоздить на другую. Не могли же вы знать, что ваше несчастье высоко внесет меня над моим собственным.

Минна. Все очень хорошо, господин майор! Но все это уже в прошлом. Я освободила вас от вашего обязательства, вы же, взяв назад кольцо, с этим...

Тельхейм. Нисколько не согласился! Напротив, сейчас я себя считаю более связанным, чем когда-либо. Вы моя, Минна, моя навеки... *(Вынимает из кармана кольцо.)* Вот, примите вторично залог моей верности...

Минна. Мне взять назад ваше кольцо? Это кольцо?

Тельхейм. Да, моя дорогая Минна, да!

Минна. За кого вы меня считаете? Это кольцо?

Тельхейм. В первый раз вы приняли его из моих рук, когда оба мы были одинаково счастливы. Счастье изменило нам, и мы теперь одинаково несчастливы. А равенство — самые прочные узы. Дозвольте же, милая моя Минна! *(Берет ее руку, чтобы надеть кольцо.)*

Минна. Как? Насильно, господин майор? Нет такой силы на свете, которая заставила бы меня вновь принять это кольцо! Или вы полагаете, что у меня нету кольца? Смотрите *(показывает на свое кольцо)*, одно еще осталось и, пожалуй, не хуже вашего.

Франциска. Уж заметил бы наконец!..

Тельхейм *(выпускает ее руку)*. Что это? Я вижу Минну фон Барихельм, но слышу не ее. Вы жеманитесь, сударыня? Простите, что повторяю ваши слова.

Минна *(своим обычным тоном)*. Мои слова обидели вас, господин майор?

Тельхейм. Они причинили мне боль.

Минна *(растроганно)*. Я этого не хотела, Тельхейм. Простите меня.

Тельхейм. А этот доверительный тон свидетельствует, что вы пришли в себя, сударыня, что вы еще меня любите, Минна.

Франциска *(всплыв)*. Шутка зашла уже слишком далеко.

Минна *(властно)*. Позволь тебя просить, Франциска, не портить мне игру.

Франциска *(опешив, в сторону)*. Неужто еще не довольно?

Минна. Да, сударь, с моей стороны было бы жеманством притворяться холодной и насмешливой. Прочь все это! Вы заслужили, чтобы я была с вами правдива, ибо вы всегда говорите правду. Я все еще люблю вас, Тельхейм, все еще люблю, но тем не менее...

Тельхейм. Не продолжайте, дорогая моя Минна, умоляю вас! *(Снова хватает ее руку, чтобы надеть кольцо.)*

Минна *(вырывает руку)*. Но тем не менее, вернее, тем паче я никогда больше не допущу ничего подобного, никогда! О чем вы думаете, господин майор? По-моему, с вас и собственной беды предостаточно. Вы должны остаться здесь, должны переупрямить судьбу. Второпях я не подыщу другого выражения, именно переупрямить. Даже если страшная нужда будет терзать вас на глазах ваших клеветников.

Тельхейм. Так я думал, так говорил, когда сам не знал, что думаю и что говорю. Обида, затаенная ярость обволокли мою душу туманом, и сама любовь в светлом сиянии счастья не могла рассеять его. Но она ниспослала мне свое дитя — сострадание, ближе знакомое с безысходной скорбью, оно рассеяло туман и вновь вернуло моей душе способность предаваться сладостным восторгам. Инстинкт самосохранения пробудился во мне, ибо отныне я должен хранить и оберегать нечто куда более ценное, чем я сам. Не обижайтесь, сударыня, на слово «сострадание». Слышать его от невольного виновника вашего несчастья ничуть не унижительно. Виновник — я. Из-за меня, Минна, вы теряете друзей и родных, состояние и отчизну. Через меня, во мне вы должны вновь обрести все это, или же моя совесть будет отягощена гибелью прелестнейшей представительницы слабого пола. Не заставляйте же меня думать, что в будущем я сам себя возненавижу. Нет, ничто здесь меня долее не удержит. С этой минуты я буду клеймить презрением несправедливость, причиненную мне. Ужели эта страна — весь божий свет? Ужели только здесь восходит солнце? Какие пути мне заказаны? Где откажутся принять меня на службу? Пусть даже мне придется искать ее под далеким небом — с доверием следуйте за мной, моя дорогая: мы ни в чем не будем нуждаться. У меня есть друг, который охотно поддержит меня.

## ЯВЛЕНИЕ ШЕСТОЕ

Фельдъегерь, Тельхейм, Минна, Франциска.

Франциска *(увидев фельдъегеря)*. Тсс! Господин майор!

Тельхейм *(фельдъегерю)*. Кого вам надо?

Фельдъегерь. Я ищу господина майора фон Тельхейма. А, да это же вы собственной персоной. Господин

майор, мне приказано вручить вам послание короля. *(Вынимает письмо из сумки.)*

Тельхейм. Мне?

Фельдъегерь. Надпись не оставляет сомнений.

Минна. Ты слышишь, Франциска? Француз, оказывается, сказал правду.

Фельдъегерь *(в то время, как Тельхейм берет у него письмо)*. Прошу прощения, господин майор, я еще вчера должен был доставить вам королевское послание, но не смог разыскать вас. Лишь сегодня на смотре лейтенант Рикко сообщил мне, где вы проживаете.

Франциска. Вы слышите, сударыня? Это же кавалеров министр. «Как там его звать, министр на большая площадь?»

Тельхейм. Весьма обязан вам за ваши труды.

Фельдъегерь. Это мой долг, господин майор. *(Уходит.)*

#### ЯВЛЕНИЕ СЕДЬМОЕ

Тельхейм, Минна, Франциска.

Тельхейм. Ах, сударыня, что ждет меня? О чем говорит это послание?

Минна. Я не вправе так далеко заходить в своем любопытстве.

Тельхейм. Как? Вы все еще отделяете свою участь от моей? Но почему я медлю вскрыть его? Оно не может сделать меня еще несчастнее, нет, дорогая Минна, не может оно нас сделать еще несчастнее, разве что — счастливее... Дозвольте мне, сударыня? *(Вскрывает письмо и читает его.)*

Тем временем трактирщик неприметно прокрадывается на сцену.

#### ЯВЛЕНИЕ ВОСЬМОЕ

Трактирщик и те же.

Трактирщик *(Франциске)*. Тсс! Прелестное дитя, на одно словечко!

Франциска *(подходит к нему)*. Господин трактирщик, мы же сами еще не знаем, что стоит в этом письме.

Трактирщик. Кому какое дело до письма? Я насчет кольца. Надо, чтобы ваша барышня поскорей мне его вернула. Там Юст дожидается. Он пришел его выкупить.

Минна (*в свой черед, подходит к трактирщику*). Скажите Юсту, что кольцо уже выкуплено. И не забудьте прибавить, что выкуплено мною.

Трактирщик. Но...

Минна. Я за все отвечаю. Уходите!

Трактирщик уходит.

## ЯВЛЕНИЕ ДЕВЯТОЕ

Тельхейм, Минна, Франциска.

Франциска. Ну, сударыня, пора уж перестать мучить беднягу майора.

Минна. Хватит тебе за него заступаться. Как будто узел не развяжется сам собою.

Тельхейм (*прочитав письмо, взволнованный и растроганный*). О, он и здесь остался верен себе! Ах, сударыня, как справедлив король. Как милостив! Это больше того, что я ожидал! Больше того, что я заслужил! Мое счастье, моя честь — все восстановлено. Ведь это не сон! (*Заглядывает в письмо, желая еще раз удостовериться, что все это правда.*) Не мираж, порожденный моими желаниями. Читайте сами, сударыня! Читайте сами!

Минна. Это было бы нескромностью, господин майор.

Тельхейм. Нескромностью? Но ведь письмо адресовано мне, вашему Тельхейму. В нем стоит то, что не может отнять ваш дядя. Вы должны прочитать его, вот — читайте!

Минна. Ежели вам это будет приятно. (*Берет письмо и читает.*) «Мой славный майор фон Тельхейм! Ставлю вас в известность, что обстоятельства дела, заставившего меня поповеле усомниться в вашей чести, разъяснились в вашу пользу. Мой брат тщательно в таковом разобрался и засвидетельствовал вашу полную невиновность. Дворцовому казначейству отдано распоряжение возратить вам пресловутый вексель и возместить понесенные расходы. И еще я приказал отменить решение военно-полевого казначейства, опротестовавшего ваши счета. Сообщите мне, дозволяет ли вам здоровье возвратиться на службу. Мне бы очень не хотелось лишаться человека, столь отважного и благонамеренного. Ос-

таюсь неизменно благосклонным к вам королем и прочее и прочее».

Тельхейм. Итак, что вы скажете об этом, сударыня?

Минна (*складывает письмо и возвращает ему*). Я? Ничего.

Тельхейм. Ничего?

Минна. Хорошо, скажу. Видно, ваш король, сей великий человек, к тому же и добрый человек. Но мне-то что до этого? Он не мой король.

Тельхейм. А больше вам нечего сказать? Хотя бы о нас обоих?

Минна. Вы вернетесь под его знамена: господин майор станет подполковником, а там, глядишь, и полковником. От всего сердца вас поздравляю.

Тельхейм. Как же мало вы знаете меня! Нет, если того, что счастье возвратило мне, достаточно, чтобы удовлетворить желания разумного человека, то теперь единственно от моей Минны зависит, буду ли я принадлежать кому-нибудь, кроме нее. Служению вам будет отныне посвящена моя жизнь! Служение сильным мира сего опасно и не стоит труда, усилий, унижений, связанных с ним. Минна не из тех суетных женщин, которым мужья милы лишь своими титулами и положением в свете. Она будет любить меня ради меня самого, а я подле нее позабуду весь мир. Я стал солдатом из симпатии к неким политическим принципам — каким, я сам не знаю, — да еще мне взбрело на ум, что честному человеку полезно попытать свои силы на военном поприще, сродниться с тем, что зовут опасностью, воспитать в себе хладнокровие и решительность. Лишь крайняя нужда могла бы заставить меня сделать из этого опыта — призвание, из случайного занятия — дело всей жизни. Но нынче, когда ничто больше не принуждает меня, все мое честолюбие сходится к одному — быть мирным и счастливым человеком. Подле вас, моя дорогая Минна, я, без сомнения, стану им. Подле вас навеки таким останусь. Завтра священные узы соединят нас, тогда в необозримом мире мы поищем самый тихий, самый радостный и влекущий уголок, которому для того, чтобы стать раем, недостает лишь одного — счастливой, любящей четы. Там станем мы жить, там каждый наш день... Что с вами, сударыня?

Минна тревожно мечется по сцене, слясь скрыть свою растроганность.

Минна (*овладев собою*). Вы жестоки, Тельхейм! Так живописать мне счастье, на котором я должна поставить крест. Моя утрата...

Тельхейм. Ваша утрата? Что вы называете утратой? Что бы ни утратила Минна, себя самое она не утратит. Вы по-прежнему самое сладостное, милое, очаровательное, самое доброе создание под солнцем, воплощение невинных радостей! Временами это создание любит пошалить, иной раз своенравно поставить на своем, что ж, тем лучше! Тем лучше! Иначе Минна была бы ангелом, перед которым можно лишь благоговейно преклонять колени, но любить ангела — невозможно. (*Хочет поцеловать ее руку.*)

Минна (*отнимая руку*). Как же так, сударь? Столь неожиданное превращение! Ужели этот пылкий влюбленный — холодный Тельхейм? Или вернувшееся счастье разожгло вас? Поскольку вас сотрясает приступ лихорадки, позвольте мне, за нас обоих, сохранить ясность мысли. Когда вы сами были в состоянии рассуждать, вы говорили, будто презрения достойна та любовь, что не страшится навлечь презрение на предмет своей любви. Пусть так, но и я, подобно вам, жажду благородной, чистой любви... Теперь, когда честь ваша восстановлена и великий монарх призывает вас к себе, разве могу я согласиться, чтобы заодно со мной вы предались любовным грезам? Чтобы доблестный воин выродился в любезного пастушка? Нет, господин майор, повинуйтесь велению своей счастливой судьбы...

Тельхейм. Хорошо, Минна! Если большой свет привлекательнее для вас, — хорошо! Будем жить в большом свете! Как мал и убог этот свет! Вы знаете лишь его показную сторону. Но, разумеется, Минна, вы останетесь... Будь что будет! До поры до времени пусть ваши совершенства вызывают восторг и поклонение, мое счастье все равно не будет знать недостатка в завистниках.

Минна. Нет, Тельхейм, не то я хотела сказать! Я вас отсылаю обратно в большой свет, на путь почестей и славы, но не намереваюсь следовать за вами. На том пути Тельхейму нужна незапятнанная супруга! Саксонская девушка, сбежавшая из дому, чтобы броситься ему на шею...

Тельхейм (*вздвигнув, дико озирается кругом*). Кто бы посмел это сказать? Ах, Минна, я страшусь самого себя, стоит мне себе представить, что эти слова мог сказать кто-нибудь другой, а не вы, моя ярость была бы беспредельна.

Минна. О том и речь. Вы не потерпели бы ни малейшей насмешки надо мной, но каждый день должны были бы

выслушивать самые язвительные... Я сейчас скажу вам, Тельхейм, что я решила и от чего не отступлюсь ни за какие блага мира...

Тельхейм. Не договаривайте, сударыня, заклинаю вас! Минна, подумайте хоть одно мгновение, ведь вы выносите мне смертный приговор!

Минна. Мне думать нечего! Как верно то, что я возвратила вам кольцо, некогда бывшее залогом вашей верности, как верно то, что вы взяли обратно это кольцо, так же верно, что несчастная Минна никогда не станет супругой счастливого Тельхейма.

Тельхейм. Значит, вы переломили жезл, сударыня?

Минна. Равенство — вот самые крепкие узы любви! Счастливая Минна хотела жить для одного только счастливого Тельхейма. Несчастливая Минна тоже дала бы себя уговорить и согласилась бы все равно смягчить или усугубить несчастье своего друга. Вы, верно, заметили, что до этого письма, которое вновь уничтожило равенство между нами, я противилась вам только для виду.

Тельхейм. Это правда, сударыня? Благодарю вас, Минна, за то, что вы еще не переломили жезла. Вам люб только несчастный Тельхейм? Он к вашим услугам. *(Холодно.)* Я сейчас понял, что мне не приличествует эта запоздалая справедливость, что лучше мне было не принять того, что обещано столь низким подозрением. Я буду считать, что этого письма не было. Вот и весь мой ответ на него! *(Намеревается разорвать письмо.)*

Минна *(хватает его за руки)*. Чего вы хотите, Тельхейм?

Тельхейм. Обладать вами.

Минна. Остановитесь же!

Тельхейм. Сударыня, письмо будет разорвано, если вы не заговорите по-другому. А тогда посмотрим, какие еще доводы против меня у вас найдутся.

Минна. Каким тоном вы со мной говорите! По-вашему, я должна пасть в собственных глазах. Нет, никогда. Только ничтожной женщине не стыдно всем своим счастьем быть обязанной слепой любви мужчины!

Тельхейм. Вы не правы! Как вы не правы!

Минна. Осмелитесь ли вы в моих устах порицать свои собственные речи?

Тельхейм. Вот софистка! Выходит, что слабый пол бесчестит все, что не подобает сильному? А следовательно, и мужчина может себе позволить все, что позволяет себе

женщина? Но тогда какой же пол, по велению природы, должен служить опорой другому?

Минна. Успокойтесь, Тельхейм! Я не останусь беззащитной, даже отклонив честь ваших забот и попечений. На худой конец, найдется кому обо мне позаботиться. Я обратилась к нашему посланнику. Он назначил мне прийти сегодня. Надо думать, его участие мне обеспечено. Но время не ждет. Позвольте, господин майор...

Тельхейм. Я буду сопровождать вас, сударыня.

Минна. Не надо, сударь, оставьте меня...

Тельхейм. Скорее ваша собственная тень оставит вас! Идите, сударыня, идите, куда и к кому вам угодно. Но я везде и всюду, всем встречным и поперечным, к тому же при вас, стану по сто раз в день рассказывать, какие узы связывают вас со мной и из какого жестокого своеволия вы хотите порвать их...

#### ЯВЛЕНИЕ ДЕСЯТОЕ

Т е ж е, Ю с т.

Ю с т (*врывается*). Господин майор! Господин майор!

Тельхейм. Что тебе?

Ю с т. Идите скорей, скорей!

Тельхейм. Куда? Поди ты ко мне! Объясни, в чем дело?

Ю с т. Вы только послушайте... (*Шепчет ему на ухо.*)

Минна (*тоже шепотом Франциске*). Ты ничего не замечаешь, Франциска?

Франциска. Очень уж вы жестоки, сударыня. Я тут как на раскаленных углях стою!

Тельхейм (*Юсту*). Что ты болтаешь? Этого быть не может? Она? (*В полном смятении смотрит на Минну.*) Скажи это вслух. Скажи ей в лицо! Выслушайте его, сударыня.

Ю с т. Трактирщик говорит, что фрейлейн фон Барнхельм забрала кольцо, которое я у него заложил. Она заявила, что это ее собственность, и не желает его отдавать.

Тельхейм. Он правду сказал, сударыня? Нет, этого не может быть!

Минна (*улыбаясь*). Почему же, Тельхейм? Почему это не может быть правдой?

Тельхейм (*в негодовании*). Значит, так! Какой страшный свет забрезжил передо мной! Теперь я понял вас, милое, лживое, неверное создание.

Минна (*испуганно*). Кто, кто неверное создание?

Тельхейм. Вы! Отныне я даже имени вашего не произнесу!

Минна. Тельхейм!

Тельхейм. А вы забудьте мое! Вы приехали сюда, чтобы порвать со мною! Все ясно! Видно, случай охотно служит вероломству. Он дал вам в руки это кольцо. А коварство научило вас подсунуть мое мне.

Минна. Что вам мерещится, Тельхейм! Успокойтесь и выслушайте меня.

Франциска (*про себя*). Ну, теперь он ей покажет!

### ЯВЛЕНИЕ ОДИННАДЦАТОЕ

Вернер (с кошельком, полным золота), Тельхейм, Минна, Франциска, Юст.

Вернер. Вот уже и я, господин майор!

Тельхейм (*не удостоивает его взглядом*). Кто тебя звал сюда?

Вернер. А вот деньги, тысяча пистолей!

Тельхейм. Мне их не надо!

Вернер. Завтра, господин майор, в вашем распоряжении будет сумма вдвое большая.

Тельхейм. Оставь при себе свои деньги.

Вернер. Да ведь они ваши, господин майор! Похоже, вы не видите, с кем говорите!

Тельхейм. Убирайся вместе со своими деньгами.

Вернер. Что с вами? Это я, Вернер.

Тельхейм. Любая доброта — притворство! Любая услужливость — обман.

Вернер. Вы это обо мне?

Тельхейм. Понимай как хочешь.

Вернер. Я ведь выполнял ваш приказ.

Тельхейм. Так выполни и второй — убирайся!

Вернер. Господин майор! (*С горечью.*) Я — человек!

Тельхейм. Нашел чем хвалиться!

Вернер. У меня тоже есть желчь.

Тельхейм. Что ж, желчь — лучшее из того, что у нас есть...

Вернер. Прошу вас, господин майор...

Тельхейм. Сколько раз тебе повторять? Не нужны мне твои деньги!

Вернер (*гневно*). Коли так, пусть достаются первому встречному! (*Швыряет кошелек к ногам Тельхейма и отходит в сторону.*)

Минна (*Франциске*). Ах, Франциска, голубушка, если бы я послушалась тебя! Я слишком далеко зашла в этой шутке. Необходимо, чтобы он выслушал меня. (*Направляется к Тельхейму.*)

Франциска (*не отвечая своей госпоже, идет к Вернеру*). Господин вахмистр!

Вернер (*сердито*). Отвяжись!

Франциска. Ишь ты! Ну и мужчины нынче пошли...

Минна. Тельхейм! Тельхейм!

Тельхейм в ярости кусает пальцы, отворачивается от нее и не слушает.

Нет, это ужасно! Да выслушайте же меня! Вы ошибаетесь. Все случившееся — просто недоразумение... Тельхейм! Вы даже не хотите выслушать вашу Минну? Как вы могли заподозрить?.. Я хотела порвать с вами? Затем и приехала? Тельхейм!

## ЯВЛЕНИЕ ДВЕНАДЦАТОЕ

Два лакея один за другим с разных сторон вбегают в залу.  
Те же.

Первый лакей. Сударыня, его сиятельство господин граф!

Второй слуга. Он сейчас войдет, сударыня!

Франциска (*подбегает к окну*). Это он, он!

Минна. Он? Тельхейм, скорее...

Тельхейм (*внезапно приходит в себя*). Кто это приехал? Ваш дядюшка, сударыня, ваш грозный дядюшка? Пусть входит, пусть! Не бойтесь ничего! Он не посмеет даже взглядом обидеть вас! Или ему придется иметь дело со мной, правда, вы этого не заслужили...

Минна. Скорее обнимите меня, Тельхейм, и забудьте все, что было...

Тельхейм. Кабы я знал, что вы способны на раскаяние!

Минна. Нет, я не могу каяться в том, что сумела так глубоко заглянуть в ваше сердце! Ах, какой же вы человек!

Обнимите свою Минну, свою счастливую Минну! Счастливую благодаря вам, только вам! *(Падает в его объятия.)*  
А сейчас поспешим ему навстречу!

Тельхейм. Кому?

Минна. Лучшему из неведомых вам друзей.

Тельхейм. Что вы хотите сказать?

Минна. Навстречу графу, моему дяде, моему отцу, нашему отцу. Мое бегство, его гнев, лишение наследства... неужто вы не поняли, что все это выдумка? Легковерный рыцарь!

Тельхейм. Выдумка? Но кольцо? Кольцо!

Минна. Где оно, кольцо, что я возвратила вам?

Тельхейм. Вы снова примете его? О, значит, я и вправду счастлив! Вот оно, Минна! *(Подает ей перстень.)*

Минна. Так взгляните же на него хорошенько! Нельзя же быть слепцом, не желающим прозреть! Какое это кольцо? То, что я дала вам, или то, что вы дали мне? Разве не это кольцо я не хотела, не могла оставить в руках трактирщика?

Тельхейм. О боже, что я вижу, что слышу?

Минна. Взять мне его обратно? Взять мне его? Дайте сюда, скорее дайте-ка его сюда! *(Вырывает кольцо из рук Тельхейма и сама надевает ему на палец.)* Ну вот. Теперь все хорошо! Правда?

Тельхейм. Где я? *(Целует ее руку.)* О злобный ангел! Так терзать меня!

Минна. Это репетиция, дорогой мой супруг, если вам вздумается когда-либо сыграть со мной недобрую шутку, то знайте, что я в долгу не останусь. Неужто вы не догадываетесь, что тоже мучили меня?

Тельхейм. О комедьянтки! Но мне следовало бы знать вас!

Франциска. Я-то уж комедьянтка поневоле! Мепя бросало то в жар, то в холод, и ох как трудно мне было держать язык за зубами!

Минна. Мне тоже нелегко далась моя роль! Но идемте же!

Тельхейм. Я все никак не опомнюсь. Как хорошо мне и как боязно! Точно я вдруг пробудился от страшного сна!

Минна. Нам нельзя больше медлить. Я слышу его шаги.

## ЯВЛЕНИЕ ТРИНАДЦАТОЕ

Те же. Граф фон Брухзаль в сопровождении многочисленных слуг и трактирщика.

Граф (*входя*). Значит, она прибыла благополучно.

Минна (*подбегая к нему*). Ах, мой отец!

Граф. Вот и я, моя девочка! (*Обнимает ее.*) Но что это, Минна? (*Заметив Тельхейма.*) Не прошло и суток, как ты приехала, и уже новые знакомства, гости?

Минна. Отгадайте, кто это?

Граф. Уж не твой ли Тельхейм?

Минна. Конечно же, он. Идите сюда, Тельхейм! (*Подводит его к графу.*)

Граф. Сударь, мы никогда друг друга не видели, но я едва ли не с первого взгляда узнал вас. Мне хотелось, чтобы это были вы. Обнимите меня. И позвольте мне засвидетельствовать вам мое глубокое уважение. Я надеюсь на вашу дружбу. Моя племянница, моя дочь любит вас...

Минна. Вы знаете это, отец! Но разве моя любовь слепа?

Граф. Нет, Минна, твоя любовь не слепа, но твой избранник нем.

Тельхейм (*бросается в объятия графа*). Дайте мне прийти в себя, отец!

Граф. Хорошо, сын мой! Я понял: если уста твои немы, то сердце достаточно красноречиво. Признаться, я недолюбливаю офицеров (*указывает на мундир Тельхейма*) в мундирах этого цвета. Но вы честный человек, Тельхейм, а честного человека нельзя не любить, в каком бы мундире он ни был.

Минна. О, если бы вы все знали!

Граф. А что мне мешает все узнать? Трактирщик, где мои комнаты?

Трактирщик. Соболаговолите пройти вот сюда, ваше сиятельство.

Граф. Идем, Минна! Идемте, господин майор! (*Уходит в сопровождении слуг и трактирщика.*)

Минна. Идемте же, Тельхейм!

Тельхейм. Я немедленно последую за вами, сударыня, мне надо только сказать два-три слова этому человеку! (*Оборачивается к Вернеру.*)

Минна. И очень добрых слова! Мне думается, что это ваша обязанность. Так ведь, Франциска? (*Уходит за графом.*)

## ЯВЛЕНИЕ ЧЕТЫРНАДЦАТОЕ

Тельхейм, Вернер, Юст, Франциска.

Тельхейм (*указывая на кошелек, брошенный Вернером*). Юст, подними кошелек и снеси его к нам. Иди!

Юст выполняет приказание и уходит.

Вернер (*все еще стоит в уголке, сердитый и словно бы ко всему безучастный, услышав слова Тельхейма, говорит*). Наконец-то!

Тельхейм (*подходит к нему, доверительно*). Вернер, когда я получу вторую тысячу пистолей?

Вернер (*успокоившись*). Завтра, господин майор, завтра.

Тельхейм. У меня уже нет надобности быть твоим должником, но я хочу стать твоим казначеем. Таких добряков, как ты, следовало бы отдавать под опеку за расточительство! Я рассердил тебя, Вернер?

Вернер. Богом клянусь, рассердили! Ну и я хорош, какого дурака из себя разыграл! Теперь-то я вижу! Мне бы сотню ударов следовало всыпать. Прикажите дать мне их немедленно, только не сердитесь больше, господин майор!

Тельхейм. Сердиться? (*Пожимает ему руку.*) Прочитай в моих глазах все, что я не умею высказать! О, хотел бы я найти человека, у которого невеста лучше моей, и друг — вернее! Ты согласна со мной, Франциска? (*Уходит.*)

## ЯВЛЕНИЕ ПЯТНАДЦАТОЕ

Вернер, Франциска.

Франциска (*про себя*). Да, он-то уж хороший человек! Такого во второй раз не встретишь! Надо ему сказать! (*Робко и стыдливо приближается к Вернеру.*) Господин вахмистр...

Вернер (*угирая слезы*). Чего тебе?

Франциска. Господин вахмистр...

Вернер. Чего тебе надобно, душенька?

Франциска. Взгляните на меня, господин вахмистр!

Вернер. Погоди немножко, мне что-то в глаз попало.

Франциска. А вы все равно взгляните!

Вернер. Боюсь, душенька, что я и так слишком много на тебя глядел! А-а, теперь вижу! Что ж вам от меня понадобилось?

Франциска. Господин вахмистр... Не нужна ли господину вахмистру госпожа вахмистерша?

Вернер. Вы это всерьез, душенька?

Франциска. Очень даже всерьез!

Вернер. А поедет она со мной в Персию?

Франциска. Поедет куда угодно.

Вернер. Ей-богу? Ура! Не похваляйтесь, господин майор. Теперь и у меня есть такая же хорошая девушка и такой же верный друг, как вы! Дайте мне вашу руку, душенька! Клянусь честью, через десять лет быть вам генеральшей или вдовой!

# **ЭМИЛИЯ ГАЛОТТИ**

*Трагедия в пяти действиях*

## ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Эмилия Галотти.

Одоардо } Галотти, родители Эмилии.  
Клавдия }

Хетторе Гонзага, принц Гвасталлы.

Маринелли, камергер принца.

Камилло Рота, один из советников принца.

Конти, художник.

Граф Аппиани.

Графиня Орсина.

Анжело.

Слуги.

---

## ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

### ЯВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

П р и н ц за письменным столом, заваленным письмами и бумагами, которые он просматривает.

П р и н ц. Жалобы, одни лишь жалобы! Просьбы, одни лишь просьбы! Печальные дела, а нам еще завидуют! Вот если бы мы могли помочь всем, тогда, я думаю, нам стоило бы завидовать. Эмилия! *(Вскрывает одно из прошений и видит подпись.)* Но некая Эмилия Брунески — не Галотти. Не Эмилия Галотти! Что она хочет, эта Эмилия Брунески? *(Читает.)* Много требует, очень много. Но ее зовут Эмилия. Удовлетворить. *(Подписывает и звонит; входит камердинер.)* В приемной еще нет никого из советников?

К а м е р д и н е р. Нет.

П р и н ц. Я слишком рано начал день. Утро такое прекрасное. Я хочу проехаться. Маркиз Маринелли пусть сопровождает меня. Пошлите за ним.

Камердинер выходит.

Я больше не могу работать. Я был так спокоен, убедил себя, что спокоен. Надо же было, чтобы какую-то несчастную Брунески звали Эмилией — и спокойствия моего как не бывало!

К а м е р д и н е р *(снова входит)*. За маркизом послано. Вот здесь письмо от графини Орсина.

П р и н ц. Орсина? Положите его туда.

К а м е р д и н е р. Ее гонец ждет.

Принц. Я пошлю ответ, если понадобится. Где она? В городе или в своей вилле?

Камердинер. Она прибыла вчера в город.

Принц. Тем хуже... тем лучше, хотел я сказать.

Камердинер уходит.

Моя дорогая графиня! (*Взяв в руки письмо, с горечью.*) Да, я верил, что люблю ее. Во что мы только не верим! Возможно, она действительно была любима мной. Но — была!

Камердинер (*входит опять*). Художник просит позволения...

Принц. Конти? Прекрасно, пусть войдет. Это настроит меня на иные мысли. (*Встает.*)

## ЯВЛЕНИЕ ВТОРОЕ

Конти, принц.

Принц. Доброе утро, Конти. Как поживаете? Что поделяет искусство?

Конти. Искусство гонится за хлебом, принц.

Принц. Этого не может быть, этого не должно быть, хотя бы в моих маленьких владениях. Но у художника должно быть желание работать.

Конти. Работать? Это для него радость. Но если ему приходится работать слишком много, он перестает быть художником.

Принц. Я имею в виду не много работ, а большую работу. Одну — выполненную со старанием. Вы ведь пришли не с пустыми руками, Конти?

Конти. Я принес портрет, который вы заказывали мне, ваша светлость. И принес еще один, которого вы мне не заказывали, но на который стоит посмотреть.

Принц. Какой я заказывал? Не могу припомнить...

Конти. Графини Орсина.

Принц. Верно! Портрет только немного запоздал.

Конти. Наших прекрасных дам можно писать не каждый день. Графиня за три месяца лишь однажды согласилась позировать мне.

Принц. Где портреты?

Конти. В приемной, я сейчас принесу их.

## ЯВЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ

П р и н ц.

П р и н ц. Ее портрет! Что ж! Ее портрет — это еще не она сама. А может быть, в портрете я вновь найду то, чего не замечаю больше в оригинале. Но не к чему мне находить там что-либо. Докучливый художник. Я даже думаю, что она подкупила его. А хотя бы и так! Если ее образ, нарисованный иными красками, на ином фоне, снова бы занял место в моем сердце, — право, я бы, кажется, обрадовался. Когда я любил ее, я чувствовал себя всегда так легко, так радостно, так беззаботно. А теперь все пошло по-иному. Нет, нет, нет! Приятно или неприятно, но так мне лучше.

## ЯВЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

П р и н ц. Входит К о н т и с портретами и прислоняет один из них лицевой стороной к стулу.

К о н т и (*устанавливая другой портрет*). Я вас прошу, принц, не забывать о границах нашего искусства. Многое из того, что нас пленяет в живой красоте, лежит за его пределами. Прошу вас встать сюда!

П р и н ц (*взглянув на портрет*). Отлично, Конти! Отлично! Я говорю о вашем мастерстве, о вашей кисти. Но вы польстили, Конти, бесконечно польстили!

К о н т и. Оригинал, кажется, был иного мнения. Да и на самом деле я польстил не больше, чем должно льстить искусство. Пусть искусство живописует так, как пластическая природа — ежели она существует — замыслила свой образ; без отступлений, неизбежных, когда образ воплощается в материю, без разрушений, которые приносит время.

П р и н ц. Мыслящий художник ценен вдвойне. Но оригинал, вы говорите, нашел...

К о н т и. Прошу простить меня, принц. Оригинал — особа, к которой следует относиться со всяческим уважением. Я не хотел сказать ничего неместного для нее.

П р и н ц. Можете быть откровенным! Что же сказал оригинал?

К о н т и. «Я довольна, — сказала графиня, — что не выгляжу еще безобразнее».

П р и н ц. Еще безобразнее? О, я действительно узнаю оригинал.

Контти. И она сказала это с гримасой, о которой, разумеется, и не догадаешься по портрету.

Принц. Вот это я и имел в виду! Именно это я и считаю безграничной лестью. О! Я хорошо знаю это гордое, насмешливое выражение, способное обезобразить лицо самой Грации! Не отрицаю, что красивые губы, складываясь в слегка насмешливую улыбку, нередко становятся еще прелестней. Но должен заметить,—слегка; усмешка не должна превращаться в гримасу, как у нашей графини. А глаза должны господствовать над этой шаловливой усмешкой—глаза, каких нет у нашей любезной графини! Нет их и на этом портрете.

Контти. Ваша светлость, я чрезвычайно удивлен...

Принц. Чем же? Все, что искусство способно сделать хорошего из больших, выпуклых, оцепенелых, неподвижных, как у Медузы, глаз графини,—вы, Контти, честно сделали. Честно, сказал я? Менее честно—было бы, пожалуй, честнее. Ну, скажите сами, Контти, можно ли по этому портрету сделать заключение о характере оригинала? А ведь следовало бы. Вы превратили надменность в чувство достоинства, сарказм—в улыбку, склонность к мрачным фантазиям—в тихую грусть.

Копти (*немного раздосадованный*). Ах, мой принц, мы, художники, рассчитываем на то, что готовый портрет застанет любовника таким же пылким, каким он был, заказывая его. Мы пишем глазами любви, и только глазам любви следует судить нас.

Принц. Оставим, Контти,—и почему только вы не принесли это месяцем раньше? В сторону его! А что представляет из себя другой?

Контти (*держит в руках портрет, не показывая его*). Тоже женский портрет.

Принц. Я бы охотнее вовсе не смотрел его. Ведь к моему идеалу (*указывает пальцем на лоб*)—или скорее здесь (*указывая на сердце*)—он все равно не приблизится. Я бы хотел, Контти, иметь возможность восхищаться вашим искусством на других предметах.

Контти. Существует искусство, более достойное восхищения, но, безусловно, нет предмета, более достойного восхищения, чем этот.

Принц. Держу пари, Контти, что это повелительница самого художника.

В этот момент Контти поворачивает портрет.

Что я вижу? Это ваше произведение? Или произведение моей фантазии? Эмилия Галотти!

Контти. Как, мой принц? Вы знаете этого ангела?

Принц (*стараясь взять себя в руки, но не сводя глаз с портрета*). Немного! Ровно столько, чтобы узнать при встрече. Несколько недель тому назад я встретил ее с матерью на одном вечере. После этого она встречалась мне только в церкви — где еще менее удобно было смотреть на нее. Я также знаю ее отца. Он не из моих друзей. Это он больше других противился моим притязаниям на Сабиеонетту, — старый воин, гордый и грубый, но в то же время добрый и честный!

Контти. Отец! Но здесь перед нами его дочь.

Принц. Клянусь богом! Будто ее выкрали из зеркала. (*Все еще не отрывая глаз от портрета.*) О, вы ведь знаете, Контти, что высшая похвала художнику — это когда перед его произведением забываешь о похвалах.

Контти. А между тем я вовсе недоволен собой; и в то же время весьма доволен своим недовольством. Ах, почему мы не можем писать непосредственно глазами! Сколько теряется на длинном пути от глаз к кисти через посредство руки! Но, как я уже говорил, именно потому, что я знаю, что утеряно, как утеряно и почему утеряно, — я горжусь этим своим знанием столь же, сколь и тем, что мне удалось не утратить. В утраченном больше, чем в сохраненном, черпаю я убеждение, что я действительно великий художник и что только рука моя не всегда бывает совершенна. Или вы думаете, принц, что Рафаэль не был бы величайшим гением в живописи, родись он, по несчастной случайности, без рук? Как ваше мнение, принц?

Принц (*оторвавшись на момент от портрета*). Что вы сказали, Контти? Что вы хотите знать?

Контти. О, ничего, ничего! Болтовня! Я видел в ваших глазах всю вашу душу. Мне милы такие души и такие глаза.

Принц (*с напускной холодностью*). Итак, Контти, вы действительно считаете, что Эмилия принадлежит к числу первых красавиц нашего города?

Контти. Итак? Принадлежит к числу? К числу первых красавиц, да еще нашего города? Вы надо мной смеетесь, принц. Или же все это время вы столь же мало видели, как и слышали.

Принц. Милейший Контти (*снова устремляя глаза на портрет*), как можем мы доверять своим глазам? В сущности, один лишь художник может судить о красоте.

К о н т и. Неужели же восприятие каждого человека должно ожидать приговора художника? В монастырь того, кто хочет у нас учиться пониманию прекрасного! Но вот что я должен сказать вам как художник, принц: одна из величайших удач моей жизни — то, что Эмилия Галотти согласилась позировать мне. Эта голова, это лицо, лоб, глаза, нос, рот, подбородок, шея, эта грудь, стан, вся эта фигура стали для меня с тех пор единственным образцом изучения женской красоты. Портрет, для которого она позировала, получил ее отец, живущий не здесь. Но эта копия...

П р и н ц (*быстро оборачиваясь к нему*). Ну, Конти? Надеюсь, еще никому не обещана?

К о н т и. Предназначена вам, принц, если только она пришла к вам по вкусу.

П р и н ц. По вкусу! (*Улыбаясь.*) Что я еще могу сделать, Конти, как не превратить ваш образец изучения женской красоты также в образец и для себя. А тот портрет возьмите снова с собой — закажите для него раму.

К о н т и. Хорошо!

П р и н ц. Самую красивую, самую богатую, какую только сможет сделать резчик. Портрет будет выставлен в моей галерее. А этот останется здесь. С наброском не стоит так церемониться; его не вывешивают, а предпочитают держать у себя. Я вам благодарен, Конти, я вам чрезвычайно благодарен. И, как было сказано, искусство в моих владениях не должно искать хлеба, пока я сам имею его. Пошлите, Конти, к моему казначею, и пусть он под вашу расписку заплатит вам за оба портрета столько, сколько вы захотите, Конти.

К о н т и. Пожалуй, мне следует опасаться, принц, что помимо искусства вы хотите вознаградить еще нечто иное.

П р и н ц. О, ревнивые художники. Нет, нет! Так вы слышали, Конти, — сколько захотите.

Конти уходит.

## ЯВЛЕНИЕ ПЯТОЕ

П р и н ц.

П р и н ц. Сколько он захочет! (*Обращаясь к портрету.*) Какую бы цену я ни дал за тебя — она будет слишком мала! Ах, прекрасное произведение искусства, действительно ли я владею тобой? Если бы владеть и тобой, еще более прекрасное создание природы! Все отдам, что хотите, почтен-

нейшая мать! Все, что ты хочешь, старый ворчун! Только потребуи! Только потребуйте! А еще охотнее купил бы я тебя, волшебница, у тебя же самой! Эти глаза, полные прелести и скромности. Этот рот! А когда он раскрывается, чтобы заговорить, когда он улыбается! О, этот рот! Сюда идут. Я еще слишком ревную тебя, чтобы показывать другим. *(Поворачивает портрет лицом к стене.)* Это, должно быть, Маринелли. Если бы я не вызвал его, какое у меня могло быть прекрасное утро!

## ЯВЛЕНИЕ ШЕСТОЕ

Маринелли, принц.

Маринелли. Простите меня, ваша светлость. Я не ожидал такого раннего вызова.

Принц. Мне захотелось проехаться. Такое было хорошее утро. А теперь оно уже прошло, да и желание у меня тоже пропало. *(После краткого молчания.)* Что нового, Маринелли?

Маринелли. Ничего интересного, насколько могу судить. Графиня Орсина вчера прибыла в город.

Принц. Здесь уже лежит ее утреннее приветствие *(показывает ему письмо)* или что-нибудь еще. Мне совсем любопытно. Вы говорили с ней?

Маринелли. Разве я, к сожалению, не ее поверенный? Но если я еще раз стану поверенным дамы, которой вздумается по-настоящему, серьезно полюбить вас, принц, то...

Принц. Не зарекайтесь, Маринелли!

Маринелли. Да? В самом деле, принц? Так это еще может случиться? О, возможно, графиня не так уж не права.

Принц. Во всяком случае — не права. Близость моего брака с принцессой Массá требует, чтобы я прежде всего покончил со всеми этими связями.

Маринелли. Если бы дело было только в этом, то, разумеется, Орсина должна была бы покориться своей участи, так же как покоряетесь вы, принц.

Принц. А участь моя несравненно тяжелее. Сердце мое приносится в жертву презренным интересам государства. Ей же следует только взять свое сердце обратно, это совсем не то, что отдавать его против воли.

Маринелли. Взять его обратно? Зачем же брать обратно, спрашивает графиня, если это не что иное, как су-

пруга, которую привела к принцу не любовь, а политика? Подле такой супруги возлюбленная может всегда сохранить свое место. Она боится, что ее приносят в жертву не супруге, а...

**Принц.** Новой возлюбленной. И что же? Не хотите ли вы это назвать преступлением, Маринелли?

**Маринелли.** Я? О мой принц, не смешивайте меня с безумной, чьи слова я передаю — передаю из сострадания. Вчера она в самом деле необычайно растрогала меня. Она вовсе не хотела говорить о своих отношениях с вами. Хотела казаться равнодушной и холодной. Но посреди самого безразличного разговора у нее невольно прорывались намеки на другую, и так она выдала свои сердечные муки. С веселым видом говорила она самые грустные вещи и, наоборот, шутила с трагическим выражением лица. Она пристрастилась к книгам, и боюсь, что они ее вконец погубят.

**Принц.** Ведь они-то впервые и пошатнули ее бедный разум. Но не хотите же вы, Маринелли, вернуть меня к ней именно с помощью того, что главным образом оттолкнуло меня. Если она сойдет с ума от любви, значит, раньше или позже сошла бы с ума и без нее. Ну и довольно о ней. Поговорим о другом. Неужели в городе решительно ничего не произошло?

**Маринелли.** Почти ничего. Ведь свадьба графа Аппиани, которая сегодня состоится,— немногим больше, чем ничего.

**Принц.** Графа Аппиани? И с кем же? Мне следовало бы знать о его помолвке.

**Маринелли.** Дело держали в большом секрете. Да и не из чего было поднимать много шума. Вы посмеетесь, принц,— но такова судьба людей чувствительных! Любовь всегда играет с ними самые скверные шутки. Девушка без состояния, без положения сумела завлечь его в свои сети — ей помогли некоторое притворство, блеск добродетели, чувствительность, остроумия ума — и уж не знаю, что там еще.

**Принц.** Тот, кто способен полностью, без оглядки предаваться впечатлению, которое производят на него невинность и красота, тот, я полагаю, скорее достоин зависти, чем сожаления. Как имя этой счастливицы? Ведь при всем том Аппиани,— я знаю, Маринелли, что вы его терпеть не можете, так же как и он вас,— при всем том граф очень достойный молодой человек, он красив, богат, полон благородства. Мне бы очень хотелось приблизить его к себе. Я еще об этом подумаю.

Маринелли. Если вы уже не опоздали. Насколько я слышал, в его планы вовсе не входит искать свое счастье при дворе. Он собирается вместе со своей повелительницей в долины Пьемонта — там его поместья: будет охотиться в Альпах за дикими козами и приручать сурков. Да и что ему остается делать? Здесь, вследствие неравного брака, в который он вступает, для него все кончено. Отныне двери всех лучших домов для него закрыты.

Принц. Ах, эти ваши лучшие дома, в которых царит чопорность, принужденность, скука, а нередко и убожество. Но назовите же мне ту, ради которой он приносит столь великую жертву.

Маринелли. Это некая Эмилия Галотти.

Принц. Как, Маринелли? Некая...

Маринелли. Эмилия Галотти.

Принц. Эмилия Галотти! Не может быть!

Маринелли. Вполне достоверно, ваша светлость.

Принц. Нет, говорю я вам, нет, этого не может быть. Вы ошиблись именем. Род Галотти обширен — она может быть Галотти, но не Эмилия, не Эмилия!

Маринелли. Эмилия, Эмилия Галотти!

Принц. Значит, существует еще одна, которая носит это имя. К тому же вы сказали — некая Эмилия Галотти, некая. Только глупец может так сказать о настоящей.

Маринелли. Вы вне себя, ваша светлость. Разве эта Эмилия известна вам?

Принц. Задавать вопросы, Маринелли, буду я, а не вы. Эмилия Галотти, дочь полковника Галотти из Сабийонетты?

Маринелли. Именно она.

Принц. И живет здесь в Гвасталле со своей матерью?

Маринелли. Именно она.

Принц. Неподалеку от храма Всех Святых?

Маринелли. Именно она.

Принц. Одним словом... *(Бросается к портрету и передает его Маринелли.)* Вот! Эта? Эта Эмилия Галотти? Скажи еще раз твое проклятое «именно она» и порази меня кинжалом в сердце!

Маринелли. Именно она.

Принц. Палач! Эта? Эта Эмилия Галотти станет сегодня...

Маринелли. Графиней Аппиани!

Принц вырывает у Маринелли портрет и отбрасывает его в сторону.

Обряд совершится без шума в имении ее отца близ Сабинетты. В полдень туда отправляются мать, дочь, граф и, быть может, несколько друзей.

Принц (*в отчаянии бросаясь на стул*). Если так, я погиб! Если так, я не хочу больше жить!

Маринелли. Но что с вами, ваша светлость?

Принц (*снова вскакивая*). Предатель! Что со мной? Ну да, я люблю ее! Я ее боготворю! Вы могли бы это знать, вы все, предпочитающие, чтобы я вечно носил постыдные оковы взбесившейся Орсина! Но то, что вы, Маринелли, вы, так часто уверявший меня в преданнейшей дружбе,— о, у государей нет друзей, не может быть друзей,— то, что вы, вы могли так вероломно, так коварно скрывать от меня до этой минуты опасность, угрожавшую моей любви... если я вам когда-нибудь прошу это — пусть я никогда не получу отпущения своих грехов.

Маринелли. Я не нахожу слов, принц,— даже если вы позволите выразить вам свое изумление. Вы любите Эмилию Галотти? Так вот вам клятва в ответ на вашу клятву: пусть отступятся от меня все ангелы и все святые, если у меня было хоть малейшее представление, хоть малейшее подозрение об этой любви. Именно в этом я могу поклясться и от имени графини Орсина. Ее подозрения направлены совсем в иную сторону.

Принц. Так простите же меня, Маринелли (*бросается в его объятия*), и посочувствуйте мне.

Маринелли. Ну, что ж, принц! Вот плоды вашей скрытности! «У государей нет друзей, не может быть друзей». А если так, то по какой причине? По той, что они не хотят иметь их. Сегодня они нас удостаивают своим доверием, делятся с нами своими самыми затаенными желаниями, открывают перед нами всю свою душу, а завтра мы вновь так чужды им, будто бы никогда прежде не обменивались с ними ни единым словом.

Принц. Ах, Маринелли, как мог я доверить вам то, в чем едва решался признаться самому себе?

Маринелли. А значит, и еще менее решились признаться виновнице ваших мучений?

Принц. Ей? Все мои усилия поговорить с ней второй раз оказались напрасными.

Маринелли. А в первый раз...

Принц. Я говорил с ней... О, я схожу с ума! Сколько мне еще рассказывать вам? Вы видите, что я добыча волн;

зачем вам расспрашивать, как это случилось? Спасите меня, если можете, а потом уж спрашивайте.

Маринелли. Спассти? Трудно ли здесь спасти? В чем вы, ваша светлость, опоздали признаться перед Эмилией Галлотти, в том признайтесь перед графиней Аппиани. Товар, который нельзя купить из первых рук, покупают из вторых — и нередко такой товар стоит значительно дешевле.

Принц. Говорите серьезно, Маринелли, серьезно или...

Маринелли. Разумеется, и товар бывает похуже...

Принц. Вы забываетесь!

Маринелли. Кроме того, граф собирается уехать из этих мест. Да, значит, надо придумать что-нибудь другое.

Принц. Но что? Милейший, добрейший Маринелли, подумайте за меня. Что бы вы сделали на моем месте?

Маринелли. Прежде всего смотрел бы на пустык как на пустык, и сказал бы себе: не напрасно я — властелин.

Принц. Не обольщайте меня властью, для которой я не вижу применения. Сегодня, говорите вы? Уже сегодня?

Маринелли. Еще только сегодня это должно совершиться. А поправить нельзя лишь то дело, что уже совершилось. *(После краткого размышления.)* Предоставляете ли вы мне полную свободу действий? Одобрите ли вы все, что бы я ни сделал?

Принц. Все, Маринелли, все, что может отвести этот удар.

Маринелли. В таком случае не будем терять времени. Вам не следует оставаться в городе. Отправляйтесь немедленно в ваш загородный замок в Дозало. Дорога в Сабьонетту проходит мимо него. Если мне не удастся немедленно удалить графа, то я думаю... но нет, нет, он, безусловно, попадет в эту западню. Вы ведь хотите, принц, отправить в Массá посла по случаю вашего бракосочетания? Пусть этим послом будет граф, с условием, что он выедет сегодня. Вы понимаете?

Принц. Превосходно! Привезите его ко мне. Ступайте, топнитесь. Я тотчас же сажусь в карету.

Маринелли уходит.

## ЯВЛЕНИЕ СЕДЬМОЕ

Принц.

Принц. Сейчас! Сейчас! Где же портрет? *(Оглядывается в поисках портрета.)* На полу? Это уж слишком. *(Поднимаемая портрет.)* Полюбоваться еще? Нет, больше я не могу

любоваться тобой. К чему еще глубже растравлять свою рану? *(Отставляет портрет в сторону.)* Я достаточно долго вздыхал и томился — дольше, чем следовало бы, и ничего не сделал! Еще немного, и из-за моей преступной бездельности все погибло бы! А если и сейчас уже все потеряно? Если Маринелли не сделает ничего? К чему полагаться только на него? Припоминаю, что в это время *(смотрит на часы)*, именно в это самое время благочестивая девушка каждый день ходит слушать мессу в доминиканскую церковь. Что, если я попробую поговорить с нею там? Но сегодня, сегодня, в день свадьбы, сегодня ей будет не до мессы. Впрочем, кто знает? Это все-таки способ. *(Звонит, после чего начинает поспешно собирать бумаги.)*

Входит камердинер.

Велите подавать. Из советников никого еще нет?

Камердинер. Камилло Рота.

Принц. Пусть войдет.

Камердинер уходит.

Только бы он не задержал меня. Не в этот раз. В другое время я охотно выслушаю все его сомнения. Да, здесь было еще прошение этой Эмилии Брунески. *(Ищет его.)* Вот оно. Но, моя любезная Брунески, там, где твоя заступница...

## ЯВЛЕНИЕ ВОСЬМОЕ

Камилло Рота с бумагами, принц.

Принц. Входите, Рота, входите. Здесь все, что я распечатал сегодня утром. Утешительного мало! Вы сами увидите, что здесь надо делать. Берите же.

Камилло Рота. Хорошо, ваша светлость.

Принц. Вот здесь еще прошение некой Эмилии Галот... Брунески, хотел я сказать. Я уже написал здесь о своем согласии. Однако дело совсем не малое — повремените с исполнением, — впрочем, можете и не ждать, как захотите.

Камилло Рота. Дело не в том, хочу ли я, ваша светлость.

Принц. Что там еще? Что-нибудь подписать?

Камилло Рота. Да, на подпись, смертный приговор.

Принц. Охотно. Давайте сюда! Поскорее!

Камилло Рота *(в изумлении пристально смотрит на принца)*. Смертный приговор, я сказал.

Принц. Прекрасно слышу. Я бы уже успел подписать. Мне некогда.

Камилло Рота (*просматривает бумаги*). Я его, видимо, не захватил с собой! Простите, ваша светлость,— с делом можно повременить до завтра.

Принц. Согласен! Забирайте все — я должен ехать,— завтра продолжим, Рота! (*Уходит.*)

Камилло Рота (*качая головой, собирает бумаги и направляется к выходу*). Охотно? Смертный приговор — охотно? В эту минуту я бы не смог его дать на подпись, даже если бы дело касалось убийцы моего единственного сына. Охотно! Охотно! До глубины души проникает это страшное слово — охотно!

## ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Зала в доме Галотти.

### ЯВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Клавдия Галотти, Пирро.

Клавдия (*выходя, обращается к Пирро, который появляется с другой стороны*). Кто прискакал к нам во двор?

Пирро. Наш господин, сударыня.

Клавдия. Мой муж? Возможно ли?

Пирро. Он идет вслед за мной.

Клавдия. Так внезапно? (*Спешит ему навстречу.*) Ах, мой милый!

### ЯВЛЕНИЕ ВТОРОЕ

Те же и Одоардо Галотти.

Одоардо. Доброе утро, моя дорогая! Вот это я называю удивить, не правда ли?

Клавдия. И самым приятным образом! Если это и вправду всего лишь неожиданность.

Одоардо. Ничего более! Успокойся. Счастье нынешнего дня разбудило меня очень рано; утро было такое прекрасное, путь так недалек; я знал, что вы здесь в хлопотах. Как

вам легко недосмотреть чего-либо! — подумал я. Одним словом, пришел, увидел и возвратился обратно. Где Эмилия? Верно, занята убранством...

К л а в д и я. Своей души! Она слушает мессу... «Сегодня больше, чем когда-либо, надо молить всевышнего о милости», — сказала она, оставила все, схватила свою вуаль и поспешила...

О д о а р д о. Совсем одна?

К л а в д и я. Всего лишь несколько шагов...

О д о а р д о. И одного достаточно, чтобы оступиться!

К л а в д и я. Не сердитесь, мой дорогой, войдите — отдохните и подкрепитесь, если хотите.

О д о а р д о. Как тебе угодно, Клавдия, — но ей не следовало идти одной.

К л а в д и я. А вы, Пирро, оставайтесь здесь в передней и отказывайте сегодня всем посетителям...

### ЯВЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ

П и р р о и вскоре затем А н ж е л о.

П и р р о. Которые являются из любопытства... Чего только не выпрашивали у меня за этот час! Кто там еще?

А н ж е л о (*наполовину высовываясь из-за кулис. Он в коротком плаще, которым прикрывает лицо, в шляпе, надвинутой на лоб*). Пирро!.. Пирро!..

П и р р о. Знакомый?

Анжело выходит и распахивает плащ.

Боже мой, Анжело! Ты?

А н ж е л о. Как видишь. Я уже достаточно долго брожу вокруг дома, чтобы поговорить с тобой. На одно слово!

П и р р о. И ты рискнул снова показаться на свет? Ты же объявлен вне закона за последнее убийство; за твою голову обещана награда...

А н ж е л о. Которую ты ведь не захочешь заработать!

П и р р о. Чего тебе нужно? Умоляю, не делай меня несчастным.

А н ж е л о. Уж не этим ли? (*Показывает ему кошелек с деньгами.*) Бери! Он принадлежит тебе!

П и р р о. Мне?

А н ж е л о. Ты забыл? Немец, твой прежний хозяин...

П и р р о. Молчи!

Анжело. Которого ты привел в западню по пути в Пизу.

Пирро. Если бы кто-нибудь услышал нас!

Анжело. Он любезно оставил нам ценный перстень. Ты не знал? Он был слишком дорогой, этот перстень, чтобы сразу, не вызывая подозрений, обратить его в деньги. Наконец мне удалось. Я получил за него сотню пистолей, и это твоя доля. Бери!

Пирро. Мне ничего не нужно — оставь себе.

Анжело. Пожалуй, как хочешь! Если тебе безразлично, за сколько ты продаешь свою голову... *(Делает вид, что снова хочет спрятать кошелек.)*

Пирро. Давай уж! *(Берет кошелек.)* Ну, а теперь что? Неужто ты только ради этого разыскал меня...

Анжело. Тебе не верится? Пегодй! Ты что о нас думаешь? Что мы способны отнять у кого-нибудь его заработок? Это, может быть, принято среди так называемых честных людей, а не среди нас. Будь здоров. *(Делает вид, что собирается уходить, и снова возвращается.)* Кое о чем я все-таки должен спросить тебя. Сейчас старый Галотти совсем один прискакал в город. Чего ему нужно?

Пирро. Ничего ему не нужно, просто верховая прогулка. Сегодня вечером в их поместье дочь его выходит замуж за графа Анпиани. Он не может дожидаться этой минуты...

Анжело. И скоро поскочет обратно?

Пирро. Так скоро, что застанет тебя здесь, если ты еще удержишься. Но не замыслиешь ли ты что-нибудь против него? Берегись. Он такой человек...

Анжело. Как будто я его не знаю! Разве я не служил под его началом? Если бы у него еще было чем поживиться... Когда за ним последуют молодые?

Пирро. Около полудня.

Анжело. Много сопровождающих?

Пирро. Едут в одной карете: мать, дочь и граф. Несколько друзей приедут из Саббионетты как свидетели.

Анжело. А слуги?

Пирро. Только двое, не считая меня, потому что я должен буду ехать впереди верхом.

Анжело. Это хорошо. Еще одно: чья карета? Ваша или графа?

Пирро. Графа.

Анжело. Плохо! У него, кроме здорового кучера, еще и фореитор. Впрочем...

Пирро. Поражаюсь! Чего тебе надо? Стоит ли стараться из-за каких-то украшений, которые могут оказаться на невесте?

Анжело. Стоит постараться из-за самой невесты.

Пирро. И я должен стать соучастником этого преступления?

Анжело. Ты скачешь верхом впереди? Скачи себе и скачи! И ни на что не обращай внимания.

Пирро. Ни в коем случае!

Анжело. Как? Мне показалось, будто ты хочешь разыграть из себя честного малого... Гляди же! Если ты проболтаешься... Пусть только что-нибудь окажется не так, как ты мне рассказал!

Пирро. Но, Анжело, ради всего святого!

Анжело. Делай все, как тебе сказано. *(Уходит.)*

Пирро. Ах! Протяни только раз дьяволу мизинчик — и ты у него в лапах навеки. Несчастный я!

#### ЯВЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Одоардо и Клавдия Галотти, Пирро.

Одоардо. Что-то она заставляет себя ждать.

Клавдия. Еще минутку, Одоардо. Она огорчится, что не застала тебя.

Одоардо. Мне еще надо повидаться с графом. Едва могу дожждаться часа, когда назову его своим сыном. Все в нем восхищает меня, и больше всего решение поселиться в отцовских поместьях.

Клавдия. Сердце мое разрывается, когда подумаю об этом. Неужели мы должны потерять нашу единственную любимую дочь?

Одоардо. Что ты называешь потерять ее? Знать, что она находится в объятиях любви? Не смешивай радости, которую она тебе доставляет, с ее собственным счастьем. Ты способна возродить во мне подозрение, что шум и развлечения света, близость двора, скорее, чем надобность дать нашей дочери пристойное воспитание, побудили тебя остаться с нею в городе — вдали от мужа и отца, который любит вас всем сердцем.

Клавдия. Как ты несправедлив, Одоардо! Но позволь мне сегодня сказать одно лишь в пользу города и двора, которые так ненавистны твоей суровой добродетели. Здесь,

только здесь могла соединить любовь тех, кто был создан друг для друга. Только здесь граф мог найти Эмилию и нашел ее.

О д о а р д о. Я допускаю это. Но, друг мой Клавдия, разве ты права, если даже развязка дела говорит в твою пользу? Хорошо, что это городское воспитание так закончилось. Не надо считать себя мудрым там, где нам только повезло! Хорошо, что этим кончилось! Ну, а теперь созданные друг для друга встретились и пусть направятся туда, куда призывает их невинность и покой. Что нужно здесь графу? Гнуть спину, лстить и ползать да пытаться вытолкать всяких Маринелли, чтобы добиться наконец успеха, в котором он не нуждается? Удостоиться почестей, которые он ни во что не ставит? Пирро!

П и р р о. Я здесь.

О д о а р д о. Отведи мою лошадь к дому графа. Я сейчас там буду, а уж тогда отправлюсь дальше.

Пирро уходит.

Есть ли надобность графу состоять здесь на службе, если там он сам может быть господином? К тому же не забывай, Клавдия, что из-за нашей дочери он окончательно испортит отношения с принцем. Принц ненавидит меня...

К л а в д и я. Быть может, меньше, чем ты опасаться.

О д о а р д о. Опасаешься! Этого ли мне опасаться!

К л а в д и я. Значит, я уже говорила тебе, что принц видел нашу дочь?

О д о а р д о. Принц? И где же?

К л а в д и я. У канцлера Гримальди, на последнем вечере, который он почтил своим присутствием. Он проявил к ней такую благосклонность...

О д о а р д о. Благосклонность?

К л а в д и я. Так долго беседовал с ней...

О д о а р д о. Беседовал с ней?

К л а в д и я. Казалось, был так очарован ее веселостью и остроумием...

О д о а р д о. Очарован?

К л а в д и я. Расточал такие похвалы ее красоте...

О д о а р д о. Расточал похвалы? И ты рассказываешь мне об этом с восхищением? О Клавдия! Тщеславная, безрассудная мать!

К л а в д и я. Что такое?

О д о а р д о. Ну, хорошо, хорошо! С этим покончено. Ах, стоит мне только себе представить... Нет места, куда вернее

всего можно нанести мне смертельную рану. Слостолубец, который восхищается, горит желанием... Клавдия! Клавдия! Одна только мысль об этом приводит меня в ярость. Ты немедленно должна была известить меня. Но оставим, я не желаю сегодня говорить тебе неприятное. А если я еще помедлю здесь (*она берет его за руку*), то уж непременно скажу. Пусти меня, пусти! С богом, Клавдия! Счастливо вам доехать вслед за мной!

## ЯВЛЕНИЕ ПЯТОЕ

Клавдия Галотти.

Клавдия. Какой человек! О, суровая добродетель! Если только она заслуживает этого названия. Все ему кажется подозрительным, все достойно наказания! Если это называется знать людей — кто бы пожелал знакомства с ними? Однако где же Эмилия? Он враг ее отца; значит... значит, если он обратил свою благосклонность на дочь, то только с целью опозорить его?

## ЯВЛЕНИЕ ШЕСТОЕ

Эмилия и Клавдия Галотти.

Эмилия (*вбегают в страшном смятении*). Какое счастье! Какое счастье! Наконец я в безопасности. Не следовал ли он за мною? (*Сбрасывает вуаль и замечает мать.*) Неужели следовал, матушка! Слава всевышнему, нет!

Клавдия. Что с тобой, дочь моя? Что с тобой?

Эмилия. Ничего, ничего...

Клавдия. Ты так дико озираешься вокруг себя? Ты дрожишь всем телом?

Эмилия. Что я только выслушала! И где, где я все это выслушала!

Клавдия. Я думала, что ты в церкви...

Эмилия. Да, там я и была! Но много ли значат для порока алтарь и церковь? О матушка! (*Бросается в ее объятия.*)

Клавдия. Говори, дочь моя! Покончи с моими опасениями! Что страшного могло приключиться с тобой там, в святом месте?

Эмилия. Сегодня моя молитва должна была быть такой сердечной, такой пылкой, как никогда; и никогда она не была так далека от этого.

Клавдия. Все мы только люди, Эмилия. Способность молиться не всегда зависит от нас. Желание вознести молитву к небу — уже молитва.

Эмилия. А желание согрешить — уже грех.

Клавдия. Моя Эмилия не могла желать этого.

Эмилия. Нет, матушка, по божьей милости так низко я еще не пала. Но и против собственной нашей воли чужой порок может заставить нас стать его сообщником!

Клавдия. Старайся совладать с собой! Соберись с мыслями. Скажи мне сразу, что с тобой случилось?

Эмилия. Только я опустилась на колени, чуть подалее от алтаря, чем обычно, ибо я опоздала, только начала возноситься душой к небу, как кто-то занял место позади меня, но совсем близко! Совсем близко позади меня! Как мне ни хотелось, но я не могла подвинуться ни вперед, ни в сторону из опасения, что молитва другого может помешать моим собственным молитвам. Молитва! Это было худшее, чего я опасалась. Но вскоре, у самого своего уха, после глубокого вздоха, я услышала не имя святого, а имя — не сердитесь, матушка, — имя вашей дочери! Мое имя! О, если бы могучие раскаты грома помешали мне слушать дальше! Он говорил о красоте, о любви... Жаловался, что день, который принесет счастье мне, сделает его навсегда несчастным. Он заклинал меня — и все это я должна была выслушать. Но я не обернулась, я хотела сделать вид, что ничего не слышала... Что мне оставалось еще? Молить своего ангела-хранителя, чтобы он поразил меня глухотой, пусть даже на всю жизнь! Я молила об этом: это было единственное, о чем я могла молить. Наконец пришло время снова подняться. Служба кончилась. Я боялась обернуться. Я боялась взглянуть на того, кто мог себе позволить такую дерзость... И тут я обернулась и увидела его...

Клавдия. Кого, дочь моя?

Эмилия. Угадайте, матушка, угадайте... Я думала, что провалюсь сквозь землю. Его самого!

Клавдия. Кого самого?

Эмилия. Принца.

Клавдия. Принца? О, благословенно будь нетерпение твоего отца, который только что был здесь и не захотел дожидаться тебя!

Эмилия. Мой отец был здесь? И не захотел дожидаться меня?

Клавдия. Если бы ты в своем смятении все это рассказала ему!

Эмилия. И что же, матушка? Что в моем поведении мог он найти достойным порицания?

Клавдия. Ничего! Так же как и в моем. И все-таки, все-таки. Ах, ты не знаешь своего отца! В гневе он бы не отличил невинную жертву преступления от преступника. В бешенстве ему бы показалось, что я допустила то, чему не могла помешать и чего не могла предвидеть. Но дальше, дочь моя, дальше! Когда ты узнала принца,—я хочу надеяться, ты достаточно владела собой, чтобы одним взглядом выразить ему все то презрение, какое он заслужил.

Эмилия. Нет, я не овладела собой, матушка! После того как с первого взгляда я узнала его, у меня не хватило сил взглянуть на него еще раз. Я полетела...

Клавдия. И принц за тобой...

Эмилия. Я не знала этого до тех пор, пока не почувствовала, как на паперти меня схватили за руку. Это был он! Стыд заставил меня остановиться; ведь было бы слишком заметно для окружающих, если бы я начала вырываться от него. Это было единственное соображение, на которое я была способна или которое я еще способна припомнить. Он говорил, и я отвечала ему. Но что он говорил и что отвечала я — сейчас я не могу вспомнить; когда вспомню, то скажу вам, матушка. Сейчас я ничего не знаю. Разум покинул меня. Тщетно пытаюсь я вспомнить, как освободилась от него и выбежала за ограду. Я пришла в себя только на улице и слышу, как он следует за мной, и слышу, как вместе со мной входит в дом, вместе со мной поднимается по лестнице...

Клавдия. У страха глаза велики, дочь моя! Я никогда не забуду, с каким видом ты ворвалась в дом. Нет, он не мог отважиться последовать за тобой сюда... Бог мой! Бог мой! Если бы это знал твой отец! Он пришел в ярость, только узнав, что принц недавно видел тебя и что ты поправила ему! Но успокойся, дочь моя! Считай все, что с тобой случилось, сном. Да и последствий это будет иметь так же мало, как сон. Сегодня ты сразу избавишься от всех преследований.

Эмилия. Нет, матушка! Граф должен узнать об этом! Ему я должна рассказать.

Клавдия. Ради всего святого, не надо! Зачем? Для чего? Неужели ты хочешь из-за пустяков, да, из-за пустяков

встревожить его? А если сейчас он и не встревожится, то знай, дитя мое, что яд, который влияет не сразу, от этого не становится менее опасен. Что не производит впечатления на влюбленного, то может подействовать на мужа. Влюбленному может даже польстить победа над столь могущественным соперником. Но после того как он уже победит его... ах, дитя моя, как часто влюбленный становится совершенно иным человеком. Да убережет тебя от этого испытания твоя счастливая звезда!

Эмилия. Вы знаете, матушка, как охотно я во всем подчиняюсь вашему опыту. Но если он узнает от кого-нибудь другого, что принц сегодня говорил со мной? Разве то, что я умолчала об этом, не увеличит раньше или позже его беспокойства? Я все же думаю, что лучше мне ничего не таить от него.

Клавдия. Слабость! Слабость влюбленной. Нет, дочь моя, ни в коем случае не говори ему ничего. Не давай ему ничего заметить.

Эмилия. Пусть будет так, матушка! Я подчиняюсь вашей воле. Ах! *(Глубоко вздохнув.)* Мне опять становится совсем легко. Что я за глупое, пугливое создание, не правда ли, матушка? Ведь я могла совсем иначе вести себя и так же мало заслуживала бы осуждения, как и сейчас.

Клавдия. Я не хотела говорить, дочь моя, пока тебе этого не подскажет твой собственный здравый рассудок. А я знала, что, как только ты придешь в себя, он это подскажет тебе. Принц галантен. Ты непривычна к ничего не значащему языку галантности. Простая учтивость превращается здесь в чувство, лесть в клятву, каприз в желание, а желание в намерение. Ничто становится здесь всем, а все — ровно ничего не значит.

Эмилия. О матушка! Значит, я могла показаться совсем смешной из-за своих страхов. Так пусть же мой милый Аппиани ничего об этом и не знает! Он бы счел меня более тщеславной, чем добродетельной! Но вот и он сам идет сюда, это его походка.

## ЯВЛЕНИЕ СЕДЬМОЕ

Те же и граф Аппиани.

Аппиани *(входит в задумчивости с опущенными глазами, не замечая Эмилии, пока она сама не бросается ему навстречу)*. Ах, моя дорогая! Я не ожидал вас встретить при входе.

Эмилия. Я бы желала, господин граф, чтобы вы были веселым и тогда, когда вы не ожидаете меня встретить. Вы так торжественны, так серьезны? Разве этот день не стоит более радостного настроения?

Аппиани. Он стоит дороже всей моей жизни. Но он преисполнен для меня таким счастьем, что, может быть, само это счастье делает меня серьезным или, как вы, дорогая, выражаетесь, торжественным. *(Замечает мать.)* Ах, и вы здесь, сударыня! Скоро я смогу назвать вас более нежным именем.

Клавдия. И оно станет моей величайшей гордостью. Какая ты счастливица, Эмилия! Почему отец твой не пожелал разделить нашей радости?

Аппиани. Я только что вырвался из его объятий — или, вернее, он из моих. Что за человек ваш отец, моя Эмилия! Образец всех мужских добродетелей! До каких чувств возвышается моя душа в его присутствии. Никогда я так живо не ощущаю решимости быть постоянно добрым и благородным, как в те минуты, когда я вижу его, когда думаю о нем. Да и как же иначе, как не выполняя это решение, могу я оказаться достойным чести назвать себя его сыном — стать вашим, моя Эмилия?

Эмилия. А он не пожелал дождаться меня!

Аппиани. Я думаю, потому, что за эту короткую встречу Эмилия слишком потрясла бы его, овладев всею его душой.

Клавдия. Он думал, что найдет тебя занятой подвенечными нарядами, а услышал...

Аппиани. То, что я, в свою очередь, услышал от него с сердечным восхищением. Чудесно, моя Эмилия. У меня будет благочестивая жена, которая не кичится своим благочестием.

Клавдия. Но, дети мои, занимаясь одним делом, нельзя забывать о другом. Тебе уже давно пора приготовиться, Эмилия.

Аппиани. О чем вы, сударыня?

Клавдия. Не хотите же вы, господин граф, вести ее к венцу в таком виде?

Аппиани. Право, я только сейчас заметил. Кто может, глядя на вас, Эмилия, обращать внимание на ваш наряд! А почему бы и не так, как сейчас?

Эмилия. Нет, мой дорогой граф, не так, не совсем так, но и не намного наряднее, нет. Я мигом буду готова! На мне не будет ничего, решительно ничего из тех драгоценностей,

которыми я обязана вашей великодушной щедрости! Ничего, решительно ничего такого, что соответствовало бы этим драгоценностям. Я бы возненавидела их, эти драгоценности, если бы они не были подарены вами. Ведь три раза я видела их во сне...

К л а в д и я. Неужели? Об этом я и не знала.

Э м и л и я. Будто бы я надела их и будто бы вдруг каждый камень превратился в жемчужину. А жемчуг, матушка, жемчуг означает слезы.

К л а в д и я. Дитя! Твое толкование сна призрачнее, чем самый сон. Разве ты до сих пор не предпочитала жемчуг другим камням?

Э м и л и я. Конечно, матушка, конечно.

А п п и а н и (*задумчиво и грустно*). Означает слезы — означает слезы...

Э м и л и я. Как? Вас это поражает? Вас?

А п п и а н и. Да, мне следовало бы стыдиться... Но когда человек уже настроен на грустные мысли...

Э м и л и я. А почему же он так настроен? Знаете, что я придумала? Помните вы, что было надето на мне и как я выглядела, когда впервые понравилась вам? Помните ли вы еще?

А п п и а н и. Помню ли я? Другой я и не представляю вас и вижу вас такой даже тогда, когда вы выглядите иначе.

Э м и л и я. Итак, — платье того же цвета, того же покроя, легкое и развевающееся...

А п п и а н и. Прекрасно!

Э м и л и я. А волосы...

А п п и а н и. Темные и блестящие, в локонах — такие, какими создала их природа.

Э м и л и я. Не забудьте и розу! Чудесно! Чудесно! Потерпите немножко, и такой я явлюсь к вам.

## ЯВЛЕНИЕ ВОСЬМОЕ

Граф Аппиани, Клавдия Галотти.

Аппиани (*глядя ей вслед, печально*). Жемчуг означает слезы! Потерпите немножко! Да, если бы время существовало помимо нас. Если бы часто одна минута на циферблате не превращалась для нас в целую вечность!

К л а в д и я. Замечание Эмили было сделано мимоходом, но оно справедливо, господин граф. Вы сегодня серьезней, чем обычно. Один миг отделяет вас от исполнения ваших желаний — не раскаиваетесь ли вы в том, что было их целью?

А п п и а н и. Ах, матушка, и вы могли заподозрить в этом своего сына? Однако я сегодня действительно необычайно печален и мрачен. Только, видите ли, сударыня, находится на расстоянии одного шага от цели либо вовсе не достичь ее — в сущности, одно и то же. Вот уж два дня, как все, что я вижу, все, что я слышу, все, о чем мечтаю,— все твердит мне об этой истине. Эта единственная мысль связывается с любой другой, проходящей мне в голову. Что все это значит? Я не понимаю этого.

К л а в д и я. Вы тревожите меня, господин граф...

А п п и а н и. Одно связано с другим. Я сержусь, сержусь на своих друзей, на самого себя...

К л а в д и я. Отчего же?

А п п и а н и. Друзья мои настоятельно требуют, чтобы я хоть словом уведомил принца о своей свадьбе, прежде чем она состоится. Они говорят, что, хотя я и не обязан делать этого, все же из уважения к нему нельзя поступить иначе. Я был настолько слаб, что пообещал им, и сейчас только собираюсь поехать к нему.

К л а в д и я (*пораженная*). К принцу?

## ЯВЛЕНИЕ ДЕВЯТОЕ

Т е ж е, П и р р о и сразу вслед за ним М а р и н е л л и.

П и р р о. Сударыня, маркиз Маринелли остановился у дома и осведомляется о господине графе.

А п п и а н и. Обо мне?

П и р р о. Вот он сам. (*Открывает ему дверь и выходит.*)

М а р и н е л л и. Прошу простить меня, сударыня. Мой милый граф, я был у вас и узнал, что смогу застать вас здесь. Сударыня, еще раз прошу простить меня, я займу всего несколько минут.

К л а в д и я. Не стану их затягивать. (*Кланяется и уходит.*)

## ЯВЛЕНИЕ ДЕСЯТОЕ

Маринелли, Аппиани.

Аппиани. В чем дело, милостивый государь?

Маринелли. Я сюда явился по поручению его светлости принца.

Аппиани. Каковы будут его распоряжения?

Маринелли. Я горжусь тем, что могу известить вас об его особой милости, и если граф Аппиани так и не хочет признать в моем лице одного из своих преданнейших друзей...

Аппиани. Прошу без предисловий.

Маринелли. Как вам угодно. Принц должен немедленно отправить посла к герцогу Масса по случаю своего бракосочетания с принцессой, дочерью герцога. Он долгое время не знал, на ком остановиться, наконец его выбор пал на вас, граф. И если дружбе позволено быть хвастливой, — не без моего содействия.

Аппиани. Вот уж и не знаю, благодарить вас или нет. Я уже давно утратил надежду, что принцу будут надобны мои услуги.

Маринелли. Я уверен, что у него просто не было достойного вас повода. Но если и этот случай недостойн такого человека, как граф Аппиани, то, разумеется, дружба моя была опрометчивой.

Аппиани. Дружба и дружба на каждом третьем слове! С кем же я говорю? Я не искал дружбы маркиза Маринелли.

Маринелли. Я ошибся, граф, непростительно ошибся, пожелав стать вашим другом без вашего согласия. Впрочем, какое это имеет значение? Милость принца и честь, вам предложенная, остаются неизменными, и я не сомневаюсь, что вы с радостью примете их.

Аппиани (*после некоторого раздумья*). Конечно.

Маринелли. В таком случае поедем.

Аппиани. Куда?

Маринелли. К принцу в Дозало. Все уже подготовлено, вы еще сегодня должны выехать.

Аппиани. Что вы сказали? Еще сегодня?

Маринелли. И лучше сейчас же, чем через час. Дело чрезвычайно спешное.

Аппиани. Действительно? В таком случае сожалею, что вынужден отказаться от предложенной мне принцем чести.

Маринелли. Как?

Аппиани. Сегодня я не могу выехать... завтра тоже — и послезавтра тоже.

Маринелли. Вы шутите, граф.

Аппиани. С вами?

Маринелли. Бесподобно! Тем более забавно, если шутка относится к принцу. Итак, вы не можете?

Аппиани. Нет, сударь, нет. Я надеюсь, что принц сам сочтет мое извинение достаточным.

Маринелли. Любопытно было бы услышать и мне.

Аппиани. О, пустяк! Я, видите ли, сегодня женюсь.

Маринелли. Ну и что же?

Аппиани. Что же? Что же? Ваш вопрос безнадежно наивен.

Маринелли. Бывали случаи, граф, когда свадьбы откладывались. Конечно, я не стану утверждать, что этим всегда оказывалась услуга жениху или невесте; это может иметь и свои неприятные стороны. Но все же я полагаю, что приказание повелителя...

Аппиани. Приказание повелителя? Повелителя? Повелитель, которого избираешь себе сам, в сущности, еще не совсем повелитель. Я допускаю, что вы обязаны принцу беспрекословным подчинением, но никак не я. Я прибыл ко двору принца по своей воле. Я хотел служить ему, но не превратиться в его раба. Я вассал более могущественного повелителя...

Маринелли. Более могущественный или менее могущественный, а повелитель есть повелитель.

Аппиани. И я еще с вами спорю! Довольно, передайте принцу то, что вы слышали, — мне жаль, что я не могу воспользоваться его милостью, потому что именно сегодня вступаю в брак, в котором заключается все мое счастье.

Маринелли. Не угодно ли вам будет заодно сообщить ему, с кем?

Аппиани. С Эмилией Галотти.

Маринелли. Дочью владельца этого дома?

Аппиани. Да, этого дома.

Маринелли. Гм! Гм!

Аппиани. Что вам угодно еще?

Маринелли. Я полагал, что в таком случае отложить церемонию до вашего возвращения еще менее затруднительно.

Аппиани. Церемонию? Только лишь церемонию?

Маринелли. Добрые родители не посмотрят на это так строго.

Аппиани. Добрые родители?

Маринелли. А Эмилия уж тем более останется вашей.

Аппиани. Тем более? Вы со своими «тем более» — тем более совершеннейшая обезьяна.

Маринелли. Это вы говорите мне, граф?

Аппиани. А почему бы и нет?

Маринелли. Черт побери! Мы поговорим еще!

Аппиани. Ба! Обезьяна, правда, зла, но...

Маринелли. Проклятие! Граф, я требую удовлетворения.

Аппиани. Это разумеется само собой.

Маринелли. И потребовал бы его немедленно, но не хочу портить сегодняшнего дня счастливому жениху.

Аппиани. Какое добросердечное существо! Нет же! *(Хватает его за руку.)* В Массá я сегодня, разумеется, не позволю себя отправить, но для прогулки с вами у меня хватит времени. Идемте! Идемте!

Маринелли *(вырывается и уходит)*. Терпение, граф, только терпение.

## ЯВЛЕНИЕ ОДИННАДЦАТОЕ

Аппиани, Клавдия Галотти.

Аппиани. Убирайся, негодяй! Мне это пошло на пользу. Кровь моя пришла в волнение, я чувствую себя иначе и лучше.

Клавдия *(входит поспешно, в тревоге)*. Боже! Граф, я слышала бурную ссору — лицо ваше пылает, что случилось?

Аппиани. Ничего, сударыня, ровно ничего. Камергер Маринелли оказал мне небольшую услугу. Он избавил меня от визита к принцу.

Клавдия. В самом деле?

Аппиани. Значит, мы можем выехать еще раньше. Я пойду потороплю своих людей и тотчас же вернусь; между тем и Эмилия будет готова.

Клавдия. Могу я быть спокойна, граф?

Аппиани. Вполне, сударыня.

Уходят в разные стороны.

## ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Зала в загородном замке принца.

### ЯВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Принц, Маринелли.

Маринелли. Все напрасно, он отверг предложенную ему честь с величайшим презрением.

Принц. Тем дело и кончилось? Значит, все это совершится? Значит, Эмилия еще сегодня будет принадлежать ему?

Маринелли. По всей видимости.

Принц. Я так надеялся на вашу выдумку! Кто может знать, как неловко вы при этом действовали. Если совет глупца вдруг и окажется удачным, то выполнять его должен непременно умный человек. Мне следовало помнить об этом.

Маринелли. Вот меня и наградили!

Принц. За что же награждать?

Маринелли. За то, что я готов был рискнуть даже жизнью. Когда я увидел, что ни убеждения, ни насмешки не могут заставить графа променять свою любовь на почести, я попытался вывести его из себя. Я наговорил ему таких вещей, которые заставили его забыть себя. Он начал осыпать меня оскорблениями, и я потребовал удовлетворения, потребовал его немедленно, здесь же, не сходя с места. Я думал так: или он убьет меня, или я его. Если я убью его — значит, поле битвы останется за нами. Если же он меня — ну что ж! Ему, во всяком случае, придется бежать, и принц выиграет время.

Принц. И вы это сделали, Маринелли?

Маринелли. А! Когда проявляешь такую глупую готовность жертвовать собой для сильных мира сего, надо бы заранее знать, надо бы заранее знать, какова будет их благодарность...

Принц. Что же граф? О нем идет молва, что таких вещей ему дважды не скажешь.

Маринелли. С ним бывает по-разному. Кто же станет его этим попрекать? Он возразил, что сегодня у него есть дела поважнее, чем драка со мной, и отложил нашу встречу на неделю после свадьбы.

П р и н ц. С Эмилией Галотти! Мысль эта приводит меня в ярость. А вы успокоились и ушли — и теперь приходите ко мне похваляться, что ради меня рисковали жизнью, что жертвовали собой.

М а р и н е л л и. А что, ваша светлость, я должен был еще сделать?

П р и н ц. Еще сделать? Как будто вы что-нибудь сделали.

М а р и н е л л и. Послушаем лучше, ваша светлость, что сделали вы сами для себя? Вам посчастливилось встретиться с нею в церкви, о чем же вы договорились?

П р и н ц (*насмешливо*). Какое любопытство! И его мне еще нужно удовлетворить. О, все шло так, как только можно пожелать. Вам не о чем больше беспокоиться, мой слишком услужливый друг. Она пошла навстречу моим желаниям, мне оставалось только взять ее с собой. (*Холодно и повелительно.*) Ну, теперь вы знаете все, что хотели узнать... и можете идти!

М а р и н е л л и. Можете идти! Да, да — тут и песне конец! Соверши я даже невозможное, все осталось бы, как было. Невозможное, сказал я? Нет, не столь все это невозможно, однако же здесь надобна дерзость. Пусть только невеста окажется в наших руках, и я могу поручиться, что свадьбе не бывать.

П р и н ц. Ах, за что только не берется этот человек! Мне следовало поручить ему команду над своими телохранителями, чтобы он устроил засаду на большой дороге, окружил с пятьюдесятью солдатами карету, выхватил из нее девушку и торжественно привез бы ее ко мне.

М а р и н е л л и. Бывало, что девушку увозили насильно, и это не выглядело насильственным похищением!

П р и н ц. Если бы вы сумели это сделать, то не болтали бы об этом так долго.

М а р и н е л л и. Однако нельзя отвечать за исход: бывают и несчастные случаи.

П р и н ц. Как это похоже на меня, не правда ли, возлагать на людей ответственность, когда они не могут отвечать!

М а р и н е л л и. Итак, ваша светлость...

Вдали раздается выстрел.

А! Что это? Не послышалось ли мне? А вы, ваша светлость, не слышали выстрела? Вот и еще один!

П р и н ц. В чем дело? Что случилось?

Маринелли. А как вы думаете? Что, если я оказался деятельнее, чем вы предполагали?

Принц. Деятельнее? Скажите же наконец...

Маринелли. Короче, случилось то, о чем я говорил.

Принц. Возможно ли?

Маринелли. Только не забывайте, принц, в чем вы сейчас меня заверили... Повторите еще раз свои слова.

Принц. Но такие меры...

Маринелли. Только те, которые неизбежны! Исполнение поручено людям, на которых я могу положиться. Дорога проходит вдоль самой ограды Зоологического сада. Там часть моих людей нападет на карету как бы с целью грабежа, в то время как остальные, в их числе один из моих слуг, бросятся из сада на помощь подвергшимся нападению. Во время стычки, устроенной и теми и другими только для виду, мой слуга должен схватить Эмилию, будто бы желая спасти ее, и через Зоологический сад доставить во дворец. Таков уговор. Что вы теперь скажете, принц?

Принц. Вы поразили меня самым необыкновенным образом. Меня охватывает страх...

Маринелли подходит к окну.

Куда вы смотрите?

Маринелли. Там должно произойти это! Так и есть! Человек в маске перескочил ограду... несомненно, для того, чтобы известить меня об успехе. Удалитесь, ваша светлость.

Принц. Ах, Маринелли...

Маринелли. Ну? Не правда ли, теперь я сделал слишком много, а прежде слишком мало?

Принц. Нет, не то. Но при всем этом я не вижу...

Маринелли. Не видите? Лучше покончить разом! Удалитесь скорее. Маска не должна застать вас.

Принц уходит.

## ЯВЛЕНИЕ ВТОРОЕ

Маринелли и вскоре затем Анжело.

Маринелли (*снова подходя к окну*). Карета медленно возвращается в город. Так медленно? И у каждой дворцы слуга? Эти признаки мне не нравятся; это значит, что дело удалось лишь наполовину, что обратно осторожно везут раненого, а не убитого. Маска спешила. Это сам Анжело.

Смельчак! Здесь он знает все ходы. Он делает мне знак головой, значит, уверен в успехе дела. А, господин граф, вам не угодно было ехать в Массá, а теперь пришлось пуститься в более далекий путь! Кто научил вас так хорошо разбираться в обезьянах? (*Подходит к двери.*) Они действительно злые. Ну, Анжело?

Анжело (*сняв маску*). Будьте наготове, господин камергер! Ее должны сейчас привести.

Маринелли. А как вообще закончилось дело?

Анжело. По-моему — все хорошо.

Маринелли. Как обстоит дело с графом?

Анжело. Ему не так уж повезло! Но он, видно, что-то подозревал, потому что оказался захваченным не совсем врасплох.

Маринелли. Скорее скажи мне все, что ты можешь сказать. Он убит.

Анжело. Мне жаль доброго господина.

Маринелли. Вот, получи за свое чувствительное сердце. (*Дает ему кошелек с золотом.*)

Анжело. Покончено и с моим бравым Николо, и ему пришлось поплатиться.

Маринелли. Даже так? Обе стороны понесли потери?

Анжело. Я готов был бы плакать об этом честном малом, если бы вот это (*взвешивает в руке кошелек*) частично не возместило мне его смерти. Ведь я его наследник, потому что отомстил за него. Таков наш закон, и я думаю, лучшего закона для дружбы и верности еще не бывало. Этот Николо, господин камергер...

Маринелли. К черту твоего Николо! Что граф? Граф?

Анжело. Граф ловко угодил в него, зато я угодил в графа! Он упал, и если еще добрался живым до кареты, то могу поручиться, что живым из нее не выйдет.

Маринелли. Если бы только это было верно, Анжело.

Анжело. Пусть я лишусь службы у вас, если это неверно! Имеются ли у вас еще приказания? Ведь мне предстоит далекий путь, мы сегодня же хотим перебраться через границу.

Маринелли. Так отправляйся.

Анжело. Если опять что понадобится, господин камергер, — вы знаете, где меня можно разыскать. То, что может сделать другой, и для меня не хитрость. А возьму я дешево любого другого.

Маринелли. Это хорошо! Но все-таки еще не совсем хорошо. Эх, Анжело! Можно ли быть таким скупым! Конечно же, он заслуживал второго выстрела. А теперь, как он, быть может, мучится, бедный граф! Эх, Анжело! Плохо ты выполняешь свое дело, только портишь его... Но принц не должен пока ничего знать об этом. Он должен раньше сам убедиться, насколько ему выгодна эта смерть! Эта смерть! Чего бы я не дал, чтобы быть в ней совершенно уверенным!

## ЯВЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ

Принц, Маринелли.

Принц. Она уже идет по аллее. Спешит, опережая слугу. Страх будто бы окрылил ее. Вероятно, она еще ничего не подозревает. Думает только, что спасается от разбойников. Но долго ли это может продолжаться?

Маринелли. Все же она пока у нас.

Принц. А мать разве не разыщет ее? Разве граф не последует за нею? Что же мы будем делать тогда? Как я смогу скрыть ее от них?

Маринелли. На все это я еще, правда, не могу ответить... Посмотрим! Потерпите немного, ваша светлость. Так или иначе, а первый шаг надо было сделать.

Принц. К чему? Все равно придется возвращаться назад.

Маринелли. А может быть, и не придется. Существует тысяча обстоятельств, на которые можно опереться в дальнейшем. И притом вы забываете самое главное.

Принц. Как я могу забыть то, о чем вовсе еще и не думал? Самое главное? Что самое главное?

Маринелли. Искусство нравиться, убеждать — в нем никогда не испытывал недостатка влюбленный принц.

Принц. Никогда не испытывал! За исключением тех случаев, когда оно ему было всего нужней. Сегодня я уже весьма неудачно испробовал это искусство. Никакой лестию, никакими уверениями не смог я добиться от нее ни слова. Безмолвная, подавленная, дрожащая, стояла она передо мной, как преступница, услышавшая свой смертный приговор. Ее страх заразил и меня, я содрогнулся сам и кончил тем, что попросил у нее прощения. Я и теперь едва решусь заговорить с нею. Во всяком случае, я не отважусь встре-

тить ее, когда она войдет. Вы, Маринелли, должны принять ее. Я буду здесь поблизости, послушаю, что произойдет, и выйду, когда найду в себе достаточно силы.

#### ЯВЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Маринелли и вскоре затем его слуга Баттиста с Эмилией.

Маринелли. Если только она сама не видела, как он упал... а она так спешила, что не должна была видеть... Идет. Я тоже не хочу попасться ей на глаза первым. (*Отступает и прячется в углу.*)

Баттиста. Сюда, пожалуйста сюда, сударыня.

Эмилия (*едва переводя дыхание*). Ах! Ах! Благодарю вас, друг мой, благодарю... Но боже, боже! Где я? И совершенно одна? Где моя матушка? Где граф? Они ведь идут за нами? Сразу же вслед за нами?

Баттиста. Я полагаю.

Эмилия. Вы полагаете! Вы не знаете этого? Вы их не видели? Разве позади нас не стреляли?

Баттиста. Стреляли? Возможно!

Эмилия. Несомненно! И попали в графа или в мою матушку...

Баттиста. Я сейчас пойду за ними.

Эмилия. Не оставляйте меня. Я хочу быть с вами, я должна быть с вами, пойдите, друг мой!

Маринелли (*внезапно появляется, как будто только что вошел*). Ах, сударыня! Что за несчастье, или, скорее, что за счастье, что за счастливое несчастье доставило нам честь...

Эмилия (*в изумлении*). Как? Вы здесь, милостивый государь? Значит, я попала к вам? Простите, господин камергер. На нас напали разбойники неподалеку отсюда. На помощь к нам пришли добрые люди... этот честный человек вынес меня из кареты и привел сюда. Но я боюсь и думать, что спаслась одна. Моя матушка еще в опасности, позади нас стреляли. Быть может, она погибла, а я жива? Простите, я должна бежать туда, к ним, где мне и следовало оставаться.

Маринелли. Успокойтесь, сударыня. Все идет хорошо, скоро вы будете вместе с дорогими вам лицами, за которых вы так тревожитесь. Скорей, Баттиста, ступай, беги,

быть может, они не знают, где сейчас находится барышня. Быть может, они разыскивают вас в одной из садовых построек. Незамедлительно приведи их сюда.

Эмилия. Это правда? И они все спасены? С ними ничего не случилось? Ах, какой ужасный, какой страшный день для меня! Но мне нельзя оставаться здесь, я должна спешить им навстречу.

Маринелли. Для чего, сударыня? Вы и без того уже задыхаетесь и выбились из сил. Вам следует пройти сейчас в более удобную комнату, успокоиться и отдохнуть. Могу держать пари, что принц уже сам разыскал вашу дражайшую почтенную матушку и ведет ее к вам.

Эмилия. Кто, сказали вы?

Маринелли. Наш все милостивейший принц.

Эмилия *(в крайнем смятении)*. Принц!

Маринелли. Он при первой же вести поспешил к вам на помощь. Он в высшей степени возмущен, что такое преступление осмелились совершить так близко, чуть ли не на его глазах. Он послал в погоню за злодеями, и, если они попадутся, наказание их будет неслыханным.

Эмилия. Принц! Где же я нахожусь?

Маринелли. В Дозало, загородном дворце принца.

Эмилия. Какое совпадение! И вы думаете, он может сейчас появиться сам? Но вместе с моей матушкой, конечно!

Маринелли. Вот и он.

## ЯВЛЕНИЕ ПЯТОЕ

Принц, Эмилия, Маринелли.

Принц. Где она? Где? Мы повсюду разыскиваем прекраснейшую Эмилию. С вами ведь ничего не случилось? Ну, значит, все хорошо. Граф, ваша матушка...

Эмилия. Ах, ваша светлость! Где они? Где моя матушка?

Принц. Недалеко, вернее — даже близко.

Эмилия. Боже, в каком состоянии я, быть может, увижу матушку или графа! Конечно, я не ошиблась! Вы что-то скрываете от меня, ваша светлость!.. Я вижу, вы что-то скрываете от меня...

Принц. Нет же, милейшая Эмилия. Дайте мне вашу руку и смело следуйте за мной.

Эмилия (*нерешительно*). Но... если с ними ничего не случилось... если мое предчувствие обманывает меня, почему же их нет здесь? Почему они не пришли вместе с вами, ваша светлость?

Принц. Так поспешите же, милая Эмилия, и вы сами увидите, как рассеются ваши страхи.

Эмилия. Что мне делать? (*В отчаянии ломает руки.*)

Принц. Как, сударыня? Вы не доверяете мне?

Эмилия (*падает перед ним на колени*). У ног ваших молю, ваша светлость...

Принц. Вы устыдили меня. Да, Эмилия, этот немой упрек заслужен мною. Нельзя оправдать мое поведение, каким оно было сегодня утром... в лучшем случае его можно извинить. Простите мне мою слабость. Я не должен был тревожить вас признаниями, от которых мне нечего ждать. Я был уже достаточно наказан тем безмолвным смятением, с которым вы выслушали или, вернее, не захотели выслушать меня. Этот случай, который еще раз дает мне счастье видеть вас и говорить с вами, прежде чем навсегда исчезнут мои надежды,— этот случай я мог бы объяснить как знак будущего счастья, как чудеснейшую отсрочку моего окончательного приговора, я мог бы еще раз осмелиться просить о помиловании, но я хочу — не дрожите, сударыня,— хочу зависеть только от вашего взгляда. Вас не оскорбят ни единым словом, ни единым вздохом. Лишь не казните меня своим недоверием. Лишь не сомневайтесь ни мгновения в своей неограниченной власти надо мной, пусть вам никогда не приходит в голову, что вы нуждаетесь в чьей-то защите против меня. А теперь идите, идите, милая Эмилия, идите туда, где вас ожидают радости, которых вы куда более достойны. (*Уводит Эмилию не без сопротивления с ее стороны.*) Следуйте за нами, Маринелли.

Маринелли. Следуйте за нами — это, я полагаю, значит «не следуйте за нами». Да и к чему мне следовать за ними? Он должен убедиться сам, много ли сможет добиться от нее с глазу на глаз... Все, что мне остается,— это устроить так, чтобы им никто не помешал. Со стороны графа, я надеюсь, этого уже не приходится опасаться.... Но мать, мать! Я был бы весьма удивлен, если бы она спокойно удалилась, покинув свою дочь в беде.

Входит Баттиста.

Ну, Баттиста? Что слышно нового?

## ЯВЛЕНИЕ ШЕСТОЕ

Баттиста, Маринелли.

Баттиста (*поспешно*). Мать, господин камергер...

Маринелли. Я так и думал! Где она?

Баттиста. Через минуту она появится здесь, если вы не предупредите ее... я и не собирался искать ее, как вы приказали мне для виду, но вдруг издали услышал ее крик. Она напала на след дочери, а может, и догадывается о нашем замысле! Весь народ, какой только есть в этом пустынном месте, собрался вокруг нее, и все наперебой указывают ей дорогу. Сказали ли ей уже, что здесь и принц и вы,—я не знаю. Что прикажете делать?

Маринелли. Дай сообразить. (*Размышляет.*) Не впускать ее, когда она знает, что ее дочь здесь?.. Не годится. Ну и вытаращит же она глаза, когда увидит, что овечка угодила к волку. Глаза? Это бы еще ничего. Пусть смилуется небо над нашими ушами! Да и это не страшно! Утомляются и самые лучшие легкие, даже женские. Все женщины перестают кричать, когда выбьются из сил. К тому же она все-таки мать, и нужно, чтобы она была на нашей стороне. Насколько мне известны матери — большинству из них лестно сделаться чем-то вроде тещи принца. Впусти ее сюда, Баттиста! Впусти ее!

Баттиста. Вы слышите, слышите!

Клавдия Галотти (*за сценой*). Эмилия! Эмилия! Дитя мое, где ты?

Маринелли. Ступай, Баттиста, и постарайся только удалить ее любопытных провожатых.

## ЯВЛЕНИЕ СЕДЬМОЕ

Клавдия Галотти, Баттиста, Маринелли.

Клавдия (*входит в ту дверь, в которую хочет выйти Баттиста*). А! Это он вынес ее из кареты! Он увел ее! Я узнаю тебя. Где она, отвечай, несчастный!

Баттиста. Вот и благодарность.

Клавдия. О, если ты заслужил благодарность (*мягким тоном*), то прости меня, добрый человек! Где же она? Зачем длить эту разлуку с ней! Где она?

Баттиста. О ваша милость, лучше ей не могло быть даже в раю. Вот мой господин, он ответит к ней вашу милость. *(К людям, которые хотят войти.)* Эй, вы! Назад!

## ЯВЛЕНИЕ ВОСЬМОЕ

Клавдия Галотти, Маринелли.

Клавдия. Твой господин? *(Отступает, увидев Маринелли.)* А! Так это твой господин! Вы здесь, сударь? И здесь же моя дочь? И вы отведете меня к ней?

Маринелли. С большим удовольствием, сударыня.

Клавдия. Стойте! Мне только что пришло в голову... Ведь это были вы, не правда ли? Вы сегодня утром разыскали графа в моем доме? Вас я оставила вдвоем? С вами у него вышла ссора?

Маринелли. Ссора? Понятия не имею — незначительный спор, к тому же деловой.

Клавдия. И ваше имя — Маринелли?

Маринелли. Маркиз Маринелли.

Клавдия. Значит, так и есть. Выслушайте меня, господин маркиз. Имя Маринелли, имя Маринелли, сопровождаемое проклятием, — нет, я не хочу клеветать на этого благородного человека, проклятия не было, проклятие я прибавила сама, — имя Маринелли было последним словом умирающего графа.

Маринелли. Умирающего графа? Графа Аппиани? Вы слышите, сударыня, что меня больше всего поражает в ваших странных речах, — умирающего графа? Что вы еще хотите сказать, я решительно не понимаю...

Клавдия *(горько и медленно)*. Имя Маринелли было последним словом умирающего графа! Понимаете вы теперь? Вначале и я не могла понять, хотя оно было сказано таким тоном, — я и сейчас еще слышу его! Где был мой разум, что я сразу не поняла этого тона!

Маринелли. В чем дело, сударыня? Я всегда был другом графа, его преданнейшим другом. И если, умирая, он назвал мое имя...

Клавдия. Но каким тоном? Я не могу передать, не могу описать его, но в нем заключалось все! Все! Вы скажете, что на нас напали разбойники? Убийцы это были,

подкупленные убийцы! И Маринелли, Маринелли было последнее слово умирающего графа! И этот тон!

Маринелли. Этот тон! Слыханное ли дело, обвинять честного человека из-за тона, который мог почудиться под влиянием страха.

Клавдия. О, если бы я только могла предъявить суду этот тон! Но горе мне! Из-за всего этого я забываю о собственной дочери. Где она? Неужели и она убита? Чем виновата моя дочь, если граф Аппиани был твоим врагом?

Маринелли. Я все готов простить встревоженной матери. Идемте, сударыня, ваша дочь здесь, в одной из ближайших комнат, и, надо надеяться, уже вполне оправилась от своего испуга. Сам принц с нежнейшей заботой ухаживает за нею...

Клавдия. Кто? Кто сам?..

Маринелли. Принц.

Клавдия. Принц? Вы действительно сказали принц? Наш принц?

Маринелли. Какой же еще?

Клавдия. О, я несчастная мать! А отец? Ее отец! Он проклянет день, в который она родилась! Он проклянет и меня!

Маринелли. Ради всего святого, сударыня! Что за мысли у вас?

Клавдия. Все ясно! Разве все это не так? Сегодня в церкви, пред оком всевышнего, в присутствии предвечного, началось это преступление — здесь оно довершилось. *(Обращается к Маринелли.)* А, убийца! Трусливый, жалкий убийца! Тебе не хватает храбрости, чтобы убивать своей рукой, но ты достаточно низок, чтобы убивать ради угождения чужой похоти, — убивать руками наемных убийц. Подлейший среди убийц! Честные убийцы не потерпят тебя в своем обществе! Тебя! Тебя! Я бы хотела одним-единственным словом выплюнуть тебе в лицо всю свою желчь, всю свою горечь! О, ты, ты — сводник!

Маринелли. Вы бредите, достопочтенная женщина. Но умерьте, по крайней мере, ваши дикие крики и вспомните, где вы находитесь.

Клавдия. Где я нахожусь! Вспомнить, где я нахожусь? Какое дело львице, у которой отобрали детенышей, в чьем лесу слышен ее рев?

Эмилия *(за стеной)*. О, моя матушка! Я слышу голос моей матушки!

К л а в д и я. Ее голос? Да, это она! Она услышала меня, она меня услышала! И я не должна была кричать? Где ты, дитя мое? Я иду, я иду. *(Бросается в соседнюю комнату, Маринелли за нею.)*

## ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Там же.

### ЯВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

П р и н ц, М а р и н е л л и.

П р и н ц *(выходя из комнаты Эмили)*. Идемте, Маринелли! Я должен отдохнуть... должен получить от вас некоторые разъяснения.

М а р и н е л л и. Ну и материнская ярость! Ха, ха, ха!

П р и н ц. Вы смеетесь?

М а р и н е л л и. Если бы вы только видели, принц, как эта мать бесилась здесь в зале,— вы сами слышали ее вопли,— и как она сразу присмирела, только взглянув на вас. Ха, ха! Мне хорошо известно, что ни одна мать не выцарапает глаза принцу за то, что он находит ее дочь красивой.

П р и н ц. Вы плохой наблюдатель! Дочь без чувств упала в объятия матери, и только поэтому, а вовсе не из-за меня забыла мать о своем гневе. Дочь свою, а не меня щадила она, стараясь не произносить ясно и громко этих слов, которых я не хотел бы ни слушать, ни понимать.

М а р и н е л л и. Что же она сказала, ваша светлость?

П р и н ц. К чему притворство? Говорите сейчас же. Правда это или нет?

М а р и н е л л и. А если правда?

П р и н ц. Если правда? Значит, так и есть? Он умер? Умер? *(Угрожающе.)* Маринелли! Маринелли!

М а р и н е л л и. И что же?

П р и н ц. Клянусь богом! Всемогущим богом! Я не повинен в этой крови. Если бы вы меня предупредили, что графу это будет стоить жизни... Нет, нет! Даже ценою собственной жизни.

М а р и н е л л и. Если бы я вас предупредил? Как будто его смерть входила в мои планы! Я строго-настрого приказал

Анжело следить за тем, чтобы никто не пострадал. И все сошло бы без малейшего насилия, если бы граф первый не прибегнул к нему. Он без церемоний уложил выстрелом одного из наших.

Принц. Ну, конечно, ему следовало понимать шутки.

Маринелли. Тогда Анжело пришел в ярость и отомстил за смерть своего товарища.

Принц. Еще бы, это вполне естественно.

Маринелли. Он получил от меня достаточно строгое внушение.

Принц. Внушение! Какая дружба! Предупредите его, чтобы он больше не появлялся в моих владениях. Мое внушение может оказаться не столь дружеским.

Маринелли. Превосходно! Я и Анжело, умысел и случай — оказывается, все это одно и то же. Хотя и было оговорено заранее, заранее было обещано, что никакой несчастный случай, который может произойти при этом, не будет поставлен мне в вину.

Принц. Который может произойти... говорите вы? Или, вернее, должен был произойти?

Маринелли. Все лучше и лучше! Все же, ваша светлость, прежде чем вы мне прямо выскажете, за кого вы меня принимаете, я приведу один довод! Смерть графа мне далеко не безразлична. Я его вызвал на дуэль, он должен был дать мне удовлетворение, а он покинул этот мир, не рассчитавшись со мной, и от этого страдает моя честь. Пусть при любых других обстоятельствах я бы заслуживал подозрения, которое вы против меня имеете, но неужели я его заслуживаю и при этих? (*С напускной горечью.*) Кто может так думать обо мне?

Принц (*уступая*). Ну, хорошо, хорошо!

Маринелли. О, будь он жив еще! О, будь он жив! Всем, всем на свете пожертвовал бы я тогда (*с горечью*), даже милостью принца — этой неоценимой милостью, которою нельзя шутить, — я поступил бы и ею.

Принц. Я понимаю. Ну, ладно, ладно. Его смерть случайность, чистая случайность. Вы утверждаете это, а я этому верю. Но кто еще вам поверит? Мать? Эмилия? Весь свет?

Маринелли (*холодно*). Едва ли.

Принц. А если этому не поверят, чему тогда будут верить? Вы пожимаете плечами? Меня будут считать убийцей, а вашего Анжело орудием убийства.

Маринелли (*еще холоднее*). Весьма возможно.

П р и н ц. Меня! Меня самого! Или с этого часа я должен отказаться от всех видов на Эмилию...

М а р и н е л л и (*совершенно равнодушно*). Что вам пришлось бы сделать и в том случае, если бы граф остался жив.

П р и н ц (*гневно, но тотчас же овладевая собой*). Маринелли! Не советую приводить меня в ярость. Пусть будет так! Так и есть на самом деле! Ведь вы хотите сказать, что смерть графа для меня счастье — величайшее счастье, какое могло встретиться на моем пути, единственное счастье, которое способно послужить моей любви. А если так — то не все ли равно, как это произошло. Одним графом больше или меньше на свете, подумаешь. Так ли я понял вас? Ну, хорошо! Я тоже не останавливаюсь перед небольшим преступлением. Но, милый друг, преступление это должно быть небольшим и тайным — маленькое спасительное преступление. А наше, видите ли, не оказалось ни тайным, ни спасительным. Оно, правда, очистило мне дорогу, но в то же время и преградило ее. Каждый может свалить его на нашу голову — лучше бы мы ничего не затевали. А ведь все дело в ваших мудрых, поразительных действиях.

М а р и н е л л и. Как вам угодно.

П р и н ц. В чем же другом? Объясните.

М а р и н е л л и. Вы относите на мой счет больше, чем следует.

П р и н ц. Я требую объяснений.

М а р и н е л л и. Пусть так! Заключалось ли в моих действиях что-либо такое, что могло бы при всех этих происшествиях навлечь на принца столь явное подозрение? Вся суть в том мастерском номере, которым он соизволил дополнить выработанную мною программу.

П р и н ц. Я?!

М а р и н е л л и. Да позволено мне будет заметить, что сегодняшний случай в церкви, если даже все это и было вполне пристойно, если во всем этом и была своя неизбежность, все же не относился к нашему танцу, каким он был задуман.

П р и н ц. А что же он мог испортить?

М а р и н е л л и. Ну, если он и не испортил весь танец, то в данную минуту — нарушил его такт.

П р и н ц. Гм! Я не понимаю вас.

М а р и н е л л и. Итак, коротко и ясно: когда я взялся за это дело, то Эмилия, не правда ли, еще ничего не знала о любви принца? А мать Эмилии и того меньше? Что, если

я все построил на этом? А принц подкопал самый фундамент моего здания?

Принц (*ударя себя по лбу*). Проклятье!

Маринелли. Что, если он сам раскрыл свой замысел?

Принц. Несчастная затея!

Маринелли. А если бы он сам себя не выдал, то, право, я желал бы узнать, какое из моих действий могло подать матери или дочери хотя бы малейший повод заподозрить его.

Принц. Вы правы!

Маринелли. Именно поэтому я и не прав... Вы простите меня, ваша светлость...

## ЯВЛЕНИЕ ВТОРОЕ

Баттиста, принц, Маринелли.

Баттиста (*поспешно*). Только что прибыла графиня.

Принц. Графиня? Что за графиня?

Баттиста. Орсина.

Принц. Орсина? Маринелли, Орсиня! Маринелли!

Маринелли. Я поражен не менее вас.

Принц. Ступай, Баттиста, пусть она не выходит из кареты. Меня здесь нет. Для нее меня здесь нет. Пусть немедленно возвращается обратно. Иди, беги!

Баттиста выходит.

Чего хочет эта безумная? Что она себе позволяет? Откуда она знает, где мы находимся? Неужели она следит за мной? Быть может, уже узнала что-нибудь? Ах, Маринелли! Да говорите же, отвечайте! Неужели обиделся тот, кто желает быть моим другом? Обиделся из-за пустой словесной стычки! Неужели я должен просить у вас прощения?

Маринелли. Ах, мой принц, как только вы становитесь самим собой, я снова всей душой принадлежу вам! Приезд Орсины для меня такая же загадка, как и для вас. Однако вряд ли удастся не принять ее. Что вы намерены делать?

Принц. Не разговаривать с нею и удалиться отсюда...

Маринелли. Хорошо! Только поскорее. Я сам приму ее...

Принц. Но только для того, чтобы приказать ей убраться. Не пускайтесь с ней в объяснения. Нам предстоит совсем другие дела,

Маринелли. Нет, нет, принц! Эти «другие дела» уже сделаны. Мужайтесь! То, чего еще недостает, безусловно, придет само собой. Но не ее ли шаги я слышу? Поскорее, принц! Сюда (*указывая на кабинет, в который бросается принц*), если захотите, вы сможете здесь слушать нас. Боюсь, что выехала она не в самую благоприятную для нее минуту.

### ЯВЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ

Графиня Орсина, Маринелли.

Орсина (*вначале не замечая Маринелли*). Что это значит? Меня никто не встречает, кроме какого-то наглеца, который, видимо, еще охотнее вовсе не впустил бы меня? Ведь я же в Дозало? В том самом Дозало, где, бывало, прежде толпа угодливых льстецов выбегала мне навстречу? Где ожидали меня любовь и восторги? Да, место то же, но... О, здесь Маринелли! Хорошо, что принц взял вас с собой. Нет, худо! То, что мне хотелось бы разрешить, можно разрешить только вместе с ним. Где он?

Маринелли. Принц, любезнейшая графиня?

Орсина. Кто же еще?

Маринелли. Так вы полагаете, что он здесь? Вам известно, что он здесь? Он, по крайней мере, не предполагает встретить здесь графиню Орсина.

Орсина. Не предполагает? Значит, сегодня утром он не получил моего письма?

Маринелли. Вашего письма? Ах да! Он говорил о письме от вас, теперь я припоминаю.

Орсина. А разве в этом письме я не просила о встрече сегодня здесь, в Дозало? Правда, он не соизволил ответить мне письмом. Но я узнала, что час спустя он действительно отправился в Дозало. Я сочла это за ответ и, как видите, приехала.

Маринелли. Какое странное совпадение!

Орсина. Совпадение? Вы же слышите, что это было условлено. С моей стороны — письмо, с его стороны — действие. Что же вы остолбенели, господин маркиз? И что за взгляд у вас? Вы не способны уразуметь? Но почему же?

Маринелли. Казалось, вчера вы были далеки от мысли когда-либо снова показаться на глаза принцу.

Ор сина. Утро вечера мудренее. Где он? Где он? Уж наверно, в той комнате, откуда слышались крики и визг? Я хотела войти, но негодяй слуга преградил мне дорогу.

Маринелли. Моя милейшая, дражайшая графиня...

Ор сина. Это был женский визг. Не так ли, Маринелли? О, скажите же мне, скажите, если я в самом деле ваша милейшая, дражайшая графиня. Будь они прокляты, эти придворные негодяи. Каждое их слово — ложь! Ну не все ли равно, скажете вы мне или нет? Я ведь увижу сама. (*Хочет идти.*)

Маринелли (*удерживает ее*). Куда?

Ор сина. Туда, где мне уже давно следовало быть. Не думаете ли вы, что мне прилично заниматься с вами здесь пустой болтовней, в то время как принц ожидает меня в своих покоях?

Маринелли. Вы ошибаетесь, уважаемая графиня. Принц не ожидает вас. Принц не может говорить с вами, не хочет говорить с вами здесь.

Ор сина. И все-таки он здесь? Приехал сюда из-за моего письма?

Маринелли. Не из-за вашего письма, отнюдь.

Ор сина. Вы же сказали, что он получил его.

Маринелли. Получил, но не прочел.

Ор сина (*горько*). Не прочел? (*С меньшим жаром.*) Не прочел? (*С горечью, утирая слезу.*) Даже не прочел...

Маринелли. Я уверен, что по рассеянности — не из пренебрежения.

Ор сина (*гордо*). Пренебрежения? Кто смеет думать об этом? Кому вы говорите об этом? Вы дерзкий утешитель, Маринелли. Пренебрежение! Пренебрежение! Мною пренебрегают! Мною! (*Более мягко, с грустью.*) Конечно, он меня больше не любит. С этим покончено. И что-то другое заняло в душе его место любви. Это естественно. Но к чему пренебрежение? Довольно и равнодушия. Не так ли, Маринелли?

Маринелли. Разумеется.

Ор сина (*насмешливо*). Разумеется? О, этого мудреца можно принудить сказать все, что угодно! Равнодушие вместо любви? Иными словами, было нечто и вот — ничего. Узнайте же вы, придворный человек, вторящий чужим словам, узнайте от женщины, что равнодушие — пустое слово, один лишь звук, который ничего, ровно ничего не означает. Душа остается равнодушной только к тому, о чем мы не думаем, только к тем вещам, которые для нас не имеют и смысла вещей. А быть равнодушным к тому, что для нас не пред-

ставляет никакой ценности, — вовсе не значит быть равнодушным. Это, пожалуй, для тебя недоступно?

Маринелли (*про себя*). О горе! Как правильны были мои опасения.

Орси́на. Что вы такое там бормочете?

Маринелли. Только восхищаюсь! Кто же не знает, уважаемая графиня, что вы философ?

Орси́на. Не правда ли? Да, да, я философ! Но разве я только теперь дала повод заметить это? Тем хуже, если я позволяла это заметить, и особенно если это замечали часто! Не удивительно, что принц разлюбил меня. Как может мужчина любить особу, которая вопреки его воле, еще позволяет себе мыслить? Женщина, которая мыслит, так же отвратительна, как мужчина, который румянится. Ей следует смеяться, только лишь смеяться, для того чтобы поддерживать хорошее настроение у своего строгого господина — владыки всего живущего. Ну, а сейчас над чем же я смеюсь, Маринелли? Ах да! Пад этим совпадением. Я пишу принцу, чтобы он приехал в Дозало, а принц, не прочитав моего письма, все же приезжает в Дозало! Ха-ха-ха! Не правда ли, удивительный случай! Очень смешной и очень глупый! А вы не посмеетесь со мной, Маринелли? Ведь посмеяться с нами может и строгий наш господин, хоть он и не позволяет нам, жалким созданиям, мыслить вместе с ним. (*Серьезно и повелительно.*) Смейтесь же!

Маринелли. Сейчас, уважаемая графиня, сейчас!

Орси́на. Чурбан! А пока проходят мгновенья. Нет, нет, только не смейтесь. Видите ли, Маринелли (*задумчиво и с большим чувством*), то, что сейчас заставляет меня так искренне смеяться, имеет и свою серьезную, очень серьезную изнанку. Как и все в жизни. Случай? Случай ли, что принцу, который и не думал говорить со мной здесь, все же придется со мной разговаривать? Случай? Верьте мне, Маринелли, слово «случай» — богохульство. В мире нет ничего случайного — и уж меньше всего случайного там, где намерение так явно бросается в глаза. Всемогущее, всеблагое провидение, прости мне, если вслед за этим малоумным грешником назвала я случаем то, в чем так очевидна твоя воля, твоя прямая воля! (*Поспешно к Маринелли.*) Попробуйте только вновь толкнуть меня на подобное преступление!

Маринелли (*про себя*). Это заходит слишком далеко! Но, уважаемая графиня...

Орси́на. Не хочу я слышать ваших «но»! Каждое «но» требует размышлений, а моя голова... О, моя голова! (*Дер-*

*жась за лоб.*) Устройте, Маринелли, немедленно устройте мне встречу с принцем, иначе я совсем буду не в состоянии говорить с ним. Вы же видите, нам надо поговорить, мы должны поговорить!

#### ЯВЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Принц, Орсина, Маринелли.

Принц (*выходя из кабинета, про себя*). Нужно помочь ему...

Орсина (*увидев его, не решается пойти к нему навстречу*). А! Вот и он!

Принц (*проходит мимо нее в соседнюю комнату через весь зал и говорит на ходу*). Оказывается, здесь наша прелестная графиня! Я весьма сожалею, сударыня, что сегодня так мало могу насладиться честью вашего посещения! Я занят! Я не один... В другой раз, моя дорогая графиня, в другой раз. Я больше не задерживаю вас — да, не задерживаю. А вас я жду, Маринелли.

#### ЯВЛЕНИЕ ПЯТОЕ

Орсина, Маринелли.

Маринелли. Ну вот, уважаемая графиня, вы не захотели поверить мне, а теперь то же самое услышали от него самого.

Орсина (*ошеломленная*). Не ослышалась ли я? В самом деле, не ослышалась ли я?

Маринелли. Нет.

Орсина (*с горечью*). «Я занят. Я не один». И это все оправдание, которым удостоивают меня? Кого только не спрашивают подобным образом. Каждого назойливого посетителя, каждого нищего. Он не счел даже нужным придумать для меня хотя бы маленькую ложь. Он занят. Но чем же? Он не один? Но кто же у него? Подите сюда, Маринелли! Из милости, дорогой Маринелли, солгите, как вы захотите. Что стоит вам солгать один раз? Чем он занят? Кто у него? Скажите мне все, что вам придет в голову, и я уйду.

Маринелли (*про себя*). На этом условии я, пожалуй, могу открыть ей часть правды.

Орсина. Ну? Скорее, Маринелли, и я уйду. Принц ведь сказал: «В другой раз, моя милая графиня»? Не правда ли,

он сказал так? Для того чтобы он сдержал свое слово, чтобы у него не было никакого повода не сдержать его,— скорей вашу ложь, Маринелли, и я уйду.

Маринелли. Принц, дорогая графиня, действительно не один. У него находятся лица, которых в данную минуту он никак не может оставить, лица, избежавшие только что большой опасности. Граф Аппиани...

Орсина. Находится у него? Жаль, что в этой лжи я должна уличить вас. Спешите придумать другую. Ведь граф Аппиани, если вы этого еще не знаете, только что убит разбойниками. Недалеко от города я встретила карету с его телом. Быть может, это неправда? Быть может, это был всего лишь призрак?

Маринелли. К сожалению, не призрак. Но те, кто был вместе с графом, благополучно спаслись и укрылись в замке; я имею в виду его невесту и мать невесты, с которыми он направлялся в Сабьонетту для того, чтобы там торжественно обвенчаться.

Орсина. Значит, они у принца? Невеста? И мать невесты? А невеста красива?

Маринелли. Принц необычайно огорчен ее несчастьем.

Орсина. Хочу надеяться, будь она безобразна, он отпеся бы к ней точно так же. Ведь судьба ее ужасна. Бедная, милая девушка, его оторвали от тебя навеки в ту самую минуту, когда он навеки должен был стать твоим. Кто же она, эта невеста? Знаю ли я ее? Я уже так давно покинула город, что ничего не знаю.

Маринелли. Это Эмилия Галотти.

Орсина. Кто? Эмилия Галотти? Эмилия Галотти! Маринелли, смотрите, как бы я не приняла эту ложь за правду!

Маринелли. Что вы хотите сказать?

Орсина. Эмилия Галотти?

Маринелли. Которую вы едва ли знаете.

Орсина. Все же! Все же! Пусть только с нынешнего дня! Скажите правду, Маринелли, это — Эмилия Галотти? Эмилия Галотти — та несчастная невеста, которую утешает принц?

Марипелли (*про себя*). Уж не сказал ли я ей слишком много?

Орсина. И женихом этой невесты был граф Аппиани, только что убитый граф Аппиани?

Марипелли. Именно он.

Орсина. Bravo! О, bravo, bravo! (*Хлопает в ладоши.*)

Маринелли. Что это значит?

Орзина. Я готова расцеловать дьявола, толкнувшего его на это.

Маринелли. Кто толкнул? Кого? Зачем?

Орзина. Да, готова расцеловать, расцеловать того дьявола... даже если бы этим дьяволом оказались вы сами, Маринелли.

Маринелли. Графиня!

Орзина. Подите сюда! Смотрите на меня! Смотрите мне прямо, прямо в глаза!

Маринелли. Ну, и что же?

Орзина. Знаете ли вы, о чем я думаю?

Маринелли. Как я могу знать?

Орзина. Вы в этом не принимали участия?

Маринелли. В чем?

Орзина. Клянитесь! Нет, не надо, вам не стоит труда взять на себя и лишний грех! И все же поклянитесь. Одним грехом больше, одним меньше — велика ли разница для того, кого бог и так осудил. Вы не участвовали в этом деле?

Маринелли. Вы пугаете меня, графиня.

Орзина. Так ли? И в вашем добром сердце нет никаких подозрений, Маринелли?

Маринелли. Каких? В чем?

Орзина. Хорошо — я вам такое доверю, от чего у вас волосы станут дыбом. Но здесь, у самой двери, нас могут услышать, идите сюда. Теперь *(подносит палец к губам)* слушайте! Но полная тайна! Полная тайна! *(Наклоняется к нему, как бы собиравшись шепнуть на ухо, но вдруг очень громко кричит.)* Принц — убийца!

Маринелли. Графиня... Графиня... Вы решительно сошли с ума!

Орзина. Сошла с ума? Ха-ха-ха! *(Хохочет во все горло.)* Я очень редко, почти никогда не была так довольна состоянием своего рассудка, как сейчас. Поверьте, Маринелли... но пусть это остается между нами. *(Тихо.)* Принц — убийца! Убийца графа Аппиани! Не разбойники убили его, а сообщники принца, принц убил его!

Маринелли. Как могла вам прийти в голову такая гнусность, как могли вы произнести это?

Орзина. Как? Очень просто. С этой самой Эмилией Галотти, которая сейчас находится у него и жених которой так поспешно должен был убраться на тот свет, — с этой самой Эмилией Галотти сегодня утром на паперти Доминиканского храма принц долго разглагольствовал. Мне это известно, это

подглядели мои шпионы. Они также подслушали, о чем он говорил с ней. Ну, милостивый государь? В своем ли я рассудке? Мне кажется, я еще умею связывать вещи, связанные между собой. Или тут тоже только совпадение? И это, по вашему, не больше чем случайность? О Маринелли, если это только так, то вам столь же мало понятна низость людская, как и пути провидения.

Маринелли. Графиня, вы договоритесь до беды...

Орсина. Если дам всему этому огласку? Тем лучше, тем лучше! Завтра я закричу об этом на рыночной площади, и тот, кто станет возражать — да, возражать, — тот сообщник убийцы. Прощайте. *(Направляется к выходу, но в дверях встречает старого Галотти, который поспешно входит.)*

## ЯВЛЕНИЕ ШЕСТОЕ

Одоардо Галотти, графиня, Маринелли.

Одоардо. Простите меня, сударыня...

Орсина. Мне нечего прощать и не на что обижаться. Обращайтесь к этому господину. *(Указывает на Маринелли).*

Маринелли *(увидев его, про себя)*. Только этого не доставало! Старик...

Одоардо. Простите, милостивый государь, находясь в крайнем смятении отцу за то, что он входит к вам без доклада.

Орсина. Отец? *(Снова возвращается.)* Несомненно, отец Эмилии? А, добро пожаловать!

Одоардо. Слуга прискакал мне навстречу с известием, что здесь неподалеку семейство мое подверглось опасности. Я примчался сюда и узнал, что граф Аппиани ранен, что его увезли обратно в город, а моя жена и дочь спасены и укрылись в замке. Где они, сударь? Где они?

Маринелли. Успокойтесь, господин полковник. С вашей супругой и дочерью не случилось ничего дурного, они отделались лишь испугом. Они чувствуют себя хорошо. С ними принц, и я тотчас же доложу о вас.

Одоардо. Почему сперва надо докладывать?

Маринелли. По соображениям... соображениям, касающимся принца. Вам известно, господин полковник, в каких отношениях вы находитесь с принцем. Никак не на дружеской ноге. Если он милостиво отнесся к вашей супруге и дочери, то ведь они дамы, — но может ли ваше неожиданное появление оказаться приятным для него?

Одоардо. Вы правы, сударь, вы правы.

Маринелли. Но, уважаемая графиня, не предоставите ли вы мне честь проводить вас до кареты?

Орсина. Нет, нет!

Маринелли (*настойчиво берет ее за руку*). Разрешите мне исполнить свой долг.

Орсина. Осторожнее! Я освобождаю вас от ваших обязательств, сударь. Подобные вам всегда считают вежливость своим долгом для того, чтобы иметь возможность пренебречь исполнением своего подлинного долга. Как можно скорее доложить об этом достойном человеке — вот ваш долг.

Маринелли. Вы забываете о том, что вам приказал сам принц?

Орсина. Пусть он явится и прикажет мне снова. Я жду его.

Маринелли (*тихо, отводя полковника в сторону*). Милостивый государь, я вынужден вас оставить с дамой, которая... рассудок которой... вы меня понимаете? Я вам это сообщаю, чтобы вам знать, как относиться к ее иногда очень странным речам. Лучше всего — не вступайте с нею в разговоры.

Одоардо. Хорошо, хорошо! Только поторопитесь, милостивый государь.

#### ЯВЛЕНИЕ СЕДЬМОЕ

Графиня Орсина, Одоардо Галотти.

Орсина (*после некоторого молчания, во время которого она с состраданием смотрит на полковника, а он на нее с легким любопытством*). Что он наговорил вам, несчастный человек?

Одоардо (*полувопросительно*). Несчастный?

Орсина. Во всяком случае, это не могло быть правдой, и меньше всего той правдой, которую вам предстоит узнать.

Одоардо. Предстоит узнать? Разве я еще недостаточен знаю? Сударыня... Впрочем, говорите, говорите.

Орсина. Вы ничего не знаете.

Одоардо. Ничего?

Орсина. Добрый, хороший отец! Чего бы я не дала за то, чтобы вы были и моим отцом! Простите меня! Простите меня, но ведь несчастье так сближает людей. Я искренне хотела бы разделить с вами боль и гнев.

Одоардо. Боль и гнев? Сударыня... Но я забыл — пожалуйста, говорите.

Орсина. Особенно, если это была ваша единственная

дочь... Единственное ваше дитя! Да и не все ли равно? Несчастное дитя всегда единственное.

Одоардо. Несчастное? Сударыня!.. Чего я жду от нее? Но, клянусь богом, сумасшедшие так не говорят.

Орсина. Сумасшедшие? Так вот что наговорил он вам. Ну что ж, возможно, это еще не самая грубая его ложь. Я близка к этому. И поверьте мне: тот, кто не теряет рассудка при известных обстоятельствах,—тому и нечего терять.

Одоардо. Не знаю, что и думать.

Орсина. Не презирайте меня. Ведь и у вас есть рассудок, добрый старик, и у вас есть рассудок. Об этом мне говорит решительное, достойное выражение вашего лица. У вас есть рассудок, но достаточно мне сказать одно только слово, и рассудок покинет вас.

Одоардо. Сударыня, сударыня! Я сойду с ума раньше, чем вы заговорите, если вы не выскажете все тотчас же. Говорите же, говорите. А быть может, неправда, неправда, что вы принадлежите к племени этих благородных безумцев, достойных и нашего сочувствия и сострадания. Быть может, вы самая обыкновенная неумная женщина, и у вас нет того, чего вы никогда и не имели.

Орсина. Так слушайте же! Вы считаете, что вам многое известно, а что вы знаете? То, что Апишани ранен? Только ранен? Апишани мертв.

Одоардо. Умер? Умер? О сударыня, это уже нарушает уговор. Вы собирались лишить меня рассудка, а разбиваете мое сердце.

Орсина. Это так, между прочим! Теперь дальше. Жених умер, а невеста, ваша дочь, хуже чем умерла.

Одоардо. Хуже? Хуже чем умерла? По все-таки умерла? Ведь только одно может быть хуже смерти...

Орсина. И в то же время не умерла. Нет, добрый отец, нет! Она жива, она жива. Только теперь она и начнет жить по-настоящему. Блаженная жизнь, прекрасная, веселая, среди кисельных берегов — до тех пор, пока это будет длиться.

Одоардо. Ваше слово, сударыня, то единственное слово, которое должно свести меня с ума! Произнесите его! Не надо по капле наполнять ядом сосуд. Поскорее это слово.

Орсина. Ну, сложите-ка его по слогам. Утром, во время мессы, принц говорит с вашей дочерью, а днем она уже находится в его загородном замке.

Одоардо. Он говорил с ней во время мессы? Принц с моей дочерью?

Орсина. И с какой настойчивостью, с каким пылом!

Не о маловажном деле им надо было договориться. Хорошо еще, если они договорились, хорошо еще, если ваша дочь попала сюда добровольно! В таком случае это, видите ли, уже не насильственное похищение, а всего лишь небольшое... небольшое убийство.

О до ар до. Клевета! Проклятая клевета! Я знаю свою дочь. Если совершилось убийство, то совершилось и похищение! (*Дико озирается вокруг и в бешенстве топает ногами.*) Ну что, Клавдия? Что, матушка? Дождались мы с тобой радости! О, милостивый принц! О, какая исключительная честь нам оказана!

О р с и н а. Что, старик, подействовало? Подействовало?

О до ар до. Значит, я нахожусь в разбойничьем притоне. (*Обыскивает карманы своего камзола и убеждается, что он безоружен.*) Удивительно, что я в этой спешке не оставил дома и рук моих! (*Еще раз обыскивает все карманы.*) Ничего! Нигде — решительно ничего!

О р с и н а. А, понимаю! Я могу вам помочь! Кое-что я захватила с собой. (*Вытаскивает кинжал.*) Вот, берите скорее, пока никто не увидел. У меня есть еще яд, но яд годен только для нас, женщин, — не для мужчин. Берите... (*Передает ему кинжал.*) Берите же.

О до ар до. Благодарю, благодарю. Дорогое дитя, тот, кто посмеет назвать тебя безумной, будет иметь дело со мной.

О р с и н а. Спрячьте его! Спрячьте его поскорее. У меня не было случая пустить его в ход, но вам этот случай представится, и при первой удобной возможности вы употребите его, — если вы настоящий мужчина. Я — я только женщина, но пришла сюда с твердым решением. Мы все можем доверить друг другу, старик, потому что оба оскорблены, оскорблены одним и тем же обольстителем. Ах, если бы вы знали, как чудовишно, как немисливо он оскорбил меня и еще будет оскорблять, — вы смогли бы позабыть, вы забыли бы свою собственную обиду. Знаете ли вы, кто я? Я — Орсина, обманутая, покинутая Орсина, покинутая, быть может, только из-за вашей дочери. Но чем виновата ваша дочь? Он скоро бросит и ее. А потом еще одну бросит и еще одну! Ах! (*Как в бреду.*) Какое великолепное видение! Что, если когда-нибудь все мы, все покинутые им, превратимся в вакханок и фурий, если он очутится среди нас и мы растерзаем его на части, будем рыться в его внутренностях, чтобы найти его сердце, которое изменник обещал каждой из нас и не отдал ни одной! Вот будет торжество! Вот будет торжество!

## ЯВЛЕНИЕ ВОСЬМОЕ

Те же и Клавдия Галотти.

Клавдия (*озирается при входе и, увидев мужа, бросается к нему*). Я угадала! Ах, наш защитник, наш избавитель! Ты здесь, Одоардо? Ты здесь? Я догадалась об этом по их перешептыванию, по их лицам. Что мне сказать тебе, если ты еще ничего не знаешь? Что говорить, если ты знаешь все? Но мы не виновны. Я не виновна. Дочь твоя не виновна. Не виновны, ни в чем не виновны!

Одоардо (*при виде жены пытается овладеть собою*). Хорошо, хорошо! Успокойся, только успокойся и отвечай мне. (*К графине.*) Не подумайте, сударыня, что я сомневаюсь. Граф скончался?

Клавдия. Скончался.

Одоардо. Правда ли, что принц сегодня утром во время мессы разговаривал с Эмилией?

Клавдия. Правда. Но, если бы ты знал, в какой ужас она пришла, в каком смятении вернулась домой...

Орси́на. Ну что, солгала я вам?

Одоардо (*с горьким смехом*). Я и не желал этого!

Орси́на. Сошла ли я с ума?

Одоардо (*в бешенстве ходит взад и вперед*). О, но и я еще тоже в своем уме.

Клавдия. Ты просил меня успокоиться, и я спокойна. Дорогой мой, позволь мне просить тебя...

Одоардо. Чего ты хочешь? Разве я не спокоен? Может ли человек быть спокойнее, чем я? (*Овладевая собой.*) Эмилия знает, что Аппиани убит?

Клавдия. Знать она не может. Но он не появляется, и я боюсь, что она начинает подозревать...

Одоардо. И она плачет, вздыхает...

Клавдия. Нет, уже перестала. Ты ведь знаешь ее, она самая пугливая и в то же время самая решительная в нашем роду. Не умея справиться со своим первым впечатлением, она после недолгого размышления снова становится находчивой, готовой ко всему. Она держит принца на почтительном расстоянии, говорит с ним в таком тоне... Устрой только так, Одоардо, чтобы мы могли уехать отсюда.

Одоардо. Я приехал верхом, как же быть? (*К графине.*) Впрочем, сударыня, вы ведь возвращаетесь в город?

Орси́на. Конечно.

О до ар до. Не будете ли вы так любезны взять с собой мою жену?

О р с и н а. Почему же нет? С удовольствием.

О до ар до. Клавдия (*знакомит ее с графиней*), графиня Орсина, дама большого ума, мой друг, моя благодетельница. Ты поедешь с ней для того, чтобы сразу же прислать за нами карету. Эмилии незачем возвращаться в Гвасталлу, она поедет со мной.

К л а в д и я. Но... если только... я не хочу расставаться с дочерью.

О до ар до. Разве отец не останется с нею? Допустят же его в конце концов. Никаких возражений! Идемте, милостивая сударыня. (*Тихо графине.*) Вы обо мне услышите. Идем, Клавдия. (*Уводит ее.*)

## ДЕЙСТВИЕ ПЯТОЕ

Обстановка та же.

### ЯВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

М а р и н е л л и, п р и н ц.

М а р и н е л л и. Сюда, ваша светлость, из этого окна вы сможете видеть его. Он ходит взад и вперед по галерее. Он повернул, направляется сюда... нет, снова поворачивает обратно. Он еще, видимо, не пришел в себя, но стал гораздо спокойнее — или кажется более спокойным. Нам-то все равно. Разве он осмелится высказать то, что обе женщины вбили ему в голову? Баттиста слышал, что жена должна ему тотчас же выслать карету, потому что он приехал верхом. Вот увидите, как только он появится перед вами, то начнет покорнейше благодарить вашу светлость за милостивое покровительство, которое вы в этих печальных обстоятельствах оказали его семье; вместе со своей дочерью будет просить вас не оставлять их своею милостью и далее спокойно ответит ее в город и с глубочайшим почтением будет ожидать, какое дальнейшее участие соблаговолит принять ваша светлость в его несчастной, любимой дочери.

П р и н ц. Ну, а если он окажется не таким сговорчивым? Вряд ли, вряд ли на это можно рассчитывать. Я его слишком хорошо знаю. Что, если он, в лучшем случае, подавит

свои подозрения, заглушит свой гнев, но увезет Эмилию с собой, вместо того чтобы доставить ее в город? Что, если он укроет ее у себя или даже отправит в монастырь, лежащий за пределами моих владений? Что тогда?

Маринелли. Испуганный влюбленный загадывает далеко вперед. Только ведь он этого не сделает...

Принц. А если сделает? Что будет тогда? Какая нам будет польза от того, что несчастный граф лишился жизни?

Маринелли. К чему эти грустные опасения? «Вперед!» — зовет победитель, не оглядываясь, падает ли рядом с ним друг или враг. А хотя бы и так. А пусть бы он и вознамерился, этот старый брюзга, сделать то, чего вы опасаетесь, принц. (*Раздумывая.*) Нашел, нашел! Дальше намерений ему не пойти. Ни при каких условиях! Но мы не должны упускать его из виду! (*Снова подходит к окну.*) Он чуть не застал нас врасплох! Идет. Пусть он еще подождет, а вы, принц, выслушайте, как надо будет поступить в самом худшем случае.

Принц (*угрожающе*). Но смотрите, Маринелли...

Маринелли. О, нечто совершенно безобидное.

## ЯВЛЕНИЕ ВТОРОЕ

Одоардо Галотти.

Одоардо. Пикто не появлялся? Тем лучше, я наберусь еще большего хладнокровия. Мне посчастливилось. Нет ничего более презренного, чем юношеская горячность при седых волосах. Как часто я это повторял себе и все же позволил увлечь себя. И кому позволил? Ревнивой женщине, обезумевшей от ревности. Что общего между оскорбленной добродетелью и отмщением порока? Мое дело — спасти добродетель. Что же до тебя, мой сын... Мой сын! Плакать я не умел никогда, и теперь уже мне поздно этому учиться... Кто-то другой станет твоим заступником. А с меня довольно и того, если убийца не воспользуется плодом своего преступления. Пусть это терзает его больше, чем само преступление! Когда пресыщенность и отвращение заставят его бросаться от одного наслаждения к другому, пусть мысль, что в одном-единственном он не успел разочароваться, отравит ему все остальные. Пусть в каждом сновидении приводит его окровавленный жених свою невесту, и если он все же протянет к ней свою сластолюбивую руку, пусть разбудит его насмешливый хохот ада.

## ЯВЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ

Маринелли, Одоардо Галотти.

Маринелли. Куда вы исчезли, милостивый государь?  
Куда вы исчезли?

Одоардо. Дочь моя была здесь?

Маринелли. Нет, но принц выходил сюда.

Одоардо. Прошу простить меня — я провожал графиню.

Маринелли. И что же?

Одоардо. Милая дама.

Маринелли. А ваша супруга?

Одоардо. Уехала с графиней для того, чтобы немедленно прислать за нами карету. Пусть только принц простит, что мы с дочерью задерживаемся здесь так долго.

Маринелли. К чему церемонии! Разве принцу не доставило бы удовольствия самому отвезти в город мать и дочь.

Одоардо. Дочь, по крайней мере, должна была бы отказаться от этой чести.

Маринелли. Почему же?

Одоардо. Она больше не вернется в Гвасталлу.

Маринелли. Не вернется? Почему не вернется?

Одоардо. Графа нет в живых.

Маринелли. Тем более...

Одоардо. Она поедет со мной.

Маринелли. С вами?

Одоардо. Со мной. Я же вам говорю, что граф умер, если вы этого еще не знаете. Что же ей больше делать в Гвасталле? Она поедет со мной.

Маринелли. Разумеется, будущее местопребывание дочери будет зависеть от воли отца. Но только сейчас...

Одоардо. Что сейчас?

Маринелли. Вам придется, господин полковник, дать позволение на то, чтобы ее отвезли в Гвасталлу.

Одоардо. Мою дочь отвезут в Гвасталлу? А почему?

Маринелли. Почему? Поймите только...

Одоардо (*горячо*). Поймите, поймите! Я понимаю только то, что здесь печего понимать. Она должна ехать и поедет со мной.

Маринелли. О милостивый государь, зачем нам горячиться по этому поводу? Быть может, я ошибаюсь, быть может, то, что я считаю необходимым, вовсе не обязательно. Принцу всего лучше судить об этом. Принц и решит. Я пойду за ним. (*Уходит.*)

## ЯВЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Одоардо Галотти.

Одоардо. Вот как! Предписывать мне, куда везти ее? Прятать ее от меня? Чьи это затеи? Кто на это осмелился? Тот, кому здесь позволено творить все, что ему вздумается? Хорошо, хорошо, ладно же, пусть он увидит, на что могу решиться я, даже не имея на это права! Близорукий изверг! Я еще поспорю с тобой! Тот, кто не соблюдает законов, так же могуществен, как тот, у кого их нет. Или ты не знаешь этого? Появись же наконец передо мной. Однако что же это я? Снова, снова ярость отуманивает мой разум. Чего я хочу? Пусть сперва на деле совершится то, из-за чего я здесь беснуюсь. Чего не наболтает придворный шаркун! Надо было дать ему поболтать вволю! Я бы узнал, быть может, зачем ее снова хотят отправить в Гвасталлу! Я смог бы тогда подготовить ответ. Впрочем, за ответом с моей стороны дело не станет. А если я не найду ответа, пусть она... Идут! Спокойствие, старик, спокойствие!

## ЯВЛЕНИЕ ПЯТОЕ

Принц, Маринелли, Одоардо Галотти.

Принц. А, мой добрый, честный Галотти,— вот чему суждено было случиться для того, чтобы я смог увидеть вас у себя. По менее значительному поводу вы бы не сделали этого. Но оставим упреки!

Одоардо. Ваша светлость, в любом случае я считал неприличным навязываться своему государю. Если человек ему известен, он сам призовет его, когда в том будет надобность. Даже и при нынешних обстоятельствах прошу простить меня.

Принц. Хорошо, если бы и многие другие обладали вашей горделивой скромностью! Однако перейдем к делу. Вы, конечно, горите желанием увидеть вашу дочь. Она снова встревожена внезапным отъездом своей нежной матери. Да и к чему было удалять ее? Я ожидал только минуты, когда прелестная Эмилия оправится, чтобы их обеих торжественно доставить в город. Вы наполовину испортили мне это торжество, но я не позволю полностью отнять его у меня.

Одоардо. Слишком много милости. Позвольте мне, принц, избавить мое несчастное дитя от различных обид, которые ей приуготовлены в Гвасталле врагами и друзьями, сочувствием и злорадством.

Принц. Было бы жестоко лишить ее сладостных утешений дружбы и сострадания. А о том, чтобы ее не коснулись обиды врагов и злорадство, об этом, любезный Галотти, разрешите позаботиться мне.

Одоардо. Отцовская любовь, принц, неохотно делится своими обязанностями. Полагаю, что мне известно также то единственное, что подобает сделать моей дочери в ее теперешних обстоятельствах. Отречение от мира — монастырь, и как можно скорее.

Принц. Монастырь?

Одоардо. А до тех пор пусть плачет на виду у своего отца.

Принц. И такой красоте суждено увянуть в монастыре? Должна ли одна разбившаяся надежда настроить нас так непримиримо ко всей жизни? Конечно, отца никто не смеет уговаривать. Увозите вашу дочь, Галотти, куда вам угодно.

Одоардо (*к Маринелли*). Что вы скажете, милостивый государь?

Маринелли. Если эти ваши слова — вызов?..

Одоардо. Ничуть, ничуть!

Принц. Что происходит между вами?

Одоардо. Ничего, ваша светлость, ничего. Мы лишь взвешиваем, кто из нас ошибся насчет вас.

Принц. В чем дело? Говорите, Маринелли.

Маринелли. Мне тяжело служить помехой там, где государь намерен проявить свою милость. И все же долг дружбы требует от меня прежде всего искать в государе судьбу...

Принц. Какой дружбы?

Маринелли. Вам известно, ваша светлость, как сильно любил я графа Аппиани, как тесно сплелись наши души.

Одоардо. Вам это известно, принц? В таком случае это известно только вам одному.

Маринелли. Он сам избрал меня мстителем...

Одоардо. Вас?

Маринелли. Спросите вашу супругу. Маринелли, имя Маринелли было последним словом умирающего графа. И каким голосом, каким голосом оно было произнесено! Пусть вечно звучит у меня в ушах этот страшный голос, если я не приложу всех сил, чтобы разыскать убийц и покарать их!

Принц. Можете рассчитывать на мое самое верное содействие.

Одоардо. И на мои самые горячие пожелания! Ну, хорошо, а что же дальше?

Принц. Это и я спрашиваю, Маринелли,

Маринелли. Есть подозрения, что на графа напали не разбойники.

Одоардо (*насмешливо*). Неужели? Не разбойники?

Маринелли. Что его хотел убрать с дороги соперник.

Одоардо (*с горечью*). Вот как! Соперник?

Маринелли. Не иначе.

Одоардо. Если так... будь он проклят богом, подлец, убивший из-за угла.

Маринелли. Соперник, и к тому же счастливый соперник...

Одоардо. Что? Счастливый? Что вы говорите?

Маринелли. Не больше, чем говорит молва.

Одоардо. Счастливый? Осчастливленный моей дочерью?

Маринелли. Разумеется, нет. Этого быть не может. Я стану опровергать это даже наперскор вам. Но при всем том, милостивый государь... хотя самое основательное предубеждение ничего не тянет на весах правосудия, нельзя будет избежать допроса прекрасной пострадавшей.

Припц. Пожалуй, это верно.

Маринелли. А где же еще, где же еще это можно сделать, как не в Гвасталле?

Припц. Вы правы, Маринелли, вы правы. Да, это меняет дело, любезный Галотти. Не правда ли? Вы видите сами...

Одоардо. О да — я вижу... я вижу то, что вижу... Боже, боже!

Припц. Что с вами, что вас волнует?

Одоардо. Я не мог предвидеть того, что здесь увидел. Это досадно, а больше ничего. Итак, она должна снова вернуться в Гвасталлу. Я отвезу ее к матери, и пока самое строгое расследование не оправдает ее, я не выеду из Гвасталлы. Ведь кто знает (*с горьким смехом*), кто знает, не признает ли правосудие необходимым допросить и меня.

Маринелли. Вполне возможно! В таких случаях правосудие скорее делает слишком много, чем слишком мало. Я даже опасаясь поэтому...

Припц. Чего? Чего вы опасаетесь?

Маринелли. Пока что нельзя допустить разговоров между матерью и дочерью.

Одоардо. Разговоров?

Маринелли. Необходимо будет разлучить мать и дочь.

Одоардо. Разлучить мать и дочь?

Маринелли. Мать, дочь и отца. Форма следствия решительно требует соблюдения этой предосторожности. Мне

жаль, ваша светлость, но я вынужден убедительно настаивать на том, чтобы, по крайней мере, Эмилия была взята под особую охрану.

Одоардо. Под особую охрану? Принц, принц! Впрочем, да. Конечно, конечно. Совершенно верно, под особую охрану! Не правда ли, принц? Не правда ли? О! Как прекрасно правосудие! Превосходно! (*Быстро опускает руку в карман, в котором находится кинжал.*)

Принц (*подходит к нему*). Владейте же собой, любезнейший Галотти...

Одоардо (*в сторону, после того как вынул из кармана пустую руку*). Эти слова сказал его ангел-хранитель.

Принц. Вы ошиблись, вы не поняли его. Под словом «охрана» вы подразумеваете тюрьму и даже тюремное заключение.

Одоардо. Позвольте мне так думать, и я успокоюсь.

Принц. Ни слова о тюрьме, Маринелли! Здесь легко совместить строгость законов с уважением к ничем не запятнанной добродетели. Если уж Эмилия должна находиться под особой охраной, то я знаю самую для нее пристойную. Дом моего канцлера Гримальди — без возражений, Маринелли! Я сам отвезу ее туда и передам на попечение одной из достойнейших дам. Эта дама будет мне отвечать за нее. Вы заходите слишком далеко, Маринелли, поистине слишком далеко заходите, требуя большего. Вы ведь знаете, Галотти, моего канцлера Гримальди и его супругу?

Одоардо. Как не знать? Я знаю даже милых дочерей этой благородной четы. Кто их не знает? (*К Маринелли.*) Нет, сударь, не допускайте этого. Если Эмилия должна находиться под охраной, то ее следует заключить в самое глубокое подземелье. Прошу вас — настаивайте на этом. Безумен я, обращаясь с такой просьбой! Старый я дурак! Да, она была права, эта добрая сивилла, — кто не теряет рассудка в некоторых случаях, тому нечего терять!

Принц. Я не понимаю вас, любезный Галотти, что же больше могу я сделать? Оставьте это так, прошу вас. Да, да, в доме моего канцлера. Там ей следует быть, я сам отвезу ее туда, и если она не будет встречена с величайшим почетом, то слово мое больше ничего не значит. Только не беспокойтесь! Так и порешим! Вы же, Галотти, можете располагать собой, как вам угодно. Вы можете последовать за нами в Гвасталлу, можете вернуться обратно в Сабιονетту — как вы хотите. Было бы смешно предписывать вам. А теперь, до свиданья, милейший Галотти! Идемте, Маринелли, уже становится поздно.

Одоардо (*в глубоком раздумье*). Как? Неужели я совсем не могу поговорить с моей дочерью? Даже здесь? Ведь я на все согласен, все нахожу превосходным. Дом канцлера, разумеется, лучшее убежище добродетели. О ваша светлость, отвезите туда мою дочь, именно только туда. Но до этого я бы все-таки очень хотел поговорить с ней. Она еще не знает о смерти графа. Она не сможет понять, почему ее разлучают с родителями. Ее надо подготовить к этому, успокоить ее насчет разлуки, я должен поговорить с ней, ваша светлость, я должен с ней поговорить.

Принц. Так идемте же...

Одоардо. О, дочь с таким же успехом может выйти к отцу. Здесь, с глазу на глаз, я быстро улажу все. Только пришлите ее, ваша светлость.

Принц. Пришлю. О Галотти, если бы вы пожелали стать моим другом, моим руководителем, моим отцом!

Принц и Маринелли уходят.

#### ЯВЛЕНИЕ ШЕСТОЕ

Одоардо Галотти.

Одоардо (*глядя им вслед, после паузы*). А почему бы и нет? Очень охотно... Ха-ха-ха! (*Дико озирается.*) Кто здесь смеется? Клянусь богом, кажется, смеялся я сам. Все правильно! Весело, весело! Так или иначе, а представление идет к концу! Ну, а (*пауза*)... если она заодно с ним? Если это лишь обыкновенный фарс? Если она не стоит того, что я хочу для нее сделать? Хватит ли сил сознаться в этом самому себе? То, что задумано мною, может остаться лишь помыслом. Ужасно! Прочь, прочь! Я не хочу дожидаться ее, нет! (*К небу.*) Тот, кто толкнул ее, невинную, в эту пропасть, тот пусть и спасает ее. Зачем ему моя рука? Прочь! (*Хочет идти и видит входящую Эмилию*). Слишком поздно! О, ему нужна моя рука, она нужна ему.

#### ЯВЛЕНИЕ СЕДЬМОЕ

Эмилия, Одоардо.

Эмилия. Как? Вы здесь, отец? Вы один? А матушка? Ее здесь нет? А граф? Его тоже нет? И вы так взволнованы, отец?

Одоардо. А ты так спокойна, дочь моя?

Эмилия. А почему бы и нет, отец? Либо еще ничего

не потеряно, либо потеряно все. Заставляем ли мы сами себя сохранять спокойствие или же нас вынуждают к этому, разве это не одно и то же?

Одоардо. А как, по-твоему, обстоит дело сейчас?

Эмилия. Потеряно все — и мы должны быть спокойны.

Одоардо. И ты спокойна, потому что должна быть спокойна? Кто же ты такая? Девушка и моя дочь? Мне, мужчине и отцу, стыдно перед тобой. Но я хочу узнать, что значит, по-твоему, «все потеряно»? Ты говоришь о смерти графа?

Эмилия. И о смерти, и о причине смерти. Ах, так это правда, отец мой? Значит, вся эта страшная повесть, которую я прочитала в диких, заплаканных глазах моей матушки,— правда? Где моя матушка? Куда она ушла?

Одоардо. Опередила нас с отъездом... если только мы последуем за ней.

Эмилия. Чем скорее, тем лучше. Ведь если граф убит, если такова причина его смерти, то зачем мы медлим здесь? Скорее бежим, мой отец!

Одоардо. Бежим? Какая в том надобность? Ты находишься, ты остаешься в руках своего похитителя.

Эмилия. Я остаюсь в его руках?

Одоардо. Одна! Без матери, без меня!

Эмилия. Я остаюсь в его руках, одна? Отец мой, никогда! Или вы больше не отец мне. Я остаюсь одна в его руках? Хорошо, только попробуйте оставить меня, только попробуйте. Я хочу посмотреть, кто меня удержит, кто заставит, кто тот человек, который вправе принуждать другого.

Одоардо. Я думал, ты спокойна, дитя мое.

Эмилия. Да, я спокойна. Но что вы называете быть спокойной? Сидеть сложа руки? Переносить незаслуженные страдания? Терпеть, чего стерпеть нельзя?

Одоардо. О, если ты так думаешь — дай заключить тебя в объятия, дочь моя! Я всегда говорил, что природа намеревалась сделать женщину вершиной творения, но ошиблась глиной и выбрала слишком мягкую. Во всем остальном — вы нас выше. О, если таково твое спокойствие, я снова обретаю в нем свое. Дай обнять тебя, дочь моя! Подумаи только, под предлогом судебного расследования — о, адское комедианство! — он хочет вырвать тебя из наших объятий и увозит к Гримальди.

Эмилия. Вырвать? Увезти? Хочет вырвать, хочет увезти, хочет, хочет! Будто у нас нет собственной воли, отец?

Одоардо. Я пришел в такую ярость, что уже схва-

тился за кинжал (*вытаскивает его*), чтобы кому-то, одному из двух,— одному из двух пронзить сердце.

Эмилия. Ради всего святого, не надо, отец. Жизнь — единственное, чем обладают порочные люди. Мне, отец мой, мне дайте этот кинжал.

Одоардо. Дитя, это не шпилька для волос.

Эмилия. Тогда шпилька превратится в кинжал! Все равно.

Одоардо. Как? Неужели дошло до того? Нет же, нет! Приди в себя. Ведь и у тебя всего одна жизнь.

Эмилия. И одна невинность.

Одоардо. Которая выше всякого насилия.

Эмилия. И не выше всякого соблазна. Насилие, насилие! Кто только не способен противодействовать насилию? То, что называют насилием,— ровно ничего не значит. Соблазн—вот настоящее насилие! В моих жилах течет кровь, отец, такая молодая и горячая кровь! И мои чувства — живые чувства! Я ни за что не отвечаю, ни за что не могу поручиться! Я знаю дом Гримальди — это дом веселья. Один час провела я там под наблюдением матери — и поднялась такая буря в душе моей, что нужны были недели поста и молитвы, раньше чем я успокоилась. Чтобы избежать зла, не большего, чем это, тысячи людей бросались в воду и превращались в святых? Дайте мне, дайте мне этот кинжал.

Одоардо. Если бы ты только знала, чей это кинжал!

Эмилия. Что же, если я не знаю! Неизвестный друг — тот же друг! Дайте мне его, отец, дайте мне его.

Одоардо. А если я дам его... Возьми же. (*Отдает ей кинжал.*)

Эмилия. Так вот! (*Хочет заколоться, отец вырывает кинжал из ее рук.*)

Одоардо. Зачем так быстро!.. Нет, кинжал этот не для твоей руки.

Эмилия. Вы правы, я должна шпилькой... (*Проводит рукой по волосам и находит розу.*) Ты здесь еще? Прочь! Тебе не место в волосах той, в кого я превращусь по воле своего отца...

Одоардо. О моя дочь!

Эмилия. О мой отец, угадала ли я ваше намерение? Но нет, и этого вы тоже не хотите. Иначе зачем вы стали бы медлить? (*Говорит, с горечью обрывая лепестки розы.*) Были времена, когда отец, чтобы спасти свою дочь от позора, вонзал ей в сердце острую сталь и так вторично дарил ей жизнь. Но эти времена миновали! Нет больше таких отцов!

О до ар до. Есть еще, дочь моя, есть! *(Закалывает ее.)*  
Боже, что я сделал.

Она падает, он подхватывает ее в свои объятия.

Э м и л и я. Сорвали розу, прежде чем буря успела из-  
нять лепестки. Дайте мне поцеловать вашу отцовскую руку.

#### ЯВЛЕНИЕ ВОСЬМОЕ

Т е ж е, принц, Маринелли.

П р и н ц *(входя)*. Что такое? Эмилии дурно?

О до ар до. Ей хорошо, очень хорошо!

П р и н ц *(подходя ближе)*. Что я вижу? О ужас!

М а р и н е л л и. Горе мне!

П р и н ц. Жестокий отец, что вы сделали?

О до ар до. Сорвал розу, прежде чем буря успела из-  
нять лепестки... Не так ли, дочь моя?

Э м и л и я. Не вы, отец мой,—я сама, я сама...

О до ар до. Нет, дочь моя,—нет! Не покидай мир с  
ложью на устах. Это не ты, дочь моя! Это твой отец, твой  
несчастный отец!

Э м и л и я. А... мой отец. *(Умирает, он бережно опускает  
ее на пол.)*

О до ар до. Иди в лучший мир! Что же, принц? Она  
еще нравится вам? Возбуждает она ваши желаний, вся в  
крови, вопиющей об отмщении? *(После паузы.)* Вы хотите  
знать, чем все это закончится? Вы ожидаете, быть может,  
что я обращу эту сталь против самого себя и так, по прави-  
лам пошлой трагедии, завершу свое деяние? Вы ошибаете-  
сь! Вот! *(Бросает ему в ноги кинжал.)* Вот он лежит, кро-  
вавый свидетель преступления! Я пойду и сам отдамся в  
руки правосудия. Я ухажу и жду вас, как судью. А там —  
выше, буду ждать вас перед лицом нашего всеобщего судьи.

П р и н ц *(после молчания, во время которого он с ужа-  
сом и отчаянием взирает на труп Эмилии. К Маринелли)*.  
Подними его. Ну, ты еще колеблешься? Трус! *(Вырывает из  
его рук кинжал.)* Нет, твоя кровь не должна смешаться с  
этой кровью. Уйди, скройся навсегда с глаз моих. Уходи,  
говоря я! Боже! Неужели мало того несчастья, что госуда-  
ри — люди, зачем еще дьяволам притворяться их друзьями?

# НАТАН МУДРЫЙ

*Драматическая поэма в пяти действиях*

Introite, nam et heic Dii sunt!

*Apud Gellium*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Войдите, ибо и здесь обитают боги!

*Из Геллия (лат.).*

---

### ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Султан Саладин.  
Зитта, его сестра.  
Натан, богатый еврей в Иерусалиме.  
Рэха, его приемная дочь.  
Дайя, христианка, живущая в доме Натана,  
паперница Рэхи.  
Молодой рыцарь - храмовник.  
Дервиш, он же дефтердар султана.  
Патриарх Иерусалимский.  
Послушник.  
Эмир и мамелюки Саладина.

Действие происходит в Иерусалиме.

---

## ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

### ЯВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Сени в доме Натана.  
Н а т а н, возвратившийся из длительного путешествия.  
Его встречает Д а и я.

Д а и я

Натан! Он самый! Господу хвала!  
Ах, наконец-то вы домой вернулись!

Н а т а н

Да, господу хвала. По «наконец-то»  
Твое несправедливо. Разве раньше  
Я возвратиться мог? До Вавилона,  
Считай, миль двести, если взять с расчет  
Мои заезды в города и веси:  
Сворачивать с пути пришлось не раз.  
К тому же и долги взимать не так-то  
Бывает просто, Дайя. В одночасье  
С делами не справишься.

Д а и я

Натан!

Какая страшная беда грозила  
Обрушиться на вас! Ваш дом...

Н а т а н

...горел?

Об этом мне сказали. Дай-то бог,  
Чтоб худшего не довелось услышать!

Д а й я

Но дом ваш мог бы и дотла сгореть.

Н а т а н

Подумаешь! Построили бы новый,  
И краше и просторнее.

Д а й я

Пусть так.

Но вместе с домом и бедняжка Рэха  
Чуть не сгорела...

Н а т а н

Что? Сгорела Рэха?

Когда б такое надо мной стряслось,  
Не надо мне ни очага, ни крова!  
«Чуть не сгорела»? Ты сказала: «чуть»?  
Чуть или впрямь? Нет, не щади меня!  
Бей насмерть! Не томи пустой надеждой!  
Скажи: она сгорела?

Д а й я

Неужель

Я скрыла бы от вас беду такую?

Н а т а н

Вот папугала-то! Ах, Рэха! Рэха!  
Дитя мое!

Д а й я

Такое ли уж ваше?

Н а т а н

Могу ли я иначе называть  
Ее, как не своей?

Д а й я

С таким ли правом

И прочее, что вам принадлежит,  
Зовете вы своим?

Н а т а н

Не с бóльшим, Даия!

Всем достойным моим обязан

Природе я и случаю. Лишь это  
Сокровище дала мне добродетель.

Д а й я

Не малую взимаете вы плату  
За вашу доброту! Но с добротой  
Ваш умысел в ладу ли?

Н а т а н

Ах, оставь.

Какой тут умысел?

Д а й я

Мне совесть...

Н а т а н

Дайя!

Позволь же рассказать тебе...

Д а й я

Мне совесть,

Я говорю...

Н а т а н

...какую в Вавилоне

Я ткань купил тебе — на заглядешь!  
Искусной роскошью она павряд ли  
Уступит предназначенной для Рэхи.

Д а й я

Что толку в том? Вам совести моей  
Проснувшейся уже не усыпить.

Н а т а н

Не терпится узнать, как эти бусы,  
Как серьги эти, перстень и запястье,  
Изделия дамасских мастеров,  
Поправятся тебе?

Д а й я

Какой вы, право!

Вам только бы дарить и ублажать.

Н а т а н

Так забирай подарки и — молчи...

Д а й я

По-прежнему? Могу ли отрицать  
Я вашу праведность и щедрость вашу?  
И все ж...

Н а т а н

Я только жид? Должно быть, это  
Хотела ты сказать?

Д а й я

Что я хотела  
Сказать, для вас — не тайна.

Н а т а н

Так молчи!

Д а й я

Я и молчу. Но если гром господень  
Над нами разразится и невмочь  
Мне будет божью кару отвратить,  
В ответе вы.

Н а т а н

Никто другой. Но что же  
Я девочки мосей не вижу?.. Дайя!  
Меня ты не морочишь? Или ей  
Неведом мой приезд?

Д а й я

В толк не возьму...  
Ее душа еще не поборол  
Былого страха. Все-то ей огонь  
Мерещится. Тревожный дух ее  
Спит наяву и бодрствует во сне,  
То неразумней твари бессловесной,  
То ангела прозорливей...

Н а т а н

Бедняжка!

Таков людской удел!

Д а й я

Под утро, вижу,  
Лежит она с закрытыми глазами,  
Как мертвая. И вдруг очнулась. «Слышишь! —  
Мне говорит. — Отцовские верблюды...  
И голос ласковый отца...» Сказала  
И тут же вновь забылась — голова  
Беспомощно упала на подушку.  
Я в сени ринулась — и вправду вы,  
Живой и невредимый, возвратились  
Из долгих странствий под надежный кров.  
Да это и не диво! Днем и ночью  
Она лишь вами бредила... да им.

Н а т а н

Лишь мной да им? Им? Кто же это?

Д а й я

Тот,

Кто спас ее из пламени.

Н а т а н

*Кто он*

И где он? *Кто* спас девочку мою?

Д а й я

Храмовник, юный рыцарь, взятый в плен  
И присужденный к смерти, но по воле  
Султана пощаженный.

Н а т а н

Как? Храмовник

Нешадным Саладином был прощен?

И не случись такого чуда, Рэхи  
Уж не было б в живых? О боже!

Д а й я

Если б

Он не рискнул вновь обретенной жизнью,  
Вам Рэхи не видать бы.

Н а т а н

Дайя! Где,

Где благородный этот человек?

Хочу в слезах припасть к его коленам!

Надеюсь, все, что я оставил вам,  
Вы отдали ему, пообещавши  
Дать многим больше?

Д а й я

Нет. Хоть и пытались.

Н а т а н

Нет? Нет!

Д а й я

Явился он невесть откуда  
И сгинул с глаз невесть куда. Никем  
Не чаянный, он бросился на крик,  
Взывавший о спасенье, в дым и пламя,  
Прикрыв лицо спасительным плащом.  
Уже считали мы его погибшим,  
Как вдруг он вновь из пламени и дыма  
Выходит, высоко поднявши Рэху  
Могучею рукой. Ничуть не тронут  
Восторженной признательностью нашей,  
Он опускает пошу. И в толпе  
Теряется...

Н а т а н

Не навсегда, падеюсь?

Д а й я

На третий день он повстречался мне.  
Под сенью пальм стоял он у гробницы,  
Покинутой поправшим смертью смерть,  
Я бросилась к нему, благодарила,  
Молила, заклинала хоть разок  
Порадовать ее своим приходом:  
Не может-де найти она покоя,  
Не выплакавши благодарных слез  
У ног его,

Н а т а н

И что же он ответил?

Д а й я

Увы! Он был к молениям пашим глух,  
Язвительно глумился надо мною...

Н а т а н

И этим отпугнул тебя?

Д а й я

Ничуть!

Я, что ни день, к строитивцу приходила  
С мольбой все тою же. Чего, чего  
Я только не стерпела, не готова  
Была еще стерпеть! Но он к гробнице  
Воскресшего уже не приходил:  
Исчез, как в воду канул. Ни вестей  
О нем, ни слухов даже!.. Вы молчите?  
Теряетесь в догадках?

Н а т а н

Я продвигу,  
Как больно ранит сердце бедной Рэхи  
Его отказ. Сносить пренебреженье —  
И от кого? От лучшего из лучших  
В ее глазах! Отвергнутой себя  
Считать и все ж душой к нему тянуться!  
Тут — корень распри сердца с головой.  
Что победит? Тоскливое унынье?  
Иль ненависть ко всем и ко всему?  
Бывает и не так: воображенье,  
Вторгаясь в эту распрю, порождает  
Мечтателей, в которых то рассудок  
Главенствует, то снова голос сердца.  
Дурное равноправье! Или я  
Своей не знаю Рэхи, или то же  
Случилось с ней. Боюсь, что Рэха бредит.

Д а й я

Но сколь невинно, сколь благочестиво!

Н а т а н

Пусть даже так, и все же это бред.

Д а й я

Одна, не спорю, *греза* завладела  
Ее воображеньем. Будто он  
Не детище Земли, а небожитель,  
Тот неусыпный страж, кому она

Еще в младенчестве свое сердечко  
Доверила. Из облака, глазам  
Толпы незрим, он опустился наземь  
В час роковой и перед ней предстал  
В обличье рыцаря. Что тут смешного?  
Не убивайте в ней мечты, священной  
Для христиан, а также иудеев  
И мусульман,— столь сладостной мечты!

Н а т а н

И мне священной... Но ступай! Разведай,  
Как там она, могу ли к ней зайти.  
Ну, а потом я все же попытаюсь  
И взбалмошного ангела сыскать,  
Поскольку он с Землей не разлучился  
И неучтивым рыцарством своим  
Смущает наши души. Мне сдается,  
Я приведу его.

Д а й я

К добру ли это?

Н а т а н

Пусть радость яви сменит сладость грезы!  
Уж ты поверь мне, Дайя: человеку  
Всех ангелов дороже человек.  
Не обессудь, от набожного бреда  
Я девочку надеюсь исцелить.

Д а й я

Как вы добры и все ж — как беспощадны!  
Иду. Но вот, смотрите, и она.

## ЯВЛЕНИЕ ВТОРОЕ

Т е ж е и Р э х а.

Р э х а

Отец? Глазам не верю! А уж мне  
Подумалось, что только голос ваш  
Прорвался к нам из непроглядной дали...  
Отныне нас не разобщают горы,  
Ни реки, ни пустыни... Что же вы

Не бросились к своей бедняжке Рэхе,  
В живых оставшейся? А ведь она  
Чуть не сгорела. О! Из всех смертей  
Нет более ужасной, как сгореть!

Н а т а н

Дитя мое!

Р э х а

Вам переплыть пришлось  
Евфрат и Тигр, пустынный Иордан  
И много рек безвестных. Ежечасно  
Я думала о вас и содрогалась,  
Пока пожар меня не обступил  
Стеною огнедышащей. С тех пор  
Я почитаю смерть в пучине водной  
Едва ли не блаженством. Но ведь вы  
Не утонули, я не стала горсткой  
Сыпучей пепла. Так восславим бога!  
Он, милосердный, утлый ваш челнок  
Руками ангелов *незримых* вынес  
Из вод неверных на земную твердь.  
И он же ангела в обличье *зримом*  
Ко мне послал, чтоб вознести меня  
Из пламени на белых крыльях.

Н а т а н  
(в сторону)

Как?

На белых крыльях? Уж не плащ ли то  
Храмовника, спасительно простертый  
Над пышущим огнем?

Р э х а

В обличье зримом  
Меня пронес он сквозь огонь и дым  
На белых крыльях. Я лицом к лицу  
С ним повстречалась, с ангелом моим  
Хранителем.

Н а т а н

Ты встрече заслужила!  
Ты восхитилась им, а он — тобой,  
Как то и быть должно.

Р э х а  
(с улыбкой)

Кому вы льстите?  
Себе иль ангелу?

Н а т а н

А если ты  
Была лишь *человеком* спасена,  
Ты ангелом его бы не считала?

Р э х а

Но не таким! Мой ангел — истый ангел,  
Я знаю это твердо! Сами ж вы  
Внушали мне: есть ангелы на свете!  
И есть господь, творящий чудеса  
В награду тем, кто чтит его и любит.  
А я люблю его...

Н а т а н

Как он — тебя!  
Бог для тебе подобных днесь и присно  
Свершает чудеса, как совершал их,  
И вечности еще не сотворив.

Р э х а

Такая речь — по мне.

Н а т а н

Как? Потому лишь,  
Что чересчур обыденно звучит  
Спасенной быть не ангелом, а только  
Храмовником, тебе не в чудо чудо  
Великое? Превыше всех чудес  
То, что вокруг чудесное творится  
Ежесекундно, каждый божий день.  
Не будь сплошной чреды земных чудес,  
Что разум человека почитал бы  
Господним чудом? Неужели ж то,  
Чему, разинув рты, дивятся дети  
При встрече с небывалым?

Д а й я  
(Натапу)

Вы вконец  
Своими суемудрыми речами  
Ее смятенный ум сгубить хотите?

Н а т а п

Оставь! Так Рэха не считает чудом,  
Что спас ее от смерти *человек*,  
Сам спасшийся пичуть не меньшим чудом?  
Да, да, на том стою: пичуть не меньшим!  
Иль кто слышал когда, чтоб Саладин  
Храмовника помиловал? Чтоб пленник,  
Представ перед султаном, о пощаде  
Еще мечтал? Свободу обрести  
Надеялся не от петли позорной  
Или от милосердного кличка?

Р э х а

К тому и клонит ваша речь: он не был  
Храмовником, а только им казался.  
Будь он храмовник, как бы он сумел  
Избегнуть предрешенной казни или  
Бродить свободно в Иерусалиме?  
И стал бы он спасать по доброй воле  
Меня от смерти?

Н а т а п

Ах, как это тонко!  
Ну, Дайя, твой черед! Ты кой о чем  
Проведала, так расскажи подробней  
О плене рыцаря, о жалости султана.

Д а й я

Да все пустые слухи! Говорят,  
Помиловал-де рыцаря султан,  
Заметив необычное в нем сходство  
С любимым братом, без вести пропавшим  
Уж двадцать с лишним лет тому назад.  
Минувшее быльем позаросло,  
Все, даже имя княжича, забыто.  
Людские толки так невероятны,  
Что всем-то им, сдается, грош цена.

## Н а т а н

Да чем же так они невероятны?  
Не тем ли, Дайя, что тебе милей  
Людской молвы иные пересуды,  
И вовсе вздорные? Иль Саладин,  
Приверженный ко всей своей родне,  
В дни юности не мог к меньшому брату  
Проникнуться особенной любовью?  
Иль схожих лиц не видывал никто?  
Иль прошлое бесследно угасает  
В людских сердцах и дивное подобье  
Минувшего не в силах воскресить  
Былого чувства? Так ли это все  
Невероятно? Но для мудрой Дайи  
Все — трин-трава. Ее лишь чудеса  
Для нас — нет, для нее! — *достойны* веры.

## Д а й я

Глумитесь вы...

## П а т а н

Глумишься *ты* над правдой!  
Твое спасенье, Рэха, остается  
Великим чудом, лишь тому послышным,  
Кто может грозный суд земных царей  
Играючи свести на нет, в насмешку  
Над их пещадной злобой обратить.

## Р э х а

В разладе с правдой жить я не умею,  
Вы знаете, отец.

## Н а т а н

Но знаю также,  
Что ты не прочь внимать разумной речи,  
Смотри! Чуть выше, чуть пониже лоб,  
Так нос изваян или по-другому;  
Дугой изогнутые иль прямые  
Нанесены — рукой природы — брови  
На плоской иль на выпуклой кости;  
Морщинка, родинка, другой изъян,  
Родивший с павшим принцем европейца,—  
И ты уж спасена от лютой смерти!

Неужто для искательниц чудес  
Не чудо это? Ангела им дайте!

Д а й я

Помилуйте, Натан! Какой в том вред,  
Что нам желаннее приять спасенье  
От ангела, а не от человека?  
Так мы, пожалуй, ближе подойдем  
К первопричине дивного спасенья  
И к промыслу всевышнего.

Н а т а н

Все это —  
Тщеславие одно! Хвальба, хвальба!  
Котел чугунный хочет, чтоб его  
Серебряным ухватом вынимали,  
Чтоб самому серебряным прослыть.  
Ты говоришь: «Какой в том вред?» — а я  
Хотел бы знать, какал в этом польза.  
Твоя «первопричина», «близость к богу» —  
Все вздор один — нет, хуже! — богохульство.  
«Какой в том вред?» Отвечу: превеликий!  
Судите сами! Кто бы ни был он,  
Ее спаситель, ангел, человек ли,  
Вы обе, ты особенно, хотите  
Его ответным даром осчастливить,  
Не так ли? Но каким благодеяньем  
Вы ангела могли б вознаградить?  
Вы стали бы молиться, славословить,  
Стонать от чувств избытка, слезы лить  
И милостыню раздавать убогим  
По праздникам, поститься... Вот и все!  
Но это больше вам и вашим ближним  
Пойдет на пользу, чем посланцу неба.  
От ваших подалий ангел божий  
Богат не будет, от постов усердных  
Не раздобрест, ваши славословья  
Не приумножат святости его.  
Не так ли? А вот будь он человеком...

Д а й я

Да! Будь он человеком, мы сумели  
Его бы пощедрее одарить,  
И — бог свидетель! — мы к тому стремились,

Но ничего не брал он, ничего  
Не требовал. Лишь созерцаньем бога  
И счастлив был. Так только ангел может  
Блаженствовать.

Р э х а

Когда же он *исчез*...

Н а т а н

Исчез? Как так исчез? Под сенью пальм  
Вам более уже не повстречался?  
А вы в других местах его искали?

Д а и я

Нет, признаюсь...

Н а т а н

Нет?! Вот он и сказался,  
Вред пагубной восторженности вашей!  
А что, коль ангел этот заболел?

Р э х а

Он заболел?

Д а и я

Зачем ему болеть?

Р э х а

Меня знобит! Дотронься только, Дайя,  
До головы моей. Она — как лед.

Н а т а н

Он — франк. Ему наш климат непривычен,  
К лишениям не приучен он, к труду.  
А тут бессонный бред, и жар, и голод...

Р э х а

Он болен?

Д а и я

Это лишь предположение.

Н а т а н

Вот он лежит. Нет ни друзей, ни денег,  
Чтоб хоть слугу нанять.

Р э х а

О, мой отец!..

Н а т а н

Лежит без утешенья, без ухода,  
Добыча тяжких мук, быть может, смерти...

Р э х а

Где, где лежит?

Н а т а н

Он, кто, не зная даже,  
Чья ты и кто ты, бросился в огонь:  
Там человек горел!

Д а й я

Имейте жалость!

Н а т а н

Кто не искал и встречи со спасенпой!  
Не приходил, чтоб не было и речи  
О благодарности...

Д а й я

Натан, довольпо...

Н а т а н

И не придет! Иль разве лишь затем,  
Чтобы спасти тебя вторично — ибо  
Ты человек!..

Д а й я

Глядите, что с ней сталоь!

Н а т а н

Кто не имел другого утешенья  
В свой час предсмертный, как сознание долга  
Исполненного...

Д а й я

Вы ее убьете!

Н а т а н

Нет, ты *его* убила! Иль могла  
Убить в дурманящем восторге! Рэха!  
Не яд, лекарство я тебе даю.  
Очнись! Он жив! Надеюсь, и не болен,  
Не болен даже!

Р э х а

Жив? Не болен? Правда?

Н а т а н

Клянусь, он жив! Господь и на земле  
Вознаграждает добрых. Но запомни,  
Что набожным восторгам предаваться  
Безмерно легче, чем творить добро.  
Знай, слабый человек, хоть он подчас  
Того и сам не ведает, охотно  
В восторженном безделье пребывает,  
Чтоб только добрых дел не совершать.

Р э х а

Отец! Не оставляйте больше Рэху  
Одну, вдали от вас! А он — не правда ль? —  
Куда-нибудь и отлучиться мог?

Н а т а н

Конечно! Но идите-ка отсюда.  
Я вижу, там какой-то мусульманин  
Навьюченных моих верблюдов зорко  
Разглядывает. Ты не знаешь, кто он?

Д а й я

Он? Ваш дервиш.

Н а т а н

Кто?

Д а й я

Ваш дервиш, с которым  
Вы в шахматы играли.

Н а т а н

Аль-Гафи?

Д а и я  
Теперь он казначей султанский.

Н а т а н

Как?  
Ты снова бредишь? Нет, и вправду он.  
Он самый, и сюда идет. Скорее  
Ступайте-ка к себе! Услышим, с чем он.

ЯВЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ

Н а т а н и д е р в и ш.

Д е р в и ш

Раскройте-ка глаза! Нет-нет, пошире!

Н а т а н

Ты пль не ты? Дервиш — и вдруг в наряде  
Придворного?

Д е р в и ш

Чему тут удивляться?  
Ужель дервиш не годен ни на что?

Н а т а н

Конечно, годен! Но сдавалось мне,  
Что истинный дервиш не соблазнится  
Высоким званием.

Д е р в и ш

Клянусь пророком!  
Возможно, я не истинный дервиш,  
Но я был принужден...

Н а т а н

Никто не вправе,  
Не должен поступать по принуждению.  
Тем более — дервиш!

Д е р в и ш

Но долг дервиша,  
Он в том и состоит, чтоб, раз признав  
За благо принужденье, подчиниться.

Н а т а н

Ты прав! И сверх того, ты — человек!  
Дай обниму тебя! Ведь мы друзья?

Д е р в и ш

Сперва спросили б лучше, кем я стал,

Н а т а н

Да кем бы ни было!

Д е р в и ш

А ежели я

Стал при дворе таким негодным малым,  
Что вам дружить со мной невместно?

Н а т а н

Коль

Остался ты дервишем, что за дело  
До чина мне и сана? Это — платье.

Д е р в и ш

Ну, как сказать! По платью и почет.  
Нет, угадайте, кто я! Кем при вашем  
Дворе я был бы?

Н а т а н

Кем, как не дервишем,  
А сверх того — хоть поваром.

Д е р в и ш

Ну да!

Я — поваром? Пожалуй, судомоем?  
А прежний опыт мой? Нет, Саладин  
Умней мое призванье угадал!  
Я — казначей.

Н а т а н

Султана? Ты?

Д е р в и ш

Всего лишь —

Домашний казначей. Большой казною  
Поныне ведает его родитель.

Н а т а н

Но дом велик.

Д е р в и ш

Ах, и не говорите!

В нем кормится вся голытьба столицы.

Н а т а н

Знать, Саладин так ненавидит нищих...

Д е р в и ш

...что их мечом он и огнем поклялся  
Стереть с лица земли. Хотя бы нищим  
Стать самому пришлось.

Н а т а н

Какой угадчик!

Я это и хотел сказать.

Д е р в и ш

Признаться,

Он нищ уже теперь. Лишь сядет солнце,  
Казна пустым-пуста. Наутро — вновь  
Прилив, чуть не потоп, а в полдень — снова  
Ни капельки!

Н а т а н

Встречались мне такие

Каналы: чуть водой наполнишь их,  
Глядь, вся в песок ушла.

Д е р в и ш

Ну прямо — в точку!

Н а т а н

Попагляделся.

Д е р в и ш

Плохо, если царь

Орел средь падали, но ежели он  
Сам падаль средь орлов,— пиши пропало!

Н а т а н

Да полно, друг.

Д е р в и ш

Легко вам говорить!  
Дадите отступного, место — ваше,

Н а т а н

А что оно тебе приносит?

Д е р в и ш

Мне?

Безделицу. Но вам — доход отменный!  
Едва отлив начнется, тотчас вы  
Свои откройте шлюзы. Назначайте  
Любой процент! Нам это нипочем!

Н а т а н

Процент, а там проценты на проценты?

Д е р в и ш

А как же?

Н а т а н

Чтобы весь мой капитал  
В проценты обратился?

Д е р в и ш

Не подходит  
Вам это? Так разводную пишете  
Старинной нашей дружбе. А, признаться,  
Я на нее надеялся,

Н а т а н

На что же?

Д е р в и ш

На то, что вы поможете мне с честью  
Нести мой долг служебный, что всегда  
Сундук ваш будет для меня открыт,  
Ан нет!

Н а т а н

Попробуем понять друг друга.  
Здесь надо различать! Есть Аль-Гафи —  
Дервиш, мой друг желанный, — для него  
Что хочешь сделаю; а рядом с ним

Есть Аль-Гафи — сановник, дефтердар, —  
Вот с этим...

Д е р в и ш

Издавна я знал: добры  
Вы столь же, сколь умны, умны, сколь мудры.  
Но — дайте срок! — и двух Гафи не будет,  
Останется один. Одежда эта,  
Присвоенная сану моему,  
Еще не полиняет и в лохмотья  
Не превратится — нищим на потребу,  
Как будет уж на гвоздике висеть  
В дворцовых кладовых. А я, Гафи,  
Босой и в рубище, направлюсь к Гангу  
Палящими песками, к мудрым братьям...

Н а т а н

Не удивлюсь тому!

Д е р в и ш

И буду с ними  
Там в шахматы играть.

Н а т а н

Как мы с тобой  
Играли некогда.

Д е р в и ш

Подумать только,  
Чем я прельстился! Тем ли, что не стану  
Впредь побираться сам? Что буду корчить  
Вельможу из себя? Что стоит лишь  
Мигнуть мне, и богатый духом нищий  
Вмиг обернется бедным богачом?

Н а т а н

На это ты не падок.

Д е р в и ш

Я польстился  
На худшее, прекраснородушный бред,  
Которым Саладин меня пронзил.

Н а т а н

Что ж он сказал тебе?

Д е р в и ш

«Лишь нищий знает,  
Что значит нищим быть. Лишь он один,  
Благотворя, не оскорбит несчастных.  
Предместник твой,— так он сказал,— был  
слишком

Суров и черств и скуп на подаюнья.  
Он выведать старался, так ли нищий —  
И нищ и хил. Злосчастья бедняков  
Его не трогали; усердно он  
Выискивал причину обнищанья,  
Чтоб с ней соизмерять размер подачек.  
Так поступать не станет Аль-Гафи!  
Столь скаредным на щедрость доброхотом  
Не выставит султана своего!  
С трубою засоренной ты не схож,  
В которой чистая струя воды  
Становится какой-то мутной жижей.  
Ты думаешь и чувствуешь — как я».  
Так сладко пела дудка птицелова,  
Что вот я и — в силках, щегленок глупый,  
Бахвал бахвала!

Н а т а н

Ну, потише, друг,  
Потише!

Д е р в и ш

Тут вскричишь! Иль не бахвальство —  
В стране, где богатеи горемык  
Бьют, душат, грабят, ставят на правож,  
Насилуют, пытаются,— возомнить  
Себя заступником простого люда?  
И не бахвальство — милосердью бога,  
Щедроты расточающего равно  
На праведных и грешных, на луга  
И на пустыни, в ведро или в дождь,—  
Предедерзко подражать, не обладая  
Благой десницей господа?

Н а т а н

Довольно!

Д е р в и ш

Нет, дайте и в своем грехе признаться!  
Иль не бахвальство, что в бахвальстве я —  
Заведомом! — искал зерно благого,  
Чтобы свою причастность оправдать  
К бахвальству, неугодному аллаху?  
Иль я не прав?

Н а т а н

Скорее, Аль-Гафи,  
Уж шел бы ты в пустыню! Я боюсь,  
Что средь людей разучишься ты вскоре  
И человеком быть.

Д е р в и ш

Страшусь того же,

Прощайте!

Н а т а н

Почему же так поспешно?  
Эй! Аль-Гафи! Не убежит твоя  
Пустыня! Стой! Не слышит. Аль-Гафи!  
И след простыл. А я-то расспросить  
Хотел его о нашем крестоносце;  
О нем он, верно, слышал.

#### ЯВЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Д а й я поспешно входит. Н а т а н.

Д а й я

О Натан!

Натан!

Н а т а н

В чем дело?

Д а й я

Он! Он! Снова здесь!

Он снова здесь!

Н а т а н

Кто он?

Д а й я

Кто, как не он?

Н а т а н

Он! Он! Да мало ли, кто он? Ах да!  
Для вас лишь Он есть он. Нехорошо!  
Нехорошо, будь ангелом он даже!

Д а й я

Под пальмами по-прежнему он ходит  
Взад и вперед. И финики срывает.

Н а т а н

И кушает? В обличье зримом? Ангел?

Д а й я

Охота мучить нас! Она давно  
Его пытливым взором углядела  
Сквозь вековые ветви рослых пальм  
И не теряет из виду! Она  
Вас просит, даже небом закликает,—  
Пойти за ним! Кивком она укажет  
Вам из окна, вперед ли, или всячь  
Он зашагал, иль за угол свернул.  
Но торопитесь!

Н а т а н

Только слез с верблюда,  
И — уж за ним? Годится ль так? Нет, ты  
Пойди к нему сказать, что я вернулся.  
Как чинный человек, он не посмел  
Войти в мой дом, когда я был в отъезде.  
Теперь же сам отец его, мол, просит  
Пожаловать. Совсем другое дело!  
Скажи: *усердно* просит.

Д а й я

Все напрасно!  
Короче, не пойдет он к иудею.

## Н а т а н

Останови его, по крайней мере!  
Не упусти! А я не задержусь.

Натан поспешно входит во внутренние покои.  
Даяя уходит.

## ЯВЛЕНИЕ ПЯТОЕ

Сцена представляет площадь с пальмами. Под ними храмовник ходит взад и вперед. Послушник следует за ним на малом расстоянии; держится в стороне, но, видимо, хочет с ним заговорить.

### Х р а м о в н и к

Нет, неспроста монах за мною ходит  
И на руку косится! Милый брат...  
Иль, может быть, отец?

### П о с л у ш н и к

Всего лишь брат.  
Я послушник и весь к услугам вашим.

### Х р а м о в н и к

Любезный брат! Хоть был бы грош в кармане!  
Но, видит бог, в нем и полушки нет.

### П о с л у ш н и к

Спасибо и на том! Господь сторицей  
Воздаст вам за благой порыв! Не дар  
Дарителя, а милосердье красит.  
А впрочем, не за милостыней был  
Я послан к вам.

### Х р а м о в н и к

Однако все же послан?

### П о с л у ш н и к

Да, из монастыря...

### Х р а м о в н и к

Куда сейчас  
Я заглянул в надежде подкрепиться.

П о с л у ш н и к

Столы все были заняты... Но коль  
Угодно рыцарю зайти вторично...

Х р а м о в н и к

К чему! Хоть мяса я не ел давненько,  
Но, слава богу, финики поспели.

П о с л у ш н и к

Не ешьте их! Опасен этот плод!  
Переберешь, и заурчит в желудке,  
И нападет на рыцаря тоска.

Х р а м о в н и к

А если я с тоскою неразлучен!  
Но не о финиках же толковать  
Вы посланы ко мне?

П о с л у ш н и к

Отнюдь. Я послан  
Разговорить и раскусить вас толком.

Х р а м о в н и к

И признаетесь в том открыто?

П о с л у ш н и к

Такого? Что ж тут

Х р а м о в н и к

Продувной, видать, монашек!  
И много вас таких?

П о с л у ш н и к

Не знаю, рыцарь.  
Мой долг — повиноваться.

Х р а м о в н и к

Без промешки?  
Не мудрствуя лукаво?

П о с л у ш н и к

Что ж иначе  
Нам звать повиновеньем, добрый рыцарь?

Храмовник

(Простак не глуп!) Скажите, честный брат,  
По совести, по дружбе, кто же хочет  
Узнать меня поближе? Что не вы,  
Бьюсь об заклад!

Послушник

Мне это не по сану  
И не по разуму.

Храмовник

Кому ж по сану,  
По разуму такое любопытство?

Послушник

Должно быть, патриарху. Он за вами  
Меня послал вослед.

Храмовник

Сам патриарх?  
Ему ль не знать, что значит белый плащ  
И красный крест нагрудный?

Послушник

Это знаю  
И я не хуже.

Храмовник

Так к чему ж дознание?  
Я — рыцарь, взятый в плен, сказать точнее —  
На крепостном валу под самым Тиром,  
Которым мы хотели завладеть,  
Нарушив перемирие, чтоб затем,  
Очистив путь, к Сидону двинуть рать.  
Сказать точнее: взято было в плен  
Нас двадцать человек. Лишь я один  
Из них помилован был Саладином.  
Вот все, с излишком даже, что узнать  
Хотелось патриарху.

Послушник

Но не больше,  
Что без того он знает. Патриарху

Угодно знать причину милосердья  
Нешадного султана к вам одним  
Из двадцати.

Храмовник

Не знаю сам! Уже  
Я, распластав свой плащ, стал на колени  
И, шею обнажив, удара ждал,  
Как вдруг султан встает, пытливым взором  
Меня пронзает и... велит поднять!  
Уже оковы сняты. Я свободен.  
Благодарю. И вижу, он — в слезах!  
Молчит. И я молчу. Султан уходит.  
Я остаюсь. Что здесь произошло  
И по какой причине, я не знаю.  
Пусть патриарх гадает.

Послушник

Заклучил  
Владыка патриарх, что для великих,  
Зело великих дел вас бог упас.

Храмовник

Великих дел? Как-то: спасти еврейку  
Из пламени? Сопровождать к Синаю  
Паломников и прочее?

Послушник

Терпенье!  
А впрочем, и свершенное — не малость.  
Великие ж дела — не за горами:  
Вас патриарх на них благословит.

Храмовник

Вы полагаете? Иль он уже  
Вам намекнуть успел?

Послушник

Сказал намеком.  
А мне велел сперва установить  
Пригодность вашу...

Храмовник

Что ж, установите!  
(Прелюбопытно, как он установит  
Мою «пригодность»!)

Послушник

Лучше напрямки  
Мне рыцарю поведать, что угодно  
Владыке.

Храмовник

Верно: лучше!

Послушник

Вашу милость  
Владыка порешил просить письмо  
Одно вручить.

Храмовник

Меня? Я не посыльный.  
И это — полагает патриарх —  
Почетнее, чем из огня спастись  
Еврейку?

Послушник

Да, почетней... От письма  
Того, сказал он, многое зависит  
Для мира христианского. И тот,  
Кто передаст его, в загробной жизни  
Святого нимба удостоен будет  
От господя. Никто, рек патриарх,  
Награды этой не достоин больше,  
Чем ваша милость.

Храмовник

Чем достоин я?

Послушник

Да и едва ли кто, рек патриарх,  
Способен заслужить награду эту  
С таким умением, как он.

Храмовник

Как я?

### П о с л у ш н и к

Наш патриарх сказал о вас: он всюду  
Гуляет безвозбранно, и к тому же  
Он знает, как штурмуют города  
И как их защищают. Он точней,  
Чем кто-либо,— так он сказал,— сумеет  
Поведать крестоносцам, чем силен  
И в чем он слаб, воздвигнутый султаном  
Второй заслон зубчатого кремля.

### Х р а м о в н и к

Достойный брат, хотел бы я подробней  
Узнать, что говорится в письмеце.

### П о с л у ш н и к

Подробностей и я не знаю толком.  
Но письмецо написано Филиппу,  
Наш патриарх... всегда ему дивлюсь,  
Как он, при святости своей, живя  
Одним небесным, так подробно входит  
В дела мирские. Горько, чай, ему  
Сходить с высот небесных в мир юдольный.

### Х р а м о в н и к

И что же патриарх?

### П о с л у ш н и к

Он знает точно,  
Куда, откуда и с какою силой  
Ударит Саладин, когда война  
Вновь разгорится.

### Х р а м о в н и к

Знает?

### П о с л у ш н и к

И намерен  
Все сообщить Филиппу-королю,  
Дабы король мог взвесить и решить,  
Так ли грозна твердыня Саладина?  
И надобно ль ему любой ценою  
С султаном перемирие продлить,  
Которое порвал ваш славный орден,

Горя отвагой и великой верой  
В святое дело?

Храмовник

Что за патриарх!  
Сей многоопытный, пречестный муж  
Меня не как посланца шлет к Филиппу,  
А как лазутчика! Скажите, брат,  
Владыке патриарху, что, дознанью  
Меня подвергнув, вы установили,  
Что я для службы этой не гожусь.  
Пока еще я пленник безоружный,  
Храмовника ж призванье — быть бойцом,  
А не лазутчиком.

Послушник

Так я и знал!  
И рыцарю сие в укор не ставлю.  
Но сыщется для вас другая служба:  
Владыка патриарх сумел проведать,  
Что где-то на Ливане крепость есть,  
И в ней хранит несметную казну  
Рачительный родитель Саладина  
Для нужд военных и в оплату войску...  
Туда султан нередко наезжает  
С охраной малочисленной — кружную  
Дорогою, нисколько не страшась  
Опасности. Смекнули?

Храмовник

Нет, ничуть!

Послушник

Чего бы проще было б Саладина  
В пути настигнуть и прикончить. Вижу,  
Вы содрогнулись! Но уже нашлись  
Два смельчака из секты маронитов.  
Сыскался б лишь отважный человек  
Возглавить их!

Храмовник

Угодно патриарху  
Во мне найти такого человека  
Отважного?

П о с л у ш н и к

Он полагает, что  
Король Филипп вам из Птолемаиды  
Пошлет подмогу.

Х р а м о в н и к

Мне? Мне, брат мой? Мне?  
Ужели ж вы не слышали о том,  
Сколь многим я обязан Саладину?  
Ужель не слышали?

П о с л у ш н и к

Слышал.

Х р а м о в н и к

И что же?

П о с л у ш н и к

Наш патриарх сказал: пусть даже так,  
Но орден и всевышний...

Х р а м о в н и к

...не изменят  
Здесь ничего! Благословить не могут  
Меня на подлость эту.

П о с л у ш н и к

О, конечно!  
Но патриарх сказал,— пусть пред людьми  
Сие есть подлость, но не перед богом.

Х р а м о в н и к

Мне? Мне у Саладина жизнь отнять?  
Тогда как он мне возвратил — мою?

П о с л у ш н и к

Гм!.. Но,— так патриарх сказал,— султан  
Врагом остался христианства — значит,  
На вашу дружбу посягать не вправе.

Х р а м о в н и к

Какая дружба? То, что не хочу  
Я быть неблагодарным негодяем?

### П о с л у ш н и к

Вы правы!.. Но, заметил патриарх,  
Все ваши счеты пред людьми и богом  
Погашены, коль он все тот же враг  
Христовой церкви. Патриарх проведал,  
Что Саладин простил вас потому,  
Что и лицом вы и осанкой схожи  
С его любимым братом.

### Х р а м о в н и к

Даже это  
Известно патриарху? О, когда б  
То было истиной! О, Саладин!  
Природа сходство сообщила мне  
С погибшим принцем. Только ли с лицом,  
Не с сердцем также ль? Этим сходством  
должен  
Я пренебречь в угоду патриарху?  
Природа так не может лгать! Творец  
Не вступит в распрю с собственным созданием!  
Уйдите! Желчь вскипит во мне! Уйдите!

### П о с л у ш н и к

Я ухожу. И с меньшей скорбью в сердце,  
Чем час назад. Простите! Мы, монахи,  
Обязаны начальству послушаньем.

### ЯВЛЕНИЕ ШЕСТОЕ

Храмовник и Дайя, которая уже давно следила за ним издали и теперь решила к нему подойти.

### Д а й я

А послушник, видать, его оставил  
Не в лучшем настроении. И все ж  
Попробую!

### Х р а м о в н и к

Тьфу, пропасть! Нет, не жлет  
Пословица, что «баба и монах,  
Монах и баба — две ладони черта».  
Сегодня бес бросает из одной  
Меня в другую... Вот уж незадача!

Д а й я

Кого я вижу? Вы ли это, рыцарь?  
Ну, слава богу! Где ж вы пропадали  
Все это время? Или вы болели,  
Не дай-то бог?

Х р а м о в н и к

Нет.

Д а й я

Значит, вы здоровы?

Х р а м о в н и к

Вполне.

Д а й я

А мы тревожились за вас,  
С ума сходили!

Х р а м о в н и к

Да?

Д а й я

Чай, отлучались  
На время вы куда-то?

Х р а м о в н и к

Угадали.

Д а й я

А нынче снова прибыли?

Х р а м о в н и к

Вчера.

Д а й я

Сегодня и отец ее вернулся.  
Так можно ль ей надеяться?

Х р а м о в н и к

На что?

Д а й я

На то, о чем не раз уже просила  
Вас Рэха. И отец о том же просит:  
К нам заглянуть. *Усердно* просит! Он  
Из Вавилона в дом свой возвратился.  
На двадцати навьюченных верблюдах —  
Товаров тьма! Из Индии, Китая,  
Из Персии, из Сирии! Тут ткани,  
И кружево, и редкостные камни —  
Ну просто...

Х р а м о в н и к

Ничего не покупаю.

Д а й я

Его народ Натана чтит, как князя,  
Зовет Натаном Мудрым. Но верней  
Его Богатым звать. Всегда казалось  
Мне, что верней.

Х р а м о в н и к

Быть может, сѣи народ  
Отождествляет с мудростью богатство.

Д а й я

А я его бы величала Добрым.  
Себе представить трудно, как он добр!  
Когда узнал он, что спасли вы Рэху,  
Чем только в этот миг он не хотел  
Вас одарить и наградить!

Х р а м о в н и к

Ужель?

Д а й я

Придите убедиться!

Х р а м о в н и к

Чтоб узнать,  
Как быстро миг бесследно исчезает?

Д а й я

Неужто я, не будь он щедр, так долго  
В их доме зажилась бы? Или я

Цены не знаю вере христианской?  
Не пела же мне мать у колыбели,  
Что я поеду с мужем в Палестину,  
Чтоб нянчить там еврейское дитя?  
Мой добрый муж, он был оруженосцем  
В войсках у Барбароссы...

### Х р а м о в н и к

...по рождению  
Швейцарцем, удостоившимся чести  
С его величеством в одной реке  
Водою захлебнуться... Сколько раз  
Меня вы мучили рассказом этим!  
Не стыдно вам преследовать меня?

### Д а й я

Преследовать? О боже!

### Х р а м о в н и к

Как же скажешь  
Тут по-другому? Не хочу я больше  
Ни видеть вас, ни слышать! Не хочу,  
Чтоб вы напоминали мне всечасно  
О подвиге, который совершая,  
Я толком и подумать не успел;  
А вспомню, сам кажусь себе загадкой...  
Не сожалею я о том! Но если  
Я вновь столкнусь с бедою, на себя  
Пеняйте, коль не брошусь в дым и пламя,  
А стану спрашивать: кто он и чей он?  
И человек сгорит...

### Д а й я

Помилуй бог!

### Х р а м о в н и к

Так окажите милость: с сей поры  
Со мной не знаться, не сводить меня  
С ее отцом премудрым. Жид есть жид!  
Я грубый шваб. Ее девичий образ  
Покинул сердце — да и жил ли в нем  
Когда-либо?

Д а й я  
Но *ваш* в ней не померкнет.

Х р а м о в н и к  
К чему же это может привести?

Д а й я  
Бывают люди часто не такими,  
Какими кажутся.

Х р а м о в н и к  
Но редко — лучше.  
(*Уходит.*)

Д а й я  
Куда так спешно?

Х р а м о в н и к  
Женщина! Зачем  
Хотите вы, чтоб я возненавидел  
И тень от пальм, где я привык гулять?

Д а й я  
Иди, медведь тевтонский! Ну а я  
След зверя этого не потеряю.  
(*Незаметно следует за ним.*)

## ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

### ЯВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Сцена представляет дворец султана.  
С а л а д и н и З и т т а играют в шахматы.

З и т т а  
О чем ты думаешь? Как ты играешь?

С а л а д и н  
А разве плохо?

З и т т а

Для меня — ничуть.  
(Или, напротив, — очень...) Но возьми  
Свой ход назад.

С а л а д и н

А почему?

З и т т а

Твой конь

Не защищен.

С а л а д и н

Да! В самом деле! Так!

З и т т а

Тогда я вилку сделаю.

С а л а д и н

Что ж! Шах!

З и т т а

А толку чуть! Ты в том же положении,  
Когда я *так* пойду.

С а л а д и н

Мне из тисков  
Твоих не вырваться без тяжкой жертвы.  
Бери коня!

З и т т а

К чему мне конь? Иду  
Вперед!

С а л а д и н

Сомнительный подарок! Видно,  
Позиция тебе важнее коня.

З и т т а

Пожалуй!

С а л а д и н

Без хозяина считала!  
Ты не ждала такого? Что теперь  
Сказать изволишь?

З и т т а

Где ж мне было ждать,  
Что Саладин свою королевой  
Пресытился так скоро!

С а л а д и н

Королевой?

З и т т а

Одно мне ясно: тысячу динаров  
Я получу, но больше — ни назери,

С а л а д и н

Как так?

З и т т а

Ах, брось хитрить! Иль я не вижу,  
Что ты задался целью проиграть  
Во что бы то ни стало? Но в такой  
Игре — что проку? Для меня она  
Разор один. Проигрывать тебе —  
Куда как прибыльней! Ты всякий раз  
Выплачиваешь мне двойную ставку,  
Лишь бы сестрица на тебя не дулась.

С а л а д и н

Ах так, плутовка! Значит, понарошку  
Ты в шахматы проигрываешь мне?

З и т т а

Одно бесспорно: из-за твоего  
Великодушия я не научилась  
Играть как следует, любезный братец.

С а л а д и н

Мы отвлеклись. Не лучше ли кончать?

З и т т а

Ты хода не меняешь? Шах и шах!

С а л а д и н

Что делать, оплошал! Двойного шаха,  
Благодаря которому и ферзь  
Погибнуть должен, я и не заметил.

З и т т а

Посмотрим, не удастся ль королеву  
Еще спасти?

С а л а д и н

Нет, забирай ее!  
Мне с этим камнем что-то не везет.

З и т т а

Лишь с *этим* камнем?

С а л а д и н

Ну его совсем!  
Невелика потеря! Видишь, так  
Я снова защищен.

З и т т а

Но с королевой,  
Как старший брат учил, не поступаю  
Так непочтительно.

С а л а д и н

Бери иль нет,  
Я за собой ее уже не числю.

З и т т а

Брать? А зачем? Шах, шах и шах!

С а л а д и н

И — мат,

З и т т а

Мат? Нет еще... Еще конем ты можешь  
Прикрыться. Или что-нибудь другое  
Изобрести.

С а л а д и н

Да нет! Я проиграл.  
Пусть кликнут Аль-Гафи с его мошною!

Ты не ошиблась, Зитта: я сегодня  
Рассеян был. К тому ж и камни эти  
Взамен фигур! Кто их подсунул нам?  
Я ж не с имамом сел играть! А впрочем,  
Все это отговорки. Нет, не камни  
Меня сгубили, а твое уменье,  
Твой зоркий глаз и выдержка.

З и т т а

Хоть этим  
Ты хочешь жало притупить потери?..  
Ты был расстроен. Более, чем я.

С а л а д и н

Чем ты? С чего бы?

З и т т а

Я свои тревоги  
С твоими не равняю. Но скажи,  
Мой милый брат, удастся ль нам когда  
Играть с тобою в шахматы так часто?

С а л а д и н

Чем реже, тем прельстительней игра.  
Ах, ты войны страшишься? Пусть начнут!  
Не дрогнем. Но, по мне, мудрее было б  
Продолжить перемирие, а для Зитты  
Достойного супруга подыскать.  
Мой выбор уже сделан: это — брат  
Бесстрашного Ричарда.

З и т т а

Ты опять  
Ричарда славишь!

С а л а д и н

Если бы к тому ж  
Мелек в супруги взял сестру Ричарда,  
Вот род возник бы истинно державный,  
Из лучших лучших, первый среди первых!  
В надежде, что друзей не посрамлю,  
Я и себя не обхожу хвалюю.  
Ах, что за люди были б то!

### З и т т а

Смеюсь я  
Над взбалмошной твоей мечтой. Не знаешь  
Ты христиан и знать о них не хочешь!  
Спесивая их гордость: не людьми,  
А христианами не быть, так слыть.  
Ведь даже милосердие Христово,  
Не заглушенное их суеверьем,  
Не человечностью прельщает их,  
А только тем, что так вещал учитель.  
Их счастье, что он праведником был!  
Их счастье, что Христову добродетель  
Они на веру приняли! А впрочем,  
На что им добродетель? Не ее,  
А лишь Христово имя на земле  
Распространить стремятся христиане,  
Чтоб имена других людей достойных  
Затмить и обесславить. Только имя  
Его им надобно!

### С а л а д и н

Ты полагаешь,  
Что потому и требуют они,  
Чтоб ты и брат к их вере приобщились  
Пред тем, как вас любовь соединит?

### З и т т а

А как же! Будто лишь у христиан  
Царит любовь, которую всевышний  
Вложил в сердца всех женщин и мужчин...

### С а л а д и н

У христиан так много суеверий,  
Что в пору им и в эту чушь поверить!  
Ты не права в одном: не христиане,  
Храмовники лишают нас надежд  
На славный мир. Им Аккой поступиться,  
Которую Ричардова сестра  
В приданое Мелеку принесла бы,  
Невозмоготу! Чтоб рыцарству ущерба  
Не нанести, они в блажных монахов  
Готовы обратиться, лишь бы мир  
С противником Христовых ратоборцев  
Стал невозможен. Дерзко уповая

На легкую победу, орден их,  
Пренебрегая сроком перемирья,  
Возобновил кровавый натиск. Что ж!  
Посмотрим. Продолжайте, господа!  
Ваш пыл мне на руку! Лишь бы другие  
Помехи не возникли...

З и т т а

Милый брат!  
Какие новые тебя сомненья  
Терзают и тревожат?

С а л а д и н

Да все те же,  
Что издавна тревожили меня.  
Я был в Ливане у отца. Заботы  
Его вконец измучили.

З и т т а

О боже!

С а л а д и н

Как быть ему? Покрыт один расход,  
Другие набегают.

З и т т а

В чем тут дело?

С а л а д и н

Да в том, про что и говорить отвратно!  
Что, коли есть они, я сбить хочу,  
А нет их, лишь о них и помышляю.  
Где Аль-Гафи? Куда запропастился?  
О, деньги подлые! Как хорошо,  
Что ты пришел, Гафи!

#### ЯВЛЕНИЕ ВТОРОЕ

Дервиш Аль-Гафи, Саладин, Зитта.

Аль-Гафи

Знать, из Египта  
Казна к нам подоспела. Лишь бы только  
В ней вдосталь было денег,

С а л а д и н

Эту новость

Ты слышал от кого?

А л ь - Г а ф и

Да нет еще!

От вас бы я хотел ее услышать,

С а л а д и н

Так выдай Зитте тысячу динаров.  
(*В раздумье ходит взад и вперед.*)

А л ь - Г а ф и

Не получай, а выдай! Бесподобно!  
Что выдавать? Частицу от нуля?  
И снова проигрыш? И снова Зитте?  
И снова в шахматы? Но вот доска,  
Камней с нее не сняли...

З и т т а

Неужели

Мой выигрыш не радует тебя?

А л ь - Г а ф и

(*рассматривая игру*)

Ваш выигрыш? Частица от нуля?

З и т т а

Тсс, тсс, Гафи!

А л ь - Г а ф и

(*продолжая рассматривать*)

Мне вас поздравить не с чем!

З и т т а

Тсс, Аль-Гафи!

А л ь - Г а ф и

(*Зитте*)

Вы белыми играли?

И дали шах?

З и т т а

Он, к счастью, нас не слышит.

Аль - Гафи  
И ход теперь за ним?

Зитта  
*(подходит к нему вплотную)*

Скажи погромче,  
Что тысячу динаров мне вручишь.

Аль - Гафи  
*(углубившись в игру)*  
Как в прошлый раз, назери не истратив.

Зитта  
Да ты с ума сошел!

Аль - Гафи  
Игра еще  
Не кончена. Султан не проиграл.

Саладин  
*(почти не слушая)*  
Да, да! Плати! Плати!

Аль - Гафи  
«Плати, плати!»  
А ваша королева...

Саладин  
Нет ее!  
Она — не в счет.

Зитта  
Ты понял? За деньгами  
Могу ли я прислать к тебе?

Аль - Гафи  
Конечно!  
Допустим, королевы нет. И все ж  
Султан не проиграл.

Саладин  
А мне угодно  
Считать, что проиграл.

Аль-Гафи

Так по игре —  
И выигрыш, по выигрышу — плата.

Саладин  
(Зитте)

Что он сказал?

Зитта

Ты знаешь Аль-Гафи.  
Он несговорчив. И к тому ж — завистлив.

Саладин

Но не к тебе же, не к сестре моей?  
Как! Ты завистлив?

Аль-Гафи

Кой на что: охотно  
Я поменялся б с ней умом и сердцем.

Зитта

До сей поры он мне платил исправно,  
Заплатит и теперь. Оставь его!  
Ступай, Гафи! Я нынче ж за деньгами  
К тебе пошлю.

Аль-Гафи

Нет, я в обмане этом  
Участвовать не стану! Все равно  
Он обо всем узнает.

Саладин  
*Кто и что?*

Зитта

Так, Аль-Гафи, ты держишь свое слово,  
Мне данное?

Аль-Гафи

А могли я предвидеть,  
Как далеко пойдет обман?

Саладин

В чем дело?

З и т т а

Будь скромн, Аль-Гафи! Прошу тебя!

С а л а д и н

Не странно ли? О чем сестра могла бы  
Просить так горячо и так смиренно  
Дервиша, а не брата своего  
Единокровного? Я жду ответа!  
Так говори, дервиш! Я приказал.

З и т т а

Все эти дразги мелочные, брат,  
Едва ль достойны твоего вниманья.  
Тебе известно, я не в первый раз  
Выигрываю тысячу динаров.  
А так как деньги не нужны мне вовсе,  
К тому ж в подвалах Аль-Гафи порой  
Не так уж много золота хранится,  
Я их и не брала. Но будь спокоен,  
Свой выигрыш я не хочу дарить  
Тебе или казне домашней.

А л ь - Г а ф и

Если б

Одно лишь это!

З и т т а

И о прочем тоже  
Не стоит говорить! Я не брала  
Ряд месяцев тех денег, что так щедро  
Мне были предназначены тобой  
На мелкие расходы.

А л ь - Г а ф и

Нет! И это

Еще не все!

С а л а д и н

Не все? Так доскажи!

А л ь - Г а ф и

С тех пор как дани нам не шлет Египет,  
Она...

Зитта

Не слушай ты его!

Аль-Гафи

...не только

Не получала денег...

Саладин

...а сама

Давала мне взаймы? Ведь так?

Аль-Гафи

Расходы

По содержанию стражи и двора  
Лишь ею покрывались.

Саладин

(обнимая Зитту)

Друг ты мой!

Вот какова сестра моя!

Зитта

А кто же

Дал мне возможность выручить тебя,  
Кто столь богатой сделал, как не брат мой?

Аль-Гафи

И вскоре сделает такой же нищей,  
Как нищ он сам.

Саладин

Я — нищ? Брат Зитты — нищ?

Когда я был бедней, когда богаче?  
Кольчуга, меч и конь да бог на небе —  
Все, что мне надобно, на это хватит.  
И все ж, Гафи, как не корить тебя?

Зитта

Корить? За что? О, как бы я хотела  
Снять груз забот и с бедного отца!

Саладин

Увы! Едва во мне разыграла радость  
И тут же вновь поникла. У меня

Нет нужд и быть не может. Но его —  
А с ним и нас! — снедают недостачи!  
Как быть? Что делать? Из Египта дани  
Не шлют по-прежнему. С чего бы это?  
Бог весть! Пока в Египте все спокойно,  
Себе во всем могу я отказать  
Без ропота и жалоб. Но себе лишь,  
А не другим! Чтоб я, а не другой  
Терпел нужду! Но только впрок ли это?  
Кольчуга, меч и конь, хотя б один,  
Нужны и мне. А с бога взятки гладки:  
Он сам обходится ничтожной данью —  
Моим горячим сердцем. На избытки  
Твоей казны я уповал, Гафи,  
До этих пор.

#### А л ь - Г а ф и

Как? На избытки? Если б  
Вам удалось в казне моей избыток,  
То бишь утайку, обнаружить, вы же  
Меня велели б на кол посадить  
Иль удавить по меньшей мере!

#### С а л а д и н

Худо!

Так что ж нам делать? Неужели ты  
Не мог занять потребную нам сумму  
На стороне, а не у Зитты?

#### З и т т а

Разве

Я разрешила б первенство мое  
Другому уступить, любезный братец?  
Я и теперь на том стою. Еще я  
Не вовсе на мели.

#### С а л а д и н

Недоставало,

Чтобы и ты нужды хлебнула! Слушай,  
Дервиш! Займи где можешь и как можешь!  
Сули любую прибыль! Лишь у тех  
Не занимай, кого обогатил я;  
Для них «дай в долг» звучит как «возврати».

Иди к скупцам! Они всего охотней  
Дадут займы султану. Им известно,  
Как деньги в рост пойдут в моих руках.

А л ь - Г а ф и

Не знаю я таких.

З и т т а

Совсем забыла,  
И вдруг припомнилось! Сказали мне,  
Что друг твой возвратился?

А л ь - Г а ф и  
(в смущении)

Друг? Мой друг?

Какой такой?

З и т т а

Твой жид высокочтимый.

А л ь - Г а ф и

Как? Мною чтимый жид?

З и т т а

«Кого господь,—  
Еще в ушах звучит твое реченье! —  
Кого господь,— сказал ты,— наградил  
Двумя благами мира: наименьшим  
И наибольшим, несравнимо высшим  
Из благ земных».

А л ь - Г а ф и

Что я имел в виду?

З и т т а

Под наименьшим — брненное богатство,  
Под наивысшим — мудрость.

А л ь - Г а ф и

Как? Жида,  
Неверного я к мудрым сопричислил?

**З и т т а**

Ужель не помнишь, что ты о Натане  
Мне говорил?

**А л ь - Г а ф и**

Ах, вот что! О Натане!  
Совсем забыл, совсем... Так он вернулся  
Из долгих странствий наконец? Так-так!  
Его дела, поди, теперь неплохи.  
Народ прозвал его Натаном Мудрым,  
Да и Богатым...

**З и т т а**

О его богатстве  
Великом вся столица говорит.  
Какие драгоценности, какие  
Алмазы, ткани он привез!

**А л ь - Г а ф и**

Вернулся  
Натан богатым, мудрость не утратив.

**З и т т а**

К нему б тебе наведаться, Гафи!

**А л ь - Г а ф и**

К нему? Уж не за займом ли? Нет, тут  
Пайдет коса на камень! В том и мудрость  
Его, что не дает займы.

**З и т т а**

По прежним  
Твоим рассказам судя, у меня  
О нем другое мнение сложилось.

**А л ь - Г а ф и**

Он разве что займы дает товаром —  
Куда ни шло! Но деньгами? Никак  
И пипочем! На этот счет он жид,  
Допустим, лучший. Он умен, не спорю,  
Умеет жить и в шахматы играет,  
Как мало кто. И в добром и в худом

Он — не чета другим жидам. И все же  
Нам на него рассчитывать нельзя.  
На бедных он дает... Как Саладин!  
Не так, быть может, много, но охотно  
И не справляясь, кто ты: иудей,  
Христианин, парс или мусульманин,  
Он всем дает!

З и т т а

И человек такой...

С а л а д и н

Не страшно ли, что я о нем не знаю?

З и т т а

...не даст займы султану Саладину?  
Тому, кто только о других печется,  
Не о себе?

А л ь - Г а ф и

На этот счет он — жид,  
И самый заурядный, уж поверьте!  
На подаянья так-то он ревнив  
И так завистлив, что «Воздай вам, боже!»,  
Звучащее по всем концам земли,  
Один хотел бы слышать; потому-то  
и не дает займы, чтоб нищей братье  
Побольше перепало. Их закон  
Повелевает милосердным быть,  
А не угодливым. Из милосердья  
Он неуслужливейшим малым стал  
В подлунном мире. Я с недавних пор  
С ним не в ладах. Но это не мешает  
Мне справедливым быть. Он добр, отзывчив  
На все людские нужды, но на это  
Он *не* отзывчив. Не пойди ль мне к мавру?..  
Он и богат и скуп. Иду, иду!

З и т т а

Куда ты, Аль-Гафи?

С а л а д и н

А! Пусть бежит!

## ЯВЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ

Зитта, Саладин.

Зитта

Не от меня ль ударился он в бегство?  
Что это значит? Сам ли обманулся  
В Натане он? Иль нас ввести в обман  
Задумал?

Саладин

И на твой вопрос ответить  
Я должен, толком даже и не зная,  
О ком ты говоришь? Ведь лишь сейчас  
Услышать мне впервые довелось  
Об этом мудреце.

Зитта

Ужель не слышал  
О человеке ты, о ком всеместно  
Толкуют люди, будто он проник  
К гробницам Соломона и Давида  
И сокровенным словом с них сумел  
Печати снять? Из тех гробниц священных  
Уже не раз он изымал богатства —  
Сокровища, которым равных нет,

Саладин

Допустим даже, — из гробниц, но только  
Навряд ли Соломона и Давида.  
Ведь не заказано ж и дуракам  
Лежать в гробницах?

Зитта

А не то — злодеям!  
Сказать по правде, не сыскать гробницы,  
Вместившей бы сокровища Натана  
Несметные.

Саладин

Он, говорят, купец?

### З и т т а

Его верблюды мешкотно шагают  
По всем пустыням. Пристани такой  
На свете нет, где не стояли бы суда  
Натановы. Так мне сказал Гафи,  
Не уставая заверять, как щедро,  
Как благородно друг его умеет  
Расходовать, что он обрел трудом.  
И к этому добавил: ум его  
Не знает предрассудков, сердце только  
К добру стремится и всегда в согласье  
С присущею творенью красотой.

### С а л а д и н

Так почему ж так холодно Гафи  
О друге говорил?

### З и т т а

Скорей — смущенно:  
Боялся то переложить похвал,  
То, невзначай, превысить порицанье.  
Выходит-де, и лучший из евреев  
Изжить не может неприглядных черт  
Своей народности. Вот Аль-Гафи  
И силится стереть иные пятна,  
Порочащие друга. Нам-то что?  
Будь жид, как все жида иль их превыше,  
Лишь был бы он богат! Все дело в том.

### С а л а д и н

Неужто порешила ты насильем  
Его принудить?

### З и т т а

Что насильем звать?  
Конечно, не огнем и не мечом,  
А слабостью его же подбавляет  
Бить слабого. Ну а теперь ко мне  
Идем в гарем! Послушаем певицу,  
Ту девочку, что я вчера купила.  
Тем временем во мне созреет план,  
Как провести Натана. Так идем же!

## ЯВЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Сцена представляет место перед домом Натана, где с ним граничит пальмовая роща.  
Рэха и Натан выходят из дома. Потом с противоположной стороны — Дайя.

Рэха

Как вы замешкались, отец? Пожалуй,  
Теперь вам с ним не встретиться.

Натан

Ну что ж!  
Не здесь, под пальмами, так мы в другом  
Проулке встретимся, уж будь спокойна!  
Смотри-ка, к нам не Дайя ли спешит?

Рэха

Она. И, как всегда, ни с чем.

Натан

Как знать!

Рэха

Добилась бы чего, быстрее шла бы.

Натан

Еще она не видит нас.

Рэха

Но вот  
Как будто и заметила...

Натан

И тотчас  
Ускорила шаги. Но будь спокойна!

Рэха

Как быть спокойной? Как не ждать вестей  
О том, кто жизнь мне даровал вторично,  
Лишь тем и драгоценную, что ею  
Я вам обязана? В такую дочь,  
Бесчувственную, мне не превратиться!

Н а т а н

Я не хочу, чтоб ты была иной  
И в час, когда в твоём сердечке чувство  
Другое зашевелится.

Р э х а

Какое?

Н а т а н

Ты спрашиваешь? У меня? Так робко?  
Все, что свершается в твоей душе,  
И свято и невинно. Будь спокойна!  
Я за тебя нисколько не тревожусь.  
Но обещай: когда сильнее сердце  
В тебе заговорит, не делай тайн  
Из чувств твоих.

Р э х а

Мне и подумать страшно  
Хоть что-то утаить от вас, отец?

Н а т а н

Вот и договорились. И — ни слова  
Об этом больше! Дайя, ты? Ну, что?

Д а й я

Под пальмами — по-прежнему. Сейчас  
Из-за угла появится! Смотрите,  
У той стены...

Р э х а

Он сам, видать, не знает,  
Куда идти: налево ли, направо  
Иль к нам, сюда.

Д а й я

Нет! Он обычно бродит  
Вокруг монастыря, и нас ему  
Не миновать!

Р э х а

Да, так и есть! Ты с ним  
Уж говорила? Как он?

Д а й я

Как всегда,

Н а т а н

Смотрите, чтоб он вас не увидал!  
К стене прижмитесь! А еще надежней —  
Ступайте в дом,

Р э х а

Одну минутку только!  
Кустарник заслонил его.

Д а й я

Нет, нет!

Отец ваш прав. Он может нас заметить  
И повернуть назад.

Р э х а

Злодей кустарник!

Н а т а н

Лишь выйдет он из-за живой ограды  
И сразу же увидит вас. Скорее  
Ступайте в дом.

Д а й я

Бежим! Там есть окно,  
Откуда нам все будет видно.

Р э х а

Правда?

Обе скрываются.

#### ЯВЛЕНИЕ ПЯТОЕ

Н а т а н, за ним х р а м о в н и к.

Н а т а н

Почти страшусь я этого чудилы,  
Его суровой доблести. И надо ж,  
Чтоб человека человек вогнал  
В такую робость! Вот он! Ей-же-ей,

Хоть юноша, но муж уже. По нраву  
Мне этот взор, и добрый и строптивый,  
Осанка, поступь. Скорлупа тверда,  
Ядро — едва ль. Кого он мне напомнил?  
Простите, славный рыцарь!

Храмовник

Что?

Натан

Дозвольте...

Храмовник

Что, жид?

Натан

Дозвольте обратиться к вам,  
Отважный франк?

Храмовник

Могу ль того избежать?  
Но — в двух словах!

Натан

Зачем с таким презреньем  
Хотите вы отвергнуть человека,  
Вам верного до гробовой доски?

Храмовник

С чего бы? А! Догадываюсь! Верно...

Натан

Меня зовут Натаном. Я отец  
Той девушки, что вы спасли от смерти.  
Я вас пришел...

Храмовник

Благодарить? Избавьте!  
Я столько претерпел уже похвал  
За этот жалкий подвиг. Вы ничем  
Мне не обязаны. Ведь я не ведал,  
Что *вашу* дочь от гибели спасаю.  
Наш долг, храмовников, — спешить на помощь  
Всем страждущим и гибнущим, кому б  
Беда ни угрожала. Жизнь была  
И без того мне в тягость. Как охотно

За случай ухватился я: свою  
Проставить жизнь, спасая жизнь другую,  
Хотя бы и еврейки!

Н а т а н

Благородно!

Да! Благородно и... мерзостно! И все ж —  
Как не понять вас? Скромное величье  
Спасается за мерзостным забралом  
От суетных похвал. Но если вам  
Так тягостна признательность людская,  
Какую дань вы предпочли бы ей?  
Не будь вы пленником и на чужбине,  
Я не дерзнул бы, рыцарь, вас спросить,  
Чем я могу служить вам?

Х р а м о в н и к

Вы? Ничем.

Н а т а н

Но я богат.

Х р а м о в н и к

Богатый жид, по мне,  
Не лучший жид.

Н а т а н

Пусть даже так. Но это  
Не помешает пользоваться вам  
Одним из брешных благ — моим богатством.

Х р а м о в н и к

Ну, что же! Из-за этого плаща  
Я не отвергну вашу дань. Как только  
Мой плащ уже совсем придет в негодность,  
До ниток и на доскуты порвется,  
Я к вам явлюсь и попрошу займы  
На новый — денег иль сукна. Не хмурьтесь!  
Опасность вам покуда не грозит:  
Взгляните, он еще вполне пристоеен.  
Лишь краешек один прожжет огонь,  
Когда я вашу дочь сквозь дым и пламя  
Из дома выносил.

Н а т а н

Не странно ль, рыцарь,  
Что это безобразное пятно  
Свидетельствует громче о герое,  
Чем собственный язык его? Позвольте  
Прильнуть к нему. Простите! Я невольно...

Х р а м о в н и к

Что?

Н а т а н

Оросил его слезой.

Х р а м о в н и к

Не важно!

Он влаги не боится. (Этот жид  
Сумел-таки провнять меня!)

Н а т а н

Могли бы

Вы этот плащ, пожаром опаленный,  
Прислать и дочери моей?

Х р а м о в н и к

Зачем?

Н а т а н

Чтоб и ее уста к нему прильнули.  
Мечта ее — припасть к коленам вашим,  
Сдается мне, несбыточна.

Х р а м о в н и к

Но, жид,—

Ведь вас зовут Натаном? Но, Натан,  
Вы говорили так... умно, так метко...  
Я с толку сбит!.. Конечно... Я бы мог...

Н а т а н

Какой бы маской вы ни прикрывались,  
Я понял все. Вам доброта, вам честь  
Не разрешили поступать иначе:  
Спасенная — полудитя, служанка —  
Потворщица, отец — далече. Вы

О добром имени ее радели,  
Бежали, чтоб не победить. За это  
Я вам вдвойне обязан.

Храмовник

Признаюсь,  
Вам ведомо, как мыслить надлежало б  
Храмовникам.

Натан

Храмовникам одним?  
И только «надлежало б», ибо так  
Устав велит? Мне ведомо другое:  
Как думать должен честный человек,  
А много их живет в подлунном мире.

Храмовник

Но все-таки — различных?

Натан

О, конечно!  
По платью, стати и по цвету кожи.

Храмовник

Но в той стране их больше, в этой меньше?

Натан

Различие не столь большой руки:  
Великий муж нуждается в просторе;  
Расти они погуше, так один  
Другому ветви поломал бы. В нас же,  
Не столь великих, недостачи нет.  
Нам не пристало брезговать друг другом!  
Чтоб шишка перед почкой не кичилась,  
Верхушке не казалось, что она  
Не вскормлена землей, как все на свете!

Храмовник

Прекрасно! Но уж вам ли не знаком  
Народ, что первый изо всех вот эту  
Брезгливость в мир привнес, себя хвастливо  
Провозгласивши избранным народом?  
Натан! Я ненависти не питаю  
К народу вашему, но не могу

Не презирать его гордыни, нами  
Воспринятой и миром мусульманским:  
«Лишь наш господь есть истый бог!»

Вам страшно,

Что я, храмовник, это говорю?  
Но где, когда слепое изуверство  
С таким свирепым рвением решалось  
За веру биться в «бога своего»,  
Провозглашать *его* лишь истым богом,  
Навязывать его другим народам?  
Когда и где такое ослепленье  
В столь черном облике себя являло,  
Как не сейчас и здесь? Ужель повязка  
Не упадет с прозревших глаз людских?  
Но смотрят и не видят! Позабудьте,  
Что я вам говорил... Прощайте!  
(Хочет уйти.).

Н а т а н

Нет!

Теперь-то я и не оставлю вас.  
О, будемте друзьями! Презирайте  
Народ мой сколь угодно. Мы себе  
Его не выбирали. Я и вы —  
Не наш народ еще. Народ — что значит?  
Жид иль христианин не в той же ль мере  
И человек? О, если б я нашел  
В вас мужа, что довольствуется быть  
Лишь человеком!

Х р а м о в н и к

Вы нашли его.  
Вот вам рука моя! Как я стыжусь,  
Что вас, Натан, не опознал я сразу!

Н а т а н

А я горжусь, напротив! Лишь в обычном  
Нетрудно разобраться.

Х р а м о в н и к

Лишь о редком  
Нетрудно помнить вечно! Мы должны,  
Должны, Натан, друзьями стать!

Н а т а н

А разве  
Мы не друзья? Как Рэха будет рада!  
Какие дали дивные открылись  
Моим глазам! Но повидайтесь с ней.

Х р а м о в н и к

Сам не дождусь свиданья! Кто бежит  
Из дома вашего? Не Дайя ль это?

Н а т а н

Да... И в таком испуге!

Х р а м о в н и к

С нашей Рэхой  
Чего бы не стряслось?

#### ЯВЛЕНИЕ ШЕСТОЕ

Т е ж е и Д а й я .

Д а й я

Натан!

Н а т а н

Ну, что?

Д а й я

Уж вы простите, благородный рыцарь,  
Что я вам помешала.

Н а т а н

Ну?

Х р а м о в н и к

В чем дело?

Д а й я

Султан прислал за вами. Он желает  
Вас видеть! Боже упаси!

Н а т а н

Меня?

Султан? Он, верно, хочет посмотреть,  
Что я привез. Скажи, товар-де прибыл,  
Но я его еще не разгрузил.

Д а й я

Не о товарах речь! Он хочет с вами  
Поговорить лицом к лицу, и тотчас!

Н а т а н

Ступай! Скажи, что я к нему иду.

Д а й я

Не обессудьте, благородный рыцарь,  
Но — видит бог! — мы в страхе и сомненьях.  
Что вздумалось султану?

Н а т а н

Вот узнаем,

Ступай себе, ступай!

#### ЯВЛЕНИЕ СЕДЬМОЕ

Н а т а н и х р а м о в н и к .

Х р а м о в н и к

Так, значит, с ним

Вы не встречались раньше?

Н а т а н

С Саладином?

Я не искал и не бежал с ним встречи,  
Молва о нем так хороша, что ей  
Хотелось верить, а не дознаваться,  
Верна ль она. Теперь — другое дело!  
Кто б ни был он, но он вернул вам жизнь...

Х р а м о в н и к

Вы правы! Жизнь, которой я живу, —  
Его подарок.

Н а т а н

Мне же Саладин

Две жизни, нет, три жизни подарил.  
Все изменилось между ним и мною:  
Он приковал нерасторжимой цепью  
Меня к себе; как ревностный слуга,  
Жду не дождусь я первого приказа  
Из уст его. Всем жертвовать готовый,  
Не откажусь признаться я и в том,  
Что из-за вас я стал ему слугою.

Х р а м о в н и к

Благодарить его я не успел,  
Хоть часто на пути ему встречался.  
Мгновенно чувство жалости ко мне  
В нем вспыхнуло, чтоб тут же и погаснуть.  
Как знать? Быть может, он забыл меня...  
Но должен будет вспомнить хоть однажды  
И обо мне, чтоб навсегда решить  
Судьбу мою. Мне мало сознавать,  
Что я живу по воле Саладина,  
Мне хочется услышать от него,  
Чьей воле я покорствоваться обязан.

Н а т а н

Вы правы. Но, простите, я иду,  
И тем охотней, что, быть может, случай  
Позволит мне за вас замолвить слово.  
Так до свиданья! Вы когда хотели б  
Нас посетить?

Х р а м о в н и к

Назначьте день и час.

Н а т а н

Мы рады вам всегда.

Х р а м о в н и к

Еще сегодня.

Н а т а н

Позвольте же узнать мне имя ваше?

Х р а м о в н и к

Мое? Я — Курд... А звался Курд фон Штауфен.

Н а т а н

Фон Штауфен?.. Штауфен?..

Х р а м о в н и к

Чем же это имя

Так удивительно?

Н а т а н

Его носило

Немало рыцарей...

Х р а м о в н и к

О да! Немало

Их тлеет здесь, в земле обетованной,  
Мой дядя... Мой отец, хотел сказать я...  
Но отчего так пристально ваш взор  
Ко мне прикован?

Н а т а н

Ни с чего! Не в силах

Я наглядеться досыта на вас.

Х р а м о в н и к

Не лучше ли мне первому уйти?  
Пытливый взгляд нередко открывает  
Нам больше, чем хотелось бы узнать.  
И я... страшусь его! Пусть неприметно  
Нас время сблизит, а не любопытство.  
(Уходит.)

Н а т а н

«Пытливый взгляд нередко открывает  
Нам больше, чем хотелось бы узнать».  
Как будто он в душе моей читал,  
Как будто он проник в мою догадку!..  
Не только стать, не только голос Вольфа,  
Его осанка, поступь, так же гордо  
И голову закидывает он,  
И опирается на меч. Как Вольф,  
Ладонью брови заслоняет, словно  
Огонь скрывая взора своего...  
Как образы былого, долго дремля  
На дне души, нежданно оживают  
От слова, вдруг прорезавшего мглу!

Фон Штауфен! Да, Фильнек и Штауфен!  
Точно.  
Ну, а пока — к султану! Кто там в прятки  
Со мной играет? Дайя, не таись!

#### ЯВЛЕНИЕ ВОСЬМОЕ

Д а й я, Н а т а н.

Н а т а н

Ну, что? Так ведь и знал: отнюдь не встреча  
Моя с султаном, а совсем другое  
Покою не дает вам.

Д а й я

Нас за это  
И осудить нельзя. Едва он начал  
Доверчивее с вами говорить,  
Как скороход нагрянул, и пришлось  
Нам от окна уйти.

Н а т а н

Скажи ей только:  
Пусть ждет его с минуты на минуту!

Д а й я

И это верно?

Н а т а н

Дайя! На тебя  
Могу я положиться? Будь разумна  
И осмотрительна. Не подведи меня!  
Ты в этом не расскаешься, поверь,  
И с совестью своею примиришься.  
Одно лишь: не нарушь моих расчетов  
Да не вдавайся в лишние расспросы  
И рассказы!

Д а й я

Уж я не подведу,  
Могли бы знать! Ступайте к Саладину!  
Никак, второй гонец к вам от султана?  
Дервиш, никто другой — ваш Аль-Гафи.

ЯВЛЕНИЕ ДЕВЯТОЕ

Н а т а н, А л ь - Г а ф и.

А л ь - Г а ф и

Ха! Ха! Ха! Ха! Опять я к вам явился!

Н а т а н

Но что за спешка? И с чего меня  
Он видеть хочет?

А л ь - Г а ф и

Кто?

Н а т а н

Да Саладин.

Иду, иду!

А л ь - Г а ф и

К кому? К султану?

Н а т а н

Разве

Не он тебя прислал?

А л ь - Г а ф и

Ей-богу, нет!

А был уж кто-то послан?

Н а т а н

Был, конечно.

А л ь - Г а ф и

Так я и знал!

Н а т а н

Что знаешь, расскажи!

А л ь - Г а ф и

Но я не виноват, клянусь пророком!  
Что только я не врал о вас, что только  
Им не напел, чтоб отвратить беду!

Н а т а н

Беду?

Аль - Гафи

Ведь казначей-то вы отныне.  
Как мне ни жаль вас, но глядеть на это  
Мне невтерпеж! Нет, я уйду! Куда,  
Вы слышали. Дорога вам известна.  
Есть поручения ко мне? Скажите!  
Исполню все. Одно лишь: почта ваша  
Была б в подъем дервишу-голяку!  
Но поскорей!

Натан

Опомнись, Аль-Гафи!  
В уме ли ты? Я ничего не знаю.  
О чем ты там бормочешь?

Аль - Гафи

И кошель

С собой захватите?

Натан

Кошель?

Аль - Гафи

А как же!

Да не пустой, а золотом набитый,  
Чтоб дать взаймы и выручить султана?

Натан

И только-то?

Аль - Гафи

А мне глядеть на то,  
Как Саладин разденет и разует  
Вас донага? Как этот вертопрах  
Начнет тащить из тучных закровов  
Добро, которым ваше милосердье  
Злосчастных нищих прежде наделяло?  
Тащить день изо дня, и все-то в долг,  
Пока не сдохнут мышцы с голодухи?  
Иль вы воображаете, что тот,  
Кто ваши деньги взял, к советам вашим  
Прислушиваться будет? Не надейтесь!  
Когда внимал советам Саладин?

Подумайте, Натан, что приключилось  
Со мной всего лишь час назад.

Н а т а н

А что?

А л ь - Г а ф и

Пришел я к Саладину. Он признал  
Победу за сестрой — играет Зитта  
Недурно в шахматы. А на доске  
Игра, никем не тронута, стояла.  
И вот я вижу, что она еще  
Не кончена — султан не посрамлен,  
Как он считал.

Н а т а н

Вот для тебя находка!

А л ь - Г а ф и

Ему бы только пешкою прикрыться  
В ответ на Зиттин «шах»! Дадите доску,  
Так покажу...

Н а т а н

Да я и так поверю.

А л ь - Г а ф и

А вслед за тем пойти ладьей — и Зитте  
Была бы крышка! Я его зову,  
Хочу все толком разъяснить. А он —  
Подумайте!..

Н а т а н

С тобой не согласился?

А л ь - Г а ф и

И слушать не хотел! Махнул рукой  
И всю игру рассыпал.

Н а т а н

Быть не может!

А л ь - Г а ф и

«Я, говорит, хочу, чтоб был мне мат!»  
Ну, как, по-вашему? Игра ли это?

Н а т а н

Нет! Разве лишь — игра в игру.

А л ь - Г а ф и

Играли

Они, чай, не на финики!

Н а т а н

Что — деньги!

Не в деньгах суть! А в том, что он тебя  
И слушать не хотел! В таком вопросе  
Первейшей важности не посчитался  
С твоим советом! И орлиным взглядом  
Твоим не восхитился! Вот в чем суть!  
Вот что взывает к грозному отмщенью!

А л ь - Г а ф и

А!.. Бог с ним! Я хотел лишь пояснить,  
С какой башкой упрямой вы связались.  
Нет, с ним якшаться мне неумоготу!  
Таскайся день-деньской по грязным маврам  
И вопрошай: «Дадите ль нам займы?»  
И это — я, кто ввек не побирался,  
Хожу и в долг прошу для Саладина!  
А в долг просить, по мне, ничуть не лучше,  
Чем побираться; как ничуть не лучше,  
Чем воровать, с лихвой давать займы.  
Нет я уйду! А там, в долине Ганга,  
Всю эту скверну смою! И не буду  
Для смрадных дел орудием покорным!  
Там только встречусь я с людьми! А здесь  
Лишь вы один у вод священных Ганга  
Достойны жить. Пошли бы вы со мной!  
Швырнули бы ему свои богатства!  
Он все равно очистит вас дотла.  
Не лучше ль сразу сбавить этот хлам,  
Чем день за днем? Я и далák дервиша  
Вам раздобуду... Ну?

Н а т а н

Сдается мне,

Все это не уйдет от нас. Дай срок  
Обдумать только! Потерпи!

Аль-Гафи

Обдумать?

Тут нечего обдумывать!

Натан

Дай только

Домой вернуться от султана!..

Аль-Гафи

Кто

Обдумывает, тот предлога ищет  
Не разрубить узла! Кто напролом  
Не рвется к цели, раб других навеки!  
Живите, как хотите! Будьте здоровы!  
Мой путь туда пролег, а ваш — сюда.

Натан

Гафи! Ведь ты и сам еще отчета  
Султану не представил.

Аль-Гафи

Ерунда!

В моей казне — хоть покати шаром.  
А счета вы заверите да Зитта,  
Прощайте же!

*(Уходит.)*

Натан

*(ему вслед)*

Да, счета я заверю,  
Мой дикий, добрый — как еще назвать?  
Лишь истый нищий в мире истый царь!

## ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

### ЯВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Сцена представляет комнату в Натановом доме.

Рэхан Дайя.

Рэха

Как мой отец велел сказать? «Пусть ждет  
Она его с минуты на минуту!»

Не правда ль, Дайя, это значит: скоро  
Он будет здесь? А сколько их уже  
С тех пор, минут постылых, набежало!  
Но почему мне думать об ушедших?  
Я буду каждой из грядущих жить!  
В одну из них он все-таки придет!

Д а й я

А все злосчастный вызов к Саладину!  
Не будь напасти этой, так Натан  
Его давно привел бы.

Р э х а

А придет

Минута эта, сбудется мечта,  
Исполнится заветное желанье,—  
И что тогда? Потом-то что?

Д а й я

Потом?..

Потом, надеюсь, и мое желанье  
Горячее исполнится.

Р э х а

А чем

Заполнить пропасть в опустевшем сердце,  
Отвыкшем жить без брезжущей мечты,  
Без тайного желания? Ничем!  
Как страшно это!..

Д а й я

Пусть *моя* мечта

Тогда в твоём сердечке утвердится →  
Мое желанье: знать, что ты живешь  
В Европе, среди людей, тебя достойных.

Р э х а

Ну что ты говоришь? Твое желанье  
Как может стать когда-либо моим?  
Тебя к себе не родина ль зовет?  
А мне пришлось бы с нею расставаться,  
Ужели тени родичей твоих,  
В душе едва клубящиеся зыбко,

Ослят тех, кого я вижу, слышу,  
К кому рукой притронуться могу?  
Подумай только!

Д а й я

Как ты ни упрямься,  
А не уйдешь от божьего перста!  
Что, если твой спаситель предназначен  
Благоволеньем бога своего,  
За коего он бился, возвратить  
Тебя стране, тем людям, для которых  
Ты рождена на свет!

Р э х а

Ах, Дайя, Дайя!  
Опять ты за свое, родная Дайя?  
Диковишны понятия твои!  
Как ты сказала? «Бога *своего*,  
За коего он бился»? Что за бог,  
Который бы принадлежал кому-то  
И за кого нам с кем-то биться надо?  
Кто знает, для какого он клочка  
Земли рожден, когда не для того,  
Где он родился? Что отец сказал бы,  
Услышавши тебя? В чем виноват  
Он пред тобой, что ты сулишь мне счастье  
Лишь от него вдали? Зачем зерно  
Чистейшее отцовых поучений  
Ты тщишься сорняками заглушить  
Или цветами родины твоей?  
О Дайя милая, отец не хочет,  
Чтобы твои роскошные цветы  
В моем произрастали вертограде.  
Я и сама не раз уж замечала:  
Как бы они ни красили мой сад,  
Он чахнет, гложет от твоих цветов.  
Их запах кисло-сладкий! Он дурманит,  
Он голову кружит мне... Твой-то мозг  
Давно привык к нему, и за такую  
Выносливость тебя я не корю.  
Но мне он вреден. Вот хотя б твой ангел!  
Из-за него я чуть не помешалась.  
Я и сейчас перед отцом краснею  
За глупость эту!

Д а й я

Глупость? Будто ум  
У вас одних лишь дома? Глупость! Глупость!  
Могла б я говорить!

Р э х а

А разве — нет?  
Когда же я вся в слух не превращалась,  
Лишь только начинала ты рассказ  
О мучениках ваших; не дивилась  
Их стойкости, подвижничеству их;  
Без слез не слушала об их мученьях?  
Не их вероученьем я пленилась,  
Не в нем их подвиг видела великий,  
Но тем охотней слышала о том,  
Что близость к богу вовсе не зависит  
От суетных вымыслов людских.  
Все это и отец нам говорил.  
И ты с ним соглашалась, помнишь, Дайя?  
Зачем же ты теперь колеблешь зданье,  
Что с ним же строила? По, друг мой Дайя,  
Уместно ли, скажи, такой беседой  
Встречать нам гостя? Хоть не безразлично  
Мне знать, как он об этом... Слышишь, Дайя?  
Не он ли там, у двери нашей?.. Слышишь?  
О, кабы он!

## ЯВЛЕНИЕ ВТОРОЕ

Р э х а, Д а й я и храмовник, перед которым кто-то распахивает двери со словами: «Теперь идите прямо!»

Р э х а

*(вздрагивает, но тут же овладевает собой и хочет пасть к его ногам)*

Он! Мой спаситель!

Х р а м о в н и к

Чтоб того избежать  
Так медлил я, и все же...

Р э х а

Я хочу

Пасть ниц пред гордым этим человеком,  
Чтоб не его благодарить, а бога.

Спесивец в благодарности моей  
Нуждается не больше, чем ведро  
С водою, что так славно потрудилось  
Тогда же, при тушении пожара:  
Давало наполнять и выливать  
Себя — кому-то там — попеременно,  
Вот так и этот гордый муж! И он  
Был брошен кем-то в пышущее пламя,  
Тут я ему случайно подвернулась,  
Случайно же ему попала в руки,  
Как искорка на белый плащ его,  
Покуда — уж не знаю что? — опять нас  
Не выбросило из огня. За что же тут  
Благодарить? В Европе, говорят,  
Вино войска на приступ поднимает.  
Храмовники *должны*-де всех спасать,  
Как псы высокой выучки добычу  
Брать из пруда, а надо — из огня,

Храмовник

*(изумленно и с возрастающей тревогой ее слушавший).*

О Дайя, Дайя! Если я в минуты  
Отчаянья, уныния с тобой  
Несдержан был, зачем же повторять  
Любую глупость, что с моих гневливых  
Срывалась губ? Как мстительна ты, Дайя!  
Прошу тебя, сложи свой гнев на милость  
И будь заступницей моей!

Д а й я

Мне, рыцарь,  
Сдается, эти терния, что вы  
Вонзали в сердце ей, вас не поранят,  
Ее сочувствия вас не лишат.

Р э х а

Как, рыцарь? Вас отчаянье снедало?  
Вам было легче жизнью поступиться,  
Чем так страдать?

Храмовник

О доброе дитя!  
О милая! Душа решить не может:  
Глядеть на вас или слушать? Нет! Такою

Та девушка, что спас я, не была.  
Иначе каждый бросился бы в пламя,  
Меня не дожидаясь!... Но испуг  
Лицо любое может исказить...

Пауза. Он весь погружается в ее созерцание.

Р э х а

Вы ж для меня всегда такой, кем были...

Снова пауза. Чтобы вывести его из одерзнения, она продолжает.

Скажите, рыцарь, где вы пропадали  
Все эти дни? И я прибавлю: где вы  
Теперь витаете?

Х р а м о в н и к

Наверно, там,  
Где мне не быть бы лучше...

Р э х а

Ну — а раньше?  
И раньше — там, где лучше б вам не быть?  
Пехорошо!

Х р а м о в н и к

Где раньше был я? Раньше —  
Па... как его? Синае.

Р э х а

На Сипае?  
Вот чудно! Есть теперь кого спросить,  
А верно ли...

Х р а м о в н и к

...что сохранилось место,  
Где Моисей, как говорят, стоял  
Пред ликом господа?

Р э х а

Я не о том!  
Где б он ни встал, стоял он перед богом,  
Об этом я слышана. Но верно ль —  
Вот я о чем хотела вас спросить, —  
Что на Синай подняться многим легче,  
Чем вновь с него спускаться? Мне всегда, —

А я в горах не раз уже бывала,—  
Казалось, что совсем наоборот.  
Так как же? Что ж вы, рыцарь, отвернулись?  
Смотреть наскучило?

Храмовник

Чтоб лучше слушать.

Рэха

Сказали б прямо, чтобы скрыть насмешку  
Над простотой моей, над тем, что я  
Умней чего придумать не могла  
Для разговора о горе священной,  
Горе всех гор! Не так ли?

Храмовник

Нет, не так!

Уж я-то буду вам в глаза смотреть,  
Но вам их—в свой черед—пришлось потупить.  
Вы улыбнулись мне! И тем ясней  
Признались в том, что я хотел бы слышать  
Из ваших уст. Но вы теперь умолкли...  
О Рэха, Рэха! Как же был он прав,  
Сказав тогда: «Лишь повстречайтесь с ней!»

Рэха

Кто? И кому?

Храмовник

«Лишь повстречайтесь с нею!» —  
Мне ваш отец сказал.

Дайя

А я того же

Не говорила вам?

Храмовник

Но где же он,  
Где ваш отец? Неужто у султана?  
С тех самых пор?

Рэха

Наверно.

## Храмовник

Быть не может!

Как я забывчив! Нет, едва ли он  
У Саладина... Верно, ждет меня  
У монастырских врат... Конечно, ждет!  
Мы так с ним и условились. Простите!  
Сейчас я с ним вернусь.

Д а й я

Останьтесь, рыцарь!

Зачем вам беспокоиться? Сыщу!

Храмовник

Да нет же, нет! Меня он ждет, не вас.  
К тому же он легко — что не бывает? —  
Мог и в беду попасть!.. Султана вы  
Не знаете... Глядишь, и не потрафишь!  
Поверьте мне, ему грозит опасность!  
Нет, медлить мне никак нельзя!

Р э х а

Опасность?

Храмовник

Да, да! Ему, и мне, и вам — коль скоро,  
Не тотчас я уйду!  
(Уходит.)

## ЯВЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ

Р э х а и Д а й я.

Р э х а

Подумать только!

Пришел и вдруг — сбежал! Что это значит?  
Ума не приложу!

Д а й я

Уж вы поверьте —

Отличная примета!

Р э х а

Ты о чем?

Д а й я

Вскипело сердце, вот он и боится,  
Что пена через край перебежит.  
Теперь — черед за вами.

Р э х а

Что такое?

И ты загадки задаешь?

Д а й я

Приспела

Пора воздать ему за все мученья.  
Пусть он теперь помучится, глупец!  
Но мой совет: не будьте слишком строги!

Р э х а

В толк не возьму, о чем ты говоришь.

Д а й я

Неужто вы уже совсем спокойны?

Р э х а

Спокойна? Да, спокойна.

Д а й я

Хоть признайтесь,

Что любви вам страдания его,  
Что в них-то вы свое и почерпнули  
Спокойствие?

Р э х а

Опять не понимаю!

Все, в чем тебе могла б признаться я,  
Так разве в том, что даже странно мне,  
Как после стольких бурь внезапно в сердце  
Такая тишь могла восстановиться...  
Вся стать его, его повадки, речь  
Меня..,

Д а й я

Насытили?

Р э х а

Я б не сказала!

Насытиться я ими не могла...

Д а й я

Но первый голод все же утолили?

Р э х а

Да, если хочешь...

Д а й я

Вовсе не хочу!

Р э х а

Он будет вечно дорог мне! Дороже  
Всего на свете! Но теперь — увы! —  
При имени его не участится  
Биснье сердца, не отхлынет кровь  
От щек, когда я вспомню непароком  
О рыцаре. Но что ж я разболталась?  
Пойдем-ка лучше, милая, к окну,  
Где мы тогда стояли.

Д а й я

Значит, все же  
Сердечный голод так и не утих?

Р э х а

Теперь я и на пальмы погляжу,  
Не только на него.

Д а й я

Сердечный холод,  
Быть может, жар сердечный предвещает?

Р э х а

Нет! Я не холодна. Но трезвым взором  
Смотреть на мир не менее отрадно.

#### ЯВЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Сцена представляет приемный зал во дворце Саладина. С а л а д и н  
и З и т т а.

С а л а д и н

*(При входе говорит в открытую дверь)*

Как только жид придет, вести сюда!  
Он, видимо, не склонен торопиться,

**Зитта**

Гонец Натана дома не застал.  
Не горячись!

**Саладин**

Сестра! Сестра!

**Зитта**

Ты прямо

Как перед боем!

**Саладин**

И притом с оружием,  
Которым я сражаться не обучен.  
Я должен притворяться, страх внушать,  
Рыть волчьи ямы и ловушки ставить.  
Пристало ль это мне? Где и когда  
Я этому учился? И во имя  
Чего все это? Чтоб побольше денег  
Нам выжать из сробевшего жида.  
И ради этой мелочной победы  
Пускаться мне на мелочные плутни!

**Зитта**

Но если мелочь мелочью считать,  
Она отмстит сторицей!

**Саладин**

Да, к несчастью!

Но если этот жид и впрямь тот самый  
Достойный, мудрый муж, каким дервиш  
Его изображал когда-то?

**Зитта**

Что же!

Беды я в том не вижу. Ведь петлю  
Готовишь ты лукавому, скупому,  
Трусливому жиду — не мудрецу,  
Не праведнику божью. Этот другом  
Нам будет и без западни. Послушать,  
Как поведет он речь,— прелюбопытно!  
Одним ли сокрушительным ударом  
Расставленные сети он порвет

Иль обойдет ловушку стороною —  
Все будет интересно! Все тебя  
Порадует! Не так ли?

С а л а д и н

  Это верно,  
Надеюсь, так и будет,

З и т т а

  А тогда,  
Чего же нам смущаться? Если ж он —  
Один из дюжинных умов и только  
Жидь среди других жидов, пред ним, мой  
  братец,  
Стыдиться нечего предстать таким,  
Какими всех считает он. Напротив,  
Кто добродетелен, того болваном  
И дурнем он сочтет.

С а л а д и н

  Выходит, значит,  
Нам пужно дурно поступать, чтоб дурно  
Дурной о нас не думал?

З и т т а

  Что дурным  
Считать? Ужель споровку: каждой вещи  
Сыскать достойнейшее примененье?

С а л а д и н

Таков ваш женский ум! Что ни измыслит,  
Он тут же приукрасит,

З и т т а

Приукрасит?

С а л а д и н

Боюсь я только, как бы не сломалась  
В моей ладони хрупкая вещица.  
Задуманное столь хитро и тонко  
С не меньшей ловкостью исполнить надо.  
Но будь что будет! Спляшем, как умеем!  
По мне, чем хуже, тем оно и лучше,  
Не обессудь!

**З и т т а**

Не скромничай, мой друг!  
Я за тебя готова поручиться.  
Всегда вояки храбрые хотят  
Уверить нас, что лишь мечом одним  
Они вершин достигли бранной славы.  
Конечно, льву травить лисиц зазорно,  
Но он не хитрости — лисы стыдится.

**С а л а д и н**

Всегда-то бабам любо низвести  
Мужчину до себя! Ступай отсюда!  
Я вызубрил урок свой наизусть.

**З и т т а**

Как? Мне уйти?

**С а л а д и н**

Ты думала остаться?

**З и т т а**

Нет, не остаться, а... сюда поближе...  
Пристроиться.

**С а л а д и н**

Чтобы подслушать нас?  
Нет, нет, сестра! Не то я оробею!  
Прочь, прочь! Уж занавес шуршит!.. Он — здесь!  
И уходи подальше! Я проверю.

Она уходит в небольшую дверь, в другую входит Натап. Саладин садится в кресло.

## ЯВЛЕНИЕ ПЯТОЕ

**С а л а д и н и Н а т а п.**

**С а л а д и н**

Поближе, жид! Нет, ближе! Вот сюда!  
Не бойся!

**Н а т а п**

Пусть враги тебя страшатся!

С а л а д и н  
Тебя зовут Натаном?

Н а т а н  
Да.

С а л а д и н  
И Мудрым?

Н а т а н  
Нет.

С а л а д и н  
Сам не скажешь так. А твой народ?

Н а т а н  
Возможно.

С а л а д и н  
Ты меня не заподозришь  
В презрении к людской молве: давно уж  
Надеялся я повстречаться с тем,  
Кого народ счел мудрым.

Н а т а н  
Не в насмешку ль?  
В народе «мудрый» все равно что «умный»,  
А умный — тот, кто выгоды свои  
Блюдет усердней, чем другие люди.

С а л а д и н  
Те выгоды — в твоих глазах — презренны?

Н а т а н  
По их воззрениям, всех умнее тот,  
Кто всех корыстней. Тут и ум и мудрость —  
Что в лоб, что по лбу.

С а л а д и н  
Ты лишь подтверждаешь,  
Что хочешь опровергнуть. Пусть народ  
Не знает высшей выгоды своей,

Но ты-то знаешь иль узнать стремишься  
По меньшей мере. Много дум продумал,  
А этого достаточно, чтоб мудрым  
Тебя считать.

Н а т а н

Кто из людей премудрым  
Не мнит себя?

С а л а д и н

Нет! Побоку смиренье!  
Довольно сладких слов! Где трезвый разум  
К ответу призван, их навал мне гадок!  
*(Вскакивает.)*

Но обратимся к сути! Только, жид,  
Будь откровенен! Не вилай!

Н а т а н

Султан,  
Я услужу тебе! И так усердно,  
Что ты других поставщиков забудешь.

С а л а д и н

Услужишь? Чем?

Н а т а н

Ты лучшее, поверь,  
Изо всего, чем я богат, получишь  
По самым сходным ценам.

С а л а д и н

Ты о чем?  
О тряпках? Так иди к сестре-мотовке!  
*(Подслушиваешь? Вот и получила!)*  
А я с купцами не имею дел.

Н а т а н

Так ты, наверное, услышать хочешь,  
Что я в пути-дороге разузнал  
О происках врага, а он опять  
Зашевелился... Если без утайки...

С а л а д и н

И к этой цели я отнюдь с тобой  
Плыть не намерен. Я о том слышан  
Достаточно...

Н а т а н

Приказывай, султан!

С а л а д и н

Я в наставлении твоём нуждаюсь  
Совсем другом. Ты — по всему — мудрец.  
Так уж поведай мне: какая вера,  
Какой закон тебя своею правдой  
Всех более пленил?

Н а т а н

Султан, ты знаешь,

Я — иудей.

С а л а д и н

А я — так мусульманин,  
А тот — христианин. Из этих трех  
Вероучений может лишь одно  
Быть истинным. Разумный человек  
Стоять не будет там, куда случайность  
Рождения закинула его.  
А если будет, то по убеждению,  
На прочном основанье. Так скажи  
Мне — на каком? Дай в доводы проникнуть,  
Которые я взвесить не успел  
За недосугом. Дай мне выбор твой  
Без соглядатаев проверить толком,  
Чтоб я пришел к тому же. Ты смущен?  
Ты смотришь с недоверием? Пожалуй,  
Я первый из султанов, кем причуда  
Такая овладела, хоть она  
С достоинством султана не в разладе.  
Не так ли? Почему же ты молчишь?  
Иль дать тебе минутой на раздумья?  
Даю! (Хотел бы я узнать, довольна ль  
Моею речью Зитта?) Поразмысли!  
Но — побыстрей! И я вернусь тоже  
Потороплюсь.

*(Выходит в ту же дверь, в какую вышла Зитта.)*

## ЯВЛЕНИЕ ШЕСТОЕ

Н а т а н о д и н .

Н а т а н

Гм, гм! Разодолжил!

Сумел задачку выбрать! Я-то думал,  
О займе речь пойдет, ан нет — о правде!  
Подай ее наличными, по счету!  
Как будто правда — горсточка монет.  
И хоть бы древних, весовых — все легче!  
Нет, новеньких, какие на базаре  
Берешь по выбитой на них цене.  
А кто определит, что стоит правда?  
Как золотом мешок, так правдой череп  
Хотел бы он набить. Кто жид из нас?  
Я или он? А если... если правду  
Взаправду он не ищет, а ее  
В ловушку обратил? Как мелок я  
В моем предположенье боязливом!  
А впрочем, что не мелко для великих?  
Я чую, сердцем чую: он ворвался  
Как тать в мой дом! Друг так не поступает:  
Он постучится, прежде чем войти.  
Будь начеку! На страже будь! Но — как?  
Столпом быть иудейства — здесь не к месту,  
Вероотступником — еще опасней!  
Вот тут-то он и спросит: «Коль не жид,  
Зачем не мусульманин?» Что ответишь?  
Нашел решенье! Не одних детей  
Мы кормим сказками. Теперь пусть входит!

## ЯВЛЕНИЕ СЕДЬМОЕ

С а л а д и н и П а т а н .

С а л а д и н

(Так! Поле чисто!) Или слишком скоро  
Я возвратился? Все ли ты обдумал?  
Ну что ж, начни! Никто нас не услышит —  
Лишь ты да я.

Н а т а н

По мне, хоть целый мир —  
Мне все равно.

С а л а д и н

Так в правоте своей  
Уверен ты? Похвально! Вот что значит —  
Быть мудрецом! И жизнь и достоянье,  
И кровь и кров, как то и быть должно,  
Готов ты правде в жертву принести.

Н а т а н

Да, ради вящей пользы, если надо.

С а л а д и н

Отныне, значит, я посить по праву  
Свой титул буду «Устроитель мира  
И ратоборец правды»?

Н а т а н

Славный титул!  
Но прежде, чем довериться тебе,  
Дозволь, султан, развлечь тебя мудреным  
Одним рассказом?

С а л а д и н

Почему бы нет?  
Всегда охотно я внимал рассказам  
В искусном исполнении.

Н а т а н

Не такой уж  
Искусник я рассказывать.

С а л а д и н

Довольно  
Смиренно-гордых слов! Так начинай!

Н а т а н

В седую старину жил человек.  
Был перстень у него с бесценным камнем —  
Дар женщины, им некогда любимой.  
Опал, мерцавший нестрыми лучами,  
Таинственною силой обладал:

Кто с верою носил его, всегда  
Угоден был и господу и людям.  
Так диво ли, что человек с Востока  
Ни днем, ни ночью с ним не расставался  
И завещал заветное кольцо  
Хранить из века в век своим потомкам?  
В предчувствии конца он отказал  
Свое кольцо любимейшему сыну  
И повелел, чтобы оно и впредь  
К любимейшему сыну отходило  
И обладатель перстня, невзирая  
На право первородства, был главой  
И властелином княжеского рода.  
Султан, ты понял?

С а л а д и н

Да. Но продолжай!

Н а т а н

Итак, от сына к правнукам кольцо,  
Из века в век переходя, досталось  
Отцу трех сыновей. Они все трое  
Ему покорны были в равной мере  
И в равной мере были им любимы,  
Как он ни проверял себя. Порой  
Случалось, правда, что ему казался  
То старший сын, то средний, то меньшей,  
Ну, словом, тот, с кем был он с глазу на глаз,  
Достойней прочих; почему он всем  
По слабости кольцо и обещал.  
Но время шло, грозя секирой смерти,  
А любящий отец все не решался  
Двух сыновей достойных оскорбить  
Отменой обещанья. Что ж тут делать?  
Он мастера велел тайком позвать  
И поручил ему по образцу  
Заветного кольца два изготовить  
Таких же в точности, как то, на них  
Ни денег не жалея, ни усилий.  
Искуснику работа удалась  
На славу! Их не мог и сам заказчик  
Хоть в чем-то друг от друга отличить.  
Вот радость-то! Старик позвал поврозь  
Трех сыновей, и каждому кольцо

Вручил такое же. Вручил и умер.  
Ты слушаешь, султан?

С а л а д и н  
(в смущении отвернувшись)

Да, да! Однако  
Кончай-ка сказку!

Н а т а н

Я ее окончил.  
Что было дальше, ясно. Лишь отец  
Закрыв глаза, как каждый кольценосец  
Провозгласил себя главою рода.  
Тут вспыхнула вражда: пошли попреки,  
Проклятья, обвиненья! Доказать,  
Чей перстень настоящий, было тщетно...

Пауза — в ожидании того, как на эту притчу откликнется Саладин.

Почти столь тщетно, как установить,  
Где истинная вера.

С а л а д и н

Это все,  
Что мне должно служить ответом?

Н а т а н

Нет,  
Лишь — в извинение тому, что этих  
Я трех колец не в силах различить.  
Они отцом и были для того  
Заказаны, чтоб их не различали.

С а л а д и н

Что — кольца! Не шути со мной! Те три  
Религии, что я тебе назвал,  
Сдается, даже очень различимы,  
Вплоть до питья, и пищи, и обрядов.

Н а т а н

Но только не по их обоснованью!  
Основа их преданием крепка,  
Где устным, где, напротив, летописным.  
Приходится принять его на веру  
С благоговеньем детским. Разве — нет?

Кому ж мы верим на слово охотней,  
Чем прочим всем? Не родичам ли нашим,  
Чья кровь течет и в нас, кто с детских лет  
Нас осенял любовью и заботой  
И никогда нас не вводил в обман  
Иль разве лишь для нашего же блага?  
Могу ль я праотцам моим не верить,  
Как ты — своим? Иль требовать, напротив,  
Чтоб предков ты избличал во лжи  
Моим в угоду иль в угоду предкам  
Христианина? Мыслимо ли это?

С а л а д и н

(Он прав! Он прав! Живым клянуса богом!  
Я должен смолкнуть.)

П а т а н

Но дозволю вернуться  
Нам к нашим кольцам. Сыновья пред креслом  
Судьи предстали. Каждый поклялся,  
Что непосредственно из рук отцовых  
Принял кольцо. Да так оно и было!  
Давно уже отец-де обещал  
Ему кольцо и связанные с оным  
Великие права. И это было  
Не в меньшей мере правдой! Де не мог  
Отец его обманывать, — так каждый  
Не уставал твердить. Скорее близких  
Он в плутнях заподозрит, хоть и в братьях  
Он прежде никогда не замечал  
Коварства иль измены; он-де хочет  
Изменника сыскать и покарать.

С а л а д и н

Ну а судья? Хотелось бы услышать,  
Что ты судью заставишь говорить.

Н а т а н

Судья сказал: когда не приведете  
Вы тотчас же отца, покиньте тут же  
Судилище. Иль думаете вы,  
Что я разгадчиком сюда поставлен?  
Иль ждете, что кольцо заговорит?  
Но, стойте! Слышал я, кольцо имеет

Таинственную силу привлекать  
Благоволенья господа и смертных  
К владельцу своему. Вот в чем разгадка!  
Ведь силы этой нет в поддельных кольцах.  
Так кто ж из вас всех более любим  
Двумя другими братьями? Ответьте!  
Молчите? Значит, кольца-то вовсе  
Не действуют, сердец не привлекают?  
И каждый, зная, себя всех больше любит?  
Обманутый обманщик всяк из вас!  
Все три кольца поддельны. А кольцо  
Заветное, должно быть, потерялось,  
И потому-то ваш отец велел  
Три изготовить новых.

С а л а д и н

Бесподобно!

П а т а п

Итак, сказал судья, коль вам не мой  
Совет, а только приговор угоден,  
Ступайте! А совет мой: отнестись  
К событию, как должно. И поскольку  
Все сыновья из рук отца прияли  
Кольцо, пусть верит каждый, что оно  
Заветное. Возможно, что родитель  
Не пожелал терпеть в своем роду  
Засилье кольца, и достоверно,  
Что он вас всех любил без исключения —  
Не захотел двух сыновей своих  
Обидеть ради третьего. Так пусть же  
Все, как один, отважатся любить  
Друг друга бескорыстно и свободно!  
И каждый пусть старается волшебю  
Кольца заветного сам приумножить  
И кротостью, и праведною жизнью,  
И благодетельной ко всем любовью  
В сознании служенья божеству.  
И если через тысячу годин  
Себя таинственная сила камня  
Не перестанет проявлять, так я  
Вас приглашу на суд. На кресле этом  
Воссядет судия меня достойней.  
Так рек судья.

С а л а д и н  
О б о ж е !

Н а т а н

С а л а д и н !  
Когда себя ты сознаешь мудрейшим  
Таким судьей...

С а л а д и н

Я — жалкий прах, песчинка?  
О б о ж е !

Н а т а н

Что с тобой?

С а л а д и н

П а т а н , м о й м и л ы й !  
Те тысячи годин не истекли.  
На кресле мудрого судьи не мне  
Сидеть! Ступай! Ступай! Но будь мне другом.

Н а т а н

И больше ничего ты мне не скажешь?

С а л а д и н

Нет, ничего.

Н а т а н

Ни слова?

С а л а д и н

Что сказать мне?

Н а т а н

Есть просьба у меня... Я бы хотел  
При случае, когда-нибудь...

С а л а д и н

Да разве  
Для просьбы нужен случай? Говори!

Н а т а н

Я, странствуя по городам и весям,  
Взимал долги. Боюсь, не много ль слишком

Наличных денег у меня? А время  
Тревожное, как видно, настает...  
Не знаю, как мне быть, где их пристроить?  
Вот и подумал: может, и тебе —  
Война расходов требует немалых! —  
Потребуются денежки?

С а л а д и н  
*(испытующе глядя на него)*

Не буду  
Я спрашивать тебя, не повстречался ль  
Тебе Гафи. Не буду дознаваться,  
Не заподозрив ли меня в коварстве,  
Ты вызвался мне дать взаймы...

Н а т а н

В коварстве?

С а л а д и н

Я подозрение это заслужил.  
Прости меня! Но я скрывать не стану,  
Что посягал...

Н а т а н

Не на мои ли деньги?

С а л а д и н

Да.

Н а т а н

Значит, мы сойдемся! Но не думай,  
Что всю наличность я тебе отдам.  
Тому виной храмовник — ты его,  
Конечно, знаешь? Долг ему немалый  
Обязан я вернуть.

С а л а д и н

Храмовник? Гм!  
Надеюсь, ты поддерживать не вздумал  
Моих врагов заклятых?

Н а т а н

Об одном лишь  
Храмовнике я речь веду, кого  
Помиловал ты.

## С а л а д и н

Вовремя ты вспомнил  
Об этом юноше! Ведь я совсем  
Забыл о нем... Что случилось с ним и где он?

## Н а т а н

Ты не слыхал, чем я ему обязан  
По милости твоей? Избегнув смерти,  
Рискнул он тут же жизнью поплатиться,  
Из пламени спасая дочь мою.

## С а л а д и н

Он спас ее? Как на него похоже!  
Так бы и брат мой поступил, с которым  
Он схож во всем! Но где же он? Веди  
Его сюда! Как часто я о брате,  
Ей незнакомом, Зитте говорил,  
Сестре моей! Хочу ей показать  
Подобие возлюбленного брата!  
Сходи за ним! Как много добрых дел  
Из одного, случайного, быть может,  
Рожденного былой моей любовью,  
Могло произрасти! Иди за ним,  
Иди!

## Н а т а н

Сейчас! А начатую сделку  
Мы позже заключим...  
*(Уходит.)*

## С а л а д и н

Зачем сестре я  
Не дал подслушать нас? Скорее к ней!  
Удастся ль мне ей все пересказать?

## ЯВЛЕНИЕ ВОСЬМОЕ

Сцена представляет площадь под пальмами близ монастыря, где  
храмовник поджидает Натана.

## Х р а м о в н и к

*(стремясь побороть свое смятение, ходит взад и вперед  
и вдруг разражается бурной речью)*

Здесь, жертвенная тварь, угомонись.  
Довольно! Не стремлюсь и не желаю

Знать, что во мне творится, что стрясется  
Со мною впредь. Напрасно я, напрасно  
Хотел бежать! Но что мне оставалось,  
Как не спастись бегством? Будь что будет!  
Удар был слишком скор, чтоб отшатнуться,  
Как ни хотел избегнуть я его.  
Ту, о которой и мечтать не смел,  
Увидел я. Вмиг вспыхнуло решенье  
Не потерять ее! Решенье? Так ли?  
Решение — поступок, взлет! А я?  
Я лишь страдал... Проснувшееся чувство  
Меня связало с ней, в нее вплело,  
С ней воссоединило. Без нее  
Не мыслю жизни; даже после смерти,  
Где мы не жизни, вечности причастны,  
И там не мыслю! Такова любовь.  
И так храмовник, так христианин,  
Беспамятствуя, любит дочь Сиона?..  
Как быть мне? Здесь, в стране обетованной,  
Обетованной для меня вдвойне,  
Попрал я предрассудки и обеты.  
Что — орден мне? Во мне храмовник умер,  
Почил и не воскреснет никогда  
Со дня, как стал я пленником султана.  
Иль пощаженная им голова —  
Все та же? Нет! Она почти не помнит,  
Чем начинить ее они старались  
И одурманить. Разум обострился  
Под сводом неба отчего, окреп —  
Я это чувствую. Ведь только здесь  
Я начал думать, как отец мой думал  
Иль думать должен был, когда не сказку  
О нем мне нашептали. Сказку? Пусть,  
Но столь правдоподобную, которой  
Все больше верю в час, когда и мне  
Грозит беда споткнуться, пасть... Он пал?  
Пасть среди мужчин отрадной, чем стоять  
С детьми. Его пример тому порукой,  
Что он меня одобрит. В чем еще  
Нуждаюсь одобрении? Натана?  
Уж в нем-то я ничуть не сомневаюсь!  
Он даст согласие. Что за человек!  
А все старается жидом казаться.

Вот он! Лицо сияет, как у всех,  
Кто побывал у Саладина. Эй!  
Натан! Эй, эй!

#### ЯВЛЕНИЕ ДЕВЯТОЕ

Натан и храмовник.

Натан  
А! Это вы.

Храмовник  
Однако  
И долго ж вы у Саладина были!

Натан  
Не так уж долго. Я позадержался  
Еще со сборами. Ну, милый Курд,  
И человек же он! Мирская слава —  
Лишь тень его. Об этой встрече — позже.  
Пока же сообщу вам...

Храмовник  
Что?

Натан  
Он хочет  
Вас видеть, и сейчас же! Проводите  
Меня домой! Мне надо для султана  
Распорядиться кое-чем. Лишь справлюсь,  
Пойдем к нему.

Храмовник  
Натан, я не войду  
В ваш дом вторично, если только...

Натан  
Значит,  
Вы там уж побывали? Повстречались,  
Поговорили с ней? Ну что? Скажите,  
Как Рэха вам понравилась?

Храмовник

Безмерно!

Но видеться с ней снова — ни за что!  
Нет, нет! Иль разве лишь, когда вы тут же  
Согласие дадите: видеть мне  
Ее всегда, всегда!

Наташ

Как мне понять  
Вас, рыцарь?

Храмовник

*(после короткого молчания, внезапно бросаясь к нему  
на шею)*

Мой отец!

Наташ

Мой юный друг!

Храмовник

*(столь же внезапно отстраняясь от него)*

Не сын? Наташ! Молю вас, заклинаю  
Во имя первых уз благой природы,  
Они ж священнее всех прочих уз,  
Довольствуйтесь быть только человеком!  
Не отвергайте...

Наташ

Милый друг!

Храмовник

А сын?

Я вам не сын? Хотя бы в сердце Рэхи  
Признательность в любовь пресуществилась  
Ко мне, спасителю ее, и мы  
Ждем лишь согласия вашего, чтоб с ней  
Соединиться, стать единой плотью?  
Но вы молчите...

Наташ

Я опешил, рыцарь.

Х р а м о в н и к

Опешили? Как? Я ошеломил вас  
Словами, вами ж сказанными мне?  
В моих устах вы их не узнаете?  
Опешили?

Н а т а н

Мне бы узнать хотелось,  
Который же из Штауфенов отцом  
Вам доводился?

Х р а м о в н и к

Что это, Натан?  
В такую-то минуту вас снедает  
Пустое любопытство?

Н а т а н

Дело в том,  
Что одного из Штауфенов я знал,  
Он звался Конрадом.

Х р а м о в н и к

А коли так же  
Отец мой звался?

Н а т а н

В самом деле? Правда?

Х р а м о в н и к

Ведь и меня назвали в честь отца:  
Курд — тот же Конрад.

Н а т а н

Значит, этот Конрад  
Не мог отцом быть вашим. Ибо он  
Был, как и вы, храмовником бездетным.

Х р а м о в н и к

И только-то?

Н а т а н

Как?

Храмовник

Вопреки обету,  
Он мог бы быть им.

Натан

Шутите?

Храмовник

А вы

Не слишком ли уж строги? Если б даже  
И так! Бастард, то бишь внебрачный сын,—  
И этот сорт людей не наихудший!  
Что вам до моего происхождения?  
Я в свой черед о вашем не спрошу.  
Хоть в нем я, боже упаси, нисколько  
Не смею сомневаться, видит бог!  
Вы родословную до Авраама  
Свою возводите, и даже — выше!  
Я сам могу ее удостоверить.

Натан

Вы злитесь? А напрасно. Разве я  
Вам отказал? Я просто не хочу  
Ловить вас на слове, и только.

Храмовник

Правда,  
Что «только-то»? Тогда прошу прощенья,  
Не обессудьте.

Натан

Так идем ко мне!

Храмовник

К вам? Нет! Ваш дом объят пожаром! В нем  
И я сгорю! Я подожду вас здесь.  
Идите! (Если суждено увидеть  
Ее, так нагляжусь! А нет — довольно  
С меня, довольно!)

Натан

Я потороплюсь.

## ЯВЛЕНИЕ ДЕСЯТОЕ

Храмовник, потом Даия.

Храмовник

Довольно с меня! И слишком даже! Мозг  
Вмещает много, но, бывает, вдруг  
И переполнится от малой капли,  
И не годится больше ни на что,  
Чем ни был бы наполнен он. Терпенью!  
Душа способна этот перегной  
Исторгнуть, погасить. И вновь порядок,  
Простор и свет вернутся. Разве я  
Люблю впервые? Или то, что я  
Любовью звал, ей не было? И только  
Вот это есть любовь?

Даия

*(незаметно подкравшись)*

Тсс! Рыцарь! Рыцарь!

Я прошмыгнула мимо. Но и здесь  
Натану мы видны. Ко мне поближе —  
За ствол, вот этот, пальмы вековой!

Храмовник

Что так таинственно? В чем дело, Даия?

Даия

И вправду тайна привела меня  
К вам, рыцарь, и притом двойная тайна,  
Одна известна мне, другая — вам,  
Не лучше ли нам обменяться ими?  
Доверьте мне свою, а я мою  
Доверю.

Храмовник

С удовольствием! Но только  
Что вы зовете тайною моей?  
Но это я из вашей усмотрю...  
Так начинайте!

Даия

И хитры вы, рыцарь!  
Нет, вы сперва, а я потом. Поверьте,

Моя вам тайна и не пригодится,  
Когда вы не откроете своей.  
Не мешкайте! Что я сама раскрою,  
То в счет нейдет, — какое ж тут доверье?  
Я при своей останусь, вы ж своей  
Лишаетесь. Ах, горемыка рыцарь!  
Когда и где мужчине удавалось  
От женщины скрыть тайну?

Храмовник

О которой

Он часто сам не знает.

Дай я

Да, частенько!

Что ж остается, как не мне, старухе,  
Пачать по старой дружбе к вам? Скажите,  
Зачем вы ни с того и ни с сего  
Вдруг убежали, нас оставив в дурах?  
Почто с Натаном вы не возвратились,  
Как обещали? Слишком мало Рэха  
Понравилась вам или чересчур?  
Что, научите, это трепыханье  
Приклеившейся к ветке бедной пташки  
Могло бы значить? Словом, признавайтесь,  
Что вы глупейшим образом в нее  
Влюбились.

Храмовник

Что до глупости, так вам  
И книги в руки!

Дай я

Лишь в любви признайтесь!  
А глупость — кто поставит вам в укор?  
Да бог с ней!

Храмовник

Верно! Глупость очевидна:  
Храмовник иудейку полюбил,

Дай я

Да, глупость явная! Но иногда  
И в явной глупости есть толк немалый,

Какой и умному-то невдогад.  
Иль так уж невозможно, что господь  
Наш Иисус Христос кружной дорогой  
К себе, в святой овин, решил пригнать  
Овечку неразумную?

Х р а м о в н и к

Зачем вы —  
Все так торжественно? (А впрочем, если  
Заместо распятого — провиденье  
Поставить, не права ль она?) Признаться,  
Вам удалось во мне растормозить  
Людское любопытство.

Д а й я

Мы живем

В стране чудес!

Х р а м о в н и к

Уж так-таки чудес!  
Не потому ли это, что весь мир  
Прикочевал сюда? Считайте, Дайя,  
Что я уж исповедовался вам:  
Да, я люблю ее, не в силах мыслить  
Жизнь без нее! Весь мир мне опостылет,  
Коль скоро я один останусь, без...

Д а й я

И это точно? Так клянусь вам, рыцарь,  
Что Рэха будет вашей. Вы спасете  
Ее здесь, на земле, для жизни вечной.

Х р а м о в н и к

Но как? Могу ли я поклясться в том,  
В чем я не властен?

Д а й я

В вашей, в вашей власти  
Все это! Докажу единым словом,  
Что — в вашей!

Х р а м о в н и к

Так, что и отец не сможет  
Не согласиться?

Д а й я

Все отец, отец!

Он *должен* дать согласие...

Х р а м о в н и к

Должен, Дайя?

Он не в гнездо разбойников попал,

Так как же должен?

Д а й я

Он согласие даст,

И преохотно!

Х р а м о в н и к

Преохотно! Должен!

Ах, Дайя, Дайя! Что, когда скажу,

Что он-то и препятствует помолвке,

Хоть наотрез не отказал?

Д а й я

Возможно ль?

Х р а м о в н и к

Он говорил со мной так отчужденно,

Что оскорбил меня.

Д а й я

Поверить трудно!

Как? Вы ему прозрачно намекнули,

Что вознамерились на ней жениться,

А он от радости и не подпрыгнул,

Что дело слажено, и стал холодным,

Мертвящим голосом вам выставлять

Какие-то резоны?

Х р а м о в н и к

В этом роде.

Д а й я

Так я ж его, без лишних колебаний...

Пауза.

Х р а м о в н и к

И все-таки колеблетесь?

Д а й я

Но он

Всегда так добр! И я ему столь многим  
Обязана. Что за упрямец! Видит  
Христос, как принуждать его мне трудно...

Х р а м о в н и к

Прошу вас, Дайя! Помогите мне  
Покончить с неизвестностью. Но если  
Покончить с ней не можете: что б вы  
Ни порешили — доброе, худое ль,  
Молчите лучше! Я же постараюсь  
Забуть о вашей тайне.

Д а й я

Это значит,

Не удержать, а подстегнуть! Так знайте ж:  
Не иудейка, христианка Рэха.

Х р а м о в н и к

Что ж, на здоровье! Трудно ли далось  
Вам обращение это? Не смущайтесь,  
А продолжайте небо заселять,  
Раз землю уж не можете!

Д а й я

Что, рыцарь?

Вы над известием моим глумитесь?  
И вам, храмовнику, христианину,  
К тому ж влюбленному в нее, — не в радость,  
Что Рэха — христианка?

Х р а м о в н и к

И к тому ж

Из христианок вашего изделья.

Д а й я

Ах, так меня вы поняли? Хотела б  
Сыскать того, кто обратит ее!  
Но, к счастью, она — уже давно  
Кем ей препятствовали быть.

Храмовник

Туманно!

Дай я

Она и по рождению христианка,  
Крещеная...

Храмовник

Натаном?

Дай я

Нет! Натан —

Ей не отец.

Храмовник

Натан? Вы сознаете,  
В чем вы признались?

Дай я

В правде. Сколько слез  
Из-за нее, кровавых, я пролила!  
Нет, не отец он ей!

Храмовник

А взял в свой дом  
Дитя крещеное и приютил  
И... воспитал в законе иудейском?  
Не так ли?

Дай я

Так.

Храмовник

Не ведала, не знала  
Она про то? Отец же никогда  
Не говорил ей, что не иудейка  
Она, а христианка?

Дай я

Никогда.

## Храмовник

Он в ослеплении своем не только  
Дитя воспитывал, он в нем оставил  
И девушку?

Д а й я

К прискорбью, так.

Храмовник

Наташ?!  
Наташ?!

Сей добрый, мудрый человек дерзнул  
Так исказить и заглушить природы  
Свободный голос? Излиянье сердца  
В русло направить, где оно едва ли  
Текло б по доброй воле? Дайя, вы  
Мне в самом деле сообщили тайну  
Первейшей важности, больших последствий.  
Я с толку сбит! Я сам не рассужу,  
Что делать мне? Терпение! Ступайте!  
Ведь он придет сюда! Он может нас  
Здесь обнаружить!

Д а й я

Я умру на месте!

Храмовник

С ним говорить теперь — я не хочу.  
Нет мочи! Если встретитесь вы с ним,  
Скажите: у султана Саладина  
Мы оба свидимся.

Д а й я

Но вы ему  
И виду не подайте! То, что я  
Сказала вам, попридержите впрок,  
Чтоб в крайнем случае к тому прибегнуть  
И Рэху отстоять! Когда ж вы с ней  
В Европу поплывете, так возьмите  
Меня с собой!

Храмовник

Столкуемся! Ступайте!

## ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

### ЯВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Сцена представляет монастырские переходы.  
Послушник, потом храмовник.

#### Послушник

Он прав, всецело прав, наш патриарх!  
Мне, что и говорить, не удавались  
Все выполнявшиеся мной заданья.  
В толк не возьму, зачем он возлагает  
Их на меня? Не тонкий я делец,  
Не вкрадчив я и убеждать не мастер.  
Я не горазд повсюду нос совать  
И руку запускать, куда прикажут.  
Не для того я бросил бранный мир  
И для себя искал уединенья,  
Чтоб в суете погрязнуть.

#### Храмовник

Милый брат!

Вот и набрел на вас! А как хотелось  
Вас повидать!

#### Послушник

Меня?

#### Храмовник

Не узнаете?

#### Послушник

Нет, нет! Но все считал я, что едва ли  
На жизненной стезе вас повстречаю  
Когда-либо. Об этом я просил  
И всеблагого. Господу известно:  
Не по сердцу мне было порученье,  
С которым я явился к вам! Он помнит,  
Как я молил, чтобы слова мои  
Не встретили податливого уха,  
Он знает, милосердный, как в душе  
Я был доволен, что вы наотрез

Отвергли все призывы к злодеяниям,  
Несовместимым с рыцарскою честью.  
И вот вы здесь... Поддались уговорам!

Храмовник

Вам ведомо, зачем я здесь? А я  
И сам не знаю толком.

Послушник

Все обдумав,  
Нашли вы, что владыка патриарх  
Не так уж и не прав; что честь и деньги  
К вам потекут на службе патриаршей;  
Что враг есть враг, будь ангелом он трижды,  
Сличи его с друзьями. Взвесив все,  
Вплоть до крупинки плоти, капли крови,  
Пришли вы предложить себя. О боже!

Храмовник

Мой добрый, честный брат, не огорчайтесь!  
Не для того я здесь, не для того  
Решил я повстречаться с патриархом.  
Своим воззреньям я не изменил.  
Мне хочется во что бы то ни стало  
Былое уваженье сохранить  
В глазах столь праведного человека!  
Пришел же я к владыке патриарху,  
Чтоб посоветоваться с ним по делу,  
Мне важному.

Послушник

*(боязливо оглядываясь)*

Как? Вы — и с патриархом?  
Вы, рыцарь, — и с попом?

Храмовник

Да дело это  
Зело поповское...

Послушник

А станет поп  
Советоваться с рыцарем по делу,  
Сугубо рыцарскому?

## Храмовник

Ошибаться —

Его прерогатива, на нее же  
Ему мы не завидуем. Конечно,  
Когда бы я один судьей был,  
Поставлен был один уладить дело,—  
На что мне патриарх? Но этот случай  
Я лучше *плохо* по поповской воле,  
Чем по своей *отменно* разрешу.  
Религия, как я успел постичь,  
Есть та же партия; и как бы ты  
Ни мнил себя вне партии стоящим,  
Ты, сам того не сознавая, ей  
Оплотом служишь. А коль это так,  
Пусть так оно и будет!

## Послушник

Промолчу.

Я вашу мысль не уловил.

## Храмовник

И все же

(Чего я добиваюсь: приговора  
Или совета? Мудрого совета  
Иль богословского?) Спасибо, брат,  
За ваш урок. На что мне патриарх?  
Вы будьте патриархом! В патриархе  
Христианин мне нужен, а ничуть  
Не патриарх в христианине. Дело ж  
Мое...

## Послушник

Ни слова больше, рыцарь! Я —  
Всего лишь послушник. Кто много знает,  
О многом и печется. Я же только  
Обет повиновения блюду.  
Вот — кстати! Гляньте-ка: се патриарх  
Грядет. Оставайтесь здесь! Он вас заметил.

## ЯВЛЕНИЕ ВТОРОЕ

Те же и патриарх, в подобающем его сану пышном облачении, появляется в одном из переходов.

Храмовник

Не лучше ль улизнуть? Он мне отвратен.  
Самодовольный, ражий, жирный поп!  
А что за блеск!

Послушник

Увидели б его,  
Как ко двору поедет! А теперь  
Пришел он от больного.

Храмовник

Саладин,  
Чай, от стыда сгорит!

Патриарх

*(приблизившись, подзывает послушника)*

Эй, подойди!  
Уж не храмовник ли? Скажи мне вкратце,  
Что надобно ему...

Послушник

Не знаю.

Патриарх

Рыцарь!

Рад видеть вас, такого молодца!  
Почти что мальчик! С помощью господней  
Немалого достигнете.

Храмовник

Едва ль  
Чего-то большего, скорес даже,  
Что меньшего.

Патриарх

Что до меня, желаю,  
Чтобы такой благочестивый рыцарь —  
Во славу господу и христианству —  
И рос, и цвел, и силы набирался!

Все это так и будет, если младость  
Отважная последует советам  
Разумной старости! А чем еще  
Я мог бы рыцарю служить?

Храмовник

Да тем лишь,  
Что младости недостает,— советом.

Патриарх

Охотно! Но... Чтобы совет был принят!

Храмовник

Вслепую, что ль?

Патриарх

Кто ж это говорит?  
На то господь и даровал нам разум,  
Чтоб мы руководились им, где падо.  
Но всюду ли, всегда ль он применим?  
О нет! К примеру: возвещает бог —  
Устами ангела, слуги господня,  
Блюстителя Завета, богослова —  
Нам средство, что спасти и укрепить  
Весь христианский мир и мать нашу,  
Святую церковь, было бы способно  
Таинственным воздействием,— кто ж, дерзкий,  
Посмел бы прилагать к нему понятия  
Земного разуменья, подчинять  
Привычным правилам спесивой чести  
Закон извечный бытия — во всем  
Его великолепье и красе  
Неувядающей? Об этом хватит!  
Что побудило вас, отважный рыцарь,  
Искать совета нашего?

Храмовник

Честной

Отец! Предположите, что живет  
Какой-то жид с единственным ребенком,  
Допустим, девочкой, что он ее  
Учил добру и полюбил всем сердцем,  
Да и она его любовью детской  
В ответ любила. Вдруг мы узнаем,

Что девочка ему отнюдь не дочь,  
Что он ее младенцем подобрал,  
Купил, украл, как вам угодно, что  
Она и по рождению христианка,  
Крещеная; а жид ее в жидовстве  
Растил и за жидовку выдает,  
За дочь свою. Честной отец, скажите:  
Как поступить, как разобраться в этом  
Вопросе?

П а т р и а р х

Мерзостно! Но пусть сперва  
Сказать изволит рыцарь: это — факт,  
Имевший место, иль предположение?  
Игра фантазии иль вправду это  
Свершилось и свершается еще?

Х р а м о в н и к

Не все ль равно? Я мнение его  
Святейшества хотел бы лишь услышать.

П а т р и а р х

Что? Все равно? Как разум человека  
В делах духовных может ошибаться!  
Отнюдь не «все равно»! Одно — лишь повод  
Для диспута, логики пустой;  
Тогда разумнее пойти в театр,  
Где вот такие про и contra с бурным  
Успехом и под рев и свист галерки  
Разыгрывать умеют. Если ж рыцарь  
Меня не представлением забавит  
И то сбилось в епархии моей,  
Имело место в Иерусалиме  
Благословеннейшем, тогда...

Х р а м о в н и к

Ну что?

П а т р и а р х

Тогда тому жиду грозит расправа,  
Незамедлительно и беспощадно,  
Что правом каноническим и светским  
Положена за смертный грех.

Храмовник

Какая?

Патриарх

Какая? По помянутым законам,  
Жид, богомерзостно христианина  
От православной веры отвративший,  
Костра достоин.

Храмовник

Да?

Патриарх

Тем паче жид,  
Крещеного ребенка самовольно  
Лишивший благодати приобщенья  
К Христовой церкви. Все насилье, что  
Свершают над детьми, за исключением,  
Что церковь совершает.

Храмовник

А коль скоро  
Дитя, когда бы жид его не спас,  
Погибло бы в нужде неотвратимой?

Патриарх

Пусть даже так, жид должен быть сожжен.  
Ребенку лучше с голоду погибнуть,  
Чем вечного спасения лишиться  
Такой ценою. Не жиду пристало  
Опережать соизволенья божье:  
Захочет бог — и без жида спасет.

Храмовник

И вопреки жиду, я полагаю.

Патриарх

Пусть даже так, жид должен быть сожжен.

Храмовник

Мне горько это слышать. Особливо,  
Признаться, горько, ибо этот жид  
Воспитывал не в иудейской вере

Ее, а ли в какой. О боже ж ей  
Он говорил, что говорит наш разум.

### Патриарх

Не вижу в этом разницы. Пусть даже  
И так, жид должен быть сожжен! За это  
Деяние он заслужил и трижды  
Сожженным быть! Растить дитя в безверье?  
Наш долг — пред вездесущим преклоняться —  
Дитяти не внушать? Я удивляюсь  
Вам, рыцарь!

### Храмовник

В этом, отче патриарх,  
Признаюсь лишь на исповеди.  
(*Хочет уйти.*)

### Патриарх

Как?

Уйти, мне не сказавши ничего,  
Жида-злодея не назвав, ко мне  
Его под стражей не доставив? Нет!  
Я своего добьюсь! Пойду к султану!  
И Саладин, согласно договору,  
Которому он присягнул, нас должен,  
Да, *должен* защитить, не посягая  
На предоставленные нам права:  
Радеть о благоденствии святейшей  
Христовой церкви! Было так и будет!  
И — слава богу! — подлинник у нас  
За подписью монаршей и печатью.  
К тому ж я объясню султану, как  
Безверие опасно для державы.  
Да, да! Здесь все гражданские устои  
Внезапно рухнут, сгинут, если впредь  
Злосчастный человек лишится веры.  
Изыди, скверна!

### Храмовник

Очень, очень жаль,  
Что не удастся мне дослушать вашу  
Блистательную проповедь. Что делать!  
Я позван Саладином.

Патриарх

Да... Конечно...

Храмовник

Незамедлительно я возвещу  
О вашего святейшества приходе.

Патриарх

Я знаю, что вы милостью султана  
Высокой взысканы! Прошу вас, рыцарь,  
В его глазах меня не очернить.  
Я слишком ревностно служу, быть может,  
Всевышнему и церкви. Только это  
Вы обо мне султану доложите.  
А то, что вы сказали о жиде,  
Не правда ли, проблема? Так и будем  
Считать.

Храмовник

О да! Проблема.

*(Уходит.)*

Патриарх

Я поглубже

С ней ознакомлюсь, с этую проблемой!  
И снова порученье возложу  
На брата Бонафидеса. Эй, сын мой!  
*(Уходит, беседуя с послушником.)*

### ЯВЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ

Сцена представляет один из покоев во дворце Саладипа, куда  
рабы вносят мешки и ставят их на пол, один возле другого.

Саладин, потом Зитта.

Саладин

*(входит)*

Поистине, им несть числа! И много  
Таких мешков?

Раб

Да столько же, пожалуй.

Саладин

Остатнее доставить Зитте. Где  
Наш Аль-Гафи? Не мешкая, все это

Пусть забирает. Нет! Быть может, лучше  
Все сдать отцу? Ведь все равно динары  
Меж пальцев утекут. Конечно, сердце  
С годами леденеет: лишь ловкач  
Большой руки меня платить заставит!  
Пока Египет дани не пришлет,  
Пусть голытьба сама о пропитанье  
Своем заботится. Но подаяний  
У гроба Распятого как не дать?  
Как христиан-паломников обидеть?  
Когда бы...

З и т т а

Что такое? И на что  
Мне столько денег.

С а л а д и н

Вычти долг. Излишек  
На черный день припрячь.

З и т т а

А где Натан  
С храмовником твоим?

С а л а д и н

Должно быть, ищет  
Его повсюду.

З и т т а

Посмотри на это,  
Свои перерывая ожерелья,  
Я натолкнулась!  
(Показывает портрет-миниатюру.)

С а л а д и н

Брат! Как есть мой брат!  
Каким он *был*, увы! Мой храбрый мальчик!  
Как рано я тебя утратил, милый!  
Остался б ты при мне, чего бы только  
С тобой мы не свершили! Дай мне, Зитта,  
Его портрет. Он некогда его  
Сестре, покойной Лалле, подарил.

Она его в объятья заключила  
Свои и не хотела отпускать  
В отъезд его последний. Я же брату  
Позволил без охраны ускакать  
Надежной! Никогда мне не простила  
Его кончины Лалла! Никогда  
Не перестала упрекать за это!  
И умерла от горя. Мальчик мой  
К нам не вернулся.

З и т т а

Бедный брат!

С а л а д и н

Что пользы

Оплакивать его! Мы все — в свой срок —  
Уйдем. Кто знает? Может, и не смерть  
Одна уводит юношу такого  
С прямой дороги? У таких — врагов  
Опасных тьма, грозящих им бедою!  
Что б ни стряслось с ним, дай сличить портрет  
С храмовником отважным! Я хочу  
Проверить: не ввело ль меня в обман  
Воображенье?

З и т т а

Потому-то я  
И принесла портрет. Но я хотела б  
Сама сличить обоих: женский глаз  
Приметливее вашего.

С а л а д и н

Чу! Кто  
Пришел? Храмовник? Он!

З и т т а

Я, братец, чтобы  
Не помешать вам, не смутить героя,  
Поодаль сяду.  
(Садится на диван и опускает фату.)

С а л а д и н

Хорошо! (А голос  
Его каков? Такой, как у Ассада?  
Еще звучит он в памяти моей!)

## ЯВЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Храмовник и Саладин.

Храмовник

Я пленник твой, султан!..

Саладин

Мой пленник? Разве  
Тому, кому я жизнь вернул, тем самым  
Не возвратил я также и свободы?

Храмовник

Что ты почел за благо порешить,  
То мне предвосхищать не подобает.  
Великое спасибо, государь,  
За дар бесценный жизни! Но — мне мало  
Тебя лишь восхвалять, вся жизнь моя  
К твоим услугам.

Саладин

Лишь не примени  
Ее во вред мне! Лишних две руки  
Мне в стане вражьем не страшны, но сердце  
Им уступить такое — нестерпимо!  
В тебе я не ошибся: ты душой  
И телом мой Ассад. Чуть не спросил я  
Тебя: где пропадад ты, мой любимый,  
Все это время? Спал в какой пещере?  
В каком ты джигистане, милый брат,  
Волшбою доброй дивы сохранил  
Во всей красе, и свежести, и силе  
Цвет юности своей? Чуть не напомнил,  
Что мы с тобой плечом к плечу когда-то  
Успели совершить. Чуть не затеял  
С тобою ссоры: «Что ж ты не позвал  
Меня на смелый подвиг? Как ты мог  
Уйти и унести с собою тайну,  
Не поделившись ею?» Это все  
Я бы сказал тебе, когда тебя лишь,  
А не себя я видел. Но и так  
Хвала аллаху! Сны пресуществились  
В живую явь: на склоне дней моих—  
Ассад опять со мною! Ты доволен  
Таким признаньем, рыцарь?

Храмовник

Все, что ты  
Ни вздумал бы сказать мне, уж давно  
На дне души таилось!..

Саладин

Так давай же  
Попробуем! Останься ты при мне  
Как мусульманин иль христианин,  
В плаще иль ягмурлуке — все равно,  
В тюрбане или в войлочном шлыке.  
Я вовсе не хочу, чтоб покрывались  
Одной корою деревья.

Храмовник

Ты иначе  
Слугою б не был в божьем вертограде.

Саладин

Ну, если так меня ты понимаешь,  
С тобой мы сговоримся.

Храмовник

О, вполне!

Саладин

*(протягивая ему руку)*

За словом...

Храмовник

*(отвечая рукопожатьем)*

...дело! Ты получишь больше,  
Чем мог бы взять. Я — твой душой и телом!

Саладин

Для одного лишь дня — чрезмерно счастья!  
Но где же он?

Храмовник

Кто он?

Саладин

Наташ.

Храмовник  
(холодно)

Нет, я  
Пришел один.

Саладин  
Какой отважный подвиг!  
Видна в нем мудрость божья: ты его  
Для мужа славного свершил!

Храмовник  
Да, да!

Саладин  
Так холодно? Нет, юный друг, когда  
Бог через нас добро осуществляет,  
Тут холод неуместен, если даже  
Он скромностью наваян.

Храмовник  
На земле  
Любая вещь, как видно, многогранна,  
И грани эти не всегда друг с другом  
Живут в согласье должном.

Саладин  
Так держись  
Хорошего и славь деянья божьи!  
Он знает связь вещей. По раз тобой  
Такая мнительность подчас владеет,  
То я и сам опасливым в общенье  
С тобою буду. На беду свою,  
И я, как все земное, многогранен,  
И грани у меня нередко — в распре.

Храмовник  
Мне больно слышать это. Подозрениям  
Не так уж я подвержен.

Саладин  
Так признайся,  
В ком усомнился ты? Ужель в Натане?  
В Натане? Ты? Откройся мне! Впервые  
Доверие свое мне покажи.

Храмовник

Не на него, а на себя сержусь  
За глупость явную.

Саладин

Какую глупость?

Храмовник

За то, что мне пригрезилось, что может  
Жид разучиться быть жидом. И в этот  
*Сон палву* поверил я.

Саладин

В чем дело?

Храмовник

О дочери Натана ты слышал,  
Конечно? То, что для нее я сделал,  
Я сделал, ибо сделать так хотел.  
Чрезмерно горд, чтоб пожинать награду  
За то, чего не сеял, день за днем  
Я избегал ее. Отец в отъезде;  
Но вот вернулся, все узнал, сыскал  
Меня; благодарил, сказал, что хочет,  
Чтоб дочь пришлась мне по сердцу; болтал  
О лучезарных далях, о надеждах...  
И я развесил уши. Я пришел.  
Увидел девушку... Султан, мне стыдно...

Саладин

Как? Стыдно? Но, надеюсь, не того,  
Что *иудейка* так тебя пронзила?

Храмовник

Нет! Но — того, что сердце, болтовней  
Отца смягченное, зажглось желанием.  
Глунец, я снова кинулся в огонь!  
Просил руки ее и был отвергнут.

Саладин

Отвергнут?

### Храмовник

Нет. Ее родитель мудрый  
Мне наотрез не отказал. Но он, мол,  
Еще подумать должен, разузнать  
Как следует... Добро! А я-то? Я-то  
Раздумывал, справлялся ль, кто да чья,  
Когда она от ужаса кричала  
В огне и дыме? Как оно прекрасно  
Столь мудрым и разумным быть!

### Саладин

Ну, ну!

Уважить все же надо старика!  
Не так уж долго он сопротивляться  
Помолвке будет. Чай, он не захочет,  
Чтоб иудеем стал и ты?

### Храмовник

Кто знает?

### Саладин

Кто знает? Тот, кто суть постиг Натана.

### Храмовник

Но суеверье, что впиталось в нас,  
Хоть и осознанное, не теряет  
Над нами власти. И не всяк свободен;  
Кто над цепями ржавыми глумится.

### Саладин

Неплохо сказано. Но не Натан же...

### Храмовник

Из темных предрассудков наихудший  
Свой собственный простительным считать.

### Саладин

Ты прав. Но не Натан же...

### Храмовник

Вверьте только

Слепое человечество такому  
До срока общего прозренья, он  
Покажет вам...

С а л а д и н

При чем же здесь Натан?  
Он этим не грешит.

Х р а м о в н и к

И я так думал!  
Но что, когда сей цоколь новой эры  
Вдруг оказался пакостным жидом,  
Ворующим младенцев христианских,  
Чтоб их растить жидами? Что тогда?

С а л а д и н

Кто это говорит?

Х р а м о в н и к

Ведь и она,  
Та девушка, какую он меня  
Прельщал и обнадежил дать в уплату  
За то, что я «не мог же сделать даром»,  
И эта девушка не дочь его,  
А христианка родом!

С а л а д и н

И ее

Он все-таки тебе отдать не хочет?

Х р а м о в н и к  
(разъяренно)

А!.. Хочет иль не хочет — он опознал,  
Раскрыт, веротерпимый краснойбай!  
Но я спущу на волка в философской  
Овечьей шкуре разъяренных псов!  
Пускай изрядно серого потреплют!

С а л а д и н  
(строго)

Христианин, спокойней!

Х р а м о в н и к

А зачем?

И жид и мусульманин за свое  
Вероученье держатся. Иль только  
Для христиан закон не писан?

С а л а д и н  
(еще строже)

Тише,

Христианин!

Х р а м о в н и к

Я чувствую сполна  
Всю тяжесть осужденья, Саладин,  
Которую ты втиснул в это слово!  
Но как бы вел себя Ассад, попавши  
В такую же беду?

С а л а д и н

Едва ль мудрее,  
Чем ты, пожалуй! Но *кто* научил  
Тебя, как мой Ассад, единым словом  
Мой гнев рассеять? Если это правда,  
В Натане я и сам не разберусь.  
Но он — мой друг, и я не потерплю  
Вражды среди друзей моих. Позволь же  
Тебя наставить, мальчик! Не спеши  
Отдать его на лютый суд толпы,  
Свирепой черни, буйных изуверов!  
Не упреждай, что духовенство ваше  
Захочет добиваться от меня!  
Не будь, под стать жидам и мусульманам,  
Тупым христианином!

Х р а м о в н и к

Так и было б:  
Слепой, кровавой злобы патриарха  
Я чуть не стал пособником.

С а л а д и н

Так ты  
Уж побывал у патриарха? Прежде  
Чем отыскать меня?

Х р а м о в н и к

Обуреваем  
Безумной страстью, я пошел к нему.  
Прости! Во мне Ассادا ты теперь,  
Боюсь, не видишь больше?

## С а л а д и н

Так и было б,  
Когда б не страх твой детский! Мне ль не  
знать,

Что добродетель из пороков наших  
Произрастает? Будь ей только верен,  
Пороки позабудутся. Иди!  
Сыщи и приведи ко мне Натана!  
Я должен помирить вас наконец  
Во что бы то ни стало. А девица  
Твоею будет, вопреки всему.  
Я и Натана мудрого приструню  
За то, что христианского ребенка  
Не на свинине он растил.

Храмовник уходит; Зитта встает с дивана.

### ЯВЛЕНИЕ ПЯТОЕ

С а л а д и н и З и т т а.

З и т т а

Как странно!

С а л а д и н

Не правда ль, Зитта, наш Ассад прелестным  
И буйным юношей когда-то был?

З и т т а

Когда Ассад, а не храмовник твой  
Перед художником сидел. Но как же  
Ты позабыл спросить его, кто были  
Родители его, отец и мать.

С а л а д и н

Да, мать особенно. Уж не была ль  
Она случайно в Иерусалиме  
В былые дни?

З и т т а

Вот ты куда метнул!

С а л а д и н

Не так уж это вздорно! Наш Ассад  
Был полубогом христианских дам

И сам до них охотником. Недаром  
О нем молва пошла... Но нам об этом  
Судачить не пристало... Для меня  
Довольно, что он вновь со мной — со всеми  
Причудами податливого сердца!  
Ассад со мной! Не правда ли, Натан  
Ему уступит девочку?

З и т т а

Уступит?

Верней — оставит.

С а л а д и н

Верно! Раз Натан

Ей не отец, какое же он право  
Имеет отказать? Кто спас ей жизнь,  
Один имеет право на нее,  
Никто другой!

З и т т а

А что, мой Саладин,  
Когда к себе ты девочку возьмешь  
Из рук неправомочного владельца?  
Возьми ее!

С а л а д и н

А в этом есть нужда?

З и т т а

Не думаю. Одно лишь любопытство  
Меня склонило дать такой совет.  
Всегда хотелось знать мне про таких  
Мужчин красы прельстительной, какая  
Из девушек им по сердцу.

С а л а д и н

Ну, что ж!

Пошли гонца за Рэхой.

З и т т а

Значит, можно?

С а л а д и н

Но пощади Натана! Не давай  
Ему увидеть в этом принужденье,  
Попытку разлучить их.

З и т т а

Будь спокоен,

С а л а д и н

А я сыщу бездельника Гафи.

### ЯВЛЕНИЕ ШЕСТОЕ

Сцена представляет открытые сени в доме Натана, обращенные к пальмам, как в первом явлении первого действия. Ткани и драгоценности, привезенные Натаном, частично уже вынуты и разложены; о них и ведется разговор.

Н а т а н и Д а й я.

Д а й я

Все расчудесно, и не сыщешь лучше!  
Так только вы умеете дарить.  
Где выткана сребристая парча,  
Вся в гроздьях золотых? И много ль стóит?  
В таком наряде под венцом стоять  
Под стать царевне!

Н а т а н

Под венцом? С чего бы?

Д а й я

Конечно, вы не думали о том,  
К товарам приценяясь. Но, поверьте,  
К венцу лишь в этом, не в другом наряде  
Пойти пристало: фон из серебра —  
Символ невинности, а изобилье  
Разводов золотых сулит богатство.

Н а т а н

Что ты несешь? Про чей наряд венчальный  
Толкуешь так учено? За кого  
Ты замуж выйти хочешь?

Д а й я

Я?

Н а т а н

А кто же?

Д а й я

Я? Грех да смех!

Н а т а н

Тогда о чьем наряде  
Ты говоришь? Ведь это все — твое!

Д а й я

Как? Все — мое? Я думала, что Рэхи.

Н а т а н

Что для нее привез я, то лежит  
В другом тюке. Бери свои пожитки  
И уноси в свой ларь!

Д а й я

Нет, искунитель!  
Хоть дайте мне алмазы полумира,  
Не прикоснусь к ним, коль не поклянетесь  
Мне божьим именем не упустить  
Такого случая, что вам вторично,  
Поверьте, не подарят небеса!

Н а т а н

Как?.. Случая не упустить?.. Какого?..

Д а й я

Натан, не притворяйтесь! Я о Рэхе  
И юном крестоносце говорю.  
Соедините их! Тогда греху,  
Который впредь я прикрывать не стану,  
Придет конец. И Рэха снова будет,  
Чем надлежало быть ей,— христианкой.  
А вы, Натан, благодеяньем вашим —  
О, мы его вовеки не забудем! —

Не навлечете на свою главу  
Пылающие уголья.

Н а т а н

Все та же  
Погудка, только с новым перебором,  
Фальшивящим не в лад!

Д а и я

Как вас понять?

Н а т а н

Уж ты поверь, храмовник мне по праву.  
Я мужа лучшего ей не желаю.  
Но надо потерпеть.

Д а и я

Все потерпеть!  
Все потерпеть! Уж это ль не погудка  
На старый лад?

Н а т а н

Всего лишь два-три дня!..  
Смотри! Кто там пришел? Монах какой-то.  
Спроси, чего он хочет?

Д а и я

Денег, верно.

Н а т а н

Так дай ему. Не заставляй просить!  
(Как успокоить рыцаря, не выдав  
Причины столь тревожных опасений?  
А посвятить его, и вдруг отца  
Припутаешь совсем некстати.) Кто там?

Д а и я

Он хочет с вами говорить.

Н а т а н

Пусть входит,  
А ты ступай!

## ЯВЛЕНИЕ СЕДЬМОЕ

Н а т а н и п о с л у ш н и к .

Н а т а н

(Отцом остаться Рахи  
Так хочется! Да я им и останусь,  
Хотя б считаться им и перестал...  
Она и впредь так будет звать меня  
За то, что *так* хотел им быть!) Оставь нас!  
Чем я могу служить вам, добрый брат?

П о с л у ш н и к

Не слишком многим. Радуюсь я, сударь,  
Вас видеть в добром здравье.

Н а т а н

Мы знавались?

П о с л у ш н и к

Кто ж вас не знает! Я уже не раз  
Монеты клал в протянутые руки  
Во имя ваше. Сам был вам обязан...

Н а т а н

Я освежу дары свои.

П о с л у ш н и к

Спасибо.

Подайте тем их, кто меня бедней.  
Дозвольте же и мне поосвежить  
Вспоминанья ваши обо мне.  
Я мог бы похвалиться, что и я  
Вам в руки положил один залог  
Немалой ценности.

Н а т а н

Залог? Не помню.

Но я готов вернуть вам в семикратном  
Размере давний долг.

П о с л у ш н и к

Признаться, мне

Напомнили о давнем том залоге  
Совсем недавно.

Н а т а н

О забытом мною?

П о с л у ш н и к

Отшельником я жил который год  
На Карантане близ Иерихона,  
Как вдруг разбойников арабских шайка  
Нагрянула, порушила наш скит,  
Часовенку и келью, увели  
Меня с собой. Но я, не будь дурак,  
Дал тягу и предстал пред патриархом,  
Чтоб выпросить себе другой приют,  
Где мог бы я в тиши молиться богу  
И до успенья моего дожить.

Н а т а н

Я как на угольях, мой брат! Нельзя ли  
Чуть покороче? Что же мой залог?

П о с л у ш н и к

Сейчас скажу. Наш патриарх, конечно,  
Мне келейку пообещал в Фаворе,  
Как только кто преставится из старцев;  
Ну, а пока благословил остаться  
Мне послушником в лавре при себе.  
Так и живу я, сударь, днем и ночью  
Молясь, скорей бы мне попасть в Фавор!  
Ведь патриарх меня все приставляет  
К таким делам, что боже упаси!  
К примеру...

Н а т а н

Ближе к сути!

П о с л у ш н и к

Вот до сути  
До самой мы и подошли. Шепнули  
Владыке патриарху, будто жид  
Какой-то здесь крещеного ребенка  
Как дочь растит.

Н а т а н  
(в испуге)

Что?

П о с л у ш н и к

Дайте досказать!

Когда меня благословил владыка  
Святейший патриарх найти жидя,  
Свершившего кощунственный поступок,—  
А он его во гневе сопричислил  
К грехам тягчайшим, ибо против духа  
Святого совершенным, сей же грех  
Не может быть отпущен и собором  
Вселенской церкви — только что не знаем  
Мы, слава богу, что он означает,  
К чему он сводится,— во мне мгновенно  
Проснулась совесть: я припомнил, что  
Немало лет тому назад и сам  
Сему греху содействовал. Скажите:  
Стремянный конюх в дом ваш не привез  
Малютку-девочку тому назад  
Осьмнадцать лет?

Н а т а н

Да... Только...

П о с л у ш н и к

Приглядитесь

Попристальней! Стремянный этот — я.

Н а т а н

Как? Вы?

П о с л у ш н и к

Тот рыцарь, что меня прислал  
С дитятей к вам, по имени был Вольф  
Фон Фильнек.

Н а т а н

Да, вы правы.

П о с л у ш н и к

Так как мать

Скончалась неожиданно, а рыцарь  
Начальством спешно вызван был — боюсь  
Соврать, но помнится, что в Газу,  
Куда не мог он крошку взять с собою,—  
Он вам ее велел вручить. Я вас  
Застал, кажись, в Даруне?

Н а т а н

Верно!

П о с л у ш н и к

Память

Могла бы мне и изменить. У многих  
Я в услуженье был — всех не упомнишь,  
У Фильнека же — так совсем уж мало...  
Он пал под Аскалоном. Впрочем, был  
Он славным господином.

Н а т а н

Это правда!

До гробовой доски ему обязан:  
Не раз меня от смерти он спасал.

П о с л у ш н и к

Ему сие зачтется! Тем любовней  
Вы приняли в свой дом его дочурку?

Н а т а н

Само собою!

П о с л у ш н и к

А где ж она теперь?  
Не умерла ж она, не дай-то бог?  
Да нет! Пускай себе живет! Вот только б  
Не разузнал об этом кто! А так  
Все будет шито-крыто.

Н а т а н

Будет?

П о с л у ш н и к

Верно!

Я рассуждаю так: когда с *добром* —  
А я стремлюсь к нему! — так часто *зло*  
Соседствует, не отказаться ль лучше  
От «добрых дел»? Что значит *зло*, мы знаем  
Довольно точно, а с *добром*, признаться,  
Куда сложнее дело обстоит.  
Ну, что естественнее: взять ребенка

Крещеного и воспитать его,  
Как дочь родную, с ревностной заботой,  
С любовью неусыпной? Все это  
Вы делали, как любящий отец,—  
И вот награда! Эка ерунда!  
Умней, быть может, было бы дитя  
Крещеное растить, как христианку,  
На стороне. Но вы дочурку друга  
Тогда бы не любили так. А детям,  
Хотя бы и зверенышам, любовь  
Нужней, пожалуй, веры христианской,  
Христианином стать всегда успеешь!  
Росла бы девочка здоровой, доброй,  
Под бдительным надзором вашим, бог  
Ее считал бы той, чем та была.  
И разве христианство все не вышло  
Из иудейства? О, как часто я  
Досадовал на то и слезы лил  
Над тем, что христиане забывают,  
Что и Спаситель наш был иудеем.

#### Н а т а н

Так будьте же заступником моим,  
Мой добрый брат, когда хаижи и злыдни  
Начнут терзать меня за мой поступок,  
За подвиг мой! Вам только одному  
Его поверю — с тем чтоб вы в могилу  
С собою унесли его. Еще...  
Ни с кем... о нем... не смел я говорить —  
Тщеславиться постыдно!.. Только вам  
И вашей простоте богоугодной  
Откроюсь я. Она-то, чай, поймет,  
Что совершить способен человек,  
Покорный госпуду...

#### П о с л у ш н и к

Что с вами, сударь?

Вы плачете?

#### Н а т а н

Мы встретились тогда  
В Даруне. Но едва ль дошло до вас,  
Что накануне в Гате христиане  
Предали избиению иудеев,

Что и жена и семеро моих  
Сулящих счастье сыновей сгорели  
У брата в доме.

П о с л у ш н и к

Боже!..

Н а т а н

Перед вашим  
Приездом я лежал три дня, три ночи  
В золе, во прахе перед вездесущим,  
И плакал... Нет, не плакал, а вопил!  
Корил творца и клял его творенье  
И мстить хотел жестоким христианам  
И днесь и впредь!

П о с л у ш н и к

Могло б иначе быть!

Н а т а н

Но постепенно разум прояснился  
И внятным голосом сказал мне: «Все же  
Есть бог и божья правда! Встань! Ступай!  
И сотвори, что ты постиг умом!  
И знай: благое делать не труднее,  
Чем веровать в благое,— *захоти* лишь!  
Восстань!» Я встал и крикнул: «Я хочу!  
Лишь повод дай мне, господи!» И тут  
Вы спрыгнули с коня и протянули  
Дитя в плаще своем. Что вы тогда  
Промолвили, что я сказал,— не помню...  
Я знаю только, что младенца принял  
Из ваших рук, на одр свой положил,  
Поцеловал... и прорыдал: «О боже!  
Одну взамен семи ты все же дал мне!»

П о с л у ш н и к

Натан, клянуса, вы христианин,  
Из лучших лучший!

Н а т а н

Благо нам! Что в ваших —  
Христианином делает меня,  
В моих глазах вас делает евреем.

Но хватит друг на друга умиляться!  
За дело! Пусть я семикратной цепью  
Прикован к этой девочке чужой,  
Пусть убивает мысль меня, что с нею  
Вторично семь цветущих сыновей  
Утратить должен я, но если хочет  
Сей жертвы провиденье,— я смирюсь.

П о с л у ш н и к

Так! Ныне отпускаеши! Что сам я  
Хотел бы присоветовать, благой  
Порыв души вам мудро подсказал.

Н а т а н

Лишь бы не первый встречный на дороге  
Увез ее!

П о с л у ш н и к

Конечно!

Н а т а н

Лучше все же —  
Кто хоть не бóльшие права имеет  
На Рэху, но бесспорные...

П о с л у ш н и к

Вестимо!

Н а т а н

Права, что только кровь и естество  
Даруют.

П о с л у ш н и к

Верно, верно!

Н а т а н

Так скорее  
Мне назовите брата иль дядьев,  
Брательника, двоюродного деда!  
Лишь родичу не откажусь отдать  
Ее, способную украсить сердцем  
Своим и обращением любой  
Дворец иль замок! И любую веру!  
Вы знаете, кто родичи ее?

П о с л у ш н и к

Нет, к сожалению. Уж я сказал вам,  
Что лишь недолго послужил отцу  
Ее достойному.

Н а т а н

Быть может, все же  
Вы вспомните, как мать ее звалась  
В девичестве? Уж не фон Штауфен ли?

П о с л у ш н и к

И впрямь как будто так...

Н а т а н

А брат ее  
Не Конрад ли фон Штауфен был, храмовник?

П о с л у ш н и к

Сдается, так. Но стойте! Я припомнил,  
Что книжечку я снял с его груди,—  
Еще она при мне. Я подобрал  
Ее, когда его мы хоронили  
Близ Аскалона.

Н а т а н

Ну?

П о с л у ш н и к

У нас ее  
Зовут служебником. Так я подумал,  
Он пригодится кой-кому. Не мне:  
Читать не разумею.

Н а т а н

Не беда!

Так что же?

П о с л у ш н и к

В книжке этой спереди  
И сзади, как мне говорили, рыцарь  
Собственноручно имена вписал  
Всех родичей своих и всех — супруги.

Н а т а н

Все, что мне нужно! Сбегайте за ней!  
По весу книги золото отмерю  
И буду век обязан вам.

П о с л у ш н и к

Охотно!

Но рыцарь по-арабски начертал  
Все имена.

Н а т а н

Ах, все равно! Ступайте.

Послушник уходит.

О господи! Когда бы у себя  
Я девочку оставить мог и зятя  
Такого обрести! Нет, не надеюсь.  
Но будь что будет! Кто же донести  
Об этом патриарху мог? Верней  
Всего, что Дайя...

#### ЯВЛЕНИЕ ВОСЬМОЕ

Д а й я и Н а т а н.

Д а й я

*(второпях и в растерянности)*

Ах, Натан, Натан!

Н а т а н

О чем ты?

Д а й я

Ах, как испугалась Рэха,  
Когда за ней пришли!

Н а т а н

От патриарха?

Д а й я

Да нет! От Зитты.

Н а т а н

Не от патриарха?

Д а й я

От Зитты! Или вы оглохли? Зитта,  
Принцесса Зитта девочку зовет.

Н а т а н

Кого зовет? Пришли за Рэхой? Зитта  
Ее зовет к себе? Не патриарх  
Совсем...

Д а й я

Принцесса!.. Что вам патриарх  
Дался?

Н а т а н

Так ты о нем и не слыхала?  
А ты не лжешь? Не проболталась?

Д а й я

Я?

Ему?

Н а т а н

А где гонцы?

Д а й я

Да там!

Н а т а н

Я все же

Из осторожности к ним выйду. Только  
За ними не скрывался патриарх.

*(Уходит.)*

Д а й я

Что до меня, так я страшусь другого!  
Ведь мнимая единственная дочь  
Богатого еврея — чем не пара  
Для мусульманина? Тогда, храмовник,  
Пиши пропало... если шага я  
Не сделаю второго: не открою  
И ей, кто по рождению она!  
Смелее же! Не упущу минуты,  
Когда я буду с ней наедине!

Хотя бы на пути к принцессе Зитте  
Пришлось мне просветить ее. Открыть  
Свое окажет действие, надеюсь.  
Итак, смелей! Сейчас иль никогда!  
(Уходит.)

## ДЕЙСТВИЕ ПЯТОЕ

### ЯВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Сцена представляет один из покоев во дворце Саладина, куда были  
внесены мешки с золотом, так еще и не убранные.  
С а л а д и н, потом м а м е л ю к и.

С а л а д и н

Мешки так и не убраны! Никто  
Не знает, где дервиш запропастился;  
За шахматной доской сидит он, верно,  
Все позабыв на свете, — почему бы  
И не меня уж заодно? Потерпим.

М а м е л ю к

Благая весть, владыка правоверных!  
Возрадуйся! Подходит из Каира  
К нам караван. Дань за семь лет тебе  
Богатый шлет Египет.

С а л а д и н

Ибрагим!

Ты мне воистину желанный вестник!  
О наконец-то, наконец! Спасибо  
За весть желанную!

М а м е л ю к

(А где ж награда?)

С а л а д и н

Чего ты ждешь? Ступай!

М а м е л ю к

Ступай — и только?

И больше ничего?

С а л а д и н

А что?

М а м е л ю к

С желанным

Известием — и без награды? Значит,  
Я первый, на котором Саладин  
Задумал научиться наконец  
Благодарить словесно? Тоже слава:  
Быть первым, с кем скупился он.

С а л а д и н

Эх! Брось!

Бери мешок.

М а м е л ю к

Нет, поздно! Не возьму.  
Хоть все теперь мне подари.

С а л а д и н

Упрямец!

Ну, два бери! Подумайте, ушел!..  
Со мной тягаться хочет! И по праву:  
Ему премного горше их не взять,  
Чем мне их подарить? Эй! Ибрагим!  
Втемяшилось же мне во дни заката  
Не походить на самого себя!  
Как? Саладин умрет не Саладином?  
Так стоило ли Саладином жить!

В т о р о й м а м е л ю к

Султан!

С а л а д и н

Спешишь порадовать меня?

В т о р о й м а м е л ю к

Дань за семь лет приспела из Каира!

С а л а д и н

Да. Слышал.

В т о р о й м а м е л ю к

Значит, опоздал?

С а л а д и н

Ничуть!

За рвение обрадовать меня  
Возьми один иль два мешка.

В т о р о й м а м е л ю к

Три, значит!

С а л а д и н

Да,— если ты считать умеешь,— три.

В т о р о й м а м е л ю к

Быть может, третий вестник подоспеет,  
Коль сможет подоспеть...

С а л а д и н

А что?

В т о р о й м а м е л ю к

Не знаю,

Цела ли голова его. Как только  
Удостоверились мы в том, что прибыл  
К нам с данью караван, мы вскачь пустились  
На борзых конях. Головной упал,  
Я вырвался вперед и первым в город  
Примчался. Но пройдоха Ибрагим —  
Он знает все проулки...

С а л а д и н

А тот первый?

С коня свалившийся? Скачи на помощь!

В т о р о й м а м е л ю к

Скачу! И если он в живых остался,  
Так поровну с ним деньги поделю.

*(Уходит.)*

С а л а д и н

И этот малый добр и благороден!  
И многих ли подобных встретишь слуг?  
Кто запретит мне думать, что своим  
Примером я их воспитал? К шайтану  
Блажную мысль: их вновь преобразить  
В благоразумных скаред!

Еще один мамелюк

Повелитель!

Саладин

Ты, что ль, с коня свалился?

Мамелюк

Нет. Я только

Спешу сказать: приведший караван  
Эмир Мансор уж спешился.

Саладин

Скорее

Веди его сюда! Да вот он сам!

#### ЯВЛЕНИЕ ВТОРОЕ

Эмир Мансор и Саладин.

Саладин

Добро пожаловать, эмир! Мансор,  
Мансор! Ну, натерпелся я!

Мансор

Ты в этом

Послании прочтешь, что твоему  
Слуге Абулкосему вновь пришлось  
Восстановить порядок в Фиваиде,  
Пред тем как нас послать в твой столичный град.

А там уж я спешил, как мог.

Саладин

Спасибо!

Возьми теперь, усердный мой эмир,—  
Ведь ты не возражишь? — с собой прикрытье  
Надежное, чтоб тотчас, без промешки,

Отправиться в Ливан, к отцу, с большою,—  
Нет, с бóльшей,— частью дани.

М а н с о р

И преохотно!  
Все исполню,

С а л а д и н

Отряди конвой  
Помногочисленной. Ведь там, в Ливане,  
Не так спокойно. Может, ты слышал:  
Храмовники опять зашевелились...  
Будь осторожен! А теперь пойдём!  
Где караван? Хочу распорядиться  
Всем самолично. Эй! Вернись и — к Зитте!

#### ЯВЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ

Сцена представляет пальмовую рощу перед Натановым домом;  
храмовник ходит взад и вперед.

Х р а м о в н и к

Нет! В дом я не войду; чай, не навечно  
Он затворился в нем. Еще вчера  
Меня здесь так радушно окликали...  
Того гляди, мне запретят бродить  
Вокруг двора его в надежде тщетной,  
Что позовут меня. Гм! Я сегодня  
Не в меру зол. Что я в его словах  
Нашел обидного? Ведь он сказал мне:  
«Я вовсе не отказываю вам»,—  
А Саладин согласие ускорит!  
Что? Иль в душе моей царит прочней  
Христианин, чем иудей в Натане?  
Кто знает сам себя? Но как иначе  
Понять, что не могу ему простить  
Ничтожную, казалось бы, добычу,  
Отбитую у христиан? Конечно,  
Немалая покража существо  
Столь дивное! Но кто ее создатель?  
Неужто раб, на дикий берег жизни  
Бесформенную глыбу зашвырнувший

И тут же скрывшийся? Куда верней,  
Вягель это, в грубой глыбе камня  
Божественное тело угадавший  
И обессмертивший! Ее отцом,  
Зачатью вопреки, все ж остается  
Вовеки этот жид. Представлю только  
Себе ее девчонкой христианской,  
Отбросив все, что названный отец  
Сумел вдохнуть в нее,— ответствуй, сердце,—  
Что в ней могло бы так прельстить тебя?  
Почти ничто! Ее улыбка даже  
Была бы только дрожью нежных мышц,  
Не более! То, что слагало б губы  
Ее в улыбку, было б недостойно  
Той прелести, что нас чарует в ней.  
Да! Недостойно. Разве не знавал  
Улыбок женских я, едва ль не краше?  
Но что их вызывало? Пьяный смех,  
Двусмысленная шутка, балагурство,  
Блудливый поцелуй... Ужели ж ими  
Был очарован я? Иль пожелал  
В мишурном их мерцанье раствориться?  
Не помню что-то! Так зачем же злюсь  
Я на того, кто так ее возвысил?  
С чего бы это? Если заслужил  
Насмешку я султана при прощанье,  
Постыдно то уже, что обо мне  
Он это мог подумать. О, каким  
Ничтожеством ему я показался  
И вертопрахом! «Все из-за девчонки?»  
Курд! Курд! Приди в себя! Опомнись! Даже  
Когда тебе и правду нашептала  
Старуха Дайя. Но зачем ей верить?  
Чу! Наконец-то он из дома вышел,  
В беседу с кем-то погружен. Но — с кем?!  
С моим знакомцем послушником! Боже!  
Тогда он знает все! И патриарху  
Он выдан с головой! О, что, глупец,  
Я натворил! Что искорка одна  
Безумной страсти может понаделать,  
Проникнув в мозг и воспалив его!  
Решай на месте, как беде помочь!  
Я притаюсь за пальмой... Лишь бы он,  
Сей послушник, скорей его покинул!

## ЯВЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Н а т а н и п о с л у ш н и к.

Н а т а н

Еще раз, добрый брат, благодарю вас!

П о с л у ш н и к

И я вас также.

Н а т а н

Вы? Меня? За что?

За то, что я силком вам навязал,  
Что вовсе вам ненадобно? Когда бы  
Вы не противились мне так упорно,  
Богаче были б вы меня.

П о с л у ш н и к

Служебник

И без того не мне принадлежал,  
А дочери его. Ведь это все,  
Что уцелело от его наследства.  
Вы ей второй отец... Так дай-то бог,  
Чтоб не пришлось вам пожалеть о том,  
Что для нее вы сделали!

Н а т а н

Поверьте,

Мой добрый брат, что этого не будет.

П о с л у ш н и к

Да... Но храмовники и патриарх...

Н а т а н

Какие б ковы злыдни ни ковали,  
Я ни о чем не стану сожалеть,  
Тем более — об этом. Но ужель  
Вы так уверены, что патриарху  
Меня храмовник выдал?

П о с л у ш н и к

Да... Почти что...

А кто ж еще? Один храмовник лишь  
У патриарха был, и, как я понял,  
Речь шла об этом.

Н а т а н

В Иерусалиме

Имеется всего один храмовник,  
А он мне друг. Открытый, честный, смелый  
И благородный юноша.

П о с л у ш н и к

Вот, вот!

Он самый! Но всегда ли мы бываем  
Таковыми, как нас бог создал?

Н а т а н

Вы правы.

Но как бы кто ко мне ни обернулся,  
Лицом или изнанкой,—этой книжкой  
Я огражден от всех. Пойду к султану!

П о с л у ш н и к

Ну, дай вам бог! А здесь я вас покину.

Н а т а н

Не повидавшись с ней? Прошу почаще  
Нас навещать и впредь. Вот только б нынче  
Об этом не проведаль патриарх!  
А впрочем, как угодно...

П о с л у ш н и к

Я смолчу.

Храни вас бог!  
(Уходит.)

Н а т а н

Не забываете нас!

О господи! Зачем я не могу  
Вот здесь, на месте, под открытым небом,  
Пасть пред тобою на колени! Узел,  
Не раз внушавший мне невольный страх,  
Вдруг развязался сам собой. О боже!  
Как стало мне легко на свете жить,  
Отныне тайн запретных не скрывая;  
Ходить перед людьми, как пред тобой,  
Кто по деяньям нас не судит, зная,  
Как мало мы вольны в своих поступках!

## ЯВЛЕНИЕ ПЯТОЕ

Н а т а н и х р а м о в н и к, подошедший к нему со стороны.

Х р а м о в н и к

Натан! Возьмите и меня с собой!

Н а т а н

Вы ль это, рыцарь? Что вам помешало  
Со мною встретиться у Саладина?

Х р а м о в н и к

Мы размишулись. Уж не обессудьте!

Н а т а н

Я — что? Не рассердился бы султан...

Х р а м о в н и к

Вы — со двора, я — в дом...

Н а т а н

Так вы там были?

Вот это хорошо!

Х р а м о в н и к

Ему угодно

Обоих нас принять.

Н а т а н

Ну что ж, тем лучше!

Пойдемте, я и так к нему иду.

Х р а м о в н и к

Дозвольте вас спросить, Натан, с кем это  
Вы попрощались?

Н а т а н

Вы с ним незнакомы?

Х р а м о в н и к

Не послушник ли это простодушный,  
Что при негодном ихнем патриархе  
В ищейках служит?

Н а т а н

Очень может быть!  
Он служит патриарху.

Х р а м о в н и к

Ловкий трюк!  
Нет лучшего прикрытия для плутней,  
Чем простота.

Н а т а н

Да — только не *святая*.

Х р а м о в н и к

Святая патриарху ни к чему.

Н а т а н

Я за него ручаюсь: патриарху  
В безбожных он деяньях не слуга.

Х р а м о в н и к

Таким он кажется... А обо мне  
Он ничего не говорил?

Н а т а н

О вас?  
По имени он вас не называл...  
И вряд ли знает имя ваше.

Х р а м о в н и к

Вряд ли.

Н а т а н

Но об одном храмовнике он точно  
Мне говорил.

Х р а м о в н и к

И что же?

Н а т а н

Да! Такое,  
Что с вами уж не вяжется никак.

Х р а м о в н и к

Как знать? Что ж он сказал вам?

Н а т а н

Что меня

Один храмовник выдал патриарху.

Х р а м о в н и к

Донес на вас? Нет, это уж, простите,  
Прямая ложь! Натан, я не из тех,  
Кто стал бы отрицать свою вину  
Когда-либо. Что сделал я, то сделал!  
Но я и не из тех, кто все, что было  
Им свершено, пытался б обелить.  
Зачем стыдиться мне своей ошибки,  
Поскольку я решил ее исправить?  
Каких вершин достигнуть человек  
Способен, выкорчевши зло, я знаю.  
Да, тот храмовник-рыцарь, о котором  
Вам послушник поведал, это — я.  
Вы знаете, что уязвило сердце  
Мое тогда и распалило кровь!  
Глупец! Я был готов душой и телом  
К вам ринуться в объятия! А вы?  
Как холодно, как скупоравнодушно,—  
А это хуже холода! — как жестко  
Вы тут же погасили мой порыв!  
А ваши неуместные расспросы,  
Таящие отказ? Боюсь их вспомнить,  
Чтоб не вскипеть опять! Вот тут-то в мой  
Смятенный разум и метнула Дайя  
Ту тайну, что представилась разгадкой  
Мне вашей неприступности.

Н а т а н

Как так?

Х р а м о в н и к

Подумайте, ведь я вообразил:  
Несносно вам вернуть христианину,  
Что удалось вам некогда отторгнуть  
У христиан. Вот и решился я  
Вам нож приставить к горлу — худо ль это  
Иль хорошо...

Н а т а н

Как? Даже — «хорошо»?

Что ж тут хорошего?

## Храмовник

Да нет! Сам знаю,  
Что худо! Верю: вы не виноваты.  
Все это только Дайя нашептала;  
Она глупа, на вас имеет зуб,  
Вас поприжать — любезное ей дело.  
Все может быть! Пусть я молокосос.  
Способный лишь на крайности: то слишком  
Нерасторопен, то горяч чрезмерно...  
Все может быть! Простите же меня!

## Натан

Да... раз вы так подумали...

## Храмовник

Короче,  
Я был у патриарха. Только вас  
Ему я не назвал — вот это ложь!  
Я только о возможном говорил  
Таким вот случае, чтоб заручиться  
Его советом. Но и это худо!  
Ведь мне известен был сей нерарх  
Как негодяй отъявленный. Как мог я  
Не обратиться к вам за разъяснением?  
Как мог я Рэху ставить под угрозу  
Отца лишиться? Но я не донес.  
Кровавая жестокость патриарха,  
Присущая ему, восстановила  
В правах мой разум. Слушайте, Натан,  
Меня внимательно! Допустим даже,  
Что имя ваше он узнал, пусть так.  
А дальше что? Он мог бы взять девицу  
Из дома вашего, как сироту  
Безродную, воспитанницу вашу,  
И заточить в монашескую келью.  
Отдайте ж мне ее, прошу, отдайте!  
Пускай тогда приходит он, пускай  
Попробует забрать жену мою!  
Уж я управлюсь с ним! Отдайте только!  
Будь вашей дочерью она или нет,  
Будь христианкой или иудейкой,  
Или ни той и ни другой, — мне это,

Клянусь вам, все равно. Я никогда  
Вас не спрошу о том. И — будь что будет!

Н а т а н

Вы полагаете, так страшно мне  
Открыть им правду?

Х р а м о в н и к

Будь что будет!

Н а т а н

Разве

Я отрицал пред вами иль другими,  
Что Рэха по рожденью христианка,  
Приемная, а не родная дочь?  
А в том, что ей я тайны не поведал  
Ее рождения, я отчитаюсь  
Лишь перед нею.

Х р а м о в н и к

И пред ней не надо!

Не надо, чтоб она на вас смотрела  
Иначе, чем взирала с детских лет!  
Зачем ей это знать? Еще вы вправе  
Распоряжаться Рэхой. Умоляю,  
Отдайте мне ее, Натан, отдайте!  
Лишь я один могу ее спасти  
Для вас вторично!

Н а т а н

Я еще вчера

Так думал сам, а нынче — слишком поздно,

Х р а м о в н и к

Как? Почему?

Н а т а н

Спасибо патриарху...

Х р а м о в н и к

Спасибо патриарху? Что за бред!.,  
За что же нам его благодарить?  
За что ему спасибо?

Н а т а н

Хоть за то лишь,  
Что нам теперь известно, чьим рукам  
Мы можем Рэху передать спокойно.

Х р а м о в н и к

Пусть кто другой благодарит, не я.

Н а т а н

Из этих рук и вам принять придется  
Ее, не из моих.

Х р а м о в н и к

Бедняжка Рэха!  
Что только не случается с тобой!  
Что счастьем было б для других сирот,  
Тебе грозит бедою. Где ж они,  
Ее родные?

Н а т а н

Где?

Х р а м о в н и к

И кто, конечно,

Н а т а н

Из родичей ближайший — брат ее;  
С ним и столкнитесь.

Х р а м о в н и к

Брат? Он кто же? Воин?  
Или лицо духовное? Натан!  
Скажите, как по-вашему, уважит  
Мою он просьбу?

Н а т а н

Не берусь ответить.  
Слышать, не воин он и не духовный.  
Верней — тот и другой в одном лице...

Х р а м о в н и к

А в остальном?

Н а т а н

Отличный человек!  
И Рэхе будет, мнится мне, неплохо  
У брата жить.

Х р а м о в н и к

Но он — христианин!  
Натан! Простите мне, но я порой  
Вас не могу понять. Ведь вашей Рэхе  
Разыгрывать придется христианку  
Средь христиан! Выгравшись в эту роль,  
Она и станет ею! И посеет  
Высокомудрых ваших поучений  
Задушат сорняки. Неужто это  
Вам — трын-трава? Рассудку вопреки,  
Вы утверждаете: «Ей жить у брата  
Неплохо будет».

Н а т а н

Я на то надеюсь!  
А будет ей чего недоставать,  
Так вы и я поможем.

Х р а м о в н и к

Ах, чего же  
Не будет доставать ей? Нежный братец  
Неужто пошкупится на уборы,  
Наряды, пишу, лакомства, духи,  
На безделушки разные? А что  
Еще сестрице надобно? Супруга?  
Настанет срок, и мужа ей добудет  
Любезный братец — всем на загляденье,  
Чем набожней, тем лучше! О Натан!  
Какого ангела вы сотворили  
И как они испакостят его!

Н а т а н

Зачем же так? Моей любви и вашей  
Он все ж достоин будет.

Х р а м о в н и к

Не скажите!  
Что до моей любви, так не скажите!

Моя любовь изъяна не потерпит  
Ни в чем, ни даже в имени его.  
Постойте! А она подозревает,  
Что ей грозит?

Н а т а н

Возможно. Но — откуда б?

Не знаю.

Х р а м о в н и к

Что бы ни было, о том,  
Что ей грозит, она должна впервые  
Услышать от меня. Хоть я решил  
С ней не видаться прежде, чем смогу  
Назвать ее моею, но решенье  
Я это отменил...

Н а т а н

Куда вы?

Х р а м о в н и к

К ней!

Хочу узнать, сумеет ли набраться  
Ее сердечко храбрости: принять  
Единственно достойное решенье.

Н а т а н

Какое же?

Х р а м о в н и к

Нимало не считается  
Ни с братом, ни с отцом.

Н а т а н

А дальше?

Х р а м о в н и к

Дальше?

Пойти за мной, хотя бы ей пришлось  
Женой стать мусульманина.  
*(Порывается уйти.)*

Н а т а н

Поверьте,  
Здесь Рахи нет. Она гостит у Зитты.

Храмовник

Зачем? Давно ли?

Натан

Если вам угодно  
И с братом повстречаться, так пойдемте.

Храмовник

С чьим братом? Братом Рэхи или Зитты?

Натан

С тем и с другим. Я вас прошу! Идем!

#### ЯВЛЕНИЕ ШЕСТОЕ

Сцена представляет залу в гареме Зитты.  
Зитта и Рэха.

Зитта

Как радуюсь я нашей встрече, Рэха!  
Но почему ты так робка, пуглива?  
Развеселись! Доверься мне, дружок!

Рэха

Княжна!

Зитта

Княжна? Нет, для тебя я Зитта,  
Сестра, подруга. В дочери годишься  
Ты мне, дитя: ведь ты так молода.  
А как умна! Чего, чего ты только  
Не понаслышалась, не прочитала  
В отцовском доме!

Рэха

Я? Не смейся, Зитта,  
Над бедной, глупенькой твоей сестрой!  
Ведь я едва читаю.

Зитта

Быть не может!

Р э х а

Отцову руку я прочесть могу.  
Но ты — о книгах, верно?

З и т т а

Да, о книгах.

Р э х а

Нет, книги не горазда я читать.

З и т т а

Ты шутишь?

Р э х а

Нет. Подаром мой отец  
Не так-то любит книжную премудрость,  
Что только давит мозг бесплодным грузом  
Немых письмен.

З и т т а

Ах, что ты говоришь!  
Но если так, выходит, всю ученость  
Ты почерпнула...

Р э х а

Из речей отца,  
Я помню даже, почему и где  
Он это говорил.

З и т т а

Да, так, пожалуй,  
Усвонить мудрость легче: здесь душа  
Спешит уму на помощь.

Р э х а

Знать, и Зитта  
Немного или вовсе не читала?

З и т т а

Допустим, так. Но из чего, скажи,  
Ты это заключила?

Р э х а

Из того,  
Что ты всегда проста и безыскусна,  
Во всем верна себе.

З и т т а

И что ж?

Р э х а

А книги

Лишают нас душевной простоты,  
Сказал отец.

З и т т а

Что он за человек!

Р э х а

Не правда ли?

З и т т а

Как метко попадает  
Он прямо в цель!

Р э х а

И этого отца...

З и т т а

Но что с тобой?

Р э х а

И этого...

З и т т а

Ты плачешь?

Р э х а

И этого отца... Нет, я не в силах  
Сдержаться! Слова наружу рвутся!  
(В слезах бросается на колени.)

З и т т а

Дитя мое! В чем дело?

Р э х а

И отца

Такого я должна утратить!

З и т т а

Ты?

Не быть тому! Но успокойся! Встань!

Р э х а

Ты добровольно вызвалась сама  
Моей подругой быть, моей сестрою!

З и т т а

Я ей осталась. Только встань! Иначе  
Людей на помощь кликну!

Р э х а

*(встает, подавив отчаяние)*

О, прости!

Прости! От горя я забыла, кто ты!  
На Зитту ни отчаянье, ни слезы  
Не действуют. Она внимать согласна  
Лишь трезвому, холодному рассудку.  
Вооружишься им и победишь!

З и т т а

Так в чем же дело?

Р э х а

Нет, моя подруга,  
Сестра моя! Нет! Не допустишь ты,  
Чтоб навязали мне отца другого!

З и т т а

Тебе? Отца другого? Кто же это  
Не то что сделать, пожелать посмеет?

Р э х а

Кто? Добрая моя и злая Дайя.  
Она-то и посмеет. Ах, не знаешь  
Ты бедной нашей Дайи! Боже правый,  
Прости ей и воздай! Она так много  
Добра мне сделала и столь же зла.

З и т т а

Как? Зла — тебе? Тогда не так-то много  
В ней доброты.

Р э х а

Напротив, даже очень!

З и т т а

Да кто ж она такая?

Р э х а

Христианка.

Она меня растила с малых лет,  
И так заботливо! Как мать другая —  
Поверь мне. Да воздаст ей бог сторицей!  
Но как она притом меня страшала,  
Как мучила!

З и т т а

За что и почему?

Р э х а

Она, ведь я сказала, христианка,  
А им любовь повелевает мучить.  
Бедняжка мнит, что ведом только ей  
Путь к вечной жизни, и пути другого  
Нет к вездесущему.

З и т т а

Ах, вот в чем дело!

Р э х а

В благочестивом рвении она  
Всех силится на верный путь направить.  
Чего и ждать другого? Если правда,  
Что лишь ее стезя ведет к спасенью,  
Так можно ли взирать ей равнодушно,  
Как близкий друг идет дурной тропой  
На вечную погибель? В самом деле,  
Не значило бы это человека  
Любить и в то же время ненавидеть?  
Но не на то я жалуясь тебе!  
Нет, не на то! Ее стенанья, слезы,  
Мольбы, увещевания, заклятья,  
Угрозы я сносила бы охотно!  
Они во мне нередко пробуждали  
Благие мысли. И кому не льстит

Сознание, что мы так драгоценны  
И дороги кому-то, что не может  
Он примириться с мыслью нас утратить  
Навеки, преступив земной предел?

З и т т а

И вправду: льстит!

Р э х а

Но слишком далеко  
Она зашла сегодня. Здесь терпенье  
И трезвый разум мне помочь не могут.

З и т т а

Помочь?.. А чем и в чем?

Р э х а

Она открыла  
Такую тайну мне...

З и т т а

Открыла?.. Ниче?..

Р э х а

Да, только что! Едва мы с ней дошли  
До упраздненной христианской церкви,  
Как вдруг она остановилась. Скорбно  
То на меня, то на небо глядит  
Глазами влажными. «Пойдем,— мне шепчет,—  
Руинами священными. Так ближе!»  
Она идет, я вслед за ней. Как жутко  
Звучат шаги в осиротевшем храме!  
Вот мы уже стоим на ступенях  
Обшарпанных пред ветхим алтарем.  
И тут она в слезах, ломая руки,—  
Мне даже вспомнить страшно! — вдруг упала  
К моим ногам.

З и т т а

О, бедное дитя!

Р э х а

И стала заклинять меня с таким  
Глубоким состраданием во взоре  
Во имя той, что некогда не раз  
Здесь будто бы являла чудеса,—

Чтоб сжалилась сама я над собою,  
Простила бы ее, по крайней мере,  
За то, что предстоит поведать ей  
О притязаньях церкви на меня.

З и т т а

(Я этого ждала!)

Р э х а

Она сказала,  
Я будто по рождению христианка  
И крещена. Натану я не дочь!  
И он мне не отец! О боже, боже!  
Он — не отец мне! Зитта, я опять  
К твоим стопам припала!

З и т т а

Рэха! Рэха!

Так встань же! Брат идет! Ты слышишь?

Встань!

#### ЯВЛЕНИЕ СЕДЬМОЕ

Те же и Саладин.

С а л а д и н

В чем дело, Зитта?

З и т т а

Боже мой! Она

В отчаянье!

С а л а д и н

Кто это?

З и т т а

Ты же знаешь?..

С а л а д и н

А! Дочь Натана нашего! Что с нею?

З и т т а

Встань, Рэха! Встань! Приди в себя! Султан...

Р э х а

*(не поднимая головы,  
на коленях приблизившись к Саладину)*  
Нет, я не встану! Нет, я не взгляну

На лик султана, полный милосердья  
И высшей справедливости! Не встану  
И не взгляну на гордый отблеск славы  
На царственном челе его, покуда...

С а л а д и н

Так встань же, встань!

Р э х а

...покуда обещаьем

Не заручусь...

С а л а д и н

Чего ты ни попросишь,  
Исполню все.

Р э х а

Молю лишь об одном:  
Меня — отцу, а мне отца оставить.  
Не знаю, кто другой имеет право  
Мне быть отцом, и не хотела б знать!  
Но разве только к кровному родству  
Отцовство сводится?

С а л а д и н  
(поднимая ее)

Ты вот о чем!  
Но кто имел жестокость сообщить  
Тебе об этом? Достоверно ль то,  
Подтверждено ли кем-либо надежно?

Р э х а

Боюсь, что да. Кормилица моя  
Во всем призналась Дайе.

С а л а д и н

Это точно?

Р э х а

Да, так она сказала перед смертью.

С а л а д и н

Сказала перед смертью? Не в бреду ль?  
Ну что ж! Допустим, так оно и было,

Поверим ей. Но чтобы быть отцом,  
Родства по крови мало — и для зверя,  
Пожалуй, мало. Ибо кровь дает  
Лишь преимущество добиться званья  
Отцовского. Оставь же всякий страх!  
А знаешь что? Как только два отца  
Начнут друг с другом спорить, брось обоих  
И третьего возьми. Меня хотя бы.

З и т т а

Вот так и поступи!

С а л а д и н

Отцом хорошим  
Тебе я буду! Впрочем, погоди:  
На что тебе отцы, скажи на милость?  
Они недолговечны. Не умней ли  
Сыскать себе попутчика другого  
Для долгих странствий. Или на примете  
Нет у тебя такого?

З и т т а

Ты нескромен.

С а л а д и н

Не без расчета! Если от румянца  
Смущенного дурнушки хорошеют,  
Так как красотке не похорошеть?  
Сейчас в гарем достойный твой отец  
И кое-кто другой должны явиться.  
Кто? Угадай! Ведь ты позволишь, Зитта,  
Сюда впустить их?

З и т т а

Если ты велишь.

С а л а д и н

Тут, цветик мой, придется покраснеть!

Р э х а

Краснеть? С чего бы?

С а л а д и н

Скромница какая!  
Краснеть не хочешь, ну так побледней,  
Когда бледнеть умеешь.

Входит рабыня и приближается к Зитте.

Не они ли?

З и т т а

Пускай войдут! Ты угадал: они!

#### ЯВЛЕНИЕ ПОСЛЕДНЕЕ

Т е ж е, Н а т а н и х р а м о в н и к.

С а л а д и н

Добро пожаловать! Тебя, Натан,  
Допрежь всего мне хочется заверить,  
Что золото свое в любое время  
Ты можешь получить сполна.

Н а т а н

Султан!..

С а л а д и н

Теперь ссужать я сам могу,

Н а т а н

Султан!..

С а л а д и н

Дань за семь лет доставлена! Я снова  
Богат, как не бывал уже давно.  
Охотно дам тебе я — сколько хочешь! —  
На смелые негоции. У вас,  
Людей торговых, лишних не бывает  
Наличных денег.

Н а т а н

Стóит толковать  
О пустяках таких! Я вижу слезы  
В ее глазах — унять их мне важнее,  
(Подходит к Рэхе.)

Ты плакала? О чем? Ведь ты осталась  
Моею дочерью?

Р э х а

О мой отец!

Н а т а н

Мы поняли друг друга. Не страдай!  
Не плачь! Утешься! Только б твое сердце  
Осталось прежним! Только бы не ведать  
Ему другой потери!.. А меня  
Ты не утратишь...

Р э х а

Ты один мне нужен!

Х р а м о в н и к

Лишь он один? Так, значит, я ошибся.  
Что не боишься ты утратить, тем  
Не дорожил ты никогда. Ну, что ж!  
Пусть так, Натан! О, это все меняет,  
Меняет все! По твоему велению  
Пришли мы, Саладин... Но я ошибся.  
Не хлопочи напрасно обо мне.

С а л а д и н

Неистовый юнец! С чего ты взял,  
Что все должно идти тебе навстречу,  
Потворствовать желанью твоему?

Х р а м о в н и к

Султан, ты слышал?..

С а л а д и н

Что и говорить,  
Нехорошо, мой буйный друг, что раньше  
Ты не уверился в своем успехе.

Х р а м о в н и к

Зато теперь уверился сполна.

С а л а д и н

Отважный подвиг, требуя награды,  
Себя изничтожает. Ведь спасти

Не значит обрести. Не то разбойник,  
В огонь гонимый алчностью своей,—  
Чем не герой!

*(Направляется к Рэхе, чтобы вручить ее храмовнику.)*

Пойдем, дитя мое!

Не осуждай безумца безвозвратно!  
Будь пылости и гордости в нем меньше,  
Кто знает, спас ли б он тебя тогда.  
Сочти вину его за добродетель!  
Пойди и пристыди его! Что сделать  
Ему бы надлежало, соверши:  
Скажи ему, что ты его даришь  
Своей любовью. Если ж он отвергнет  
Тебя или когда-либо забудет,  
Что он тебе обязан многим больше,  
Чем ты ему (немножко прикоптеть  
В дыму пожара не такой уж подвиг!),—  
Так нет в нем от Ассада ничего!  
Одна личина только, а не сердце.  
Ну, девочка!

З и т т а

Пойди ему навстречу!  
Долг красен платежом. Так уплати  
Ему толику.

Н а т а н

Стой, султан! Стой, Зитта!

С а л а д и н

А что?

Н а т а н

Кой-кто пока еще не спрошен.

С а л а д и н

Кто станет это отрицать, Натан?  
Конечно, и приемному отцу  
Принадлежит здесь голос, даже первый.  
Я вашу тяжбу знаю.

Н а т а н

Не совсем.

Не обо мне здесь речь, а о другом;  
Ему теперь и предоставим слово.

С а л а д и н

Кто ж это?

Н а т а н

Брат ее.

С а л а д и н

Брат Рэхи?

Н а т а н

Да.

Р э х а

Мой брат? Так у меня есть брат?

Х р а м о в н и к

Да где ж он,

Сей братец? Вы ж мне встречу обещали  
С ним во дворце?

Н а т а н

Терпенье!

Х р а м о в н и к

Кто сумел

Отца ей навязать, сумеет также  
Сыскать и братца ей.

С а л а д и н

Христианин!

И этого еще недоставало!  
Столь низким подозрением Ассад  
Не осквернил бы уст своих...

Н а т а н

Султан!

Прости ему, как я его простил.  
Бог весть! Умнее ль мы с тобою были б  
В его года и в сходном положенье?  
*(Дружелюбно подходит к храмовнику.)*  
Да, вслед за скрытностью и недоверье  
Приходит, рыцарь! Если б раньше вы  
Мне имя настоящее свое  
Доверили...

Храмовник

Я что-то не пойму вас.

Натан

Ведь вы — не Штауфен.

Храмовник

Я не Штауфен? Как?

Натан

Не Штауфен и не Курд.

Храмовник

Так кто же я?

Натан

Вы — Лев фон Фильбек.

Храмовник

Как?

Натан

Изумлены?

Храмовник

Еще бы! Кто сказал?..

Натан

Я, кто вам больше  
Сказать бы мог. А между тем во лжи  
Я вас не обличаю.

Храмовник

Нет?

Натан

Сдается,  
И Штауфеном зоветесь вы по праву.

Храмовник

(Сам бог его устами говорит!)

Натан

Ведь ваша мать — рожденная фон Штауфен.  
А брат ее, — которому вручили

Вас некогда родители, решив  
Сменять на негу теплой Палестины  
Германии свинцовый небосвод,—  
Вот он-то, дядя ваш, и звался Курдом  
Фон Штауфеном. Он вас усыновить,  
Конечно, мог... Давно ль вы с ним видались?  
И жив ли он еще?

Х р а м о в н и к

Что мне сказать?  
Все, что вы сообщили, так и было.  
Мой дядя умер. Вслед за ним с отрядом,  
Последним орденским приспел и я.  
Но что за отношение имеет  
Все это к брату Рэхи?

Н а т а н

Ваш отец...

Х р а м о в н и к

Как? Мой отец? Так и его вы знали?

Н а т а н

Он был мой друг...

Х р а м о в н и к

Ваш друг?

Н а т а н

...и звался Вольфом  
Фон Фильнеком, хотя он немцем не был...

Х р а м о в н и к

И это вам известно?

Н а т а н

...только был  
Женат на немке и гостил недолго  
На родине ее...

Х р а м о в н и к

Довольно! Хватит!  
Я знать хочу, кто брат ее, брат Рэхи?

Н а т а н

Вы, рыцарь.

Храмовник

Брат? Ее?

Рэха

Он — брат мой? Боже!

Зитта

Он брат ее!

Саладин

Она его сестра!

Рэха

*(бросаясь ему в объятия)*

О брат мой!

Храмовник

*(отступая)*

Брат?

Рэха

*(останавливается и говорит Натану)*

Нет! Быть не может! Сердце

Не всколыхнулось в нем. Выходит, мы —  
Обманщики. О боже!

Саладин

*(храмовнику)*

Ты подумать

Осмелился такое? Сам ты лжец!

Все ложь в тебе! Лицо, осанка, голос —

Все лживо, все обман! Сестру такую

Отвергнуть хочешь ты? Уйди, обманщик!

Храмовник

*(смирненно подойдя к нему)*

Зачем, султан, так дурно толковать

Мой возглас в миг смятения, в котором

Навряд ли и Ассада бы ты узнал,

Как не узнал меня?

*(Обращаясь к Натану.)*

Натан, вы много

Берете у меня, но столь же много —

Нет! бесконечно больше! — мне даете!

*(Обнимает Рэху.)*

Сестра моя возлюбленная!

Н а т а н

Бланда

Фон Фильнек.

Х р а м о в н и к

Бланда? Бланда? А не Рэха,  
Не ваша Рэха? Боже! Вы хотите  
Из-за меня от дочери отречься,  
Ей имя христианское вернуть?  
Натан! Натан! Ничто не изменилось  
Для вас и для нее!

Н а т а н

О, мои дети!

Брат дочери моей, надеюсь, тоже —  
Мое дитя?

Пока Натан обнимает их, Саладин в тревожном ожидании  
подходит к Зитте.

С а л а д и н

Сестра! Ну что ты скажешь?

З и т т а

Я тронута до слез.

С а л а д и н

А я предвижу  
В священном ужасе, что нам с тобой  
Растрогаться сегодня предстоит  
Еще сильнее... Так будь к тому готова.

З и т т а

О чем ты?

С а л а д и н

Подойди ко мне, Натан!

Натан подходит к Саладину, а Зитта к Рэхе и храмовнику,  
чтобы высказать им свои чувства.  
Натан и Саладин говорят вполголоса.

Послушай-ка, Натан, ты вскользь, как будто  
Упомянул...

Н а т а н

О чем?

С а л а д и н

...что не был немцем  
Его родитель. Кто же был он родом?  
И из какой он выехал страны?

Н а т а н

Со слов его я ничего не знаю,  
Он никому о том не говорил.

С а л а д и н

Он франком не был? Не был европейцем?

Н а т а н

О, этого он вовсе не скрывал.  
Одно могу сказать о нем, что он  
Всем языкам предпочитал персидский.

С а л а д и н

Персидский? В самом деле? Значит, это —  
Бесспорно он!

Н а т а н

Кто?

С а л а д и н

Брат мой! Мой Ассад!

Н а т а н

Ну, раз ты сам об этом догадался,  
То вот и подтверждение тому.  
(*Передает ему служебник.*)

С а л а д и н

(*жадно раскрывая книгу*)

Его рука! Ее ли мне не помнить?

Н а т а н

Еще они не знают ничего!  
Ты можешь скрыть или сообщить им тайну.

С а л а д и н

(*перелистывая книгу*)

Ужели же отречься мне от них,  
Моих сородичей, детей Ассада?

Ужели ж я тебе их уступлю?

*(Громко.)*

Они! Они! Ты слышишь, Зитта? Оба,

Он и она,— племянники твои!

*(Устремляясь к ним.)*

Зитта

Что слышу я? Могло ли быть иначе?

Саладин

*(храмовнику)*

Теперь ты должен полюбить меня,

Строптивец!

*(Рэхе)*

Хочешь ты того иль нет,

А я теперь отец тебе!

Зитта

Ты слышишь?

Храмовник

Так кровь твоя в моих струится жилах

И песни, что мне некогда певали,

Обманом не были?

*(Падает к его ногам.)*

Саладин

*(поднимая его)*

Каков злодей!

Он что-то знал, а чуть меня не сделал

Убийцею своим? Ужо тебе!

При молчаливых взаимных объятиях всех участников явления занавес опускается.



Басни  
в  
прозе





## ВИДЕНИЕ

Я лежал у ручья в глухой чаще леса, где мне не раз удавалось подслушать разговор зверей, и под тихий плеск его струй старался облечь один из моих вымыслов в тончайший поэтический наряд, столь излюбленный басней, изба-лованной со времен Лафонтена. Я размышлял, выбирал, отбрасывал, лоб мой пылал... Все напрасно — лист бумаги, лежавший передо мной, оставался все так же девствен. В раздражении я вскочил... но что это? Передо мной стояла она сама — Муза басни.

И она сказала мне, улыбаясь:

— Ученик мой, к чему эти бесплодные усилия? Правда нуждается в прелести басни; но нуждается ли басня в прелести гармонии? Смотри не пересоли. Довольно и вымысла поэта; изложение же пусть будет непринужденным, это дело прозаика, как смысл — дело мудреца.

Я хотел было ответить ей, но Муза уже исчезла. «Исчезла? — спрашивает меня читатель. — Да ты небось просто решил нас провести! Жалкие выводы, к которым привела тебя твоя беспомощность, ты вложил в уста Музы! Впрочем, довольно обычный прием...»

Великолепно, читатель! Никакая Муза мне не являлась. Я просто рассказал тебе басню, из которой ты уж сам позаботился вывести мораль. Я не первый и не последний из тех, кто вкладывает свои измышления в уста божественного оракула и потом выдает их за его афоризмы,

## ХОМЯК И МУРАВЕЙ

— Эх вы, бедняги муравьи! — сказал хомяк. — Ну стоит ли все лето трудиться, чтобы собрать такую малость? Посмотрели бы вы на мои запасы!

— Если они больше, чем это тебе необходимо,— отвечал ему муравей,— то верно поступают люди, когда разрывают твои норы и опустошают твои кладовые, а тебя самого заставляют платить жизнью за твою разбойничью жадность!

## ЛЕВ И ЗАЯЦ

Лев приблизил к себе одного потешного зайца.

— А правда ли это,— спросил его как-то заяц,— что вас, львов, легко отпугнет любой петух своим жалким криком?

— Что правда, то правда,— отвечал ему лев,— да и вообще, надо признать, что мы, крупные звери, не лишены подчас маленьких слабостей. Ты вот, к примеру, слышал небось про слона, что его бросает в дрожь от хрюканья свиньи.

— Да ну? — удивился заяц. — Что ж, тогда мне понятно, почему и мы, зайцы, дрожим от ужаса, заслышав лай собак.

## ОСЕЛ И ОХОТНИЧЬЯ ЛОШАДЬ

Осел взялся тягаться с охотничьей лошадью, кто из них прибежит первым. Он сразу отстал, и его осмеяли.

— Знаю я, в чем тут дело,— сказал осел. — Месяца три назад я наступил на колючку, у меня и сейчас все нога болит.

— Прошу извинения,— сказал проповедник Лидергольд,— если моя сегодняшняя проповедь не была столь глубокой и поучительной, как того можно бы ожидать от верного последователя Мосгейма. Неделю назад я надсадил горло и, как вы сами слышите, до сих пор все сиплю.

## ЗЕВС И ЛОШАДЬ

— Отец зверей и людей,— сказала лошадь, приблизившись к трону Зевса,— меня называют одним из прекраснейших созданий, какими ты украсил мир, и мое самолюбие велит мне этому верить. Но не следует ли все же кое-что во мне улучшить?

— А что, по-твоему, требует улучшения? Говори! Я готов выслушать твои советы,— отвечал ей бог с милостивой улыбкой,

— Быть может, продолжала лошадь,— я могла бы бегать еще быстрее, если б ноги мои были подлинней и потоньше; лебединая шея не обезобразила бы моего облика; широкая грудь придала бы мне силы; и раз уж ты предназначил меня возить на себе твоего любимца, человека, то не худо бы сотворить меня прямо вместе с седлом, которое так и так кладет мне на спину мой благодетель всадник.

— Хорошо,— сказал Зевс,— погоди-ка минутку!

Зевс с серьезным видом произнес заветное слово творения. И вот в прах хлынула жизнь, и возникла организованная материя, и перед тронем оказался.. уродливый верблюд.

Лошадь взглянула на него и содрогнулась от омерзения и ужаса.

— Вот они, длинные и тонкие ноги,— произнес Зевс,— вот она, лебединая шея; вот она, широкая грудь, а вот и естественное седло! Хочешь, лошадь, я тебя так преобразую?

Лошадь вновь содрогнулась.

— Иди же,— продолжал Зевс,— и пусть этот случай послужит тебе уроком. На сей раз я отпускаю тебя без наказания. Но для того, чтобы ты иногда с раскаяньем вспоминала о своей самонадеянности, да будет жить и оно, мое новое создание! — Зевс бросил на верблюда взгляд, закрепляющий его образ навеки. — А тебе, лошадь, уже никогда не взглянуть на него без дрожи!

## ОБЕЗЬЯНА И ЛИСА

— Назови-ка мне такого мудрого зверя, которому я не сумела бы подражать! — хвасталась обезьяна лисе.

Но лиса ей ответила:

— А ты назови-ка мне такого ничтожного зверя, которому пришлось бы в голову подражать тебе.

Писатели моей нации!.. Нужно ли мне выражаться еще яснее?

## СОЛОВЕЙ И ПАВЛИН

Один общительный соловей так и не нашел себе друга среди лесных певцов, лишь завистники окружали его толпою. «Быть может, я найду его в других кругах»,— подумал соловей и с доверием слетел на ветку к павлину.

— Прекрасный павлин, я тобой восхищаюсь!  
— А я тобой, милый соловей!  
— Так давай дружить,— предложил соловей,— ведь мы никогда не позавидуем друг другу; ты так же приятен для глаз, как я для слуха.

Так соловей и павлин стали друзьями.

Кнелер и Поп дружили куда больше, чем Поп и Аддисон.

### ВОЛК И ПАСТУХ

У одного пастуха свирепый мор погубил все стадо. Проведал об этом волк и пришел выразить свое соболезнование.

— Правда ли это, пастух,— сказал он,— что тебя постигло столь страшное несчастье? Неужели погибло все стадо? Милые, кроткие, жирные овечки! Мне жаль тебя до слез!

— Спасибо тебе, сосед Изегрим,— отвечал пастух,— вижу я, что душа у тебя сострадательная.

— И верно, сострадательная,— заметил его пес Гиллакс,— когда от несчастья ближнего страдает он сам.

### КУЗНЕЧИК И СОЛОВЕЙ

— Смею тебя уверить,— сказал кузнечик соловью,— что немало находится ценителей и моего пения.

— Назови-ка мне их,— попросил соловей.

— Трудолюбивые жнецы,— отвечал кузнечик,— слушают меня с большим удовольствием. А ты ведь не станешь отрицать, что они самые полезные члены человеческого общества.

— Этого я отрицать не стану,— сказал соловей,— но тут еще нет причины кичиться тебе успехом у них. Честные люди, все мысли которых заняты работой, едва ль отличаются особой тонкостью ощущений. Лишь тогда будь горд своей песней, когда ей внемлет с тихим восторгом беззаботный пастух, который и сам так чудесно играет на свирели.

### СОЛОВЕЙ И ЯСТРЕБ

Ястреб ринулся с высоты на поющего соловья.

— Ты так прелестно поешь,— крикнул он,— как же ты будешь приятен на вкус!

Было ли то простодушием или злобной насмешкой? Уж и не знаю. Но вчера я услышала, как некто сказал: «Эта женщина столь несравненна как портесса! О, она, безусловно, прелестнейшая из женщин!» И это уж было наверняка простодушием!

## ВОИНСТВЕННЫЙ ВОЛК

— Отец мой, да славится его имя во веки веков, вот уж был истинный герой! — хвастался молодой волк лисе. — Как его все боялись в нашей округе. Он одержал победу более чем над двумястами врагов и отправил их темные души в преисподнюю! Что ж тут удивительного, если наконец нашелся один, который его победил?

— Так сказал бы о нем оратор в надгробной речи, — возразила ему лиса, — а трезвый историк добавил бы: «Две сотни врагов, над которыми он всякий раз торжествовал победу, были ослы да овцы. А единственный враг, одолевший его, был первый бык, на которого он решился напасть».

## ФЕНИКС

По прошествии многих веков Феникс вздумал снова явиться миру. Он возник, и все звери и птицы обступили его в восхищенье. Они глазели, они удивлялись, они восторгались, и вот уже они хором запели ему хвалу.

Вскоре, однако, самые доброжелательные из них стали с сочувствием отводить от него взоры и тяжело вздыхать:

— Бедный Феникс! Ему выпал печальный жребий! Никогда не будет у него ни подруги, ни друга! Ведь он единственный в своем роде!

## ГУСЬ

Один гусь мог бы посрамить белизной оперения только что выпавший снег. Гордясь этим ослепительным даром природы, он вообразил, что рожден скорее быть лебедем, чем гусем, и, отдалившись от себе подобных, одиноко плавал в пруду с величественным видом. Он то вытягивал изо всех сил свою предательски короткую шею, стараясь сделать ее подлинней, то пытался сообщить ей великолепный изгиб,

отличающий лебедя и придающий тому гордую осанку, достойную птицы Аполлона. Но все напрасно: шее его не хватало гибкости, и, несмотря на свои усилия, гусь так и не превратился в лебедя, а стал лишь смешным гусем.

### СВИНЬЯ И ДУБ

Прожорливая свинья лакомилась опавшими желудями под высоким дубом. Раскусывая один желудь, она уже пожирала глазами другою.

— Неблагодарная тварь! — крикнул ей наконец дуб с высоты своего величия. — Ты питаешься моими плодами, но ни разу еще не обратила вверх благодарного взора!

Свинья на мгновение приостановилась и прохрюкала в ответ:

— Кабы я знала, что это ты ради меня роняешь тут свои желуды, то и я бы тебе послала благодарные взоры.

### ОСЫ

Гниль и тлен разрушили гордый торс боевого коня, павшего от вражеской пули под своим отважным седоком. Останки одного неумолимая природа всегда дарует для жизни другому. И вот из зловонной падали вылетел рой молодых ос.

— О, как высок наш род! — наперебой восклицали осы. — Мы обязаны жизнью славному коню, любимцу Нептуна!

Это забавное хвастовство довелось услышать некоему прозорливому баснописцу, и он подумал о нынешних итальянцах, которые воображают себя прямыми потомками древних римлян по той лишь причине, что родились на их могилках.

### ВОРОБЬИ

Реставрировали старую церковь, в которой прежде гнездилось великое множество воробьев.

Теперь, когда она стояла в своем ослепительном убранстве, вновь налетели воробьи и стали искать свои прежние жилища. Но все щели оказались замазанными.

— К чему же тогда пригодно это громадное здание? — кричали они. — Улетим прочь от этой бессмысленной груды камней!

## СТРАУС

— Сейчас я взлечу! — крикнул огромный страус, и весь птичий народ собрался вокруг него в надежде и оживании.

— Сейчас я взлечу! — крикнул он вновь и, расправив свои могучие крылья, словно корабль с поднятыми парусами, ринулся вперед, ни на миг не отрываясь от земли.

Не похоже ли это на поэтический образ тех лишенных поэзии сочинителей, которые в первых строках своих огромных од похваляются гордыми крыльями и грозятся взлететь к облакам и звездам, но так до конца и остаются верны праху земному?

## ВОРОБЕЙ И СТРАУС

— Гордись сколько хочешь своим ростом и силой, — сказал воробей страусу. — А все же я более птица, чем ты. Потому что летать ты не можешь, а я вот летаю, хоть и невысоко, хоть и недалеко.

Поэт, написавший застольную песню или сонет о любви, все же более гений, чем лишенный порыва и вдохновения автор предлинной германиады.

## СОБАКИ

— Как измелъчал в этой стране паш собачий род! — сказал один пудель, немало поездивший по свету. — На далеком континенте, который люди называют Индией, вот где есть еще истинные собаки! Собаки, мои братья!.. Вы мне не поверите, а ведь я это видел собственными глазами: собаки даже льва там не боятся и смело вступают с ним в драку!

— И что же, — спросила пуделя одна многоопытная гончая, — случается, они его побеждают, льва-то?

— Побеждают? — переспросил пудель. — Об этом мне ничего не известно. Да и не все ли равно? Хватит и того, что они нападают на самого льва!

— Ну, — возразила гончая, — если они его не побеждают, эти твои хваленые собаки в Индии, то ничуть они не лучше нас, зато намного глупее!

## БЫК И ОЛЕНЬ

Мощный бык и легконогий олень паслись рядом на лугу.

— Вот что, олень,— сказал бык,— если на нас нападет лев, давай держаться вместе и дадим ему дружный отпор!

— На меня не рассчитывай,— ответил олень. — Для чего мне вступать в неравный бой со львом, если я могу куда вернее спастись от него бегством?

## ОСЕЛ И ВОЛК

Осел повстречался с голодным волком.

— Пожалей меня,— сказал осел, дрожа,— я бедное больное животное. Посмотри, какая у меня колючка в ноге.

— Мне и впрямь тебя жаль,— отвечал ему волк. — И долг моей совести избавить тебя от этой боли.

Не успел он произнести эти слова, как бросился на осла.

## ЭЗОП И ЕГО ОСЕЛ

Осел сказал Эзопу:

— Когда ты придумаешь про меня новую побасенку, то уж дай мне сказать там что-нибудь мудрое и остроумное.

— Тебе? — удивился Эзоп. — А что люди скажут? Не скажут ли они, что ты мудрец, а я осел?

## БРОНЗОВАЯ СТАТУЯ

Бронзовая статуя прекрасного скульптора расплавилась в пламени пожара и превратилась в бесформенную глыбу. Эта глыба попала в руки другому скульптору, и тот, благодаря своему искусству, превратил ее в новую статую, отличающуюся от первой предметом изображения, но равную ей по красоте и вкусу.

Увидав это, Зависть заскрипела зубами. Но в конце концов она нашла себе жалкое утешение: «Никогда бы ему, бедняге, не сотворить этой довольно сносной вещи, не упади ему в руки материал от старой статуи».

Когда Геркулес был взят на небо, то первой из всех богов и богинь он поклонился Юноне. Все обитатели неба и сама Юнона были этим очень удивлены.

— Значит, ты отдаешь предпочтение перед всеми твоей преследовательнице? — спросили его.

— Да, ей самой,— отвечал Геркулес. — Ведь только из-за ее преследований я пустился на подвиги, за которые и взят на небо.

Олимп одобрил этот ответ нового бога, а Юнона с тех пор с ним примирилась.

### МАЛЬЧИК И ЗМЕЯ

Мальчик играл с ручной змеею.

— Милая моя змейка,— сказал мальчик,— никогда бы я не стал с тобой забавляться, если бы у тебя не был выпут яд из зубов. Вы, змеи, злые, неблагодарные создания! Я ведь читал, каково пришлось бедному крестьянину, который нашел под изгородью полузамерзшую твою прапрабабку, подобрал ее из сострадания и согрел на своей груди. Только эта злока очнулась, как тут же ужалила своего благодетеля, и добрый, сострадательный человек умер от ее укуса.

— Меня удивляет,— отвечала змея,— как предвзято пишут ваши сочинители! У нас, у змей, эту историю рассказывают совсем по-другому. Твой сострадательный добрый крестьянин думал, что змея и вправду мертва, а так как это была красивая пестрая змейка, он и подобрал ее, чтобы дома содрать с нее кожу. Вот как было дело!

— Ах, замолчи,— рассердился мальчик,— неблагодарный всегда сумеет оправдаться!

— Ты прав, сын мой,— вмешался в их беседу отец мальчика, который все это слышал,— и все же, если тебе когда-нибудь придется услышать о чьей-либо чудовищной неблагодарности, разберись сперва как следует во всех обстоятельствах этого дела, а потом уж решай, заслужил ли тот человек такой позорный упрек. Истинные благодетели редко когда упрекнут кого-нибудь в неблагодарности, и даже — хочется верить, к чести людей,— никогда. А благодетели с мелкими своекорыстными намерениями пусть винят себя сами, что вместо признательности пожинаят неблагодарность.

## ВОЛК НА СМЕРТНОМ ОДРЕ

Волк при последнем издыхании охватил мысленным взором всю свою жизнь.

— Я и впрямь был грешником,— проговорил он,— но все же, надеюсь, не самым великим. Я совершил много зла, но и немало добра. Однажды, помнится, подошел ко мне с бляением ягенок, отбившийся от стада, да так близко, что я мог бы тут же его загрызть, а я его и не тронул. В то же примерно время я отнесся с поразительным равнодушием к насмешкам и поношениям некой овцы, хотя поблизости не было ни одной сторожевой собаки.

— Вот это я могу засвидетельствовать,— вставила свое словечко лиса, пришедшая по дружбе помочь ему подготовиться к смерти. — Ведь я хорошо помню, как было дело. Ты тогда как раз подавился огромной костью и уж так мучился! Спасибо, сердобольный журавль вытащил ее потом у тебя из горла.

## БЫК И ТЕЛЕНОК

Могучий бык разнес рогами косяк, втискиваясь в низкую дверь хлева.

— Гляди-ка, пастух! — крикнул теленок. — Я еще ни разу не нанес тебе такого ущерба!

— Как бы я был рад,— возразил ему пастух,— если бы ты мог мне его нанести!

Речь теленка похожа на речи ничтожных философов: «Ах, этот Бейль! Сколько праведных душ смутил он своими дерзкими сомнениями!»

О господа! С какой радостью дали бы мы себя смутить, если б каждый из вас мог стать Бейлем!

## ПАВЛИНЫ И ВОРОНА

Одна кичливая ворона разукрасилась перьями, которые обронили радужные павлины, и, сочтя себя достаточно царственной, решила затесаться в толпу этих блистательных птиц Юноны. Она была тут же узнана, и павлины набросились на нее, стараясь выклевать своими острыми клювами ее фальшивый убор.

— Хватит! — крикнула она наконец. — Все, что было тут вашего, вы уже отняли у меня!

Но павлины, успев заметить блестящие перья на крыльях вороны, не унимались:

— Молчи, жалкая дура! И эти тоже никак не могут быть твоими!

И все клевали ее да клевали.

### ЛЕВ И ЕГО ОСЕЛ

Когда Эзопов лев шел в лес вместе с ослом, которого он захватил с собой, чтобы тот своим устрашающим криком помогал ему гнать на охоте зверя, одна дерзкая ворона крикнула ему с дерева:

— И не стыдно тебе ходить рядом с ослом? Кого ты удостоил чести своего общества.

— В ком мне нужда, того и удостоил! — отвечал ей лев.

Так всегда рассуждают великие мира сего, приближая к себе простого смертного.

### ОСЕЛ ПРИ ЛЬВЕ

Когда осел шел в лес рядом с Эзоповым львом, который прихватил его с собой вместо охотничьего рожка, ему повстречался другой осел, из его знакомых, и тот приветствовал его криком:

— Здорово, брат!

— Наглец! — ответил ему осел.

— Это почему же так? — удивился другой осел. — Разве оттого, что ты шагаешь рядом со львом, ты теперь лучше меня? Больше моего осел?

### ЯГНЕНОК ПОД ЗАЩИТОЙ

Гилакс из породы волкодавов охранял кроткого ягненка. Его увидел Ликод, как и он, мордой, ушами и шерстью больше похожий на волка, чем на собаку, и бросился на него.

— Волк, — крикнул он, — что ты делаешь с этим ягненком?

— Сам ты волк! — отвечал Гилакс. (Обе собаки обозначались.) — Убирайся! А не то придется тебе иметь дело со мной, его защитником!

Но Ликод старался силой отнять у Гилакса ягненка, а Гилакс старался силой его удержать, и бедный ягненок — ну и защитники! — был разодран на куски.

### ВОДЯНАЯ ЗМЕЯ

Зевс послал лягушкам нового короля: вместо мирной колоды прожорливую водяную змею.

— Ты ведь наш король! — кричали лягушки. — Почему же ты нас глотаешь?

— Потому, — отвечала змея, — что вы обо мне молили Зевса.

— Я его о тебе не молила! — крикнула лягушка, которую змея уже пожирала глазами.

— Ах, не молила? — сказала водяная змея. — Тем хуже! Тогда мне придется тебя проглотить, потому что ты его обо мне не молила.

### ЛИСА И МАСКА

Много лет тому назад одной лисе случилось найти актерскую маску с широко раскрытым ртом и пустую внутри.

— Вот так голова! — сказала лиса, разглядывая маску. — Без мозгов, а рот открыт! Сразу видно, голова болтуна!

Эта лиса хорошо знала вас, ораторы, вечные говоруны, наказанье для слуха, невиннейшего из наших чувств!

### ВОРОН И ЛИСА

Ворон унес в когтях кусок отравленного мяса, который обозленный садовник подложил кошкам своего соседа.

И только он сел на ветку старого дуба, чтобы склевать свою добычу, как снизу подкралась лиса и крикнула ему:

— Будь благословенна, о птица Юпитера!

— За кого ты меня принимаешь? — спросил ворон.

— За кого я тебя принимаю? — удивилась лиса. — А разве ты не тот могучий орел, посланец Зевса, который, что ни день, слетает на этот дуб, чтобы накормить меня, ничтожную? Зачем ты прикидываешься? Разве не вижу я в победоносных когтях твоих того дара, который твой бог вновь послал мне с тобою за мои молитвы!

Ворон был удивлен и немало обрадован, что его принимают за орла. «Уж не буду,— подумал он,— выводить лису из этого заблуждения». И, с глупым великодушием выпустив из когтей свою добычу, он гордо поднялся в воздух и улетел.

Лиса со злорадным смехом поймала мясо и тут же сожрала его. Но вскоре радость ее сменилась болью. Яд подействовал, и она издохла.

Пусть бы и вам никогда не добыть своей лестью ничего, кроме яда, проклятые подхалимы!

### СКУПЕЦ

— Ах я несчастный! — жаловался скряга своему соседу. — Этой ночью кто-то вырыл сокровище, которое я закопал в саду, а на его место положил вот этот камень, будь он трижды проклят!

— Да ведь ты бы все равно не воспользовался своим сокровищем,— утешал скрягу сосед. — Вот и вообрази, что этот камень и есть твое сокровище; тогда ты будешь не беднее, чем был.

— Я-то, может, и буду не беднее, чем был,— отвечал скупец,— да ведь другой стал насколько богаче! Ах, насколько он стал богаче! Вот что приводит меня в бешенство!

### ВОРОН

Лиса видела, как ворон обкрадывает алтари богов и питается жертвоприношениями. И она призадумалась: «Хотела бы я знать, потому ли ворон делит с богами жертвы, что он вещая птица, или потому его считают вещей птицей, что у него хватает наглости делить жертвы с богами».

### ЗЕВС И ОВЦА

Овца натерпелась обид от других животных и явилась к Зевсу просить, чтобы он облегчил ее участь.

Зевс выслушал ее благосклонно и ответил:

— Вижу я, мое кроткое создание, что я сотворил тебя чересчур беззащитной. Так выбирай же сама, как мне лучше исправить эту оплошность: вооружить ли тебя острыми зубами и острыми когтями?

— Ах нет,— сказала овца,— я не хочу иметь ничего общего с хищниками!

— Тогда, может быть,— продолжал Зевс,— сделать твою слюну ядовитой?

— Ах нет,— возразила овца,— ведь ядовитых змей все так ненавидят!

— Тогда я, пожалуй, украшу твой лоб рогами!

— Ах нет, мой добрый творец! А то еще стану такой же бодливой, как козел!

— Да ведь так и так,— сказал Зевс,— тебе придется самой наносить вред, если хочешь, чтобы другие боялись тебе повредить.

— Ну, тогда уж,— вздохнула овца,— оставь меня такой, как я есть. Ибо возможность наносить вред, боюсь я, возбуждает желание вредить. А уж лучше терпеть несправедливость, чем ее совершать.

Зевс благословил кроткую овцу, и с тех пор она никогда больше ни на что не жаловалась.

## ЛИСА И ТИГР

— Хотелось бы мне быть такой же быстрой и сильной, как ты,— сказала однажды лиса тигру.

— А больше б тебе ничего не хотелось? — спросил тигр. — У меня ведь есть и еще кое-что, что бы тебе весьма подошло.

— Нет, больше мне ничего не надо!

— И моей шкуры не надо? А ведь она так же двуцветна, как твой характер. Вот когда б твоя внешность стала совсем как твоя душа!

— Потому-то она мне и ни к чему! — отвечала лиса. — Благодарю покорно! Я вовсе не хочу казаться тем, что я есть. Вот если бы богам было угодно заменить мой мех перьями, тогда дело другое!

## ОВЦА

Когда Юпитер праздновал свадьбу и все звери приносили ему дары, Юнона вдруг хватилась овцы.

— А где же овца? — спросила богиня. — Почему наша кроткая овечка не пользуется случаем выразить свою благонамеренность и не несет нам дара?

Тут вышла вперед собака и сказала:

— Не гневайся, богиня! Еще сегодня я видала овцу. Она так сокрушалась и так убивалась!

— О чем же она сокрушалась? — спросила растроганная богиня.

— «Ах я несчастная! — говорила она. — Ничего-то у меня не осталось, ни молока, ни шерсти! Что же мне принести в дар Юпитеру? Неужто мне одной суждено явиться к нему ни с чем? Лучше уж пойду попрошу пастуха принести меня в жертву!»

В это время вместе с молитвой пастуха дым жертвенного костра пробился сквозь облака — о, сладостный для Юпитера запах!

Вот теперь-то Юнона и проронила бы первую слезу, если б бессмертные боги умели плакать.

## КОЗЫ

Козы просили Зевса, чтобы он и их паделил рогами; сперва ведь у коз никаких рогов не было.

— Получше обдумайте то, о чем просите, — говорил им Зевс. — Ведь вместе с рогами вы получите и кое-что другое, что неразлучно с ними, а это вряд ли будет вам по душе.

Но козы упорствовали в своем желании, и тогда Зевс сказал:

— Ладно, вот вам рога!

И у коз выросли рога... и борода! Ведь сперва-то у коз и бороды никакой не было. Ах, как они огорчились из-за этой уродливой бороды! Куда больше, чем радовались своим горделивым рогам!

## ДИКАЯ ЯБЛОНЯ

В дупле дикой яблони поселился рой пчел. Они наполнили его своим драгоценным медом, и яблоня так возгордилась, что стала презирать все другие деревья:

Тогда розовый куст ей крикнул:

— Чем гордишься ты, жалкая? Чужой сладостью? Разве плоды твои не остались такими же кислыми? Вот их попробуй напои-ка медом! И лишь тогда тебя благословит человек,

## ОЛЕНЬ И ЛИСА

Олень сказал лисе:

— Теперь пропали мы, звери, кто послабее. Лев вступил в союз с волком!

— С волком? — переспросила лиса. — Это еще куда ни шло! Лев рычит, волк воет — можно успеть спастись бегством! Вот когда бы могучему льву пришло на ум заключить союз с бесшумной рысью, тут бы нам всем несдобровать!

## ТЕРНОВЫЙ КУСТ

— Скажи-ка мне, — спросила ива у тернового куста, — почему ты так жадно цепляешься за платье прохожих? На что оно тебе? Какая тебе в нем корысть?

— Никакой! — отвечал терновый куст. — Мне и делать-то с ним нечего; просто я хочу его разорвать.

## ФУРИИ

— Мои фурии, — сказал Плутон посланцу богов, — постарели и ослабели. Мне б помоложе, позлее! Пойди-ка, Меркурий, разыщи мне там наверху, на земле, трех особ женского пола, пригодных для этой роли.

И Меркурий пошел.

Вскоре затем Юнона сказала своей прислужнице:

— Как по-твоему, Ирида, найдем ли мы среди смертных двух или трех девиц строгих правил? Воистину строгих! Чтобы посрамить Венеру, которая вечно бахвалится, будто она подчинила себе весь женский пол. Ступай погляди. Уж где-нибудь ты их да отыщешь?

И Ирида пошла.

Где только она не побывала! Где только не искала! И все понапрасну! Она возвратилась к Юноне одна, и та встретила ее словами:

— Ни одной не нашла? Возможно ли? О, невинность! О, добродетель!

— Богиня! — сказала Ирида, — я чуть было не привела к тебе трех воистину целомудренных девиц. Ни одна из них ни разу не улыбнулась мужчине, ни одна не позволила искре любви разгореться в своем сердце, ибо затоптала ее в самом начале. Но... я опоздала.

- Как опоздала? — с удивлением спросила Юпона.
- Их успел увести к Плутону Меркурий.
- К Плутону? Да на что ж ему эти скромницы?
- Он сделает из них фурий.

## ТИРЕСИЙ

Тиресий взял свой посох и пошел полем. Тропа привела его в священную рошу, и посреди роши, на перекрестке трех дорог, он увидел двух змей, которые сплелись в любви. Тогда Тиресий поднял свой посох и ударом разлучил влюбленных. И — о чудо! — в тот миг, когда посох коснулся змей, Тиресий превратился в женщину.

Девять месяцев спустя женщина Тиресий снова пошла в священную рошу, и на том же месте, на перекрестке трех дорог, опять увидела двух змей, которые сплелись в борьбе. Тогда женщина Тиресий подняла посох и ударом разняла разъяренных змей. И — о чудо! — в этот миг, когда посох разъединил дерущихся, женщина Тиресий опять превратилась в мужчину.

## МИНЕРВА

Оставь их, друг, оставь их, мелочных тайных завистников твоей возрастающей славы. К чему увековечивать метким словом их имена, удел которых — забвение?

Во времена той бессмысленной войны, которую вели против богов титаны, они напустили на Минерву чудовищного дракона. Но Минерва схватила дракона своей могучей рукой и забросила его на небо. С тех пор он там и блистает. То, что иным служит наградой за великие деяния, для дракона было наказанием, достойным зависти.

## СОЛОВЕЙ И ЖАВОРОНОК

Что сказать поэтам, которые так любят залетать за горизонт большей части своих читателей? Разве то, что однажды соловей сказал жаворонку:

— Не затем ли ты так высоко взлетаешь, дружок, чтобы тебя никто не услышал?

## ПОДАРКИ ФЕЙ

Над колыбелью принца, который впоследствии стал одним из величайших правителей своей страны, склонились две добрые феи.

— Я подарю моему любимцу, — сказала одна из них, — зоркий взгляд орла, от которого не ускользнет ни одна мошка во всех его обширных владениях.

— Прекрасный подарок! — перебила ее другая фея. — Наш принц станет прозорливейшим из монархов. Но ведь орлу присуще и благородное презрение к мелочам, а не то бы он стал гоняться за каждой мошкой. Вот это-то качество пусть и примет принц от меня в подарок!

— Спасибо тебе, сестра, за столь мудрую поправку, — ответила ей первая фея. — И правда ведь, многие правители были бы куда более великими, если бы реже обращали на мелочи свой всевидящий взор.

## ОВЦА И ЛАСТОЧКА

Ласточка слетела овце на спину, чтобы надергать у нее немного шерсти для своего гнезда. Овца невольно заржала.

— Почему ты со мной так скупа? — спросила ее ласточка. — Пастуху ты небось позволяешь раздевать тебя догола. А вот мне жалеешь даже клочка шерсти. Отчего это?

— А оттого, — отвечала овца, — что тебе никогда не удастся проделать это так умело и ловко, как пастуху.

## ВОРОН И ОРЕЛ

Ворон заметил, что орел высидывает птенцов целый месяц.

«Вот потому-то, конечно, — решил он, — молодые орлята так зорки и сильны. Ладно! И я буду делать так же».

С тех пор ворон и в самом деле целый месяц сидит в гнезде на яйцах, но еще никогда у него не вылупились из яиц орлята. Только жалкие воронята высовывают головки, проклюнув скорлупу.

## МЕДВЕДЬ И СЛОН

— Как неразумны люди! — сказал медведь слону. — И чего только они не требуют от нас, лучших из зверей! Мне вот, солидному медведю, приходится плясать под музыку! А ведь они хорошо знают, что все эти ужимки и прыжки никак не подходят к моему важному виду. Иначе почему бы они смеялись, когда я танцую?

— Я тоже танцую под музыку, — возразил ему ученый слон, — и я думаю, что вид у меня не менее солидный и достойный, чем у тебя. Но еще никогда надо мной не смеялись зрители, только радостное удивление читаю я на их лицах. Поверь, медведь, люди смеются не над тем, что ты танцуешь, а над тем, что ты это делаешь так неуклюже.

## СТРАУС

Быстроногий олень, увидев страуса, сказал:

— Бегает страус не так уж быстро, но зато он, несомненно, великолепно летает.

Орел же, увидев страуса, сказал:

— Летать страус, правда, не умеет, но зато я уверен, что бегают он прекрасно.

## БЛАГОДЕЯНИЯ

*(В двух баснях)*

### 1

— Есть ли у тебя среди животных большой благодетель, чем я? — спросила пчела человека.

— Конечно! — ответил тот.

— Кто же это?

— Овца! Ее шерсть мне необходима, а твой мед всего лишь приятен.

### 2

— А хочешь ты знать, почему еще я считаю овцу большим своим благодетелем, чем тебя, пчела? Овца дарит мне свою шерсть с легкостью, ты же, одаряя меня своим медом, всегда норовишь ужалить.

## ИСТОРИЯ СТАРОГО ВОЛКА

(В семи баснях)

### 1

Злобный волк вздумал на старости лет свести дружбу с пастухами. И вот он пустился в путь и пришел к пастуху, который пас свое стадо всех ближе к его логову.

— Вот ты, пастух,— сказал он ему,— зовешь меня кровожадным разбойником, а ведь я совсем не таков. Не спорю, иной раз мне приходится брать дань с твоих овец, чтобы утолить голод, ведь голод не тетка. Избавь меня от голода, и ты не будешь на меня жаловаться. Поверь, я самый смиренный и кроткий зверь, когда я сыт.

— Когда ты сыт? Быть может,— отвечал пастух. — Да вот только когда ты бываешь сыт? Ты и жадность — разве насытишь? Ступай-ка подобру-поздорову,

### 2

Получивши отказ, волк пошел к другому пастуху.

— Ты ведь знаешь, пастух,— начал он свою речь,— что я мог бы за год зарезать немало твоих овец. А не хочешь ли ты сам давать мне по шесть штук ежегодно? И я буду доволен, и ты сможешь спать спокойно, и в собаках тебе нужды не будет.

— Шесть овец? — переспросил пастух. — Да ведь это целое стадо!

— Ну уж ладно, ради тебя я соглашусь и на пять,— сказал волк.

— Да ты шутишь. Пять овец! Я и самому Пану жертвую не больше пяти в год.

— Ну тогда, может, четыре? — спросил волк, но пастух с насмешкою покачал головой.

— Ну, может, три? Две?

— Ни единой,— отвечал пастух. — Ведь, право, было бы глупо платить дань врагу, когда можешь уберечь стадо и так,— только сторожи получше.

«Попытаю-ка я счастья в третий раз»,— подумал волк и пошел к третьему пастуху.

— Очень уж мне обидно,— сказал он ему,— что вы, пастухи, ославили меня самым жестоким и бессовестным зверем. Но тебе, Монтан, я докажу, как вы ко мне несправедливы. Давай мне в год по овце, и твое стадо может спокойно пастись в лесу. Твоим овцам нечего будет бояться — я их не трону. Всего по овечке в год! Да есть ли тут о чем говорить? Ну мог ли я запросить с тебя еще великодушнее? Еще бескорыстнее! Ты смеешься, пастух? Чему же ты смеешься?

— Да так, пичему! А сколько тебе лет, друг любезный?

— Что тебе до этого? Не так уж я стар, чтобы не мог схватить за горло твоего любимого ягнечка!

— Не сердись, старик Изегрим. Жаль, ты не пришел ко мне с этой просьбой пораньше. А теперь тебя выдают твои зубы. Вот когда ты прикинулся бескорыстным! И все для того, чтобы прокормиться без всякой опасности,

## 4

Волк разозлился, но сдержал себя и пошел к четвертому пастуху. У того как раз издох его верный пес, и волк решил повернуть это к своей выгоде.

— Вот что, пастух,— сказал он,— я рассорился с моими собратьями в лесу, да так, что никогда уж больше с ними не примирюсь. А ты ведь знаешь, сколько их и чего от них ждать! Но если бы ты взял меня к себе на службу вместо покойного пса, ручаюсь, бояться тебе было бы нечего. Ни один из них даже глянуть не посмел бы на твою овечку.

— Так, значит, ты берешься защищать овец от твоих лесных собратьев? — спросил пастух.

— А как же? О чем я тебе и толкую!

— Недурно! Но если я пушу тебя в стадо, кто защитит моих бедных овечек от тебя? Ну-ка, скажи! Пустить вора в дом, чтобы в дом не залезли воры, это мы, люди, называем...

— Ты, кажется, собрался прочесть мне мораль? — сказал волк. — Тогда прощай!

— Был бы я помоложе! — скрежетал зубами волк. — Да что поделаешь, приходится считаться с годами!

И он отправился к пятому пастуху.

— Ты меня знаешь, пастух? — спросил волк.

— Да уж встречался с такими, как ты, — ответил пастух.

— С такими, как я? Ну, в этом я сомневаюсь. Я ведь такой особенный волк, что и ты, и другие пастухи вполне могли бы удостоить меня своей дружбы.

— Чем же это ты такой особенный?

— А тем, что даже под страхом смерти не мог бы загрызть живую овечку. Я кормлюсь только мертвыми овцами. Разве это не похвально? Так разреши мне хоть изредка навещать в твоё стадо и узнавать, не случилось ли какой овце...

— Не трать слов попусту! — отвечал пастух. — Хочешь, чтоб между нами не было вражды, так не ешь овец, даже и мертвых. Зверь, пожирающий мертвых овец, с голодухи примет больную овцу за мертвую, а здоровую за больную. Лучше уж не рассчитывай на мою дружбу, а убирайся-ка подобру-поздорову!

«Придется мне пожертвовать самым дорогим, чтобы добиться цели», — подумал волк и отправился к шестому пастуху.

— Нравится тебе, пастух, моя шкура? — спросил волк.

— Твоя шкура? А ну-ка, покажи! — отвечал пастух. — Что ж, неплоха! Видно, не так уж часто тебя настигали собаки!

— Ну так вот что, пастух! Я уже стар и протяну недолго; прокорми меня до смерти, и я завещаю тебе мою шкуру.

— Гляди-ка, — сказал пастух, — и ты взялся за хитрости старых скряг! Нет-нет! Твоя шкура обойдется мне втридорога! А если уж ты и вправду решил мне ее подарить, то давай-ка ее прямо сейчас!

Тут пастух схватился за дубину, и волк убежал.

— О, бессердечные! — крикнул волк, впадая в неистовство. — Придется мне так и помереть вашим врагом, раз вы не хотите по-хорошему! Не подыхать же с голоду!

Он ринулся вперед, ворвался в жилище пастухов, набросился на их детей, и пастухи еле-еле с ним справились.

Когда он уже лежал мертвый, самый мудрый из пастухов сказал:

— Мы, наверно, были неправы, отнявши у старого разбойника все средства к исправлению, как бы поздно и вынужденно он к нам ни обратился! Тем самым мы довели его до крайности!

### МЫШЬ

Одна философски настроенная мышь расхваливала мудрость природы, сделавшей мышинный род наглядным примером своей вечности.

— Ведь половина из нас,— говорила она,— для того и получила крылья, чтобы наш мышинный род не вымер даже в том случае, если всех нас, бегающих по земле, съедят кошки. Уж летучие-то мыши останутся, а из них можно будет без труда восстановить истребленных.

Простодушная мышь понятия не имела, что бывают и крылатые кошки. Так нередко наша гордость основана на одном лишь нашем невежестве.

### ЛАСТОЧКА

Поверьте, друзья, что большой свет не для мудрецов, не для поэтов! Там не знают им настоящей цены, да и сами они — увь! — подчас слишком слабы, чтобы не променять высокое на суетное.

В прежние времена ласточка была такой же сладкоголосой певчей птицей, как соловей. Но вскоре ей наскучила одинокая жизнь среди кустов и деревьев. Ведь никто здесь не слушал ее пения, кроме прилежных землепашцев и невинных пастушков, никто им не восхищался. И вот, покинув своего скромного друга соловья, она перелетела в город.

И что же вышло? Поскольку в городе ни у кого не было времени слушать ее божественные песни, она понемногу разучилась петь, но зато выучилась строить гнезда.

## ОРЕЛ

Орла спросили:

— Почему ты выводишь орлят на такой высоте?

Орел ответил:

— Разве б они могли летать под самым солнцем, став большими орлами, если бы я растил их внизу, на земле?

## МОЛОДОЙ И СТАРЫЙ ОЛЕНЬ

Олень, которому добрая природа позволила прожить не одно столетие, сказал как-то своему правнуку:

— Я хорошо помню то время, когда человек еще не придумал этой громыхающей палки, из которой вылетает огонь.

— Какое же это было счастливое время для нашего рода! — вздохнул его правнук.

— Ты судишь слишком поспешно! — сказал старый олень. — Время было иное, но не лучше нынешнего. Вместо громыхающей палки человек тогда носил с собой лук и стрелы. И нам приходилось не лучше, чем сейчас.

## ПАВЛИН И ПЕТУХ

Однажды павлин сказал курице:

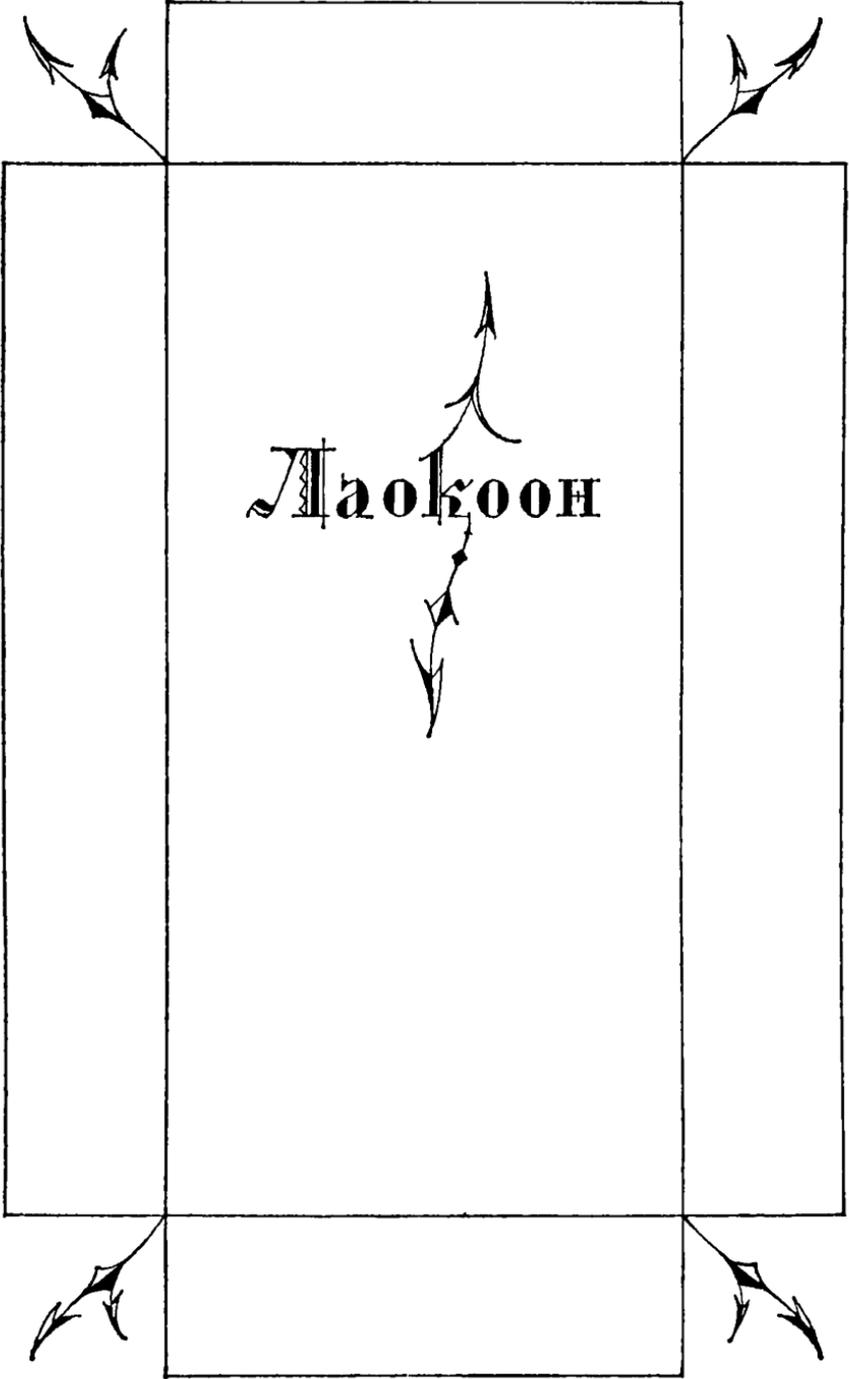
— Гляди-ка, как надменно выступает твой петух! А все равно ведь никогда люди не скажут: «Гордый петух!» Зато они всегда говорят: «Гордый павлин!»

— А все потому, — ответила курица, — что человек никогда не взглянет в истинную причину гордости. Петух горд своей бдительностью, своим мужеством, а ты чем гордишься? Цветастыми перьями!

## ОЛЕНЬ

Природа создала одного оленя больше обычного роста, да и мех на его шее был длиннее обычного. И олень этот решил про себя: «Стану-ка я выдавать себя за лося!» И что же он сделал, этот тщеславец, чтобы казаться лосем? Пригнул голову к земле и притворился печальным и мрачным.

Иной чудака думает, что никто не станет считать его мыслителем, если он не будет жаловаться на мигрень и хандру.



Лакоон



# ЛАОКООН, ИЛИ О ГРАНИЦАХ ЖИВОПИСИ И ПОЭЗИИ

Ἦλη καὶ τρῶπας μιμήσεως διαφέρουσι  
Πλουτ. ποτ. Ἀθ. κατὰ Π. ἢ κατὰ Σ. ἐνδ.

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

### ПРЕДИСЛОВИЕ

Первый, кому пришла мысль сравнить живопись и поэзию, был человеком тонкого чутья, заметившим на себе сходное влияние обоих искусств. Он открыл, что то и другое представляют нам вещи отдаленные в таком виде, как если бы они находились вблизи, видимость превращают в действительность; и то и другое обманывают нас, и обман обонх правится.

Второй попытался глубже проникнуть во внутренние причины этого удовольствия и открыл, что в обоих случаях источник его один и тот же. Красота, понятие которой мы отвлекаем сначала лишь от телесных предметов, получила для него значимость общих правил, прилагаемых как к действиям и идеям, так и к формам.

Третий стал размышлять о значении и применении этих общих правил и заметил, что одни из них господствуют более в живописи, другие — в поэзии и что, следовательно, в одном случае поэзия может помогать живописи примерами и объяснениями, в другом случае — живопись поэзии.

Первый из трех был просто любитель, второй — философ, третий — художественный критик.

Первым двум трудно было сделать неправильное употребление из своего непосредственного чувства или из своих умозаключений. Другое дело — критика. Самое важное здесь состоит в правильном применении эстетических начал к частным случаям, а так как на *одного* пронизательного критика приходится пятьдесят просто остроумных, то было бы чудом, если бы эти начала применялись всегда с той предусмотрительностью, какая должна сохранять постоянное равновесие между обоими искусствами.

Если Апеллес и Протоген в своих утраченных сочинениях о живописи подтверждали и объясняли правила этого искусства уже твердо установленными правилами поэзии, то, конечно, это было сделано ими с тем чувством меры и тою точностью, какие удивляют нас и донныне в сочинениях Аристотеля, Цицерона, Горация и Квинтилиана там, где они применяют к искусству красноречия и к поэзии законы и опыт живописи. В том-то и заключалось преимущество древних, что они все делали в меру.

Однако мы, новые, полагали во многих случаях, что мы далеко превзойдем их, если превратим проложенные ими узкие тропинки в проезжие дороги, даже если бы при этом более короткие и безопасные дороги превратились в тропинки наподобие тех, что проходят через дикие места.

Блестящей антитезы греческого Вольтера, что живопись — немая поэзия, а поэзия — говорящая живопись, не было, конечно, ни в одном учебнике. Это была просто неожиданная догадка, какие мы много встречаем у Симонида и справедливость которых так поражает, что обыкновенно упускается из виду все то неопределенное и ложное, что в них заключается.

Однако древние не упускали этого из виду и, ограничивая применение мысли Симонида лишь областью сходного воздействия на человека обоих искусств, они не забывали отметить, что оба искусства в то же время весьма различны как по предметам, так и по роду их подражания.

Между тем новейшие критики, совершенно пренебрегшие этим различием, сделали из сходства живописи с поэзией дикие выводы. Они то стараются втиснуть поэзию в узкие границы живописи, то позволяют живописи заполнить всю обширную область поэзии. Все, что справедливо для одного из этих искусств, допускается и в другом; все, что нравится или не нравится в одном, должно непременно нравится или не нравится в другом. Поглощенные этой мыслью, они самоуверенным тоном произносят самые поверхностные приговоры, считая главными недостатками в произведениях художников и поэтов отклонения друг от друга этих двух родов искусства и большую склонность поэта или художника к тому или другому роду искусства в зависимости от собственного вкуса.

И эта лжекритика частично сбила с толку даже мастеров. Она породила в поэзии стремление к описаниям, а в живописи — жажду аллегорий, ибо первую старались превратить в говорящую картину, не зная, в сущности, что же поэ-

зия могла и должна была изображать, а вторую — в немую поэзию, не думая о том, в какой мере живопись может выражать общие понятия, не удаляясь от своей природы и не делаясь лишь некоторым произвольным родом литературы.

Главнейшая задача предлагаемых ниже набросков заключается в том, чтобы противодействовать этому ложному вкусу и необоснованным суждениям.

Они возникли случайно и являются в большей мере результатом моего чтения, нежели последовательным развитием общих начал. Они представляют, таким образом, скорее разрозненный материал для книги, чем книгу.

Однако я льщу себя надеждой, что и в настоящем виде книга заслуживает некоторого внимания. У нас, немцев, нет недостатка в систематических работах. Мы умеем лучше всякого народа делать какие нам угодно выводы из тех или иных словотолкований.

Баумгартен признавался, что большей частью примеров в своей «Эстетике» он обязан лексикону Геснера. Если мои рассуждения и не отличаются такой связностью, как баумгартеновские, то зато мои примеры более близки к источникам.

Так как в дальнейшем я исхожу преимущественно из Лаокоона и не раз возвращаюсь к нему, то я хотел отметить это уже и самым заглавием моей книги. Другие небольшие отступления, касающиеся различных вопросов древней истории искусства, не имеют столь близкого отношения к поставленной мною задаче и нашли себе здесь место только потому, что я не надеюсь найти когда-нибудь для них лучшее место.

Считаю, наконец, нужным заметить, что под живописью я понимаю вообще изобразительное искусство; точно так же не отрицаю я и того, что под поэзией я, в известной мере, понимаю и остальные искусства, более действенные по характеру подражания.

## I

Отличительной особенностью лучших образцов греческой живописи и ваяния Винкельман считает благородную простоту и спокойное величие как в позах, так и в выражении лиц. «Как глубина морская,— говорит он <sup>1</sup>,— остается всегда спокойной, как бы ни бушевало море на поверхности, точно так же и изображения греков обнаруживают среди всех страстей их великую и твердую душу.

Эта душа видна и в лице Лаокоона,— и не только в лице, даже при самых жестоких его муках. Боль, отражающаяся во всех его мышцах и жилах, боль, которую сам как будто чувствуешь, даже не глядя на лицо и на другие части тела Лаокоона, лишь по его мучительно сведенному животу, эта боль, повторяю, ни в какой мере не искажает ни его лица, ни позы. Лаокоон не испускает того страшного крика, который описывает Вергилий, говоря о своем Лаокооне: характер раскрытия рта не позволяет этого: мы слышим скорее глухой, сдержанный стон, как это изображает Садолет. Телесная боль и величие духа с одинаковой силой и гармонией выражены в этом образе. Лаокоон страдает, но страдает так, как Филоктет Софокла: его мука глубоко трогает нас, но мы хотели бы переносить наши муки так же, как и этот великий человек.

Выражение такой великой души выходит далеко за пределы воспроизведения просто прекрасного. Художник должен был сам в себе чувствовать ту духовную мощь, которую он запечатлел в мраморе; Греция имела художников и философов в одном лице, и таких, как Метродор, там было немало. Мудрость протягивала руку искусству и вкладывала в его создания нечто большее, чем обычные души.

Лежащая в основе сказанного мысль, что страдание не проявляется на лице Лаокоона с той напряженностью, какую можно было бы ожидать при столь сильной боли, совершенно правильна. Неоспоримо также, что мудрость художника наиболее ярко проявляется в том, в чем полузайки особенно упрекали бы его, как оказавшегося ниже действительности и не поднявшегося до выражения истинно патетического в страдании.

Я лишь осмеливаюсь быть другого мнения, чем Винкельман, в истолковании этой мудрости и в обобщении тех правил, которые он из него выводит.

Признаюсь, что недовольный взгляд, который он бросает на Вергилия, уже несколько меня смутил, как смущает позднее и сравнение с Филоктетом. Это положение будет моей исходной точкой, и дальнейшие мысли я буду излагать в том порядке, в каком они у меня возникли.

«Лаокоон страдает так же, как и Филоктет Софокла». — Но как страдает Филоктет? Удивительно, что страдания его производят на нас совсем противоположное впечатление. Жалобы, вопли, неистовые проклятия, которыми он, страдая от мук, наполнял весь лагерь и мешал священнодействиям и жертвоприношениям, звучали не менее ужасно и в пустыне;

они-то и были причиной его изгнания. Как сильны эти выражения гнева, скорби и отчаяния, если даже поэтическое выражение их заставляло содрогаться театр! Третье действие этой трагедии находят вообще несравненно более кратким, чем остальные. Отсюда видно, как говорят некоторые критики <sup>2</sup>, что греки мало заботились о равной длительности действий. Я с этим вполне согласен, но для доказательства мне хотелось бы найти другой пример. Полные скорби восклицания, стоны и выкрики, из которых состоит это действие и которые надо было произносить с различной протяженностью и расстановками, — иначе, нежели обычную роль, — делали, без сомнения, это действие на сцене столь же длительным, как и остальные. Только на бумаге оно кажется гораздо короче, чем должно было казаться зрителям в театре.

Крик — естественное выражение телесной боли. Раненые воины Гомера часто падают на землю с криком. Легко раненная Венера вскрикивает громко <sup>3</sup> не потому, что этим криком поэт хотел показать в ней нежную богиню сладострастия, а скорее, чтобы отдать долг страждущей природе. Ибо даже мужественный Марс, почувствовав в своем теле копьё Диомеда, кричит так ужасно, что пугаются оба войска, как будто разом закричали десять тысяч разъяренных воинов <sup>4</sup>.

Как ни старается Гомер поставить своих героев выше человеческой природы, они все же всегда остаются ей верны, когда дело касается ощущений боли и страдания и выражения этих чувств в крике, слезах или брани. По своим действиям они существа высшего порядка, по своим же ощущениям — люди.

Я знаю, что мы, утонченные европейцы, принадлежащие к более благоразумному поколению, умеем лучше владеть нашим ртом и глазами. Приличия и благопристойность запрещают нам кричать и плакать. Действенная храбрость первобытной грубой старины превратилась у нас в храбрость жертвенную. Ведь даже наши предки стояли выше нас в этом смысле. Однако предки наши были варварами. Презирать всякую боль, неустрашимо смотреть в глаза смерти, с улыбкой умирать от укуса змеи, не оплакивать ни своих грехов, ни потери любимейшего друга — таковы черты древнего северного героизма <sup>5</sup>. Пальнатоко предписал законом своим номсбургцам ничего не бояться и не произносить никогда слово «страх».

Не таков грек! Он был чувствителен и знал страх; он обнаруживал и свои страдания, и свое горе; он не стыдился никакой человеческой слабости, но ни одна не могла удержать его от выполнения дела чести или долга. То, что у варвара происходило от дикости и суровости, у него обуславливалось принципами. Героизм грека — это скрытые в кремне искры, которые спят в бездействии и оставляют камень холодным и прозрачным, пока их не разбудит какая-нибудь внешняя сила. Героизм варвара — это яркое пожирающее пламя, которое горит непрерывно и уничтожает или, по крайней мере, ослабляет в его душе всякую иную добрую склонность. Когда Гомер заставляет троянцев вступать в бой с диким криком, греков же — в полной тишине, то комментаторы справедливо замечают, что этим он хотел представить первых варварами, вторых — цивилизованным народом. Меня удивляет только, что они не заметили в другом месте подобного же характерного противопоставления<sup>6</sup>. Враждующие войска заключили перемирие; они заняты сожжением умерших, что с обеих сторон не обходится без горьких слез, но Приам запрещает своим троянцам плакать. И запрещает потому, как говорит Дасье, чтобы они не слишком расчувствовались и не пошли назавтра в бой с меньшим мужеством. Хорошо! Но я спрашиваю, почему только один Приам заботится об этом? Отчего Агамемнон не отдает своим грекам такого же приказа? Замысел поэта таится здесь глубже: он хочет показать нам, что только цивилизованный грек может плакать и в то же время быть храбрым, между тем как грубый троянец для того, чтобы проявить храбрость, должен сначала заглушить в себе всякую человечность. «Мне отнюдь не противен плач о возлюбленных мертвых», — заставляет поэт сказать в другом месте<sup>7</sup> разумного сына мудрого Нестора.

Замечательно, что в числе немногих дошедших до нас древнегреческих трагедий есть две пьесы, в которых телесная боль составляет немалую долю страданий, испытываемых героями. Это «Филоктет» и «Умиравший Геракл». Даже и этого последнего Софокл заставляет жаловаться, стонать, плакать и кричать. Благодаря нашим учтивым соседям французам, этим мастерам приличия, кричащий на сцене Геракл или плачущий Филоктет показались бы теперь самыми смешными невыносимыми людьми. Один из новейших французских поэтов<sup>8</sup> отважился, правда, на изображение Филоктета, но осмелился ли бы он показать французам настоящего Филоктега?

Между утраченными пьесами Софокла есть и «Лаокоон». О, если бы судьба сохранила нам и этого «Лаокоона»! По небольшим указаниям на него, встречаемым у старых грамматиков, нельзя заключить, как подошел поэт к этой теме. Я убежден лишь в том, что он не представил Лаокоона стойком в большей мере, нежели Филоктета и Геракла. Все стоическое не сценично, и наше сочувствие всегда соизмеримо с тем страданием, какое испытывает интересующий нас человек. Если он переносит свои страдания благородно, то величие его духа вызывает у нас удивление; но удивление есть чувство холодное, его бездейственная созерцательность уничтожает всякое другое, более теплое чувство и исключает всякое другое, более живое представление.

И теперь я прихожу к следующему заключению: если справедливо, что крик при ощущении физической боли, в особенности по древнегреческим воззрениям, совместим с величием духа, то очевидно, что проявление его не могло бы помешать художнику отобразить в мраморе этот крик. Должна существовать какая-то другая причина, почему художник отступил здесь от своего соперника-поэта, который умышленно ввел в свое описание этот крик.

## II

Справедливо или нет предание о том, что любовь будто бы привела к первому опыту в области изобразительных искусств, но несомненно, что она не уставала направлять руку лучших древних мастеров. Ибо если теперь живопись понимается как искусство изображения тел на плоскости, то мудрый грек определял ей более узкие границы и ставил ее задачей только изображение прекрасных тел. Греческий художник не изображал ничего, кроме красоты; даже обычная красота, красота низшего порядка, была для него лишь случайной темой, предметом упражнения и отдыха.

В работах греческого художника должно было восхитать совершенство самого предмета; художник ставил себя слишком высоко, чтобы требовать от зрителя лишь холодного удовлетворения сходством предмета или своим умением; в его искусстве ему не было ничего дороже, и ничто не казалось ему благородней, чем конечная цель искусства.

«Кто захочет рисовать тебя, когда никто не хочет тебя видеть?» — говорит один древний эпиграмматист<sup>9</sup> про человека чрезвычайно дурной наружности. А многие новейшие

художники сказали бы: «Будь безобразен до последней степени, а я все-таки напишу тебя. Пусть никому нет охоты смотреть на тебя, но зато пусть смотрят с удовольствием на мою картину, и не потому, что она изображает тебя, а потому, что она послужит доказательством моего умения верно представить такое страшилище».

Но, видно, склонность к безудержному хвастовству этим жалким умением, которое не облагораживается достоинством самого изображаемого предмета, слишком естественна, если и у греков были свой Павсон и свой Пирейк. Да, они у них были, но зато и подвергались строгому осуждению. Павсон, который благодаря низкому вкусу с особенной любовью изображал уродливое и гнусное в облике человека<sup>10</sup>, жил в страшнейшей бедности<sup>11</sup>. А Пирейк, изображавший дириольни, грязные мастерские, овец, ослов и т. п. со всею тщательностью нидерландского живописца,— как будто бы подобные вещи так привлекательны и так редки в действительности,— получил прозвание рипарографа<sup>12</sup>, то есть живописца грязи, хотя сладострастные богачи и ценили его работы на вес золота, словно желая вознаградить их ничтожеством этой искусственной ценой.

Даже власти не считали для себя недостойным силой удерживать художников в их настоящей области. Известен закон фивян, повелевавший художникам подражать прекрасному и запрещающий, под страхом наказания, подражать отвратительному. Этот закон не был направлен против плохих художников, к которым многие, и даже Юниус<sup>13</sup>, относили его; закон этот просто воспрещал применение недостойных приемов искусства, состоящих в достижении сходства с изображаемым путем передачи неприятных черт оригинала, другими словами, запрещал карикатуру.

Из того же чувства прекрасного вытекал закон Элладиков. В честь каждого победителя в олимпийских играх воздвигалась статуя, но только троекратный победитель удостоивался иконической статуи<sup>14</sup>. Объяснялось это нежеланием иметь в числе произведений искусства много посредственных портретов. Ибо хотя портрет и допускает идеализацию, но в нем должно преобладать сходство с изображаемым; портрет может быть идеалом только определенного человека, а не человека вообще.

Мы смеемся, когда слышим, что у древних даже искусства подчинялись гражданским законам; но мы не всегда правы, когда смеемся над ними. Законодательство, бесспорно, не должно иметь никакой власти над науками, ибо их ко-

вечной целью является истина. Истина — потребность человеческого духа, и малейшее стеснение его в удовлетворении этой потребности есть тирания. Конечная же цель искусства — наслаждение, а без наслаждения можно обойтись. Поэтому законодатель вправе распоряжаться тем, какого рода наслаждение, в какой мере и в каком виде желательно допустить в государстве.

И особенно это касается изобразительного искусства, которое, кроме бесспорного влияния, какое оно имеет на характер народа, может оказывать еще особое воздействие, требующее ближайшего надзора со стороны закона.

Если благодаря красивым людям появляются прекрасные статуи, то, с другой стороны, и эти последние производят впечатление на первых, и государство обязано изящным статуям красивыми людьми. У нас пылкое воображение матерей обнаруживается, кажется, лишь в уродстве детей. С этой точки зрения можно найти и некоторую долю правды в известных древних повествованиях, которые принято считать за ложь. Матерям Аристомена, Аристодама, Александра Великого, Сципиона, Августа, Галерия снилось всем во время их беременности, будто они имели дело со змеем. Змей был эмблемой божества<sup>15</sup>, и прекрасные статуи и картины, изображавшие Вакха, Аполлона, Меркурия или Геракла, редко обходились без змея. Почтенные женщины глядели днем на изображение божества, а ночью в смутном сне им представлялся змей. Так я спасаю достоверность этих сповиданий, оставляя в стороне то толкование, какое давали им гордость сыновей и бесстыдство льстецов. Ибо должна же быть какая-нибудь причина, почему грешная фантазия представляла им постоянно змея.

Но я отклоняюсь от своего пути. Я хотел только установить, что у древних красота была внешним законом изобразительных искусств. А отсюда с необходимостью вытекает, что все прочее, относившееся к области изобразительных искусств, или уступало свое место красоте, или, по крайней мере, подчинялось ее законам.

Остановимся, например, на выражении. Есть страсти и такие выражения страстей, которые чрезвычайно искажают лицо и придают телу такое ужасное положение, при котором совершенно исчезают изящные линии, очерчивающие его в спокойном состоянии. Древние художники избегали изображения этих страстей или старались смягчить их до такой степени, в какой им свойственна еще известная красота.

Ярость и отчаяние не оскорбляют ни одного из их произведений. Я даже утверждаю, что они вовсе не изображали фурий<sup>16</sup>.

Гнев они сводили к строгости. У поэта разгневанный Юпитер мечет молнии; у художника — он только строг.

Древние смягчали также и отчаяние, превращая его в простую скорбь. Но что делал, например, Тимант там, где такое ослабление не могло иметь места, там, где отчаяние унижало бы в такой же мере, как и обезображивало? Известна его картина, представлявшая принесение в жертву Ифигении, где он придавал всем окружающим ту или другую степень печали и закрыл лицо отца, боль которого была особенно велика. Много остроумного сказано по поводу этой картины. Художник, говорит один<sup>17</sup>, настолько исчерпал себя в изображении горестных лиц, что уже отчаялся придать лицу отца еще более значительное выражение чувства скорби. Тем самым он признал, говорит другой<sup>18</sup>, что отчаяние отца в подобном положении невозможно выразить. Я, со своей стороны, не вижу здесь ни ограниченности художника, ни ограниченности искусства. По мере возрастания степени какого-либо нравственного потрясения изменяется и само выражение лица: на высочайшей ступени потрясенности мы видим наиболее резкие черты, и нет ничего легче для искусства, чем их изобразить. Но Тимант знал пределы, которые Грации положили его искусству. Он знал, что отчаяние Агамемнона как отца должно было бы выразиться в таких чертах, которые всегда отвратительны. Художник выражал его лишь в той мере, в какой позволяло ему чувство красоты и достоинства. Он, конечно, хотел бы совсем избежать отвратительного или ослабить его выражение, но так как избранная тема не позволяла ему ни того, ни другого, то что же оставалось ему, как не скрыть отвратительное от глаз? То, чего он не осмелился изобразить, он предоставил зрителю угадывать. Короче говоря, неполнота этого изображения есть жертва, которую художник принес красоте. Она является примером не того, как выражение может выходить за пределы искусства, а того, как надо подчинять его основному закону искусства — требованию красоты.

Применяя сказанное к Лаокоону, мы тотчас найдем объяснение, которое ищем: художник стремится к изображению высшей красоты, связанной с телесной болью. По своей искажающей силе эта боль несовместима с красотой, и поэтому он должен был ослабить ее; крик он должен был превратить в стон не потому, что крик изобличал бы неблагородст-

во, а потому, что он отвратительно искажает лицо. Стоит только представить себе мысленно Лаокоона с раскрытым для крика ртом, чтобы судить о сказанном; заставьте его только кричать, и вы сами все поймете: раньше это был образ, внушавший сострадание, ибо в нем боль сочеталась с красотой; теперь это неприятная, отталкивающая фигура, от которой захочешь отвернуться, ибо вид боли возбуждает неудовольствие, а красота не приходит на помощь и не превращает это неудовольствие в светлое чувство сострадания.

Одно только широкое раскрытие рта, — не говоря уже о том, какое принужденное и неприятное выражение получают при этом другие части лица, — создает на картине пятно, а в скульптуре — углубление, производящее самое отвратительное впечатление. Монфокон обнаружил мало вкуса, выдав одну древнюю бородатую голову с открытым ртом за пророчествующего Юпитера<sup>19</sup>. Неужели, предсказывая будущее, бог должен непременно кричать? Разве его речь потеряла бы убедительность, если бы рот его имел приятное очертание? Не верю я также и Валерию, будто Аякс на упомянутой картине Тиманта был представлен кричащим<sup>20</sup>. И в эпоху упадка искусства даже более посредственные художники никогда не позволяют раскрыть рот до крика даже диким варварам, умирающим в страхе под мечом победителя<sup>21</sup>.

Известно, что такое ослабление страшной телесной боли было заметно во многих древних произведениях. Страдающий в отравленном одеянии Геракл в произведении одного неизвестного художника древности не был Софокловым Гераклом, который кричит так страшно, что от крика его содрогаются Лакрийские скалы и Эвбейские предгорья; он был скорее мрачен, чем неистов<sup>22</sup>. Филоктет Пифагора Леонтина как будто делился со зрителями своими страданиями, между тем как один намек на ужас уничтожил бы такое впечатление. Меня могут спросить, откуда я знаю, что именно этот художник создал статую Филоктета? Я знаю это из одного места у Плиния, которое не должно было бы даже и рассчитывать на исправление с моей стороны, настолько оно искажено<sup>23</sup>.

### III

Как уже было сказано выше, искусство в новейшее время чрезвычайно расширило свои границы. Оно подражает теперь, как обыкновенно говорится, всей видимой природе,

в которой красота составляет лишь малую часть. Истина и выразительность являются его главным законом, и так же, как сама природа часто приносит красоту в жертву высшим целям, так и художник должен подчинять ее основному устремлению и не пытаться воплощать ее в большей мере, чем это позволяют правда и выразительность. Одним словом, благодаря истинности и выразительности самое отвратительное в природе становится прекрасным в искусстве.

Допустим для начала бесспорность этих положений; но нет ли и других, независимых от них взглядов, согласно которым художник должен держаться известной меры в средствах выражения и никогда не изображать действие в момент наивысшего напряжения.

К подобному выводу нас приводит то обстоятельство, что материальные пределы искусства ограничены изображением одного только момента.

Если, с одной стороны, художник может брать из вечно изменяющейся действительности только один момент, а живописец даже и этот один момент лишь с определенной точки зрения; если, с другой стороны, произведения их предназначены не для одного только мимолетного просмотра, а для внимательного и неоднократного обозрения, то очевидно, что этот единственный момент и единственная точка зрения на этот момент должны быть возможно плодотворнее. Но плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению. Чем более мы глядим, тем более мысль наша добавляет к видимому, и чем сильнее работает мысль, тем больше возбуждается наше воображение. Но изображение какой-либо страсти в момент наивысшего напряжения всего менее обладает этим свойством. За таким изображением не остается уже больше ничего: показать глазу эту предельную точку аффекта — значит связать крылья фантазии и принудить ее (так как она не может выйти за пределы данного чувственного впечатления) довольствоваться слабейшими образами, над которыми господствует, стесняя свободу воображения своей полнотой, данное изображение момента.

Поэтому, когда Лаокоон только стонет, воображению легко представить его кричащим; если бы он кричал, фантазия не могла бы подняться ни на одну ступень выше, ни спуститься одним шагом ниже показанного образа, и Лаокоон предстал бы перед зрителем жалким, а следовательно, неинтересным. Зрителю оставались бы две крайности: вообразить Лаокоона или при его первом стоне, или уже мертвым.

Далее, так как это одно мгновение увековечивается искусством, оно не должно выражать ничего такого, что мыслится лишь как преходящее. Все те явления, которые по существу своему представляются нам неожиданными и быстро исчезающими, которые могут длиться только один миг, такие явления, приятны ли они или ужасны по своему содержанию, приобретают благодаря продолжению их бытия в искусстве такой противостественный характер, что с каждым новым взглядом впечатление от них ослабляется, и, наконец, весь предмет начинает внушать нам отвращение или страх. Ламетри, который велел нарисовать и выгравировать себя наподобие Демокрита, смеется, когда смотришь на него только первый раз. Если же глядеть на него чаще, он превращается из философа в шута, и его улыбка становится гримасой. Точно так же обстоит дело и с криком. Страшная боль, вызывающая крик, должна или прекратиться, или уничтожить свою жертву. Поэтому, если уж кричит чрезвычайно терпеливый и стойкий человек, он не может кричать безостановочно. И именно эта кажущаяся непрерывность — в случае изображения такого человека в произведении искусства — и превратила бы его крик в выражение женской слабости или детского нетерпения. Уже одно это должно было бы остановить творца Лаокоона, если бы даже крик и не вредил красоте и если бы в греческом искусстве дозволялось изображать страдание, лишенное красоты.

Среди древних, кажется, Тимомох любил избирать в качестве сюжетов для своих произведений наиболее сильные страсти. Знаменитыми стали его неистовствующий Аякс, его детоубийца Медея. Но из описаний, которые мы имеем о них, ясно, что он отлично умел выбирать такой момент, когда зритель не столько видит наглядно, сколько воображает высшую силу страсти; понимал также Тимомох и то, что подобный момент не должен вызывать представления о мимолетности изображаемого — так, чтобы запечатление его в искусстве нам не нравилось. Например, Медею изобразил он не в ту минуту, когда она убивает своих детей, но за несколько минут раньше, когда материнская любовь еще борется в ней с ревностью. Мы предвидим исход этой борьбы, мы уже заранее содрогаемся при одном виде суровой Медеи, и наше воображение далеко превосходит все, что художник мог бы изобразить в эту страшную минуту. Но запечатленная в этом произведении искусства нерешительность Медеи именно потому и не оскорбляет нас, что мы скорее желаем, чтобы и в самой действительности все на этом и остановилось,

чтобы борьба страстей никогда не прекращалась или, по крайней мере, длилась бы до тех пор, пока время и рассудок ослабят ярость и принесут победу материнским чувствам. Удачный выбор Тимохаха вызвал многочисленные похвалы и поставил его гораздо выше другого, неизвестного художника, который был настолько неосмотрителен, что показал зрителям Медею на высшей ступени неистовства и, таким образом, придал этому быстро преходящему моменту продолжительность, против которой восстает человеческая природа. Поэт<sup>24</sup>, упрекающий его за это, очень остроумно говорит, обращаясь к самому изображению Медеи: «Неужели ты постоянно жаждешь крови своих детей? Неужели беспрерывно стоят пред тобою новый Язон и новая Креуза и неустанно разжигают твою злобу? Так пропади же ты и в картине!» — добавляет он, полный горечи.

О другом произведении Тимохаха, изображающем бешенство Аякса, можно судить по сообщению Филострата<sup>25</sup>. Аякс представлен у него не в то время, когда он творит расправу над стадами и побивает и вяжет быков и баранов, принимая их за людей. Нет, художник благоразумно выбрал ту минуту, когда Аякс сидит измученный своим неистовством и замышляет самоубийство. И перед зрителем предстает действительно бешеный Аякс не потому, что он неистовствовал на наших глазах, а потому, что яркие следы этого неистовства видны во всем его положении: вся сила его недавнего бешенства ярко выражается в его полном отчаянии и стыде; миновавшую бурю видишь по обломкам и трупам, которые он раскидал вокруг.

#### IV

Рассматривая все приведенные выше причины, по которым художник, создавая Лаокоона, должен был сохранить известную меру в выражении телесной боли, я полагаю, что все они обусловлены особыми свойствами этого вида искусства, его границами и требованиями. Поэтому трудно ожидать, чтобы какое-нибудь из рассмотренных положений можно было применить и к поэзии.

Не касаясь здесь вопроса о том, какого совершенства может достигнуть поэт в изображении телесной красоты, можно, однако, считать неоспоримой истиной следующее положение. Так как поэту открыта для подражания вся безграничная область совершенства, то внешняя, наружная оболоч-

ка, при наличии которой совершенство становится в ваянии красотой, может быть для него разве лишь одним из ничтожнейших средств пробуждения в нас интереса к его образам. Часто поэт совсем не дает изображения внешнего облика героя, будучи уверен, что, когда его герою удается привлечь наше расположение, благородные черты его характера настолько занимают нас, что мы даже и не думаем о его внешнем виде или сами придаем ему невольно если не красивую, то, по крайней мере, не противную наружность. Всего менее будет он прибегать к помощи зрительных образов во всех тех местах своего описания, которые не предназначены непосредственно для глаза. Когда Лаокоон у Вергилия кричит, то кому придет в голову, что для крика нужно широко раскрывать рот и что это некрасиво? Достаточно, что выражение «к светилам возносит ужасные крики» создает должное впечатление для слуха, и нам безразлично, чем оно может быть для зрения. На того, кто требует здесь красивого зрительного образа, поэт не произвел никакого впечатления.

Ничто также не принуждает поэта ограничивать изображаемое на картине одним лишь моментом. Он берет, если хочет, каждое действие в самом его начале и доводит его, всячески видоизменяя, до конца. Каждое из таких видоизменений, которое от художника потребовало бы особого произведения, стоит поэту лишь одного штриха, и если бы даже этот штрих сам по себе способен был оскорбить воображение слушателя, он может быть так подготовлен предшествующим или так ослаблен и приукрашен последующим штрихом, что потеряет свою обособленность и в сочетании с прочим произведет самое прекрасное впечатление. Так, если бы в самом деле мужу было неприлично кричать от боли, может ли повредить в нашем мнении эта преходящая невыдержанность тому, кто уже привлек наше расположение другими своими добродетелями? Вергилиев Лаокоон кричит, но этот кричащий Лаокоон — тот самый, которого мы уже знаем и любим как предусмотрительного патриота и как нежного отца. Крик Лаокоона мы объясняем не характером его, а невыносимыми страданиями. Только это и слышим мы в его крике, и только этим криком мог поэт наглядно изобразить нам его страдания.

Кто же станет осуждать за то поэта? Кто не признает скорее, что, если художник сделал хорошо, не позволив своему Лаокоону кричать, то так же хорошо поступил и поэт, заставив его кричать?

Но Вергилий является здесь только эпиком. Приложимо ли наше рассуждение в равной мере и к драматургу? Совсем иное впечатление производят рассказ о чьем-нибудь крике и самый крик. Драма, которая при посредстве актера претворяется в живописание жизни, должна поэтому ближе придерживаться законов живописи. В ней мы видим и слышим кричащего Филоктета не только в воображении, а действительно видим и слышим его. И чем более приближается здесь актер к природе, тем чувствительнее оскорбляет он наше зрение и слух; ибо, бесспорно, мы были бы оскорблены, если бы телесная боль обнажилась перед нами с такой силой. К тому же телесная боль по природе своей не способна возбуждать сострадания в той же степени, как другие страдания. Воображение наше различает в ней слишком мало оттенков, чтобы от одного взгляда на нее в нас пробудилось соответствующее чувство. Поэтому Софокл легко мог преступить границу не только искусственного приличия, но и приличия, лежащего в основе наших чувств, заставляя своего Филоктета или Геракла так сильно плакать, стонать и кричать. Окружающие не могли принимать такого горячего участия в их страданиях, как этого требовали, по-видимому, неумеренные крики и возгласы. По крайней мере, нам, зрителям, окружающие показались бы сравнительно холодными, а между тем степень их сострадания может служить меридом и для нас. Ко всему этому нужно прибавить, что актер едва ли может или даже совсем не в силах создать полную иллюзию физических мук; и кто знает, не заслуживает ли драматург нашего времени более похвалы, чем порицания за то, что он на своем легком челне пытается обогнуть этот подводный камень или вовсе миновать его.

Но сколь многое казалось бы неопровержимым в теории, если бы гению не удавалось доказать противное на практике. Все приведенные выше соображения не лишены основания, а между тем «Филоктет» все-таки остается образцовым сценическим произведением, ибо одна часть этой теории не затрагивает непосредственно Софокла, а с другой частью ее он не считается сам и достигает такого совершенства, которое даже и не приснилось бы никогда ни одному робкому критику, не будь этого примера. Следующие замечания делают это положение ясней.

1. Как удивительно искусно сумел поэт усилить и расширить понятие физической боли! Предметом своего описания он избрал именно рану (говорю избрал, ибо даже и исторические подробности можно считать зависящими от

поэта, поскольку целое событие он избирает именно за те свойства его, которые представляют особое преимущество для художественной обработки),— он избрал рану, а не какую-нибудь внутреннюю болезнь, ибо первое производит более сильное и живое впечатление, хотя бы и то и другое было одинаково мучительно. Внутреннее пламя, которое пожирало Мелеагра, когда в роковом огне мать принесла его в жертву своей мести, было бы поэту менее сценично, чем рана. Притом рана Филоктета была божьим наказанием, ее жег необычный яд; и едва проходил сильнейший приступ боли, после которого несчастный впадал в бесчувственный сон, несколько укреплявший его, как боль возобновлялась с новой силой. Филоктет Шатобрена был просто ранен отравленной троянской стрелой. Но что особенного можно ожидать от такого обычного случая? Он мог произойти в древних войнах со всяким. Как же могло случиться, что одного лишь Филоктета он привел к столь ужасным последствиям? Яд, который действует в течение целых десяти лет, не умерщвляя, по-моему, менее правдоподобен, нежели все то баснословно чудесное, чем грек украсил это предание.

2. Но какими бы страшными ни сделал поэт муки своего героя, он чувствовал, однако, что их одних было недостаточно для возбуждения сильного сострадания. Поэтому он присоединил к ним другие мучения, которые, будучи взяты сами по себе, также не способны возбудить сильного сочувствия, но в сочетании с этими муками приняли особый характер и облагородили физические страдания. Эти мучения были: совершенное отсутствие общения с людьми, голод и все неудобства жизни под суровым небом в полном одиночестве<sup>26</sup>. Вообразим себе в таких обстоятельствах человека здорового, сильного и знающего ремесла: это будет Робинзон Крузо, который мало возбуждает в нас сострадания, хотя мы и равнодушны к его судьбе. Ибо мы редко бываем настолько довольны человеческим обществом, чтобы покой, представляющийся нам вне общества, не казался заманчивым, особенно при мысли, что мы мало-помалу сможем обходиться совсем без чужой помощи. С другой стороны, вообразим себе человека, пораженного мучительной неизлечимой болезнью, но в то же время окруженного предупредительными друзьями, которые не позволяют ему терпеть никаких лишений, которые облегчают, насколько могут, его страдания и которым он беспрепятственно может жаловаться. Без сомнения, мы почувствуем сострадание к такому человеку, но это сострадание не будет слишком продолжительным: в конце

концов мы пожмем плечами и потребуем от большого терпения.

Лишь тогда, когда сочетаются оба случая вместе, когда человек и одинок и немощен, когда никто не может оказать ему помощи, так же как и он сам себе, когда его стоны пропадают в безлюдном пространстве,— тогда мы видим всю глубину страдания, какое может постигнуть человека, и каждый раз, когда мы хотя на мгновение пытаемся поставить себя на его место, мы содрогаемся от ужаса. Мы не видим перед собой ничего, кроме отчаяния, а никакое сострадание не отличается такой силой, ни одно так не размягчает душу, как то, которое сочетается с видом отчаяния. Именно такого рода сострадание испытываем мы к Филоктету, и испытываем в самой сильной степени в ту минуту, когда видим его лишенным даже лука — единственной вещи, которая еще поддерживала его жалкое существование. Каким мелким представляется после всего сказанного тот француз, у которого не хватило ни ума, чтобы понять все это, ни сердца, чтобы почувствовать,— француз, который, если и чувствовал что-либо, был настолько мелок, чтобы всем пожертвовать в угоду жалкому вкусу своей нации. У Шатобрена Филоктет окружен обществом. Автор заставляет дочь одного принца прийти к нему на пустынный остров. Даже не одну, а в сопровождении гувернантки, про которую я, право, не знаю, кому она была больше нужна — принцессе или автору. Всю превосходную сцену с луком он выпустил и вместо нее ввел любовное похождение. Без сомнения, стрелы и лук показались бы слишком забавными героической французской молодежи. Напротив, что может быть серьезнее гнева красавицы? Грек заставляет нас мучиться страшным опасением, что бедный Филоктет, лишившись своего лука, может погибнуть на диком острове. Француз же знает более верную дорогу к нашему сердцу: он заставляет нас бояться, чтобы сын Ахилла не удалился без своей принцессы. И именно это произведение парижские критики считают торжеством над греками,— вот какова трагедия Шатобрена, которую один из критиков предложил даже назвать преодоленной трудностью! <sup>27</sup>

3. Выяснив это общее впечатление от «Филоктета», рассмотрим отдельные сцены, где Филоктет уже не является нам одиноким страдальцем, где он питает надежду вскоре покинуть дикую пустыню и вернуться на родину, где, следовательно, все его страдания ограничиваются одной лишь

мучительной раной. Он стонет, он кричит, он корчится в ужасных конвульсиях. К этому именно и относятся упреки в оскорблении приличий. Упреки эти делает англичанин (Смит), то есть человек, которого трудно заподозрить в ложной деликатности. Как уже было упомянуто, он действительно в достаточной мере обосновывает свои суждения. Все чувствования и страсти, говорит он, которым другие могут сочувствовать лишь в малой степени, действуют неприятно, если выражаются слишком сильно<sup>28</sup>. «Поэтому нет ничего неприличнее и недостойнее мужчины, если он не может терпеливо переносить пусть даже самую страшную боль, а кричит и плачет. Правда, физическая боль другого человека может передаваться и нам. Когда мы видим, что кому-нибудь угрожает удар по руке или ноге, мы инстинктивно вздрагиваем и сами отдергиваем назад руку или ногу, а последствия удара ощущаем до известной степени так же, как и тот, кому он достался. Но несомненно, что боль, испытываемая при этом нами, весьма незначительна, и поэтому-то, если действительно получивший удар испускает громкий крик, мы невольно чувствуем к нему презрение, ибо у нас самих нет необходимости так громко кричать».

Нет ничего обманчивее, чем общие законы наших ощущений. Они так тонки и запутанны, что даже самый тщательный анализ едва ли сможет найти их нить и проследить ее во всех ее извилах. Но если бы даже это и удалось, то какая из этого польза? В природе не бывает ни одного чистого ощущения: с каждым одновременно возникают тысячи других, из которых самое ничтожное уже совершенно изменяет основное ощущение. Исключения нагромождаются на исключения, и казавшееся раньше общим законом превращается в конце концов в простое эмпирическое наблюдение, применимое лишь к нескольким частным случаям. Мы презираем того, говорит англичанин, кто громко кричит от физических страданий. Но презираем не всегда и не сразу: не тогда, когда мы видим, что страдающий употребляет все усилия, чтобы скрыть свои муки; не тогда, когда знаем его как человека стойкого; еще в меньшей мере тогда, когда видим, что он среди страданий проявляет много мужества, когда мы видим, что страдания могут вынудить у него не больше, чем крик, и что он скорее готов переносить свои муки, чем хотя бы в малейшей степени поступиться своими убеждениями, если бы даже при этом он мог надеяться на конец страданий.

Все только что отмеченное мы и видим у Филоктета. Нравственное величие древних греков проявлялось настоль-

ко же в неизменной любви к своим друзьям, как и в непреклонной ненависти к врагам. Филоктет сохраняет это величие во всех своих страданиях. Страдания не иссушили его глаз настолько, чтобы в них не нашлось слез для оплакивания его старых друзей. Эти муки не сделали его до такой степени слабодушным, чтобы для освобождения от них он решил простить своим врагам и позволил использовать себя для их своекорыстных целей. Как же афищане могли презирать этого человека или, скорее, эту твердую скалу за то, что бурные волны, которые способны были и поколебать ее, заставили ее только звучать?

Сознаюсь откровенно, что философия Цицерона вообще мне мало нравится, в особенности же та ее часть, которую он излагает во второй книге своих «Тускуланских бесед», а именно часть о перенесении физических страданий. Можно подумать, что он хочет воспитать гладиатора, так сильно восстает он против внешних проявлений физической боли. Он видит в них одно лишь нетерпение, забывая, что они часто бывают произвольными, но ведь и истинное мужество выражается лишь в произвольных действиях. В «Филоктете» Софокла он слышит только жалобы и крики и оставляет без внимания все остальное, всю обнаруживаемую Филоктетом твердость. Но, впрочем, где бы иначе представился ему случай для его риторической выходки против поэтов вообще? «Они расслабляют нас,— говорит он,— заставляя плакать даже самых храбрых мужей». Да, но поэты должны заставлять их плакать, потому что театр — не арена. Осужденному или наемному бойцу следовало действовать и переносить все с невозмутимой твердостью. От него зритель не хотел услышать ни одного жалобного стога, не хотел увидеть у него ни одного болезненного движения. Искусство должно было учить его скрывать всякие страдания, ибо его раны и смерть должны были служить забавой для зрителей. Малейшее проявление страдания возбудило бы сочувствие, а частое их повторение положило бы конец этим холодножестоким зрелищам. Но то, чего не следовало возбуждать в цирках, составляет единственную задачу трагической сцены, и потому здесь требуется совершенно противоположный образ действий. Герои на сцене должны обнаруживать свои чувства, выражать открыто свои страдания и не мешать проявлению естественных склонностей. Искусственность и принужденность героев трагедии оставляют нас холодными, и забияки на котурнах могут возбудить в нас одно только удивление. Такими именно можно считать всех героев в

трагедиях, приписываемых Сенеке, и я твердо убежден, что гладиаторские игры были главной причиной низкого уровня римской трагедии. В окровавленном амфитеатре зрители забывали о всех требованиях естественности, и разве какой-нибудь Ктесий мог учиться в нем своему искусству, но уж никак не Софокл. Самый сильный трагический гений, выскнув к этим противоестественным сценам убийства, неизбежно должен был впадать в напыщенность и хвастовство. Но так же как подобное хвастовство не может вселить в зрителей истинное мужество, так же не могут расслабить их и жалобы Филоктета. Стоны его — стоны человека, а действия — действия героя. Из того и другого вместе составляется образ человека-героя, который и не изнежен и не бесчувствен, а является или тем, или другим, смотря по тому, уступает ли он требованиям природы или подчиняется голосу своих убеждений и долга. Он представляет высочайший идеал, созданный мудростью и воплощенный в искусстве.

4. Но мало того, что Софокл оградил своего Филоктета от презрения; он искусно предотвратил и все другие нарекания, которые можно было выдвинуть против него, исходя из вышеупомянутых замечаний англичанина. Ибо если мы не всегда презираем человека, кричащего от физической боли, бесспорно, однако, что мы можем не чувствовать к нему сострадания в той степени, какой, по-видимому, требует он своим криком. Как же должны вести себя окружающие, видя кричащего Филоктета? Должно ли их так сильно потрясать его отчаяние? Но это было бы неестественно. Должны ли они казаться холодными или смущенными, как это и бывает в действительности при подобных обстоятельствах? Но это показалось бы зрителям ужасным диссонансом. Как уже, однако, сказано, Софокл сумел предотвратить и это, наделив окружающих Филоктета своими собственными интересами. А потому то впечатление, которое производит на них крик Филоктета, не есть единственное, что их занимает, и зритель обращает внимание не столько на то, соответствует ли их сочувствие крикам, сколько на изменения, которые это сочувствие (слабо оно или сильно) производит или должно было бы производить в их собственных чувствах и намерениях. Неоптолем и хор обманули несчастного Филоктета, и они понимают, какое глубокое отчаяние должен был вызвать в нем их обман. Теперь на их глазах он подвергается страшному припадку физической боли. Если этот припадок и не может их соответственно потрясти, он все-таки должен их заставить одуматься, проникнуться ува-

жением к таким сильным страданиям и не обострять их новым предательством. Зритель ожидает всего этого, и благородный Неоптолем не обманывает его ожиданий.

Если бы страдающий Филоклет был в силах владеть собой, он бы не мог заставить Неоптолема бросить притворство; Филоклет же, которого боль делает не способным ни к какому притворству, хотя это и крайне необходимо ему, чтобы не допустить своих будущих спутников раскаться слишком скоро в своем обещании взять его с собой,— Филоклет, являющийся олицетворением естественности, возвращает также и Неоптолему его природное благородство. Это обращение Неоптолема превосходно и кажется тем трогательнее, что причина его — простая человечность. У французов здесь опять появляется на сцену любовь<sup>29</sup>. Но я не хочу более думать об этой пародии. Такой же прием, а именно: сочетание в окружающих сострадания, возбуждаемого криком от физической боли, с их собственными — иного типа — аффектами употребил Софокл и в своих «Трахиניяках». Боль Геракла не есть боль обессиливающая, она возбуждает в нем только бешенство и жажду мести. В порыве этого бешенства он схватывает Лихаса и разбивает его о скалы. Хор здесь женский — тем естественнее его страх и отвращение. Этот страх и ожидание — придет ли бог на помощь Гераклу, или Геракл погибнет под тяжестью страданий — составляют здесь главный интерес, на который сострадание накладывает лишь слабый оттепок. Как только исход дела возвещается оракулом, Геракл успокаивается, и удивление его перед собственной последней решимостью занимает место всех других переживаний. Не нужно, впрочем, вообще забывать при сравнении страдающего Геракла со страдающим Филоклетом, что первый — полубог, а второй — простой смертный. Человеку нечего стыдиться жалоб; полубогу же стыдно, когда в нем человеческое начало берет настолько верх над божественным, что заставляет его плакать и стонать, как девицу<sup>30</sup>. Мы, люди нового времени, не верим в полубогов, но требуем, чтобы ничтожнейший герой чувствовал и действовал, как полубог.

На вопрос о том, может ли актер представить так верно крик и болезненные конвульсии, чтобы у зрителя создалась полная иллюзия действительности, я не позволю себе ответить ни утвердительно, ни отрицательно. Если я вижу, что наши актеры не могут сделать этого, мне еще надо убедиться, что этого не мог сделать, например, и Гаррикс; а ес-

ли бы это не удалось даже и ему, то древняя мимика и декламация кажутся мне, пожалуй, достигшими такого совершенства, какое мы в настоящее время не можем даже представить.

v

Есть знатоки древности, которые хотя и признают группу Лаокоона произведением греческих скульпторов, но относят ее к временам императоров, полагая, что образцом служил Вергилиев Лаокоон. Из древних ученых, придерживавшихся этого мнения, я упомяну только о Бартоломее Марлиани<sup>31</sup>, а из новейших — о Монфоконе<sup>32</sup>. Они, без сомнения, находили между художественным произведением и описанием поэта столь поразительное сходство, что им казалось невозможным, чтобы тот и другой пошли каждый сам по себе почти по одинаковому пути. При этом они предположили, что если вопрос касается того, кому принадлежит честь первого изобретения и замысла, вероятность говорит гораздо сильнее в пользу поэта, чем в пользу художника.

Но они, кажется, забыли, что возможен и третий случай. Весьма вероятно, что поэт так же мало подражал скульптору, как скульптор поэту, а оба они черпали из одного и того же более древнего источника. По Макробию, таким источником мог быть Писандр<sup>33</sup>. Ибо, пока произведения этого греческого поэта еще существовали, даже школьникам было известно, что римляне все покорение и разрушение Трои не только заимствовали у него, но почти буквально перевели. Если в истории Лаокоона Писандр был таким же предшественником Вергилия, то греческие художники не имели никакой надобности обращаться к римскому поэту. Таким образом, предположение о времени создания статуи Лаокоона не основывается ни на чем.

Впрочем, если бы уже необходимо было доказывать справедливость мнения Марлиани и Монфокона, я бы сказал в его защиту следующее: стихотворения Писандра утрачены, и нельзя с уверенностью сказать, как именно была рассказана им история Лаокоона, однако вполне вероятно, что в ней были такие подробности, следы которых встречаются и поныне у греческих писателей. Но эти последние ни в какой мере не сходятся с Вергилием, и римский поэт переделал, по-видимому, греческое предание совсем по-своему. Рассказ о несчастье, постигшем Лаокоона, в том виде, как передает его Вергилий, есть собственное творчество поэта. Итак, если

художники сошлись с ним в изображении, значит, они жили после него и работали по его образцу.

Квинт Калабр так же, как и Вергилий, заставляет Лаокоона обнаружить подозрение против деревянного коня; и только гнев Минервы, который он навлекает на себя за это, описывается у Калабра по-другому. Земля содрогается под троянцем в то время, как он выражает свои сомнения; страх и трепет овладевают им; жгучая боль поражает его глаза; мозг его горит, и он теряет разум и зрение. Но когда, уже ослепнув, он все-таки настойчиво советует сжечь деревянного коня, Минерва посылает двух страшных драконов, которые схватывают только детей Лаокоона. Напрасно простирают они к отцу свои руки; несчастный слепец не в силах помочь им; змеи, удавив их, уползают. Самому Лаокоону они не причиняют никакого вреда. Относительно того, что такое изложение не принадлежит одному только Квинту<sup>34</sup>, а, вероятно, было общепринятым, свидетельствует одно место у Ликофрона<sup>35</sup>, где эти змеи носят прозвище пожирателей детей.

Но если подобное изложение было общепринятым у греков, то трудно представить себе, чтобы греческие художники осмелились от него отступить, и еще менее вероятно, чтобы они уклонились от него именно так, как это сделал римский поэт. Для объяснения этого придется разве допустить, что они были знакомы с этим последним или даже получили заказ работать именно по его плану. На этом положении нужно было бы, по-моему, и настаивать, желая защищать мнение Марлиани и Монфокона. Вергилий был первым и единственным поэтом<sup>36</sup>, у которого змеи умерщвляют отца вместе с детьми; скульпторы сделали то же самое, хотя они, как греки, не должны были этого делать; следовательно, весьма правдоподобно, что они сделали это по примеру Вергилия.

Я очень хорошо чувствую, как далеко это предположение от исторической достоверности. Но так как в дальнейшем я и не делаю из него никаких исторических выводов, то думаю, по крайней мере, что это мнение можно оставить как гипотезу, которая послужит критику основой для его соображений. И так, доказано или не доказано, что ваятели подражали Вергилиеву описанию, я просто принимаю это за истину, чтобы рассмотреть, как именно подражали они ему. О крике я уже говорил подробно; может быть, дальнейшее сравнение приведет меня к не менее поучительным соображениям.

Мысль связать в одну группу отца вместе с детьми при посредстве ужасных змей есть, без сомнения, счастливая мысль, свидетельствующая о далеко не обычной художественной фантазии. Кому принадлежит она? Поэту или художникам? Монфокон не видит ее у поэта<sup>37</sup>, но я полагаю, что он читал его не совсем внимательно.

Они уверенным ходом  
К Лаокоону ползут. И, сначала несчастные члены  
Двух сыновей оплетая, их заключает в объятия  
Каждая и разрывает укусами бедное тело.  
После его самого, что спешит на помощь с оружием,  
Истляями вяжут, схватив великими. Вот уже дважды  
Грудь его окружив и дважды чешуйчатым телом  
Шею, над ним восстают головой и гребнем высоким.

Поэт изобразил змей необыкновенной величины; они уже обхватили кольцами детей и, когда отец подросел к ним на помощь, схватывают и его. Будучи очень большими, они не могли сразу высвободиться от детей, и, следовательно, было мгновение, когда они успели уже схватить отца своими головами и передними частями, а хвосты их еще обвивались вокруг детей. Это мгновение необходимо в последовательности поэтического изображения; поэт и дает его почувствовать в достаточной мере и только не имеет времени для его описания. О том, что древние толкователи действительно заметили его, свидетельствует, кажется, одно место у Доната<sup>38</sup>. Тем труднее было ему укрыться от художников, утонченный глаз которых быстро и точно улавливает все, что может им быть полезным.

Заставляя змей обвиваться вокруг Лаокоона, поэт тщательно выделяет его руки, чтобы сохранить им свободу действий.

Он и пытается тщетно узлы расторгнуть руками...

В этом отношении художники должны были последовать за поэтом. Ничто не придает больше выразительности и жизни, чем движение рук, особенно в сильном аффекте; самое выразительное лицо кажется без движения рук незначительным. Руки, плотно прижатые обвивавшимися змеями к телу, разлили бы холод и мертвенность по всей статуе, и потому руки как главной, так и второстепенных фигур полны движения и особенной энергии там, где в данную минуту сильнее боль.

Но, кроме этой свободы рук, художники не нашли у поэта для подражания больше ничего, если иметь в виду рас-

положение змей, удушающих Лаокоона. Так, Вергилий заставляет змей обвиться два раза вокруг тела и два раза вокруг шеи Лаокоона, в то же время они высоко вздымают над ним свои головы.

Вот уже дважды  
Грудь его окружив и дважды чешуйчатым телом  
Шею, над ним встают головой и гребнем высоким.

Эта картина исключительно полно захватывает наше воображение: благороднейшие части тела Лаокоона сдавлены почти до удушья, и яд направлен ему прямо в лицо. Тем не менее здесь не было настоящего образа для художников, которые хотели показать действие яда и боли на теле. Ибо для того, чтобы дать заметить это, нужно было оставить как можно более свободными главные части тела, чтобы они не испытывали никакого внешнего давления, которое изменило бы и ослабило игру страдающих нервов и мышц. Дважды обвившиеся змеи закрыли бы все тело и спрятали сведенный живот, отличающийся такой выразительностью. Видимые же из-под извивов части тела обнаруживали бы лишь следы внешнего давления, а не внутренней боли. С другой стороны, если бы шея была обвита змеями несколько раз, то это испортило бы приятную для глаза пирамидальную заостренность статуи. Наконец, выпирающие из общей массы две острые змеиные головы столь резко парушали бы меру, что целое производило бы впечатление самое отталкивающее. Несмотря на все это, некоторые неразумные живописцы следовали и в отмечаемом отношении описанию поэта. Но что из этого получалось, можно с отвращением увидеть на одном рисунке Франца Клейна<sup>39</sup>. Древние ваятели заметили сразу, что их искусство требовало здесь полного изменения поэтического описания. Они перенесли все обвивы змей с шеи и тела на бедра и ноги. Здесь эти обвивы могли, не вредя выразительности, закрывать тело и надавливать на него, насколько это было нужно; притом они невольно возбуждали здесь представление об остановленном бегстве и той неподвижности, которая так выгодна для художественного изображения подобного состояния.

Не понимаю, каким образом критики совершенно обошли молчанием это различие между изображением обвивающихся вокруг Лаокоона змей в скульптуре и в поэтическом описании; оно в такой же мере доказывает мудрость художника, как и другое различие, которое все они отмечают и которое, впрочем, они не столько хвалят, сколько стараются оправдать. Я имею в виду различие в одежде: Лаокоон Вергилия

дан в полном жреческом облачении, между тем как в скульптурной группе он представлен вместе с обоими сыновьями совершенно обнаженным. Говорят, что некоторые видели большую несообразность в том, что царский сын, жрец, изображен нагим во время жертвоприношения. И знатоки искусства со всей серьезностью отвечали, что это действительно было нарушением обычая, но что ваятели были принуждены к этому, ибо не могли дать фигурам приличного одеяния. Ваятель, говорили они, не может изображать никакой материи; толстые складки производили бы дурное впечатление; и потому из двух зол ваятели выбрали якобы меньшее и предпочли скорее нарушить истину, чем заслужить порицание в неправильном изображении одежды<sup>40</sup>. Если несомненно, что древние художники посмеялись бы над таким предположением, то гораздо труднее угадать, что бы они ответили на него. Нельзя уронить искусство ниже, чем этим замечанием. Ибо если даже и предположить, что скульптура имеет возможность изображать разные ткани так же хорошо, как и живопись, неужели и в этом случае Лаокоона необходимо представить одетым? Неужели мы ничего не потеряли бы из-за этой одежды? Неужели одежда, продукт рабского труда, так же прекрасна, как создание вечной мудрости — человеческое тело? Требуется ли одинаковых способностей, составляет ли одинаковую заслугу, приносит ли равную честь изображение того и другого? Неужели глаза наши хотят только быть обманутыми и им все равно, чем они обмануты?

У поэта одежда не есть одежда: она не закрывает ничего; воображение наше повсюду проникает сквозь нее. Одет ли Лаокоон у Вергилия или нет, воображение наше видит ясно его страдание во всем теле. Чело Лаокоона представляется воображению лишь обвитым жреческой повязкой, но не закрытым ею. Эта повязка, напротив, еще более усиливает наше представление о муках несчастного.

Черным ядом облит и слюной по священным повязкам...

Жреческое достоинство не спасает Лаокоона; даже знак этого достоинства, доставляющий ему всюду почет и уважение, обрызган и осквернен ядовитой слюной.

Но скульптор должен был пожертвовать этим побочным представлением, чтобы не повредить главной задаче: оставь он Лаокоону хоть одну эту повязку — и выразительность статуи значительно ослабилась бы. Лоб был бы тогда частью закрыт, а в нем-то и сосредоточивается по преимуществу

выражение. И подобно тому как, не передавая крика, он пожертвовал ради красоты выразительностью, так здесь он принес приличие в жертву выразительности. Вообще древние очень мало заботились о приличиях. Они чувствовали, что назначение искусства освобождало их совершенно от соблюдения этого условия. Красота — есть высшее мерило; одежду изобрела нужда, а какое дело искусству до нужды? Я допускаю, что есть также известная красота и в одежде; но что значит она в сравнении с красотой человеческого тела? И может ли удовлетвориться меньшим тот, кто может достигнуть высшего? Я очень боюсь, что тот, кто совершенен в изображении одежды, тем самым уже доказывает, что ему недостает чего-нибудь более существенного.

## VI

Предположение мое, что художники подражали поэту, несколько не умаляет их искусства. Подражание это выставляет, напротив, в прекрасном свете их мудрость. Они следовали за поэтом, не позволяя ему ни в чем отвлечь себя от своего собственного пути. Они имели уже готовый образец, но так как им нужно было перенести этот образец из сферы одного искусства в другое, они долго думали над характером этого переноса. И результаты их размышлений, проявляющиеся в отступлениях от принятого образца, показывают, что они были столь же велики в своем искусстве, как поэт в своем.

Попробуем теперь сделать обратное предположение: допустим, что поэт подражал художникам. Есть ученые, которые именно это предположение и считают истиной<sup>41</sup>. Не потому, что у них были исторические доводы в его пользу — они просто не могут допустить, чтобы такое превосходное произведение принадлежало столь поздней эпохе. Оно должно относиться, по их мнению, к периоду полнейшего расцвета искусства, ибо оно заслуживает этой чести.

Мы видели, что, как ни превосходно описание Вергилия, художники не могли, однако, воспроизвести в своих вещах его особенностей. Итак, надо ограничить установившееся мнение, будто хорошее поэтическое описание всегда может послужить сюжетом для хорошей картины и что описание поэта хорошо лишь в той мере, в какой художник может в точности воспроизвести его. Необходимость такого ограничения представляется, впрочем, сама собой еще прежде, чем

примеры придут на помощь воображению. Стоит только подумать о более широкой сфере поэзии, о неограниченном поле деятельности нашего воображения, о невещественности его образов, которые могут находиться один подле другого в чрезвычайном количестве и разнообразии, не покрываясь взаимно и не вредя друг другу, чего не может быть с реальными вещами или даже с их материальными воспроизведениями, заключенными в тесные границы пространства и времени.

Но если меньшее не может объять большего, то, наоборот, меньшее может заключаться в большем. Я хочу спросить следующее: если не всякая черта, употребленная в описании поэтом, может с таким же успехом быть использована на полотне или на мраморе, то, может быть, всякая деталь, пригодная для художника, произведет такое же хорошее впечатление и в произведении поэта? Нет сомнения, что это так; ибо то, что мы находим прекрасным в художественном произведении, находит прекрасным не наш глаз, но — при его посредстве — наше воображение. Поэтому, если у нас возникнет один и тот же образ благодаря материальным или произвольно отвлеченным чертам, он должен, во всяком случае, доставлять нам, хотя и не в равной степени, однородное удовольствие.

Но, допустив это, я должен сознаться, что предположение, будто Вергилий подражал художникам, кажется мне гораздо менее понятным, чем обратное. Если художники подражали поэту, то я могу дать себе отчет в каждом их отступлении от образца. Они должны были делать эти отступления потому, что некоторые черты, пригодные в поэтическом описании, оказались бы у них неуместными. Но почему должен был отступить от своего образца поэт? Разве он не дал бы нам, во всяком случае, превосходную картину, описав верно до малейших подробностей произведения художников? <sup>42</sup> Я понимаю, что самостоятельно работавшая фантазия могла внушить ему ту или иную черту, но для меня навсегда остались бы необъяснимыми побуждения, заставившие его заменить другими те прекрасные черты, которые были перед его глазами.

Мне даже кажется, что, если бы Вергилий имел перед собой в качестве образца статую, он едва ли бы мог удержаться и не упомянуть о том, что все три фигуры охватывает один узел. Картина эта поразила бы слишком живо его глаз; он испытал бы от нее слишком сильное впечатление, чтобы не дать ей места в своем описании. Я сказал выше,

что не время было останавливаться тогда на этом моменте. Повторяю это и теперь; но одного лишнего слова было достаточно, чтобы придать отчетливые очертания этой картине, несмотря на тень, в которой должен был оставить ее поэт. Если скульптор не пропустил ее даже без этого лишнего слова, то тем менее поэт, увидав уже ее у художника, мог бы удержаться, чтобы не сказать этого слова.

Скульптор имел самые основательные причины не дать страданиям Лаокоона выразиться в крике. Но если бы поэт имел перед собой в произведении искусства такое трогательное сочетание страдания и красоты, то что могло заставить его совершенно упустить из виду идею мужской твердости и благородного терпения, вытекающую из этого сочетания, и пугать нас ужасным криком своего Лаокоона? Ричардсон говорит: «Лаокоон Вергилия должен кричать, ибо поэт хотел не столько возбудить в троянцах сострадание к нему, сколько ужас и испуг». Я готов с этим согласиться, хотя Ричардсон и не принял, кажется, во внимание, что поэт дает описание гибели Лаокоона не от своего собственного имени, а заставляет рассказывать об этом Энея, и притом перед Дидоною, сострадание которой Эней очень старался возбудить. Впрочем, меня не столько смущает самый крик Лаокоона, сколько отсутствие постепенного перехода к этому крику; а на создание такого перехода статуя и должна была бы натолкнуть поэта, если бы, как мы предполагаем, она служила ему образцом. Ричардсон далее говорит: <sup>43</sup> история Лаокоона должна была служить только переходом к патетическому описанию окончательного разрушения Трои; поэтому поэт не хотел сделать ее слишком трогательной, чтобы судьбою одного из троянских граждан не рассеять того внимания, какого требовала эта страшная для всех троянцев последняя ночь. Но это значит смотреть на поэтическое произведение с точки зрения живописи, чего отнюдь делать не следует. Бедствие Лаокоона и разрушение города не представляют у поэта двух картин, поставленных рядом: обе вместе они не составляют единого целого, которое можно или должно было бы обозреть сразу; а только в этом случае и можно было опасаться, что взгляд наш дольше бы остановился на Лаокооне, чем на горящем городе. Оба описания следуют одно за другим, и я не вижу, почему могло пострадать последующее описание, если первое тронуло нас очень сильно. Это могло бы случиться лишь тогда, когда второе описание было бы само по себе мало трогательным,

Еще менее оснований мог иметь поэт для изменения изображения обвивающихся вокруг Лаокоона и его детей змей. В скульптуре они сдавливают ноги и оставляют свободными руки. Такое положение их приятно для глаза и оставляет в воображении живой образ, который так ясен и чист, что с одинаковой легкостью мог быть воспроизведен и в слове и в материале.

...Одно из чудовищ сцепилось  
С Лаокооном самим, оплело его сверху и снизу  
Тушей своей и в бедро впилось разъяренным укусом...  
Змей же скользкий меж тем нападает снова и снова,  
Ноги пониже колен заплетенным узлом обвивая.

Эти строки принадлежат Садолету; у Вергилия они, без сомнения, вышли бы еще живописнее и, конечно, были бы лучше того, что он дал нам, если бы на его воображение действовала паглядная картина.

Вот уже дважды  
Грудь его окружив и дважды чешуйчатым телом  
Шею, над ним восстают головой и гребнем высоким.

Конечно, и эти черты у Вергилия удовлетворяют нашу фантазию, но при условии, что воображение не будет останавливаться на них и не будет доводить их до предельной ясности, при условии, что мы будем представлять себе попеременно то Лаокоона, то змей, не составляя живого представления о группе в целом. При целостном же его восприятии изображение Вергилия перестает уже нравиться и кажется в высшей степени неживописным.

Но если бы даже изменения, сделанные Вергилием в избранном им оригинале, и не были неудачными, они, во всяком случае, были бы произвольными. Подражают для того, чтобы создать нечто подобное предмету подражания, но можно ли достигнуть сходства, производя ненужные изменения? Эти произвольные изменения доказывают, скорее, то, что подобию не искали и что, следовательно, не было подражания.

Мне скажут, может быть, что подражание касалось не целого, а лишь той или другой его детали. Допустим, что это так; но какие же это детали могли быть настолько схожими и в поэтическом описании, и в скульптуре, чтобы предположить заимствование их поэтом у ваятеля? Отец, дети, змеи — все это было дано историей как поэту, так и художнику. За исключением этих исторических данных они сходятся только в одном, а именно в том, что связывают отца и детей одним змеиным узлом. Но поводом

к этому было то изменение в предании, по которому отец и дети подверглись одинаковой участи. А это изменение, как упомянуто выше, сделано, кажется, Вергилием, ибо греческое предание рассказывает иначе. Из всего этого, таким образом, следует, что если предполагать подражание с той или другой стороны в объединении отца с детьми в одну группу, то подражателями надо скорее признать художников, а не поэтов. Во всем остальном они не сходятся. Но при этом не надо забывать, что, допуская подражание со стороны художников, мы можем себе объяснить сделанные ими отступления требованиями и возможностями их искусства; напротив, обратное предположение совершенно опровергается всеми этими отступлениями, и те, кто, несмотря на все это, продолжает утверждать, будто поэт подражал художнику, не хотят этим сказать ничего другого, как то, что статуя древнее поэтического описания.

## VII

Когда говорят, что художник подражает поэту или поэт художнику, это может иметь двоякий смысл. Или один из них действительно делает предмет подражания произведение другого, или оба они подражают одному и тому же, и только один заимствует у другого способ и манеру подражания.

Описывая щит Энея, Вергилий подражает делавшему его художнику в первом смысле слова. Предмет его подражания составляет самый щит, а не то, что на нем изображено, и если он при этом описывает также и изображения на щите, он описывает их лишь как части щита, а не сами по себе. Если же предположить, что Вергилий подражал группе Лаокоона, это будет уже подражание второго рода. Ибо в этом случае он подражал бы не самой группе, но тому, что она представляет, и только заимствовал бы у нее некоторые черты для подражания.

При подражании первого рода поэт остается оригинальным, при втором он — простой копировальщик. Первое есть только известный вид подражания вообще, составляющий сущность его искусства, и поэт действует здесь как самостоятельный гений, независимо от того, будет ли ему служить образцом произведение других искусств или сама природа. Подражая же во втором смысле, поэт совершенно теряет свое величие: вместо самой вещи он подражает ее изо-

бражению и выдает нам холодные воспоминания о художественных приемах другого гения за свои собственные приемы.

Но так как поэт и художник, имея общие предметы для подражания, нередко должны рассматриваться с одинаковой точки зрения, то легко может случиться, что в их произведениях найдется много сходных черт, хотя бы они несколько не подражали один другому. Это сходство черт, наблюдаемое у поэтов и художников одной эпохи, может быть даже очень полезно, взаимно облегчая толкование их произведений; но пользоваться этими сближениями таким образом, чтобы в каждом случайном сходстве видеть намеренное подражание и при малейшей подробности указывать поэту то на известную статую, то на картину, значило бы оказывать ему весьма двусмысленную услугу. И не только ему, но также и читателю, для которого часто лучшее место, объясненное таким образом, сделается, может быть, и понятнее, но потеряет уже свою прежнюю поэтическую силу.

Такова именно ошибочная целеустремленность одного знаменитого английского труда, а именно «Полиметиса» Спенса<sup>44</sup>. Автор обнаружил в нем большие познания в области классического искусства и весьма близкое знакомство с дошедшими до нас произведениями древности. Во многих случаях он успешно достиг своей цели — объяснить по произведениям искусства произведения римских поэтов и обратно — привлечь поэтов к разъяснению еще недостаточно истолкованных произведений искусства. Но, несмотря на все это, я утверждаю, что книга его для всякого человека со вкусом невыносима.

Естественно, что, читая у Валерия Флакка описание крылатой молнии на римских щитах:

Молний дрожащих лучи и красные крылья не первый  
Ты на щитах боевых начертаешь, о римский вонтель,—

я живее представляю ее, когда вижу на каком-нибудь древнем памятнике изображение подобного щита<sup>45</sup>. Очень может быть, что древние мастера изображали Марса на щитах и шлемах парящим над Реей (как это представлялось Аддисону по изображению на одной монете<sup>46</sup>) и что Ювенал имел в виду именно такой щит или шлем, когда намекнул на это в одном выражении, которое было до Аддисона загадкой для комментаторов. Даже то место Овидия, где утомленный Кефал взывает к освежающему воздуху: «Приди же, Аура, меня утоли и в грудь, благодатная, влейся», а Прокрида

принимает слово «Аура» (воздух) за имя своей соперницы,— даже это место у Овидия кажется мне более понятным, когда я вижу из произведений искусства у древних, что они действительно олицетворяли дуновение ветерка и поклонялись, под именем Ауры, некоторым сильфам женского рода<sup>47</sup>. Я сознаю также, что когда Ювенал сравнивает самого знатного бездельника с Гермесовой колонной, вряд ли можно было найти смысл сравнения, не видев такой колонны и не зная, что это был грубый столб, на котором помещалась лишь голова бога, а порой и его туловище, то есть существо без рук и без ног, что возбуждало представление о безделии<sup>48</sup>. Толкованиями этого рода нельзя пренебрегать, хотя бы они даже были не всегда необходимы и не всегда удовлетворительны. Поэт имел перед собою произведение искусства как самозначимую вещь, а не как предмет подражания, или же и художник и поэт имели одни и те же общепринятые представления, вследствие чего и обнаружилось то сходство в их изображениях, какое дает нам право говорить об общности этих представлений.

Но когда Тибулл изображает Аполлона, каким он представился ему в сновидении (прекраснейший юноша с челом, украшенным благородным лавром, сирийскими благовониями веет от его золотистых волос, вьющихся по длинной шее; блестящая белизна и пурпур разлиты по всему его телу, как по нежным щекам повобрачной, готовой соединиться со своим возлюбленным), то почему черты Аполлона должны быть заимствованы из знаменитых древних картин? Повобрачная Этиона, известная своей стыдливостью, могла быть в Риме, могла быть скопирована несколько тысяч раз, но разве от этого самая стыдливость совсем исчезла в мире? И разве с тех пор, как живописец увидел ее, ни один поэт не мог ее видеть иначе, как в изображении живописца?<sup>49</sup> Или когда другой поэт изображает Вулкана утомленным, а его разгоряченное перед горном лицо красным и пылающим, то неужели он должен был лишь из картины какого-либо древнего живописца узнать, что работа утомляет, а жар делает лицо красным?<sup>50</sup> Или когда Лукреций, описывая смену времен года, верно изображал всю последовательность перемен, связанных с ними в воздухе и на земле, то неужели свое изображение он мог дать только на основании процессов, во время которых носили статуи времен года? Но ведь Лукреций не был эфемеридой, которая жила меньше года и не могла узнать на собственном опыте последовательности времен. Неужели только по этим статуям мог он научиться

старинному поэтическому приему олицетворения всех отвлеченных понятий подобного рода<sup>51</sup>. Или Вергилиев «Аракс, мостов не терпящий», это превосходное поэтическое изображение реки, вышедшей из берегов, которая разрушает перекинутые через нее мосты, не теряет ли оно всей своей красоты, если поэт намекает при этом на художественное произведение, на котором бог реки представлен действительно ломающим мосты?<sup>52</sup> Зачем нам нужны подобные толкования, которые в самых ясных местах вытесняют поэта, чтобы выдвинуть на передний план мысль художника?

Остается пожалеть, что такая полезная книга, какую могла бы быть книга Спенса, вследствие этого бестактного стремления к подмене самостоятельной фантазии древних поэтов собственной фантазией художников производит отталкивающее впечатление и наносит классическим писателям больше вреда, чем самое водянистое толкование пустейших буквослов. Еще более сожалею я, что предшественником Спенса в этом отношении был сам Аддисон, который, увлекаясь похвальным стремлением превратить знакомство с классическими писателями в средство толкования произведений древности, так мало умел отличать случаи, где поощрение художнику достойно и где оно унижает поэта<sup>53</sup>.

## VIII

О сходстве, которое имеют между собою живопись и поэзия, Спенс высказывает самые странные мысли: он полагает, что оба искусства были так тесно связаны у древних, что шли постоянно рука об руку и что поэт никогда не терял из виду живописца так же, как и живописец поэта. О том, что поэзия есть искусство более широкое, что ему доступны такие красоты, каких никогда не достигнуть живописи, что она часто может иметь основания предпочитать неживописные красоты живописным, — обо всем этом он, по-видимому, совсем не думал, и потому малейшая разница, замеченная им между древними художниками и поэтами, чрезвычайно затрудняет его и заставляет прибегать к удивительнейшим изворотам.

Древние поэты наделяют Вакха большей частью рогами. Удивительно, — замечает по этому поводу Спенс, — что эти рога так редко можно видеть на его статуях<sup>54</sup>. Он приписывает это обстоятельство то одной, то другой причине: то невежеству антиквариев, то незначительной величине рогов,

которые могли быть закрыты листьями винограда или плюща — постоянным головным убором этого бога; одним словом, он вертится около настоящей причины, не находя ее. А дело в том, что рога Вакха не были естественными рогами, как, например, у фавнов и сатиров. Они были просто украшением, которое он мог снимать и надевать.

...Когда без рогов ты приходишь, // Девичий лик у тебя, — говорится в торжественном обращении к Вакху у Овидия<sup>55</sup>. Отсюда, стало быть, следует, что Вакх мог являться и без рогов и действительно таким и являлся, когда хотел предстать в своей женственной красоте. В этом виде и изображали его художники, и они, конечно, должны были избегать всех неприятных придатков, портивших впечатление. Но именно таким придатком были рога, прикрепленные к диадеме, как это можно видеть на одной голове в королевском кабинете в Берлине<sup>56</sup>. Таким же лишним придатком была и самая диадема, закрывавшая прекрасный лоб, и потому она столь же редко появляется на статуях Вакха, как и его рога, хотя портя часто и украшают его диадемой, как ее изобретателя. Для порта диадема и рога служили тонкими намеками на поступки и характер бога; художникам же они лишь мешали показать высшую красоту; если Вакх, как я полагаю, потому именно и носил прозвание двуликий, что мог являться как страшным, так и прекрасным, то естественно, что художники охотнее избирали тот из его ликов, который больше соответствовал назначению их искусства.

Минерва и Юнона у римских поэтов часто предстают мечущими гром. Почему же они не таковы на своих изображениях, спрашивает Спенс<sup>57</sup> и отвечает: этот их облик был особым преимуществом двух богинь, причину которого можно было узнать лишь в самофракийских таинствах, но так как художники в древнее время были простыми людьми и потому редко допускались к этим таинствам, то, конечно, они ничего и не знали об этом, а не зная, не могли и изображать. На это я бы мог со своей стороны предложить Спенсу несколько вопросов: думает ли он, что эти простые люди работали по собственному побуждению или по заказу более знатных людей, которые могли быть посвящены в эти таинства? Неужели и у греков художники занимали столь низкое положение? Были ли художники у римлян большей частью урожденные греки? и т. д.

Стаций и Валерий Флакк изображают разгневанную Венеру в таком страшном виде, что в эту минуту ее скорее

можно было бы принять за фурию, чем за богиню любви. Спенс тщетно отыскивает такую Венеру в древних художественных произведениях.

Какой вывод делает он из этого? Что поэту позволительно больше, чем ваятелю и живописцу? Именно такое заключение и следовало ему сделать, но он уже принял раз навсегда за правило, что в поэтическом описании хорошо только то, что так же хорошо может быть представлено в живописи и ваянии<sup>58</sup>. Следовательно, поэты сделали ошибку. «Стаций и Валерий относятся к той эпохе, когда римская поэзия находилась уже в упадке. И здесь они обнаружили свой испорченный вкус и свое безрассудство. У поэтов лучшего времени не встретишь подобных ошибок против живописного выражения»<sup>59</sup>.

Нельзя не сознаться, что это суждение не обнаруживает особой пронизательности. Я не буду защищать на этот раз ни Валерия, ни Стация и ограничусь одним общим замечанием. Боги и вообще божественные существа, как они изображаются художниками, не совсем те, какие нужны поэту. У художника они являются олицетворением отвлеченных понятий, которые должны обладать постоянными характерными чертами для того, чтобы их можно было узнать. У поэта же они действительно живые существа, которые, кроме основных своих черт, обладают и другими свойствами и страстями, заслоняющими при соответственных обстоятельствах основные черты. Венера для ваятеля есть только любовь, и потому он должен стараться придать ей всю ту стыдливую, скромную красоту, всю нежную прелесть, какие восхищают нас в любимых существах и какие мы связываем с представлением о богине любви. Малейшее уклонение от этого идеала лишает нас возможности узнать изображение богини. Красота, но более величавая, чем стыдливая, свойственна уже не Венере, а Юноне. Прелесть, но более властная и мужественная, чем нежная, свойственна уже образу Минервы, а не Венеры. Поэтому-то гневная Венера, Венера, волнуемая местью и яростью, представляется художнику чистым противоречием, ибо любви как любви не свойственны ни гнев, ни мщение. Для поэта Венера есть также любовь, но вместе с тем и богиня любви, имеющая, кроме этого своего основного характера, и свои собственные индивидуальные черты и, следовательно, способная поддаваться как отталкивающим, так и привлекательным страстям. Что же удивительного, если она у поэта пылает гневом и яростью, особенно когда причина этого гнева — оскорбленная любовь?

Правда, что и художник в произведениях большого масштаба может так же, как и поэт, представить Венеру или другое божество не с одной только характерной чертой, а как подлинное живое существо. Но тогда действия ее не должны, по крайней мере, противоречить этой основной черте ее, хотя бы они и не вытекали из нее прямо. Венера вручает своему сыну божественное оружие; это действие может быть представлено художником точно так же, как и поэтом. Ничто не мешает ему здесь придать Венере всю красоту и прелесть, свойственные ей как богине любви; он этим достигает даже более яркого изображения. Но когда Венера, горя желанием отомстить лемносцам, проявившим к ней неуважение, показывается в преувеличенно диком виде, с лицом, искаженным гневом, с растрепанными волосами и, схватив смоляной факел, заворачивается в черный покров и уносится на мрачном облаке,— такой момент не годится для художника, ибо он не может в эту минуту сохранить за богиней любви ни одного ее обычного признака. Но, с другой стороны, такое мгновение драгоценно для поэта, ибо он имеет возможность изобразить и иной момент,— когда Венера является совершенной богиней любви,— в такой близкой связи с первым, что мы даже и в образе фурии не потеряем из виду Венеру. Это и делает Флакк:

...и, разъярясь, не хочет больше казаться  
Благостной; обруч витой позабыв, распустила потоки  
Кос светозарных своих великая в гневе богиня.  
Пятна пошли по щекам; схватила факел шипящий,  
В черной одежде своей подобна девам стигийским<sup>60</sup>.

Это же делает Стаций:

Древний Пафос она и сто алтарей покидает,  
Косы и лик изменив; говорят, распустила свой пояс  
Брачный, услав далеко от себя голубей идалийских.  
Не утаила молва, что во мраке полночном богиня  
В сонме адских сестер от дома к дому летала.  
Пламя иное неся и более грозные стрелы,  
Чтобы по всем тайникам жилищ рассыпать ядовитых  
Гадов и все очаги цепенящим окутывать страхом<sup>61</sup>.

Позволительно сказать, что только поэт может изображать отрицательные черты и путем смешения этих отрицательных черт с положительными соединять два явления в одно. Венера у Стация и Валерия уже не нежная, стыдливая Венера, с волосами, скрепленными золотой булавкой, не Венера, облаченная в легкую лазурную ткань, а Венера без пояса, горящая не пламенем любви, а иным огнем, Венера,

вооруженная большими стрелами и окруженная похожими на нее фурьями. Но если художник принужден отказаться от подобного приема, должен ли также избегать его и поэт? Если живопись хочет быть сестрой поэзии, то пусть она, по крайней мере, будет сестрою независтливой и пусть младшая сестра не отказывает старшей в уборах, какие не надевает сама.

## IX

Если в некоторых отдельных случаях хотят сравнивать между собой живописца и поэта, то прежде всего нужно рассмотреть, были ли тот и другой совершенно свободны в своей деятельности и не мешало ли им какое-нибудь внешнее давление стремиться к высшей цели их искусства.

Таким внешним принуждением для древнего художника была часто религия. Произведение его, предназначенное для почитания и поклонения, не всегда могло быть столь совершенно, как если бы он работал с исключительной целью доставить наслаждение зрителю. Суеверие перегружало богов символическими атрибутами, и прекраснейшие из них не всегда почитались в этом виде.

Вакх в своем лемносском храме, из которого благочестивая Ипсилия спасла под видом бога своего отца<sup>62</sup>, представлен с рогами, и таким он был, конечно, во всех своих храмах, ибо рога являлись символом, служившим для его обозначения. Лишь свободный художник, делавший своего Вакха не для какого-нибудь храма, опускал эту эмблему, и если мы среди дошедших до нас статуй Вакха не видим ни одной с рогами<sup>63</sup>, то это, скорее, может служить доказательством, что то не были освященные статуи, которым поклонялись. К тому же в высшей степени вероятно, что эти последние подвергались преимущественно преследованию и разрушению со стороны ревностных сторонников новой веры в первые века христианства, когда оставались кое-где лишь статуи, не оскверненные религиозным поклонением.

Но так как при раскопках попадают статуи того и другого рода, то я бы хотел, чтобы название художественных произведений прилагалось лишь к тем из них, в которых художник является истинным художником и в которых красота была первой и последней его целью. Все прочее, где явно замечаются следы культовых условностей, не заслуживает этого названия, ибо искусство работало здесь не

самостоятельно, а являлось лишь вспомогательным средством религии, которая, придавая своим божествам чувственный образ, имела в виду болсе их культовую значимость, чем красоту. Этим, однако, я не хочу сказать, что религия не находила иногда этой значимости в самой красоте или что она, уступая требованиям искусства и утонченному вкусу времени, не оставляла иногда в своих изображениях так мало религиозного, что красота в них, казалось, преобладала.

Если не делать этого различия, то знаток и антикварий будут в постоянном разладе, ибо они не поймут друг друга. Если знаток, основываясь на своем взгляде на значение искусства, станет утверждать, что того или другого никогда бы не сделал древний художник как художник, то есть добровольно, то антикварий расширит это положение в том смысле, что ни религия, ни какая-либо другая область, лежащая вне искусства, не могут допустить в свои пределы художника, являющегося просто ремесленником. И, достав первую попавшуюся фигуру из груди древностей, он будет видеть в ней явное опровержение мнения знатока, который простодушно, хотя и к великому огорчению ученых, предал было ее заслуженному забвению<sup>64</sup>.

Можно, наоборот, представить себе в преувеличенном виде и влияние религии на искусство. Спенс представляет собою любопытный пример такого заблуждения. Он нашел у Овидия, что в храме Весты не было ее изображения, и этого показалось ему достаточно, чтобы заключить, будто вообще не существовало статуй этой богини и будто все, что до сих пор считалось ее изображением, было только изображением весталок<sup>65</sup>. Удивительный вывод! Неужели существо, которое поэты наделили определенными чертами, сделал его дочерью Сатурна и Опсы, которому грозила опасность подвергнуться оскорблениям Прнана и о котором было сложено много и других сказаний, не могло уже быть олицетворено художником по-своему только потому, что в одном храме это существо почиталось лишь в символическом образе огня? Говорю — в одном храме, ибо Спенс впадает здесь в другую ошибку, прилагая то, что сказано Овидием об одном храме Весты, именно римском<sup>66</sup>, ко всем без различия храмам этой богини и вообще к поклонению ей. Но поклонение Весте было не везде таково, как в римском храме; даже в самой Италии оно было не таким до построения этого храма Нумою. Нума не хотел, чтобы божества изображались в виде человека или какого-либо животного, и поправка, введенная им в поклонение Весте, состояла, несо-

менно, в том, что он удалил из храма всякие ее изображения. Сам Овидий рассказывает, что до времен Нумы в храме Весты находились ее статуи, которые, когда жрица Сильвия сделалась матерью, закрыли от стыда лицо свое девственными руками<sup>67</sup>. То обстоятельство, что в храмах этой богини, находящихся в римских провинциях, поклонение ей отличалось от установленного Нумою, доказывается различными древними надписями, где упоминается жрец Весты<sup>68</sup>. В Коринфе был также храм Весты, без всяких статуй, с простым алтарем, на котором и приносились жертвы богине<sup>69</sup>. Не следует ли из этого то, что у греков совсем не было статуй Весты? Известно, что в Афинах находилась такая статуя,— в Пританее, рядом со статуей мира<sup>70</sup>. Ясееяне хвалились, что на их статую Весты, стоявшую под открытым небом, никогда не падает ни снег, ни дождь<sup>71</sup>. Плиний упоминает об одной статуе сидящей Весты работы Скопаса, которая в его время находилась в Сервилианских садах в Риме<sup>72</sup>. Если даже допустить, что нам теперь трудно отличить простую весталку от самой Весты, следует ли из этого, что древние также не могли и не хотели различать их? Известные атрибуты прямо указывают на это различие. Скипетр, факел приличны только в руках богини. Тимпан, который дает ей Кодии, подходит ей разве лишь как богине земли; в противном случае сам Кодии не понимал хорошо то, что видел<sup>73</sup>.

## Х

Отметим еще одно недоумение Спенса, ясно показывающее, как мало вообще он думал о границах между поэзией и живописью.

«Касаясь муз вообще,— говорит он,— приходится удивляться, что поэты так скупы в их описании, гораздо скупее, нежели можно было ожидать по отношению к столь близким им богиням»<sup>74</sup>.

Но это то же самое, что удивляться поэтам, почему они, говоря о музах, не пользуются немым языком живописи. Урапия для поэта есть муза астрономии; по ее имени, по ее занятиям узнаем мы о ее обязанностях. Для того чтобы изобразить то же самое, художник должен представить ее с указкой, обращенной к небесному глобусу; эта указка, этот небесный глобус, наконец, ее положение — буквы, из которых он заставляет нас складывать ее имя. Но когда поэт

хочет сказать, что Урания задолго предвидела по звездам его смерть,

Жребий его давно уж Урании звезды открыли...<sup>75</sup> —

почему должен он, следуя живописцу, прибавить: «Урания с указкой в руках, имеющая перед собой небесную сферу»? Не все ли это равно, как если бы человек, способный говорить громко, вздумал употреблять знаки, выдуманные немymi в турецких сералях для общения друг с другом.

Такое же недоумение Спенс обнаруживает еще раз по поводу тех божеств, которые управляли — по представлению древних — добрыми делами и человеческой жизнью<sup>76</sup>. «Достоинно замечания, — говорит он, — что римские поэты о лучших из этих божеств говорят значительно меньше, нежели следовало бы ожидать. Художники в этом отношении щедрее, и кто хочет знать, какой вид имели божества, должен обратиться к монетам римских императоров<sup>77</sup>. Поэты, правда, говорят довольно часто об этих существах как о живых лицах; но вообще о их атрибутах, одежде и внешнем виде они рассказывают очень мало».

Когда поэт олицетворяет отвлеченные идеи, он уже достаточно характеризует их именем и действиями.

У художника этих средств нет. Поэту он должен делить свои олицетворенные абстракции символическими знаками, которые бы давали возможность их распознавать. Эти знаки, имея в данном случае особенное значение, превращают абстракции в аллегории.

Женская фигура с уздой в руке (олицетворение Умеренности) или другая, прислоненная к колонне (олицетворение Постоянства), представляют в изобразительном искусстве аллегорические существа. Между тем умеренность и постоянство являются для поэта не аллегорическими существами, а олицетворенными абстракциями.

Символы такого рода художник изобрел по необходимости. Ибо ничем иным он не может дать понять, что значит та или иная фигура. К чему навязывать поэту те средства, пользоваться которыми художника заставляет необходимость?

То, что так изумляет Спенса, следовало бы предписать поэтам в качестве постоянного правила. Они не должны считать обогащением для себя пользование теми средствами, которыми художники пользуются по необходимости. Средства, изобретенные живописью, чтобы не отстать от поэзии, не должны им казаться совершенством, которому следовало бы завидовать. Художник, украшая простую фигуру симво-

лическими знаками, превращает ее в высшее существо. Если же поэт прибегает к этого рода украшениям, то он высшее существо превращает в простую куклу.

Насколько строго древние исполняли это правило, настолько умышленное нарушение его стало любимым пороком новейших поэтов. Все вымышленные ими существа ходят в масках, и те поэты, кто наиболее искусен в этих маскарадах, обыкновенно менее всего пригодны к настоящему делу, а именно к тому, чтобы заставить своих героев действовать и этими действиями характеризовать их.

Впрочем, между атрибутами, которыми художники пользуются для конкретизации отвлеченных идей, есть и такие, которые особенно пригодны для поэтического употребления и достойны его.

Я разумею атрибуты, не заключающие в себе собственно ничего аллегорического, на которые можно смотреть как на орудие, действительно употреблявшееся или пригодное к употреблению в том случае, если бы существа, которым они придаются, действовали как живые лица. Узда в руках Умеренности или колонна, к которой прислонено Постоянство,— аллегии, и, следовательно, поэту они не нужны. Весы в руках Правосудия уже менее аллегоричны, ибо правильное употребление весов есть действительно дело правосудия. Лира же или флейта в руках Музы, копье в руках Марса, молоток и клещи в руках Вулкана уже совсем не знаки: это просто инструменты, без которых эти существа не могли бы совершать приписываемых им действий. К этому роду принадлежат атрибуты, которые иногда вводятся в описания древними поэтами и которые, в отличие от аллегорических, я бы назвал поэтическими. Последние означают самую вещь, первые же — лишь нечто, похожее на нее<sup>78</sup>.

## XI

Граф Кэйлюс принадлежит, по-видимому, к числу тех, кто требует, чтобы поэт наделял свои вымышленные существа украшающими аллегорическими атрибутами<sup>79</sup>. Такие требования показывают только то, что граф понимал больше в живописи, чем в поэзии. Но самое сочинение его, где выставлено это требование, вызвало у меня весьма важные соображения, наиболее существенные из которых я здесь и приведу.

Художник, по мнению графа, должен ближе ознакомиться с важнейшим поэтом-живописцем, с олицетворением самой природы — с Гомером. Он показывает, какой богатый, еще не затронутый материал представляет для художника изображенная великим греком история, и говорит, что художник добился бы тем большего, чем точнее придерживался бы он самых мельчайших подробностей, замеченных поэтом.

В этом совете смешано разграниченное нами выше двоякое значение подражания. Живописец, по мнению графа Кэйлюса, не только должен подражать тому же, чему подражал поэт, но и подражать теми же приемами: поэт должен быть для него не только рассказчиком, но именно поэтом. Однако, если этот второй вид подражания так унижителен для поэта, почему не быть ему таким же и для художника? Если бы до Гомера существовал такой ряд картин, какой называет Кэйлюс, и мы бы знали, что поэт только описал в своем произведении эти картины, то не уменьшилось ли бы значительно наше восхищение ими? Отчего же, с другой стороны, происходит так, что уважение наше к художнику несколько не уменьшается, хотя бы он не сделал ничего больше, как перевоплотил слова поэта в краски и фигуры?

Причина эта, кажется, такова. У художника исполнение представляется нам делом более трудным, чем замысел; у поэта же, наоборот, замысел кажется нам более трудным, чем исполнен. Если бы Вергилий заимствовал уже из готовой группы мысль представить Лаокоона, обвитого змеями вместе с детьми, он лишился бы в наших глазах своей важнейшей и труднейшей заслуги, и за ним осталась бы лишь меньшая. Ибо гораздо важнее представить себе сначала эту картину в воображении, нежели выразить ее потом в словах. Наоборот, если художник взял это расположение фигур у поэта, за ним бы оставалась еще значительная заслуга, хотя бы замысел и не принадлежал ему. Ибо выразить что-либо в мраморе бесконечно труднее, нежели выразить в слове, и потому мы всегда готовы простить художнику некоторые недостатки в замысле, поскольку находим у него достоинства в исполнении.

Есть даже случаи, когда большей заслугой художника является подражание природе на основе созданий поэтов, нежели самостоятельное подражание ей. Живописец, изображающий прекрасный ландшафт по описанию Томсона, делает больше того, кто списывает его прямо с природы. По-

следний имеет оригинал перед глазами. Первый должен сначала так напрячь воображение, чтобы этот оригинал казался ему живым. Один создает нечто прекрасное по живым, чувственным представлениям, другой — по слабым и зыбким представлениям, возбуждаемым произвольными знаками.

Однако как ни естественна наша готовность простить художнику несамостоятельность замысла, столь же естественно такое снисхождение должно было развить в нем и равнодушие к этой стороне дела. Ибо, видя, что замысел никогда не может быть сильной его стороной и что наибольшей похвалы добивается он выполнением, он сделался, наконец, совершенно равнодушным к тому, стар или нов его замысел, был ли он использован один или много раз, принадлежит ли он ему или кому-нибудь другому. Он замкнулся в тесном кругу немногих, уже привычных ему и публике тем и направил всю свою изобретательность только на изменения уже известного, на создание новых сочетаний из старого. Таково именно то представление, которое учебники живописи связывают со словом «замысел». Ибо хотя они разделяют замыслы на живописные и поэтические, но даже и поэтические замыслы не ставят себе у них задачей пахождение самой темы, а имеют в виду расположение или выразительность<sup>80</sup>. Поэтический замысел касается у них не целого, а лишь отдельных частей и их положения; он представляет замысел того низшего типа, какой рекомендовал Гораций трагическому поэту: «Лучше ты илионскую песнь переключивай в действо, чем первым то на подмостки вводить, что совсем неизвестно и ново»<sup>81</sup>, — рекомендовал, но не предписывал; рекомендовал как более легкое и удобное для него, но не предписывал как лучшее и благороднейшее само по себе.

Действительно, поэт, обрабатывающий всем известную историю и всем известный характер, обладает большими преимуществами. Он может опустить сотни холодных мелочей, которые в другом случае были бы необходимы для понимания целого; а чем скорее поймут его слушатели, тем скорее возбудит он их интерес. Таким же преимуществом обладает живописец, когда его замысел не совсем нам чужд, когда мы с первого взгляда понимаем план или идею всего произведения, когда мы не только видим, как говорят его герои, но и слышим, что они говорят. Вся сила впечатления зависит от первого взгляда, и если при этом первом взгляде от нас требуются утомительные соображения и догадки, то наша заинтересованность ослабляется. Чтобы выместить нашу

неудовлетворенность непонятным для нас художником, мы восстаем против его средств выразительности, и горе ему, если он пожертвовал для них красотой! Мы не находим тогда ничего, что бы нас привлекало в картине и заставляло останавливаться перед ней; то, что мы видим, нам не нравится, а того, что мы должны бы думать, глядя на нее, мы не знаем.

Итак, мы видели, что, во-первых, оригинальность и новизна сюжета не только не составляют главной задачи художника и что, во-вторых, известный уже сюжет усиливает впечатление от его произведения. Если же это справедливо, то, по моему мнению, причину, почему живописец так редко берется за новые сюжеты, нечего искать, как это делает граф Кэйлюс, в невежестве художника и в трудностях техники изобразительных искусств, требующей для овладения ею много времени и внимания. Напротив, мы найдем для этого более глубокое обоснование, и, может быть, то, что нам казалось прежде несправедливым ограничением для искусства и помехой нашему наслаждению, в художнике придется похвалить как мудрую и нам самим необходимую сдержанность. Я не опасаясь, что в этом случае меня опровергнет опыт. Живописцы будут, конечно, благодарны графу за его доброе пожелание, но едва ли воспользуются им в той мере, как он этого ожидает. Но если бы даже это и произошло, через сто лет понадобился бы новый Кэйлюс, который бы опять восстановил в памяти художников старые сюжеты и вернул их на то поле, где другие до них пожинали такие лавры. Или, может быть, хотят, чтобы широкая публика была так же учена, как и какой-нибудь книжечий? Чтобы все исторические и легендарные события, которые могут вызвать прекрасную картину, были ей знакомы и близки?

Я согласен, что художники сделали бы лучше, если бы со времен Рафаэля выбрали себе настольной книгой Гомера вместо Овидия.

Но так как этого не произошло, то позвольте уж публике идти своим путем и не портите ей удовольствия, заставляя ее платить за него слишком дорогой ценой.

Протоген написал мать Аристотеля. Не знаю, сколько заплатил ему за это философ. Но то ли вместо платы, то ли вдобавок к ней он дал ему один совет, который был, конечно, лучше всякой платы, ибо я не могу себе представить, чтобы этот совет был простой лестью. Сознывая необходимость для искусства быть понятным для всех, Аристотель посоветовал Протогену изобразить подвиги Александра, подвиги, о кото-

рых тогда говорил целый свет и относительно которых он мог предполагать, что они останутся памятными и для потомства. Протоген, однако, не был достаточно благоразумен, чтобы последовать этому совету: некоторая кичливость и стремление к странному и неизвестному, говорит Плиний, влекли его к сюжетам совсем иного рода<sup>82</sup>. Он охотнее рисовал историю какого-нибудь Иалиса<sup>83</sup> или какой-нибудь Кидиппы и т. п., картины, о которых теперь даже нельзя и догадаться, что они изображали.

## XII

У Гомера встречается два вида существ и действий: видимые и невидимые. Этого различия живопись допустить не может: для нее видимо все, и видимо одинаковым образом.

Поэтому, когда граф Кэйлюс рассматривает в одной непрерывной связи картины видимых и невидимых действий, когда он в картинах смешанного содержания, где изображаются вместе существа обоого рода, не показывает и, вероятно, не может показать, где должны быть помещены невидимые существа, чтобы их видели только зрители и не видели или, по крайней мере, не могли видеть лица, действующие в картине, то естественно, что в целом ряде картин и во многих отдельных картинах должно встретиться много путаного, непонятного и противоречивого.

Этот недостаток, впрочем, можно было бы еще исправить с книгой в руках; хуже здесь то, что при уничтожении в живописи различия между видимыми и невидимыми существами пропали бы и все характерные черты, которые высший тип существ — невидимых — отличают от видимых.

Например, когда боги, несогласные в том, что касается судьбы Трои, схватываются наконец друг с другом в рукопашном бою, у поэта<sup>84</sup> весь этот бой происходит невидимо, что дает свободу воображению, позволяет ему расширить поле действия и представить себе богов и их поступки какими угодно значительными и совершенно отличными от обычных поступков людей. Живопись, напротив, должна довольствоваться видимым полем действий, определенные размеры которого будут служить масштабом при изображении действующих на нем лиц. Этот масштаб, находясь постоянно перед нашими глазами, делает очевидной несоразмерность величины высших существ, которые вместо того, чтобы

представляться, как в описании поэта, только великими, покажутся нам чудовищными в изображении живописца.

Минерва, на которую в упомянутом рукопашном бою Марс нападает первым, отступает назад и поднимает с земли могучей рукой черный, грубый, огромный камень, который с давних времен положен был здесь соединенными усилиями множества людей в качестве пограничного знака.

Зевсова дочь отступила и мощной рукой подхватила  
Камень, в поле лежащий, черный, зубристый, огромный,  
В древние годы мужами положенный поля межою.

Чтобы составить себе верное понятие о величине этого камня, нужно вспомнить, что Гомер представляет своих героев вдвое сильнее самых сильных людей своего времени, а те люди, которых знавал в своей юности Нестор, далеко превосходили силою и Гомеровых героев. Теперь спрашивается, какого роста должна быть Минерва, если она бросает в Марса камень подобной величины, камень, который был положен как пограничный знак совокупными усилиями множества людей, и притом таких, какие жили в юности Нестора? Если живописец сделает фигуру Минервы пропорциональной величине камня, то все чудесное пропадет: что удивительного, если человек, который в три раза больше, чем я, бросает камень в три раза больше того, какой я могу поднять? Если же рост богини сделать несоответственным поднимаемой ею тяжести, то в картине обнаружится очевидная несоразмерность, неприятное впечатление от которой не будет ослаблено холодным рассуждением, что богиня должна обладать сверхъестественной силой.

Там, где я вижу большое действие, я хочу видеть и большие орудия.

Марс, сброшенный этим огромным камнем, покрывает своим телом семь десятин.

Семь десятин он покрыл, распростершись...

Невозможно, чтобы живописец придал богу такую необыкновенную величину. Если же он этого не сделает, на земле будет лежать не Марс, не Марс Гомера, а простой воин<sup>85</sup>.

Лонгин говорит, что ему часто кажется, будто Гомер хочет возвысить своих людей до богов и снизить богов до людей. В живописи действительно происходит такое снижение. В ней полностью исчезает все, что у поэта возвышает богов даже над богоподобными людьми. Рост, сила, быстрота, которыми Гомер наделяет своих богов в гораздо большей

мере, нежели лучших из своих героев<sup>86</sup>, должны быть даны на картине в пределах обыкновенной человеческой нормы, но тогда Юпитер и Агамемнон, Аполлон и Ахилл, Аякс и Марс сделаются совершенно одинаковыми, и распознать их можно будет разве по чисто внешним, условным признакам.

Средством, употребляемым живописью для того, чтобы дать нам понять, что то или другое на картине должно считаться невидимым, является легкое облако, которым это невидимое закрывается от окружающих его на картине лиц. Облако это заимствовано, кажется, у самого Гомера. Ибо когда в смятении битвы один из важнейших героев подвергается опасности, в которой никто не может оказать ему помощи, кроме божества, то у поэта покровительствующее божество облакает обыкновенно героев густым туманом или тьмою и таким образом выводит из битвы. Так Парис спасен был Венерой<sup>87</sup>, Идей — Гефестом<sup>88</sup>, Гектор — Аполлоном<sup>89</sup>. И Кэйлюс никогда не забывает порекомендовать художнику этот туман или это облако для картины подобного рода. Но кто же не видит, что у поэта окружение облаком или тьмою есть только поэтический оборот, заменяющий выражение — «сделаться невидимым». Поэтому мне всегда казались странными попытки овеществить это поэтическое выражение и ввести в картину настоящее облако, за которым герой укрывается, как за ширмой, от своих врагов. Конечно, не такова мысль поэта, и подражать ему в этом — значит выходить за пределы живописи. Облако здесь — чистый пероглиф, простой символический знак, который не делает освобожденного героя действительно невидимым, но как будто хочет сказать зрителю: вы должны представлять себе его невидимым. Облако здесь не лучше тех ярлычков, которые на старых готических картинах выходят изо рта изображенных на них лиц.

Правда, Ахилл у Гомера (в то время, когда Аполлон скрывает от него Гектора) ударяет еще три раза копьем в густое облако.

Трижды вопзал его в мрак он глубокий<sup>90</sup>.

Но и это на поэтическом языке не должно означать ничего больше, как необыкновенную ярость Ахилла, который ударяет копьем три раза, прежде чем успевает заметить, что врага перед ним уже нет. В действительности никакого облака Ахилл, конечно, не видал, и весь секрет, при помощи которого боги делали героев невидимыми, состоял не в

облаке, но в том, что боги быстро уносили их. Но для того, чтобы в то же время показать, как быстро происходило это исчезновение, при котором глаз человеческий не мог уследить за уносимым телом, поэт окружает его сначала облаком; но не потому, чтобы зрители действительно видели облако вместо уносимого героя, а потому, что одетое облаком мы считаем уже невидимым. К этому нужно прибавить, что поэт употребляет иногда обратный прием и, вместо того чтобы сделать невидимым уносимого героя, наводит слепоту на окружающих. Так Нептун ослепляет Ахилла, когда спасает от него Энея и в одно мгновение переносит его из центра схватки в тыл<sup>91</sup>. В действительности же зрение Ахилла тускнеет в этом случае в такой же малой мере, в какой в предыдущем случае одеваются облаком уносимые герои, но поэт прибавляет и то и другое лишь затем, чтобы нагляднее изобразить необыкновенную быстроту переноса, которую мы называем исчезновением.

Художники, впрочем, не ограничивались введенным гомеровского облака в тех только случаях, где его употребил или мог бы употребить сам Гомер, а именно, когда кто-либо исчезает или делается невидимым. Они стали употреблять его в своих картинах всякий раз, когда что-либо должно быть видимо для зрителя и невидимо для всех или некоторой части действующих лиц. Минерва была видима только одному Ахиллу, когда удержала его от оскорбления Агамемнона. Для изображения этого, по мнению Кэйлюса, нет другого средства, как закрыть Минерву облаком со стороны окружающих. Но это совершенно противоречит духу поэта. Быть невидимым для людей — натуральное состояние богов; для этого не нужно никакого ослепления, никакого мрака;<sup>92</sup> напротив, зрение людей нуждается в некотором просветлении для того, чтобы боги могли сделаться им видимыми. Итак, недостаточно того, что облако у живописцев условный, а не естественный знак; этот условный знак не имеет даже определенной значимости, свойственной подобного рода знакам, ибо живописцы употребляют его и для того, чтобы сделать видимое невидимым, и для превращения невидимого в видимое.

### ХIII

Предположим, что произведения Гомера совершенно утрачены и что от его «Илиады» и «Одиссеи» не осталось ничего, кроме ряда картин, подобных тем, какие извлек из них

Кэйлюс; предположим, наконец, что эти картины исполнены рукою лучших мастеров. Спрашивается: могли ли бы мы по этим картинам составить себе понятие (подобное тому, какое имеем теперь) не только о поэте вообще, но хотя бы о его живописном таланте?

Сделаем опыт с первой попавшейся картиной, например картиной моровой язвы<sup>93</sup>. Что увидим мы здесь на полотне художника? Трупы, горящие костры, умирающих, которые хлопчут около уже умерших, гневного бога на облаке, мечащего стрелы. То, что составляет богатство этой картины, показалось бы скудным у поэта. Ибо если бы мы стали восстанавливать текст Гомера по этой картине, то вот что можно было бы заставить его сказать: «Тогда Аполлон разгневался и стал метать свои стрелы в греческое войско. Много греков умерло, и трупы их были сожжены». Прочтите же теперь самого Гомера:

Быстро с Олимпа вершин устремился [Аполлон] пышущий гневом,  
Лук за плечами неся и колчан, отсюду закрытый;  
Громко крылатые стрелы, биясь за плечами, звучали  
В шествии гневного бога; он шествовал, ночи подобный.  
Сев, наконец, пред судами, пернатую быструю мечет;  
Страшный звон издает среброблещущий лук Аполлонов.  
В самом начале на мулов нанал он и псов празднородных;  
После настиг и народ, смертоносными прыща стрелами,  
Частые трупов костры непрестанно пылали по стану.

Насколько жизнь превосходит картину, настолько поэт здесь выше живописца. Разгневанный, с луком и колчаном сходит Аполлон с вершины Олимпа. Я не только вижу, я слышу, как он идет; каждый шаг сопровождается звоном стрел за плечами разгневанного бога. Он выступает, ночи подобный. И вот он садится против кораблей и спускает первую стрелу (страшно звенит серебряный лук) в мулов и собак. Потом он мечет ядовитые стрелы и в самих людей, и повсюду начинают беспрерывно пылать костры с трупами. Невозможно ни на каком другом языке передать звукопись, которая слышится в словах поэта. Точно так же нельзя воссоздать ее и по картине, а между тем это лишь одно из самых незначительных преимуществ поэзии перед живописью. Главнейшее же ее преимущество состоит в том, что поэт при помощи целого ряда картин подводит нас к тому, что составляет сюжет одной определенной картины художника.

Но, может быть, моровая язва не является хорошим сюжетом для живописца? Вот в таком случае другой, более приятный для глаза — совет пирующих богов<sup>94</sup>. Золотой

открытый чертог, разнообразные группы прекрасных и величавых существ, которым прислуживает вечно юная Геба с кубком в руках. Какая здесь архитектоника, какая масса света и теней, какие контрасты, какое разнообразие в выражениях! Откуда начать смотреть и где остановиться в восхищении! Если уже живописец приводит нас в такой восторг, то во сколько же раз сильнее может сделать это поэт? Я раскрываю его и вижу, что я обманут. Я нахожу четыре хорошие строки, которые могли бы служить подписью для картины, сюжетом для нее, но которые сами по себе картины не составляют:

Боги у Зевса-отца, на помосте златом восседая,  
Мирно беседу вели, посреди их цветущая Геба  
Нектар кругом разливала, и, кубки приемля златые,  
Чествуют боги друг друга, с высот на Троию взирал.

Не хуже этого мог бы рассказать какой-нибудь Аполлоний или даже еще более посредственный поэт, и Гомер оказывается здесь настолько ниже живописца, насколько в другом случае живописец — ниже поэта.

А между тем Кэйлюс не находит во всей четвертой книге «Илиады» ни одной картины, кроме заключающейся в этих четырех строках. «Как ни богата четвертая книга,— говорит он,— различными призывами к битве, разнообразием и множеством ярких, блестящих характеров, как ни поразительно в ней искусство, с которым поэт рисует толпу, готовую к движению,— для живописца она все-таки совершенно непригодна». Непригодна,— мог бы прибавить к этому Кэйлюс,— хотя она так богата тем, что называется поэтическими картинами. Ибо поистине этих картин в четвертой книге так много, и они отличаются такой завершенностью, как ни в какой другой книге. Что может быть совершеннее и заманчивее картины, когда Пандар, побуждаемый Минервой, прерывает перемирие и пускает стрелу в Менелая? Или приближение греческих воинов? Или изображение схватки? Или подвиг Улисса, когда он мстит за смерть своего Левка?

Но что же следует из того, что многие лучшие картины поэта не представляют совсем сюжета для художника, что, наоборот, художник может заимствовать у него картины там, где картин в точном смысле нет? Какой вывод можно, наконец, сделать из того, что те картины Гомера, которыми художник и может воспользоваться, были бы у поэта весьма жалкими картинами, если бы он не показал в них ничего больше того, что художник в состоянии из них заимство-

вать? Не ясно ли из всего сказанного, что на вопрос, поставленный мною в начале этой главы, надо дать отрицательный ответ, а именно: что по картинам, содержание которых навеяно песнями Гомера, нельзя сделать никакого заключения о живописном таланте поэта, как бы ни велико было количество картин и как бы ни хорошо они были сделаны.

#### XIV

Если все это справедливо, если действительно иное поэтическое произведение может быть весьма пригодным для живописца, не будучи само по себе живописно, и, наоборот, другое, весьма живописное само по себе, может представлять очень мало данных для живописи, то отпадает мысль Кэйлюса, который хочет, чтобы пробным камнем для поэта была возможность использования художником поэтического произведения и чтобы сила поэтического таланта определялась числом картин, которые поэт доставляет живописцу<sup>95</sup>.

Мысль эту, которую можно принять за правило, я не могу обойти молчанием. Мильтон был бы первой невинной жертвой применения этого правила, ибо, как кажется, презрительный отзыв Кэйлюса о Мильтоне объясняется не столько национальным вкусом, сколько вытекает из принятого Кэйлюсом правила. «Утрата зрения, — говорит он, — это, может быть, самое большое сходство, какое есть между Мильтоном и Гомером». Конечно, Мильтон не может наполнить картинных галерей. Но если бы область моего зрения стала бы областью моего внутреннего взора, я согласился бы потерять свое зрение, лишь бы освободиться от такой ограниченности.

«Потерянный рай» — это, без сомнения, первая эпопея после Гомера, хотя она и доставляет живописцу мало картин — точно так же, как, с другой стороны, описание страстей Христовых не является, конечно, поэмой, хотя в нем нельзя найти и строчки, которая бы не дала повода к живописной их обработке многими великими художниками. Евангелисты повествуют о событиях сухо и просто, но художник может все-таки пользоваться разнообразными подробностями из их рассказов, хотя в них и нет ни одной искры поэтического гения. Есть события, пригодные для живописи, и есть такие, которые для нее не годятся. Историк может передавать первые так же неживописно, как поэт живописно передает вторые.

Причиной другого понимания является только двусмысленность слова «живописный». Поэтическая картина вовсе не должна непременно служить материалом для картины художника. Напротив, каждая отдельная черта, каждое сочетание нескольких черт, посредством которых поэт придает такую жизненность описываемому предмету, что он представляется нам яснее, чем слова, употребляемые для его описания, такое сочетание и составляет то, что мы называем поэтической картиной, живописью в поэзии, ибо этими чертами поэт больше всего приближает нас к ощущению той иллюзии, к созданию которой по преимуществу способна живопись и которая прежде и легче всего создается при виде картины<sup>96</sup>.

## XV

Но опыт показывает, что поэт может довести до такой же степени иллюзии представления и о других предметах, кроме видимых. Таким образом, область его искусства обогащается целым рядом картин, от которых должна отказываться живопись. В оде Драйдена на праздник святой Цецилии много музыкальных картин, недоступных для воспроизведения кистью. Но не буду долго останавливаться на подобных примерах. Окончательный вывод, который можно из них сделать, сводится лишь к тому, что краски — не звуки, а уши — не глаза.

Остановлюсь лучше на зрительных образах, общих поэту и живописцу. Где причина того, что некоторые поэтические образы этого рода не годятся для живописца и, наоборот, многие настоящие картины при обработке их поэтом теряют в значительной мере свою действительность?

Примеры помогут разобраться в этом. Так, изображение Пандара в четвертой книге «Илиады» — одно из самых совершенных, самых обольстительных во всем Гомере. Здесь изображено каждое мгновение, начиная с того, как Пандар берется за лук, вплоть до полета стрелы, и эти мгновения даны в такой взаимной связи и в то же время так отчетливо, что даже не умеющий обращаться с луком мог бы научиться этому по одному описанию<sup>97</sup>. Пандар берет свой лук, натягивает тетиву, открывает колчан, выбирает новую, хорошо оперенную стрелу, накладывает ее на тетиву и натягивает разом и тетиву и стрелу; тетива доходит до его груди, железный конец стрелы касается лука; огромная дуга лука,

заскрипев, растягивается, тетива гудит, стрела срывается и жадно летит к цели.

Лук обнажил он лоснистый...

Лук сей блестящий стрелец, натянувши, искусно изладил,  
К долу склонив...

Пандар стрелу достает, колчанную крышку поднявши...

Новую стрелу крылатую, черных страданий источник.

Скоро к тугой тетиве приспособил он горькую стрелу.

Разом повлек и перпатою ушки, и воловую жилу;

Жилу привлек до сосца и до лука железо перпатою,

И едва круговидный огромный свой лук изогнул он,

Рог заскрипел, тетива загудела, и прынула стрелка

Острокопечная, жадная в сои мы влететь супротивных.

Пропустить эту превосходную картину Кэйлюс, конечно, не мог. Что же нашел он в ней такого, что не позволило ему рекомендовать ее художникам и заставило предпочесть ей описание совета пирующих богов? И здесь и там даны ведь наглядные действия, а что же нужно живописцу, как не зрительные образы, которыми он мог бы наполнить свое полотно?

Суть, должно быть, в следующем. Хотя оба сюжета, касающиеся изображения наглядных действий, одинаково пригодны для живописи, однако между ними есть весьма важное различие, состоящее в том, что первая картина дает видимое постепенное действие, различные моменты которого последовательно раскрываются один за другим во времени; во второй же картине мы имеем тоже видимое, но остановившееся действие, различные моменты которого раскрываются одновременно, один подле другого в пространстве. Но так как живопись должна совершенно отказаться от воспроизведения времени, ибо в ее силах воспроизведение лишь пространственных соотношений, то последовательно развивающиеся действия не могут быть для нее сюжетом, и она должна ограничиться изображением действий, происходящих одновременно с другим, или просто воспроизведением тел, которые лишь своими положениями заставляют думать о паличии каких-либо действий. Напротив, поэзия...

## XVI

Но я хочу попытаться объяснить предмет из его перво-причин.

Я рассуждаю так: если справедливо, что живопись в своих подражаниях действительности употребляет средства и знаки,

совершенно отличные от средств и знаков поэзии, а именно: живопись — тела и краски, взятые в пространстве, поэзия — членораздельные звуки, воспринимаемые во времени; если бесспорно, что средства выражения должны находиться в тесной связи с выражаемым, то отсюда следует, что знаки выражения, располагаемые друг подле друга, должны обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются расположенными друг подле друга; наоборот, знаки выражения, следующие друг за другом, могут обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются нам во временной последовательности.

Предметы, которые сами по себе или части которых сосуществуют друг подле друга, называются телами. Следовательно, тела с их видимыми свойствами и составляют предмет живописи.

Предметы, которые сами по себе или части которых следуют одни за другими, называются действиями. Итак, действия составляют предмет поэзии.

Но все тела существуют не только в пространстве, но и во времени. Существование их длится, и в каждое мгновение своего бытия они могут являться в том или ином виде и в тех или иных сочетаниях. Каждая из этих мгновенных форм и каждое из сочетаний есть следствие предшествующих и, в свою очередь, может сделаться причиной последующих перемен, а значит, и стать как бы центром действия. Следовательно, живопись может изображать также и действия, но только опосредствованно, при помощи тел.

С другой стороны, действия не могут совершаться сами по себе, а должны исходить от каких-либо существ. Итак, поскольку эти существа — действительные тела или их следует рассматривать как таковые, поэзия должна изображать также и тела, но лишь опосредствованно, при помощи действий.

В произведениях живописи, где все дается лишь одновременно, в сосуществовании, можно изобразить только один момент действия, и надо поэтому выбирать момент наиболее значимый, из которого бы становились понятными и предыдущие и последующие моменты.

Точно так же поэзия, где все дается лишь в последовательном развитии, может уловить только одно какое-либо свойство тела и потому должна выбирать свойства, вызывающие такое чувственное представление о теле, какое ей в данном случае нужно.

Отсюда вытекает правило о единстве живописных эпитетов и о скудости в описаниях материальных предметов.

Но я бы слишком доверился этой сухой цепи умозаключений, если бы не нашел в самом Гомере полного их оправдания или, вернее, если бы сам Гомер не навел меня на них. Только по ним и можно вполне понять все величие творческой манеры греческого поэта, и только они могут выставить в настоящем свете противоположные приемы многих новейших поэтов, которые вступают в борьбу с живописцами там, где живописцы неизбежно должны остаться победителями.

Я нахожу, что Гомер не изображает ничего, кроме последовательных действий, и все отдельные предметы он рисует лишь в меру участия их в действии, притом обыкновенно не более как *одной* чертой. Что же удивительного, если живописец видит мало или совсем не видит для себя дела там, где живописует Гомер? Что удивительного, если широкое поле деятельности раскрывается перед ним лишь в тех случаях, где, по ходу рассказа, является множество прекрасных фигур, в прекрасных позах, наконец, в обстановке, благоприятной для живописи, хотя бы сам поэт чрезвычайно мало заботился об изображении этих фигур, этих поз, этой обстановки? Пусть пересмотрят одну за другой все картины, приведенные Кэйлюсом из Гомера: каждая может послужить доказательством моего положения.

Но здесь я оставляю графа, который хочет сделать пробным камнем для поэта палитру живописца, и перехожу к ближайшему рассмотрению творческой манеры Гомера.

Для характеристики каждой вещи, как я сказал, Гомер употребляет лишь *одну* черту. Корабль для него — или черный корабль, или полый корабль, или быстрый корабль, или — самое большее — хорошо оснащенный черный корабль. В дальнейшее описание корабля Гомер не входит. Напротив, самое плавание, отплытие, причаливание корабля составляют у него предмет подробного изображения, изображения, из которого живописец должен был бы сделать пять, шесть или более отдельных картин, если бы захотел перенести на свое полотно это изображение.

Если же особые обстоятельства и заставляют иногда Гомера останавливать более длительно наше внимание на каком-нибудь материальном предмете, то из этого еще не получается картины, которую живописец мог бы воспроизвести своей кистью; напротив, при помощи бесчисленных приемов он умеет разбить изображение этого предмета на целый ряд моментов, в каждом из которых предмет является в новом

виде, между тем как живописец должен дожидаться последнего из этих моментов, чтобы показать уже в законченном виде то, возникновение чего мы видели у поэта. Так, например, если Гомер хочет показать нам колесницу Юноны, он заставляет Гебу составлять эту колесницу по частям на наших глазах. Мы видим колеса, оси, кузов, дышла и упряжь не в собранном виде, а по мере того, как Геба собирает их. Одни лишь колеса поэт описывает в несколько приемов и последовательно указывает нам на восемь медных спиц, на золотые ободья, медные шины, серебряные ступицы — на каждую часть порознь. Можно бы сказать, что так как колесо не одно, то и в описании на них употреблено столько же времени, сколько потребовалось бы в действительности на соби́рание нескольких колес сравнительно с соби́ранием одного колеса.

Геба ж с боков колесницы набросила гнутые круги  
Медных колес осьмиспичных, на оси железной ходящих;  
Ободы их золотые, нетленные, сверху которых  
Медные шины положены плотные, диво для взора!  
Ступицы их, серебром окруженные, окрест силии;  
Кузов блестящими пышно серебром и златом ремнями  
Был прикреплен, и на нем выдвигались дугою две скобы;  
Дышло серебряное из него выходило; но около  
Геба златое, прекрасное вяжет ярмо, продевает  
Пышную упряжь златую...<sup>95</sup>

Хочет ли Гомер рассказать, как одет был Агамемнон, он заставляет его надевать на наших глазах одну за другою части убора: мягкий хитон, широкий плащ, красивые сандалии, меч. Лишь одевшись, царь берет уже скипетр. Мы видим одежду в то время, как поэт изображает процесс самого одевания. Другой же изобразил бы до последней складочки одежду, но мы бы не видели никакого действия<sup>99</sup>.

...воссел он и мягким оделся хитомом,  
Новым, прекрасным, и сверху набросил широкую ризу;  
К белым ногам привязал прекрасного вида сандали;  
Через плечо перекинул блистательный меч серебровоздный,  
В руку же взявши отцовский, вовеки не гибнущий скипетр,  
С ним отошел...

А как поступает Гомер, когда нужно, чтобы об этом скипетре, который здесь просто именуется отцовским бессмертным скипетром, так же как подобный скипетр в другом месте называется только скипетром, обитым золотыми гвоздями,— когда нужно, повторяю, дать об этом знаменитом скипетре более полное и более ясное представление? Изображает ли он нам, кроме золотых гвоздей, также самое де-

рево или резную головку скипетра? Нет. Он поступил бы так, если бы его описание предназначалось для геральдики, с тем чтобы впоследствии по этому описанию можно было сделать другой, совершенно такой же скипетр. А между тем я уверен, что многие из новейших поэтов дали бы именно такое описание царских атрибутов, в простодушной уверенности, что они действительно сумели создать живописное изображение, если художник может рисовать с их слов. Но какое дело Гомеру до того, насколько он превзошел художника? И вот вместо изображения скипетра он рассказывает нам его историю. Сначала мы видим его в мастерской Вулкана; потом он блещит в руках Юпитера, далее он является знаком достоинства Меркурия; затем он служит начальственным жезлом в руках воинственного Пелопса, пастушеским посохом у миролюбивого Атрея и т. д.

С царственным скиптром в руках, олимпиец Гефеста создаем:  
Скиптр сей Гефест даровал молниеносному Зевсу Кроноиду;  
Зевс передал возвестителю Гермесу, Аргобийце;  
Гермес вручил укротителю коней, Пелопсу герою...<sup>100</sup>

*и т. д.*

Таким образом я знакомлюсь, наконец, с этим скиптром лучше, нежели если бы поэт положил его перед моими глазами или сам Вулкан вручил бы мне его. Мне несколько не показалось бы странным, если бы какой-либо из древних толкователей Гомера стал восхищаться этим местом, находя в нем превосходнейшую аллегорию происхождения, развития, утверждения и наследования царской власти у людей. Я бы, конечно, улыбнулся, когда прочел бы, что Вулкан, сделавший скипетр, будучи олицетворением огня,— того, что наиболее необходимо для человеческого существования,— должен вообще означать здесь стремление к удовлетворению необходимых потребностей, которое заставило первых людей подчиниться власти одного человека; что этот первый царь был сыном Времени, почтенным старцем, желавшим разделить свою власть или совсем передать ее некоему красноречивому, умному человеку — Меркурию; что мудрый оратор передал свою власть храбрейшему воину Пелопсу, когда молодому государству угрожали внешние враги: что храбрый военачальник, усмирив врагов и укрепив государство, отдал его в руки сыну, который, как миролюбивый правитель, как благодетельный «пастырь своих народов», дал им благосостояние и изобилие и после смерти своей предоставил возможность богачейшему из своих родственников присвоить — посредством подарков и подкупов —

власть, которая прежде давалась лишь как знак особого доверия и считалась скорее обузой, чем достоинством; что, наконец, этот последний утвердил навсегда власть в своем роде, как бы купив себе это право. Я бы, конечно, улыбнулся при таком толковании, но тем не менее невольно усилилось бы мое уважение к поэту, у которого так много можно найти.

Но все это находится вне моего плана, ибо я рассматриваю сейчас историю скипетра только как художественный прием, давший поэту возможность остановить наше внимание на одном предмете, не пускаясь в холодное описание его частей. Точно так же, когда Ахилл клянется своим скипетром отомстить за оскорбление, нанесенное ему Агамемноном, Гомер рассказывает нам историю и этого скипетра. Мы видим сначала, как он зеленеет на горах; затем — как железо отделяет его от ствола, срезает листья и кору и делает его пригодным для того, чтобы служить вождям народа в качестве знака их божественного достоинства.

Скипетром сим я клянуся, который ни листьев, ни ветвей  
Вновь не испустит, однажды оставив свой корень на холмах;  
Вновь не прозябнет: на нем изощренная медь обнажила  
Листья, кору...<sup>101</sup>

*и т. д.*

В этих двух описаниях Гомер, конечно, не имел в виду изобразить два жезла, различных по материалу и по форме, но он воспользовался превосходным случаем дать наглядное представление о различии властей, символом которых эти жезлы были. Один — работы Вулкана, другой — срезанный в горах неизвестной рукой; один — древнее достояние благородного рода, другой — сделанный для первого встречного; один — простираемый монархом над многими островами и целым Аргосом, другой — принадлежащий одному из греков, человеку, которому вместе со многими вверена охрана закона. Таково было и в действительности расстояние, отделявшее Агамемнона от Ахилла, расстояние, наличие которого не мог не признать даже и сам Ахилл, как ни был он ослеплен гневом.

Но не только там, где Гомер связывает со своими описаниями предметов особые намерения, но даже и в тех случаях, где дело идет просто об известной картине, он искусно развивает эту картину при помощи какого-нибудь повествования, и, таким образом, части определенного предмета, которые мы привыкли видеть в действительности соединенными вместе, одна подле другой, столь же естественно в его

рассказе представляются нашему воображению последовательно одна за другой, и картина слагается по мере рассказа. Так, например, он хочет изобразить нам лук Пандара: лук из рога, определенной величины, гладко отполированный и покрытый с обоих концов золотом. Что же делает он? Перечисляет ли он свойства лука одно за другим? Нисколько: так можно дать понятие о луке, показать его, но не изобразить. Гомер начинает с охоты за серной, из рогов которой сделан лук. Пандар подстерег ее в скалах и убил; рога ее были необыкновенной величины, и поэтому он предназначил их для лука; далее мы видим их уже в отделке: художник соединяет их, полирует, обивает. И таким путем, как уже сказано выше, поэт показывает нам постепенное образование того, что у живописца мы могли бы увидеть лишь в готовом виде:

Лук обияжил он лоснистый, рога быстроскачущей серны  
Дикой, которую некогда сам он под сердце уметил,  
С камня готовую принуть: ее ожидавший в засаде,  
В грудь он стрелой угодил и хребтом опрокинул на камень.  
Роги ее от главы на шестнадцать ладоней вздымались.  
Их, обработав искусно, сплотил рогодел знаменитый,  
Вылощил ярко весь лук и покрыл его златом поверхность <sup>102</sup>.

Но я бы никогда не кончил, если бы вздумал выписывать все примеры этого рода. Всякому, кто хорошо знаком с Гомером, они сами придут в голову.

## XVII

Но, возразят мне, обозначениями, употребляемыми в поэзии, можно пользоваться не только во временной последовательности, но и произвольно, благодаря чему представляется возможность изображать предметы и со стороны их положения в пространстве. У самого Гомера встречаются примеры этого рода, и его описание щита Ахилла может служить самым поразительным доказательством того, как подробно и в то же время поэтично можно изобразить все части какой-нибудь вещи в том именно виде, в каком они встречаются в действительности, то есть в их сочетании в пространстве.

Постараюсь ответить на это двойное возражение. Я называю его двойным потому, что, во-первых, логический вывод имеет значимость даже и без примера, а во-вторых, потому, что пример из Гомера представляет для меня

значительную важность, хотя бы он и не был подкреплён выводом.

Действительно, так как словесные обозначения — обозначения произвольные, то мы можем посредством их перечислить последовательно все части какого-либо предмета, которые в действительности предстают перед нами в пространстве. Но такое свойство есть только одно из свойств, принадлежащих вообще речи и употребляемым ею обозначениям, из чего еще не следует, чтобы оно было особенно пригодным для нужд поэзии. Поэт заботится не только о том, чтобы быть понятным, изображения его должны быть не только ясны и отчетливы — этим удовлетворяется и прозаик. Поэт хочет сделать идеи, которые он возбуждает в нас, настолько живыми, чтобы мы воображали, будто получаем действительно чувственное представление об изображаемых предметах, и в то же время совершенно забывали об употребленном для этого средстве — слове. В этом смысле и раскрывали мы выше понятие поэтической картины. Но поэт должен живописать постоянно. Посмотрим же, насколько годятся для поэтического живописания тела в их пространственных соотношениях.

Каким образом достигаем мы ясного представления о какой-либо вещи, существующей в пространстве? Сначала мы рассматриваем порознь ее части, потом связь этих частей и, наконец, целое. Чувства наши совершают эти различные операции с такой удивительной быстротой, что операции эти сливаются для нас как бы в одну, и эта быстрота безусловно необходима для того, чтобы мы могли составить себе понятие о целом, которое есть не что иное, как результат представления об отдельных частях и их взаимной связи. Допустим, что поэт может в самом стройном порядке вести нас от одной части к другой; допустим, что он сумеет с предельной ясностью показать нам связь этих частей, — сколько же времени потребуется ему? То, что глаз охватывал сразу, поэт должен показывать нам медленно, по частям, и нередко случается так, что при восприятии последней части мы уже совершенно забываем о первой. А между тем лишь по этим частям мы должны составлять себе представление о целом. Для глаза рассматриваемые части остаются постоянно на виду, и он может не раз обзрывать их снова и снова; для слуха же раз прослушанное уже исчезает, если только не сохранится в памяти. Но допустим, что прослушанное удержалось в памяти полностью. Какой труд, какое

напряжение нужны для того, чтобы снова вызвать в воображении в прежнем порядке все слуховые впечатления, перечувствовать их, хотя бы и не так быстро, как раньше, и, наконец, добиться приблизительного представления о целом?

Пусть попробует это сделать всякий на следующем примере, который может считаться в своем роде образцовым:

Высоко вознеслась головка энциана:  
Он чернью полевой в своем величье чтим;  
Под знамя он собрал все цветики поляны,  
Сам братец голубой склонился перед ним.  
И золото цветов, как струйки, искривленных,  
Венчает стебелек, что в серое одет.  
А листьев белизна — вся в лучиках зеленых,  
В ней — пестрой молнии, алмазов влажных свет.  
Благой закон, чтоб мощь и прелесть вместе зрели:  
Прекрасная душа живет в прекрасном теле.  
Вот травка стелется, подобна дымке мгlistой;  
Природа все листки сложила ей крестом.  
Как птичка тот цветок: она — из аметиста.  
Два клювика торчат в сиянье золотом.  
Вот листик зубчатый, покрытый ярким глянцем,  
Бросает на родник зеленый ответ свой,  
И нежный снег цветов под матовым румянцем  
Очерчен белою, лучистой звездой.  
Здесь розы по степи лежат и изумруды,  
И в пурпур облеклись седых утесов груды <sup>103</sup>.

Здесь мы видим и травы и цветы, которые ученый поэт изобразил очень старательно и, очевидно, с натуры, но изобразил без всякого очарования. Я не хочу этим сказать, что тот, кто не видел прежде этих трав и цветов, не мог бы по этому описанию составить себе о них никакого понятия. Очень может быть, что всякая поэтическая картина требует от читателя предварительного знакомства с описываемыми предметами. Я не стану также отрицать, что знакомые с этими травами и цветами не получают — благодаря приведенной картине — более живого представления о какой-нибудь стороне этих трав и цветов. Но что сказать о целом? Если оно должно давать живую картину, то ни одна часть его не должна выступать вперед, и освещение должно быть распределено равномерно по всем частям; изображение наше должно с одинаковой скоростью обежать их все, чтобы соединить, наконец, в одно целое то, что в природе обзревается одним разом. Но наблюдается ли это здесь? А если нет, то можно ли сказать про эту картину, что совершенно

подобное ей изображение живописца показалось бы бледным и туманным в сравнении с этой поэтической картиной? <sup>104</sup> Нет, она остается бесконечно ниже того, что можно было бы дать на полотне при помощи линий и красок, и критик, так высоко ее оценивший, рассматривал ее, конечно, с совершенно ложной позиции. Вероятно, он более заметил посторонние украшения, внесенные сюда поэтом: возвышенную точку зрения его на растительную жизнь, на воплощение в растениях внутреннего совершенства, для которого внешняя красота служит лишь оболочкой, и т. д. А между тем именно на этой внешней красоте и должен был он остановиться. Она здесь — главная цель. Действительно, о чем может быть речь при сравнении произведений живописца и поэта, как не о степени живости и сходства изображений. Но тот, кто утверждает, что строки:

И золото цветов, как струйки, искривленных,  
Вечнаст стебелек, что в серое одет...

*и т. д.*

по производимому ими впечатлению могут соперничать с живописным изображением, например, Ван-Хюйсума, должно быть, никогда не прислушивался к своим чувствам или намеренно забывал о них. Эти строки могут быть прочтены с большим успехом, когда держишь в руках описываемый цветок; сами же по себе они не производят никакого или очень слабое впечатление. В каждом слове чувствую я труд поэта, но самой вещи не вижу совсем.

Повторяю еще раз: я несколько не отрицаю за речью вообще способности изображать какое-либо материальное целое по частям; речь имеет к тому возможности, ибо, хотя речевые знаки и могут располагаться лишь во временной последовательности, они являются, однако, знаками произвольными; но я отрицаю эту способность за речью как за средством поэзии, ибо всякое изображение материальных предметов при помощи слова нарушает то очарование, создание которого и составляет одну из главных задач поэзии.

Это очарование, повторяю, нарушается тем, что сопоставление тел в пространстве сталкивается здесь с последовательностью речи во времени. Правда, соединение пространственных отношений с последовательно-временными облегчает нам разложение целого на его составные части, но окончательное восстановление из частей целого становится несравненно более трудной и часто даже невыполнимой задачей.

Вообще описания материальных предметов могут быть уместны там, где нет и речи о поэтической иллюзии, где писатель обращается лишь к рассудку читателей и имеет дело лишь с ясными и по возможности полными понятиями. Ими может пользоваться с большим успехом не только прозаик, но и поэт-догматик, ибо там, где он занимается догматикой, он уже не поэт.

Вергилий в своих «Георгиках» так изображает, например, корову, годную для приплода:

Отменна коровы  
Дикая статья, с головой безобразной, с могучей выеи,  
Если до самых колен из-под морды подгрудок свисает.  
Меры не знают бока; в ней все огромно: и ноги,  
И подле гнутых рогов большие шершавые уши,  
Очень мне по душе и пятнистая с белой звездой,  
Или та, что ярму упрямым противится рогом,  
Схожая мордой с волком, и та крутобокой породы,  
Что хвостом на ходу следы на земле замечает.

Так же изображает Вергилий и красивого жеребенка:

С головой красивой,  
С шеей крутой, с животом коротким и крупом тяжелым;  
Мышцами крепкая грудь кичится <sup>105</sup>.

Кто не видит, что поэт заботится здесь больше об изображении частных, чем о целостном впечатлении? Он хочет перечислить нам признаки хорошего жеребенка или хорошей коровы для того, чтобы дать возможность самим судить о достоинстве этих животных, если бы пришлось делать выбор; но ему нет дела до того, сочетаются ли эти признаки в живой образ или нет.

Все остальные случаи описания материальных предметов (если только не употреблен указанный выше прием Гомера, при помощи которого сосуществующее превращается в последовательно образующееся), по мнению лучших знатоков всех времен, являются пустой забавой, для чего совсем не нужно таланта или требуется талант очень незначительный. «Когда плохой поэт,— говорит Гораций,— не в силах ничего сделать, он начинает описывать рощи, жертвенник, ручей, вьющийся по прекрасным лугам, шумящий поток, радугу:

Алтарь Дианы и роду.  
Или течение реки торопливой по нивам прелестным,  
Или ниже Рейна струи и радугу живописует» <sup>106</sup>.

В пору своей зрелости Поп весьма презрительно смотрел на описательные опыты своей поэтической юности. Он высказывал тогда требования, чтобы тот, кто хочет с полным правом носить имя поэта, отказался как можно скорее от стремления к описаниям, и сравнивал стихотворения, не заключающие в себе ничего, кроме описаний, с обедом, приготовленным из одних соусов<sup>107</sup>. Что касается Клейста, я могу поручиться, что он очень мало гордился своей «Весной». Он придумал бы ей, конечно, совсем другую форму, если бы прожил дольше. Он уже думал о том, чтобы внести в это стихотворение строгий план, и подыскивал средства, чтобы заставить это множество образов, вырванных, по-видимому, наудачу из пространного изображения обновленной природы, — наполниться жизнью и пройти перед глазами читателя в их естественном порядке. И, конечно, он сделал бы то же самое, что Мармонтель (несомненно, по поводу эклог) советует многим немецким поэтам: из ряда образов, лишь кое-где перемежающихся с чувствованиями, сделать ряд чувствований, лишь изредка перемежающихся с образами<sup>108</sup>.

## XVIII

Но неужели и самому Гомеру случалось впадать в эти холодные описания материальных предметов?

Прежде всего я льщу себя надеждой, что у него найдется очень мало мест, на которые в этом случае можно было бы сослаться; а кроме того, я уверен, что даже эти немногие места таковы, что скорее подтверждают то общее правило, из которого они кажутся исключением.

Итак, остается незыблемым следующее положение: временная последовательность — область поэта, пространство — область живописца.

Изображать на одной картине два отстоящих друг от друга во времени моменты, как это делал, например, Фр. Маццуоли, давая на одной картине похищение сабинянок и примирение их мужей с их родственниками, или как Тициан, рисующий целую историю блудного сына (его распутную жизнь, бедственное положение и раскаяние), означает для живописца вторжение в чуждую ему область поэзии, чего здравый вкус не потерпит никогда.

Перечислять читателю одну за другой различные детали или вещи, которые в действительности необходимо увидеть разом, для того чтобы создать себе образ целого; думать,

что таким путем можно дать читателю полный и живой образ описываемой вещи,— означает для поэта вторжение в область живописца и ненужное растрачивание своего воображения.

Но все равно, как два добрых миролюбивых соседа, не позволяя себе неприличного самоуправства один во владениях другого, оказывают в то же время друг другу в смежных областях своих владений взаимное снисхождение и мирно вознаграждают один другого, если кого-нибудь из них обстоятельства заставляют нарушить право собственности, точно так же должны относиться друг к другу поэзия и живопись.

Я не стану указывать в этом случае на большие исторические картины, в которых изображение единственного момента, а это обычно свойственно живописи, почти всегда дается в несколько распространенном виде. Известно, что нет, может быть, ни одной картины с большим количеством фигур, в которой бы каждое выведенное лицо сохраняло именно ту позу и то выражение, какое оно должно было бы иметь в момент совершения главного действия; одной фигуре дано положение, предшествующее этому моменту, другая представлена уже в последующее мгновение. Это — одна из тех вольностей, которые художник легко может оправдать умелым расположением фигур, разместив их так, что участие, приписываемое ими в действительности, может относиться не к одному и тому же моменту его. Я хочу воспользоваться по этому случаю одним замечанием, которое Менгс делает о драпировках Рафаэля<sup>109</sup>. «Каждая складка,— говорит он,— обоснована у Рафаэля или собственной тяжестью, или движением облекаемых ею частей тела. Часто видишь по складкам, как располагались части тела в предшествовавший момент. Рафаэль умел придать смысл даже и этому. По складкам можно установить у него, была ли рука или нога перед тем, как принять данное положение, выставлена вперед или находилась сзади, переходит или уже перешла эта рука либо нога из согнутого в вытянутое положение или обратно». Здесь художник, бесспорно, соединяет в одно два отдельных мгновения. Естественно, что драпировка должна отвечать движению соответственной части тела, и если нога или рука выдвигается вперед, то непосредственно за ней следует и та часть материи, которая ее покрывает, если только материя эта не будет слишком жесткой, но последнее и не годится в живописи. Поэтому не может быть ни одного мгновения, когда какая-либо складка одежды лежит иначе, чем того

требует положение той или иной части тела в данный момент. Если же допустить подобную разницу, то мы получим на картине изображение двух моментов: одного, представляющего положение одежды в предшествующий момент, другого — данное положение той или иной части тела. Но кто же будет придирается к живописцу, который находит удобным представить нам в одно время два разных момента? Кто, напротив, не похвалит его за ум и вкус, придавшие ему смелость умышленно допустить небольшую погрешность, благодаря которой так сильно выиграла выразительность картины?

Такого же снисхождения заслуживает и поэт. Ограниченный временной последовательностью, он, собственно говоря, может показывать за один раз только одну сторону, одно качество изображаемых им материальных предметов. Но если счастливый строй его языка позволяет ему выразить это качество одним словом, то почему бы ему не прибавить то там, то здесь еще какое-нибудь второе слово? Почему бы даже, если это нужно, не прибавить и три или, наконец, четыре слова? Я уже заметил выше, что для Гомера корабль — или черный корабль, или белый корабль, или быстрый корабль, или — самое большее — хорошо оснащенный черный корабль. Такова вообще его манера. Но кое-где можно встретить места, где он прибавляет и третий живописный эпитет (например, «круглые, медные, осьмиспичные колеса») <sup>110</sup>, а иногда даже и четвертый (например, «гладкий, прекрасный, медный, кованный щит») <sup>111</sup>. Кто же осудит его за это? Кто не поблагодарит его скорей за эту небольшую роскошь, чувствуя, как она кстати в темных подходящих для нее местах?

Настоящее оправдание в подобных случаях как живописца, так и поэта я вывожу, впрочем, не из приведенного выше сравнения их с двумя мирными соседями. Простое сравнение ничего не доказывает и не оправдывает. Но вот в чем настоящее их оправдание. Подобно тому, как у живописца два различных момента (как в примере с Рафаэлем) следуют столь близко и непосредственно один за другим, что их без натяжки можно принять за один, точно так же у поэта (смотри выше примеры из Гомера) многие черты, изображающие различные части и качества в пространстве, следуют друг за другом во времени настолько стремительно, что мы их как будто слышим все одним разом.

И здесь-то, повторяю, превосходный язык Гомера так удачно приходит ему на помощь. Он не только предостав-

ляет ему свободу в количестве и в характере сочетания эпитетов, но и позволяет располагать эти многочисленные эпитеты в таком порядке, что мы ни на минуту не остаемся в неприятной неизвестности относительно предмета, к которому они относятся.

Новейшие языки по большей части совсем не имеют некоторых из этих преимуществ. Так, например, французский язык для передачи греческого выражения — круглые, медные, осьмиспичные колеса — должен употребить описательный оборот: круглые колеса, которые были из меди и имели восемь спиц. Но если это и выражает смысл оригинала, то совсем уничтожает картину. Между тем именно смысл здесь — ничто, а картина — все, и при передаче смысла без воссоздания живописной картины самый интересный поэт превращается в скучного болтуна. Такова и бывала нередко участь Гомера под пером добросовестной г-жи Дасье. Напротив, наш немецкий язык способен по большей части передавать эпитеты Гомера такими же краткими и равноценными эпитетами, но не может подражать греческому в удобстве их расположения. Мы так же, как и греки, можем сказать: «круглые, медные, осьмиспичные»... но «колеса» тащатся у нас позади. Однако кто же не чувствует, что три различных эпитета дают нам, пока мы еще не видим слова, к которому они относятся, лишь зыбкий и смутный образ? Грек соединит существительное с первым прилагательным, и потом уже следуют у него остальные, он говорит: «круглые колеса, медные, осьмиспичные». Мы сразу же знаем, таким образом, о чем он говорит, и по естественному ходу мыслей сначала знакомимся с самой вещью, а потом уже — со случайными ее свойствами. Этого преимущества не имеет наш немецкий язык. Или, точнее говоря, имеет, но редко может пользоваться, не рискуя двусмысленностью. Но не все ли это равно? Ибо если мы хотим поставить прилагательные после существительного, то должны употребить их как обособленные члены. Мы должны сказать: *runde Räder, ehern und achtspeichigt* (круглые колеса, медны и осьмиспичны). Но в этой форме наши прилагательные легко могут быть отнесены к ближайшему глаголу, что нередко создает совершенно превратный и, во всяком случае, неточный смысл.

Но я увлекся мелочами и, по-видимому, забыл о щите, о щите Ахилловом, об этой прославленной картине, создатель которой Гомер издавна считается великим учителем живописи<sup>112</sup>. По щит, могут мне сказать, есть единичный материальный предмет, подробное описание которого, если следовать

вашему правилу, не может быть дозволено поэту. А между тем Гомер употребил на его описание более сотни стихов, и притом с таким подробным и точным указанием материала, из которого сделан щит, его формы, наконец, всех фигур, изображенных на его огромной поверхности, что новейшим художникам было не трудно сделать его рисунок, сходный до последних мелочей с поэтическим его описанием.

На это частное возражение я отвечаю то, что уже ответил на него прежде. Гомер описывает щит не как вещь уже совсем готовую, законченную, но как вещь создающуюся. Следовательно, он и здесь пользуется своим прославленным художественным приемом, а именно: превращает сосуществующее в пространстве в раскрывающееся во времени и из скучного живописания предмета создает живое изображение действия. Мы видим у него не щит, а бога-мастера, делающего щит. Мы видим, как подходит он с молотком и клещами к своей наковальне, как выковывает сначала полосы из металла, а затем на наших глазах начинает создавать украшения щита, возникающие из металла под его мастерскими ударами. Мы не теряем мастера из виду, пока все не окончено. Тогда мы начинаем удивляться самому производству, но удивляться как очевидцы, видевшие, как оно делалось.

Нельзя того же сказать про щит Энея у Вергилия. Римский поэт или не мог понять всей тонкости приемов своего предшественника, или те знаки, которые он хотел нанести на свой щит, были такого рода, что они не могли выполняться на наших глазах. Действительно, это были пророчества, которые, понятно, было бы не совсем прилично богу совершать перед нами так же ясно, как их толкует потом поэт. Пророчества, как таковые, требуют «темного» языка, которому не соответствует пользование подлинными именами людей, чьего будущего они касаются. А эти настоящие имена и нужны были, по-видимому, поэту, как ловкому придворному, больше всего<sup>113</sup>. Но если бы даже это обстоятельство и могло служить оправданием Вергилию, оно не в силах, однако, исправить дурное впечатление, производимое этим отступлением Вергилия от манеры Гомера. Всякий читатель, обладающий тонким вкусом, конечно, согласится со мной. Приготовления, делаемые Вулканом к работе, у Вергилия почти те же, что и у Гомера; но вместо того чтобы показать нам не только приготовления, но и самую работу, Вергилий изображает бога со своими циклопами за работой:

Щит исполинский они создают, один против многих  
Копий латинских и стрел. Одни раздувными мехами  
Ловят ветер и вновь выпускают; другие в ушатах  
Мочат шипящую медь. И громко стонет пещера  
От наковален, и все, взмахнувши мощно руками,  
В такт ударяют и сплав клещами зубастыми вертят <sup>114</sup>.

А затем сразу опускает занавес над самой работой Вулкана и переносит нас совсем в другую обстановку, откуда постепенно переводит в долину, где Венера передает Энею уже приготовленный для него тем временем щит. Венера прислоняет его к стволу дуба, а после того, как героиня успевает налюбоваться им, осмотреть и примерить, начинается описание щита Энея, которое со своими вечными «здесь», «там», «вблизи от этого», «недалеко от этого», «видно» и т. д. — получается таким холодным и скучным, что все поэтические украшения, на какие только способен Вергилий, с трудом делают его сносным. Следует еще заметить, что описание щита ведется не от лица Энея, который любитесь одними лишь изображенными на нем фигурами, не понимая их значения:

Он же, не зная вещей, наслаждается их изваянием,

и не от лица Венеры (хотя она и могла бы знать о будущей судьбе своих внучат не меньше своего добродушного супруга), а от лица самого поэта. И очевидно, что на протяжении всего этого описания в поэме, собственно, нет никакого действия. Ни одно из выведенных в сей лиц не принимает участия в связанных с описанием щита картинах, и даже для последующего действия решительно все равно, изображено ли на щите то или другое. Во всем, одним словом, виден остроумный придворный, украшающий свой рассказ лестными намеками, а не великий гений, который полагается на внутреннюю силу самого произведения и пренебрегает всеми внешними средствами для возбуждения интереса. Поэтому описание щита Энея — настоящий вставной рассказ, имеющий единственной целью польстить национальной гордости римлян; это чуждый источник, который поэт вводит в свой поток для того, чтобы усилить его течение. Напротив, щит Ахилла — продукт самой плодородной почвы; ибо щит надо было сделать, а так как даже предметы первой необходимости не могут выйти из божественных рук иначе, чем в изящном виде, то щит должен был иметь и украшения. Искусство состояло в том, чтобы уметь воспользоваться этими украшениями только как украшениями, ввести их в самое содержание и показать их лишь там, где содержание это само пода-

вало к тому повод; но всего этого можно достигнуть, лишь сохраняя приемы Гомера. У Гомера Вулкан делает украшения на щите потому, что он должен сделать щит, достойный себя, и эти украшения он делает вместе со щитом. Напротив, Вергилий заставляет, по-видимому, делать щит лишь ради его украшений, ибо он считает их настолько важными, что описывает отдельно, после того как самый щит уже давно готов.

## XIX

Нападки на щит Ахилла старшего (Юлия) Скалигера, Перро, Террасона и др. известны; известно также и то, что отвечали на эти нападки госпожа Дасье, Боавен и Поп. Мне кажется, однако, что последние зашли в своей защите уж слишком далеко и, будучи увлечены правотой своего дела, высказывали мнения в такой же мере неправильные, как и мало помогающие оправданию поэта. Опровергая основное обвинение в том, будто Гомер наполнил свой щит таким количеством фигур, что они не могли уместиться на его поверхности, Боавен решил нарисовать этот щит с соблюдением соответствующих размеров. Его предположения о наличии нескольких концентрических кругов на поверхности щита весьма остроумны, хотя ни в словах самого поэта, ни где-либо в другом месте нет ни малейшего намека на то, чтобы у древних существовали щиты, разделенные таким образом. Так как сам Гомер называет его щитом, искусно отделанным со всех сторон, то, чтобы выиграть больше пространства, я бы использовал скорее его вогнутую сторону: известно ведь, что древние художники не оставляли ее пустой, как это доказывает щит Минервы работы Фидия<sup>115</sup> (на выпуклой стороне этого щита изображена битва амазонок, на вогнутой же поверхности — борьба богов и гигантов). Но мало того, что Боавен не хотел воспользоваться этой выгодой; он еще увеличил, кроме того, — без особой необходимости, — количество изображений, которые должен был уместить на своем вдвое уменьшенном, таким образом, пространстве, ибо разбивал на две и даже на три отдельные картины то, что у поэта, очевидно, составляло одну картину. Я очень хорошо понимаю, что побудило его к этому; но, по моему мнению, побуждение это не совсем основательно, и вместо того, чтобы стараться удовлетворить требования своих противников, он должен бы показать им несправедливость этих требований.

Я постараюсь яснее выразить мою мысль на примере. Гомер говорит об одном городе следующее:

Далее много народа толпится на торжище; шумный  
Спор там поднялся, спорили два человека о пене,  
Мзде за убийство; и клялся один, объявляя народу,  
Будто он все заплатил; а другой отрекался в приеме.  
Оба решились представить свидетелей, тлжбу их кончить.  
Граждане вокруг их кричат, своему доброхотствуя каждый.  
Вестники шумный их крик укрощают; а старцы градские  
Молча на тесаных камнях сидят средь священного круга;  
Скипетры в руки приемлют от вестников звонкоголосых,  
С ними встают и один за другим свой суд произносят <sup>118</sup>.

Мне кажется, что поэт хочет дать здесь только одну-единственную картину — изображение публичного разбора дела об уплате крупной выкупной суммы за убийство. Художник, желающий воспользоваться этим сюжетом, может взять из него лишь один момент: или обвинения, или допроса свидетелей, или произнесения приговора, или, наконец, такой из предшествующих или последующих моментов, какой вообще найдет удобным. Этот единственный момент он должен изобразить как можно отчетливее и использовать при этом для достижения более сильного впечатления все те средства, которые — при воспроизведении зрительных образов — дают изобразительным искусствам преимущество перед поэзией. Но что может сделать поэт, обрабатывающий этот же сюжет и не желающий при этом потерпеть неудачу, как не воспользоваться, в свою очередь, преимуществами, которыми обладает поэзия? Какие же это преимущества? Это, во-первых, свобода распространять свое описание как на то, что предшествует, так и на то, что следует за изображением определенного единственного момента, который только и может быть показан живописцем; это, во-вторых, вытекающая отсюда возможность изобразить то, о чем художник заставляет нас лишь догадываться. Только эта свобода и эта возможность и уравнивают поэта и художника, ибо произведения их следует ценить и сравнивать лишь по живости производимого на нас впечатления, а не по тому, равное или неравное количество предметов и моментов воспроизводят они: поэзия — для слуха, живопись — для глаза. Вот с какой точки зрения должен был взглянуть Боавен на рассматриваемое место у Гомера, и тогда он, конечно, не разбил бы его на столько отдельных картин, сколько пашел в нем воспроизведений различных моментов времени. Правда, что рассказанное Гомером в приведенных выше стихах нельзя изобразить на одной картине. Обвинение и запирательства,

показания свидетелей и возгласы разделившегося во мнениях народа, усилия герольдов восстановить порядок и, наконец, произнесение приговора — все эти сцены следуют одна за другой, и они не могут быть изображены одним разом. Но то, чего не было на картине, выражаясь по-ученому, в динамике, заключено было в ней в потенции, и единственный способ для поэта изобразить материальную картину при помощи слова состоит в том, чтобы соединить с действительно данным в картине и то, что в ней подразумевается. Поэт, одним словом, подражая картине, должен выйти из пределов, поставленных живописью. Оставаясь же в них, он может только изложить данные для картины, но никогда не создаст самой картины.

Таким же образом Боавен разбивает на три отдельные картины изображение осажденного города в «Илиаде»<sup>117</sup>. С равным правом он мог бы разделить его и на двенадцать картин. Ибо, не поняв однажды духа поэта и требуя от него, чтобы он подчинился законам единства, необходимым в живописи, он мог бы найти еще больше нарушений этого единства, так что для воспроизведения каждой детали щита потребовалось бы, может быть, особое поле. По моему же мнению, Гомер изобразил на всем щите не более десяти картин, из которых каждую он начинает или словами: «Он представил на нем», или: «Он сделал на нем», или: «Он поместил на нем»<sup>118</sup>. Где нет этих вступительных слов, там нет никакого основания искать отдельную картину; напротив, все заключающееся в каждой картине Гомера следует рассматривать как одно целое, которому только недостает произвольной концентрации во времени (приурочения к какому-нибудь одному моменту). Но Гомер, конечно, не мог ставить себе это целью. Напротив, если бы он к этому стремился и был точен в этом отношении, если бы он не допустил в своем рассказе ни одной черты, которая бы не могла войти в живописное изображение, — одним словом, если бы он поступил именно так, как требуют его критики, то этим господам, конечно, нечего было бы поставить ему в упрек, но зато для человека со вкусом не осталось бы в таком описании ничего достойного внимания.

Поп не только одобрил деление Боавена, но, вероятно, думая обнаружить нечто особенное, старался еще доказать, что каждая из этих раздробленных картин задумана у самого Гомера по строжайшим законам современной живописи. Контраст, перспектива, три единства — все это, по его мнению, соблюдено здесь точнейшим образом. Но так как,—

говорит он далее, — по достоверным свидетельствам известно, что живопись во времена Троянской войны была еще в младенческом состоянии, то остается предположить одно из двух: или что божественный гений Гомера не столько сообразовался с современным ему состоянием живописи, сколько предугадывал ее будущие возможности, или что свидетельства, о которых сказано выше, не заслуживают доверия и им следует предпочесть очевидную доказательность живописного Ахиллова щита. Пусть кто хочет принимает первое предположение! Что касается второго, то, конечно, в справедливости его нельзя убедить никого, кто знает историю искусства и несколько больше, чем рассказы историков, ибо о том, что живопись во времена Гомера была еще в младенческом состоянии, он знает не только со слов Плиния или кого-нибудь другого. Он судит об этом на основании художественных произведений, о которых упоминают древние и из которых видно, что и много столетий спустя живопись еще несколько не шагнула вперед. Так, например, картины какого-нибудь Полигнота далеко не выдерживают той критики, которую, по мнению Попа, совершенно удовлетворяют картины на Гомеровом щите. Две большие картины этого художника в Дельфах, картины, такое подробное описание которых оставил нам Павсаний<sup>119</sup>, были, очевидно, без всякой перспективы. В знании перспективы мы должны древним совершенно отказать, и все приводимое Попом в доказательство, будто Гомер имел о ней некоторое понятие, доказывает лишь, как слабы его собственные представления в этом вопросе<sup>120</sup>. «Гомеру, — говорит он, — очевидно, не было чуждо понятие перспективы, ибо он ясно показывает расстояние одного предмета от другого. Он замечает, например, что соглядатаи помещаются несколько поодаль от других фигур и что дуб, под которым приготавливают еду для жнецов, стоит несколько в стороне. То, что он говорит о долине, усеянной стадами, хижинами и хлевами, есть, без всякого сомнения, описание большого пейзажа в перспективе. Прямым доказательством этого может служить уже то множество фигур на щите, которые не могли быть изображены все в полную величину, откуда, очевидно, следует, что искусство уменьшать их сообразно требованиям перспективы было уже известно в то время». Простое соблюдение того известного оптического закона, по которому каждый предмет представляется в отдалении меньшим, нежели вблизи, далеко еще не делает картины перспективной. Условия перспективы требуют единой точки зрения, требуют наличия естественного горизонта, а

этого-то именно и не было в древних картинах. Основание в картинах Полигнота было не горизонтальным, а так высоко приподнято сзади, что фигуры, которые должны были казаться стоящими одна за другой, казались стоящими друг над другом. И если такое размещение фигур и целых групп было общим для того времени, как это видно из древних барельефов, где задние фигуры всегда стоят выше передних и смотрят через них, то естественно, что то же самое следует иметь в виду и говоря об описаниях Гомера. Поэтому нет никакой надобности отделять одну от другой те из его картин, которые могут быть соединены в одну. Изображение двух сцен в мирном городе, по улицам которого проходит веселая свадебная процессия в то время, как на площади решается важная тяжба, не требует поэтому двух отдельных картин, и Гомер, конечно, видел здесь только одну картину, ибо представлял себе целый город с такой высоты, откуда были видны разом и улицы и площадь.

Я держусь того мнения, что истинная перспектива в картинах создавалась лишь благодаря сценической живописи, но даже когда эта последняя достигла уже высшей степени совершенства, еще не легко было применять ее правила и законы к одной плоскости. Доказательством тому служат более поздние картины, найденные между древностями Геркуланума, на которых встречаются еще такие грубые ошибки в перспективе, каких нынче не простили бы ученику<sup>121</sup>.

Но я избавляю себя от труда излагать здесь свои отрывочные замечания по вопросу, совершенно удовлетворительное разъяснение которого надеюсь найти в обещанной Винкельманом истории искусства<sup>122</sup>.

## XX

Возвращаюсь опять к своему пути, если только есть определенный путь у прогуливающихся.

То, что сказано мной о материальных предметах вообще, приложимо еще в большей мере к изображению красоты телесной. Телесная красота заключается в гармоническом сочетании разнообразных частей, которые сразу могут быть охвачены одним взглядом. Она требует, следовательно, чтобы эти части были одна подле другой; и так как воспроизведение предметов, отдельные части которых находятся одна подле другой, составляет истинный предмет живописи, то

именно она, и только она, может подражать красоте телесной.

Поэт, который в состоянии показывать элементы красоты лишь одни за другими, должен, следовательно, совершенно отказаться от изображения телесной красоты, как таковой.

Он должен чувствовать, что эти элементы, изображенные во временной последовательности, никак не могут произвести того впечатления, какое производят, будучи даны одновременно, один возле другого; что после их перечисления взгляд наш не соберет этих элементов красоты в стройный образ; что задача представить себе, какой эффект произвел бы такой-то рот, нос и такие-то глаза, соединенные вместе, превосходит силы человеческого воображения и что это возможно разве только, если мы имеем в природе или в произведении искусства готовое сочетание подобных частей.

И в этом отношении Гомер является образцом среди образцов. Он, например, говорит: Нирей был прекрасен, Ахилл был еще прекраснее, Елена обладала божественной красотой. Но нигде не вдается он в подробное описание красоты. А между тем содержанием всей поэмы служит красота Елены. Как бы распространялся по этому поводу новейший поэт!

Уже Константин Манасса вздумал украсить свою сухую хронику изображением Елены. Я глубоко благодарен ему за эту попытку. Ибо трудно было бы найти другой пример, который бы настолько удачно показывал, как неразумно браться за то, что мудро обошел Гомер. Когда я читаю у него:

Пестроцветна, тонкоброва, дивная красавица.  
Нежнощека, волоока, светлолика, словно снег.  
Круглоглаза и изящна, просто — рожица Харит,  
Белорука и роскошна, воплощенная краса:  
С этим личиком пребелым, с алыми ланитами,  
С этим личиком премилым, с огненными взорами,  
С неподдельной, неподложной, неподменной красотой.  
С белизною, озаренной разноцветным пламенем  
(Так окунутая в пурпур блещет кость слоповая).  
С шеей длинной, белоснежной, — оттого предание,  
Будто дивная Елена рождена от лебеда<sup>123</sup>.

Когда я это читаю, мне кажется, будто я вижу, как вкатывают на гору камень за камнем для того, чтобы построить из них на вершине роскошное здание, и как эти камни скатываются между тем сами собой с другой стороны горы. В самом деле, что за образ дает нам этот поток слов? Видно

ли из них, какова была Елена? Не составит ли себе каждый из тысячи людей, прочитавших описание Елены у Массы, своего собственного представления о ней?

Правда, политические стихи этого монаха — еще не поэзия. Но послушаем Ариосто, когда он описывает чарующую красоту своей Альдины:

Вся ее особа сделана па диво,  
Как будто бы кистью творца-чародея:  
Косы белокурой длинные извивы  
Чистого злата и ярче и светлее;  
Разлиты по щечке нежной и красивой  
Смешанные краски розы и лилеи.  
Слоновою костью чело отливало,  
Очерчено в меру, ни крупно, ни мало,  
Из-под черных бровей тончайшей аркады  
Два глаза, вернее, два солнца блистают,  
Скупых на ласку, хоть щедрых на взгляды,  
А вокруг них шаловливо Амур летает,  
Рассеивая стрелы, все полные яда,  
И у всех на глазах сердца уловляет.  
А посик, нисходящий к щекам румяным,  
И зависть сама не укорит изъяном.  
Промежду двух ямок в укромном местечке  
Рот кистью природы расцвечен сугубо.  
Там пред нами две узких жемчужных речки  
То откроют, то скроют предестные губы,  
Оттуда текут учтивые словечки,  
Что нрав умягчат самый злой и грубый,  
И там же родятся те сладкие смехи,  
Что сводят на землю райские утехи.  
Млечное лоно под шейкой белоснежной.  
Округлое горло над грудью широкой.  
Два яблока крепких, как из кости нежной,  
Восходят и нисходят волной высокой,  
Словно вьется ветер над гладью безбрежной.  
Прочего не видит сам Аргус стоокий;  
Но следует думать, что так же исправно  
Все то, что скрыто, как и то, что явно.  
Отточены руки по мерке единой,  
И можно дивиться каждую минуту  
Форме той кисти, неширокой и длинной,  
Где нету бугорочка, ни жилки вздутой.  
А внизу, под дивной царственной картиной,  
Округлая ножка вздымается круто.  
Ангельские формы, что небо послало.  
Не в силах таить ни одно покрывало <sup>124</sup>.

Мильтон говорит по поводу Пандемоннума, что одни хвалили произведение, другие — его творца. Хвала одному не всегда, следовательно, означает похвалы и другому. Художественное произведение может заслужить полное одобре-

ние, хотя бы в то же время не за что было особенно хвалить художника; с другой стороны, художник может вызвать у нас восхищение, хотя бы произведение его не удовлетворяло нас полностью. Не нужно только забывать про это различие, и тогда нередко можно будет сравнивать между собою самые противоречивые суждения. Так и с Ариосто. Дольче в своем диалоге «О живописи» заставляет Аретино превозносить до небес стихи Ариосто<sup>125</sup>, я же, напротив, привожу их как пример картины, которая ничего не рисует. Мы правы оба. Дольче удивляется в стихах Ариосто тонкости, какую обнаруживает поэт в знании телесной красоты; меня же интересует только впечатление, какое производят на мое воображение эти знания, выраженные словами. Дольче на основании этих знаний делает заключение, что хорошие поэты — не менее искусные живописцы; я же, по впечатлению, которое производит на меня описание, вижу, что хорошо выражаемое посредством линии и красок живописцем может в то же время совсем плохо передаваться при помощи слова. Дольче рекомендует описание Ариосто всем живописцам как совершеннейший образец прекрасной женщины; я же вижу в этом описании поучительное предостережение для поэтов не делать еще более незадачливых попыток в той области, где не имел никакого успеха сам Ариосто. Очень может быть, что в стихах («Вся ее особа сделана на диво, как будто бы кистью творца-чародея») Ариосто видно глубокое изучение и понимание пропорций, основанное на наблюдении красоты в природе и в античных произведениях<sup>126</sup>. Допустим даже, что в словах: «Разлиты по щечке нежной и красивой смешанные краски розы и лилеи» Ариосто показал себя совершеннейшим колористом, равным Тициану<sup>127</sup>. Признаем, пожалуй, что если он волосы Альдины только сравнивает с золотом, а не называет золотыми, то из этого можно сделать вывод об отрицательном его отношении к употреблению в живописи настоящего золота<sup>128</sup>. Наконец, в его описании носа Альдины — «А носик, нисходящий к щекам румяным, и зависть сама не укорит изъяном»<sup>129</sup>, — можно, конечно, видеть воспроизведение того античного греческого профиля, который потом греческие художники передали и римским. Но какую пользу приносит все это изучение и знание нам, читателям, которые хотят живо вообразить себе прекрасную женщину и ощутить хоть отчасти то волнение в крови, которое вызывается действительным созерцанием красоты? Если поэт и знает, из каких сочетаний образуется прекрасный облик, разве передает он нам свое знание? А ес-

ли бы и так: разве он дает нам видеть это сочетание? Или облегчает ли он нам хоть в какой-нибудь мере наши усилия вообразить их себе живо и наглядно? Правильно очерченный лоб, нос, в котором самой зависти нечего было бы исправить, продолговатая и тонкая рука,— дают ли нам сколько-нибудь ясный образ все эти общие места? Они могут иметь какое-либо значение лишь в устах учителя живописи, объясняющего своим ученикам красоты академической модели: в этом случае достаточно одного взгляда на стоящую перед глазами модель, чтобы увидеть и правильные очертания светлого лба, и изящную линию носа, и прелесть узкой продолговатой руки. Но в описании поэта я ничего этого не вижу и с досадой чувствую бесполезность моих усилий что-либо увидеть.

Сам Вергилий довольно удачно подражал Гомеру в этом отношении, так как все подражание его заключалось в том, что он ничего не прибавлял к словам Гомера. И у него, например, Дидона не более как «прекрасная Дидона». Если же он и описывает в ней что-либо обстоятельнее, то ее богатый и ее величественный выход:

Вот выступает она, окруженная пышною свитой,  
Пестрый кушак повязав поверх сидонской хламиды.  
С ней — колчан золотой, увитые золотом косы.  
Яркий багряный наряд скреплен золотою застежкой <sup>130</sup>.

Если бы кто-либо вздумал по этому поводу применить к Вергилию известные слова древнего художника, обращенные к его ученику, написавшему чересчур разнаряженную Елену: «Ты не умел написать ее прекрасной, а потому и написал ее богато одетой», то Вергилий со своей стороны мог бы совершенно справедливо ответить: «Не моя вина, что я не мог изобразить ее прекрасной; упрек относится к возможностям моего искусства; моя же заслуга состоит в том, что я удерживался в границах его».

Я не могу по этому случаю не упомянуть о двух одах Анакреона, в которых он описывает красоту своей возлюбленной и Бафилла <sup>131</sup>. Прием, употребленный им для этого, чрезвычайно искусен. Он воображает, что перед ним живописец, и заставляет его работать на своих глазах. «Вот так,— говорит он,— сделай мне волосы, так — лоб, так — глаза, так — рот, так — шею и грудь, так — бедра и руки!» То, что художник может сочетать в одно целое по частям, поэт, в свою очередь, тоже описывает по частям. Цель его не в том, чтобы с помощью этих устных указаний художни-

ку дать нам возможность увидеть и почувствовать красоту обожаемой женщины; он и сам чувствует недостаточность слова для достижения поставленной себе цели и обращается потому к помощи живописи, силу воздействия которой ставит так высоко, что вся ода кажется скорее похвальной одой живописи, нежели возлюбленной. Он уже не видит портрета, он видит ее самое, и ему кажется, что она уже готова открыть рот и заговорить: «Стой, ее уже я вижу. Скоро, воск, заговоришь ты».

Так же точно, заказывая художнику портрет Бафилла, он так искусно перемежает похвалы красоте мальчика с похвалами живописи и художнику, что трудно решить, в честь кого, собственно, Анакреон написал свою оду. Он собирает красивейшие черты из различных картин, характерной особенностью которых и была именно исключительная красота той или иной черты. Так, шею он берет у Адониса, грудь и руки — у Меркурия, бедра — у Полидевка, чрево — у Вакха, и, наконец, заверченный Бафилл предстает перед нами в образе Аполлона.

Под лицом его да будет  
По подобию Адониса  
Из слоновой кости шея.  
Грудь его и руки обе  
Сотвори ты по Гермесу;  
Сделай бедра Полидевка,  
Сделай чрево Диониса;  
Аполлона изменивши,  
Из него создай Бафилла.

Точно так же и Лукиан не находит другого способа дать понятие о красоте Антеи, как путем указания на лучшие женские статуи древних художников<sup>132</sup>. Но все это означает только признание, что слово само по себе здесь бессильно, что поэзия становится бессвязным лепетом и красноречие немее, если искусство не придет к нему каким-либо образом на помощь в качестве толмача.

## XXI

Однако не потеряет ли слишком много поэзия, если мы исключим из ее области всякое изображение телесной красоты? Но кто же собирается это сделать! Если мы и хотим загородить для нее путь рабского следования по стопам родственного ей искусства, то вытекает ли из этого, что мы думаем заслонить перед ней все другие пути, на которых,

напротив, изобразительное искусство должно будет ей уступать?

Тот же Гомер, который так упорно избегает всякого описания телесной красоты, который не более одного раза, и то мимоходом, напоминает, что у Елены были белые руки <sup>133</sup> и прекрасные волосы <sup>134</sup>, — тот же поэт умеет, однако, дать нам такое высокое представление о ее красоте, которое далеко превосходит все, что могло бы сделать в этом отношении искусство. Вспомним только о том месте, где Елена появляется на совете старейшин троянского народа. Увидев ее, почтенные старцы говорят один другому:

Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы  
Брань за такую жену и беды столь долгие терпят;  
Истинно, вечным богиням она красотою подобна <sup>135</sup>.

Что может дать более живое понятие об этой чарующей красоте, как не признание холодных старцев, что она достойна войны, которая стоила так много крови и слез.

То, чего нельзя описать по частям и в подробностях, Гомер умеет показать нам в его воздействии на нас. Изображайте нам, поэты, удовольствие, влечение, любовь и восторг, которые возбуждает в нас красота, и тем самым вы уже изобразите нам самое красоту. Кто в состоянии представить себе безобразным возлюбленного Сафо, при виде которого она, по ее собственным словам, лишилась сознания и чувства? Перед кем не предстанет привлекательным образ, если только он соответствует тем ощущениям, которые этот образ возбуждает? Овидий заставляет нас наслаждаться вместе с ним красотою своей Лесбии. Но как достигает он этого? Тем ли, что описывает эту красоту по частям?

Что я за плечи узрел! Какие руки ласкал я!  
Что за округлую грудь мне довелось обнимать!  
Что за плоский живот под грудью ее небольшою!  
В девичьих ляжках ее, в бедрах какая краса!

Нет, не этим, но благодаря тому, что его описание проникнуто сладострастным упоением, которое возбуждает наше собственное желание и заставляет нас как бы испытать те же чувства, какие владели им.

Другое средство, которое позволяет поэзии сравниться с изобразительными искусствами в передаче телесной красоты, состоит в том, что она превращает красоту в прелесть. Прелесть есть красота в движении, и потому изображение

ее более доступно поэту, нежели живописцу. Живописец позволяет лишь угадывать движение, а в действительности фигуры его остаются неподвижными. Оттого прелестное показалось бы у него «гримасою». Но в поэзии оно может оставаться тем, что есть, то есть красотой в движении, на которую все время хочется смотреть. Оно живет и движется перед нами, и так как нам вообще легче припоминать движение, нежели формы и краски, то понятно, что и прелестное должно действовать на нас сильнее, чем неподвижная красота. Все, что еще и донныне нравится нам и привлекает нас в изображении Альдины, есть прелесть, грация. Глаза ее производят на нас впечатление не потому, что они черны и пламенны, а потому, что они мило и нежно смотрят вокруг, потому, что Амур порхает вокруг них и расстреливает из них весь свой колчан. Рот ее нравится не потому, что грубые цвета прекрасной киновари закрывают два ряда изящных перлов, а потому, что здесь зарождается та очаровательная улыбка, которая одна уже может доставить райское блаженство, ибо оттуда исходят те сладкие речи, которые могут смягчить самые жестокие сердца. Грудь ее нравится не столько потому, что молоко, слоновая кость и яблоки призваны на помощь, чтобы дать нам понятие о ее белизне и прелести форм, а потому, что она вздымается и опускается, как волны у берега, когда играющий Зефир вступает в борьбу с морем.

Я уверен, что подобные черты прелестного, собранные в один или два станса, производили бы гораздо больше впечатления, нежели все пять растянутых стансов Ариосто, где столько холодных красот, кажущихся надуманными и неестественными нашему чувству.

Сам Анакреон скорее предпочел бы быть неловким, потребовав от живописца невозможного, нежели оставить образ своей красавицы холодным и не одухотворенным прелестью: «Рядом с нежным подбородком, с беломраморною шейкой все хариты пусть порхают».

Он приказывает живописцу, чтобы грации порхали вокруг ее нежного подбородка и шеи! Как так? Неужели он понимает это буквально? Но ведь это не в силах живописи. Художник мог придать подбородку изящную округлость, изобразив на нем прекраснейшую ямочку, мог сделать шею нежной и полной привлекательной белизны, но большее было ему недоступно. Изобразить повороты этой прекрасной шеи или игру мускулов, при которой эта ямочка делается то более, то менее заметной, изобразить, одним словом, пре-

лесть движений было выше его сил. Поэт использовал все средства, какие предоставляет ему его искусство в области телесного изображения красоты для того, чтобы тем самым заставить и художника отыскать соответственные средства выразительности в его искусстве. Это является лишним подтверждением уже высказанной выше мысли, что поэт даже тогда, когда он говорит о произведении изобразительного искусства, не связан в своем описании рамками этого искусства.

## XXII

Зевксис написал Елену и имел смелость поставить под картиной те знаменитые строки Гомера, в которых очарованные старцы передают друг другу свои впечатления. Никогда поэзия и живопись не вступали в более равную борьбу. Не победила ни одна сторона, и лавры могли бы в равной мере достаться обеим. Подобно тому как мудрый поэт, чувствуя, что он не в силах описать красоту по частям, показал нам ее лишь в ее воздействии, точно так же не менее мудрый живописец изобразил нам только красоту и счел неудобным для своего искусства прибегать к каким-либо дополнительным средствам. Картина его состояла из одной фигуры обнаженной Елены. Ибо весьма вероятно, что именно эту картину написал он для кротонцев<sup>136</sup>.

Любопытно сравнить с этим картину, которую рекомендует новейшим живописцам Кэйлюс, на основании тех же строк Гомера: «Елена, закутанная в белое покрывало, появляется среди старцев, в числе которых находится также и Приам, которого легко узнать по знакам его царственного достоинства. Художник особенно должен стараться передать нам торжество красоты по жадным взорам и проявлениям восторженного удивления на лицах холодных старцев. Сцена происходит у одних из ворот города; в глубине картины может быть или чистое небо, или высокие городские строения; первое было бы смелее, но и то и другое одинаково уместно».

Представьте себе такую картину выполненной лучшим художником нашего времени и поставленной рядом с картиной Зевксиса. Какая из них будет подлинным изображением торжества красоты? Та ли, где я чувствую самую красоту, или та, где я должен догадываться о ней по гримасам расчувствовавшихся старичков? «Постыдна старческая лю-

бовь»; сластолюбивый взгляд делает смешным самое почтенное лицо, и старик, обнаруживающий юношескую страсть,— существо отвратительное для воспроизведения живописцем. Гомеровым старцам нельзя сделать этого упрека, ибо впечатление, ими испытанное, есть мгновенная искра, которую мудрость тотчас же гасит; их движение только поднимает в наших глазах красоту Елены, не бесчестя самих старцев; они сознаются в своем чувстве, но тотчас же прибавляют:

Но и столько прекрасная, пусть возвратится в Элладу,  
Пусть удалится от нас и от чад нам любезных погибель.

Без этого мудрого решения они были бы просто старыми сластолюбцами, тем, чем они и должны казаться в картине Кэйлюса. Да и в кого вперяют они свои сладострастные взгляды? В закутанную в покрывало фигуру. Разве это Елена? Я решительно не понимаю, как мог Кэйлюс оставить покрывало? Правда, Гомер ясно говорит о покрывале:

Встала она и, серебристыми тканями вокруг осеняя,  
Быстро из терема шествует...

Но Елена надевает его только затем, чтобы пройти по улицам, и когда старцы у Гомера обнаруживают удивление перед красотой Елены, прежде даже чем она успела снять покрывало или откинуть его, то в этом нет ничего странного. Старцы видят ее не в первый раз: вырвавшееся у них признание не является, стало быть, результатом теперешнего мгновенного созерцания Елены; они, конечно, не раз уже испытывали то, в чем сознаются теперь. Совсем другое дело в картине. Если я вижу в ней восхищенных старцев, я, естественно, хочу в то же время видеть, чем они восхищаются, и буду неприятно поражен, если не увижу ничего более, кроме закутанной в покрывало фигуры, на которую они кидают сладострастные взгляды. Что остается от Елены в этой фигуре? Только белое покрывало и очертания тела, насколько эти очертания можно увидеть сквозь одежду. Но, может быть, Кэйлюс не думал, что лицо ее должно быть закрытым, и упоминает о покрывале просто как об одной из частей одежды. Если это правда (слова его, впрочем, не допускают такого толкования, и он прямо говорит: «Елена, покрытая белой тканью»), то изумление наше возрастает еще более. Не странно ли в самом деле, что он обращает внимание художника на выражения лиц стариков, а о красоте Елены не говорит ни слова? Как же это так? Не сказать ни слова об этой восхитительной скромнице, роб-

ко приближающейся с влажными от слез раскаяния глазами? Неужели же исключительная красота такое обычное, такое простое для наших художников явление, что о нем не стоит и упоминать? Или, может быть, выражение выше красоты? Или, наконец, мы привыкли уже и в картинах, подобно тому как это происходит на сцене, принимать безобразную актрису за восхитительную принцессу, если только возлюбленный ее принц пылко признается ей в любви.

Поистине, картина Крэйлюса относилась бы к картине Зевксиса точно так же, как пантомима к возвышеннейшей поэзии.

В древности Гомера читали, без сомнения, больше и внимательнее, чем сейчас, и, однако, мы не видим, чтобы древние художники извлекали из него много сюжетов для своих картин <sup>137</sup>. Они пользовались в этом отношении преимущественно указаниями поэта на особую телесную красоту; такую телесную красоту и любили они изображать, ибо хорошо чувствовали, что в этом только отношении они могут соперничать с поэтом. Кроме Елены, Зевксис написал также Пенелопу, а Диана, написанная Апеллесом, была Дианой Гомера в сопровождении своих нимф (по этому случаю я считаю нужным упомянуть, что место у Плиния, где идет речь о Диане, требует поправки) <sup>138</sup>. Изображать же действия, взятые из Гомера, потому только, что они отличаются богатством композиции, счастливыми контрастами и искусством освещения, казалось древним художникам не отвечающим истинному вкусу; и это действительно было так, пока искусство не выходило из тесных границ своего высшего назначения. Но зато они проникались духом поэта, наполняя свое воображение высокими чертами его поэзии; огонь его воодушевления воспламенял и их; они видели и чувствовали так же, как он, и, таким образом, их произведения делались как бы копиями поэтических произведений, хотя сходство их не было сходством портрета с оригиналом, а скорее — сына с отцом: один похож на другого и между тем отличен от него. По большей части это сходство состоит лишь в одной черте, с которой гармонируют все остальные, хотя сами по себе эти остальные черты не имеют между собой ничего общего.

С другой стороны, так как высокие образцы Гомерової поэзии были древнее любого образцового произведения других искусств и так как Гомер успел оглядеть поэтическим взором природу раньше, чем Фидий или Апеллес, то нет ничего удивительного, что художники находили у Гомера уже

готовыми различные, особенно нужные им наблюдения прежде, чем успевали сделать их сами, и что они стремились ухватить эти черты, подражая, таким образом, в Гомере самой природе. Фидий сознавался, что стихи:

Рек, во знаменье черными Зевс помавает бровями,  
Быстро власы благовонные вверх поднялись у Кронида  
Окрест бессмертной главы, и потрясся Олимп многохолмный... <sup>139</sup> —

послужили ему образцом его Юпитера Олимпийского и что только при их помощи удалось ему это божественное лицо, кажущееся как бы сошедшим с небес. Толковать это признание таким образом, будто фантазия художника, оживленная высоким поэтическим образом, сама получила способность к столь же возвышенным представлениям, значит, по-моему, упускать из виду самую сущность и удовлетворяться чрезвычайно общими объяснениями там, где необходимо видеть более прямой смысл. По моему мнению, Фидий признается здесь, что из приведенного места Гомера он прежде всего заметил, какая выразительность заключается в бровях и как много души <sup>140</sup> в них открывается. Очевь может быть, что те же стихи заставили его обратить большое внимания на волосы и стараться отобразить насколько возможно то, что Гомер называет благовонными волосами. Ибо известно, что древние художники до Фидия мало понимали выразительность и значение физиономии и особенно пренебрегали отделкой волос. Еще Мирон был слаб в том и в другом, как замечает Плиний <sup>141</sup>, и, по его же словам, Пифагор Леонтин выделился тем, что он первым начал изящно отделять волосы <sup>142</sup>. Чему Фидий научился у Гомера, тому другие художники научились у Фидия.

Я приведу еще один пример подобного же рода, который мне всегда особенно нравился. Припомним, что говорит Хоггарт об Аполлоне Бельведерском <sup>143</sup>. «Этого Аполлона,— замечает он,— и Антипоя можно видеть в Риме в одном и том же дворце. Но если Антипой приводит зрителя в восхищение, то Аполлон, напротив, поражает, и именно потому, что, как говорят путешественники, по виду он представляет нечто сверхчеловеческое, нечто такое, чего большая часть из них обычно не в силах описать. Это впечатление, по их словам, тем удивительнее, что при ближайшем исследовании становится ясной самому неискушенному глазу непропорциональность статуи. Один из лучших наших английских скульпторов, ездивший недавно в Рим, подтвердил мне только что сказанное, а именно то, что ноги и бедра статуи

слишком длинны и толсты по отношению к верхней части тела. Андреа Сакки, один из величайших итальянских живописцев, был, по-видимому, того же мнения, иначе трудно было бы понять, зачем он в своей знаменитой картине (которая теперь находится в Англии), изображающей увенчание певца Пасквилини Аполлоном, придал своему Аполлону пропорции Антиноя, между тем как в остальном вся фигура его представляет копию с Аполлона Бельведерского. Но хотя мы действительно часто наблюдаем в величайших произведениях, что какая-нибудь маловажная деталь в них оставляется без внимания, однако это не может иметь места в настоящем случае, ибо в прекрасной статуе соразмерность есть одно из важнейших условий красоты. Итак, необходимо заключить, что нижние части тела увеличены умышленно, ибо в противном случае легко было бы избежать этого недостатка. Действительно, при более глубоком изучении красот этой фигуры мы приходим к убеждению, что то, что считалось невыразимо прекрасным в статуе в целом, происходит именно от той несоразмерности частей, которая на первый взгляд кажется недостатком». Все это чрезвычайно верно и остроумно. Я прибавлю только со своей стороны, что уже сам Гомер чувствовал и указывал на то, что особая величина ног и бедер придает фигуре более величественный вид. Ибо, когда Антенор сравнивает Улисса с Менелаем, он, между прочим, замечает:

Стоя, плечами широкими царь Менелай отличался;  
Сидя же вместе, почтеннее был Одиссей благородный<sup>144</sup>.

Итак, если Улисс в сидячем положении выигрывал в смысле внешности, между тем как Менелай терял, то нетрудно понять, как верхняя часть туловища относилась у обоих и к ногам и к бедрам. У Улисса она была велика по сравнению с нижней частью, у Менелая же наоборот.

### XXIII

Одна неподходящая часть может, конечно, нарушить общее впечатление от прекрасного целого, но предмет еще не становится от этого безобразным. Для того чтобы создалось впечатление безобразного, требуется ряд неподходящих частей, которые также надо воспринимать сразу; только тогда получается впечатление, противоположное тому, какое производит на нас прекрасное.

Поэтому безобразное по существу своему, казалось бы, также не могло быть предметом поэзии, а между тем Гомер изобразил самую безобразную наружность в лице Терсита, и притом изобразил по частям. На каком же основании позволил он себе при описании безобразного то, чего так старательно избегал в описании прекрасного? Разве впечатление от безобразного не ослабляется, как и впечатление от красоты, благодаря постепенному перечислению составляющих его частей?

Без сомнения; но в этом-то именно и заключается оправдание Гомера. Именно потому, что в воспроизведении поэта безобразное ослабляется и описание телесных недостатков не производит на нас такого противного впечатления, именно потому и может оно найти место в поэзии. Если поэт не может пользоваться им для своих прямых целей, то, по крайней мере, он может вводить безобразное для возбуждения и усиления тех смешанных впечатлений, которыми он продолжает нас занимать при недостатке одних только приятных впечатлений.

Эти смешанные впечатления создаются из сочетания смешного и страшного.

Гомер представляет Терсита безобразным для того, чтобы представить его смешным. Но он смешон не одним своим безобразием: уродство есть только недостаток, а для смешного требуется контраст между совершенством и недостатками<sup>145</sup>. Таково определение смешного, сделанное моим другом Мендельсоном. Я бы прибавил только к этому определению, что контраст не должен быть слишком резким или что противоположности, говоря языком живописцев, должны быть такого рода, чтобы иметь возможность слиться между собою. Мудрый и справедливый Эзоп не сделается еще смешным от того, что мы придадим ему наружность Терсита. Сделать самого Эзопа, именно его безобразие, причиной того неистощимого смеха, которым проникнуты его поучительные сказки, было глупой и неудачной попыткой дураков монахов. Безобразное тело и прекрасная душа точно так же, как масло и уксус, остаются отдельными на вкус, хотя бы мы и сбивали их вместе. Они не дают ничего третьего; тело возбуждает досаду, душа — удовольствие, то есть совершенно самостоятельные чувства. Только тогда, когда уродливое тело вместе с тем слабо и болезненно, когда оно мешает свободным проявлениям духовной деятельности, только тогда могут слиться между собою чувства досады и удовольствия, но вытекающее из этого слияния новое впе-

чатление будет не смехом, а состраданием, и лицо, которое без того было бы для нас лишь достойным высокого уважения, становится теперь интересным. Уродливый и болезненный Поп был, конечно, более интересен своим друзьям, нежели красивый и здоровый Уичерлей — своим. Но если уродливость Терсита сама по себе и не делает его смешным, то, с другой стороны, без нее он не мог бы быть смешон. Соответствие этого уродства с его характером, противоречие того и другого его собственному высокому мнению о себе, ничемность его ехидной болтовни, унижающей его самого, — все это, вместе взятое, производит комическое впечатление. Последнее обстоятельство и есть безвредность, которую Аристотель <sup>146</sup> ставит непременно условием смешного; точно так же Мендельсон считает необходимым, чтобы контраст не был значительным и не мог нас слишком заинтересовать. Ибо стоит только допустить, что коварная попытка Терсита унижить Агамемнона обошлась бы ему дорогой ценой, что вместо двух кровавых рубцов он заплатил бы за нее жизнью, как мы бы тотчас перестали смеяться над ним. Этот нравственный и физический урод — все-таки человек, гибель которого сразу же покажется нам гораздо большим злом, нежели все его проступки и грехи. Чтобы сделать подобный опыт, стоит только прочесть описание его смерти у Квинта Калабра <sup>147</sup>. Ахилл сожалеет о том, что убил Пентесилею. Эта красота, обогрелая столь мужественно пролитую кровью, вызывает в герое уважение и сострадание, и эти чувства переходят в любовь. Но злоречивый Терсит вменяет ему эту любовь в преступление. Он видит в ней сластолюбие, которое, по его словам, доводит до безумия самого мудрого человека; тогда взбешенный Ахилл, не говоря ни слова, ударил Терсита по щеке с такой силой, что у него хлынула горлом кровь, вылетели зубы, а вместе с ними — и его душа, — это уже отвратительно. Разъяренный убийца Ахилл делается ненавистнее лукавого Терсита; радостный крик, которым отвечают греки на этот поступок, оскорбляет меня; я становлюсь на сторону Диомеда, который уже обнажает меч, чтобы отомстить убийце за смерть своего ближнего, ибо я также чувствую, что Терсит — мой ближний, что он — человек.

Но предположим, что наущения Терсита возбудили бы бунт, что возмущившийся народ ушел бы действительно на корабли, изменнически покинув своих вождей, которые попались бы в руки мстительным врагам, и приговор богов

выразился бы в гибели всего войска и флота. В каком виде предстало бы нам тогда безобразие Терсита? Если безразличное безобразие только смешно, то, конечно, безобразие, причиняющее вред, ужасно. Я не могу пояснить этого лучше, чем приведя два места из Шекспира. Эдмунд, незаконный сын Глостера в «Короле Лире», конечно, не меньший злодей, нежели Ричард, герцог Глостерский, который ужасными преступлениями расчистил себе путь к престолу и вступил на него под именем Ричарда Третьего. Но отчего же первый не возбуждает такого ужаса и отвращения, как последний? Когда незаконнорожденный сын говорит:

Природа, божество мое, твоим  
Законам я служу. Ужель дозволю,  
Чтоб все меня считали отщепенцем  
За то, что я на год и две луны  
Отстал от брата. Низок родом я,  
Побочный сын. Но так же я сложен  
И духом горд и на отцов похож,  
Как отпрыск знатной леди. Почему ж  
Клеймят меня «побочный», «худородный».  
Да разве в смелом воровстве природы  
Не больше буйных сил я почерпал,  
Чем весь на нудном и постыдном ложе  
Рожденный в скуке выводок хлыщей,  
Зачатый в полусне или спросонок? <sup>148</sup> —

то я слышу дьявола, который, однако, принимает образ светлого ангела. В словах же герцога Глостера:

Но я для буйств веселых не рожден,  
Ни чтоб, влюбясь, пред зеркалом вертеться.  
Неладно шит и чужд красот любви,  
Не пыжусь я пред нимфой-вертихвосткой.  
Обижен навсегда телосложением,  
Природой-лицемеркой обойден,  
Крив, недокончен, раньше срока послан  
В сей мир живой, лишь вполовину сделаю,  
И то так безобразно и нелепо,  
Что брешут псы, когда я прохожу.  
И в наши дни под звук цевницы мирной  
Не нахожу я для себя забав:  
За тенью разве собственной гопяться  
Иль о своем уродстве размышлять.  
А посему, раз мне не суждено  
Прожить свой век любезником изящным,—  
Злодеем буду. Так я порешил, <sup>149</sup> —

в этих словах я вижу и слышу дьявола, и притом дьявола в его подлинном облике.

Именно так пользуется поэт чертами безобразного. Что же допустимо для живописца? Живопись как искусство подражательное может, конечно, изображать безобразное, но, с другой стороны, живопись как изящное искусство не должна изображать его. В первом смысле к области живописи относятся все видимые предметы; во втором — лишь такие, которые возбуждают приятные ощущения.

Но не могут ли и неприятные ощущения нравиться в подражании? По крайней мере, не все. Вот, например, что говорит об отвращении один из остроумнейших критиков: <sup>150</sup>

«Представления страха, печали, испуга, жалости возбуждают в нас неудовольствие только тогда, когда мы считаем зло реальным. Поэтому они могут разрешиться в приятные ощущения, когда мы вспомним, что они — только художественная иллюзия. Совсем другое дело — отвращение. Чувство это образуется по законам воображения, исключительно в связи с представлением отвратительности, независимо от того, верим ли мы в его реальность или нет. Что пользы оскорбленному воображению, если даже искусство и выдает свой обман? Неудовольствие в душе нашей происходит не от предположения, что предмет реально существует, а от самого представления об этом предмете. Поэтому ощущение отвратительного представляется нам всегда реальностью, а не подражанием».

То же самое можно сказать и о безобразии форм. Это безобразие оскорбляет наше зрение, противоречит требованиям нашего вкуса в смысле расположения и гармонии частей и возбуждает в нас отвращение безотносительно к действительному существованию предмета, безобразия которого мы наблюдаем. Мы не можем без неудовольствия видеть Терсита ни в действительности, ни в изображении; и если в изображении он не производит на нас такого неприятного впечатления, разница эта происходит не от того, что безобразие его форм перестает быть безобразием в художественном подражании, а потому, что мы можем отвлечься от этого безобразия, любуясь искусством художника. Но даже и это удовольствие беспрестанно нарушается при мысли, как дурно использовано здесь искусство, а эта мысль редко не влечет за собой падения художника в нашем мнении.

Аристотель называет еще одну причину, <sup>151</sup> почему вещи, на которые в действительности мы смотрим с отвраще-

нием, доставляют нам удовольствие в точнейшем художественном воспроизведении. Это — общая всем людям потребность в знании. Мы радуемся, когда можем узнать по изображению вещи, что она собою представляет, или признать в этом изображении ту или другую вещь. Но и отсюда, однако, не следует оправдание отвратительного в художественном изображении. Удовольствие, простирающееся от удовлетворения нашей потребности в знании, лишь мгновенно, и отношение его к изображенной вещи случайно и несущественно; напротив, неудовольствие, возбуждаемое в нас отвратительным, — постоянно и притом существенно связано с предметом, его возбуждающим. Каким же образом могут они уравновесить друг друга? Легкое ощущение удовольствия, получаемое нами при нахождении сходства, еще менее способно пересилить неприятное действие на нас отвратительного. Чем более сравниваю я изображение отвратительного с самим предметом, тем сильнее возбуждается во мне это чувство, так что удовольствие от сличения скоро исчезает и остается только неприятное впечатление от вдвойне отвратительного. Судя по примерам, приводимым Аристотелем, можно думать, что и сам он не причисляет отвратительного к предметам, изображение которых может нравиться: сюда относятся хищные звери и трупы. Но первые возбуждают страх, даже не будучи отвратительными, и этот-то страх, а не отвратительность их превращается при художественном подражании в чувство удовольствия. То же происходит и с трупами. Тяжелое чувство жалости, страшное напоминание о предстоящем нам самим уничтожении — вот чувства, которые в действительности делают для нас труп противным. Но в художественном подражании первое чувство утрачивает свою силу потому, что мы не верим действительности представленного. Что же касается страшного напоминания о неизбежной участи всякого смертного, то мысль эта может быть скрыта различными утешительными обстоятельствами или, наконец, так твердо связана с этими обстоятельствами, что целое, вместо того чтобы ужасать нас, делается даже привлекательным.

Итак, внешнее безобразие не может быть само по себе предметом живописи как изящного искусства, ибо чувство, возбуждаемое им, есть, во-первых, чувство неприятное и, во-вторых, оно не принадлежит к тому роду неприятных чувств, которые переходят при художественном подражании в ощущения приятные. Но появляется еще вопрос: не может

ли безобразное служить для усиления других ощущений, как составной элемент живописи, подобно тому как оно служит в поэзии.

Может ли живопись пользоваться безобразным для возбуждения чувств смешного и страшного?

Я не беру на себя смелость прямо ответить на этот вопрос отрицательно. Не подлежит сомнению, что безвредное уродство может быть смешным и в живописи, особенно если с ним связывается стремление казаться привлекательным. Неоспоримо также, что безобразие, приносящее вред, возбуждает как в действительности, так и в изображении чувство ужасного и что как смешное, так и ужасное, будучи уже само по себе чувством смешанным, смягчается еще более в подражании и даже получает способность нравиться.

Я должен, однако, напомнить при этом, что живопись и поэзия находятся в этом случае не в одинаковых условиях. В поэзии, как я уже заметил, безобразие форм теряет почти совершенно свое неприятное действие уже в силу того, что отдельные детали безобразного передаются поэзией не в их совокупности, а во временной последовательности; безобразное в поэзии перестает в известном смысле быть безобразным, получает вследствие того способность еще теснее сливаться с явлениями иного рода и производит вместе с ними совершенно другое действие. Напротив, в живописи безобразное дается сразу во всей своей полноте и действует на нас почти точно так же, как и в природе. Таким образом, безразличное безобразие не может здесь долго оставаться смешным; впечатление неприятное берет верх, и то, что в первое мгновение казалось только забавным, делается со временем просто отвратительным. То же происходит и с безобразием, приносящим вред: страшное мало-помалу исчезает в нем, и под конец остается одно впечатление отвратительного.

На основании подобных рассуждений граф Кэйлюс имел полное право выкинуть эпизод о Терсите из ряда своих Гомеровых картин. Но можно ли на том же основании желать исключения их и из самого Гомера? К сожалению, я должен заметить, что один ученый, в остальном отличающийся верным и тонким вкусом, придерживается этого мнения<sup>152</sup>. Но я надеюсь потолковать об этом подробнее в другом месте.

Второе различие, которое вышеназванный критик находит между отвращением и другими неприятными ощущениями, относится также к неудовольствию, возбуждаемому в нас внешним безобразием.

«Другие неприятные ощущения,— говорит он <sup>153</sup>,— могут иметь для нас некоторую привлекательность не только в подражании, но и в самой природе, так как они никогда не возбуждают одного чистого неудовольствия и к этому неудовольствию всегда примешивается нечто, его смягчающее. Страх наш, например, редко бывает без примеси надежды; испуг возбуждает все наши силы к отражению опасности; гнев смешивается почти всегда с сильной жаждой мести, горечь — со светлым представлением об утраченном счастье, а сострадание неразрывно связано со сладкими ощущениями любви и привязанности. Душе остается полная свобода сосредоточиваться то на приятной, то на неприятной стороне чувства и самой себе создавать некоторое сочетание из ощущений удовольствия и неудовольствия, сочетание, действующее даже сильнее всякого чистого удовольствия. Нужно очень немного внимания к своим ощущениям, чтобы сделать — и не раз — такое наблюдение над самим собою, и чему иному можно приписать то, что человеку рассерженному его гнев, а огорченному — его печаль кажутся дороже, чем все утешения, которые употребляют для его успокоения? Совершенно иное происходит с отвращением и родственными ему чувствами. Душа наша не видит в них никакой примеси удовольствия. Противоположное чувство берет решительно верх, и потому-то так трудно представить себе — в действительности или в подражании — такое наружное безобразие, от которого бы дух наш не отвращался с неудовольствием».

Все это совершенно справедливо. Но если критик сам находит, что есть другие чувства, родственные отвращению и не возбуждающие также ничего, кроме неудовольствия, то какое же чувство может быть к нему ближе, чем ощущение, возбуждаемое в нас внешним безобразием? И так как последнее вызывает неприятные ощущения без малейшей примеси удовольствия как в действительности, так и в художественном подражании, то очевидно, что для безобразия, точно так же как и для отвратительного, нет такой формы, от которой бы мы не отворачивались с неудовольствием.

И именно это неудовольствие — если я только верно проанализировал свое чувство — одинаково по природе своей с чувством отвращения. Ощущение, сопровождающее восприятие наружного безобразия, есть то же отвращение, но только в меньшей мере. Это положение противоречит, правда, другому замечанию критика, в котором он признает чувство отвращения существующим лишь для самых смутных чувств, как вкус, обоняние и осязание. «Для первых двух чувств,— говорит он,— отвратительна чрезмерная сладость, а для последнего — слишком большая мягкость тел, которые не оказывают достаточного сопротивления при прикосновении к ним. Такие предметы делаются потом невыносимыми также и для глаза, и именно тогда, когда мы припоминаем то отвращение, которое они возбуждали в органах вкуса и обоняния. Ибо, собственно говоря, для зрения не существует неприятных предметов». Мне же, напротив, кажется, что можно найти и такие. Нарост на лице, заячья губа, приплюснутый нос с выпятившимися ноздрями, совершенное отсутствие бровей — все это явления отвратительные, которые, однако, противны не вкусу, не обонянию, не осязанию. Несомненно, что при виде их мы испытываем ощущение гораздо более близкое к отвращению, нежели при других телесных безобразиях, например кривой ноге, горбе. Чем впечатлительнее при этом темперамент, тем сильнее чувствуются в теле явления, предшествующие обыкновенно рвоте. Эти движения исчезают, правда, довольно скоро и почти никогда не сопровождаются действительной рвотой, но причину этого нужно искать в том, что одновременно с этими отвратительными предметами глаз воспринимает множество других явлений действительности, которые ослабляют впечатление от отвратительного и не допускают прямого его воздействия на тело. Напротив, более смутные чувства, как вкус, обоняние и осязание, получая впечатления от отвратительного предмета, не могут в то же время воспринимать другие предметы; таким образом, отвратительное действует на них исключительно полно и сильно и ведет к потрясению во всем теле.

Впрочем, в отношении подражания к отвратительному полностью прилагается все сказанное о безобразном. Так как неприятное действие его даже сильнее, то, разумеется, оно еще менее может быть предметом поэзии и живописи. Словесное выражение, впрочем, значительно смягчает это действие, а потому мне кажется, что поэт может употреблять, по крайней мере, некоторые отвратительные черты как вводный элемент для создания тех смешанных впечатлений, ко-

торые так удачно усиливаются благодаря вводу черт безобразного.

Отвратительное может, например, усиливать смешное; так, достоинство и важность в контрасте с отвратительным делаются смешными. Множество подобных примеров мы находим у Аристофана. Мне приходит в голову ласка, которая прерывает астрономические созерцания почтенного Сократа:

Ученик

Намедни все ж он лаской потревожен был  
Средь важных дум.

Стрепсиад

Скажи, каким же образом?

Ученик

Пока луны вращенье он исследовал  
И на круги светил глазел, разинув рот,  
Тут ночью с кровли ласка нечто сделала...

Стрепсиад

Забавно. Полила Сократа ласочка <sup>154</sup>.

Если бы то, что попадает в рот Сократу, не было гадко, исчезло бы все смешное. Самые забавные детали этого рода встречаются в готтентотском рассказе «Тквассоу и Нонмквейя», напечатанном в «Знатоке» (остроумном еженедельном английском издании), в рассказе, приписываемом лорду Честерфилду. Известно, как грязны готтентоты и как многое, что для нас гадко и отвратительно, они считают прекрасным, красивым и даже священным. Сдавленный носовой хрящ, свисающие груди, достигающие до пупка, тело, покрытое козьем жиром и сажей и припекшееся на солнце, кудри, с которых капает сало, руки и ноги, обвитые свежими кишками,— таков предмет пламенной, восторженной любви. Можно ли удержаться от смеха, слушая при этом произносимые серьезным тоном страстные любовные признания? <sup>155</sup>

Со страшным отвратительное может, по-видимому, сливаться еще теснее. То, что мы называем ужасным, есть не что иное, как сочетание страшного с отвратительным. Лонгину <sup>156</sup> не нравится в образе Скорби у Гесиода <sup>157</sup>, что «вонючая влага течет из ноздрей ее»; мне, однако, кажется это неслучайным не потому, что эта деталь отвратительна сама по себе, а потому, что это просто отвратительная черта, не прибавляющая ничего к страшному. Ибо, например, длинные, выпирающие вперед ногти он не порицает, а между тем длинные ногти — черта не менее отвратительная, чем нечи-

стый нос. Но длинные ногти в то же время и ужасны, ибо они-то и раздрают лицо, из которого кровь струится на землю. Нечистый же нос есть не более как нечистый нос, и я бы мог только посоветовать Скорби закрыть себе рот. Прочтите у Софокла описание дикой пещеры, где обитает несчастный Филоктет. Нет там никаких удобств, нет ничего, кроме раскиданных сухих и жестких листьев, безобразного деревянного кубка, костра. В этом и состоит все богатство больного, покинутого всеми героя! Чем же завершает поэт эту печальную, страшную картину? Впечатлением отвращения. «А! — восклицает Неоптолем,— здесь сушатся тряпки, полные крови и гноя!»

Неоптолем

Пустое вижу я жилье, безлюдное.

Одиссей

И никакой нет для питанья утвари.

Неоптолем

Здесь лишь листва для ложа есть примятая.

Одиссей

Ужель все пусто? Ничего под кровлею.

Неоптолем

Тут самодельный кубок, неискусного  
Изделе мужа, да еще огниво есть.

Одиссей

Да, это ты назвал его имущество.

Неоптолем

Увы, увы. Да здесь, я вижу, сушатся  
Тряпицы, гноем мерзостным пропитаны <sup>158</sup>.

Точно так же и у Гомера: влачимый Ахиллом Гектор с лицом, обезображенным кровью и пылью, и спутанными, запекшимися от крови волосами — как его описывает Вергилий <sup>159</sup> — представляет отвратительное, но по тому самому еще более ужасное и трогательное зрелище. Кто может представить себе без чувства отвращения казнь Марсия у Овидия?

Сверху начавши, дерут под крики несчастного кожу.  
Весь он — рана одна, и хлещет кровь отовсюду.  
Каждый нерв обнажен. Видны неприкрытые связки  
Трепетных жил, и кишкам, висящим наружу, ты мог бы  
Счет повести, перечесть в ободранном теле сосуды <sup>160</sup>.

Но кто не почувствует в то же время, что отвратительное здесь на своем месте? Оно здесь делает страшное ужасным, а ужасное и в реальности не лишено для нас некоторой привлекательности, если возбуждает при этом наше сострадание, и еще менее неприятным становится оно в подражании. Я не хочу умножать примеров, но не могу не заметить, что есть один род страшного, изображения которого поэт может добиться исключительно путем показа отвратительного. Это — ужас голода. Даже в обычной жизни мы описываем высшую степень голода не иначе, как при помощи рассказа о всех непитательных, нездоровых и, в особенности, отвратительных предметах, которыми необходимо было наполнить желудок. Так как подражание не имеет возможности возбудить в нас ничего, подобного самому чувству голода, то оно прибегает для этой цели к другому неприятному чувству, которое во время сильного голода мы считаем меньшим злом. Оно старается возбудить в нас это последнее чувство, чтобы посредством его мы могли заключить, как сильно должно быть первое, которым оно совершенно заглушается. Овидий говорит об Ореаде, которую Церера послала к Голоду:

Издали видя его, но к нему подойти не решаясь,  
Светлой богини приказ изрекла, но, недолго побывши  
(Хоть и стояла вдали и совсем недавно явилась),  
Голод почувяла вдруг...<sup>161</sup>

Это неестественное преувеличение. Вид голодного, хотя бы это был даже сам Голод, не может иметь такой заразной силы; он может внушить жалость, омерзение, отвращение, но уж никак не голод. Это отвращение вызывается изображением голода у Овидия, а описание голода Эрисихтона как у него, так и у Каллимаха<sup>162</sup> возбуждает тоже преимущественно чувство омерзения. После того как Эрисихтон пожрал уже все и даже не пощадил жертвенной коровы, которую мать его выкармливала для Весты, Каллимах заставляет его бросаться на лошадей и кошек и собирать по улицам грязные объедки и оглодки с чужих столов.

Он и корову пожрал, что для Гестии мать возрастила,  
И скакуна для ристалища съел, и коня боевого;  
Кошку затем проглотив, страшилище мелких зверюшек,  
Сел потомок царей у трех дорог на распустье,  
Крошки выпрашивать стал и упавшие с трапез отбросы.

Овидий же заставляет Эрисихтона впиваться зубами в себя самого, чтобы питаться собственным телом.

Всю эту снедь проглотив, понуждаемый злобною силой  
Тяжкой болезни своей давать все новую пищу,  
Начал зубами он рвать куски своей собственной плоти:  
Так он тело питал, постепенно его уменьшая.

Гарпии потому именно и представлены такими гадкими и зловонными, чтобы тем ужаснее казался голод того, чью пищу они пожирают. Послушайте только жалобы Финея у Аполлония:

Если ж порою они мне пищи немного оставят,  
Гнилью она отдает и невыносимым зловоньем,  
Так что из смертных никто ни на миг не приблизится к яствам,  
Если бы даже в груди носил он алмазное сердце.  
Я же злою нуждой приневолен у яств оставаться  
И, оставаясь, не раз набивать злополучный желудок <sup>163</sup>.

С этой точки зрения я мог бы оправдать отвратительное изображение гарпий и у Вергилия, но голод, возбуждаемый ими, не есть настоящий, действительно ощущаемый голод, а лишь голод в будущем, который они предсказывают, да и самое предсказание их разрешается простой игрой слов. Данте в рассказе о голоде Уголино не только подготавливает нас к своему повествованию изображением отвратительного, ужасного положения его в аду, где он находится вместе с его бывшим преследователем, но и самое описание голода сопровождается у него изображением отвратительных деталей, что в особенности сильно ощущается, когда его сыновья предлагают ему себя в пищу. Можно привести еще одно место из драматического представления Бомонта и Флетчера, которое заменило бы все остальные примеры, если бы не было несколько преувеличенным... <sup>164</sup>

Перехожу к отталкивающему в живописи. Если бы даже и было совершенно бесспорным то, что для зрения собственно нет отвратительных предметов, то есть таких, от которых бы живопись как изящное искусство должна отказываться, то все-таки она должна избегать вообще предметов отвратительных, ибо по связи идей отвращение может переноситься и на чувство зрения. Порденоне в картине, изображающей погребение Христа, заставляет одного из присутствующих зажимать себе нос. Ричардсон осуждает это <sup>165</sup> на том основании, что, поскольку смерть Христа последовала недавно, тело его не могло еще подвергнуться тлению. Напротив, при воскрешении Лазаря живописец, по его мнению,

может придать некоторым из зрителей подобную черту, так как история прямо утверждает, что тело его уже разлагалось. По-моему, такая деталь в одинаковой мере непозволительна как в том, так и в другом случае, ибо не только действительное зловоние, но даже и самая мысль о нем возбуждает отвращение. Мы избегаем зловонных мест, хотя бы у нас и был насморк. Но, скажут мне, отчего же живопись не может пользоваться показом отвратительного не как самоцелью, но для усиления комического, подобного поэзии. Пусть так, но живопись в таком случае должна делать это на свой страх и риск.

Все, что я заметил здесь о безобразном, применимо еще в большей мере к отвратительному. В живописи действительность последнего ослабляется еще меньше, чем в поэтическом описании, где впечатления воспринимаются посредством слуха; поэтому оно и не может так тесно сливаться с ощущениями смешного и страшного. Как только проходит изумление, как только успевает насытиться первый жадный взгляд, чувство отвращения тотчас же совершенно выделяется из остальных смешанных с ним ощущений и предстает перед нами во всей своей отталкивающей наготе.

## XXVI

«История искусства древности» г-на Винкельмана вышла в свет. Я не смею идти дальше, не прочитав этого сочинения. Разглагольствования об искусстве на основании одних общих представлений могут повести к нелепостям, которые рано или поздно увидишь, к стыду своему, опровергнутыми самими же произведениями искусств. Древним также известна была связь между живописью и поэзией, и они не делали ее более тесной, чем это позволяли оба искусства. То, что сделали их художники, будет служить примером того, что вообще должны делать художники, и там, где такой человек, как г-н Винкельман, идет впереди с факелом истории, спекулятивное мышление может смело следовать за ним.

Обыкновенно значительную работу прежде перелистываешь, а потом уж приступаешь к серьезному ее чтению. Особенно интересно мне было узнать мнение автора о Лаокооне, правда, не о художественном его достоинстве, о котором он уже высказался в другом месте, но о времени, к какому он относится. Чьего мнения придерживается он в этом отношении? Тех ли, кто полагает, что Вергилий имел

перед глазами уже готовую группу, или тех, которые думают, что художники подражали поэту?

Мне было очень приятно, что он ничего не говорит о подражании с чьей-либо стороны. Но разве есть необходимость отыскивать здесь непременно подражание? Ведь очень может быть, что отмечавшееся мною выше сходство между поэтическим описанием и художественным произведением случайное, а не преднамеренное, и что не только одно не служило образцом другому, но и оба могли не иметь общего образца. Если же, наконец, некоторая видимость сходства и могла бы обмануть его, то, конечно, он должен был придерживаться первого мнения, ибо он считает, что Лаокоон относится ко времени Александра Великого, то есть ко времени, когда искусство греков достигло высшего совершенства.

«Благоприятная судьба,— говорит он <sup>166</sup>,— заботящаяся об искусствах даже во время их уничтожения, сохранила, на диво целому свету, произведение из этой эпохи развития искусства как бы в доказательство справедливости преданий о необыкновенной красоте столь многих исчезнувших произведений. Лаокоон со своими обоими сыновьями, созданный Агесандром, Аполлодором <sup>167</sup> и Афинодором из Родоса, принадлежит, по всей вероятности, к этому времени, хотя мы и не можем, как делают некоторые, определить с точностью те олимпиады, когда творили эти художники».

В одном из примечаний своих он прибавляет: «Плиний не говорит ни одного слова о времени, когда жил Агесандр и его ученики, но Маффей в своем объяснении древних статуй утверждает, будто расцвет деятельности этих художников относится к восемьдесят восьмой олимпиаде, и другие, как, например, Ричардсон, повторили с его слов то же самое. Я полагаю, что Маффей принял некоего Афинодора из Поликлетовых учеников за одного из упомянутых здесь художников, а так как расцвет творчества Поликлета относится к восемьдесят седьмой олимпиаде, то и ученика его перемещают одною олимпиадою позже. Других оснований Маффей иметь не мог».

Конечно, других оснований он и не имел. Но зачем же г-н Винкельман ограничивается только приведением этого доказательства Маффей? Может быть, оно опровергается само собой? Не совсем. Хотя это доказательство и нельзя поддерживать ничем другим, все же оно имеет некоторую вероятность, пока не будет доказано, что Афинодор — ученик Поликлета и Афинодор — сотрудник Агесандра и Полидора не

могут быть одним и тем же лицом. К счастью, это можно доказать тем, что они родом из разных мест. Первый Афиндор, по точному показанию Павсания<sup>168</sup>, был родом из Клитора, в Аркадии; другой же, по свидетельству Плиния, был родом из Родоса.

Г-н Винкельман без всякого особого намерения оставил предположение Маффей не совершенно опровергнутым. Всего вероятнее, что доказательства, выведенные им на основе его глубочайших познаний из самого художественного достоинства произведения, казались ему настолько важными и решающими, что он мало заботился о том, подтверждается ли мнение Маффей еще чем-либо. Он, несомненно, увидел в Лаокооне слишком много тех художественных тонкостей<sup>169</sup>, которые так свойственны Лисиппу и которыми этот художник впервые обогатил искусство, а потому, конечно, и не мог признать Лаокоона произведением более ранним.

Но если доказано, что Лаокоон не мог быть древнее Лисиппа, доказано ли этим, что он относится ко времени деятельности этого художника, что он не может быть произведением позднейшим? Оставим в стороне эпоху до начала римской империи, когда греческое искусство то расцветало, то снова приходило в упадок. Но почему не мог быть Лаокоон счастливым результатом того соревнования, которое, конечно, было возбуждено между художниками расточительною роскошью и великолепием первых императоров? Почему Агесандр и его ученики не могли быть современниками Стронгилиона, Аркасиля, Пасителя, Посидония, Диогена? Разве отдельные работы этих художников не причислялись к лучшим творениям искусства? И если бы у нас оставались несомненные произведения этих художников, а время их создания было бы неизвестно и о нем оставалось бы судить только по мастерству работы, то какое божественное вдохновение могло бы остеречь знатока, чтобы не отнести их к тому самому времени, которое Винкельман считает единственно достойным Лаокоона?

Справедливо, что Плиний не указывает прямо времени, когда жили творцы Лаокоона. Но если бы требовалось по контексту заключить, причисляет ли он их к художникам более древним или к новейшим, признаюсь, я бы увидел в нем больше доказательств в пользу последнего мнения. Судите сами.

Поговорим обстоятельно о древнейших и величайших мастерах в области ваяния: о Фидии, Праксители, Скопесе, и потом, упомянув вкратце, без всякой хронологической

последовательности об остальных, в особенности тех, произведения которых находились в Риме, Плиний продолжает: «Немногие еще остались знаменитыми. Славе некоторых, несмотря на превосходные их работы, препятствовало то, что они работали вместе, и потому было бы несправедливо приписывать всю честь одному, и трудно перечислять каждый раз всех. Так именно было с Лаокооном, находящимся во дворце императора Тита, произведением, превосходнейшим между всеми произведениями живописи и ваяния. Отличнейшие родосские художники: Агесандр, Полидор и Афинодор сделали соединенными силами из одной глыбы мрамора Лаокоона с его детьми и изумительные кольца змей. Равным образом Кратер вместе с Пифодором, Полидект с Гермолаем, другой Пифодор с Афинодором и Афродисий Траллианский, работавший один, наполнили палатинские дворцы императоров прекраснейшими статуями. Пантеон Агриппы был украшен афилинином Диогеном, и кариатиды, сделанные им на колоннах этого храма, относятся к немногим лучшим произведениям, равно как и изображения, помещенные наверху храма, хотя эти последние и менее известны, так как расположены слишком высоко»<sup>170</sup>.

Из всех названных здесь художников Диоген Афинский — единственный, время жизни которого определено с совершенною точностью. Он украсил Пантеон Агриппы и, стало быть, жил во времена Августа. Но стоит только вникнуть несколько более в слова Плиния, и мне кажется, что с такой же точностью определится время жизни Кратера и Пифодора, Полидекта и Гермолая, другого Пифодора и Афинодора, так же как и Афродисия Траллианского. Плиний говорит, что они наполняли палатинские дворцы кесарей прекрасными статуями. Спрашивается, значит ли это только, что их превосходными работами были наполнены дворцы императоров, то есть что императоры собирали их повсюду и ставили в своих римских дворцах? Конечно, нет. Напротив, ясно, что они работали именно для этих императорских дворцов, что они жили во времена этих императоров. Есть и еще доказательство того, что это были художники позднейшего времени, работавшие только в Италии: нигде более мы не встречаем упоминания о них. Если бы они работали ранее в Греции, Павсаний, конечно, видел бы что-либо из их работ и сохранил бы нам хоть имена их. Имя Пифодора, правда, встречается у него<sup>171</sup>, но Гардуин совершенно несправедливо считает этого художника тем же Пифодором, о котором говорится у Плиния. Павсаний прямо называет ста-

тую Юноны, работы Пифодора, виденную им в Херонее, в Беотии, античною фигурой; а это название он, как известно, дает только произведениям художников, живших в самый отдаленный первичный период искусства, задолго, например, до Фидия или Праксителя. Вероятно ли, чтобы императоры украшали свои дворцы такими произведениями? Еще менее вероятно другое предположение Ардуэна, будто Афинодор, упоминаемый в вышеприведенном тексте, есть тот же самый живописец, о котором Плиний говорит в другом месте; общность имен дает еще весьма мало оснований к произвольному истолкованию естественного смысла подлинных слов этого автора.

Если же не подлежит никакому сомнению, что Кратер и Пифодор, Полидект и Гермолай вместе с остальными жили именно во времена императоров, дворцы которых они наполнили своими прекрасными произведениями, то, как мне кажется, необходимо отнести к той же эпохе и художников, упоминаемых Плинием раньше и от которых он переходит к последним простым выражением: «равным образом». Опи-то и суть творцы Лаокоона. В этом легко убедиться. Если бы Агесандр, Полидор и Афинодор были столь древними художниками, какими считает их Винкельман, возможно ли, чтобы такой писатель, как Плиний, для которого точность языка была делом немаловажным, мог перескочить от них к новейшим ваятелям при помощи простого уподобления («равным образом»).

Но мне могут возразить еще, что уподобление это относится не ко времени жизни художников, а к какой-нибудь другой черте сходства, которая сближает и тех и других, несмотря на значительный промежуток во времени. Именно Плиний говорит здесь якобы о таких художниках, которые работали вместе и вследствие этого не вполне пользуются тою известностью, которую бы заслуживали. Их имена забыты потому, говорит будто бы Плиний, что нельзя приписать кому-либо одному всей чести работы, произведенной общими силами, а исчислять каждый раз по очереди всех тех, кто принимал в ней участие, было бы слишком долго. Такова будто и судьба творцов Лаокоона, а также многих других художников, работавших по заказу римских императоров.

Я готов допустить это. Но все-таки остается еще в высшей степени вероятным предположение, что Плиний, говоря о художниках, работавших вместе, имел в виду лишь новейших среди них, ибо, в противном случае, зачем было ему упоминать только о художниках, работавших над

Лаокооном? Отчего было не назвать ему других из числа древних, например Оната и Каллитола, Тимокла и Тимархида или сыновей этого последнего, которые, как известно, создали вместе статую Юпитера, находившуюся в Риме? <sup>172</sup> Винкельман сам говорит, что можно бы составить длинный список древних художественных произведений, имевших более чем одного творца <sup>173</sup>. Остается, следовательно, или допустить странное предположение, что память Плиния сохранила ему из многих лишь имена Агесандра, Полидора и Афинодора, или, что вернее, принять вместе со мною, что он действительно имел в виду лишь новейших художников.

Наконец, если всякое предположение делается тем более вероятным, чем больше трудностей оно разрешает, то, конечно, наибольшего вероятия заслуживает предположение о том, что творцы Лаокоона жили при первых императорах, ибо, если бы они работали в Греции в ту эпоху, к которой относит их Винкельман, если бы, как он предполагает, самая группа Лаокоона некогда находилась там, то разве не должно было бы показаться удивительным молчание греческих писателей о таком первоклассном произведении? Не странно ли предположить, что такие великие художники не сделали ничего больше или что все их работы, точно так же как Лаокоон, ускользнули от глаз Павсания, путешествовавшего по всей Греции? Другое дело в Риме: величайшее произведение могло оставаться там долгое время в неизвестности, и если действительно Лаокоон сделан еще во времена Августа, то нечего удивляться ни тому, что Плиний говорит о нем первый, ни даже тому, что он одиупоминает о нем. Стоит только припомнить, что он говорит, например, по поводу Венеры Скопаса <sup>174</sup>, находившейся в Риме, в одном из храмов Марса: «Она украсила бы всякое другое место, в Риме же она затмевается величием других памятников, а великое множество общественных и частных дел отвлекает там людей от созерцания таких предметов, ибо для этого нужно свободное время, тишина и простор».

Сказанное мною до сих пор, без сомнения, порадует тех, кто хочет видеть в группе Лаокоона подражание Вергилиеву описанию. Мне приходит в голову и еще одна мысль, которая, конечно, также не будет им неприятна. Весьма легко предположить, что именно Ассирий Поллион заказал греческим художникам сделать группу по описанию Вергилия. Поллион был особенно близким другом Вергилия, пережил его и, как кажется, написал даже особое сочинение об Энеиде. Ибо где, как не в специальном сочинении по

этому вопросу, могли находиться такого рода замечания, какие приводит из него Сервий? <sup>175</sup> Кроме того, Поллион был любителем и знатоком искусств, имел богатое собрание лучших произведений древнего искусства, делал заказы художникам своего времени, и, если судить по его вкусу при выборе сюжетов, можно сказать, что такое смелое произведение, как Лаокоон, было совершенно в его роде. «Будучи сам пылкого и сильного характера, он хотел, чтобы произведения искусства, ему принадлежавшие, носили такой же отпечаток» <sup>176</sup>.

Но во времена Плиния, когда Лаокоон уже находился во дворце Тита, кабинет Поллиона был как будто бы еще весь цел и в полной сохранности. Таким образом, мое предположение уже много теряет в вероятности. И почему бы сам Тит не мог сделать того, что мы хотели приписать Поллиону?

## XXVII

Мнение мое, что художники, создавшие Лаокоона, жили при первых императорах или, по крайней мере, не относятся к столь отдаленной эпохе, как этого хочет г-н Винкельман, подтверждается следующим открытием, которое обнаружено в первый раз самим г-ном Винкельманом. Вот его слова:

«В 1717 г. кардинал Александр Альбани нашел близ Неттуно (в древности Андзиум), под большим сводом, обрушившимся в море, постамент из черно-серого мрамора, ныне называемого бигно, служивший подставкою для статуй. На этом постаменте следующая надпись: «Сделал Атанодор, сын Агесандра из Родоса» <sup>177</sup>.

Мы узнаем из надписи, что отец и сын работали над Лаокооном вместе, ибо этот Атанодор и есть тот самый, которого называет Плиний; и Аполлодор (Полидор) был, вероятно, другим сыном Агесандра. Далее, эта надпись доказывает несправедливость положения Плиния, будто существуют только три произведения искусства, на которых художники слово «делать» написали в прошедшем совершенном времени («сделал»), и будто прочие художники употребляли из скромности прошедшее несовершенное — «делаю».

Г-н Винкельман не находит особого противоречия в том, что Атанодор в этой надписи есть тот самый Афинодор, о котором упоминает Плиний как об одном из творцов Лаокоона. Афинодор и Атанодор есть, без сомнения, одно и то же имя, ибо жители Родоса говорили на дорическом диалекте.

Но относительно выводов, которые он делает из этого предположения, я считаю необходимым сделать некоторые замечания.

Что Афинодор был сын Агесандра, это еще можно допустить. Такое предположение даже весьма вероятно, но оно не может считаться несомненным, ибо известно, что некоторые из древних художников вместо того, чтобы называться по имени отца, назывались по имени своих учителей. По крайней мере, не допускает другого толкования то место из Плиния, где он говорит о двух братьях, Аполлонии и Таврискё<sup>178</sup>.

Но неужели эта надпись должна служить в то же время опровержением свидетельства Плиния, что известны только три произведения, говоря о которых художники употребили глагол «делать» в прошедшем совершенном времени? Почему же именно эта надпись? Отчего должны мы узнать из нее то, что было известно гораздо раньше из других надписей? Разве уже не было найдено прежде на статуе Германика: «Сделал Клеомен»? Или на так называемом апофеозе Гомера: «Сделал Архелай»? Или на знаменитой Гаэтской вазе: «Сделал Салпион»?<sup>179</sup> и т. д.

Винкельман может, конечно, спросить: «Кто знает это лучше меня?» «Но,— добавит он,— тем хуже для Плиния; против его высказывания имеются, стало быть, лишние опровержения, и неверность его утверждается тем яснее».

Но что, если Винкельман заставил Плиния сказать более, нежели тот хотел? Что, если приведенные примеры опровергают не высказывание Плиния, но только те выводы, какие делает из него сам г-н Винкельман? А это именно так. Плиний в его посвящении императору Титу говорит о своем творении со скромностью человека, вполне сознающего, как много еще недостает ему до совершенства. Он находит замечательный пример такой же скромности между греками. Остановившись немного на громких и многообещающих заглавиях греческих сочинений, он прибавляет:<sup>180</sup>

«Я же не жалею, что не выдумал другого, более пышного заглавия, и чтобы не показалось, будто я во всем осуждаю греков, я был бы очень рад, если бы подумали, что в этом (то есть в скромности заглавия) я подражал тем основателям живописи и ваяния, имена которых ты найдешь в предлагаемых книгах. Ты увидишь там, что на лучших своих произведениях, таких, которым мы не перестаем удивляться и доселе, они оставляли лишь нерешительные надписи, как, например: «Апеллес де-

лал», «Поликлет делал», как бы желая обозначить этим, что произведения их еще не вполне окончены и далеки от совершенства. Этим они сохраняли себе право на снисхождение своих позднейших критиков, заставляя думать, что они исправили бы некоторые недостатки, если бы были живы. Здесь проявляется похвальная скромность, вследствие которой каждое произведение их представлялось как бы последним, не отделанным окончательно по причине смерти художника. Лишь трое художников, как мне кажется, подписались в совершенном времени — «сделал такой-то», — и об этом я упомяну в своем месте. Но, обнаружив, таким образом, свою самоуверенность, эти художники возбудили против себя сильную ненависть».

Я прошу обратить внимание на слова Плиния: Плиний не говорит, что обычаем употреблять несовершенный вид в подписях под своими творениями был общим для всех художников и что его соблюдали все и всегда. Он прямо говорит, что только первые древние мастера, создатели изобразительного искусства, как Апеллес, Поликлет и их современники, соблюдали ту мудрую скромность; и так как он называет только эти имена, то самим умолчанием своим относительно других он ясно дает понять, что их преемники, особенно в позднейшее время, обнаруживали больше самоуверенности.

Но если допустить это толкование, с которым, впрочем, трудно не согласиться, то выйдет, что найденная надпись может быть применена к одному из трех создателей Лаокоона, и в то же время могут оставаться совершенно справедливыми слова Плиния, что известны только три произведения, на которых художники употребили в подписях прошедшее совершенное время, а именно: три среди древнейших произведений из эпохи Апеллеса, Поликлета, Никия, Лисиппа. Но в таком случае, конечно, уже нельзя допустить, чтобы Афинодор и его сотрудники были современниками Апеллеса и Лисиппа, какими хочет их сделать г-н Винкельман. Гораздо правильнее будет рассуждать следующим образом: если справедливо, что между произведениями древнейших художников, каковы Апеллес, Поликлет и другие того же времени, было только три таких, на которых в подписи употреблен был совершенный вид; если справедливо, что Плиний сам назвал их всех <sup>181</sup>, — то очевидно, что Афинодор, которому не принадлежит ни одно из этих трех произведений, названных Плинием, и который в то же время подписывался на своих трудах в прошедшем совершенном

времени, не мог принадлежать к числу этих древних художников, что он не мог быть современником Апеллеса, Лисиппа, но должен быть отнесен к более позднему времени.

Короче, я полагаю, что в качестве достоверного критерия можно установить, что все художники, в подписях которых глагол «делать» употреблен в совершенном виде, жили много лет спустя после Александра Великого, а именно в царствование первых императоров или немного ранее. В отношении Клеомена это неоспоримо, относительно Архелая — в высшей степени вероятно, а что касается Салиона, то нет никакой возможности доказать противное. Это относится и ко всем остальным, не исключая и Афинодора.

Отдаюсь в этом на суд самого г-на Винкельмана, но заранее возражаю против обратного вывода из моего утверждения. Если все художники, употребившие прошедшее совершенное время, принадлежат к позднейшим, из этого еще не следует, чтобы и все те, в подписях которых встречается время несовершенное, были древнейшими. И между позднейшими художниками могли быть такие, кто отличался скромностью, столь подобающей великому таланту, а многие также могли подделываться под такую скромность.

## XXVIII

После Лаокоона меня более всего интересовало мнение г. Винкельмана о так называемом Воргезском бойце. Я считаю, что сделал относительно этой статуи открытие, которым горжусь, насколько вообще можно гордиться подобным открытием. Я уже опасался, что Винкельман предупредит меня в этом отношении, но не нашел у него ничего, и если что-либо могло еще заставить меня сомневаться в справедливости моего открытия, так это именно то, что опасение мое не сбылось.

«Некоторые, — говорит г-н Винкельман <sup>182</sup>, — хотят видеть в этой статуе дискобола, то есть человека, бросающего диск или металлический круг. Такое именно мнение выразил знаменитый Штош в своем письме ко мне, но он, как кажется, не обратил достаточного внимания на положение, которое в таком случае должна была бы принять статуя. Ибо тот, кто бросает что-либо, подается назад, и во время кидания вся тяжесть тела приходится на правое бедро, между тем как левая нога остается свободною. Здесь же наблюдается совсем обратное. Вся фигура подалась вперед и опира-

ется на левое бедро, правая же нога вытянута назад во всю длину. Правая рука статуи сделана наново, и в нее вложен обломок копья; в левой же руке еще остается ремень от щита, который она держала. Если принять еще во внимание, что голова и глаза статуи устремлены вверх и что вся фигура, по-видимому, старается оградиться щитом от чего-то, грозящего ей сверху, то, кажется, с большим правом можно принять эту статую за изображение воина, отличившегося в момент, когда он находился в каком-нибудь особенно трудном положении. Гладиаторы же, насколько известно, никогда не удостоивались у греков статуи, да притом эта статуя, по-видимому, принадлежит ко временам древнейшим, когда еще гладиаторские игры не были введены у греков».

Нельзя рассуждать справедливее. Эта статуя так же мало представляет гладиатора, как и дискобола; она действительно изображает воина, который именно в таком положении отличился в какой-нибудь опасности. Но если уже г. Винкельман успел дойти до такого вывода, как мог он остановиться на полпути? Как не пришло ему на память имя воина, который в совершенно таком же положении спас целое войско от окончательного поражения и которому благодарное отечество поставило статую, изображавшую его именно в этом положении?

Одним словом, статуя представляет Хабрия.

Доказательство — следующее место Непота из жизнеописания этого полководца.

«Он также считался в числе величайших полководцев и совершил много достойных упоминания дел. Из них особенно замечательно изображение его в битве, которая происходила при Фивах, когда он пришел на помощь беотийцам. Во время этого сражения, когда славный вождь Агесилай уже рассчитывал на победу и наемные отряды уже бежали от него, Хабрий удержал на месте оставшуюся когорту и научил ее встречать напор неприятеля, упершись коленом в щит и выставив вперед копье. Агесилай, увидев это, не посмел идти вперед и звуком трубы приостановил нападение. Слава об этом подвиге так распространилась по всей Греции, что когда афиняне ставили Хабрию статую на площади, он пожелал быть представленным именно в этом положении: отсюда установился обычай, по которому впоследствии атлеты и актеры изображались ваятелем в тех позах, в которых они одерживали свои победы»<sup>183</sup>.

Я знаю, что мысль моя может возбудить с первого взгляда некоторое недоверие, но смею надеяться, что это недоверие будет лишь мимолетным. В самом деле, описанное у Штоша положение Хабрия кажется не вполне таким, каково положение Боргезской статуи. Выставленное вперед копьё является деталью общей для той и другой фигуры, но слова «упершись коленом в щит» комментаторы толкуют буквально. Хабрий, по их словам, приказал воинам, став на колени, упираться им в щит и ожидать под его прикрытием неприятеля, статуя же, напротив, держит щит высоко. А что, если комментаторы ошибались? Что, если следует читать не вместе — «упершись коленом в щит», а «упершись коленом» — отдельно и «щит» — отдельно или же в связи с двумя последующими словами «выставив вперед копьё»? Стоит только прибавить запятую, и сходство описания со статуей будет полное, то есть соответственное место в приведенном тексте надо будет понимать так, что статуя представляет воина, который, выставив вперед колено<sup>184</sup>, удерживает щитом и копьём натиск неприятеля. В таком случае статуя представляет именно подвиг Хабрия и является статуей этого полководца.

Глубокая древность этой статуи подтверждается и формой букв в надписи мастера на ней. Сам г. Винкельман считает на основании этой надписи статую, о которой идет речь, древнейшей из всех, находящихся в Риме и на которых есть имя мастера. Я предоставляю его пронизательному взгляду решать, не даст ли эта статуя с художественной стороны чего-нибудь для опровержения моей мысли? Если последняя заслуживает его одобрения, я сочту себя вправе гордиться тем, что успел показать на одном примере больше, чем Спенс при помощи целого фоллианта, доказав, как хорошо можно объяснять классических писателей при посредстве древних художественных произведений и обратно.

## XXIX

При громадной начитанности, при обширном знакомстве со всеми тонкостями искусства, с каким г. Винкельман приступал к своему труду, он имел полное право подражать в благородной самоуверенности древним художникам, которые посвящали все свое внимание главному, пренебрегая побочным или предоставляя его выполнение первому встречному.

Немалая заслуга со стороны писателя впасть лишь в такие ошибки, которых мог всякий избежать. Эти ошибки бросаются в глаза при первом беглом чтении, и если мы решаемся упомянуть о них, то разве только с целью показать некоторым людям, полагающим, что они одни только и имеют глаза, как мало достойны упоминания эти ошибки.

Уже в своих сочинениях о подражании в греческих произведениях искусства г-н Винкельман несколько раз был введен в заблуждение Юниусом. Вообще Юниус — писатель, сочинениями которого можно пользоваться с крайней осторожностью. Все его сочинения — не более как цитон, и так как он по большей части старается говорить словами древних писателей, то очень часто случается, что он применяет к живописи такие места из них, в которых меньше всего говорится о живописи. Когда г-н Винкельман доказывает, что простым подражанием природе так же мало можно достигнуть в искусстве, как и в поэзии, что как поэты, так и живописцы лучше должны выбирать невозможное, но правдоподобное, нежели просто возможное, он прибавляет следующее: «Допустимость и правдоподобие, которых требует Лонгин от живописца, в противоположность невероятному в поэтическом вымысле весьма легко могут быть согласованы с этим мнением». Было бы гораздо лучше не делать вовсе этого дополнения, которое без всякой необходимости и основания создает противоречие между двумя величайшими художественными критиками. Дело в том, что Лонгин говорил так о поэзии и живописи, а не о поэзии и красноречии. «От тебя не укрылось, верно, что одно дело — изображение у оратора и другое — у поэтов, — пишет он к своему Теренциану <sup>185</sup>, — а также, что цель изображения в поэзии — восторг, в речи же — ясность». И далее: «Впрочем (и это нужно сказать), у поэтов имеются преувеличения, слишком уже баснословные и превышающие всякое вероятие, между тем как в изображении ораторском (риторическом) остается всегда самым лучшим его действительность и правдивость». Вместо «красноречия» Юниус вставил здесь «живопись» и, таким образом, исказил мысль подлинного автора; следовательно, ему, а уж никак не Лонгину <sup>186</sup> принадлежит то, что прочел у него Винкельман.

Подобным же образом впал г-н Винкельман в ошибку и в следующем своем замечании. «Все действия и положения греческих фигур, — говорит он <sup>187</sup>, — не отмеченные мудрым спокойствием и выражавшие слишком много страсти и увлечения, страдали тем недостатком, который древние художники

называли парентирсом». Древние художники? Один только Юниус мог вложить это слово в уста древних художников. Парентирс — риторический термин и притом употребляемый только одним Теодором<sup>188</sup>, как это можно заключить из следующего места Лонгина: «Что касается поэтических мест, сюда относится третий, особого рода недостаток — то, что Теодор называет парентирсом: это — пафос, неуместный и ненужный там, где не должно быть пафоса, или неумеренный там, где нужна мера». Я даже сильно сомневаюсь, чтобы это слово вообще могло быть перенесено в живопись. Ибо красноречию и поэзии свойствен пафос, который может быть доведен до высшей степени, не превращаясь в парентирс, и только неуместный пафос становится там парентирсом. Напротив, в живописи высший пафос был бы всегда парентирсом, хотя бы он даже и вытекал из положения лица, его обнаруживающего.

Очень вероятно вообще, что различные неточности в «Истории искусства древности» произошли просто оттого, что при быстрой работе Винкельман пользовался только Юниусом, не обращаясь к самим источникам. Так, например, желая подтвердить примерами свою мысль, что греки высоко ценили все образцовое в каких бы то ни было родах искусств и ремесел и что отличный мастер в самом ничтожном роде занятий мог увековечить в Греции свое имя, г-н Винкельман говорит, между прочим, следующее: «Мы знаем имя одного мастера, делавшего чрезвычайно верные весы или чашки весов; он назывался Парфением»<sup>189</sup>. Выражение Ювенала, на которое Винкельман при этом ссылается, он, очевидно, прочел только в каталоге Юниуса; ибо, прочитав это место у самого Ювенала, он не был бы введен в заблуждение двояким значением слова «чаши», но по контексту ясно бы увидел, что поэт разумел здесь не весы или весовые чаши, но тарелки и блюда. Ювенал хвалит в цитируемом месте Катутла именно за то, что он во время страшной бури поступил подобно бобру, откусывающему себе тестикулы для спасения жизни, и решил бросить в море все свои драгоценности, чтобы не потонуть вместе с кораблем. Эти-то драгоценные вещи и описывает Ювенал и говорит между прочим:

Без колебаний серебро бросает и блюда, что делал  
Сам Парфений еще, и кубок, вместимостью в урну  
(Можно бы Фола поискать из него или Фуска супругу);  
Тысячу мисок прибавь и хлебных корзин и резные  
Чаши, из коих пивал покупатель лукавый Олифа.

Что могут значить здесь эти «чаши», поставленные между кубками и кувшинами, как не тарелки и блюда? И какой другой смысл могут иметь эти слова Ювенала, кроме того, что Катулл решился бросить в море все свое столовое серебро, между которым находились также и блюда чеканного серебра работы Парфения. «Парфений,— замечает один древний схолиаст,— имя мастера-чеканщика». Если же Грангеус в своих примечаниях к этому имени прибавляет: «скульптор, о котором упоминает Плиний»,— то это сделано им, очевидно, наудачу, ибо Плиний не называет ни одного художника с этим именем.

«Точно так же,— продолжает г-н Винкельман,— до нас дошло имя шорника (как бы мы назвали теперь этого ремесленника), работавшего над щитом Аякса». Но и это сведение он получил не из того источника, на который указывает своим читателям, то есть не из Геродотовой жизни Гомера. У Геродота, правда, приведены строки из «Илиады», в которых поэт называет этого мастера Тихием; но там же и сказано положительно, что так назывался мастер, современник и знакомый Гомера, которому Гомер хотел выразить свою признательность и расположение, поместив его в свою поэму: «Он воздал благодарность шорнику Тихию, который хорошо принял его, когда он пришел в его мастерскую в городе Нее, и упомянул о нем в «Илиаде» так:

Быстро Аякс подходил, пред собою несущий, как башню,  
Медный щит, семикожный, который художник составил,  
Тихий прозванием, шорник отличнейший, в Гиле обителю  
живший<sup>190</sup>.

Таким образом, получается нечто совершенно противоположное тому, в чем хочет уверить нас г-н Винкельман; имя шорника, сделавшего щит Аякса, было уже совершенно забыто во времена Гомера, так что поэт мог свободно заменить его другим именем.

Различные другие погрешности, встречаемые у г-на Винкельмана,— это просто ошибки памяти, или же они касаются мелочей, не относящихся к главному. Так, например, Геракл, а не Вахх, явился Паррасию в том самом виде, в каком живописец изобразил его на своей картине<sup>191</sup>.

Тавриск был родом из Тралла в Лидии, а не из Родоса<sup>192</sup>.

«Антигона» — не первая трагедия Софокла<sup>193</sup>.

Но я не стану сводить воедино подобные мелочи.

Это, конечно, не могло бы показаться придирчивостью, но те, кто не знает, как глубоко я уважаю г-на Винкельмана, могли бы подумать, будто я нахожу особое удовольствие в том, чтобы выискивать в чужих сочинениях мелкие промахи.

## ПЛАН ВТОРОЙ ЧАСТИ «ЛАОКООПА»

### XXX

Г-н Винкельман изложил свои взгляды более обстоятельно в «Истории искусства». Он также признает, что покой есть следствие красоты.

Необходимость выражать свои мысли о подобных предметах с наибольшей точностью. Ложная причина здесь хуже, чем отсутствие указания на какую-нибудь причину.

### XXXI

Кажется, г-н Винкельман вывел этот высший закон красоты лишь из древних произведений искусства. Но можно также безошибочно прийти к нему и при помощи одних умозаключений. Ибо если только изобразительные искусства способны воссоздавать красоту формы, если они для этого не нуждаются в помощи других искусств, если, наоборот, другие искусства должны совершенно отказаться от этой цели, то совершенно бесспорно, что эта красота и является их назначением.

### XXXII

Однако телесная красота требует большего, чем одной лишь красоты формы. Она требует также красоты цвета и красоты выражения.

Различие с точки зрения красоты между цветом человеческого тела и простой окраской, как таковой. Телесный цвет — это окраска таких предметов, которые обладают определенной красотой формы, преимущественно — цвет человеческого тела. Окраска же, как таковая, — это вообще употребление локальных красок.

Различие с точки зрения красоты выражения между выражением преходящим и господствующим. Первое из них слишком сильно и, следовательно, никогда не бывает прекрасным. Последнее является следствием частого повторения первого и не только совместимо с красотой, но вносит разнообразие в самую красоту.

### XXXIII

Идеал телесной красоты. Из чего он состоит? Он заключается, в первую очередь, в идеальной форме, но также в идеальном воспроизведении телесного цвета и господствующего выражения.

Окраска, как таковая, и преходящее выражение не имеют идеала, так как природа не стремилась в них к чему-то определенному.

### XXXIV

Ложное перенесение живописного идеала в поэзию. Там это идеал тел, здесь же это должен быть идеал действий. Драйден в своем предисловии к Френуа. Бэкон у Ловта.

### XXXV

Еще более ошибочным было бы ожидать и требовать от поэта не только морального, но и физического совершенства его персонажей. Тем не менее г-н Винкельман настаивает на этом в своем суждении о Мильтоне («История искусства древности», с. 28).

Мне кажется, что г-н Винкельман мало читал Мильтона. В противном случае он должен был бы знать, что, как уже давно было замечено, только Мильтон сумел изобразить Сатану и его воинство, не прибегая при этом к обычному средству других — к безобразию формы.

К смягченному изображению безобразия Сатаны стремился, быть может, Гвидо Рени (см. предисловие Драйдена к «Искусству живописи», с. IX). Но ни Рени, ни какому-либо другому художнику не удалось это выполнить.

Что же касается отвратительных образов Мильтона, таких, как Грех и Смерть, то они не участвуют в действии и представляют эпизодические фигуры.

Благодаря этому художественному приему Мильтону удалось отделить в Сатане гонителя от гонимого, которые объединяются в обычном представлении о нем.

### XXXVI

Но из главных действий Мильтона лишь немногие могут быть изображены живописцем. Верно; но отсюда не следует, что и у Мильтона они не живописны.

Поэзия живописует с помощью одной-единственной черты; живопись должна присоединить к этой черте все остальные. В поэзии может быть поэтому весьма живописным то, что вовсе не доступно живописи.

### XXXVII

Следовательно, то, что у Гомера все доступно живописному изображению, зависит не от превосходства его гения, но только от выбора предметов. *Первое доказательство*: различные невидимые предметы, которые Гомер изображает столь же неживописно, как Мильтон: например, раздор и т. д.

### XXXVIII

*Второе доказательство*: видимые предметы, которые Мильтон изображает превосходно. Любовь в раю. Однообразие и бедность у художников при обработке этого сюжета. В противоположность этому — богатство у Мильтона.

### XXXIX

Сила Мильтона в последовательных картинах. Примеры их из всех книг «Потерянного рая».

### XL

Живописное изображение отдельных физических предметов у Мильтона. Нужно было бы признать, что Мильтон далеко превосходит в нем Гомера, если бы мы уже не доказали выше, что оно не относится к области поэзии,

Мое мнение, что эта живопись была следствием его слепоты.

Следы его слепоты, встречающиеся в различных местах поэмы.

Противоположное доказательство: что Гомер не был слепым.

## ХLI

Новое подтверждение того, что Гомер стремился изображать лишь последовательные картины, путем опровержения некоторых возражений против этого — например, об описании дворца в «Илиаде». Гомер хотел вызвать при помощи этого описания лишь представление о величине. Описание садов Алкиноя.

Одиссея, VII; описание, которое выбрал Поп и перевод которого он дал в «Опекуне» до окончания перевода всей поэмы.

Также знамениты были у древних сады Адониса. Описание их у Марини, песнь VI. Сравнение этого описания с описанием Гомера.

Описание рая у Мильтона: песнь IX, стих 439, также песнь IV, стих 268.

Здесь он тоже не дает описания прекрасных предметов, которые поражают глаз своей красотой одновременно (чего нет и в самой природе).

## ХLII

Даже у Овидия последовательное описание картин встречается чаще всего и является самым удачным; и это картины именно того, что никогда не изображала и не в силах изобразить живопись.

## ХLIII

Среди картин, изображающих действие, существуют такие, где действие выражается не через последовательное развитие одного единичного тела, но где оно поделено между несколькими телами, находящимися одно подле другого. Подобные действия я называю коллективными действиями. Они равно доступны как живописи, так и поэзии, однако с различными ограничениями.

#### XLIV

Подобно тому как, изображая тела, поэт означает их через движения, так он стремится и видимые свойства тел претворить в движения. Например, величину. Примеры. Высота дерева. Ширина пирамид. Величина змеи.

#### XLV

О движении в живописи; почему его воспринимают только люди, а не животные.

#### XLVI

О скорости и о различных средствах, которыми располагает поэт, чтобы ее выразить.

Место у Мильтона, песнь X, стих 90. Общие рассуждения о скорости, свойственной богам, далеко не производят того действия, которое оказала бы на нас картина, нарисованная тем или другим способом у Гомера. Может быть, вместо «Спустился тотчас вниз» Гомер сказал бы: «Уже он был внизу».



Примечания  
Дессинга





1. «О подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре», с. 21—22.

2. Брюмэ. «Греческий театр», т. II, с. 89.

3. «Илиада», V, 343. «Громко богиня вскричав...»

4. «Илиада», V, 859.

5. Т. Бартолинус. «О причинах презрения датчан языческих времен к смерти», гл. I.

6. «Илиада», VII, 421.

7. «Одиссея», IV, 195.

8. Шатобрен.

9. Антиох (Антология, кн. II, гл. 43). Гардуни в своем сочинении о Плинии (кн. 35, разд. 36, с. 698) приписывает эту эпигramму некоему Писону. Однако среди греческих эпиграмматистов ни один не носит этого имени.

10. Молодым людям, по утверждению Аристотеля, не следует показывать его картины, чтобы не загрязнять по возможности их воображение никакими отвратительными образами («Политика», кн. VIII, гл. 5, с. 526, изд. Кофринга). Г-н Боден вместо «Павсон» предлагает в этом месте читать «Павсаний», ибо о последнем известно, что он изображал соблазнительные фигуры («О поэтической иллюзии», комментарии, I, с. XIII). Словно только от философа-законодателя можно было научиться держать юношество вдали от подобных обольщений сладострастия! Некоторые комментаторы, например Кюн в комментариях к Элиану («Пестрые истории», кн. IV, гл. 3), усматривают различие, которое Аристотель проводит между Полигнотом, Дионисием и Павсоном, в том, что Полигнот изображал богов и героев, Дионисий — людей, а Павсон — животных. Между тем они все изображали человеческие фигуры, и то обстоятельство, что Павсон однажды нарисовал лошадь, не доказывает еще, что он был живописцем животных, каковым считает его г-н Боден. Достоинства этих художников определялись степенью совершенства, которое они придавали человеческим

образам, а Дионисий только потому не мог изображать ничего, кроме людей, и потому назывался, в отличие от других антропоморфов, что он слишком рабски следовал природе и не мог возвыситься до идеала, без чего было бы преступлением перед религией изображать богов и героев.

11. Аристофан. «Богатство», ст. 602 и «Ахарняне», ст. 854.

12. Плиний. «Естественная история», кн. XXX, разд. 37, изд. Гардуина.

13. «О живописи древних», кн. II, гл. 4, § 1.

14. Плиний, кн. XXXIV, разд. 9, изд. Гардуина.

15. Заблуждаются, полагая, что змея была эмблемою лишь божества врачевания. Юстин Мученик («Апология», II, с. 55, изд. Зильбурга) утверждает совершенно ясно: «При каждом из почитаемых вами божеств изображается змея как великий и отвращающий символ»; было бы легко привести целый ряд памятников, где змея является спутником божеств, не имеющих никакого отношения к здоровью.

16. Изучите все произведения искусства, о которых упоминают Плиний, Павсаний и другие, просмотрите все ныне существующие старые статуи, барельефы и картины, и вы нигде не найдете фурий. Я исключаю лишь монеты, изображения на которых служат скорее целям языка, чем искусства. Спенс, которому во что бы то ни стало нужны были фурии, должен был бы позаимствовать их лучше с монет (Сегуин. «Нумизматика», с. 178; Шпангейм. «О нумизматических установлениях», диссертация XIII, с. 639; Шпангейм. «Цезари» императора Юлиана», с. 48), чем с помощью остроумной выдумки привносить в произведение, в котором их совершенно определено нет. Он говорит в своем «Полиметисе» (Диалог XVI, с. 272): «Хотя фурии — фигуры чрезвычайно редкие в произведениях древних художников, все же есть один сюжет, в котором они неизбежно участвуют. Я имею в виду смерть Мелеагра; на барельефах, воспроизводящих этот миф, фурии часто одобряют Алфею и побуждают ее бросить в огонь злосчастное полено, от которого зависит жизнь ее единственного сына. Ибо женщина не зашла бы в своей мести так далеко, если бы сатана не толкал ее». На одном из этих барельефов, изображенных у Беллори (в его «Достойном восхищении»), есть две женские фигуры, которые стоят вместе с Алфеей у алтаря и, по-видимому, изображают фурий. Ибо кто же, как не фурии, согласился бы присутствовать при таком злодеянии? То обстоятельство, что они недостаточно страшны на вид, объясняется, без сомнения, тем, что перед нами копия. Самое же удивительное в барельефе — круглый диск пониже середины, на котором явственно видна голова фурии. Возможно, это была как раз та фурия, к которой Алфея обращала свои молитвы всякий раз, как замыш-

ляла злодеяние, а теперь в особенности имела все основания обратиться. При помощи подобных натяжек можно сделать что угодно и из чего угодно. Кто же иной, кроме фурий, спрашивает Спенс, согласился бы присутствовать при таком злодеянии? Я отвечу: прислужницы Алфеи, которые должны были разжечь и поддерживать огонь. Овидий говорит («Метаморфозы», VIII, 460—461):

Вот его вынесла мать и велела лучинок и щепок  
В кучу сложить; потом подносит враждебное пламя...

Обе женские фигуры действительно держат в руках подобные лучинки, длинные щепки смолистого дерева, которыми древние пользовались в качестве факелов, и одна из них, как показывает ее поза, только что переломила лучину. На диске в середине барельефа я тоже не усматриваю фурий. Изображено лицо, выражающее сильную боль; нет сомнения, что это голова самого Мелеагра («Метаморфозы», VIII, 515).

Был далеко Мелеагр и не знал, по пламенем этим  
Тлится! Чувствует он: пуτρο загорелось незримым  
Пламенем; силой души подавляет великие муки.

Художнику он нужен, вероятно, для перехода к следующему эпизоду того же мифа, изображающему умирающего Мелеагра.

Там, где Спенс усматривает фурий, Монфокон видит парок («Объясненная древность», т. I, с. 162), за исключением головы на диске, которая, и по его мнению, является головой фурий. Сам Беллори («Достойное восхищения», табл. 77) оставляет вопрос о том, парки это или фурии, без ответа. Мы имеем здесь дело с таким «либо — либо», которое в достаточной степени показывает, что эти фигуры — ни то и ни другое. В остальном толкование Монфокона должно было быть более точным. Женскую фигуру возле ложа, опирающуюся на локоть, он должен был бы считать Кассандрой, а не Аталантой. Аталанта же та, что сидит в скорбной позе, повернувшись к ложу спиной. Художник с большим тактом отдалил ее от семьи, так как она была возлюбленной, а не супругой Мелеагра, и ее скорбь о несчастье, которому она сама невольно была причиной, должна была ожесточить родственников.

17. Плиний, кн. XXXV, разд. 36. «В то время как всех, в особенности дядю, художник изобразил скорбящими, исчерпав все способы передачи горя, он не показал лицо отца, которое не умел достойно изобразить».

18. «Он признавался, что не может средствами искусства передать горечь величайшей скорби». Валерий Максим, кн. VIII, гл. 11.

19. <Монфокон.> «Объясненная древность», т. I, с. 50.

20. Он так характеризует степени скорби, изображенной Тимантом: печальный Калхас, скорбный Улисс, вопящий Аякс, рыдающий Менелай. Вопящий Аякс являл бы зрелище отвратительное, и поскольку ни Цицерон, ни Квинтилиан не упоминают о нем в своих описаниях этой картины, то я тем более вправе считать его позднейшим добавлением, измышленным Валерием (Максимом).

21. Беллори. «Достойное восхищения», табл. 11, 12.

22. Плиний, кн. XXXIV, разд. 19.

23. «Его же, Мирона,— читаем у Плиния (кн. XXXIV, разд. 19),— победил Пифагор Леонтинский, который изваял статую бегуна Астила, выставленную в Олимпии; там же находятся фигуры юноши Ливия, держащего табличку, и обнаженного юноши с яблоками. Сиракузянам он сделал статую хромого, боль которого от язвы, кажется, ощущают даже зрители». В последние слова следует вдуматься. Не говорится ли в них явно о фигуре, повсюду известной вследствие своей язвы? «Язвы которого...» и т. д. Относится ли это «которого» к слову «хромой», а «хромой», в свою очередь, к еще более отдаленному от него «юноша»? Никто не имел больше права на известность вследствие своей язвы, чем Филоктет. Я, таким образом, вместо «хромого» («claudicantem») читаю «Филоктета» («Philoctetem») или, во всяком случае, полагаю, что имя «Филоктет» пропущено благодаря соседству с созвучным ему словом и что следует читать: «хромого Филоктета» («Philoctetem claudicantem»). У Софокла он «по необходимости волочит ногу»,— то, что он не мог уверенно ступить на больную ногу, должно было вызвать хромоту.

24. Филипп («Антология», кн. IV, гл. 9, эпиграмма 10).

Все ли стремишься к убийству детей? И Ясон ли  
Новый, иль Главка тебе в этом являет пример?  
Детубийца, изыдь, даже в воске...

25. Филострат. «Жизнь Аполлония Тианского», кн. II, гл. 22.

26. Когда хор исчисляет страдания Филоктета, всего более его, по-видимому, трогают беспомощность и одиночество несчастного. В каждом слове мы слышим общительного грека. Одно из относящихся сюда мест внушает мне сомнение. Звучит это место так (ст. 691—695):

Он сам себе соседом, ног лишенный, был;  
Он окрест не ведал товарища в бедствии,  
В ком отклик нашел бы исторгнутой

гложущей ранюю стон,

Раной незаживной ...

Обычный перевод Винсхема передает это так:

Отданный во власть ветрам, лишенный ног,  
Без товарища,  
Без злого хотя бы соседа, при котором бы  
мог он стон испустить.

Вводящий интерполляцию перевод Т. Джонсона отличается от приведенного только следующими словами:

Когда он был отдан во власть ветрам,  
с поврежденной ногой,  
Без товарища  
Или злого соседа, перед которым он бы излил  
В столах  
Боль разьедающей <тело> и высасывающей кровь  
Язвы.

Можно думать, что он (Джонсон) заимствовал эти измененные слова из стихотворного перевода Томаса Нагеорга; последний (перевод его встречается очень редко; даже Фабриций знает его только по опориновскому каталогу) переводит:

...когда был отдан во власть  
Ветрам, с поврежденной ногой,  
Без товарища или соседа,  
Хотя бы злого, перед которым он бы излил  
Боль разьедающей тело и выпивающей кровь  
Язвы...

Если эти переводы достоверны, то хор произносит самые сильные слова, какие только можно сказать во хвалу человеческому обществу: «Около страдальца нет ни души, у него нет участливого соседа; было бы счастьем, если бы он имел хотя бы злого!»

Томсон, возможно, имеет в виду это место, когда вкладывает в уста Мелисандра, высаженного злодеями на пустынном острове, следующие слова:

Пристав к берегу самого дикого из Цикладских островов,  
Куда никогда не ступала человеческая нога,  
Эти разбойники оставили меня,— и поверь, Аркас,  
Как ни велико отвращение, которое мы питаем  
К злодеям, я никогда не слышал  
Более грустного звука, чем отдалявшиеся удары их весел.

И ему общество злодеев было милее одиночества! Благородное и высокое чувство! Если бы только было достоверным, что Софокл действительно сказал что-либо подобное! Но я должен с сожалением

признаться, что не нахожу у него ничего подобного и что охотнее смотрел бы на дело не своими собственными глазами, а глазами древнего схолиаста, который толкует слова поэта так: «Он не только не имел доброго соседа среди местных жителей, но даже и дурного, от которого мог бы, в ответ на свои стенания, услышать сочувственные слова». Как приведенные переводы, так и Брюмуа и наш новый немецкий переводчик придерживаются этого толкования. Один пишет: «без общества, хотя бы неприятного», другой: «лишенный всякого общества, даже тягостного». Причины, по которым я должен отказаться от этого понимания, таковы: во-первых, очевидно, что если слово «*καχογείτονα*» отделено от «*τιν' ἐγγύρων*» и образует самостоятельный член, то перед «*καχογείτονα*» непременно должна быть повторена частица «*οὐδέ*». Поскольку этого нет, столь же очевидно, что «*καχογείτονα*» согласовано с «*τινός*» и что запятой после «*ἐγγύρων*» быть не должно. Эта запятая проникла сюда из переводов, и я действительно обнаруживаю, что в некоторых греческих изданиях (например, в виттенбергском издании 1585 года, in 8°, которое совершенно не было известно Фабрицию) запятая стоит только после слова «*καχογείτονα*». Во-вторых, можно ли назвать злым соседа, от которого можно ожидать, как поясняет схолиаст, «ответного сочувственного стопа». Вздыхать вместе с нами свойственно другу, но не врагу. Короче говоря, слово «*καχογείτονα*» понято неправильно. Полагают, что в его состав входит прилагательное «*καχός*», на самом же деле в него входит существительное «*τὸ καχόν*»; понимают и переводят это слово как «дурной (злой) сосед», а следует его понимать как «товарищ по несчастью». Совершенно так же слово «*κακμήνυτις*» следует понимать не как «дурной», то есть «ложный, неистинный» прорицатель, а как «прорицатель зла (несчастья)»; «*κακότεχνος*» же не значит «дурной, неспособный художник», а значит «художник, искусный в изображении зла (горя, несчастья)». Под «товарищем по несчастью» поэт подразумевал того, кто одержим подобным нашему недугу, либо того, кто из дружбы принимает участие в нашей болезни; таким образом, слова «*οὐδ' ἔχων τιν' ἐγγύρων καχογείτονα*» следует перевести: «без товарища по несчастью из среды местных жителей». Новый английский переводчик Софокла, Томас Франклип, придерживался одного со мною мнения, так как он в слове «*καχογείτων*» тоже не усматривает «злого соседа» и переводит его английским «*fellow-mourner*» («товарищ по несчастью»):

Одня, покинут и сражен  
 Страданьем, всеми брошен он;  
 И друга нет ни одного,  
 Чтоб горе разделил его.

27. «Французский Меркурий», апрель 1755, с. 177.

28. «Теория нравственных чувств» Адама Смита, ч. I, разд. 2, гл. 1, с. 41 (Лондон, 1761).

29. Акт II, сц. III. «Что Софья думает об этом маскараде?» — говорит сын Ахилла.

30. «Трахинянки», ст. 1088—1089:

...Точно дева, с криком

Я слезы лью...

31. «Топография города Рима», кн. IV, гл. 14. «Хотя они (Агесандр, Полидор и Афинодор Родосские), кажется, создали эту статую, воспользовавшись описанием Вергилия», и т. д.

32. Приложение к «Объясненной древности», т. I, с. 242. Можно подумать, что Агесандр, Полидор и Афинодор, которые были его (Лаокоона) создателями, ревностно старались, работая над ним, оставить после себя памятник, который соответствовал бы несравненному описанию Лаокоона, сделанному Вергилием.

33. «Сатурналии», кн. V, гл. 2. «Не думаете ли вы, что я буду говорить о том, что Вергилий, как всем известно, заимствовал у греков? Что он в пастушеской поэзии взял себе за образец Феокрита, а в сельской — Гесиода? И что в самих «Георгиках» он приметы бури и ясной погоды заимствовал из «Небесных явлений» Арата? Или что разрушение Трои, историю с Синопом и деревянным конем и все прочее, что составляет вторую книгу «Энеиды», он почти от слова до слова выписал из Писандра, известного среди греческих поэтов сочинением, в котором он, начиная с брака Юпитера и Юноны, изложил последовательно все события, случившиеся вплоть до времени самого Писандра, и составил одно целое из разбросанного в различных эпохах? В этом сочинении он, между прочими историями, таким образом, рассказал о гибели Трои. Марон, в точности передавая этот рассказ, составил свое разрушение Илиона. Но все это я обхожу, как известное даже детям».

34. «Паралипомена», кн. XII, ст. 398—408 и 439—474.

35. Или, скорее, змея, ибо Ликофрон, по-видимому, считал, что змея была только одна:

Змеи, детей пожравшей, остров горестный!..

36. Я припоминаю, что против сказанного мной можно привести картину, упоминаемую Евмолпом у Петрония. Она представляла разрушение Трои, и в особенности историю Лаокоона, совершенно так же, как рассказывает Вергилий; и так как в той же галерее в Неаполе, в которой она стояла, находились другие древние картины Зевксиса, Протогепа, Апеллеса, то можно было бы предположить, что эта картина также была древнегреческая. Но ие

будем принимать романиста за историка. Эта галерея, эта картина и, наконец, сам Евмолп, по всей вероятности, существовали лишь в воображении Петрония. Самым лучшим доказательством того, что они являются чистейшим вымыслом, служат явные следы почти школьного подражания Петрония описанию Вергилия. Стоит труда сравнить их друг с другом. Вот текст Вергилия:

Нечто иное тогда, важнее и много ужасней,  
Нам предстает злополучным, мутит неожиданно души.  
Лаокоон, жрец Нептуна, по жребию выбран, большого  
Праздничных у алтарей вола закалывал в жертву.  
Вдруг от Тенеда две змеи по воде безмятежной  
(Я, повествуя, дрожу), огромными кольцами, рядом  
На море налегают и к берегу ровно стремятся.  
Груды приподняты их среди вод, кровавые гривы  
Выше поверхности волн; часть прочая тела по понту  
Сзади скользит, извивая великими сгибами спины.  
Шум пошел от вскипевшей пучины; земли уж достигнув,  
Взор пылающий свой огнем окрасив и кровью,  
Длинные жала колебля, лижут, свистящие пасти  
Видя, бежим мы, бледнея. Они уверенным ходом  
К Лаокоону ползут. И, сначала несчастные члены  
Двух сыновей оплетая, их заключает в объятья  
Каждая и разрывает укусами бедное тело.  
После его самого, что спешит на помощь с оружием,  
Петлями вяжут, схватив, великими. Вот уже дважды  
Грудь его окружив и дважды чешуйчатым телом  
Шею, над ним восстают головой и гребнем высоким.  
Он и пытается тщетно узлы расторгнуть руками,  
Черным ядом облит и слюной по священным повязкам,  
И одновременно вопль ревуший бросает к светилам.  
Рев такой издает, когда, раненный, бык убегает  
От алтаря, топор неверный стряхнув из загривка.

*(Вергилий. «Энеида», II, 199—224)*

А вот слова Евмолпа (о котором можно было бы сказать, что с ним случилось то же, что случается со всеми импровизаторами: память принимает всегда в создании их стихов такое же участие, как и воображение):

Вот снова чудо. Где Тенедос из вод морских  
Хребет подымает, там, кичась, кинят валы  
И, раздробившись, вновь назад бросаются.  
Так часто плеск гребцов далеко разносится,  
Когда в тиши ночной в волнах корабли плывут

И громко стонет гладь под ударами дерева.  
 Оглянулись мы, и вот... два змея кольчатых  
 Плывут к скалам, раздувши груди грозные,  
 Как два струга, боками роют пену волн  
 И бьют хвостами. Гривы их косматые  
 Огнем, как жар, горят, и молниеносный свет  
 Зажег валы, от шипа змей дрожавшие.  
 Онемели все... Но вот в священных инфулах,  
 В плащах фригийских оба близнеца стоят,  
 Лаокоова дети. Змеи гибкие  
 Обвили их тела, и каждый ручками  
 Уперся в пасть змеи, не за себя борясь,  
 А в помощь брату. Во взаимной жалости  
 И в страхе друг за друга смерть застала их.  
 Спешит скорей отец спасать сыновей своих...  
 Спаситель слабый. Ринулись чудовища  
 И, смертью сыты, старца наземь бросили.  
 И вот меж алтарей, как жертва, жрец лежит.

*(Петроний. «Сатирикон», XXXIX)*

Главнейшие черты в обоих описаниях одни и те же, и многое выражено одними и теми же словами. Но все это мелочи, которые сами бросаются в глаза. Есть и другие признаки подражания, более тонкие, но не менее верные. Если подражатель не лишен самоуверенности, то он редко удержится от того, чтобы приукрасить подлинник, и если это украшение удалось ему, он поспешит, подобно лисице, замести выдающие его следы. Но именно это-то тщеславное желание превзойти подлинник, это старание показаться оригинальным и выдают его. Ибо то, что он считает украшением, обыкновенно есть только преувеличение или неестественная утонченность. Так, например, Вергилий говорит «кровавые гривы», а Петроний — «гривы их косматые огнем горят»; Вергилий — «взор пылающий свой огнем окрасив и кровью», Петроний же — «молниеносный свет зажег валы»; Вергилий — «шум пошел от вскипевшей пучины», а Петроний — «кичась, кипят валы и, раздробившись, вновь назад бросаются». Так обыкновенно подражатель возводит громадное в чудовищное и чудесное в невозможное. Обвитые змеями дети у Вергилия составляют лишь вводную картину, очерченную немногими резкими штрихами и показывающую только бессилие и отчаяние детей. Петроний же превращает детей в героев:

... не за себя борясь,  
 А в помощь брату. Во взаимной жалости  
 И в страхе друг за друга смерть застала их.

Кто может ожидать от человека, и в особенности от детей, такой самоотверженности? Куда лучше знакома человеческая природа греку (Квинт Смирнский, кн. XII, ст. 459—461), который при появлении ужасных змей заставляет матерей забыть о своих детях и думать только о собственном спасении:

... Закричали смятенные жены,  
И из них не одна искала спасения в бегстве,  
В эту минуту о детях забыв...

Далее, подражатель обыкновенно старается скрыть свое заимствование тем, что придает своей картине иное освещение, отодвигая в тень то, что было освещено в оригинале, и освещая то, что там было в тени. Вергилий старается поразить воображение огромностью змей, ибо от этой огромной их величины зависит правдоподобие дальнейших событий. Шум, производимый ими, у него лишь побочный штрих, имеющий целью дать более наглядное представление о величине. Петроний же из этого второстепенного представления делает главное; он описывает шум со всей возможной силой и до такой степени забывает о величине, что только по этому шуму мы и можем догадаться о ней. Трудно поверить, чтобы он впал в эту несообразность, если бы писал только по внушению своей фантазии и не имел перед собою никакого образца, которому подражал, не желая, однако, обнаружить это. Так можно считать неудачным подражанием всякую прэтическую картину, утрированную в мелочах и ошибочную в главном, как бы многочисленны ни были мелкие ее достоинства и как бы ни трудно было прямо указать ее оригинал.

37. Дополнение к «Объясненной древности», т. 1, с. 243. Есть известное, хотя и незначительное различие между тем, что рассказывает Вергилий, и тем, что изображает статуя. Из рассказа поэта следует, что змей оставили обоим юношей для того, чтобы обернуться вокруг отца, в то время как мрамор изображает сыновей и отца, охваченных змеями одновременно.

38. Донат. Комментарий к стиху 227 II кн. «Энеиды». «Не удивительно, что могли укрыться под щитом и под ногами статуи змей, о которых выше сказано, что они были длинными и мощными и что они многократно обвили тело Лаокоона и его детей, причем часть тела оставалась свободной».

Мне кажется, однако, что в этом месте из выражения «не удивительно» должно быть выкинуто «не», или же в конце недостает заключения. Ибо если змей были столь необыкновенной величины, то ведь, право, удивительно, как они могли укрыться под

щитом богини, если только этот щит не был сам очень велик и не принадлежал колоссальной фигуре. Свидетельство об этом должно было содержаться в заключении, или же «не» лишено всякого смысла.

39. В великолепном издании английского драйденовского перевода Вергилия (Лондон, 1697). Впрочем, этот живописец изобразил только один оборот змей вокруг тела, шею же оставил почти совсем свободной. Единственным оправданием этому посредственному художнику, если он заслуживает такового, могло бы служить то, что гравюры, помещенные в книге, являются пояснением к тексту, но не могут считаться самостоятельными художественными произведениями.

40. Так рассуждает даже де Пиль в своих примечаниях к Дюфрену: «Заметьте, что так как нежная и легкая одежда прилична только женщинам, древние ваятели избегали, насколько могли, одевать мужские фигуры, ибо они полагали, что в скульптуре нельзя подражать материям и что толстые складки производят плохое впечатление. Мы находим столько же примеров истинности этого положения, сколько фигур обнаженных мужчин. Я приведу только фигуру Лаокоона, который, по всем соображениям, должен бы быть одетым. В самом деле, есть ли какое-нибудь правдоподобие в том, чтобы царский сын, жрец Аполлона, был нагим во время жертвоприношения? Ибо змеи переплыли с острова Тенедоса на троянский берег и набросились на Лаокоона и его сыновей в то самое время, когда он на берегу моря приносил жертву Нептуну, как рассказывает Вергилий во второй книге своей «Энеиды». Но художники, делавшие эту прекрасную статую, очень хорошо видели, что не могут дать своим фигурам одежду, приличную их сану, не рискуя создать бесформенную груду камней, подобную скале, вместо трех превосходных фигур, которые всегда были и будут предметом удивления. Поэтому-то из двух неудобств они сочли гораздо худшим изображение одежды, нежели отступление от истины».

41. Маффей, Ричардсон и еще недавно г-н фон Хагедорн («Размышления о живописи», с. 37; Ричардсон. «Трактат о живописи», т. III, с. 513). Дефонтен не заслуживает, чтобы я упоминал о нем вместе с этими людьми. Правда, в примечаниях к своему переводу Вергилия он также утверждает, что у поэта перед глазами была группа Лаокоона; но невежество его столь поразительно, что он выдает эту группу за произведение Фидия.

42. Я не могу в доказательство этого привести ничего более убедительного, чем стихотворение Садолета. Оно достойно древнего поэта и может с успехом заменить гравюру, поэтому я позволю себе привести его здесь целиком.

## О статуе Лаокоона

*Стихотворение Я. Садоleta*

Вот из глуби земной, из недр исполинских развалин  
Вновь возвращенного днесь отдаленные нам возвращают  
Лаокоона века. Когда-то в палатах державных  
Он возвышался, твои, о Тит, украшая покои.  
Дивного гения плод, которого краше не знала  
Мудрая древность сама, теперь извлеченный из мрака,  
Снова высокие зрит он Рима воскресшего стены.  
Что ж я теперь воспою? Отца ли несчастного муки,  
Или двоих сыновей, иль вьющихся кольцами змеев,  
Страшных на вид, иль хвосты и ярость свирепых драконов,  
Иль столь живые на мраморе мертвом страданья и раны?  
Ужасом дух мой объят: изваянье немое внушает  
Сердцу немалую скорбь и с жалостью смешанный трепет.  
Хитросплетенным клубком и большими кругами свернулись  
Оба лютых змея и, сплетаясь в извилистых кольцах,  
Многоколенным своим объятьем три тела сжимают.  
Еле могут глаза выносить это зрелище страшной  
Смерти и злого конца. Одно из чудовищ сцепилось  
С Лаокооном самим, оплело его сверху и снизу  
Тушей своей и в бедро впилося разъяренным укусом.  
Тело рвется из пут, и ясно видно, как члены  
Корчатся, стан же назад изогнулся от режущей боли.  
Сам он от тягостных ран и невыносимых терзаний  
Вопль испускает, стремясь извлечь жестокие зубы.  
Левой рукою своей сжимает он яростно змея.  
Все сухожилья его натянуты; силы собравши  
Сразу из тела всего, напряг их в бесплодном усилье.  
Муки не в силах снести, задыхаясь, он стопет от раны.  
Змей же скользкий меж тем нападает снова и снова,  
Ноги пониже колен заплетенным узлом обвивая.  
Икры врозь разошлись, и, зажата в кольцах, надулась  
Крепкая голень, набряк от стесненной пульсации мускул  
И натянул на себе багровые вздутые вены.  
Также и двух сыновей не щадит свирепая сила.  
Быстрым объятьем стянув, достойные жалости члены  
Рвет и, схватив одного, кровавую грудь разьедает,  
Тяжеловесным кольцом мешая падению тела.  
Он же, несчастный, отца призывает отчаянным криком.  
Брат, с покуда еще нигде не пораненным телом,  
Ногу подъяв, оторвать старается хвост смертоносный;

В ужасе видит мученья отца и ему сострадает;  
 Все еще жалобный вопль и слезы, готовые брызнуть,  
 Сдержаны страхом двойным. О вы, что хвалою вековой  
 Блещете, вы, мастера, такое воздвигшие чудо!  
 Может быть, мы должны деяниям большим, чем это,  
 Имя бессмертное дать и нам надлежало б славнейших  
 Гениев вверить молве грядущих по нас поколений;  
 Все же высокая честь, насколько талант позволяет,  
 Славу творца заслужить и к высшим вершинам стремиться.  
 Ныне мы видим, как вы живыми фигурами камень  
 Одушевили и дух воплощающий в мрамор вдохнули,  
 Вы вложили в него движенье, и ярость, и муку;  
 Минуться, что слышим мы вопль... Великие, древле родил вас  
 Родос преславный, но скрыт был труд ваш и ваше искусство  
 Долгие годы. Теперь его в обновленном сиянье  
 Рим второй увидал и восславил, воскресши для мира  
 Древних чудесных искусств. О, сколь благородней твореньем  
 Духа, работой любви заполнять скоротечные годы,  
 Нежели в пышности жить и ненужную роскошь делеять.

(См. «Поэтические сюжеты» Леодегария из Кверку, т. II, с. 63)

Грутер также включил это стихотворение Садолета, наряду с другими, в свою известную антологию «Услады итальянской поэзии», ч. II, с. 582, но напечатал его с большим количеством ошибок. Так, вместо «оба» («bini») в стихе 15 он читает «живые» («vivi»), вместо «свернулись» («errant») в стихе 14 — «берег» («orant») и т. д.

43. «Трактат о живописи», т. III, с. 516. Ужас троянцев при виде Лаокоона был нужен Вергилию в качестве введения к его поэме; ужас этот подготавливает патетическое описание разрушения родины героя. Вергилий не хотел ослабить описание гибели целого города менее значительной картиной страданий одного человека.

44. Первое издание вышло в 1747 году, второе — в 1755 году под названием «Полиметис, или Опыт сопоставления произведений римских поэтов с остатками древнего искусства с целью взаимного их объяснения», в десяти книгах, сочинение преподобного г-на Спенса, Лондон, изд. Додслея, в один лист. Неоднократно печаталось также извлечение, сделанное из этого сочинения Н. Тиндалем.

45. Валерий Флакк. «Аргонавтика», кн. VI, с. 55—56. «Спенс.» «Полиметис», диалог VI, с. 50.

46. Я говорю — может быть. Но я готов поставить десять против одного, что это все же не так. Ювенал говорит о первом чертоге республики, когда римляне еще вовсе не были знакомы

с роскошью и пышностью и солдат употреблял доставшееся ему в добычу золото и серебро лишь на украшения своего коня и оружия («Сатиры», XI, с. 100—107).

Грубый солдат не умел наслаждаться искусствами греков.  
Он города разрушал и, частью своей поживившись,  
Кубки больших мастеров разбивал на куски, чтобы лошадь  
Бляхой кичилась потом, чтобы сам он резьбою на шлеме  
(Римской волчицей, что там, под скалой, принужденная  
роком  
Вечного града, должна ублажать Квиринов, и ликом  
Бога нагого с копьем и щитом, висящего в блеске)  
Мог в бою устрашать врага, обреченного смерти.

Воин разбивал драгоценные кубки, произведения крупных художников, чтобы заказать из них изображение волчицы или Ромула и Рема, которыми он украшал свой шлем. Текст понятен, за исключением двух последних строк, где автор дает описание еще одного изображения, которым воин украшал шлем. Правда, совершенно ясно, что это изображение Марса, но что же значит эпитет «*perdentis*» — «висящего», который Ювенал к нему прилагает? Ригальтии нашел древнюю глоссу, объясняющую этот эпитет так: «склонившегося, словно для нападения». Лубин полагает, что изображение это было на щите, а так как щит висит на руке, то поэт и назвал его висящим. Это, однако, противоречит конструкции; подлежащим к сказуемому «*ostenderet*» («чтобы являл») является не «*miles*» («воин»), а «*cassis*» («шлем»). Британик полагает, что «висящим» может быть назван любой предмет, находящийся в воздухе, в том числе и это изображение на шлеме. Некоторые филологи хотят читать «*perdentis*» («губящего, губительного»), чтобы создать последующему «*perituro*» («обреченному на гибель, врагу») противопоставление, нравящееся только им. Что же говорит Аддисон об этом темном месте? Все толкователи, утверждает он, заблуждаются, истинный смысл же таков (см. его «Путешествия», немецкий перевод, с. 249): «Так как римские воины немало кичились как основателем своей республики, так и ее воинским духом, то у них был обычай носить на шлемах историю детства Ромула, изображение того, как он был порожден богом и вскормлен волчицей. Фигура бога изображалась в тот момент, когда он сочетается со жрицей Илией, или, как иные называют ее, Реей Сильвией; при этом соитии он словно парит над девой в воздухе, что вполне точно и поэтично передается словом «висящий». Кроме старинного барельефа у Беллори, который впервые внушил мне такое понимание, я впоследствии натолкнулся на такое же изображение на монете эпохи Антонина Пия».

Спенс находит толкование Аддисона столь удачным, что приводит его в качестве образца и убедительного примера того, с каким успехом произведениями древних художников можно пользоваться при толковании классических римских поэтов; я не могу поэтому отказаться от того, чтобы рассмотреть его несколько более подробно («Полиметис», диалог VII, с. 77). Прежде всего я должен заметить, что барельеф и монета сами по себе вряд ли напомнили бы Аддисону разбираемое место Ювенала, если бы он не вспомнил одновременно прочитанную им некогда глоссу того древнего схоластика, который читает в предпоследней строке «venientis» («приходящего») вместо «fulgentis» («сверкающего»), гласящую: «Марса, приходящего к Илию для соития». Допустим, что мы пренебрежем этим чтением и примем то чтение, которое принимает сам Аддисон,— можно ли и в этом случае усмотреть хоть какой-нибудь намек на то, что поэт имел в виду Рею Сильвию? Разве не было бы типичным примером нарушения логической последовательности, если бы Ювенал сначала упоминал о волчице и мальчиках и лишь затем о том событии, которому они обязаны жизнью? Рея еще не мать, а дети между тем уже лежат под скалой! И при том, скажите, могло ли изображение любовного свидания быть эмблемой, подходящей для шлема римского воина? Воин гордился божественным происхождением своего родоначальника — об этом достаточно свидетельствовали изображения волчицы и детей; неужели нужно было показать еще и Марса в то время, когда он менее всего был грозным богом войны? Пусть изображение того, как Марс овладевает Реей Сильвией, сколь угодно часто встречается и на монетах и в мраморе,— разве это делает его подходящим для украшения оружия? И что это за скульптурные изображения и монеты, где Аддисон нашел этот эпизод и где он видел Марса, парящего в подобной позе? Древний барельеф, на который он ссылается, будто бы воспроизведен Беллори. Однако бесполезно перелистывать его собрание прекрасных древних барельефов. Этого барельефа я там не нашел; да и Спенс, должно быть, не нашел его ни там, ни где бы то ни было в другом месте, ибо он обходит его полным молчанием. Дело, таким образом, ограничивается монетой. Взглянем на ее изображение у самого Аддисона. Я вижу лежащую Рею, и так как недостаток места не позволял резчику поместить Марса вровень с нею, последний стоит несколько выше. Вот и все, что здесь изображено; на монете не найти и малейшего намёка на парение. Правда, в воспроизведении Спенса парение очень явственно — верхняя часть фигуры Марса сильно наклонена вперед, и отчетливо видно, что это не стоящая фигура; таким образом, если не признать ее падающей, то остается полагать, что Марс здесь должен парить. Спенс пишет, что монета принадлежит ему. Выло бы жестоко хотя бы в мелочи

подвергать его чистосердечие сомнению. Однако его предвзятое суждение может оказать влияние и на нас; к тому же он мог считать допустимым для блага своих читателей велеть своему художнику настолько усилить то, что он, как ему казалось, видел, что у нас остается так же мало сомнений, как и у него самого. Ясно, во всяком случае, что Спенс и Аддисон имеют в виду одну и ту же монету и что она неизбежно либо очень сильно искажена у одного, либо очень приукрашена у другого. У меня есть и еще одно возражение против предполагаемого парения Марса. Оно состоит в следующем: тело, парящее без видимого препятствия действию его тяжести, представляется нелепостью, примеров которой мы совершенно не встречаем в произведениях древних художников. Новейшая живопись также никогда не позволяет себе подобной нелепости — если тело должно висеть в воздухе, его либо держат крылья, либо должно создаваться впечатление, что оно покоится на чем-то, хотя бы на облаке. Гомер заставляет Фетиду пешком подняться с берега на Олимп, — «Быстро к Олимпу ее вознесли стопы» («Илиада», XVIII, 148), — но граф Кэйдлос слишком хорошо понимает требования искусства, чтобы дать художнику совет изобразить богиню просто шагающей по воздуху. Она должна проделать этот путь на облаке («Картины, извлеченные из «Илиады», с. 91); в другой раз он сажает ее в колесницу (с. 131), вопреки Гомеру. Да и как могло бы быть иначе? Хотя поэт и заставляет нас представить богиню в человеческом образе, он все же устраняет из этого образа черты грубой и тяжелой материн и придает ее человекоподобному телу силу, которая исключает действие на него обычных законов движения. Но каким способом могло бы изобразительное искусство, не оскорбляя наших глаз, отличить человекоподобную фигуру божества от обычной человеческой фигуры, если бы оно не применяло к первой совершенно иные законы движения, тяжести, равновесия, чем к последней? Каким иным способом, кроме условных знаков? В действительности ими оказывается пара крыльев; облако — тоже не что иное, как подобный знак. Об этом мы скажем подробнее в другом месте. Здесь же достаточно потребовать от сторонников толкования Аддисона, чтобы они показали мне среди древних памятников еще одну сходную фигуру, которая бы свободно и без всякой опоры парила в воздухе. Или, может быть, этот Марс — единственный в своем роде? Почему же? Может быть, письменная традиция сохранила нам условие, которое делает парение в этом случае необходимым? У Овидия («Фасты», кн. III) нельзя найти никаких следов этого. Скорее можно доказать, что такого условия не могло быть. Ведь есть другие древние памятники искусства, которые изображают этот эпизод, причем Марс не парит, а ступает по земле. Взгляните на ба-

рельеф Монфокона («Дополнения», т. I, с. 183), который хранится, если я не ошибаюсь, во дворце Меллини в Риме. Спящая Рея лежит под деревом, Марс приближается к ней тихими шагами, делая правой рукой жест, каким обычно велят стоять на месте или тихо идти следом тем, кто находится позади. Это совершенно та же поза, в которой он изображен на монете, разница состоит лишь в том, что на барельефе он держит копьё в левой, а на монете в правой руке. Знаменитые статуи настолько часто воспроизводятся на монетах, что это могло иметь место и в данном случае; только резчик, возможно, не понял значения отведенной назад правой руки и почел лучшим вложить в нее копьё. Можно ли по рассмотрении всех этих обстоятельств считать толкование Аддисона вероятным? Не более, чем всякое другое ничем не доказанное утверждение. Но где же лучшее объяснение, если это не удовлетворяет? Может быть, его удастся найти среди отклоненных Аддисоном толкований. А если удовлетворительное объяснение не отыщется? Это место Ювенала испорчено; пусть таким и остается. Оно и останется испорченным, даже если выкопают хотя бы еще двадцать новых догадок. Одной из них могло бы быть предположение, что «pendentis» («висящего») следует понимать фигурально, в смысле «неуверенного», «нерешительного». «Mars pendens» значило бы тогда «Марс нерешительный» или же «Марс, принадлежащий всем». «Марс, Беллона, Виктория — боги, принадлежащие всем, — пишет Сервий (комментарий к XII кн. «Энеиды», ст. 118), — ибо в войне они могут оказывать покровительство каждому из противников». Вся строка: «Мог в бою утрашивать врага, обреченного смерти», — имела бы тогда такой смысл: римский воин в древнейшие времена имел обычай показывать своему побежденному врагу, несмотря на равное покровительство обоим общего им божества, изображение последнего — тонкий штрих, благодаря которому победы римлян предстают в большей мере как результат их собственного мужества, нежели как результат пристрастного покровительства их родоначальника. И все же дело остается неясным.

47. «Прежде чем я, — говорит Спенс («Полиметис», диалог XIII, с. 208), — не познакомился с этими «Aureae» — воздушными нимфами, я не мог разобраться в истории Кефала и Прокриды у Овидия. Я никак не мог понять, как мог Кефал своим возгласом: «Приди, воздушная», как бы нежно этот возглас ни звучал, возбудить в ком-нибудь подозрение, что он неверен своей Прокриде. Так как я привык под «Aurea» понимать только воздух вообще или нежный ветерок, то ревность Прокриды представлялась мне еще менее обоснованной, чем бывает даже обычно самая разнузданная ревность. Когда же я узнал, что слово «Aurea» может означать не только воздух, но и прекрасную молодую девушку, дело приобрело

для меня совсем иной смысл и вся история предстала в разумном свете». Я не хочу в примечании отказаться от уже выраженного в тексте одобрения этому открытию, которым Спенс так гордится. Однако я не могу не сказать о том, что и без него упомянутое место Овидия вполне естественно и понятно. Достаточно знать, что «Ауга» у древних вполне обычное женское имя. Так зовут, например, у Нонна («Дионисиака», кн. XLIII) нимфу из свиты Дианы; эта нимфа кичилась такой же мужественной красотой, какая была свойственна самой богине, и в наказание за ее дерзость ею во сне овладел Вакх.

48. Ювенал. Сатира VIII, 52—55.

... А ты что такое?

Внук Кекропа, ты только подобье обрубленной гермы.

В чем ты от гермы отличен? Да разве лишь в том, что у этой Мраморная голова, у тебя же туша — живая.

Если бы в план Спенсова труда вошли также и греческие писатели, то, может быть, он напал (а может, и пет) на одну древнюю Эзопову басню, которая проливает на подобную колонну еще более яркий свет и дает еще больше для ее понимания, нежели приведенное сейчас место Ювенала. «Меркурий, — рассказывает Эзоп, — хотел узнать, в какой мере уважают его люди. Он скрыл, что он бог, и явился к одному ваятелю. Здесь он увидел статую Юпитера и спросил художника, во сколько тот ее ценит. «В одну драхму», — был ответ. Меркурий усмехнулся. «А эту Юнону?» — продолжал он спрашивать. «Примерно во столько же». Между тем он увидел свое собственное изображение и подумал про себя: «Я — вестник богов; благодаря мне люди получают прибыль; они, конечно, должны почитать меня гораздо более». «Ну, а этот бог (он указал на свою статую), сколько может он стоить?» — «Этот? — отвечал художник. — Если вы купите у меня тех двух, этого я дам вам в придачу». Меркурий был пристыжен. Но художник не знал его и, конечно, не мог иметь намерения уязвить его самолюбие. Следовательно, только достоинством самих статуй объяснялось, что последнюю он ценил настолько низко, что отдавал в придачу. Меньшая значительность бога, которого она изображала, не играла здесь никакой роли, ибо художник ценит свою работу по ее искусному выполнению, по количеству труда и старания, затраченных им, а не по рангу и достоинству тех существ, которые им воплощены. Статуя Меркурия требовала, следовательно, менее труда, старания, искусства, если стоила меньше, чем статуя Юпитера и Юноны. И это было действительно так. Статуя Юпитера и Юноны изображали этих богов в полный рост, статуя Меркурия, напротив, представляла собой простой четырехугольный столб с бюстом на нем.

Что же удивительного в том, что она могла быть отдана в придачу? Меркурий забыл это обстоятельство, думая лишь о своем мнимом превосходстве, и потому его разочарование было в равной мере естественно и заслуженно. Напрасно было бы искать малейшего намека на подобное объяснение у комментаторов и переводчиков Эзопа; я мог бы, если бы это имело смысл, назвать целый ряд их, понимавших сказку совсем иначе, то есть совсем не понимавших ее. Нелепости, которая бы заключалась в этой сказке, если бы все статуи были одинаковой работы, никто из них не понял, или, по крайней мере, все они оставили ее без внимания. Но что удивляет еще в этой сказке, так это цена статуй Юпитера, назначенная художником за свою работу. За драхму едва ли горшечник сделает даже грубую куклу. Драхма здесь, вероятно, означает просто очень малую цену («Басни Эзопа», 90. Изд. Гауптмана, Лейпциг, 1741, с. 70).

49. Тибулл. «Элегии», кн. III, 4. «Полиметис», диалог VIII, с. 84.

50. Стаций. «Сильвы», кн. 1, 5, ст. 8; «Полиметис», диалог VIII, с. 81.

51. Лукреций. «О природе вещей», кн. V, 737—747:

Вот и Весна, и Венера идет, и Венеры крылатый  
 Вестник грядет впереди, и, Зефиру вслед, перед ними  
 Шествует Флора-мать и, цветы на пути рассыпая,  
 Красками пышными все наполняет и запахом сладким.  
 Знойная следом жара и вся покрытая пылью  
 С нею Церера идет, и годичные дуют Борей.  
 Осень затем настает, и пронесется «Эвое-Эвап».  
 Следуют после того и погоды и ветры другие:  
 Громом гремющий Волтурн и Австр, блистающий молнией.  
 Солнцеворот, наконец, приносит снега, и в морозе  
 Вновь цепенеет Зима, и стучат ее зубы от стужи.

Спенс считает это место одним из лучших во всей поэме Лукреция. Во всяком случае, оно принадлежит к числу тех, на которых основывается слава Лукреция как поэта. Но говорить, что это описание будто бы сделано с древней процессии божеств времен года с их свитою — значит, по нашему мнению, если не совсем лишить Лукреция славы, то все же уменьшить ее. На чем же основывается подобное мнение? «На том, — отвечает английский ученый, — что в древности у римлян подобные процессии божеств были столь же обычны, как и теперь в некоторых странах процессии, установленные в честь святых, и что, кроме того, все выражения, употребленные в этом случае поэтом, весьма удобно прилагаются к процессии». Прекрасное основание! Но как много возражений можно было бы привести против них! Уже эпитеты, которыми поэт наде-

ляет эти персонифицированные абстракции,—сухой Зной, покрытая пылью Церера, громом гремидий Волтурн, блистающий молнией Австр, лязгающая зубами Зима,— уже эти эпитеты показывают, что жизнь в них вдохнул поэт, а не художник, который должен был бы охарактеризовать их совершенно иначе. Спенс, по-видимому, навел на мысль о процессии Абрагам Прейгер, который в примечании к этому месту Лукреция говорит: «Порядок их напоминает праздничное шествие: Весна и Венера, Зефир и Флора и т. д.». Спенс должен был бы остановиться на утверждении о том, что Лукреций проводит перед нами времена года в виде процессии. Мысль же, что Лукреций заимствовал этот прием из реальной процессии, не свидетельствует о вкусе автора.

52. «Энеида», VIII, 725. «Полиметис», диалог XIV, с. 230.

53. В различных местах своих «Путевых записок» и «Диалога о древних монетах».

54. «Полиметис», диалог IX, с. 129.

55. «Метаморфозы», IV, 19—20.

56. Бегер. «Сокровища Бранденбурга», т. III, с. 242.

57. «Полиметис», диалог VI, с. 63.

58. «Полиметис», диалог XX, с. 311. «Вряд ли может быть удачным в поэтическом описании что-либо такое, что кажется нелепым в статуе или на картине».

59. «Полиметис», диалог VII, с. 74.

60. «Аргонавтика», II, 102—106.

61. «Фиваида», V, 61—69.

62. Валерий Флакк. «Аргонавтика», II, 265—273.

Юные кудри отцу, венки и одежду Лиэя  
Давши, сажает его в колесницу. Кругом же — кимвалы,  
Много тимпанов и цитр, молчаливого таинства полных.  
Косы и тело увив плющом, как прислужница бога,  
Тирс виноградный берет и, как перышком, им потрясает,  
Зорко следя, чтоб держал родитель зеленые вожжи,  
Чтоб над закрытым лицом рога возвышались над митрой  
Белой и кубок святой обличал бессмертного Вакха.

Слово «tument» («возвышались») в предпоследней строке показывает, что рога Вакха были вовсе не так малы, как воображает Спенс.

63. Так пазываемый Вакх в Медицейском саду в Риме (у Монфокона, Дополнение к «Объясненной древности», т. I, с. 254) имеет на лбу небольшие рога; но есть знатоки, которые именно поэтому склонны считать его скорее фавном. Действительно, подобные естественные рога унижают человека и подходят только существам, которых изображают как нечто среднее между человеком и живот-

ным. Самая поза, жадный взгляд на виноградную кисть, которую этот Вакх держит над собою, гораздо более подобают спутнику бога вина, чем самому богу. Я вспоминаю при этом, что говорит Климент Александрийский об Александре Великом («Протрептикос», с. 48 по изд. Потта): «Александр желал, чтобы ваятель изобразил его с рогами; он охотно допускал, чтобы рога испортили его человеческую красоту, лишь бы происхождение его считалось божественным».

64. Утверждая выше, что древние художники не изображали фурий, я не забыл, что фурии имели свои храмы, в которых, конечно, были и их статуи. В Киренейском храме Павсаний нашел их изображения из дерева. Они были невелики и ничем не примечательны; по-видимому, искусство, которое не могло проявиться в изображении этих божеств, вознаградило себя за это статуями жриц богини, стоявшими в галерее храма и высеченными из камня с большим искусством (Павсаний. «Описание Эллады», кн. VII (Ахайя), гл. XXV, с. 589 по изд. Кюна). Я не забыл также, что их головы предполагают видеть на одном абраксасе, который известен благодаря Шифлетню, а кроме того, на одной лампе, описанной Лицетом (Бауэ. «Диссертация о фуриях». Мемуары Академии Надписей, т. V, с. 48). Была мне известна также и этруская урна, упоминаемая у Гория (Таблица 151 «Этрусского музея»), на которой представлены Орест и Пилад и с ними две фурии с факелами. Но я говорил о художественных произведениях, в число которых все эти вещи, по моему мнению, не входят. И если бы даже последняя не должна была подвергнуться этому исключению, она, с другой стороны, скорее подтверждает мое мнение, нежели опровергает его. Ибо как ни мало заботились этрусские художники вообще о красоте, все-таки они в настоящем случае старались не столько изобразить фурий страшными, сколько охарактеризовать их с помощью одежды и атрибутов. Фурии с такими спокойными лицами суют в глаза Оресту и Пилладу свои факелы, что можно подумать, будто они пугают их в шутку. Насколько их появление было страшно Оресту и Пилладу, видно только из ужаса этих последних, но никак не из облика самих фурий. Следовательно, это фурии и вместе с тем — не фурии; они, правда, исполняют обязанности фурий, но не служат олицетворением злобы и ярости, которые мы обычно связываем с их именем. Лоб их не носит, как говорит Катулл, «печати бурного гнева».

Еще недавно Винкельман думал, что на одном сердолике в музее Штоша изображена фурия, бегущая с развевающимися одеждою и волосами и с кинжалом в руке («Библиотека изящных искусств», т. V, с. 30). Хагедорн даже успел дать художникам совет воспользоваться в их картинах этими приметам для изобраа-

жения фурий («Размышления о живописи», с. 222). Сам же Винкельман подверг это свое открытие сомнению потому, что не встречал у древних художников фурий, которые держали бы в руках кинжал вместо факела («Описание резных камней», с. 84). Поэтому он без всяких сомнений считает фигуры на монетах городов Лирбы и Массавры, которые Шпангейм (см. «Цезари» императора Юлиана», с. 44) выдает за фурий, изображениями трехликой Гекаты; в противном случае здесь должна была бы быть изображена фурия с кинжалами в обеих руках. И странно, что именно она представлена с распущенными волосами, между тем как у других они скрыты покровом. Но если даже первое предположение Винкельмана и было справедливо, придется к этим резным камням применить то же, что было сказано об этрусской урне, или допустить, что на них из-за мелкой работы нельзя различить черты лица. Да и вообще резные камни, вследствие их употребления в качестве печатей, относятся скорее к образному языку, и фигуры, на них изображенные, могли быть чаще произвольными символами, выполненными по требованию заказчиков, нежели свободными произведениями художников.

65. «Полиметис», диалог VII, с. 81.

66. «Фасты», кн. VI, 295—298.

Долго я думал, глупец, что есть изваяние Весты.

Ныне узнал я, что нет в храме ее ничего.

Только огонь негасимый хранится под куполом круглым,

Изображенья же нет ни у огня, ни у ней.

Овидий говорит здесь только о культе Весты в Риме и о храме, построенном там Нумой, о котором несколько выше («Фасты», VI, 259—260) сказано:

Дело благого царя, что богобоязненным духом

Всех других превышал в этой Сабийской земле.

67. «Фасты», III, 45—46.

Матерью Рея становится; девичьи руки

Весты подобье спешат к самым очам поднести.

Спенсу следовало сопоставить эти два свидетельства Овидия, относящиеся к различным эпохам; первое рассказывает о времени после правления Нумы, второе — о предшествующих ему временах, когда почитание Весты в Италии связывалось с индивидуальным образом богини, как и в Трое, откуда Эней принес ее почитание.

... и руками всемогущую Весту, повязки

И негасимый огонь из глуби выносит жилища,—

рассказывает Вергилий («Энеида», II, 296—297) о тени Гектора, после того как она посоветовала Энею бежать. Здесь решительно

подчеркивается отличие вечного огня как от самой Весты, так и от ее статуи. Приходится заключить, что Спенс недостаточно внимательно для своих целей читал римских поэтов, если от него это место ускользнуло.

68. Липсиус. «О Весте и весталках», гл. 13.

69. Павсаний. «Описание Эллады», кн. II (Коринфская область), гл. XXXV, с. 198, изд. Кюна.

70. Павсаний. «Описание Эллады», кн. 1 (Аттика), гл. XVIII, с. 41.

71. Полибий. «История», кн. XVI, § 11; Сочинения Полибия, т. II, с. 443, изд. Эрнести.

72. Плиний, кн. XXXV, разд. 4, с. 727, изд. Гардуина. «Скопас сделал знаменитую статую сидящей Весты, находящуюся в Сервилианских садах». Вероятно, это место имел в виду Липсиус, когда писал («О Весте», гл. 3): «Плиний свидетельствует, что Веста обыкновенно изображалась сидящею...» Но то, что Плиний говорит об одном-единственном произведении Скопаса, Липсиус не должен был, конечно, выдавать за общепринятое для ее изображений. Он сам замечает, что на медалях Веста изображается также часто стоящею, как и сидящею. Этим замечанием он исправляет, конечно, не Плиния, а свою собственную ошибку.

73. Георгий Кодин. «О происхождении Константинополя». Венецианское издание, с. 12. «Землю называют Гестией и изображают в виде женщины с тимпаном, так как в земле заключены ветры». Свидя, заимствуя у него (если только оба не заимствовали у кого-либо более древнего), говорит то же самое. Земля под именем Весты изображается в виде женщины, держащей тимпан, ибо земля содержит в своем лоне ветры. Обоснование несколько нелепое. Было бы правдоподобнее сказать, что Весте потому придавали *тимпан*, что земля, по мнению древних, имела эту форму. Фигура ее подобна тимпану (Плутарх. «О взглядах философов», гл. 10; а также — «Об образе, являющемся в орбите Луны»). Впрочем, может статься, Кодин ошибся или в фигуре или в названии атрибута. Он, возможно, либо не нашел для обозначения того, что держала в руках Веста, более подходящего слова, чем тимпан, либо слышал, что этот предмет называют тимпаном, и представлял себе при этом только музыкальный инструмент, который мы называем *цимбалами*. Но тимпанами именовался также род колес:

Здесь земледельцы и спицы к колесам, колеса

к повозкам

Точат...

(Вергилий. «Георгики», кн. II, с. 444)

По моему мнению, на такое колесо и похож предмет, который мы видим на изображении Весты у Фабретти («Картины к «Илиаде», с. 339), считающего, что это — ручная мельница.

74. «Полиметис», диалог VIII, с. 91.

75. Стаций. «Фиваида», VIII, 551.

76. «Полиметис», диалог X, с. 137.

77. «Полиметис», диалог X, с. 139.

78. Возьмем, для примера, картину, в которой Гораций изображает нужду и которая, может быть, из всех картин древних поэтов наиболее богата атрибутами (Гораций. «Оды», кн. 1, 35, ст. 17—20).

И Неизбежность ходит с тобой везде,  
В руке железной гвозди всегда неся,  
Свинец расплавленный и клинья,  
Скобы кривые — для глыб скрепленья.

Истолкуем ли мы в этой картине гвозди, клинья и расплавленный свинец как материалы, употребляемые для скрепления, или как орудия пытки, они, во всяком случае, относятся скорее к поэтическим, нежели к аллегорическим атрибутам. Но и в этом качестве они чрезмерно громоздки, да и все это место принадлежит к числу самых холодных у Горация. Вот что говорит о нем Санадон: «Я осмеюсь утверждать, что эту картину, если учитывать ее подробности, было бы лучше изобразить на полотне, чем в героической оде. Мне кажутся невыносимыми эти орудия виселицы — гвозди, клинья, крючья, расплавленный свинец, — и я счел своей обязанностью освободиться от них в переводе, заменив единичные представления общими. Жаль, что поэт нуждался в этой поправке». Санадон обнаружил здесь тонкое и верное чутье, но доводы, на которые он опирается, неверны. Место это нехорошо не потому, что употребленные атрибуты напоминают орудия виселицы, ибо во власти переводчика было принять другое толкование и набор орудий виселицы превратить в скрепляющие материалы, употребляемые строительным искусством, — место это плохо потому, что все атрибуты «пригодны» только для глаз, а не для слуха; все же представления, предназначенные для глаз, — в том случае, если они передаются на слух, — требуют чересчур сильного напряжения внимания и все же теряют надлежащую ясность. Рассмотрение приведенной здесь строфы Горация напоминает мне о некоторых недосмотрах Спенса, которые создают не особенно выгодное впечатление о той точности, с какой он якобы толкует вышеприведенные места древних поэтов. Так, о картине, которую римляне считали изображением Верности или Честности (диалог X, с. 145), он говорит следующее: «Римляне называли ее Верностью, а если добавляли эпитет — «*Sola Fides*» («исключительная Верность»), то хотели этим

выразить высокую степень этого качества — ту, которую мы обозначаем словами «сама честность» (а англичане — словами «downright honesty»). Ее изображают с естественными, открытыми чертами лица, в легком, тонком до прозрачности одеянии. Поэтому Гораций в одной оде прилагает к ней эпитет «в тонком одеянии», а в другой — «прозрачная». В этом небольшом отрывке три довольно грубые ошибки. Во-первых, ошибочно утверждение, что «Sola» специфический эпитет, прилагательный римлянами к богине Верности. В обоих местах Ливия, которые Спенс приводит в доказательство (Ливий, кн. I, § 21; кн. II, § 3), это слово не означает ничего сверх обычного «единственная, исключительная». В одном из этих мест «soli» даже подвергается филологами сомнению; предполагают, что оно попало сюда по ошибке переписчика, вызванной соседством последующего «solemne». Во втором месте речь идет не о Верности, а о Невинности, «Innocentia». Во-вторых, Гораций в одной из своих од, а именно в приведенной выше XXXV оде I книги, будто бы прилагает к Верности эпитет «в тонком одеянии» (ст. 21—22). Но мы читаем там другое:

Тебя надежда и редкая Верность чтит,  
Но в белой ткани...

Правда, прилагательное «gagus» («редкий») имеет и значение «тонкий», но здесь оно означает «редкий», «редко встречающийся» и характеризует самое Верность, а не ее одеяние. Спенс был бы прав, если бы Гораций написал: «Fides raro velata ranno» («Верность в тонкой белой ткани»). В-третьих: в другом каком-то месте Гораций назвал Верность или Честность «прозрачной», вкладывая в это тот смысл, который мы обычно вкладываем в наши дружеские уверения — «я хотел бы, чтобы вы могли читать в моем сердце» Такой смысл имеет будто бы 16-й стих XVIII оды I книги:

Стекла прозрачней верность болтливая.

Но как можно настолько увлечься одним словом? Разве «болтливая верность» — Верность в интересующем нас смысле? Ведь слово это здесь означает, наоборот, «вероломство». О нем, а не о Верности Гораций говорит, что оно прозрачно как стекло, потому что выдает постороннему взору доверенные ему секреты.

79. Аполлон передает омытое и умащенное тело Сарпедона Смерти и Сну, чтобы они отнесли его на родину («Илиада», XVI, 681—682):

И нести повелел он послам и безмолвным и быстрым,  
Смерти и Сну — близнецам...

Кэйлюс рекомендует этот вымысел живописцу, но прибавляет к этому: «Жаль, что Гомер не оставил нам ничего об атрибутах, придаваемых в его время Сну: для характеристики этого бога нам остается только его действие, и мы увенчиваем его маком. Но представления эти принадлежат новому времени, первое из них пользуется всеобщим распространением, однако им нельзя воспользоваться в данном случае, ибо цветы кажутся нам неуместными для фигуры, составляющей одну группу со Смертью» (см. «Картины, извлеченные из «Илиады» и «Одиссеи» Гомера и «Энеиды» Вергилия, с приложением основных наблюдений об одеяниях». Париж, 1757, 8). Высказывать подобное сожаление — значит требовать от Гомера одного из тех мелких украшений, которые наиболее противоречат его величавой манере. Остроумнейшие атрибуты, какие он мог бы дать Сну, не охарактеризовали бы его так полно и не возбуждали бы в нас столь живого образа, как одна черта, при помощи которой он делает его близнецом Смерти. Пусть художник передаст эту черту, и ему не понадобятся никакие другие атрибуты. Древние художники действительно, представляя Смерть и Сон, наделяли их тем сходством, какое свойственно близнецам. На одном ящике кедрового дерева в храме Юноны в Элисе они были изображены в виде двух мальчиков, покоящихся в объятиях Ночи. Вся разница между ними состояла в том, что один был бел, другой черен, один спал, а другой казался сплщим, причем у обоих одна нога была закинута за другую. Именно так, думается мне, следует перевести слова Павсания («Описание Эллады», кн. V (Элида), гл. XVIII, с. 422, по изд. Кюна) — *ἀμφότερος διεστραμμένους τοὺς πόδας* («со ступнями ног, обращенными в разные стороны»), а не выражением «кривые ноги» или, как передает Гедуэн по-французски, «уродливые ноги». Какой смысл могут здесь иметь кривые ноги? Ноги же, заложенные одна за другую, — это обычное положение спящего, и Сон у Маффеи («Собрание древних памятников», табл. 151) лежит именно так. Новейшие художники совершенно пренебрегли сходством, которое имели между собою у древних художников Сон и Смерть, и между ними укоренился обычай изображать Смерть в виде скелета, или, в лучшем случае, скелета, обтянутого кожей. Поэтому прежде всего Кэйлюс должен был бы дать здесь художнику совет, следовать ли ему в изображении Смерти древнему или новому обыкновению. Кажется, впрочем, он стоит за последнее, ибо Смерть представляется ему в виде фигуры, с которой другая, увенчанная цветами, мало бы гармонировала. Но подумал ли он, как неуместно было бы это новейшее представление в Гомеровою картине? И как не поразила его отвратительность этой идеи? Я никак не могу согласиться, что маленькая металлическая фигурка в герцогской галерее во Флоренции, которая представляет лежащий

скелет, облокотившийся одной рукою на урну (Спенс. «Полиметис», табл. XLI), действительно античный подлинник. По крайней мере, Смерть она не может изображать ни в коем случае, ибо древние представляли ее себе иначе. Даже поэты их никогда не представляли Смерть в таком отвратительном виде.

80. <Хагедорн.> «Размышления о живописи», с. 159 и сл.

81. <Гораций.> «Послание к Писонам» («Искусство поэзии»), ст. 128—130.

82. Кн. XXXV, разд. 36, с. 700, по изд. Гардуина.

83. Ричардсон указывает на это произведение, желая объяснить то правило, что в живописи внимание зрителя не должно отвлекаться от главной фигуры ничем посторонним, как бы совершенно само по себе это постороннее ни было. «Протоген,— говорит он,— нарисовал в своей знаменитой картине «Иалис» куропатку с таким искусством, что она казалась живой, и вся Греция дивилась ей; но так как она слишком привлекала к себе внимание во вред главному действию, то он уничтожил ее» («Трактат о живописи», т. I, с. 46). Ричардсон ошибся. Эта куропатка была изображена не в «Иалисе», а на другой картине Протогена, которая называлась «Покоящийся (или отдыхающий) сатир». Я вряд ли заметил бы эту ошибку, причиной которой явилось неправильно понятое место Плиния, если бы не прочитал у Меурзия («Родос», кн. I, гл. 14, с. 38): «На той же картине, что и Иалис, был изображен сатир с флейтой, которого называют «огдыхающим», «покоящимся». То же находим и у Г-на Винкельмана («О подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре», с. 56). Истинным автором этой истории о куропатке был Страбон; однако он отчетливо различает «Иалиса» и сатира, прислонившегося к колонне, на которой сидела куропатка (кн. XIV, с. 750, изд. Ксиландера). Меурзий, Ричардсон и Винкельман неверно поняли Плиния (кн. XXXV, разд. 36, с. 699), так как не обратили внимания на то, что речь у него идет о двух различных картинах — о той, из-за которой Деметрий не овладел городом, не желая нападать на то место, где она находилась, и о картине, которую Протоген рисовал во время осады. Первая была «Иалис», а вторая — «Сатир».

84. «Илиада», XXI, 385.

85. Этой невидимой борьбе богов подражал Квинт Смирский в своей двенадцатой книге (ст. 158—185), не без очевидного намерения исправить оригинал. Дело в том, что грамматику показалось неприличным, что бог повержен на землю ударом камня. Поэтому, хотя он заставляет богов также кидать друг в друга огромные скалы, отрываемые от горы Иды, эти скалы разбиваются о несокрушимые члены богов и рассыпаются, как песок.

Глыбы скалы от подножия Иды они отрывали  
И их друг в друга швыряли, но камни, подобно песчинкам,  
В прах рассыпались, их членам божественным боли  
Не причиняя...

Это — уловка, которая портит самое главное. Она возвышает, правда, наше представление о теле богов, но зато делает смешными орудия, употребляемые ими друг против друга. Если боги бросают друг в друга камнями, то эти камни должны и богам нанести вред, иначе последние будут казаться нам шаловливыми детьми, которые перебрасываются комками земли. Таким образом, первенство в мудрости остается все-таки за старым Гомером, и всякое осуждение, произносимое по его адресу холодным критиком, каждое соперничество, в которое вступает с ним меньший гений, служат лишь к тому, чтобы выставить в более ярком свете его мудрость. Впрочем, я не хочу отрицать, что в подражании Квинта встречаются превосходные черты, которые принадлежат ему самому. Но это — черты такого рода, что они не столько соответствуют спокойному величию Гомера, сколько сделали бы честь бурному темпераменту какого-нибудь новейшего стихотворца. Мне кажется весьма удачным приемом, что крик богов, достигающий небес и проникающий в преисподнюю, крик, который потрясает горы, и город, и флот, не доходит в то же время до людей. Крик, следовательно, был так силен, что слишком миниатюрные орудия человеческого слуха не могли его воспринять.

86. В отношении силы и быстроты, я думаю, этого положения не будет оспаривать никто, кто хотя бы однажды бегло читал Гомера. Но может быть, не всякому придут на память примеры, из которых ясно, что Гомер также приписывал своим богам размеры, намного превосходящие обычные человеческие. Я укажу в доказательство этого, кроме приведенного уже места о брошенном наземь Марсе, покрывшем семь десятин, на шлем Минервы («Витязей ста городов этот шлем золотой покрывал бы» — «Илиада», V, 744), под которым могло бы укрыться столько воинов, сколько могут выставить в походе сто городов; на шаги Нептуна («Илиада», XIII, 20) или в особенности на те строки в описании щита, где Марс и Минерва ведут войска осажденного города («Илиада», XVIII, 516—519):

... Вождями их идут Арей и Паллада.  
Оба златые, одетые оба златою одеждой;  
Вид их прекрасен, в доспехах величествен, сущие боги!  
Всем отличны они; человеки далеко их ниже.

Даже толкователи Гомера, как древние, так и новейшие, по видимому, не всегда помнят о необыкновенной величине его богов,

что ясно видно из смягчающих объяснений, которые они считают необходимым давать по поводу величины шлема Минервы (см. в издании Гомера Кларка-Эрнести приведенное место). Но очень много теряется в величественности, если представлять себе богов Гомера всегда такой величины, какую им по необходимости придают на полотне, когда изображают их в окружении смертных. Если, однако, живописи не дано воспроизводить их необыкновенные размеры, то скульптуре это до известной степени доступно, и я убежден, что древние ваятели заимствовали у Гомера не только манеру изображения богов вообще, но и колоссальный размер, который свойствен иногда их статуям (Геродот, кн. II, с. 130, по изд. Весселинга). Соображения о колоссальном вообще и о том, почему оно в ваянии имеет большое применение, а в живописи никакого, я откладываю на будущее.

87. «Илиада», III, 381.

88. «Илиада», V, 23.

89. «Илиада», XX, 444.

90. «Илиада», XX, 446.

91. «Илиада», XX, 321.

92. Правда, Гомер заставляет иногда и богов закрываться облаком, но лишь в тех случаях, когда они хотят быть невидимыми другими богами. Так, например («Илиада», XIV, 282), когда Юнона и Соп отправляются на Иду, облеченные облаком, лукавая богиня чрезвычайно заботится о том, чтобы ее не увидела Венера, которая дала ей свой пояс в расчете на другое путешествие. В той же книге (ст. 333) Юпитер, жаждущий любви своей супруги, окружает себя и ее золотым облаком для того, чтобы победить ее стыдливое сопротивление:

Что ж (и случится то может), если какой из бессмертных  
Нас, почивших, увидит...

Она боятся быть увиденной не людьми, но богами. И если Гомер несколькими строками ниже заставляет Юпитера сказать:

Гера-супруга, ни бог (на меня положися), ни смертный  
Нас не увидит: такой над тобою кругом распростру я  
Облак златый... —

то из этого не следует, что это облако должно скрыть их от глаз людей, но значит, что в этом облаке она будет столь же невидима для богов, как всегда для людей. Точно так же, когда Минерва надевает на себя Плутонов шлем («Илиада», V, 845), — что оказывает такое же действие, как окутывание облаком, — это делается не для того, чтобы быть невидимую троянцами, которые или не

видят ее совсем, или видят в образе Сфенела, но для того, чтобы ее не мог узнать Марс.

93. «Илиада», I, 44—53: «Картины, извлеченные из «Илиады», с. 70.

94. «Илиада», IV, 1—4. «Картины, извлеченные из «Илиады», с. 30.

95. «Картины, извлеченные из «Илиады», Предупреждение, с. V. «Все согласны в том, что чем больше поэма содержит картин и сцен, тем больше ее поэтические достоинства. Это соображение навело меня на мысль, что подсчет картин, которые содержатся в различных поэмах, может помочь определению сравнительных достоинств поэм и поэтов. Число и характер картин, предлагаемых нам этими великими поэмами, могут служить своего рода пробным камнем или, вернее, чувствительными весами, определяющими их достоинство и гений их творцов».

96. То, что мы называем поэтическими картинами, древние называли фантазиями, как это можно видеть из Лонгина. А то, что мы называем в этих картинах иллюзией, у них называлось наглядностью. Поэтому-то кто-то из древних, как упоминает Плутарх (Моральные сочинения, т. II, изд. Г. Стефана, с. 1351), выразился так: «Поэтические фантазии по причине их наглядности суть грезы бодрствующего». Я бы очень хотел, чтобы новейшие руководства по поэтике пользовались этим названием и совершенно отказались от слова «картина». Они избавили бы нас этим от множества полустин, главнейшим основанием которых является сходство произвольно избираемых наименований. Поэтические фантазии никто не стал бы ограничивать тесными рамками живописи; но как только мы стали называть фантазии поэтическими картинами, мы тем самым дали повод к заблуждениям.

97. «Илиада», IV, 105 и сл.

Лук обнажил он лоснистый...

Лук сей блестящий стрелец, натянувши искусно, изладил,  
К долу склонив...

Пандар же крышу колчанную поднял и выволок стрелу,  
Новую стрелу, крылатую, черных страданий источник.

Скоро к тугой тетиве приспособил он горькую стрелу...

Разом повлек и пернатой ушки и воловую жилу;

Жилу привлек до сосца и до лука железо пернатой;

И едва круговидный огромный свой лук изогнул он,

Рог заскрипел, тетива загудела, и прыпула стрелка

Остроконечная, жадная в соимы влететь сопротивных.

98. «Илиада», V, 722—731.

99. «Илиада», II, 43—47.

100. «Илиада», II, 101—108.

101. «Илиада», I, 234—239.
102. «Илиада», IV, 105—111.
103. См. «Альпы» г-на фон Галлера.
104. Брейтингер. «Критическая поэтика», ч. II, с. 807.
105. Вергилий. «Георгики», III, 51 и 79.
106. Гораций. «Искусство поэзии», ст. 16.
107. ⟨Поп.⟩ Пролог к сатирам, ст. 340—341:

Чтоб он не мешкал в лабиринте снов  
И ввел Мораль и Правду в смысл стихов.

Там же, ст. 148—149:

И если описание «в чистом виде»  
Заменит смысл,— кто от того в обиде?

Замечание, которое делает по этому поводу Уорбертон, можно считать собственным объяснением Попа. «Он употребляет слово «чистый» как в смысле «строгий, целомудренный», так и в смысле «пустой», «бессодержательный»; таким образом он объясняет свое понимание так называемой описательной поэзии. Подобное сочинение, по его мнению, так же бессмысленно, как обед, состоящий только из соусов. Настоящее назначение живописной фантазии — украшение смысла, и употреблять описание только ради самого описания — значит походить на детей, которые забавляются разнообразием и блеском цветов призмы, между тем как эти цвета, умеренно распределенные и искусно расположенные, могли бы служить для изображения и украшения самых благородных предметов природы». Правда, и поэт, и его комментатор подходят здесь к вопросу больше со стороны морали, чем со стороны искусства. Но тем лучше, если описательная поэзия оказывается одинаково несостоятельной и с той и с другой точки зрения.

108. ⟨Мармонтель.⟩ «Французская поэтика», т. II, с. 501. Я написал эти замечания раньше, чем у нас стали известны опыты немцев в этом жанре (эклоге). Они осуществили то, чего я желал; и если они будут уделять больше внимания морали и меньше живописанию материальных подробностей, они достигнут высокой степени в этом жанре, более богатом, обширном, плодотворном, бесконечно более естественном и более нравственном, чем галантные похождения пастухов и пастушек.

109. ⟨Менго.⟩ «Мысль о красоте и о вкусе в живописи», с. 69.
110. «Илиада», V, 722.
111. «Илиада», XII, 294.
112. Дионисий Галикарнасский. «Жизнь Гомера»; приведено у Т. Гэйля, «Мифологические разыскания», с. 401.

113. Я полагаю, что Сервий в этом случае находит для Вергилия иное извинение. Ибо уже Сервий замечает разницу, существующую между двумя щитами: «Без сомнения, есть разница между этим щитом и щитом Гомера. Ибо у Гомера рассказывается о нем по мере того, как он делается; здесь же объясняются изображения на готовом уже щите. У Вергилия Эней прежде принимает оружие, а потом уже рассматривает; у Гомера же Фетида вручает его Ахиллу после того, как уже все рассказано» (Сервий. Комментарий к ст. 625 VIII песни «Энеиды»). Но почему возникло это различие? Потому, думает Сервий, что на щите Энея изображены были не только немногие события, приведенные поэтом, но и

... тот будущий род, что зачнется  
От Аскания весь и все их грядущие войны...

Возможно ли было при этом, продолжает Сервий, чтобы поэт с тою же быстротой, с какой Вулкан создавал щит, мог перечислить длинный ряд потомков и упомянуть в последовательном порядке все войны, которые они вели? Таков, по крайней мере, смысл не вполне ясных слов Сервия: «Таким образом, Вергилий поступил правильно, поскольку быстрота повествования, кажется, не могла сочетаться с подробностью рассказа и дело осуществлялось так быстро, что могло опережать слово». Но точно так же, как Вергилий мог рассказать лишь немного о щите неопишуемой работы, он не мог сделать этого и во время самой работы Вулкана, а должен был дожидаться ее окончания. Я желал бы в интересах самого Вергилия, чтобы это рассуждение Сервия не имело основания; мое объяснение принесло бы ему гораздо больше чести. Ибо кто требовал от него, чтобы на щите была изображена вся римская история? Посредством непогих картин Гомер сумел сделать из своего щита зеркало, в котором отражается все происходящее на свете. Не кажется ли скорей, что Вергилий, не будучи в состоянии превзойти грека в изобретении и выполнении картин, хотел, по крайней мере, победить его числом их? Не предел ли это ребячества?

114. «Эпеида», VIII, 447—454.

115. На выпуклой стороне этого щита он изобразил битву амазонок, на вогнутой же — борьбу богов с гигантами. Плиний. Кн. XXXVI, разд. 4, с. 726, по изд. Гардуина.

116. «Илиада», XVIII, 497—508.

117. «Илиада», XVIII, 509—540.

118. Первая картина начинается со стиха 483 и тянется до 489; вторая занимает стихи 490—509, третья 510—540; четвертая 541—549; пятая 550—560; шестая 561—572; седьмая 573—586; восьмая 587—589; девятая 590—605 и десятая 606—608. Только третья картина не начинается с какого-либо из вышеприведенных выражений;

но из предшествующих второй картине слов «там же два града представил» и из самого содержания ее достаточно ясно, что это — отдельная картина.

119. Павсаний. Кн. X (Фокида), гл. XXV—XXXI.

120. Для того чтобы показать, что эти слова о Попе не преувеличены, я хочу привести в подлиннике начало того места из него («Илиада», V, Рассуждения, с. 61), которое я цитирую: «That he was no stranger to aerial Perspective, appears in his expressly marking the distance of object from object: he tells us etc.» («Что он не был чужд представлению о воздушной перспективе, ясно из того, как точно он отмечает расстояние от одного предмета до другого; он говорит нам и т. д.»). Я утверждаю, что выражение «воздушная перспектива» Поп употребил здесь совершенно неправильно, так как последняя не имеет никакого отношения к уменьшению предметов в зависимости от расстояния. Под именем воздушной перспективы разумеется ослабление или изменение красок в соответствии со свойствами воздуха или той среды, через которую мы видим предметы. Тому, кто мог сделать подобную ошибку, позволительно не иметь никакого понятия о предмете в целом.

121. «Размышления о живописи», с. 185.

122. Написано в 1763 году.

123. Константин Манасса. «Хроника», с. 20. Венецианское издание. Г-жа Дасье была вполне удовлетворена этим портретом у Манассы, за исключением тавтологий. «О красоте Елены,— говорит она,— всех лучше писал Константин Манасса, его можно упрекнуть разве только в тавтологии» (Комментарий к Диктису Критскому, кн. I, гл. 3, с. 5). Она приводит также из Мезериака (Комментарий к «Посланиям» Овидия, т. II, с. 361) описания красоты Елены, оставленные нам Даретом Фригийским и Кедреном. В первом из этих описаний встречается черточка, звучащая несколько неожиданно. А именно, Дарет говорит, что у Елены был знак между бровями: «Между бровями у нее был знак». Вряд ли это можно назвать красивым? Мне бы хотелось, чтобы француженка высказала об этом свое мнение. Я, со своей стороны, считаю, что слово «nota» («знак») стоит здесь ошибочно и что Дарет имел в виду то, что греки называли «μεσσηβρωον» («междубровье, промежуток между бровями»), а римляне «glabella» («место, лишнее волос»). Он хочет сказать, что брови у Елены не сходились вместе, а были отделены одна от другой небольшим промежутком. Вкус древних в этом отношении был различен: одним нравился этот промежуток, другим — нет (Юниус. «О живописи древних», кн. III, гл. 9, с. 245). Анакреон держится в этом отношении середины: брови его возлюбленной не были резко разделены, но и не срастались—они незаметно сливались

в какой-то одной точке. Анакреон так говорит художнику, который должен был написать ее портрет (Ода 28):

Междубровие оставь ты  
Не раздельным и не слитым.  
Пусть все будет как в природе:  
Незаметно пусть сойдется  
Над глазами черный обод...

Согласно чтению Паува, хотя и без его исправления, смысл остается тот же и правильно передал Генрихом Стефаном в латинском подражании этой оде Анакреона.

Но если я верно понял смысл слов Дарета, то что же следует здесь читать вместо слова «*poeta*» («знак»)? Может быть, «*poeta*» («промежуток»)? Во всяком случае, можно считать несомненным, что слово «*poeta*» означает не только течение времени, пока что-либо случится, но и препятствие, промежуток, отделяющий одну вещь от другой.

Меж гор я б лег преградой беспокойной,—

говорит неистовый Геракл у Сепеки (ст. 1215). Гронов удачно объясняет это место таким образом: «Он хочет лечь между двух сдвигающихся гор в качестве задержки, препятствия, засова, чтобы не дать им ни соединиться вместе, ни шире раздвинуться».

124. «Неистовый Ролауд», песнь VII, 11—15. «Ее облик был столь очарователен, как его могли бы создать разве лишь самые искусные мастера. Блеск золота тускнел в сравнении с ее золотистыми, длинными, искусно убранными волосами. Ее нежные щеки окрашивали розы и лилии; чистый, правильных очертаний лоб своей гладкостью был подобен слоновой кости. Из-под черных, тонкого рисунка бровей сверкали два черных глаза, вернее, два сияющих солнца, которые приветливо и неспешно озирали все вокруг. Казалось при их взгляде, что возле нее резвится и порхает Амур, что он готов расстрелять отсюда весь свой колчан и открыто похищает сердца. Ниже лицо ее разрезал нос, в котором даже зависть не нашла бы ничего, что можно было бы исправить. Под ним, словно между двумя маленькими долинами, виднелся окрашенный лишь одному ему свойственным пурпуром рот с двумя рядами отборных жемчужин, их то скрывают, то вновь обнажают прелестные, нежные губы. Из этих уст раздаются приветливые слова, способные смягчить любое грубое и черствое сердце, здесь рождается милая улыбка, которая создает рай на земле. Шея белизны снега, грудь как молоко; шея круглая, грудь широкая и полная. Два нежных шара, выточенные из слоновой кости, вздымаются и опускаются, как волны у самого берега, когда зефир, играя, волнует

море (прочих прелестей не смог бы разглядеть даже Аргус; нетрудно, однако, догадаться, что все скрытое от взоров совершенно сходно с тем, что им доступно). Длина рук в точности такова, как следует, белые кисти, несколько удлинённые и узкие, совершенно гладки, ни одна жилка не проступает на их ровной поверхности. Эту восхитительную фигуру завершают маленькие, сухощавые, округлые ноги. Ангельские взоры, которые посылает само небо, не могут скрыть никакие покрывала» (по переводу Майнгардта в его «Опыте о характере и произведениях лучших итальянских поэтов» т. II, с. 228).

125. (Диалог о живописи, приписываемый Аретино, Флоренция, 1735, с. 175.) «Если художники пожелают без труда найти совершеннейший образ прекрасной женщины, пусть читают стансы Ариосто, в которых он столь поразительно описал красоту Альцины; они увидят, насколько хорошие поэты являются в то же время и хорошими художниками».

126. (Там же.) «Мы видим здесь, в отношении пропорций, что искусный Ариосто создал образец совершенства, которого не могут достичь даже наиболее знаменитые художники; он пользуется словами «искусные мастера», чтобы обозначить тщание, подобающее истинному художнику».

127. (Там же, с. 182.) «Здесь Ариосто живописует, и колорит его доказывает, что он достойный соперник Тициана».

128. (Там же, с. 180.) «Ариосто точно так же мог бы назвать волосы золотыми, как он их называл золотистыми, но такой эпитет показался ему, может быть, слишком поэтичным. Отсюда надо вывести заключение, что живописец должен подражать золоту, а не накладывать его (как это делают миниатюристы) на свои картины, чтобы можно было сказать, что волосы эти не из золота, а только блестят как золото. То, что приводит Дольче в дальнейшем из Афиней, любопытно, однако приведено не вполне точно. Я касаюсь этого в другом месте».

129. (Там же, с. 182.) Нос прямой, напоминающий те, которые можно видеть на изображениях древнеримских красавиц.

130. «Энеида», IV, 136.

131. Анакреон, XXVIII и XXIX.

132. Лукиан. «Изображения», § 3, т. II, с. 461, изд. Рейтца.

133. «Илиада», III, 121.

134. Там же, III, 329.

135. Там же, III, 156—158.

136. Валерий Максим, кн. III, гл. 7. Дионисий Галикарнасский. «Искусство красноречия», гл. 12. О построении речей.

137. Фабриций. «Греческая библиотека», кн. II, гл. 6, с. 345.

138. Плиний говорит об Апеллесе (кн. XXXV, раздел 36, с. 698, изд. Гардуина): «Сделал и Диану, окруженную хором приносящих жертву дев; и, видя картину, кажется, будто читаешь стихи Гомера, описывающие это». Ничто не может быть вернее этой похвалы. Впрочем, красивые нимфы, окружающие прекрасную богиню, которая величественным челом возвышается над ними, это — сюжет, который пригоднее для живописи, нежели для поэзии. Но слово «приносящих жертву» мне в высшей мере подозрительно. Что делает богиня среди приносящих жертву девушек? И разве таково занятие, приданное Гомером спутницам Дианы? Совсем нет, они странствуют с нею по горам и лесам, они охотятся с нею, играют, тащуют («Одиссея», VI, 102—106).

Так стрелоносная, ловлей в горах веселясь, Артемиды  
Многовершинный Тайгет и крутой Эвримант обегает,  
Смерть нанося кабанам и лесным легконогим оленям;  
С нею прекрасные дочери Зевса Эгидодержавца,  
Бегают нимфы полей...

Плиний, очевидно, написал не «приносящих жертву», а «охотящихся» или другое близкое слово, может быть «странствующих в лесах», — это исправление имело бы приблизительно то же число букв. Слову «бегающих» («резвящихся») у Гомера наиболее близко соответствовало бы «прыгающих, пляшущих», и не случайно Вергилий в своем подражании этому месту заставляет Диану и ее спутниц нимф вести хоровод («Энеида», I, 497—498):

Как на Эвроты брегах иль высях Цинты Дианы,  
Что хороводы ведет...

Спенс высказывает по этому поводу странную мысль («Полиметис», диалог VIII, 102); он говорит: «Эта Диана как на картине, так и в описаниях была Диана-охотница, хотя ни Вергилий, ни Апеллес, ни Гомер не изображали ее охотящейся со своими нимфами, а описывали ее занятой с ними теми плясками, которые издревле рассматривались как весьма серьезные культовые обряды». В примечании он добавляет: «Выражение «резвиться», употребленное Гомером в этом случае, едва ли подходит к охоте; что касается до слов «водить хороводы» у Вергилия, то это выражение должно быть отнесено к древним богослужебным пляскам, потому что пляски, исполняемые публично, по древнеримским представлениям, считались непристойными даже для мужчин, если только это не были пляски в честь Марса, Вакха или же других богов».

Спенс, по-видимому, имеет в виду те торжественные пляски, которые относились древними к культовым обрядам. Поэтому, полагает он, Плиний и употребляет в вышеприведенном случае слова

«приносящие жертву»: «Именно вследствие этого Плиний, говоря о нимфах Дианы, употребляет выражение «принносящее жертву»; этим он хочет обозначить, что их пляски имели культовый характер». Плиний забывает, что у Вергилия Диана сама принимает участие в плясках: «Диана... хороводы ведет». Если этот хоровод — богослужебная пляска, в честь кого же плясала ее Диана? В свою собственную? Или в честь другого божества? И то и другое лишено смысла. И если древние римляне считали пляски неприличными для серьезных людей, то разве их поэты должны были поэтому обязательно переносить серьезность своего народа на нравы богов, нравы, о которых более старые греческие поэты уже создали совсем иное представление? Когда Гораций говорит о Венере (Ода IV, кн. I):

И при сиянье дупы Венера уж водит хороводы,  
И граций нежных среди нимф фигуры  
Такт отбивают ногой... —

то разве и здесь имеются в виду священные богослужебные пляски? Я теряю слишком много слов на этот вздор.

139. «Илиада», I, 528. Валерий Максим, кн. III, гл. 7.

140. Плиний, кн. XI, разд. 51, с. 616, изд. Гардуинна.

141. Плиний, кн. XXXIV, разд. 19, с. 651. «По-видимому, хотя он и заботился об естественности человеческого изображения, но не стремился к передаче душевных аффектов; волосы же на голове и бороду отделявал не более тщательно, чем более древнее, еще грубое искусство».

142. Там же. «Он первый начал заботиться об изображении перлов и вен и старательно отделявал волосы».

143. «Анализ красоты», с. 47, берлинское издание.

144. «Илиада», III, 210—211.

145. Философские сочинения Моисея Мендельсона, ч. II, с. 23.

146. «Поэтика», гл. V.

147. «Паралипомена», кн. I, 720—775.

148. «Король Лир», акт I, сц. II.

149. «Жизнь и смерть Ричарда III», акт I, сц. I.

150. «Письма о новейшей немецкой литературе», ч. V, с. 102.

151. «Поэтика», гл. IV.

152. Клотц. «Письма о Гомере», с. 32 и сл.

153. Там же, с. 103.

154. «Облака», с. 170—174.

155. «Знатоки», т. I, № 21. О красоте Нонмквейн там говорится: «Он был ослеплен блеском ее кожи, чернота которой была подобна цвету кабанов из Эссеквы; он был очарован ее приплюснутым носом, и его глаза останавливались с восхищением на ее прекрасных

грудах, свисающих до пупка». И что же помогало ей выставить эти прелести в наиболее выгодном свете? «Она употребляла притирания, изготовленные из козьего сала и сажи, которыми она натиралась вся с ног до головы, стоя под лучами солнца; волосы ее были смазаны топленным жиром и напудрены желтоватой пылью. Лицо ее, сверкавшее, как полированное черное дерево, было изящно изукрашено крапинками из красноватой глины и казалось подобным мрачной завесе ночного неба, усыпанного звездами. Она посыпала свои члены древесной золой и натирала их благовониями из птичьего помета. Ее руки и ноги были обвиты сверкающими кишками молодой телки; с шеи ее свисал мешок, сделанный из желудка козленка; крылья страуса покрывали сзади ее мясистые выступы, спереди же она носила передник, сшитый из косматых ушей льва». Я процитирую еще церемонию бракосочетания влюбленных: «После этого приблизился верховный жрец и низким голосом спел брачную песню, сопровождаемую громовыми ударами барабана. В то же время (в соответствии с племенными обрядами) он благословлял их, щедро обрызгивая мочой. Жених и невеста благоговейно погрузились в драгоценную влагу, и соленые капли нистекали с их тел, подобно морской влаге, стекающей с чайригривских скал».

156. «О возвышенном», с. 15, изд. Т. Фабри.

157. «Гераклов щит», 266.

158. «Филоктет», 31—39.

159. «Энеида», кн. II, 277.

160. «Метаморфозы», VI, 387.

161. «Метаморфозы», VIII, 809.

162. «Гимн Деметре», 111—116.

163. «Аргонавтика», кн. II, 228—233.

164. <Бомонт и Флетчер.> «Морское путешествие», акт III, сц. I.

Корабль французского пирата прибит к берегам пустынного острова. Алчность и зависть разъединяют его команду, и двое негодяев, которые долгое время терпели на острове самые жестокие лишения, пользуются этим, чтобы овладеть кораблем и уйти в море. Лишившись всех пищевых припасов, их товарищи, оставшиеся на острове, очень скоро видят перед глазами неминуемую смерть и так выражают друг другу свой голод и свое отчаяние:

### Л е м ю р

О, что за буря в животе моем,  
Вопят кишки пустые... Раны ноют...  
О, если б им раскрыться, чтобы мог  
Хоть чем-нибудь я жажду утолить.

Ф р е н в и л ь

Лемюр! О, как блаженно жили псы  
В моем дому. У них был целый склад,  
Да, склад отборных корок и костей.  
О, корочки... Как больно щиплет голод.

Л е м ю р

Ну что? Какие вести?

М о р и л л а р

Есть ли пища?

Ф р е н в и л ь

Не видно ни куска,  
Есть добрый камень, по чертовски тверд:  
Не по зубам. Вот грязь, чтоб кушать ложкой,  
Хороший жирный ком — воняет только.  
Хороший жирный ком — воняет только.  
Немало есть еще стволов трухлявых,  
Но ни листка на острове, ни травки.

Л е м ю р

А те стволы?

М о р и л л а р

Они воняют тоже.

Л е м ю р

Быть может, это яд.

Ф р е н в и л ь

Не все ль равно.  
Мне б только проглотить кусок; а яд —  
Снедь царская.

М о р и л л а р

Найдется ль хоть сухарь?  
Не завалились ли в кармане крошки?  
Три крошки за камзол.

Ф р е н в и л ь

Ни за три царства.  
Но ведь и крошек нету. О Лемюр,  
Хоть косточку б баранью, человек.

Л е м ю р

О райском ты блаженстве говоришь...  
А мне бы хоть похнуть того вина,  
Что так безумно распили мы в полночь.

М о р и л л а р

О, хоть бы облизать стаканы...

Но все это ничто по сравнению со следующей сценой, где появляется корабельный врач.

М о р и л л а р

Вот и врач. Скажи, что ты нашел.  
Утешь нас. Улыбнись же, улыбнись.

В р а ч

Пусть улыбается кто хочет...  
Я издыхаю. Пусто, господа.  
Без чуда здесь мы пищи не найдем.  
О, где мои тампоны и припарки  
И прочие помощники природы.  
В какие блюда я б их превратил.

М о р и л л а р

Ну хоть подержанный суппозиторий дай.

В р а ч

Я был бы счастлив обладать им, сэр.

Л е м ю р

Ну нет ли хоть бумажки для обертки,  
Крепящего напитка иль пилюль?

Ф р е н в и л ь

Иль пузыря из-под какой микстуры?

М о р и л л а р

Быть может, есть горчичник или пластырь?

Ф р е н в и л ь

Нам все равно, к чему он был приложен..

## В р а ч

Нет, джентльмены, этих лакомств нет.

## Ф р е н в и л ь

Где тот огромный жировик, что срезал  
Ты со спины у боцмана на днях?  
Вот задали б мы славную пирушку...

## В р а ч

Ах, джентльмены, если б был он тут!  
Его за борт я бросил, идиот...

## Л е м ю р

О, непредусмотрительный мерзавец.

165. Ричардсон. «Трактат о живописи», т. I, с. 74.

166. «История искусства древности», с. 347.

167. Не Аполлодором, но Полидором. Плиний — единственный писатель, называющий имена этих художников, и различные рукописи, насколько мне известно, не расходятся в отношении этих имен. В противном случае Гардуин непременно отметил бы это. Точно так же и во всех старых изданиях мы читаем «Полидор». Г-н Винкельман, очевидно, допустил здесь опisku.

168. Афинадор и Дамия, оба родом аркадяне из Клитора. Кн. X (Фокида), гл. 9, с. 819, изд. Кюна.

169. Плиний, кн. XXXIV, разд. 19, с. 653, изд. Гардуина.

170. Кн. XXXVI, разд. 4, с. 730.

171. Кн. IX (Беотия), гл. XXXIV, с. 778, изд. Кюна.

172. Плиний, кн. XXXVI, разд. 4, с. 730.

173. «История искусства древности», ч. II, с. 331.

174. Плиний, там же, с. 727.

175. Комментарий к стиху 7 II песни «Энеиды» и в особенности к стиху 183 XI песни. Итак, можно не без основания добавить к списку утраченных трудов Поллиона сочинение подобного рода.

176. Плиний, кн. XXXVI, разд. 4, с. 729.

177. «История искусства древности», ч. II, с. 347.

178. Кн. XXXVI, разд. 4, с. 730.

179. См. каталог надписей на древних произведениях искусства у Маркварда Гудия (Комментарии к пятой басне I книги Федра) и поправки к нему Гронова (Предисловие к «Сокровищам греческой древности», т. IX).

180. Кн. I, с. 5, изд. Гардуина.

181. По крайней мере, он положительно обещает сделать это, замечая: «которые я собираюсь назвать далее». Но если он и не забыл впоследствии вовсе про это обещание, то исполнил его лишь мимоходом и отнюдь не так, как следовало бы ожидать после подобных слов. Когда, например, он пишет (кн. XXXV, разд. 39): «Лисипп также сделал на своей картине в Эгине подпись: «выжег», чего бы он, конечно, не сделал, если бы искусство выжигания не было еще в то время изобретено», — то ясно, что выражение «выжег» здесь приводится им для доказательства совсем другого утверждения. Если бы, как думает Гардуин, Плиний хотел указать этими словами на одну из картин, на которых художник сделал подпись в прошедшем совершенном времени, то разве не стоило намекнуть на это хоть одним словом? Другие два произведения с подобными же подписями Гардуин думает отыскать в следующих словах Плиния: «Он же (божественный Август) в курии, которую посвятил для народных собраний, велел вделать в стену две картины. Одна из них изображала Немею, сидящую на льве, с пальмовой ветвью в руке, и подле нее старца с посохом, над головой которого висит картина с изображением парной колесницы. Никий подписал, что он выжег ее: именно таково употребленное им слово. Достоянна удивления также другая картина: юноша сын, похожий во всем на отца-старика (кроме различия возраста), и над ними летящий орел, держащий змея. Филохар подписался под этой картиной». Здесь описаны две различные картины, которые Август поместил во вновь выстроенном здании сената. Вторая сделана Филохаром, первая — Никием. Все сказанное о второй совершенно понятно. Но в описании картины Никия встречаются неясности. Она представляла Немею, сидящую на льве, с пальмовой ветвью в руке и подле нее старца с посохом, над головой которого висела «картина с изображением парной колесницы». Никакого иного толкования эти слова не допускают. Итак, на главной картине изображалась другая, меньшая картина. И обе были работы Никия. Так, по-видимому, понял это Гардуин. Ибо иначе где же бы тут были две картины Никия? Ведь вторая положительно приписывается Филохару. «Никий, — пишет Гардуин, — проставил на этой двойной картине свое имя: «Никий выжег»; таким образом, из трех произведений, на которых имелась надпись: «такой-то сделал», две — как показывает предисловие к Титу — принадлежали Никию». Я мог бы спросить Гардуина: а что, если Никий употребил вместо совершенного вида глагола прошедшее несовершенное, Плиний же хотел только указать на то, что художник употребил слово «выжег» вместо «варисовал», — разве мог бы он выразить это на своем языке иначе, чем той же фразой: «Никий подписал, что он выжег ее»? Но не буду настаивать на таком предположении: может быть,

и в самом деле Плиний имел в виду указать в приведенном месте на одно из тех произведений, о которых идет речь. Но кто даст себя убедить, что здесь действительно речь шла о двух картинах, из которых одна висела над другой? Уж конечно, не я. Слова: «над головой которого висит картина парной колесницы», без всякого сомнения, искажены. Слова: «картина парной колесницы» для обозначения картины, на которой была изображена колесница, запряженная двумя конями, звучат что-то слишком уж не по-плиниевски, если даже и допустить, что он мог употребить слово «парный» в единственном числе. И что это за парная колесница? Может быть, такие колесницы употреблялись во время немейских игр; так что эта меньшая картина была нужна в составе большей из-за своего содержания? Но это отпадает, ибо на немейских играх пользовались колесницами, запряженными четверкой лошадей (Шмидт. Пролог к «Немейским играм», с. 2). Мне приходит в голову предположение, что у Плиния вместо «парной» («bigae») было написано греческое слово, которое переписчики не поняли; а именно слово «дощечки» («πίνακον»). Действительно, мы знаем из одного отрывка из Антигона Каристия, приводимого Зенобием (см.: Гронов. «Греческие древности», т. IX, Предисловие, с. 8), что древние художники не всегда подписывали свое имя на самих произведениях, а часто писали его на отдельных дощечках, которые привешивались к статуе или картине. И такая дощечка называлась «πίνακον». Это греческое слово, служившее для обозначения дощечки, было объяснено в примечании к какой-нибудь рукописи латинским словом «tabula, tabella», которое потом перешло в самый текст; слово же «πίνακον» было переделано в «bigae» — «парный», и, таким образом, получилось: «картина парной колесницы». Действительно, ничто так не подходит по смыслу к последующему тексту Плиния, как слово «дощечка», ибо далее и следуют как раз слова, написанные на дощечке. Итак, все это место Плиния должно было бы читаться следующим образом: «Над головой его висит дощечка, на которой Никий написал, что он выжиг это». Я должен, однако, признаться, что такое исправление текста Плиния, пожалуй, рискованно. Но разве мы обязаны исправлять непременно все то, что находим несомненно искаженным? Я ограничиваюсь доказательством одного последнего и предоставляю исправление более искусной руке. Возвратимся, однако, к делу. Если Плиний, как мы убедились, говорит об одной картине Никия, на которой подпись была сделана в прошедшем совершенном времени, а другая картина с такою подписью — вышеупомянутая картина Лисиппа, то где же третья картина? Не знаю. Если бы мне позволено было поискать ее у кого-либо другого из древних писателей, я бы, конечно, не за-

труднился. Но ее следует отыскать именно у Плиния, и я снова повторяю, что не могу найти ее у этого писателя.

182. «История искусства древности», ч. II, с. 394.

183. Гл. I.

184. Так, Стаций употребляет выражение «выставленные вперед (противостоящие) груди» («Фиванда», кн. VI, 863):

С бешенством рвутся они на противостоящие груди,—

что старинный комментатор де Барт объясняет словами: «устремляются всею силою на противника». Так и Овидий в своей «Рыбной ловле» (стих 11) говорит о скарпе, пытающемся пробиться сквозь прутья верши не головой, а хвостом:

Выставить лоб свой вперед навстречу прутьям не смеет...

185. «О возвышенном», изд. Т. Фабри, с. 36, 39.

186. «О живописи древних», кн. I, гл. 4, с. 33.

187. «О подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре», с. 23.

188. Раздел 2.

189. «История искусства древности», ч. I, с. 136.

190. Геродот. «О жизни Гомера», с. 756, изд. Весселинга.

191. «История искусства древности», ч. I, с. 176; Плиний, кн. XXXV, разд. 36; Афиней, кн. XII, с. 543.

192. «История искусства древности», ч. II, с. 353; Плиний, кн. XXXVI, разд. 4, с. 729, строка 17.

193. «История искусства древности», т. II, с. 328.

«Он поставил на сцене «Антигону», свою первую трагедию, в третий год семьдесят седьмой олимпиады». Время постановки первой трагедии Софокла указано здесь приблизительно верно; но совершенно несправедливо, чтобы эта первая трагедия была «Антигона». Самюэль Петти, которого Вишкельман цитирует в примечании, также не говорит этого; напротив, он положительно относит «Антигону» к третьему году восемьдесят четвертой олимпиады. В следующем году Софокл сопровождал Перикла в Самос, причем время этой экспедиции может быть определено с совершенною точностью. В моем сочинении «Жизнь Софокла» я доказываю, из сличения с одним местом Плиния Старшего, что, по всей вероятности, первой трагедией этого поэта был «Триптолем».

Плиний в этом месте (кн. XVIII, разд. 12, с. 107, изд. Гардуина) говорит о различном качестве хлеба в различных странах и заключает так: «Такого были мнения в царствование Александра Великого, когда Греция была славнейшею и могущественнейшею страпою на всем земном шаре; но даже и за сто сорок пять лет до

смерти Александра поэт Софокл в драме «Триптолем» ставит италийский хлеб выше всего, выражая свое мнение в следующих словах:

И счастливая Италия белоснежной белеет пшеницей.

Правда, здесь не говорится прямо о первой трагедии Софокла; но время ее появления, которое как Плутарх, так и схолиаст и арундельские памятники относят единогласно к семьдесят седьмой олимпиаде, столь точно сходится с эпохой, которую Плиний указывает для «Триптолема», что нельзя не признать именно этого «Триптолема» первой трагедией Софокла. Расчет очень прост: Александр умер в сто четырнадцатую олимпиаду; сто сорок пять лет составляют тридцать шесть олимпиад и один год. Вычтем эту цифру из первой, то есть года смерти Александра, и получим семьдесят семь. Итак, время появления «Триптолема» Софокла приходится на семьдесят седьмую олимпиаду; но так как к этой же олимпиаде, а именно к последнему ее году, необходимо, как я доказываю, отнести первую трагедию Софокла, то весьма естественно заключить, что в обоих случаях речь идет об одной и той же трагедии. В том же исследовании я показываю, что Петри мог бы легко выкинуть целую половину своих рассуждений из той главы своих «Разных сочинений» (XVIII глава книги III), которую цитирует Винкельман. Нет никакой надобности исправлять текст Плиния, превращая архонта Афепсиона в Демотиона или толкуя его имя как испорченное слово «ἀνεπίοτε» («родич»). Стоило только Петри перейти из третьего года семьдесят седьмой олимпиады в четвертый, и он бы увидел, что древние писатели так же часто (или даже еще чаще) называют архонта этого года Афепсионом, как и Федоном. Федоном называют его Диодор Сицилийский, Дионисий Галикарнасский и неизвестный автор каталога олимпиад. Напротив, на арундельских мраморах, у Аполлодора и у Диогена Лаэртия, который цитирует Аполлодора, этот архонт называется Афепсионом. Плутарх называет его тем и другим именем: Федоном — в жизнеописании Тезея, Афепсионом — в биографии Кимона. Таким образом, делается весьма вероятною догадка Пальмернуса: «Афепсион и Федон были оба в один год архонты-эпонимы; так как один умер до истечения своего года, другой занял его место («Опыты», с. 452). Я припоминаю кстати, что в отношении Софокла Винкельман допустил неточность также в первом своем сочинении — «О подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре» (с. 8). «Самые красивые юноши, — говорит он, — здесь плясали обнаженными в театре, и Софокл, великий Софокл, был первым, который в юности предоставил это зрелище своим соотечественникам». На самом деле Софокл

не плясал обнаженным в театре, а плясал вокруг трофеев после победы при Саламине, причем различные авторы несогласны между собой: одни утверждают, что он плясал обнаженным, другие — что он был одет (Афиней, кн. I, с. 20). Софокл находился в числе тех юношей, которых афиняне отправили для безопасности на Саламин. Здесь-то угодно было трагической музе соединить трех своих любимцев и образовать между ними соотношение, которое служило как бы прообразом их будущности. Мужественный Эсхил участвовал в сражении, цветущий юностью Софокл плясал вокруг трофеев, а Еврипид в день этой самой победы увидел свет на том же благословенном острове.



Комментарии



Произведения Лессинга стали доступны русскому читателю еще при жизни автора. В 1765 году в Москве был издан перевод (А. Нартова) пьесы «Молодой ученый». В 1779 году под названием «Солдатское счастье» увидела свет «Минна фон Барнхельм» (переложил с немецкого на российские нравы И. З.). В середине 80-х годов был выполнен перевод «Мисс Сары Сампсон» для московской сцены, но запрещенная цензурой после двух представлений пьеса не была напечатана. В 1788 году вышел выполненный Н. М. Карамзиным перевод «Эмилии Галотти». Интерес к Лессингу в России усилился после опубликования в 1856—1857 годах на страницах «Современника» работы Н. Г. Чернышевского «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность». В 1882—1883 годах выходит в Петербурге пятитомное собрание сочинений Лессинга; в 1904-м — десяти томное.

Из советских изданий Лессинга назovem «Лаокоон», М., 1933; «Гамбургская драматургия», М., 1936; Драмь, М., 1937; Избранные произведения, М., 1953; «Лаокоон», 1957; Философские фрагменты Лессинга опубликованы в книге «Антология мировой философии», т. 3. М., 1971. Лессинг. «Библиотека всемирной литературы», М., 1972.

## МИННА ФОН БАРНХЕЛЬМ, ИЛИ СОЛДАТСКОЕ СЧАСТЬЕ MINNA VON BARNHELM ODER DAS SOLDATENGLÜCK

Работу над пьесой Лессинг начал в 1763 году в Бреславле и окончил в 1767 году в Берлине. Напечатана она была весной 1767 года. Осенью того же года в Гамбурге состоялась премьера (несмотря на противодействие прусского дипломатического представителя). Помимо цензурных трудностей автор столкнулся и с непониманием актеров. Они находили текст местами вульгарным. Успеха не было. Он пришел позднее, при постановках в Лейпциге и особенно в Берлине в марте 1768 года (десять спектаклей подряд по требованию публики). О том, какое впечатление пьеса произвела на современников, рассказывает Гете: «Можете себе пред-

ставить, как действовала эта пьеса на нас, молодых людей, когда она впервые появилась в ту тусклую эпоху! Это был поистине сверкающий метеор. Она показала нам, что существует нечто более высокое, о чем наша тогдашняя слабая литература не давала никакого понятия. Два первых акта действительно представляют собой шедевр экспозиции» (И.-П. Эккерман. Разговоры с Гете. М., 1934, с. 584).

Действие пьесы происходит 23 августа 1763 года (день приезда Минны в Берлин называет трактирщик во втором действии), после окончания Семилетней войны, в которой Пруссия и Англия противостояли Саксонии, Австрии, Франции, Швеции и России.

Сюжет «Минны» заимствован Лессингом из жизни. О сюжете и действующих лицах известный историк немецкой литературы XVIII века Г. Геттнер говорит следующее: «Главные черты заимствованы из окружающей жизни, и можно без труда указать на исторические прототипы. Трудно сказать, насколько справедливо мнение, будто в трактате «Золотой гусь» в Бреславле действительно произошел случай, подобный тому, что описан в драме. Однако известно, что тема злополучно выплаченных вперед в счет контрибуции денег (в результате чего Тельхейм оказался перед опасностью потерять честь и счастье) задана историей. Из истории города Люббена в Нижнем Лаузице, изданной бургомистром Нойманом, узнаем, что в 1761 году Фридрих Великий потребовал от города, принадлежавшего в то время Саксонии, уплаты контрибуции в размере 20 000 талеров в течение трех дней, пригрозив, что в противном случае будет сожжен принадлежащий сословиям загородный дом. Майор фон Маршалл, которому была поручена экзекуция, внес требуемую сумму из своих личных средств, поскольку город не мог собрать ее в столь короткий срок. А вахмистру Паулю Вернеру, который предсказывает в конце пьесы, что он со временем станет генералом, прототипом послужил генерал Пауль Вернер. Французские искатели счастья вроде Рикко де ла Марлиньера кишели кругом». В образе Тельхейма Лессинг воплотил характерные черты своего друга — поэта Эвальда фон Клейста.

Стр. 27. *Талер* — основная денежная единица в Пруссии. Лессинг, став хранителем библиотеки в Вольфенбюттеле, получал 800 талеров в год.

*Геллер* — мелкая разменная монета.

Стр. 29. *Луидор*, как и упомянутые дальше *фридрихсдор*, *пистоль*, *дукат* — золотая монета.

Стр. 37. *Ираклий*. — Ираклий II, царь Грузии (1762—1798), в союзе с Россией успешно воевал с Персией и Турцией.

*Оттоманская порта* — Турция.

Стр. 38. *Каценгаузер* (или Каценберг) — деревушка близ Мейсена, где в 1759 г. Фридрих II разбил отступавших австрийцев.

Стр. 43. *Тюрингия* в то время входила в состав Саксонского курфюршества.

...*не камер-фрау, а камер-юнгфер* — и то и другое == камеристка, только в первом случае замужняя женщина, а во втором девушка.

Стр. 49. *Курляндия* — герцогство Курляндское в Прибалтике с главным городом Миттава (ныне Елгава), вошло в 1795 г. в состав Российской империи.

Стр. 56. *Шпандау* — в то время крепость близ Берлина, ныне район Западного Берлина.

...*минуя сторожевое охранение*. — Речь идет о дезертирстве.

Стр. 75. *Генеральные штаты* — законодательный орган Нидерландов.

Стр. 96. *Мой брат...* — Принц Генрих командовал прусскими войсками в Саксонии.

## ЭМИЛИЯ ГАЛОТТИ

## EMILIA GALOTTI

В основу пьесы положен рассказ римского историка Тита Ливия о дочери плебея Люция Виргинии, которая отвергла любовные домогательства патриция Аппия Клавдия. Не имея другой возможности спасти дочь от позора, Люций заколол Виргинию. Ее смерть послужила толчком для восстания плебеев, которое повлекло за собой падение власти патрициев.

К работе над пьесой Лессинг приступил в середине 50-х годов. 21 января 1758 года он пишет Николаю (о себе в третьем лице): «Его нынешний сюжет — «бюргерская Виргиния», которую он назвал Эмилия Галотти. Он освободил историю римской Виргинии от всего того, что могло бы заинтересовать государство, он полагает, что судьба дочери, убитой ее отцом, для которого добродетель дороже ее жизни, уже сама по себе достаточно трагична и годится для того, чтобы потрясти душу, даже если после этого не последует переворот в государственном устройстве».

Пьеса была завершена зимой 1771—1772 года. Весной напечатана. Премьера состоялась 13 марта 1772 года в Брауншвейге. Успех был умеренный. Гете, в частности, писал Гердеру: «Я бы сказал, что даже у того, кто обладает половиной человеческого разума, каждая сцена, каждое слово должно вызывать вопрос: «почему». Поэтому я не нахожу пьесу хорошей, какой бы мастерской она ни

была». В дальнейшем Гете изменил свое мнение. Пьеса вошла в классический репертуар немецкого театра.

Первый русский перевод, В. А. Петина, относится к 1784 году. Четыре года спустя «Эмилию Галотти» перевел Н. М. Карамзин. На русской сцене она исполнялась многократно. В 1870 году шестнадцатилетняя М. Н. Ермолова пережила свой первый сценический триумф, исполнив в Малом театре заглавную роль пьесы Лессинга.

Стр. 112 *...обезобразить лицо самой Грации!* — Грация — в Древнем Риме богиня красоты и радости, олицетворение женской прелести.

*...неподвижных, как у Медузы...* — Медуза — одна из горгон, чудовищ древнегреческой мифологии, обращавшая в камень все, на что падал ее взгляд.

Стр. 113. *Притязания на Сабинетту.* — В XVII в. герцогство Гвасталла действительно добивалось присоединения города Сабинетты.

Стр. 136. *...ему... придется бежать...* — Поединки, предусмотренные кодексом дворянской чести, на исходе средних веков были повсеместно запрещены как государством, так и церковью.

Стр. 160. *...превратимся в вакханок и фурий...* — Вакханки — спутницы бога плодородия и виноделия Диониса. Согласно древнегреческому мифу об Орфее, он был растерзан вакханками за то, что избегал женщин. Фурии — в древнеримской мифологии демоны подземного царства.

Стр. 168. *Сивилла.* — В античной мифологии сивиллы — прорицательницы.

Стр. 171. *...отец, чтобы спасти свою дочь от позора...* — Речь идет о римском плебее Люции, заколовшем свою дочь Виргинию.

## НАТАН МУДРЫЙ NATAN DER WEISE

Действие драмы происходит в Иерусалиме вскоре после окончания неудачного третьего крестового похода. Султан Египта Салах ад-Дин (Саладин) в 1187 году отбил у крестоносцев Иерусалим и оттеснил их войска к морю. Два года спустя из Европы прибыли новые крестоносцы, но успехи их были незначительны, по заключенному в 1192 году перемирию Иерусалим остался в руках арабов.

Этот исторический материал привлек внимание Лессинга возможностью вывести в одном произведении представителей трех религий. Вопрос о том, какая из них является истинной, издавна

занимал европейские умы. Все три одинаково ложны, их создатели — заведомые обманщики, — такой ответ давали уже средневековые вольнодумцы. Одновременно родилась идея, согласно которой каждая из религий одинаково открывает путь к нравственному совершенствованию. Эта идея зафиксирована в притче о трех кольцах, которую мы находим в «Декамероне» Боккаччо, а Лессинг вложил ее в уста своего Натана.

Мысль о написании драмы возникла в связи с религиозными исканиями Лессинга конца 70-х годов. 11 августа 1778 года Лессинг писал брату: «Много лет назад я сделал набросок пьесы, содержание которой представляет собой определенную аналогию с моими нынешними спорами, о которых я тогда, разумеется, не имел представления... Мне бы не хотелось, чтобы подлинное содержание моей будущей пьесы стало бы известным раньше времени, но если ты или Моисей (Мендельсон. — А. Г.) захотите его узнать, откройте «Декамерон» Боккаччо, часть I Нов. III, еврей Мельхиседек. Мне кажется, что я сочинил для этого интересный эпизод и что все будет хорошо читаться, а теологам я учиню еще более злую шутку, чем десятью фрагментами». В молодости Лессинг переводил «Историю крестовых походов» Вольтера и «Историю арабов под властью калифов» Мариньи. Он был хорошо знаком с описываемой эпохой, но создавал он, разумеется, не историческую, а философскую драму, своего рода утопию, опрокинутую в прошлое. Пафос веротерпимости, которым пронизан «Натан», отражает лишь умонастроение автора и просветительские идеалы.

Пьеса была закончена в апреле 1779 года; в мае напечатана. На постановку ее автор не надеялся. «Я не знаю пока такого места в Германии, где эту пьесу сегодня могли бы поставить», — писал он в одном из набросков предисловия. Два года спустя после его кончины «Натан Мудрый» пережил премьеру в Берлине. Успехи на сцене пьесы не имела. Так продолжалось до 1801 года, когда в Веймарском придворном театре «Натан Мудрый» был поставлен в сценической редакции Шиллера и пьеса наконец получила признание публики. «Пьеса ставится еще и поныне, — писал Гете в 1815 году, — и продержится долго, ибо всегда найдутся толковые актеры, которые будут чувствовать, что роль Натана им по плечу. И пусть знакомое повествование, удачно поставленное на подмостках, напоминает вечно немецкой публике, что ее дело не только смотреть, но также и слушать и внимать. И пусть выраженное в пьесе божественное чувство терпимости и милосердия пребудет для нации дорогим и священным». После крушения нацизма в 1945 году «Натан Мудрый» был первым спектаклем, которым Немецкий театр им. Макса Рейнгардта в Берлине открыл свою деятельность.

На русском языке в переводе В. Крылова «Натан Мудрый» увидел свет впервые в 1868 году.

Стр. 180. ...*лопавшим смертью смерть*. — Речь идет о воскресении из мертвых Иисуса Христа.

Стр. 204. *Но письмоцо написано Филиппу...* — Филипп II Август, французский король, участник третьего крестового похода. В описываемое Лессингом время Филиппа уже не было на Ближнем Востоке, поссорившись с английским королем Ричардом Львиное Сердце, он вернулся в Европу.

Стр. 205. ...*из секты маронитов*. — Марониты — христианская секта, существовавшая в Ливане.

Стр. 206. ...*из Птолемаиды // Пошлет подмогу*. — Птолемаида Аккра — крепость на сирийском побережье, захваченная крестоносцами во время третьего похода.

Стр. 210. ...*в одной реке // Водю захлебнуться...* — Германский император Фридрих I Барбаросса, один из руководителей третьего крестового похода, утонул при переправе через реку в Малой Азии.

Стр. 213. *Динар и назери* — восточные монеты.

Стр. 215. *Я ж не с имамом сел играть!* — Имам — высокое духовное лицо в исламе. Коран запрещает изображение людей и животных, поэтому шахматные фигуры заменены гладкими камнями.

...*брат // Бесстрашного Ричарда*. — Во время переговоров о перемирии возник план женить брата английского короля Ричарда Львиное Сердце на сестре Саладина, а сестру Ричарда выдать за брата султана Мелека.

Стр. 226. *Парс* — последователь зороастризма, древнеперсидской религии.

Стр. 227. ...*К гробницам Соломона и Давида...* — Соломон и Давид — израильские цари. Согласно преданию, в гробнице Давида погребены несметные сокровища.

Стр. 245. *Далák* — одежда дервиша.

Стр. 288. ...*разумнее пойги в театр...* — Слова, вложенные Лессингом в уста патриарха, представляют собой анахронизм.

Стр. 295. *Ягмурлук* — одежда араба.

## БАСНИ В ПРОЗЕ FABELN IN PROSA

Сборник прозаических басен (в трех книгах) был издан Лессингом в 1759 году. В сборник были также включены теоретические работы Лессинга, посвященные басне. Как баснописец и как теор-

ретик басни Лессинг смотрит на этот жанр как на средство обличения и поучения.

В русские издания Лессинга его прозаические басни включались неоднократно. Настоящая подборка воспроизводится по тому Лессинга из серии «Библиотека всемирной литературы».

Стр 354. *Мосгейм* Иоганн фон (1694—1755) — знаменитый лютеранский церковный проповедник.

Стр. 356. *Кнелер* Готфрид (1648—1723) — немецкий художник, ставший придворным портретистом английского короля.

Стр. 359. ...*автор предлинной германииды*. — Речь идет об эпопее Христофора Отто Шенайха (1725—1806) «Герман» («Армий»).

Стр. 362. *Бейль* Пьер (1647—1706) — французский философ-скептик.

### ЛАОКООН, ИЛИ О ГРАНИЦАХ ЖИВОПИСИ И ПОЭЗИИ

#### LAOKOON ODER ÜBER DIE GRENZEN DER MALEREI UND POESIE

«Лаокоон» был написан в 1762—1765 годах в Бреславле. Напечатан в 1766 году в Берлине. Опубликованный текст, как явствует из титульного листа, представлял собой лишь первую часть задуманного трактата. Сохранились наброски продолжения, опубликованные посмертно. В полном виде на русском языке они даны в издании 1957 года.

Внешним импульсом, стимулировавшим работу над трактатом, было ознакомление Лессинга с работой Винкельмана «Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре» (1755), хотя первоначальный замысел прочертить границу между изобразительным искусством и поэзией возник вне связи с работами Винкельмана. В процессе работы над «Лаокооном» Лессинг познакомился с главным трудом Винкельмана «История искусства древности» (1763). Полемика с Винкельманом ведется вокруг скульптурной группы, обнаруженной в 1506 году в Риме. Сюжет скульптурной группы заимствован из эпоса о Троянской войне. После ухода ахейцев, осаждавших Трою, за городской стеной остался огромный деревянный конь; жрец Лаокоон убеждал троянцев не вносить коня, в котором спрятались воины, в пределы города. Боги, решившие погубить Трою, наказали Лаокоона; посланные ими змеи удушили жреца и двух его сыновей.

«Лаокоон» оставил глубокий след в немецкой эстетике. Помимо упомянутой во вступительной статье работы Гердера «Критические леса», прямые или косвенные отклики на трактат Лессинга содер-

жаты в работах Гете «О Лаокооне», Шиллера «О патетическом», Гегеля «Лекции по эстетике».

В России с «Лаокооном» познакомились уже в XVIII веке. Полностью в переводе Е. М. Эдельсона он впервые был напечатан в 1859 году. Добролюбов откликнулся на это издание хвалебной рецензией. «Лессинг,— писал он,— создает новую теорию поэзии, внеши в нее жизнь и разбивши мертвенную формалистику, которая господствовала до тех пор во всех эстетиках» (Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. V. М., 1941, с. 321). Перевод Эдельсона, выправленный для издания 1953 года Н. Н. Кузнецовой, воспроизводится в настоящем издании. Примечания Лессинга к «Лаокоону» воспроизводятся по изданию 1957 года (перевод Эдельсона дополнен И. В. Феленковской).

Стр. 379. Эпиграф: Они различаются как по предметам, так и по роду подражания. Плутарх. «О том чем более знамениты афиняне — войнами или мудростью» (греч.).

Стр. 380. *Греческий Вольтер*. — Речь идет о древнегреческом писателе Симопиде, его слова (в передаче Плутарха) Лессинг взял в качестве эпиграфа.

Стр. 381. *Баумгартен признавался, что большей частью примеров в своей эстетике он обязан лексикону Геснера*. — Перевод неточен: в оригинале речь идет о том, что Александр Баумгартен (1714—1762) в своем труде «Эстетика» заимствовал большинство своих примеров из латинского словаря филолога Геснера, вышедшего в 1748 г.

СЛОВАРЬ ИМЕН, НАЗВАНИЙ И ТЕРМИНОВ,  
ВСТРЕЧАЮЩИХСЯ В «ЛАОКООНЕ»

*Абракас* — название резных камней с фантастическими изображениями, рассматривавшихся в эпоху упадка античной культуры в качестве амулетов.

*Август Октавиан* (63 до н. э. — 14 н. э.) — римский император (27 до н. э. — 14 н. э.).

*Австр* (м и ф.) — южный ветер.

*Агамемнон* (м и ф.) — царь Микен, предводитель греческого войска под Троей, один из героев «Илиады».

*Агесандр* (I в. до н. э.) — скульптор с о. Родоса, один из создателей группы «Лаокоон».

*Агесилай* (конец V — начало IV в. до н. э.) — спартанский военачальник.

*Агриппа* (63—12 до н. э.) — древнеримский полководец, зять императора Августа.

*Аддисон, Джозеф* (1672—1719) — английский буржуазный просветитель; писатель и журналист; в своих «Диалогах о монетах» (1702) утверждал, что поэтическая и живописная композиция основаны на сходных принципах.

*Адонис* (м и ф.) — юноша-красавец, возлюбленный Афродиты, убитый на охоте кабаном.

*Александр Великий (Македонский)* (356—323 до н. э.) — крупнейший полководец и государственный деятель древнего мира.

*Алфея* (м и ф.) — калидонская царица, мать Мелеагра, погубившая своего сына в отместку за убийство братьев.

*Альбани, Александр* (1692—1779) — кардинал в Риме, собиратель древних произведений искусства.

«Альпы» — стихотворение А. Галлера.

*Альцина* — волшебница, героиня поэмы Арпосто «Неистовый Роланд».

*Амур* (м и ф.) — древнеримский бог любви.

*Анакреон* (VI в. до н. э.) — древнегреческий поэт-лирик.

*Антенор* (м и ф.) — троянский старец, друг Приама, персонаж «Илиады».

*Антигон из Каристия* (III в. до н. э.) — древнегреческий историк.

«*Антигона*» (ок. 442 до н. э.) — трагедия Софокла.

*Антиной* — юноша из Вифинии, любимец римского императора Адриана; благодаря необыкновенной красоте часто изображался римскими скульпторами.

*Антиох* — греческий поэт-эпиграмматик, время жизни которого неизвестно.

*Антонин Пий* (II в.) — римский император (138—161).

*Апеллес* (356—308 до н. э.) — древнегреческий живописец с о. Коса; считался завершителем античной живописи.

*Аполлодор* — см. Полидор.

*Аполлодор* (II в. до н. э.) — позднегреческий историк.

*Аполлон (Феб)* (м и ф.) — древнегреческий бог солнца.

*Аполлоний из Тралл* (II в. до н. э.) — древнегреческий скульптор, исполнивший вместе со своим братом Тавриском группу «Фарнезский бык».

*Аполлоний Родосский* (III в. до н. э.) — древнегреческий эпический поэт эллинистического периода, автор поэмы «Аргонавтика».

*Аполлоний Тианский* (I в.) — позднегреческий философ-неоплатоник.

«*Апофеоз Гомера*» — античный барельеф работы Архелая, находящийся в Британском музее.

*Арат* (III в. до н. э.) — древнегреческий поэт и астроном.

«*Аргонавтика*» — поэма Аполлония Родосского.

*Аргус* (м и ф.) — стоглазый страж (приставленный Герой несусыпно сторожить Ио, возлюбленную Зевса), убитый Гермесом.

*Ардуэн* — см. Гардуин.

*Арес* (Арей) — см. Марс.

*Арегино, Пьетро* (1492—1556) — итальянский памфлетист и драматург.

*Ариосто, Лодовико* (1474—1533) — итальянский поэт эпохи Возрождения, автор поэмы «Неистовый Роланд» (1516).

*Аристодам.* — Так Лессинг ошибочно называет Арата (III в. до н. э.), сикнионского героя, предводителя ахейского союза, боровшегося против македонского владычества. Легенда рассказывала, что Арат был сыном бога, явившегося его матери Аристодаме под видом змея.

*Аристомен* (VII в. до н. э.) — герой Мессении, прославившийся во время 2-й Мессенской войны со Спартой.

*Аристофан* (446—385 до н. э.) — создатель древнегреческой политической комедии-сатиры.

*Аркесилай* (I в. до н. э.) — древнеримский скульптор.

«*Армида*» — опера Люлли (1686).

*Артемида* — см. Диана.

*Артемон* (I в. до н. э.) — древнегреческий скульптор.

*Арундель, Томас* (1586—1646) — английский антиквар и собиратель древнегреческих памятников.

*Арундельские мраморы.* — Так Лессинг называет мраморную плиту из Пароса в собрании Арунделя (находящемся в Оксфорде), содержащую хронологию греческой истории (по 264 г. до н. э.).

*Архелай* (I в. до н. э.) — скульптор, исполнивший барельеф «Апофеоз Гомера».

*Асиний Поллион* (76 до н. э. — 4 н. э.) — древнеримский полководец и государственный деятель.

*Асканий* (м и ф.) — сын Энея, легендарный основатель города Альба-Лонги и предок римских царей.

*Аталанта* (м и ф.) — красавица охотница, возлюбленная Мелеагра.

*Атанадор* — см. Афинодор.

*Атрей* (м и ф.) — царь Микен, отец Агамемнона и Менелая, родоначальник семьи Атридов, трагическая судьба которой часто изображается в греческой драме.

*Афепсион* (правильнее — *Апсефион*) (V в. до н. э.) — афинский архонт 4-го года 77-й олимпиады.

*Афина Паллада* (м и ф.) — древнегреческая богиня мудрости.

*Афинея* (начало III в.) — позднегреческий ритор и грамматик, автор компилятивного трактата «Пирующие софисты».

*Афинодор (Атанадор)* (I в. до н. э.) — скульптор, один из создателей группы «Лаокоон».

*Афинодор из Клигора* (V—IV в. до н. э.) — скульптор, ученик Поликлета.

*Афродисий Траллианский* (I в.) — скульптор, упоминаемый Плинием.

*Афродита* — см. Венера.

«*Ахарняне*» — комедия Аристофана.

*Ахилл* (м и ф.) — герой «Илиады» Гомера.

*Аякс* (м и ф.) — греческий полководец, один из героев «Илиады».

*Банье, Антуан* (1673—1741) — французский археолог.

*Бартоликус, Томас* (1619—1680) — датский ученый — филолог и историк.

*Баумгартен, Александр Готлиб* (1714—1762) — философ школы

Вольфа, своей «Эстетикой» (1750—1758) узаконивший в Германии существование эстетики как особой философской дисциплины.

*Бафилл из Самоса* — юноша, воспетый в стихотворениях Анакреона.

*Бегер, Лоренц* (1653—1705) — немецкий ученый-археолог.

*Беллона* (м и ф.) — древнеримская богиня войны.

*Беллори, Джуованни Пьетро* (1615—1696) — итальянский антиквар, автор ряда публикаций античных памятников искусства.

*Боавен, Жан* (1649—1724) — французский филолог.

*«Богатство» («Плутос»)* — комедия Аристофана.

*Боден, Бенъямин Готлиб* (1737—1782) — профессор в Виттенберге.

*Бомонт, Фрэнсис* (1584—1616) — английский драматург эпохи Возрождения, современник Шекспира.

*«Боргезский боец»* (I в. до н. э.) — статуя сражающегося воина, римская копия греческого оригинала II—III в. до н. э. Предположение Лессинга, что она изображает Хабрия, не подтвердилось, и Лессинг впоследствии от этой гипотезы отказался.

*Борей* (м и ф.) — северный ветер.

*Брейтингер, Иоганн Якоб* (1701—1776) — немецкий критик и теоретик искусства, один из главных представителей школы швейцарцев (см. вступительную статью).

*Британник, Джуованни* (?—1518) — итальянский филолог, комментатор Ювенала.

*Брюма, Пьер, отец* (1688—1742) — ученый иезуит, автор сочинения о древнегреческом театре.

*Вакх* (м и ф.) — древнеримский бог вина и плодородия; отождествлялся с греческим Дионисом.

*Валерий Максим* (I в.) — римский историк.

*Валерий Флакк Гай* (I в.) — римский эпический поэт, автор поэмы «Аргонавтика».

*Ван-Хюйсум, Ян* (1682—1749) — голландский живописец, изображавший цветы.

*Венера* (м и ф.) — древнеримская богиня любви.

*«Венера»* — античная статуя работы Скопаса.

*Вергилий* (70—19 до н. э.) — древнеримский эпический поэт, автор «Энеиды».

*«Весна»* — элегия Э. Клейста (1749).

*Весселинг, Петер* (1692—1764) — немецкий филолог, издатель Геродота.

*Веста* (м и ф.) — древнеримская богиня домашнего очага.

*Виктория* (м и ф.) — древнеримская богиня победы.

*Винкельман, Иоганн Иохим* (1717—1768) — немецкий археолог

и теоретик искусства, автор «Истории искусства древности» (1764), основатель буржуазно-демократического культа античности и неоклассицизма в Германии.

*Галерий Гай* — римский император (305—311).

*Галлер, Альбрехт* (1708—1777) — швейцарский естествоиспытатель и поэт.

*Гардуин (Ардуэн), Жан* (1646—1729) — французский ученый иезуит, издатель Плиния.

*Гарпии* (м и ф.) — в древнегреческой мифологии крылатые женщины-чудовища, демоны бури. Изображались в виде птиц с женскими головами.

*Гаррик, Давид* (1717—1779) — английский актер, стремившийся к реалистической реформе театра; поклонник и пропагандист Шекспира.

*Гауптман, Иоганн Готфрид* (1712—1782) — немецкий филолог, издатель басен Эзопа.

*Газетская ваза* — мраморная чаша работы Салпиона с мифологическими изображениями из круга Вакха (I в. до н. э.).

*Геба* (м и ф.) — вестница богов в древнегреческой мифологии.

*Гедуэн, Никола* (1667—1744) — ученый иезуит, переводчик Павсания.

*Геката* (м и ф.) — древнегреческая богиня луны, покровительница зла, колдовства, душ умерших.

*Гектор* (м и ф.) — троянский вождь, сын Приама, герой «Илиады» Гомера.

*«Георгики» («О земледелии»)* — дидактическая поэма Вергилия.

*Геракл, у римлян Геркулес* (м и ф.).

*Геракл* — герой трагедии Софокла «Трахинянки».

*Германик* (15 до н. э. — 19 н. э.) — римский полководец, сын Тиберия.

*Германика статуя* — статуя работы Клеомена, изображающая оратора и ошибочно связывавшаяся с именем Германика.

*Гермес* (м и ф.) — вестник богов в древнегреческой мифологии.

*Гермолай* (I в.) — древнеримский скульптор.

*Гермы* — каменные столбы, завершенные скульптурным изображением головы и плеч человека, воздвигавшиеся в честь Гермеса.

*Геродот* (V в. до н. э.) — древнегреческий историк, «отец истории».

*Гесиод* (конец VIII — начало VII в. до н. э.) — древнегреческий поэт, автор дидактических поэм «Теогония» и «Работы и дни».

*Геснер, Иоганн Маттиас* (1691—1761) — немецкий филолог, составленный им латинский словарь вышел в 1747—1748 гг.

*Гестия* (м и ф.) — древнегреческая богиня домашнего очага, отождествленная в Риме с Вестой.

*Гефест* (м и ф.) — древнегреческий бог огня и кузнечного искусства, отождествленный в Риме с Вулканом.

*Гецци, Пьетро Леоне* (1674—1755) — итальянский художник-каррикатурист.

*Глостер* — персонаж трагедии Шекспира «Король Лир».

*Гомер* — легендарный поэт Древней Греции, всемирно известный творец эпических поэм «Илиады» и «Одиссеи».

*Горацій Флакк Квинт* (65—8 до н. э.) — древнеримский поэт.

*Горий (Гори), Антонио Франческо* (1691—1757) — итальянский ученый-антиквар.

*Грангеус (Делагранж), Исаак* (XVII в.) — французский филолог.

*Гронов, Иоганн Фридрих* (1611—1671) — немецкий филолог, профессор Лейденского университета по классической филологии.

*Грутер, Ян* (1560—1627) — голландский историк и филолог.

*Данте, Алигьери* (1265—1321) — великий итальянский поэт.

*Дарет Фригийский* — троянец, легендарный автор, которому приписана эллинистическая хроника «История гибели Трои» — поздняя обработка мифа о Троянской войне.

*Дасье, Анна* (1654—1720) — жена известного французского филолога-классика Андре Дасье (1651—1722), переводчица Гомера и других античных писателей.

*Деметра* (м и ф.) — древнегреческая богиня земледелия.

*Демокрит* (ок. 560—370 до н. э.) — древнегреческий философ-материалист.

*Де Пиль, Роже* (1635—1709) — французский теоретик искусства.

*Дефонтен, Пьер Франсуа* (1685—1745) — французский ученый иезуит, переводчик Вергилия.

*Джонсон, Томас* (?—1740) — английский филолог, переводчик Софокла.

*Диана* (м и ф.) — древнеримская богиня, покровительница охоты; отождествлялась с греческой Артемидой.

*Дидона* — карфагенская царица, возлюбленная Энея в «Энеиде» Вергилия.

*Диктис Критский* — троянец, легендарный автор, которому приписан «Дневник Троянской войны», дошедший до нас в отрывках в латинском переводе.

*Диоген Афинский* (I в. до н. э.) — скульптор, участвовавший в постройке Пантеона в Риме.

*Диоген Лаэртий* (III в.) — составитель жизнеописаний древнегреческих философов и обзора их учений.

*Диодор Сицилийский* (I в. до н. э.) — древнегреческий историк, автор «Исторической библиотеки».

*Диомед* (м и ф.) — греческий герой, воспетый в «Илиаде» Гомера.

*Дионис* — см. Вакх.

*Дионисий* (V в. до н. э.) — древнегреческий живописец, современник Полигнота.

*Дионисий Галикарнасский* (I в.) — позднегреческий историк, автор истории Рима до 1-й Пунической войны. Ему ошибочно приписывалась «Жизнь Гомера».

*Дольче, Лодовико* (1508—1566) — автор «Диалогов о живописи» (1557), в которых он доказывал тождество законов поэзии и живописи.

*Донат, Тиберий Клавдий* (IV в.) — грамматик, комментатор Вергилия.

*Драйден, Джон* (1631—1700) — английский поэт и драматург эпохи Реставрации.

*Дюфренуа, Шарль Альфонс* (1611—1665) — французский поэт, автор латинской дидактической поэмы «Искусство живописи» (издана в 1684 г.).

*Евмолл* — действующее лицо в «Сатириконе» Петрония.

*Еврипид* (480—406 до н. э.) — древнегреческий драматург.

*Елена* (м и ф.) — красавица, спартанская царица, похищенная Парисом, героиня «Илиады» Гомера.

«*Елена*» — картина Зевксиса.

«*Жертвоприношение Ифигении*» — картина Тиманта.

«*Жизнь и смерть короля Ричарда III*» — историческая хроника Шекспира.

*Зевксис* (V в. до н. э.) — древнегреческий живописец.

*Зевс* (м и ф.) — верховный бог древнегреческой религии.

*Зенобий* (конец II в.) — софист в Риме во времена императора Адриана, составитель сборника популярных изречений.

*Зефир* (м и ф.) — западный ветер.

*Зильбург, Фридрих* (1536—1596) — немецкий ученый-филолог, издатель Юстина Мученика.

«*Знаок*» — литературный журнал, издававшийся в Лондоне в 1754—1756 гг.

*Иалис* (м и ф.) — легендарный основатель одноименного города на о. Родосе.

*Идей* (м и ф.) — вестник Приама в «Илиаде» Гомера.

«*Илиада*» — поэма Гомера.

*Илия* — см. Рея Сильвия.

*Ипси́лла* (м и ф.) — дочь лемносского царя Фоаса, спасшая жизнь своему отцу.

*Ифи́геня* (м и ф.) — дочь Агамемнона, принесенная им в жертву перед отплытием греческого флота под Троию и спасенная Артемидой.

*Каллимах* (ок. 310—240 до н. э.) — древнегреческий поэт александрийского периода.

*Каллигел* (V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор с о. Эгипы.

*Кассандра* (м и ф.) — дочь троянского царя Приама, наделенная даром пророчания; Лессинг упоминает ее ошибочно вместо Клеопатры — супруги Мелеагра.

*Катулл, Гай Валерий* (I в. до н. э.) — древнеримский поэт.

*Квинт Калабр* (Квинт Смирнский) (IV в.) — позднегреческий поэт.

*Квинтилиан, Марк Фабий* (ок. 35—95) — древнеримский писатель и теоретик ораторского искусства.

*Кедрен, Георгий* (первая половина XII в.) — византийский историк.

*Кекроп* (*Кекропс*) (м и ф.) — легендарный царь Аттики, которому приписывалось основание Афин.

*Кефал* (м и ф.) — сын Гермеса, которого полюбила Эос—богиня утренней зари; это вызвало неукротимую ревность жены Кефала — Прокриды, которая следовала за мужем во время охоты, прячась в кустах, и была случайно убита им.

*Кимон* (V в. до н. э.) — афинский полководец, участник греко-персидских войн.

*Кларк, Сэмюэль* (1675—1729) — английский филолог и богослов, издатель Гомера.

*Клейн, Франц* (1590—1658) — художник и гравер, автор иллюстраций к «Энеиде».

*Клейст, Эвальд* (1715—1759) — немецкий поэт, друг Лессинга, автор элегии «Весна».

*Клеомен* — древнегреческий скульптор эпохи Римской империи; принадлежащая ему статуя оратора известна под именем «Германик».

*Клеопатра* (м и ф.) — супруга Мелеагра, героя греческого мифа о калидонской охоте.

*Климент Александрийский* (II—III в.) — греческий проповедник и писатель, один из «отцов церкви».

*Клотц, Кристиан Адольф* (1738—1771) — профессор в Галле, представитель схоластической мертвой учености, которого бичевал Лессинг в своих «Антикварских письмах» (1768).

*Кодик, Георгий* (?—ок. 1453) — византийский историк.

*Конринг, Герман* (1606—1681) — немецкий врач и физик, издатель «Политики» Аристотеля.

*Кратер* — греческий скульптор, работавший в Риме и упоминаемый Плинием.

*Креуса (Главка)* (м и ф.) — дочь коринфского царя Креонта, в которую влюбился вождь аргонавтов Ясон, вызвав этим мщение своей супруги Медеи.

*Кронид* — см. Зевс.

*Ктесий* (правильно — Кресилай) (V в. до н. э.) — греческий скульптор.

*Кэйлюс, Клод, граф* (1692—1765) — французский археолог и теоретик искусства, примыкавший к классицизму. В своих «Картинах, извлеченных из «Илиады», «Одиссеи» Гомера и «Энеиды» Вергилия» (1757), советовал художникам черпать сюжеты из этих поэм, указывая на содержащиеся в последних мифологические и аллегорические «картины».

*Кюн, Иоахим* (1647—1697) — немецкий филолог, издатель Павсания (1696).

*Лазарь* (м и ф.) — персонаж Евангелия; воскрешение Лазаря — чудо, приписываемое в Евангелии Христу.

*Ламетри, Жюльен Оффре* (1709—1751) — французский философ-материалист.

*Ламонт* — см. Удар де Ламонт.

*Лаокоон* (м и ф.) — жрец, предостерегавший троянцев от деревянного коня, при помощи которого греки овладели Троей. За это Афина Паллада, покровительница греков, выслала из моря змей, задушивших Лаокоона и его сыновей. Сопоставление знаменитой скульптурной группы Лаокоона (работы Агесандра, Афинодора и Полидора, I в. до н. э.) и описание гибели Лаокоона во II песне «Энеиды» Вергилия служит Лессингу для установления законов изобразительного искусства и поэзии.

*Левк* (м и ф.) — друг Одиссея в «Илиаде» Гомера.

*Лесбия* — возлюбленная Катутла (Лессинг спутал ее с Коринной — героиней лирики Овидия).

*Ливий, Тит* (59 до н. э. — 17 н. э.) — древнеримский историк.

*Ликофрон* (III в. до н. э.) — древнегреческий поэт александрийского периода.

*Липсиус, Юстус* (1547—1606) — бельгийский филолог.

*Лисипп* (IV в. до н. э.) — древнегреческий скульптор.

*Лихас* (м и ф.) — вестник, принесший Геркулесу отравленную одежду, посланную Деянирой.

*Лицет, Фортунио* (1577—1657) — итальянский врач и антиквар.

*Лонгин* (III в.) — греческий философ периода Римской империи; ему приписывается трактат «О возвышенном».

*Лукиан* (ок. 120—180) — древнегреческий сатирик периода Римской империи.

*Лукреций* (ок. 98—55 до н. э.) — древнеримский поэт и философ-материалист, автор поэмы «О природе вещей».

*Майнгардт, Иоганн Николаус* (1727—1767) — немецкий переводчик Ариосто.

*Макробий* (V в.) — древнеримский грамматик, комментатор Вергилия.

*Манасса, Константин* (середина XII в.) — византийский хронист.

*Марлиани, Бартоломео* (?—ок. 1560) — итальянский антиквар, автор топографии Рима (1534).

*Мармонтель, Жан Франсуа* (1723—1799) — французский писатель, представитель умеренного крыла просветителей.

*Марон* — см. Вергилий.

*Марс* (м и ф.) — древнеримский бог войны; отождествлялся с греческим Аресом.

*Марсий* (м и ф.) — фригийский сатир, вызвавший Аполлона состязаться с ним в игре на флейте и за свою дерзость наказанный этим богом.

*Маффей, Паоло Алессандро* (1653—1716) — итальянский археолог.

*Маццуоли, Франческо* (прозвище Пармиджанино) (1503—1540) — итальянский живописец.

*Медея* (м и ф.) — дочь царя Колхиды, волшебница, возлюбленная Ясона (героя сказаний об аргонавтах), помогшая ему овладеть золотым руном. Мстя за измену Ясона, убила прижитых с ним детей.

«*Медея*» — картина Тиммаха.

*Мазериак (Мезириак), Клод Гаспар* (1581—1639) — французский филолог, автор комментария к «Посланиям» Овидия (1621).

*Мелеагр* (м и ф.) — сын калидонского царя, герой греческих сказаний об охоте на калидонского вепря, убивший (при дележе добычи) братьев своей матери и за это погубленный ею.

*Мелисандр* — действующее лицо трагедии Д. Томсона «Агамемнон».

*Менгс, Антон Рафаэль* (1728—1779) — немецкий художник, сторонник неоклассицизма Винкельмана.

*Мендельсон, Моисей* (1729—1786) — немецкий буржуазный философ-просветитель, друг Лессинга.

*Менелай* (м и ф.) — царь Спарты, брат Агамемнона, один из героев «Илиады».

*Меркурий* (м и ф.) — древнеримский бог торговли и дорог, отождествленный с греческим Гермесом.

*«Метаморфозы»* — поэма Овидия.

*Метродор Афинский* (II в. до н. э.) — древнегреческий живописец и философ.

*Меурзий (Ян де Мерс)* (1579—1639) — голландский филолог.

*Мильтон, Джон* (1608—1674) — английский поэт, участник буржуазной революции, автор эпических поэм «Потерянный рай» (1667) и «Возвращенный рай» (1671), проникнутых идеями революционного пуританства; в 1654 г. потерял зрение.

*Минерва* (м и ф.) — древнеримская богиня, покровительница искусств и ремесел, отождествленная с греческой Афиной.

*Миرون* (V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор-реалист.

*Монфокоп, Бернард* (1655—1741) — французский археолог, автор «Объясненной древности» (1719—1724).

*«Морское путешествие»* — комедия Ф. Бомонта и Д. Флетчера.

*Наогеорг* (псевдоним Томаса Кирхмайера) (1511—1563) — переводчик Софокла.

*«Неистовствующий Аякс»* — картина Тимомаха.

*Немея* (м и ф.) — богиня — покровительница Немейских игр в Древней Греции.

*Неоптолем* (м и ф.) — сын Ахилла; вместе с Одиссеем был послан к Филоктету, чтобы привезти его лук; характеризуется своим прямодушием.

*Непот, Корнелий* (II—I в. до н. э.) — древнеримский историк.

*Нептун* (м и ф.) — древнеримский бог моря; отождествлялся с греческим Посейдоном.

*Нестор* (м и ф.) — старейший из греческих героев под Троей, воспетый в поэмах Гомера.

*Никий* (IV в. до н. э.) — греческий живописец.

*Нонн из Панополиса* (IV—V в.) — позднегреческий поэт, автор поэмы «Дионисиака» («Мифы о Дионисе»).

*Нума Помпилий* (VIII—VII в. до н. э.) — второй из легендарных царей Рима.

*«Облака»* — комедия Аристофана.

*Овидий* (43 до н. э. — 17 н. э.) — древнеримский поэт.

*«Ода на праздник св. Цецилии»* («Пиршество Александра, или Сила гармонии») Д. Драйдена.

*Одиссей (Улисс)* (м и ф.) — царь Итаки, герой «Одиссеи» Гомера.

*«Одиссея»* — поэма Гомера.

*Олинф* — город в Македонии, на юге Халкедонского полуострова.

*Онат* (V в. до н. э.) — греческий скульптор с о. Эгинны.

*Опоринус, Иоганн* (1507—1568) — швейцарский книгопечатник, издатель известного каталога.

*Опса* (м и ф.) — древнеримская богиня жатвы, супруга Сатурна.

*Ореады* (м и ф.) — нимфы — обитательницы гор.

*Орест* (м и ф.) — сын Агамемнона и Клитемнестры, отомстивший своей матери за убийство отца; за это его преследовали богини-мстительницы — эринии.

*Павсаний* (II в.) — древнегреческий писатель времен Римской империи, автор «Описания Эллады».

*Павсаний (Павсий?)* — древнегреческий художник, упоминаемый Афинеем.

*Павсон* (V—IV в. до н. э.) — древнегреческий живописец, любивший, по Аристотелю, изображать «низкую природу».

*Пальмериус (Жак де Польмье)* (1587—1670) — французский филолог.

*Пальматокко* (X в.) — легендарный датский герой, морской разбойник, основатель города Нюмборга, служившего прибежищем для изгнанников.

*Пандар* (м и ф.) — троянский стрелок в «Илиаде».

*Пандемониум* — название дворца Сатаны в «Потерянном рае» Д. Мильтона.

*Пантеон Агриппы* (I в. до н. э.) — храм, воздвигнутый в Риме полководцем Агриппой.

*Пантея* (II в.) — красавица, наложница древнеримского императора Люция Вера.

*Парис* (м и ф.) — сын троянского царя Приама, похитивший Елену, один из героев «Илиады».

*Паррасий* (конец V — начало IV в. до н. э.) — древнегреческий живописец из Эфеса. По Плинию, расширил объем пластических изображений, искусно применяя принципы симметрии.

*Парфений* (I в.) — древнеримский ювелир.

*Пасител* (I в. до н. э.) — древнегреческий скульптор, работавший в Риме.

*Пасквилини, Марк Антонио* (XVII в.) — папский певец в Риме, изображенный на картине Сакки.

*Паув, Ян Корнелий* (XVIII в.) — голландский филолог, издатель Анакреона.

*Пелопс* (м и ф.) — древнегреческий герой, внук Зевса, сын Танталя, отец Атрея, легендарный основатель царства в Пелопоннесе.

*Пенелопа* (м и ф.) — супруга Одиссея.

*Пенфесилея* (м и ф.) — царица амазонок, убитая Ахиллом.

*Перикл* (ок. 490—429 до н. э.) — вождь афинской демократии в период ее расцвета.

*Перро, Шарль* (1628—1703) — французский поэт и ученый, участник «спора о древних и новых писателях», в котором Перро защищал превосходство писателей XVII в. над древними.

*Пети, Самюэль* (1594—1643) — французский филолог.

*Петроний Гай* (по прозвищу Арбитр) (?—66) — древнеримский писатель-сатирик, автор романа «Сатирикон».

*Пилад* (м и ф.) — сын царя Строфия, двоюродный брат и верный друг Ореста.

*Пирейк* (IV в. до н. э.) — древнегреческий живописец; писал жанровые сцены и натюрморты.

*Писандр* — имя двух древнегреческих поэтов, произведения которых до нас не дошли.

*Писон* — древнегреческий поэт-эпиграмматик.

*Пифагор Леонтин* (Пифагор Регийский) (V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор.

*Пифодор* — имя нескольких древнегреческих художников.

*Плиний Старший* (23—79) — древнеримский писатель, автор «Естественной истории».

*Плутарх из Херонеи* (ок. 46—126) — древнегреческий историк и моралист периода Римской империи.

*Плутон* (м и ф.) — древнеримский бог подземного мира.

*Полибий* (201—120 до н. э.) — древнегреческий историк, автор «Всеобщей истории».

*Полигнот* (V в. до н. э.) — древнегреческий живописец, представитель фресковой монументальной живописи.

*Полидевк* (м и ф.) — сын Зевса и Леды, брат Елены, один из братьев-близнецов, связанных неразлучной дружбой (Кастор и Полидевк).

*Полидект* (I в. ?) — древнегреческий скульптор, работавший в Риме, о котором упоминает Плиний.

*Поликлет* (V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор, родом из Сициона.

*Поп, Александр* (1688—1744) — английский поэт, стремившийся примирить классицизм с умеренными буржуазно-просветительскими идеями.

*Порденоне, Джованни Антонио* (1483—1539) — итальянский художник.

*Посидоний* (I в. до н. э.) — греческий скульптор, работавший в Риме.

*Пракситель* (IV в. до н. э.) — знаменитый афинский скульптор, стремившийся к идеалу пластической чувственной красоты.

*Прейгер, Абрагам* (ок. 1725 —?) — голландский священник, комментатор Лукреция.

*Приам* (м и ф.) — царь Трои в «Илиаде» Гомера.

*Приап* (м и ф.) — древнегреческий бог плодородия и зачатий.

*Прокрида* (м и ф.) — жена Кефала.

*Протоген* (IV в. до н. э.) — греческий живописец, автор не дошедшего до нас трактата о живописи.

*Рафаэль Санти* (1483—1520) — великий итальянский живописец и архитектор, один из виднейших художников эпохи Возрождения.

*Рем* (м и ф.) — один из близнецов — основателей Рима, убитый своим братом Ромулом.

*Рея Сильвия* (м и ф.) — мать легендарных основателей Рима, Ромула и Рема, весталка, соблазненная богом войны Марсом.

*Ригальтий* (Риго), *Никола* (1577—1654) — французский юрист и филолог.

*Ричард III* — герой одноименной драматической хроники Шекспира; до вступления на престол — герцог Глостерский.

*Ричардсон, Джонат* (1655—1745) — английский коллекционер и теоретик искусства.

*Ромул* (м и ф.) — один из двух братьев-близнецов — основателей Рима, вскормленный волчицей; первый из римских царей.

*Садолет, Якоб* (1477—1547) — кардинал, ученый-гуманист и поэт.

*Сакки, Андреа* (1600—1661) — итальянский живописец.

*Салпион* (I в. до н. э.) — древнегреческий скульптор.

*Санадон, Поэль Этьен* (1676—1733) — ученый иезуит, издатель Горация (1728).

*Сарпедон* (м и ф.) — в «Илиаде» ликийский полководец, сын Зевса и Лаодамии, союзник троянцев.

*Сатурн* (м и ф.) — древнеиталийское божество, отождествленное с греческим богом времени Кроносом.

*Сафо* (правильнее — *Сапфо*) (VI в. до н. э.) — древнегреческая поэтесса.

*Свида* (X в.) — византийский лексикограф.

*Сегуин, Пьер* (середина XVII в.) — французский нумизмат.

*Сенека, Луций Анней* (ок. 6—65) — римский философ-стоик, моралист и драматург.

*Сервий Мавер Гонорат* (IV в.) — комментатор Вергилия.

*Симонид Кеосский* (559—469 до н. э.) — древнегреческий поэт.

*Синон* (м и ф.) — греческий воин, уговоривший троянцев ввести в стены Трои деревянного коня; один из персонажей «Энеиды» Вергилия.

*Скалигер, Юлий Цезарь* (1484—1558) — итальянский филолог-гуманист.

*Скопас* (IV в. до н. э.) — древнегреческий скульптор.

*Смит, Адам* (1723—1790) — английский буржуазный экономист и моралист-просветитель, автор «Теории нравственных чувств» (1761).

*Сократ* (V в. до н. э.) — древнегреческий философ-идеалист.

*Сократ* — герой комедии Аристофана «Облака».

*Софокл* (ок. 497—406 до н. э.) — великий древнегреческий драматург.

*Спенс, Джозеф* (1699—1768) — английский ученый, сторонник классицизма, автор книги «Полиметис, или Опыт сближения произведений римских поэтов с остатками древнего искусства для взаимного их объяснения» (1747), в которой он утверждал, что в древности поэзия и живопись шли рука об руку и обрабатывали одни и те же сюжеты.

*Стаций Публий Папиний* (I в.) — римский эпический поэт, автор поэмы «Фиванда».

*Стефанус, Генрикус* (Этьен Анри) (1528—1598) — французский ученый и издатель.

*Страбон* (ок. 63 до н. э. — ок. 20 н. э.) — древнегреческий географ и историк.

*Стрепсиад* — действующее лицо комедии Аристофана «Облака».

*Стропголион* (V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор.

*Сфенел* (м и ф.) — греческий герой, друг Диомеда.

*Сципион, Публий Корнелий* (235—183 до н. э.) — древнеримский полководец.

*Тивриск из Тралл* (II в. до н. э.) — скульптор, исполнивший (вместе со своим братом Аполлонием) группу «Фарнезский бык».

*Тезей* (Фесей) (м и ф.) — легендарный афинский царь, совершивший ряд подвигов, местный герой Аттики.

*Теодор из Гадар* (I в.) — древнеримский ритор и учитель красноречия.

*Теренциан Постум* — друг Лонгина; ему адресовано приписываемое последнему сочинение «О возвышенном».

*Террасон, Жан* (1677—1750) — аббат, французский литератор; участвовал в «споре о древних и новых писателях» на стороне Перро.

*Терсит* (м и ф.) — греческий воин в «Илиаде» Гомера, стремившийся побудить греков к снятию осады и отплытию из-под Трои; Гомер наделяет его крайним физическим уродством.

*Тибулл, Альбий* (I в. до н. э.) — древнеримский поэт-элегик.

*Тиест* (Фиест) (м и ф.) — брат Атрея, отец Эгисфа.

*Тимант* (IV в. до н. э.) — древнегреческий живописец.

*Тимархид* — скульптор, упоминаемый Плинием.

*Тимокл* — скульптор, брат Тимархида.

*Тимомах из Византии* (I в. до н. э.) — греческий живописец.

*Тиндаль, Никлас* (1687—1774) — английский историк.

*Тит, Флавий* (39—81) — римский император (79—81).

*Тихий* (м и ф.) — искусный кожевник, изготовивший (по Гомеру) щит Аякса.

*Тициан* (1477—1576) — глава венецианской школы живописи.

*Томсон, Джемс* (1700—1748) — английский поэт, автор описательной поэмы «Времена года» (1730).

*«Трахинянки»* — трагедия Софокла.

*Уголино* — один из героев «Ада» Данте. Вместе с двумя сыновьями и двумя внуками был заточен своим врагом, архиепископом Руджьери, в башню, где они и умерли от голода.

*Удар де Ламотт, Антуан* (1672—1731) — французский поэт и критик.

*Уичерли, Уильям* (1640—1715) — английский комедиограф эпохи Реставрации.

*Уорбертон, Уильям* (1698—1779) — английский ученый и критик, издатель Попа.

*Урания* (м и ф.) — муза астрономии.

*Фабретти, Рафаэлло* (1619—1700) — итальянский ученый-археолог.

*Фабри (Лефевр), Танаквиль* (1615—1672) — французский гуманист.

*Фабриций, Иоганн Альберт* (1668—1736) — немецкий филолог, издатель серии древнегреческих памятников «Греческая библиотека» (1705—1718).

*«Фасты»* — поэма Овидия.

*Федок* (V в. до н. э.) — афинский архонт 1-го года 76-й олимпиады.

*Федр* (I в. до н. э.) — древнеримский поэт-баснописец.

*Феоокрит* (III в. до н. э.) — древнегреческий поэт, создатель буколической (пастушеской) поэзии.

*Фетида* (м и ф.) — морская богиня, одна из верейд, мать Ахилла.

*Фидий* (V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор времен Перикла, выразитель художественных идеалов афинской демократии в пору ее расцвета.

*Филипп из Фессалоник* (I в.) — древнегреческий поэт.

*Филоктет* (м и ф.) — сын мелийского царя, владевший чудесным луком Геракла; укушенный ядовитой змеей, Филоктет был оставлен

греками один на о. Лемносе, где он томился десять лет, страдая от раны и стойко перенося страдания. После того как греки узнали, что Троя не может быть взята без лука Филоктета, они отправили на о. Лемнос Одиссея и Неоптолема, чтобы привезти Филоктета под Трою. Попытка Одиссея хитростью увести Филоктета или похитить его лук разбилась о прямодушие и честность Неоптолема. Побуждаемый Гераклом, Филоктет добровольно отправился под Трою, где был исцелен и убил из своего лука Париса — виновника Троянской войны. Миф о Филоктете лег в основу одноименной трагедии Софокла, которую анализирует Лессинг.

«Филоктет» — статуя Пифагора Леонтина.

«Филоктет» — трагедия Софокла.

«Филоктет» — трагедия Шатобрена.

*Филострат* (III в.) — римский писатель, автор сборника фантастических мифологических картин.

*Филохар* — древнегреческий живописец неизвестного времени.

*Филей* (м и ф.) — фракийский царь, которого боги наказали неутолимым голодом.

*Флетчер, Джон* (1579—1625) — английский драматург эпохи Возрождения, современник Шекспира.

*Флора* (м и ф.) — древнеримская богиня весны и цветов.

*Фол* (м и ф.) — кентавр, сын Силена, угощавший вином в своей пещере Геркулеса.

*Франклин, Томас* (1721—1784) — английский поэт и переводчик.

*Фурии* (м и ф.) — древнеримские богини-мстительницы, соответствующие греческим эриниям.

*Фуск* (I—II в. н. э.) — оратор в Риме, высмеянный Ювеналом в его XII и XVI сатирах.

*Хабрий* (начало IV в. до н. э.) — афипский полководец.

*Хагедорн, Кристиан Людвиг* (1713—1780) — немецкий ученый и теоретик искусства, директор Дрезденской Академии искусств, автор «Размышлений о живописи» (1762).

*Хогарт, Уильям* (1697—1764) — английский живописец и гравер, автор трактата «Анализ красоты» (1753).

*Центон* — стихотворение, составленное из стихотворных строк разных авторов.

*Церера* (м и ф.) — древнеримская богиня земледелия, отождествлявшаяся с греческой Деметрой.

*Цицерон, Марк Туллий* (106—43 до н. э.) — древнеримский государственный деятель, оратор и философ-эклектик, склонявшийся к стоицизму.

*Честерфилд, Филипп, граф* (1694—1773) — английский писатель-моралист.

*Шатобрен, Жак Батист* (1686—1775) — французский драматург-классицист, автор трагедии «Филоктет» (1755).

*Шифле (Шифлетий), Жан* (?—1663) — французский археолог.

*Шмидт, Эразмус* (1560—1637) — немецкий ученый-филолог.

*Шпангейм, Иезекиил*, (1629—1710) — немецко-швейцарский археолог и нумизмат.

*Штош, Филипп* (1691—1757) — владелец коллекции античных гемм (резных камней); которую описал Вивкельман.

*Эдмунд* — незаконный сын Глостера, персонаж трагедии Шекспира «Король Лир».

*Эзоп* (VI в. до н. э.) — легендарный древнегреческий баснописец.

*Элиан, Клавдий* (II в.) — позднегреческий ритор и философ-софист, живший в Риме при императоре Адриане.

*Элладодики* — судьи на олимпийских состязаниях в Древней Греции.

*«Энеида»* — поэма Вергилия.

*Эней* (м и ф.) — троянский полководец, герой «Энеиды» Вергилия.

*Эрисихтон* (м и ф.) — фессалийский царь, срубивший деревья, посвященные богине земледелия Деметре, и за это наказанный неутолимый голодом.

*Эрнсти, Иоганн Август* (1707—1781) — немецкий ученый филолог.

*Эсхил* (525—456 до н. э.) — великий древнегреческий драматург.

*Этион* (IV в. до н. э.) — древнегреческий живописец.

*Ювенал* (ок. 60 — умер после 127) — римский поэт-сатирик.

*Юлиан Отступник* (331—363) — римский император (361—363).

*Юнус, Франциск* (1589—1677) — немецкий археолог, живший в Голландии.

*Юнона* (м и ф.) — древнеримская богиня, супруга Юпитера.

*Юпитер* (м и ф.) — верховный бог древних римлян.

*Юстин Мученик* (II в.) — раннехристианский писатель, один из «отцов церкви».

*Ясон* (м и ф.) — герой древнегреческих сказаний об аргонавтах.

---

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>А. Гулыга. Готхольд Эфраим Лессинг . . . . .</i>	<b>5</b>
---	----------

### ДРАМЫ

<i>Минна фон Барнхельм. Перевод Натальи Ман . . . . .</i>	<b>25</b>
<i>Эмилия Галотти. Перевод П. Мелковой . . . . .</i>	<b>109</b>
<i>Натан Мудрый. Перевод Н. Вильмонта . . . . .</i>	<b>175</b>
<b>БАСНИ В ПРОЗЕ. Перевод А. Исаевой . . . . .</b>	<b>353</b>
<b>ЛАОКООН, ИЛИ О ГРАНИЦАХ ЖИВОПИСИ И ПОЭЗИИ</b> <i>Перевод Е. Эдельсона . . . . .</i>	<b>379</b>
<b>Примечания Лессинга . . . . .</b>	<b>501</b>
<b>Комментарии А. Гулыги . . . . .</b>	<b>548</b>
<b>Словарь имен, названий и терминов, встречающихся в «Лаокооне» . . . . .</b>	<b>556</b>

Лессинг Г.-Э.

Л51 Избранное. Пер. с нем. / Вступ. статья и коммент.  
А. Гулыги. — М.: Худож. лит., 1980. — 574 с.

Готхольд Эфраим Лессинг (1729—1781) — крупнейший представитель немецкого Просвещения второй половины XVIII века. В настоящий однотомник включены пьесы Лессинга — «Минна фон Бархельм», «Эмилия Галотти» и «Натан Мудрый», басни в прозе и трактат «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии».

Л 70304-120  
028(01)-80 159-80

4703000000

И (Нем)

---

*Готтольд Эфраим Лессинг*

ИЗБРАННОЕ

Редактор

*И. Солодунина*

Художественные редакторы

*Л. Калитовская и*

*И. Сальникова*

Технический редактор

*Л. Витушкина*

Корректор

*Т. Кузина*

ИБ № 1369

Сдано в набор 15.06.79. Подписано в печать 06.02.80. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>2</sub>. Бумага книжно-журнальная. Гарнитура «Елизаветинская». Печать высокая. 30,24+1 вкл.—30,292 усл. печ. л. 30,08+1 вкл.—30,137 уч.-изд. л. Тираж 50 000 экз. Заказ 718. Цена 2 р. 60 к. Издательство «Художественная литература», Москва, 107882, Ново-Басманная, 19. Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15

