

Лев Николаевич

Толстой

О Шекспире и о драме

(1903–1904 гг.)

Государственное издательство

художественной литературы

Москва – 1950

Электронное издание осуществлено

компаниями ABBYY и WEXLER

в рамках краудсорсингового проекта

«Весь Толстой в один клик»

Организаторы проекта:

Государственный музей Л. Н. Толстого

Музей–усадьба «Ясная Поляна»

Компания ABBYY

Подготовлено на основе электронной копии 35–го тома

Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого, предоставленной

Российской государственной библиотекой

Электронное издание

90-томного собрания сочинений Л. Н. Толстого

доступно на портале

www.tolstoy.ru

Предисловие и редакционные пояснения к 35-му тому

Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого можно прочитать

в настоящем издании

Если Вы нашли ошибку, пожалуйста, напишите нам

report@tolstoy.ru

Предисловие к электронному изданию

Настоящее издание представляет собой электронную версию 90-томного собрания сочинений Льва Николаевича Толстого, вышедшего в свет в 1928–1958 гг. Это уникальное академическое издание, самое полное собрание наследия Л. Н. Толстого, давно стало библиографической редкостью. В 2006 году музей-усадьба «Ясная Поляна» в сотрудничестве с Российской государственной библиотекой и при поддержке фонда Э. Меллона и координации Британского совета осуществили сканирование всех 90 томов издания. Однако для того чтобы пользоваться всеми преимуществами электронной версии (чтение на современных устройствах, возможность работы с текстом), предстояло еще распознать более 46 000 страниц. Для этого Государственный музей Л. Н. Толстого, музей-усадьба «Ясная Поляна» вместе с партнером – компанией ABBYY, открыли проект «Весь Толстой в один клик». На сайте readingtolstoy.ru к проекту присоединились более трех тысяч волонтеров, которые с помощью программы ABBYY FineReader распознавали текст и исправляли ошибки. Буквально за десять дней прошел первый этап сверки, еще за два месяца – второй. После третьего этапа корректуры тома и отдельные произведения публикуются в электронном виде на сайте tolstoy.ru.

В издании сохраняется орфография и пунктуация печатной версии 90-томного собрания сочинений Л. Н. Толстого.

Руководитель проекта «Весь Толстой в один клик»

Фекла Толстая

Перепечатка разрешается безвозмездно.

Л. Н. ТОЛСТОЙ в 1903 г.

О ШЕКСПИРЕ И О ДРАМЕ

(КРИТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК)

I

Статья г-на Э. Кросби об отношении Шекспира к рабочему народу навела меня на мысль высказать и мое, давно установившееся, мнение о произведениях Шекспира, совершенно противоположное тому, которое установилось о нем во всем европейском мире. Вспоминая всю ту борьбу, сомнения, притворства, усилия настроить себя, которые я переиспытал вследствие моего полного несогласия с этим всеобщим поклонением, и полагая, что многие переживали и переживают то же самое, я думаю, что не бесполезно определенно и откровенно высказать это мое несогласное с большинством мнение, тем более, что выводы, к которым я пришёл, разбирая причины этого моего несогласия с установившимся общим мнением, мне думается, не лишены интереса и значения.

Несогласие мое с установившимся о Шекспире мнением не есть следствие случайного настроения или легкомысленного отношения к предмету, а есть результат многократных, в продолжение многих лет

упорных попыток согласования своего взгляда с установившимися на Шекспира взглядами всех образованных людей христианского мира.

Помню то удивление, которое я испытал при первом чтении Шекспира. Я ожидал получить большое эстетическое наслаждение. Но, прочтя одно за другим считающиеся лучшими его произведения: «Короля Лира», «Ромео и Юлию», «Гамлета», «Макбета», я не только не испытал наслаждения, но почувствовал неотразимое отвращение, скуку и недоумение о том, я ли безумен, находя ничтожными и прямо дурными произведения, которые считаются верхом совершенства всем образованным миром, или безумно то значение, которое приписывается этим образованным миром произведениям Шекспира. Недоумение мое усиливалось тем, что я всегда живо чувствовал красоты поэзии во всех ее формах; почему же признанные всем миром за гениальные художественные произведения сочинения Шекспира не только не нравились мне, но были мне отвратительны? Долго я не верил себе и в продолжение пятидесяти лет по несколько раз принимался, проверяя себя, читать Шекспира во всех возможных видах: и по-русски, и по-английски, и по-немецки в переводе Шлегеля, как мне советовали; читал по несколько раз и драмы, и комедии, и хроники и безошибочно испытывал всё то же: отвращение, скуку и недоумение. Сейчас, перед писанием этой статьи, 75-летним стариком, желая еще раз проверить себя, я вновь прочел всего Шекспира от «Лира», «Гамлета», «Отелло» до хроник Генрихов, «Троила и Крессиды», «Бури» и «Цимбелина», и с еще большей силой испытал то же чувство, но уже не недоумения, а твердого, несомненного убеждения в том, что та непререкаемая слава великого, гениального писателя, которой пользуется Шекспир и которая заставляет писателей нашего времени подражать ему, а читателей и зрителей, извращая свое эстетическое и этическое понимание, отыскивать в нем несуществующее достоинство, есть великое зло, как и всякая неправда.

Хотя я и знаю, что большинство людей так верят в величие Шекспира, что, прочтя это мое суждение, не допустят даже возможности его справедливости и не обратят на него никакого внимания, я все-таки постараюсь, как умею, показать, почему я полагаю, что Шекспир не может быть признаваем не только великим, гениальным, но даже самым посредственным сочинителем.

Возьму для этого одну из наиболее восхваляемых драм Шекспира – «Короля Лира», в восторженном восхвалении которой сходятся большинство критиков.

«Трагедия Лира заслуженно превозносится между драмами Шекспира, – говорит доктор Джонсон. – Может быть, нет ни одной драмы, которая бы так сильно приковывала к себе внимание, которая сильно волновала бы наши страсти и возбуждала наше любопытство».

«Мы желали бы обойти эту драму и ничего не сказать о ней, – говорит Газлит, – потому что всё, что мы скажем о ней, будет не только недостаточно, но много ниже того понимания, которое мы составили о ней. Пытаться дать описание самой драмы или того впечатления, которое она производит на душу, – настоящая дерзость (*mere impertinence*), тем не менее мы все-таки должны сказать о ней что–

нибудь. И так мы скажем, что это лучшее шекспировское произведение, то, которое он больше всех других принимал к сердцу (he was the most in earnest)».

«Если бы оригинальность вымысла не была общим отпечатком всех пьес Шекспира, – говорит Галлам, – так что признание одного произведения наиболее оригинальным было бы осуждением других, мы могли бы сказать, что высшие стороны гения Шекспира всего ярче проявились в «Лире». Драма эта отстает, более, чем «Макбет», «Отелло» и даже «Гамлет», от правильного образца трагедии, но фабула ее лучше построена, и она проявляет столько же почти сверхчеловеческого вдохновения, как и те».

«Король Лир» может быть признан самым совершенным образцом драматического искусства всего мира», говорит Шелли.

«Мне не хотелось бы говорить о шекспировском «Артуре», говорит Свинбурн. – Есть в мире произведений Шекспира одно или два лица, для которых никакие слова недостаточны. Такое лицо – Корделия. Место, которое занимают такие лица в нашей душе и в нашей жизни, не может быть передаваемо. Место, отведенное для них в тайнике нашего сердца, непроницаемо для света и шума ежедневной жизни. Есть часовни в соборах высшего человеческого искусства, как и в его внутренней жизни, не созданные для того, чтобы быть открытыми для глаз и ног мира. Любовь, смерть, воспоминание в молчании охраняют для нас некоторые любимые имена. Это высшая слава гения, конечно, чудо и величайший дар поэзии, что оно может прибавить к числу этих хранимых в нашем сердце воспоминаний новые имена поэтических произведений».

«Lear c'est l'occasion de Cordelia, – говорит Victor Hugo. – La maternité de la fille sur le père; sujet profond; maternité vénérable entre toutes, si admirablement traduite par la légende de cette romaine, nourrice, au fond d'un cachot, de son père vieillard. La jeune mamelle près de la barbe blanche, il n'est point de spectacle plus sacré. Cette mamelle filiale, c'est Cordelia.

Une fois cette figure rêvée et trouvée, Shakespeare à créé son drame... Shakespeare, portant Cordelia dans sa pensée, a créé cette tragédie comme un Dieu, qui ayant une aurore à placer, ferait tout exprès un monde pour l'y mettre».[1]

«В Лире Шекспир до самого дна измерил взором пучину ужасов, и при этом зрелище душа его не знала ни трепета, ни головокружения, ни слабости, – говорит Брандес. – Что-то в роде благоговения охватывает вас на пороге этой трагедии – чувство, подобное тому, какое вы испытываете на пороге Сикстинской капеллы с плафонною живописью Микель-Анджело. Разница лишь в том, что здесь чувство гораздо мучительнее, вопль скорби слышнее и гармония красоты гораздо резче нарушается диссонансами отчаяния».

Таковы суждения критиков об этой драме, и потому считаю, что я не ошибаюсь, избирая ее как образец лучших драм Шекспира. Постараюсь как можно беспристрастнее изложить содержание драмы и потом показать, почему эта драма не есть верх совершенства, как определяют

ее ученые критики, а есть нечто совершенно иное.

II

Начинается драма Лира сценой разговора двух придворных, Кента и Глостера. Кент, указывая на присутствующего молодого человека, спрашивает Глостера, не сын ли это его. Глостер говорит, что он много раз уже краснел, признавая молодого человека сыном, теперь же перестал. Кент говорит, что не понимает слов Глостера. Тогда Глостер в присутствии этого сына говорит: «Вы не понимаете, а мать этого сына поняла и округлилась в животе и получила сына для колыбели прежде, чем мужа для постели. У меня есть другой, законный, – продолжает Глостер, – но хотя этот выскочил раньше времени, мать его была хороша собой и *there was good sport at his making*, [2] и потому я признаю и этого выб...ка».

Таково вступление. Не говоря о пошлости этих речей Глостера, они, кроме того, и неуместны в устах лица, долженствующего изображать благородный характер. Нельзя согласиться с мнениями некоторых критиков, что эти слова Глостера сказаны для того, чтобы показать то презрение людей, от которого страдает незаконнорожденный Эдмунд. Если бы это было так, то, во-первых, не нужно было заставлять отца высказывать это презрение людей, а во-вторых, Эдмунд в своем монологе о несправедливости презирающих его за его незаконнорожденность должен был бы упомянуть об этих словах отца. Но этого нет. И потому эти слова Глостера в самом начале пьесы, очевидно, имеют целью только сообщение в забавном виде зрителю того, что у Глостера есть законный и незаконный сын.

Вслед за этим трубят трубы, и входит король Лир с дочерьми и зятьями и говорит речь о том, что он по старости лет хочет устраниваться от дел и разделить королевство между дочерьми. Для того же, чтобы знать, сколько дать какой дочери, он объявляет, что той из дочерей, которая скажет ему, что она любит его больше других, он даст большую часть. Старшая дочь, Гонерила, говорит, что нет слов для выражения ее любви, что она любит отца больше зрения, больше пространства, больше свободы, любит так, что это мешает ей дышать. Король Лир тотчас же по карте отделяет этой дочери ее часть с полями, лесами, реками, лугами и спрашивает вторую дочь. Вторая дочь, Регана, говорит, что ее сестра верно выразила ее чувства, но недостаточно. Она, Регана, любит отца так, что всё ей противно, кроме его любви. Король награждает и эту дочь и спрашивает меньшую, любимую, которой, по его выражению, интересуются вина Франции и молоко Бургундии, т. е. за которую сватаются король Франции и герцог Бургундский, спрашивает Корделию, как она любит его? Корделия, олицетворяющая собою все добродетели, так же, как старшие две, олицетворяющие все пороки, совершенно неуместно, как будто нарочно, чтобы рассердить отца, говорит, что хотя она и любит и почитает отца и благодарна ему, она если выйдет замуж, то не вся ее любовь будет принадлежать

отцу, но будет любить и мужа. Услышав эти слова, король выходит из себя и тотчас же проклинает любимую дочь самыми страшными и странными проклятиями, как, например, то, что он будет любить того, кто ест своих детей, так же, как он теперь любит ту, которая некогда была его дочерью. «The barbarous Schythian or he that makes his generations messes to gorge his appetite, shall to my bosom be as well neighboured, pitied and relieved, as thou, my sometime daughter». [3]

Придворный Кент заступает за Корделию и, желая образумить короля, укоряет его за его несправедливость и говорит разумные речи о вреде лести. Лир, не слушая Кента, под угрозой смерти изгоняет его и, призвав двух женихов Корделии: короля Франции и герцога Бургундского, предлагает им, одному за другим, взять Корделию без приданого. Герцог Бургундский прямо говорит, что без приданого он не возьмет Корделию. Король французский берет ее без приданого и уводит ее. После этого старшие сестры тут же, разговаривая между собой, готовятся к тому, чтобы обижать наградившего их отца. На этом кончается первая сцена.

Не говоря уже о том напыщенном, бесхарактерном языке короля Лира, таком же, каким говорят все короли Шекспира, читатель или зритель не может верить тому, чтобы король, как бы стар и глуп он ни был, мог поверить словам злых дочерей, с которыми он прожил всю их жизнь, и не поверить любимой дочери, а проклясть и прогнать ее; и потому зритель или читатель не может и разделять чувства лиц, участвующих в этой неестественной сцене.

Вторая сцена «Лира» открывается тем, что Эдмунд, незаконный сын Глостера, рассуждает сам с собою о несправедливости людской, дающей права и уважение законному и лишаящей прав и уважения незаконного, и решается погубить Эдгара и занять его место. Для этого он подделывает письмо к себе Эдгара, в котором Эдгар будто бы хочет убить отца. Выждав приход отца, Эдмунд как будто против своей воли показывает ему это письмо, и отец тотчас же верит тому, что его сын Эдгар, которого он нежно любит, хочет убить его. Отец уходит, приходит Эдгар, и Эдмунд внушает ему, что отец за что-то хочет убить его, и Эдгар тоже тотчас верит и бежит от отца.

Отношения между Глостером и его двумя сыновьями и чувства этих лиц так же или еще более неестественны, чем отношения Лира к дочерям, и потому зритель еще менее, чем в отношении Лира и его дочерей, может перенестись в душевное состояние Глостера и его сыновей и сочувствовать им.

В четвертой сцене к королю Лиру, поселившемуся уже у Гонерилы, является изгнанный им Кент, переодетый так, что Лир не узнает его. Лир спрашивает: «Кто ты?» На что Кент почему-то отвечает в шутовском, совсем не свойственном его положению тоне: «Я честный малый и такой же бедный, как король». – «Если ты для подданного так же беден, как король для короля, то ты очень беден», говорит Лир. «Твой возраст?» спрашивает король. «Не настолько молод, чтоб любить женщину, и не настолько стар, чтобы покориться ей». На это король говорит, что если ты не разонравишься мне после обеда, то я позволю

тебе служить мне.

Речи эти не вытекают ни из положения Лира, ни из отношения его к Кенту, а вложены в уста Лиру и Кенту, очевидно, только потому, что автор считает их остроумными и забавными.

Приходит дворецкий Гонерилы, грубит Лиру, за что Кент сбивает его с ног. Король, всё не узнавая Кента, дает ему за это деньги и оставляет его в своем услужении. После этого приходит шут, и начинаются совершенно не соответствующие положению, ни к чему не ведущие, продолжительные, долженствующие быть забавными разговоры шута и короля. Так, например, шут говорит: «Дай мне яйцо, и я дам тебе две crowns». Король спрашивает: «Какие же это будут crowns?» – «А две половины яйца. Я разрежу яйцо, – говорит шут, – и съем желток. Когда ты разрубил посередине свою crown (корону), – говорит шут, – и обе отдал, тогда ты на своей спине нес через грязь своего осла, а когда ты отдал свою золотую crown (корону), то мало было ума в твоей плешивой crown (голове). Если я, говоря это, говорю свое, то пусть высекут того, кто так думает».

В таком роде идут продолжительные разговоры, вызывающие в зрителе и читателе ту тяжелую неловкость, которую испытываешь при слушании несмешных шуток.

Разговоры эти перебиваются приходом Гонерилы. Гонерила требует от отца, чтоб он уменьшил свою свиту: вместо ста придворных удовольствовался бы пятьюдесятью. Услыхав это предложение, Лир входит в какой-то странный, неестественный гнев и спрашивает: знает ли кто его? «Это не Лир, – говорит он. – Разве Лир так ходит, так говорит? Где его глаза? Сплю я или бодрствую? Кто мне скажет: кто я? Я тень Лира» и т. п.

При этом шут не перестает вставлять свои несмешные шутки. Приходит муж Гонерилы, хочет успокоить Лира, но Лир проклинает Гонерилу, призывая на нее или бесплодие, или рождение такого уродя ребенка, который оплатил бы ей насмешкой и презрением за ее материнские заботы и этим показал бы ей весь ужас и боль, причиняемую детской неблагодарностью.

Слова эти, выражающие верное чувство, могли бы быть трогательны, если бы сказано было только это; но слова эти теряются среди длинных высокопарных речей, которые, не переставая, совершенно некстати произносит Лир. То он призывает почему-то туманы и бури на голову дочери, то желает, чтобы проклятия пронзили все ее чувства, то обращается к своим глазам и говорит, что если они будут плакать, то он вырвет их с тем, чтобы они солеными слезами пропитали глину, и т. п.

После этого Лир отсылает Кента, которого всё не узнает, с письмом к другой дочери и, несмотря на то отчаяние, которое он только что выражал, разговаривает с шутком и вызывает его на шутки. Шутки продолжают быть несмешными и кроме неприятного чувства, похожего на стыд, который испытываешь от неудачных острот, вызывают и скуку своей продолжительностью. Так, шут спрашивает короля: знаешь ли ты,

зачем у человека нос посажен на середине лица? Лир говорит, что не знает. «А затем, чтобы с каждой стороны было по глазу, чтобы можно было высмотреть то, чего нельзя пронюхать».

– Можешь ли сказать, как улитка делает свою раковину? – еще спрашивает шут.

– Нет.

– И я не могу, а знаю, для чего у улитки домик.

– А для чего?

– Чтобы прятать в него голову. А не для того, конечно, чтобы отдавать его своим дочерям и оставить без покрывки свои рожки.

– Готовы ли лошади? – говорит Лир.

– Твои ослы побежали за ними. А почему семизвездие состоит только из семи звезд?

– Потому что их не восемь, – говорит Лир.

– Из тебя вышел бы славный шут, – говорит шут и т. д.

После этой длинной сцены приходит джентльмен и объявляет, что лошади готовы. Шут говорит:

– She that is a maid now and laughs at my departure, shall not be a maid long unless things be cut shorter, [4] – и уходит.

Вторая сцена второго действия начинается тем, что злодей Эдмунд уговаривает брата при входе отца делать вид, что он бьется с ним на шпагах. Эдгар соглашается, хотя совершенно непонятно, зачем ему нужно делать это. Отец застаёт сыновей дерущимися. Эдгар убегает, а Эдмунд царапает себе до крови руку и внушает отцу, что Эдгар делал заклинания с целью убить отца и уговаривал Эдмунда помочь ему, но что он, Эдмунд, отказался от этого, и тогда Эдгар будто бы бросился на него и ранил его в руку. Глостер всему верит, проклинает Эдгара и все права старшего и законного сына передает незаконному Эдмунду. Герцог, узнав про это, также награждает Эдмунда.

Во второй сцене перед дворцом Глостера новый слуга Лира, Кент, всё не узнаваемый Лиром, без всякого повода начинает ругать Освальда (дворецкого Гонерилы) и говорит ему: «Ты холоп, плут, лизоблюд, низкий, гордый, мелкий, нищий, трехкопеечный, стофунтовый, гнилой, шерстяно-чулковой холоп, сын выродившейся суки» и т. п., и, обнажая меч, требует, чтобы Освальд дрался с ним, говоря, что он сделает из него a sop o' the moonshine, [5] – слова, которых не могли объяснить никакие комментаторы. И когда его останавливают, он продолжает говорить самые странные ругательства, например, то, что его, Освальда, сделал портной, потому что каменотес или живописец не могли бы сделать его таким гадким, хотя бы два часа над этим работали. Говорит еще, что если только ему позволят, то он растолчет

этого негодяя Освальда в замазку и смажет ею стены нужника.

И таким образом Кент, которого никто не узнает, хотя и король, и герцог Корнвальский, и присутствующий Глостер должны все хорошо знать его, буянит в виде нового слуги Лира до тех пор, пока его схватывают и набивают на него колодки.

Третья сцена происходит в лесу. Эдгар, убегая от преследований отца, скрывается в лесу и рассказывает публике о том, какие бывают сумасшедшие, блаженные, которые ходят голые, всовывают себе в тело занозы, булавки, кричат дикими голосами и просят милостыню, и говорит, что он хочет принять вид такого сумасшедшего, чтобы избавиться от преследований. Рассказав это публике, он уходит.

Четвертая сцена опять против замка Глостера. Приходят Лир и шут. Лир видит Кента в колодках и, всё не узнавая его, возгорается гневом на тех, кто смел так оскорбить его посланного, и требует к себе герцога и Регану. Шут говорит свои прибаутки. Лир с трудом сдерживает свой гнев. Приходят герцог и Регана. Лир жалуется на Гонерилу, но Регана оправдывает свою сестру, Лир проклинает Гонерилу. Когда же Регана говорит ему, что ему лучше бы вернуться назад к сестре, он возмущается и говорит: «Что же, мне просить у нее прощенье?» и становится на колени, показывая, как бы было неприлично, если бы он униженно выпрашивал из милости у дочери пищи и одежды, и проклинает самыми странными проклятиями Гонерилу и спрашивает, кто посмел набить колодки на его посланного? Прежде чем Регана может ответить, приезжает Гонерила. Лир еще больше раздражается и проклинает вновь Гонерилу, и когда ему говорят, что колодки велел набить герцог, он ничего не говорит, потому что тут же Регана говорит ему, что она не может принять его теперь, что пусть он воротится к Гонериле и через месяц она примет его, но не с сотней, а с пятьюдесятью слугами. Лир опять проклинает Гонерилу и не хочет к ней идти, всё надеясь, что Регана примет его со всей сотней слуг, но Регана говорит, что она примет его только с двадцатью пятью, и тогда Лир решает идти назад к Гонериле, которая допускает пятьдесят. Когда же Гонерила говорит, что и двадцать пять много, Лир говорит длинное рассуждение о том, что лишнее и достаточное суть понятия условные, что оставить человеку только то, что нужно, и он ничем не отличится от животного. При этом Лир, т. е. скорее актер, играющий Лира, обращается к нарядной даме в публике и говорит, что и ей не нужны ее наряды: они не согревают ее. Вслед за этим он входит в бешеный гнев, говорит, что сделает что-то ужасное, чтобы отомстить дочерям, но плакать не будет, и уходит. Слышна начинающаяся буря.

Таково второе действие, наполненное неестественными событиями и еще более неестественными, не вытекающими из положений лиц, речами, кончающееся сценой Лира с дочерьми, которая могла бы быть сильной, если бы она не была пересыпана самыми нелепо напыщенными, неестественными и, сверх того, совершенно не идущими к делу речами, вложенными в уста Лира. Чрезвычайно трогательны были бы колебания Лира между гордостью, гневом и надеждой на уступки дочери, если бы они не были испорчены теми многословными нелепостями, которые произносит Лир о том, что он развелся бы с мертвой матерью Реганы, если бы Регана не была ему рада, или о том, что он призывает

ядовитые туманы на голову дочери, или о том, что так как силы неба стары, то они должны покровительствовать старцам, и мн. др.

3-е действие начинается громом, молнией, бурей, какой-то особенной бурей, которой никогда не бывало, по словам действующих лиц. В степи джентльмен рассказывает Кенту, что Лир, выгнанный дочерьми из жилища, бегаёт один по степи, рвет на себе волосы и кидает их на ветер. С ним только шут. Кент же рассказывает джентльмену, что герцоги поссорились между собою и что французское войско высадилось в Дувре, и, рассказав это, посылает джентльмена в Дувр к Корделии.

Вторая сцена третьего действия происходит в степи же, но не в том месте, где встретился Кент с джентльменом, а в другом. Лир ходит по степи и говорит слова, которые должны выражать его отчаяние: он желает, чтобы ветры так дули, чтобы у них (у ветров) лопнули щеки, чтоб дождь залил всё, а молнии спалили бы его седую голову, и чтоб гром расплющил землю и истребил все семена, которые делают неблагодарного человека. Шут подговаривает при этом еще более бессмысленные слова. Приходит Кент. Лир говорит, что почему-то в эту бурю найдут всех преступников и обличат их. Кент, всё не узнаваемый Лиром, уговаривает Лира укрыться в хижину. Шут говорит при этом совершенно неподходящее к положению пророчество, и они все уходят.

Третья сцена переносится опять в замок Глостера. Глостер рассказывает Эдмунду о том, что французский король уже высадился с войском на берег и что он хочет помочь Лиру.

Узнав это, Эдмунд решается обвинить своего отца в измене, чтобы получить его наследство.

Четвертая сцена опять в степи перед хижинкой. Кент зовет Лира в хижину, но Лир отвечает, что ему не зачем укрываться от бури, что он не чувствует ее, так как в душе у него буря, вызванная неблагодарностью дочерей, заглушает всё. Верное чувство это, опять выраженное простыми словами, могло бы вызвать сочувствие, но среди напыщенного неперестающего бреда его трудно заметить, и оно теряет свое значение.

Хижина, в которую вводят Лира, оказывается тою самой, в которую вошел Эдгар, переодетый в сумасшедшего, т. е. голый. Эдгар выходит из хижины, и, хотя все знают его, никто не узнает его, так же как не узнают Кента, и Эдгар, Лир и шут начинают говорить бессмысленные речи, продолжающиеся с перерывами на шести страницах. В середине этой сцены приходит Глостер и тоже не узнает ни Кента, ни своего сына Эдгара и рассказывает им о том, как его сын Эдгар хотел убить его.

Сцену эту перебивает сцена опять в замке Глостера, во время которой Эдмунд выдает своего отца, и герцог обещает отомстить Глостеру. Действие опять переносится к Лиру. Кент, Эдгар, Глостер, Лир и шут находятся на ферме и разговаривают. Эдгар говорит: «Фратерето зовет меня и говорит, что Нерон удит рыбу в темном озере»... Шут говорит: «Скажи мне, дядя, кто сумасшедший: дворянин или мужик?» Лир, лишившийся рассудка, говорит, что сумасшедший – король. Шут говорит:

«Нет, сумасшедший – мужик, который позволил сыну сделаться дворянином». Лир кричит: «Чтоб тысячи горячих копий вонзились в их тело». А Эдгар кричит, что злой дух кусает его в спину. На это шут говорит прибаутку о том, что нельзя верить смиренности волка, здоровью лошади, любви мальчика и клятве распутницы. Потом Лир воображает, что он судит дочерей. «Ученый правовед, – говорит он, обращаясь к голому Эдгару, – садися здесь, а ты, премудрый муж, вот тут. Ну, вы, лисицы–самки». На это Эдгар говорит: «Вон стоит он, вон глазами как сверкает. Госпожа, вам мало, что ли, глаз здесь на суде. Приплыви ко мне, Бесси красотка». Шут же поет: «У Бесси красотки с дыркой лодка, и не может сказать, отчего нельзя ей пристать». Эдгар опять говорит свое. Кент уговаривает Лира прилечь, но Лир продолжает свой воображаемый суд.

« – Свидетелей сюда! – кричит он. – Садися здесь, – говорит он (Эдгару), – ты, облеченный в мантию судьи, и место занимай свое. И ты (шуту)... Одно ведь правосудия ярмо лежит на нем и на тебе; так рядом садися с ним же на скамью судьи. И ты в числе судей, – садись и ты, – обращается он к Кенту.

– Пур, кошка–то сера! – кричит Эдгар.

– Ее прежде, ее в суд. Это Гонерила! – взывает Лир. – Клянусь я здесь перед этим высоким собранием, она била своего отца, бедного короля.

– Подойдите сюда, мистрис, ваше имя Гонерила? – говорит шут, обращаясь к скамейке.

– Вот и другая, – кричит Лир. – Остановить ее. Мечей! Огня! Оружия! Здесь подкуп, плут судья. Зачем ты упустил ее?» и т. д.

Бред этот кончается тем, что Лир засыпает, и Глостер уговаривает Кента (всё не узнавая его) унести короля в Дувр, и Кент с шутком уносят Лира.

Сцена переносится в замок Глостера. Глостера самого хотят обвинить в измене, приводят и вяжут. Регана рвет его за бороду. Герцог Корнвальский вырывает ему один глаз и растаптывает. Регана говорит, что еще один глаз цел и что этот целый глаз смеется над другим глазом. Раздави и его. Герцог хочет сделать это, но какой–то слуга почему–то вдруг заступает за Глостера и ранит герцога. Регана убивает слугу. Слуга, умирая, говорит Глостеру, что у него есть один глаз, чтоб видеть, как злодей наказан. Герцог говорит: «А чтоб он не увидел, мы вырвем и его», и вырывает и второй глаз и бросает на пол. При этом Регана говорит, что Эдмунд выдал отца, и тогда Глостер сразу понимает, что он обманут и что Эдгар не хотел убивать его.

Этим кончается третье действие.

Четвертое действие опять в степи. Эдгар всё в виде юродивого говорит искусственным языком о превратностях судьбы, о выгодах низкой доли. Потом к нему в степь, почему–то в то самое место, где он находится, приходит ослепленный Глостер, его отец, ведомый стариком, и говорит

тем особенным шекспировским языком, главная особенность которого в том, что мысли зарождаются или из созвучия слов, или из контрастов, тоже о превратностях судьбы. Он говорит старику, чтобы он оставил его; старик же говорит, что без глаз нельзя ходить одному, потому что не видно дороги. Глостер говорит, что у него нет дороги и потому ему не нужны глаза. И рассуждает о том, что он споткнулся, когда у него были глаза, что нам недостатки часто спасительны. «О милый Эдгар, – прибавляет он, – пища гнева твоего обманутого отца, если бы только мне ощупью увидеть тебя, я сказал бы, что у меня опять глаза». Эдгар голый в виде безумного слышит это, но не открывается отцу, а заменяет старика поводыря и разговаривает с отцом, который не узнает его по голосу и считает юродивым. Глостер пользуется случаем сказать остроу, что нынче безумные водят слепых, и старательно прогоняет старика, очевидно, не из мотивов, которые могли быть свойственны в эту минуту Глостеру, а только затем, чтобы, оставшись наедине с Эдгаром, проделать сцену воображаемого прыгивания с утеса. Эдгар, несмотря на то, что только что увидел ослепленного отца и узнал, что отец раскаивается в том, что изгнал его, говорит совсем ненужные прибаутки, которые мог знать Шекспир, прочтя их в книге Гаренета, но которые Эдгару неоткуда было узнать и, главное, совсем несвойственно говорить в том положении, в котором он находится. Он говорит:

– Пять духов разом сидело в бедном Томе: дух сладострастия – Обидикут, князь немоты – Гоббидидэнц, Магу – воровства, Модо – убийства и Флиббертиджиббет – кривляний и корчей. Теперь они все сидят в горничных и разных служанках.

Услыхав эти слова, Глостер дает Эдгару кошелек и при этом говорит, что его, Глостера, несчастье делает счастье этого нищего. «Небеса всегда так поступают, – говорит он. – Если прельщенный и роскошный не хочет видеть, потому что не чувствует, пусть он почувствует тотчас власть небес. Так что раздача должна уничтожать излишество, и каждый поэтому должен иметь достаточно».

Произнеся эти слова, слепой Глостер требует, чтобы Эдгар вел его к известному ему утесу над морем, и они удаляются.

Вторая сцена четвертого действия перед дворцом Альбанского герцога. Гонерила не только злодейка, но и распутница. Она презирает мужа и открывается в своей любви к злодею Эдмунду, наследовавшему титул отца Глостера. Эдмунд уходит, и происходит разговор Гонерилы с мужем. Герцог Альбанский, единственное лицо с человеческими чувствами, еще прежде недовольный обращением жены с отцом, теперь решительно заступает за Лира, но выражает свои чувства такими словами, которые подрывают доверие к его чувствам. Он говорит, что медведь стал бы лизать почтительность Лира, что если небеса не пошлют своих видимых духов, чтобы укротить эти подлые обиды, то люди будут пожирать друг друга, как морские чудовища, и т. п.

Гонерила не слушается его, и тогда он начинает ругать ее. «Взгляни ты только, дьявол, на себя, – говорит он. – И демона ужасный вид не так ужасен в нем, как в женщине». – «Дурак, безмозглый!» говорит Гонерила. «Если уже захотела сама стать дьяволом, – продолжает

герцог, – то, по крайней мере, хоть ради стыда не делай ты свое лицо чудовища лицом. О, если бы я считал приличным дать волю полную моим рукам и сделать то, на что толкает их моя бунтующая в жилах кровь, всё тело бы твое я изорвал и вывернул бы все кости у тебя. Но женщина ты с виду, хоть и дьявол!»

После этого входит вестник и объявляет, что Корнвальский герцог, раненный слугой в то время, как он вырывал глаза Глостеру, умер. Гонерила рада, но уже вперед боится, что Регана, теперь вдова, отнимет у нее Эдмунда. Этим кончается вторая сцена.

Третья сцена четвертого действия представляет лагерь французов. Из разговора Кента с джентльменом читатель или зритель узнает, что короля французского нет в лагере, а что Корделия получила письмо Кента и очень огорчилась тем, что она узнала об отце. Джентльмен говорит, что ее лицо напоминало дождь и солнце. «Her smiles and tears were like a better day; those happy smiles that played on her ripe lip seemed not to know what guests were in her eyes; which parted thence as pearls from diamonds dropped» [6] и т. д. Джентльмен говорит, что Корделия желает видеть отца, но Кент говорит, что Лир стыдится видеть дочь, которую он так обидел.

В четвертой сцене Корделия, разговаривая с врачом, рассказывает о том, что видели Лира, как он, совсем сумасшедший, надев для чего-то на голову венки из разных сорных трав, где-то блуждает, и что она послала солдат разыскивать его, причем говорит, что пусть все тайные врачебные силы земли брызнут в него в ее слезах и т. п.

Ей говорят, что на них идут силы герцогов, но она занята только отцом, и уходит.

В пятой сцене четвертого действия, у замка Глостера, Регана разговаривает с Освальдом, дворецким Гонерилы, который везет письмо Гонерилы к Эдмунду, и объявляет ему, что она тоже любит Эдмунда, и так как она вдова, то ей лучше выйти за него замуж, чем Гонериле, и просит Освальда внушить это сестре. Кроме того, она говорит ему, что было очень неразумно ослепить Глостера и оставить его живым, и потому советует Освальду, если он встретит Глостера, убить его, обещая ему за это большую награду.

В шестой сцене являются опять Глостер с неузнанным им сыном Эдгаром, который в виде крестьянина ведет слепого отца к утесу. Глостер идет по ровному, но Эдгар уверяет его, что они с трудом взбираются на крутую гору. Глостер верит. Эдгар говорит отцу, что слышен шум моря. Глостер верит и этому. Эдгар останавливается на ровном месте и уверяет отца, что он взобрался на утес и что под ним страшный обрыв, и оставляет его одного. Глостер, обращаясь к богам, говорит, что он страшится с себя свое горе, так как он не мог бы долгие нести его, не осуждая их, богов, и, сказав это, прыгает на ровном месте и падает, воображая, что он спрыгнул с утеса. Эдгар при этом говорит сам себе еще более запутанную фразу: I know not how conceit may rob the treasury of life, when life itself yields to the theft: had he been where he thought, by this, had thought been past, [7] и подходит к Глостеру под видом опять другого человека и удивляется, как он не

убился, упав с такой ужасной высоты. Глостер верит, что он упал, и собирается умереть, но чувствует, что он жив, и сомневается в том, что он упал с такой высоты. Тогда Эдгар уверяет его, что он действительно прыгнул с ужасной высоты, и говорит ему, что тот, кто был с ним наверху утеса, был дьявол, так как у него глаза были, как два полные месяца, было сто носов и рога, которые вились, как волны. Глостер верит этому и убеждается, что его отчаяние было делом дьявола, и потому решает, что отныне он не будет больше отчаиваться, а будет спокойно ожидать смерти. В это время приходит Лир, для чего-то весь покрытый дикими цветами. Он сошел с ума и говорит еще более бессмысленные речи, чем прежде, говорит о чеканке денег, об луке, кому-то дает аршин, потом кричит, что видит мышь, которую хочет заманить куском сыра, потом вдруг спрашивает пароль у проходящего Эдгара, и Эдгар тотчас же отвечает ему словами: душистый майоран. Лир говорит: проходи! – и слепой Глостер, не узнавший ни сына, ни Кента, узнает голос короля.

Король же после своих бессвязных речей вдруг начинает говорить иронические речи, сначала о том, как льстецы говорили на всё как богословы, и да и нет, и уверяли его, что он всё может, а когда он попал в бурю без приюта, он увидел, что это неправда; потом, что так как вся тварь блудит и незаконный сын Глостера обошелся лучше с отцом (хотя Лир по ходу драмы не мог ничего знать об обхождении Эдмунда с Глостером), чем с ним его дочери, то пусть процветает разврат, тем более, что ему, как королю, нужны солдаты. И при этом обращается к воображаемой лицемерной нравственной даме, которая притворяется холодной, и вместе с тем, как животное в руйке, бросается на похоть. Все женщины только до пояса подобны богам, а ниже – дьяволы, и, говоря это, Лир кричит и плюет от ужаса. Монолог этот, очевидно, рассчитан на обращение актера к зрителям и, вероятно, производит эффект на сцене, но ничем не вызван в устах Лира, так же как и то, что на желание Глостера поцеловать его руку, он вытирает ее, говоря: *it smells of mortality*. [8] Потом идет речь о слепоте Глостера, что дает возможность игры слов о зрении, о слепом Купидоне и о том, как говорит Лир, что у него нет глаз в голове и денег в кошельке, так что глаза в тяжелом положении, а кошелек в легком. Потом Лир говорит монолог о неправде судов, который совершенно неуместен в устах сумасшедшего Лира. После этого приходит джентльмен с солдатами, посланный Корделией за Лиром. Лир продолжает сумасшествовать и убегает. Джентльмен, посланный за Лиром, не бежит за ним, а продолжительно рассказывает Эдгару о положении войск французских и британских.

Приходит Освальд и, увидав Глостера, желая получить обещанную Реганой за убийство Глостера награду, нападает на него, но Эдгар своей дубиной убивает Освальда, который, умирая, передает Эдгару, своему убийце, для получения им награды письмо Гонерилы к Эдмунду. В письме Гонерила обещается убить мужа и выйти замуж за Эдмунда. Эдгар вытаскивает за ноги мертвое тело Освальда и потом возвращается и уводит отца.

Седьмая сцена четвертого действия происходит в палатке французского лагеря. Лир спит на постели, входят Корделия и Кент, всё еще переодетый. Лира будят музыкой, он просыпается и, увидав Корделию,

не верит тому, что она живой человек, думает, что это виденье, не верит тому, что он сам жив. Корделия уверяет его, что она его дочь, просит благословить ее. Он становится на колени перед ней, просит прощенье, сознает себя старым, глупым, говорит, что он готов принять яд, который она, вероятно, уже приготовила для него, потому что убежден, что она ненавидит его. «Если старшие сестры, которым я сделал добро, возненавидели меня, – говорит он, – то как же может она, которой он сделал зло, не ненавидеть его». Потом он понемногу опоминается и перестает бредить. Дочь предлагает ему пройтись. Он соглашается и говорит: «Будь снисходительна: забудь, прости. Я стар и глуп». Они уходят. Оставшиеся на сцене джентльмен и Кент разговаривают с тем, чтобы объяснить зрителю, что Эдмунд начальствует войсками и скоро должно начаться сражение между защитниками Лира и врагами. И кончается четвертое действие.

В этом четвертом действии сцена Лира с дочерью могла бы быть трогательна, если бы ей не предшествовал в продолжение трех актов скучный, однообразный бред Лира и, кроме того, если бы это была последняя сцена, выражающая его чувства; но сцена эта не последняя.

В пятом действии повторяется опять прежний напыщенно холодный, придуманный бред Лира, уничтожающий и то впечатление, которое могла бы произвести предшествующая сцена.

Первая сцена пятого действия представляет сначала Эдмунда и Регану, ревнующую его к сестре и предлагающую себя. Потом приходят Гонерила, ее муж и солдаты. Герцог Альбанский, хотя и жалеет Лира, но считает своим долгом сражаться с французами, вступившими в пределы его отечества, и готовится к битве. Приходит Эдгар, всё еще переодетый, отдает герцогу Альбанскому письмо и говорит, что если герцог победит, то пусть протрубят в трубу, и тогда (за 800 лет до Р. Х.) явится рыцарь, который докажет справедливость содержания письма.

Во второй сцене Эдгар входит с отцом, сажает отца у дерева, а сам уходит. Слышен шум битвы, вбегают Эдгар и говорит, что сражение проиграно. Лир и Корделия в плену. Глостер опять отчаивается. Эдгар, всё не открываясь отцу, говорит ему, что не надо отчаиваться, и Глостер тотчас же соглашается с ним.

Третья сцена открывается торжественным шествием победителя Эдмунда. Лир и Корделия пленники. Лир, хотя теперь уже не сумасшедший, говорит всё такие же безумные, не идущие к делу слова, как, например, то, что он в тюрьме будет с Корделией петь, она будет просить благословенья, а он будет становиться на колени (становление на колени повторяется третий раз) и просить прощенья. Он говорит еще, что в то время, как они будут жить в тюрьме, мимо них пройдут заговоры, секты и волнения сильных мира, что он с нею жертва, на которую боги прольют фимиам, что если и пожар с небес их выжжет, как лисиц из леса, он не будет плакать и что скорее проказа пожрет его глаза с мясом и кожей, чем заставит их плакать, и т. п.

Эдмунд велит увести в тюрьму Лира с дочерью и, поручив капитану что-то дурное сделать с ними, спрашивает его: исполнит ли он? Капитан говорит, что он не может возить возов, не может есть сухой овес, но

может сделать всё, что делают люди. Приходят герцог Альбанский, Гонерила и Регана. Герцог Альбанский хочет заступиться за Лира, но Эдмунд не позволяет. Вступаются сестры и начинают браниться, ревнуя друг к другу Эдмунда. Тут всё так запутывается, что трудно следить за ходом действия. Герцог Альбанский хочет арестовать Эдмунда и говорит Регане, что Эдмунд уже давно сошелся с его женой и что поэтому Регана должна оставить претензии на Эдмунда, а если хочет выходить замуж, то выходила бы за него, герцога Альбанского.

Сказав это, герцог Альбанский вызывает Эдмунда, велит трубить и, если никто не явится, хочет биться с ним.

В это время Регана, которую, очевидно, отравила Гонерила, корчится от боли. Трубят в трубы и входит Эдгар в забрале, скрывающем его лицо, и, не называя себя, вызывает Эдмунда. Эдгар ругает Эдмунда, Эдмунд обращает на голову Эдгара все его ругательства. Они дерутся, и Эдмунд падает. Гонерила в отчаянии.

Герцог Альбанский показывает Гонериле ее письмо. Гонерила уходит.

Эдмунд, умирая, узнает, что его противник его брат. Эдгар поднимает забрало и говорит нравоучение о том, что за зачатие незаконного сына Эдмунда отец заплатил своим зрением. После этого Эдгар рассказывает герцогу Альбанскому свои похождения и то, что он только теперь, перед уходом на бой, открыл всё отцу, и отец не выдержал и умер от волнения. Эдмунд еще не умер и спрашивает, что еще было.

Тогда Эдгар рассказывает, что в то время, как он сидел над трупом отца, пришел человек и крепко обнял его и так закричал, что чуть не прорвал небо, бросился на труп отца и рассказал ему самую жалостную историю о Лире и о себе, и что, рассказывая это, струны жизни его стали трещать, но в это время затрубили второй раз, и Эдгар оставил его. И это был Кент. Не успел Эдгар рассказать эту историю, как вбегают джентльмен с окровавленным ножом и кричит: помогите! На вопрос: кто убит, джентльмен говорит, что убита Гонерила, которая отравила свою сестру. Она призналась в этом. Входит Кент, и в это время вносят трупы Гонерилы и Реганы. Эдмунд при этом говорит, что, видно, сестры сильно любили его, так как одна отравилась, а другая потом убилась из-за него, и при этом признается, что он велел убить Лира и повесить Корделию в тюрьме, представив ее смерть самоубийством, но теперь желает остановить это дело, и, сказав это, умирает. Его выносят.

Вслед за этим входит Лир с мертвой Корделией на руках, несмотря на то, что ему больше восьмидесяти лет и он больной. И начинается опять ужасный бред Лира, от которого становится стыдно, как от неудачных острот. Лир требует, чтобы все выли, и то думает, что Корделия умерла, то – что она жива. «Если бы у меня, – говорит он, – были все ваши языки и глаза, я так употребил бы их, что небеса треснули бы». Потом рассказывает, что он убил раба, который повесил Корделию, потом говорит, что его глаза плохо видят, и тут же узнает Кента, которого не узнавал всё время.

Герцог Альбанский говорит, что он отречется от власти, пока жив Лир,

и наградит Эдгара и Кента и всех верных ему. В это время приносят известие, что Эдмунд умер, и Лир, продолжая безумствовать, просит расстегнуть ему пуговицу, то самое, о чем он просил еще бегая по степи, благодарит за это, велит всем смотреть куда-то и на этих словах умирает. В заключение герцог Альбанский, оставшийся живым, говорит: «Мы должны повиноваться тяжести печального времени и высказать то, что мы чувствуем, а не то, что мы должны сказать. Самый старый перенес больше всех; мы, молодые, не увидим столько и не проживем так долго». Под похоронный марш все уходят. Конец пятого действия и драмы.

III

Такова эта знаменитая драма. Как ни нелепа она представляется в моем пересказе, который я старался сделать как можно беспристрастнее, смело скажу, что в подлиннике она еще много нелепее. Всякому человеку нашего времени, если бы он не находился под внушением того, что драма эта есть верх совершенства, достаточно бы было прочесть ее до конца, если бы только у него достало на это терпения, чтобы убедиться в том, что это не только не верх совершенства, но очень плохое, неряшливо составленное произведение, которое если и могло быть для кого-нибудь интересно, для известной публики, в свое время, то среди нас не может вызывать ничего, кроме отвращения и скуки. Точно такое же впечатление получит в наше время всякий свободный от внушения читатель и от всех других восхваляемых драм Шекспира, не говоря уже о нелепых драматизированных сказках «Перикла», «Двенадцатой ночи», «Бури», «Цимбелина», «Троила и Крессиды».

Но таких свежих людей, не настроенных на поклонение Шекспиру, уже нет в наше время в нашем христианском обществе. Всякому человеку нашего общества и времени с первых времен его сознательной жизни внушено, что Шекспир гениальнейший поэт и драматург и что все его сочинения – верх совершенства. И потому, как это ни кажется мне излишним, я постараюсь показать на избранной мною драме «Король Лир» все недостатки, свойственные и всем другим драмам и комедиям Шекспира, вследствие которых они не только не представляют образцов драматического искусства, но не удовлетворяют самым первым, признанным всеми, требованиям искусства.

Условия всякой драмы, по законам, установленным теми самыми критиками, которые восхваляют Шекспира, заключаются в том, чтобы действующие лица были, вследствие свойственных их характерам поступков и естественного хода событий, поставлены в такие положения, при которых, находясь в противоречии с окружающим миром, лица эти боролись бы с ним и в этой борьбе выражали бы присущие им свойства.

В драме «Король Лир» действующие лица по внешности действительно поставлены в противоречие с окружающим миром и борются с ним. Но

борьба их не вытекает из естественного хода событий и из характеров лиц, а совершенно произвольно устанавливается автором и потому не может производить на читателя той иллюзии, которая составляет главное условие искусства. Лиру нет никакой надобности и повода отречься от власти. И также нет никакого основания, прожив всю жизнь с дочерьми, верить речам старших и не верить правдивой речи младшей; а между тем на этом построена вся трагичность его положения.

Так же неестественна второстепенная и точно такая же завязка: отношений Глостера с своими сыновьями. Положение Глостера и Эдгара вытекает из того, что Глостер точно так же, как и Лир, сразу верит самому грубому обману и даже не пытается спросить обманутого сына, правда ли то, что на него возводится, а проклинает и изгоняет его.

То, что отношения Лира к дочерям и Глостера к сыну совершенно одинаковы, даже еще сильнее дает чувствовать, что и то и другое выдумано нарочно, и не вытекает из характеров и естественного хода событий. Так же неестественно и очевидно выдумано то, что Лир во всё время не узнает старого слугу Кента, и потому отношения Лира к Кенту не могут вызвать сочувствия читателя или зрителя. То же самое и еще в большей степени относится и к положению никем не узнаваемого Эдгара, который водит слепого отца и уверяет его, что он спрыгнул с утеса, когда Глостер прыгает на ровном месте.

Положения эти, в которые совершенно произвольно поставлены лица, так неестественны, что читатель или зритель не может не только сочувствовать их страданиям, но даже не может интересоваться тем, что читает или видит. Это первое.

Второе то, что все лица как этой, так и всех других драм Шекспира живут, думают, говорят и поступают совершенно несоответственно времени и месту. Действие «Короля Лира» происходит за 800 лет до рождения Христова, а между тем действующие лица находятся в условиях, возможных только в средние века: в драме действуют короли, герцоги, войска и незаконные дети, и джентльмены, и придворные, и доктора, и фермеры, и офицеры, и солдаты, и рыцари с забралами, и т. п.

Может быть, такие анахронизмы, которыми полны все драмы Шекспира, не вредили возможности иллюзии в XVI и начале XVII века, но в наше время уже невозможно с интересом следить за ходом событий, которые знаешь, что не могли совершаться в тех условиях, которые с подробностью описывает автор.

Выдуманность положений, не вытекающих из естественного хода событий и свойств характеров, и несоответственность их времени и месту усиливается еще теми грубыми прикрасами, которые постоянно употребляются Шекспиром в тех местах, которые должны казаться особенно трагичными. Необычайная буря, во время которой Лир бежит по степи, или травы, которые он для чего-то надевает себе на голову, так же как Офелия в «Гамлете», или как наряд Эдгара, или речи шута, или выход замаскированного всадника Эдгара, — все эти эффекты не только не усиливают впечатления, но производят обратное действие.

Man sieht die Absicht und man wird verstimmt, [9] как говорит Гёте. Часто бывает даже то, что при этих явно умышленных эффектах, как, например, при вытаскивании за ноги трупов полдюжины убитых, которыми кончаются все драмы Шекспира, вместо страха и жалости становится смешно.

IV

Но мало того, что действующие лица Шекспира поставлены в трагические положения, невозможные, не вытекающие из хода событий, несвойственные и времени и месту, – лица эти и поступают не свойственно своим определенным характерам, а совершенно произвольно. Обыкновенно утверждается, что в драмах Шекспира особенно хорошо изображены характеры, что характеры Шекспира, несмотря на свою яркость, многосторонни, как характеры живых людей, и кроме того, что, выражая свойства известного человека, они выражают и свойства человека вообще. Принято говорить, что характеры Шекспира есть верх совершенства. Утверждается это с большой уверенностью и всеми повторяется, как непререкаемая истина. Но сколько я ни старался найти подтверждение этого, в драмах Шекспира я всегда находил обратное.

С самого начала при чтении какой бы то ни было драмы Шекспира я тотчас же с полной очевидностью убеждался, что у Шекспира отсутствует главное, если не единственное средство изображения характеров, «язык», т. е. то, чтобы каждое лицо говорило своим, свойственным его характеру, языком. У Шекспира нет этого. Все лица Шекспира говорят не своим, а всегда одним и тем же шекспировским, вычурным, неестественным языком, которым не только не могли говорить изображаемые действующие лица, но никогда нигде не могли говорить никакие живые люди.

Никакие живые люди не могут и не могли говорить того, что говорит Лир, что он в гробу развелся бы с своей женой, если бы Регана не приняла его, или что небеса прорвутся от крика, что ветры лопнут, или что ветер хочет сдуть землю в море, или что кудрявые воды хотят залить берег, как описывает джентльмен бурю, или что легче нести свое горе и душа перескакивает много страданий, когда горе имеет дружбу, и перенесение (горя) – товарищество, что Лир обездетен, а я обезотечен, как говорит Эдгар, и т. п. неестественные выражения, которыми переполнены речи всех действующих лиц во всех драмах Шекспира.

Но мало того, что все лица говорят так, как никогда не говорили и не могли говорить живые люди, они все страдают общим невоздержанием языка.

Влюбленные, готовящиеся к смерти, сражающиеся, умирающие говорят чрезвычайно много и неожиданно о совершенно не идущих к делу

предметах, руководясь больше созвучиями, каламбурами, чем мыслями.

Говорят же все совершенно одинаково. Лир бредит точно так, как, притворяясь, бредит Эдгар. Так же говорят и Кент и шут. Речи одного лица можно вложить в уста другого, и по характеру речи невозможно узнать того, кто говорит. Если и есть различие в языке, которым говорят лица Шекспира, то это только различные речи, которые произносит за свои лица Шекспир же, а не его лица.

Так, Шекспир говорит за королей всегда одним и тем же дутым, пустым языком. Также одним и тем же шекспировским фальшиво-сентиментальным языком говорят его, долженствующие быть поэтическими, женщины – Юлия, Дездемона, Корделия, Имоджена, Марина. И также совершенно одинаково говорит то же только Шекспир за своих злодеев: Ричарда, Эдмунда, Яго, Макбета, высказывая за них те злобные чувства, которые злодеи никогда не высказывают. И еще больше одинаковы речи сумасшедших с страшными словами и речи шутов с несмешными остротами.

Так что языка живых лиц, того языка, который в драме есть главное средство изображения характеров, нет у Шекспира. (Если средством выражения характеров могут быть и жесты, как в балете, то это только побочное средство.) Если же лица говорят, что попало и как попало, и все одним и тем же языком, как это происходит у Шекспира, то теряется даже и действие жестов. И потому, что бы ни говорили слепые хвалители Шекспира, у Шекспира нет изображения характеров.

Те же лица, которые в его драмах выделяются как характеры, суть характеры, заимствованные им из прежних сочинений, послуживших основой его драм, и изображаются большей частью не драматическим способом, состоящим в том, чтобы заставить каждое лицо говорить своим языком, а эпическим способом – рассказа одних лиц про свойства других.

Совершенство, с которым Шекспир изображает характеры, утверждается преимущественно на основании характеров Лира, Корделии, Отелло, Дездемоны, Фальстафа, Гамлета. Но все эти характеры, так же как и все другие, принадлежат не Шекспиру, а взяты им из предшествующих ему драм, хроник и новелл. И все характеры эти не только не усилены им, но большей частью ослаблены и испорчены. Так это поразительно в разбираемой драме «Король Лир», взятой им из драмы «King Leir» неизвестного автора. Характеры этой драмы, как самого Лира, так и в особенности Корделии, не только не созданы Шекспиром, но поразительно ослаблены и обезличены им в сравнении с старой драмой.

В старой драме Лир отказывается от власти, потому что, овдовев, он думает только о спасении души. Дочерей же он спрашивает об их любви к нему для того, чтобы посредством придуманной им хитрости удержать на своем острове свою любимую меньшую дочь. Старшие две сосватаны, меньшая же не хочет выходить не любя ни за одного из ближних женихов, которых Лир предлагает ей, и он боится, чтобы она не вышла за какого-нибудь короля вдали от него.

Хитрость, придуманная им, как он говорит придворному Периллусу (Кенту у Шекспира), состоит в том, что, когда Корделия скажет, что

она любит его больше всех или так же, как и старшие сестры, он скажет ей, чтоб она в доказательство своей любви вышла замуж за принца, которого он укажет на своем острове.

Всех этих мотивов поступка Лира нет у Шекспира. Потом, когда, по старой драме, Лир спрашивает дочерей о любви к нему и Корделия говорит не так, как у Шекспира, что она не всю любовь отдает отцу, а будет любить и мужа, если выйдет замуж, что совершенно неестественно, а просто говорит, что она не может словами выражать свою любовь, а надеется, что дела ее докажут это, Гонерила и Регана делают замечания о том, что ответ Корделии не ответ и что отцу нельзя спокойно перенести такого равнодушия. Так что, по старой драме есть, чего нет у Шекспира, объяснение гнева Лира, вызвавшего обделение меньшей дочери. Лир раздосадован неудачей своей хитрости, ядовитые же слова старших дочерей еще больше раздражают его. После раздела королевства между двумя старшими дочерьми в старой драме идет сцена Корделии с Галльским королем, рисующая вместо безличной шекспировской Корделии очень определенный и привлекательный характер, правдивый, нежный и самоотверженный, меньшей дочери.

В то время как Корделия, не тужа о том, что лишена доли наследства, сидит, горя о том, что лишилась любви отца, намереваясь добыть пропитание своим трудом, приходит Галльский король, желающий под видом странника высмотреть себе невесту из дочерей Лира. Он спрашивает Корделию, отчего она грустна. Она рассказывает ему свое горе. Галльский король, под видом странника, пленившись ею, сватает ее за Галльского короля, но Корделия говорит, что она пойдет только за того, кого она полюбит. Тогда странник предлагает ей руку и сердце, и Корделия признается, что полюбила странника, и соглашается, несмотря на ожидающие ее бедность и лишения, выйти за него. Тогда странник открывается ей, что он и есть Галльский король, и Корделия выходит за него.

Вместо этой сцены у Шекспира Лир предлагает двум женихам Корделии взять ее без приданого, и один грубо отказывается, другой же неизвестно почему берет ее.

После этого в старой драме, так же как и у Шекспира, Лир подвергается оскорблениям Гонерилы, к которой он переехал, но переносит он эти оскорбления совсем иначе, чем у Шекспира: он считает, что своим поступком с Корделией он заслужил это и смиренно покоряется.

Так же, как у Шекспира, в старой драме заступившийся за Корделию и за это изгнанный придворный Периллус–Кент приходит к нему, но не перереженный, а просто верный слуга, который не оставляет в нужде своего короля и уверяет его в своей любви. Лир говорит ему то, что по Шекспиру он говорит Корделии в последней сцене, а именно, что если дочери, которым он сделал добро, ненавидят его, то тот, кому он не делал добра, не может любить его. Но Периллус–Кент уверяет короля в своей любви к нему, и Лир успокаивается и идет к Регане. В старой драме нет никаких бурь и выдергивания седых волос, а есть убитый горем, ослабевший и смирившийся старик Лир, изгнанный и другой дочерью, которая даже хочет убить его. Изгнанный старшими дочерьми,

Лир, по старой драме, как к последнему средству спасения, идет с Периллусом к Корделии. Вместо неестественного изгнания Лира в бурю и бегания его по степи, в старой драме Лир с Периллусом во время своего путешествия во Францию очень естественно доходят до последней степени нужды, продают свои платья, чтобы заплатить за переезд через море, и в одежде рыбаков, изнуренные холодом и голодом, приближаются к дому Корделии.

И опять вместо ненатурального, как у Шекспира, совокупного бреда Лира, шута и Эдгара, в старой драме представляется естественная сцена встречи дочери с отцом. Корделия, несмотря на свое счастье, всё время грустившая об отце и просившая Бога простить сестер, сделавших ему столько зла, встречает отца, дошедшего до последней степени нужды, и тотчас же хочет открыться ему, но муж не советует ей этого делать, чтобы не взволновать слабого старца. Она соглашается и, не открываясь отцу, берет его к себе и неузнаваемая им ухаживает за ним. Лир понемногу оживает, и тогда дочь спрашивает его о том, кто он и как жил прежде.

If from the first, говорит Лир, I shuld relate the cause,

I would make a heart of adamant to weep.

And thou poor soul,

Kind-hearted as thou art

Dost weep already, ere I do begin.

Cordelia. For Gods love tell it and when you have done.

I'll tell the reason, why I weep so soon.

«Если б я рассказал с самого начала, – говорит Лир, – то заплакал бы человек и с каменным сердцем. Ты же, бедняжка, так умильна, что плачешь уже сейчас, прежде чем я начал».

«Нет, ради Бога, расскажи, – говорит Корделия, – и когда ты кончишь, я скажу тебе, отчего я плачу прежде еще, чем услышала то, что ты скажешь».

И Лир рассказывает всё, что он потерпел от старших дочерей, и говорит, что теперь он хочет прибегнуть к той, которая была бы права, если присудила бы его к смерти. – «Если же она, – говорит он, – примет меня любовно, то это будет божье и ее дело, а не моя заслуга». На это Корделия говорит: «О, я наверное знаю, что твоя дочь с любовью примет тебя». – «Как же ты можешь знать это, не зная ее?» говорит Лир. «Я знаю потому, – говорит Корделия, – что далеко отсюда у меня был отец, который поступил со мной так же дурно, как ты с ней. И все-таки, если бы я увидела только его седую голову, я

на коленях поползла бы ему навстречу». – «Нет, этого не может быть, – говорит Лир, – потому что нет на свете более жестоких детей, чем мои». – «Не осуждай всех за грехи других, – говорит Корделия и становится на колени. – Вот смотри, отец милый, – говорит она, – смотри на меня, это я, любящая дочь твоя». Отец узнает ее и говорит: «Не тебе, а мне надо на коленях просить твоего прощенья за все мои грехи перед тобой».

Есть ли что-нибудь подобное этой прелестной сцене в драме Шекспира?

Как ни странно покажется это мнение поклонникам Шекспира, но и вся эта старая драма без всякого сравнения во всех отношениях лучше переделки Шекспира. Лучше она потому, что, во-первых, нет в ней совершенно излишних и только отвлекающих внимание лиц – злодея Эдмунда и безжизненных Глостера и Эдгара; во-вторых, потому, что нет в ней совершенно фальшивых эффектов бегания Лира по степи, разговоров с шутом и всех этих невозможных переодеваний и неузнаваний и повальных смертей; главное же, потому, что в этой драме есть простой, естественный и глубоко-трогательный характер Лира и еще более трогательный, определенный и прелестный характер Корделии, чего нет у Шекспира, и потому, что есть в старой драме, вместо размазанных у Шекспира сцен свидания Лира с Корделией ненужным убийством Корделии, восхитительная сцена примирения Лира с Корделией, подобной которой нет ни одной во всех драмах Шекспира.

Старая драма кончается также более натурально и более соответственно нравственному требованию зрителя, чем у Шекспира, а именно тем, что король французский побеждает мужей старших сестер, и Корделия не погибает, а возвращает Лира в его прежнее состояние.

Так это в разбираемой драме Шекспира, взятой Шекспиром из драмы «King Leir».

То же самое и с Отелло, взятым из итальянской новеллы, то же и с знаменитым Гамлетом. То же с Антониом, Брутом, Клеопатрой, Шейлоком, Ричардом и всеми характерами Шекспира, которые все взяты из каких-нибудь предшествующих сочинений. Шекспир, пользуясь характерами, которые уже даны в предшествующих драмах или новеллах, хрониках, жизнеописаниях Плутарха, не только не делает их более правдивыми и яркими, как это говорят его хвалители, но, напротив, всегда ослабляет их и часто совершенно уничтожает их, как в «Лире», заставляя свои действующие лица совершать несвойственные им поступки, главное же – говорить несвойственные ни им, ни каким бы то ни было людям речи. Так в «Отелло», несмотря на то, что это едва ли не то что лучшая, а наименее плохая, загроможденная напыщенным многословием драма Шекспира, характеры Отелло, Яго, Кассио, Эмилии у Шекспира гораздо менее естественны и живы, чем в итальянской новелле. У Шекспира Отелло одержим падучею болезнью, вследствие которой на сцене с ним делается припадок. Потом у Шекспира убийству Дездемоны предшествует странная клятва становящихся на колени Отелло и Яго, и, кроме того, Отелло у Шекспира негр, а не мавр. Всё это исключительно напыщенно, неестественно и нарушает цельность характера. И всего этого нет в новелле. Также более естественными в новелле, чем у Шекспира, представляются поводы к ревности Отелло. В

новелле Кассио, зная, чей платок, идет к Дездемоне, чтобы отдать его, но, подходя к двери заднего хода дома Дездемоны, видит приходящего Отелло и убегает от него. Отелло видит убегающего Кассио, и это более всего поддерживает его подозрения. Этого нет у Шекспира, а между тем эта случайность более всего объясняет ревность Отелло. У Шекспира ревность эта основана только на всегда удающихся махинациях Яго и коварных речах его, которым слепо верит Отелло. Монолог же Отелло над спящей Дездемоной о том, как он желает, чтобы она убитой была такой же, как живой, что он и мертвую будет любить ее, а теперь хочет надышаться ее благовонием и т. п., совершенно невозможен. Человек, готовящийся к убийству любимого существа, не может говорить таких фраз и еще менее может после убийства говорить о том, что теперь солнце и месяц должны затмиться и земля треснуть, и не может, какой бы он ни был негр, обращаться к дьяволам, приглашая их жечь его в горячей сере и т. п. И, наконец, как ни эффектно его самоубийство, которого нет в новелле, оно совершенно разрушает представление об определенном характере. Если он действительно страдает от горя и раскаяния, то он, имея намерение убить себя, не может говорить фраз о своих заслугах, о жемчужине и о слезах, которые он проливает, как льется камедь с деревьев Аравии, и еще менее о том, как турок бранил итальянца и как он вот так за это наказал его. Так что, несмотря на сильно выраженные в Отелло движения чувства, когда под влиянием намеков Яго в нем поднимается ревность и потом в его сценах с Дездемоной, представление о характере Отелло постоянно нарушается фальшивым пафосом и несвойственными речами, которые он произносит.

Так это для главного лица – Отелло. Но, несмотря на невыгодные изменения, которым оно подверглось, в сравнении с тем лицом, с которого он взят из новеллы, лицо это все-таки остается характером. Все же остальные лица уже совершенно испорчены Шекспиром.

Яго у Шекспира сплошной злодей, обманщик, вор, корыстолюбец, обирающий Родриго и всегда успевающий во всех самых невозможных замыслах, и потому лицо совершенно не живое. Мотив его злодейства, по Шекспиру, есть, во-первых, обида за то, что Отелло не дал ему места, которого он желал; во-вторых, то, что он подозревает Отелло в связи с его женою, в-третьих, то, что, как он говорит, он чувствует какую-то странную любовь к Дездемоне. Мотивов много, но все они неясны. В новелле же мотив один, простой, ясный: страстная любовь к Дездемоне, перешедшая в ненависть к ней и к Отелло после того, как она предпочла ему мавра и решительно оттолкнула его. Еще более неестественно совсем ненужное лицо Родриго, которого Яго обманывает, обирает, обещая ему любовь Дездемоны и заставляя исполнять всё, что он велит: напоить Кассио, раздражить его, потом убить. Эмилия же, высказывающая всё то, что вздумается автору вложить в ее уста, уже не имеет никакого подобия живого лица.

«Но Фальстаф, удивительный Фальстаф, – скажут хвалители Шекспира. – Про этого уже нельзя сказать, чтобы это не было живое лицо и чтобы оно, будучи взято из комедии неизвестного автора, было ослаблено».

Фальстаф, как и все лица Шекспира, взят из драмы или комедии неизвестного автора, написанной на действительно существовавшем

сэра Олдкестля, бывшего другом какого-то герцога. Олдкестль этот был один раз обвинен в вероотступничестве и выручен своим приятелем герцогом, в другой же раз он был осужден и сожжен на костре за свои несогласные с католичеством религиозные верования. На этого-то Олдкестля и была написана в угоду католической публике неизвестным автором комедия или драма, осмеивавшая и выставившая этого мученика за веру дрянным человеком, собутыльником герцога, и из этой-то комедии взята Шекспиром не только сама личность Фальстафа, но и комическое отношение к нему. В первых пьесах Шекспира, где являлось это лицо, оно и называлось Олдкестлем. Потом же, когда во времена Елисаветы опять восторжествовало протестантство, неловко было выводить с насмешкой мученика за борьбу с католичеством, да и родственники Олдкестля протестовали, и Шекспир переименовал имя Олдкестля на имя Фальстафа, тоже исторического лица, известного тем, что он убежал с поля сражения под Азинкуром.

Фальстаф действительно вполне естественное и характерное лицо, но зато это едва ли не единственное естественное и характерное лицо, изображенное Шекспиром. Естественно же и характерно это лицо потому, что оно из всех лиц Шекспира одно говорит свойственным его характеру языком. Говорит же он свойственным его характеру языком потому, что говорит тем самым шекспировским языком, наполненным несмешными шутками и незабавными каламбурами, который, будучи несвойственен всем другим лицам Шекспира, совершенно подходит к хвастливому, изломанному, развращенному характеру пьяного Фальстафа. Только поэтому лицо это действительно представляет из себя определенный характер. К сожалению, художественность этого характера нарушается тем, что лицо это так отвратительно своим обжорством, пьянством, распутством, мошенничеством, ложью, трусостью, что трудно разделять чувство веселого комизма, с которым относится к нему автор. Так это для Фальстафа.

Но ни на одном из лиц Шекспира так поразительно не заметно его, не скажу неумение, но совершенное равнодушие к приданию характерности своим лицам, как на Гамлете, и ни на одной из пьес Шекспира так поразительно не заметно то слепое поклонение Шекспиру, тот нерассуждающий гипноз, вследствие которого не допускается даже мысли о том, чтобы какое-нибудь произведение Шекспира могло быть не гениальным и чтобы какое-нибудь главное лицо его в драме могло бы не быть изображением нового и глубоко понятого характера.

Шекспир берет очень недурную в своем роде старинную историю о том: Avec quelle ruse Amleth qui depuis fut Roy de Dannemarch, vengea la mort de son père Horwendille, occis par Fengon, son frère et autre occurence de son histoire, [10] или драму, написанную на эту тему лет 15 прежде его, и пишет на этот сюжет свою драму, вкладывая совершенно некстати (как это и всегда он делает) в уста главного действующего лица все свои, казавшиеся ему достойными внимания мысли. Вкладывая же в уста своего героя эти мысли: о бренности жизни (могильщик), о смерти (to be or not to be [11]), те самые, которые выражены у него в 66-м сонете (о театре, о женщинах), он несколько не заботится о том, при каких условиях говорятся эти речи, и, естественно, выходит то, что лицо, высказывающее все эти мысли, делается фонографом Шекспира, лишается всякой характерности, и

поступки и речи его не согласуются.

В легенде личность Гамлета вполне понятна: он возмущен делом дяди и матери, хочет отомстить им, но боится, чтобы дядя не убил его так же, как отца, и для этого притворяется сумасшедшим, желая выждать и высмотреть всё, что делается при дворе. Дядя же и мать, боясь его, хотят допытаться, притворяется ли он или точно сумасшедший, и подсылают ему девушку, которую он любил. Он выдерживает характер, потом видится один на один с матерью, убивает подслушивающего придворного и обличает мать. Потом его отправляют в Англию. Он подменяет письма и, возвратившись из Англии, мстит своим врагам, сжигая их всех.

Всё это понятно и вытекает из характера и положения Гамлета. Но Шекспир, вставляя в уста Гамлета те речи, которые ему хочется высказать, и заставляя его совершать поступки, которые нужны автору для приготовления эффектных сцен, уничтожает всё то, что составляет характер Гамлета легенды. Гамлет во всё продолжение драмы делает не то, что ему может хотеться, а то, что нужно автору: то ужасается перед тенью отца, то начинает подтрунивать над ней, называя его кротом, то любит Офелию, то дразнит ее и т. п. Нет никакой возможности найти какое-либо объяснение поступкам и речам Гамлета и потому никакой возможности приписать ему какой бы то ни было характер.

Но так как признается, что гениальный Шекспир не может написать ничего плохого, то ученые люди все силы своего ума направляют на то, чтобы найти необычайные красоты в том, что составляет очевидный, режущий глаза, в особенности резко выразившийся в Гамлете, недостаток, состоящий в том, что у главного лица нет никакого характера. И вот глубокомысленные критики объявляют, что в этой драме в лице Гамлета выражен необыкновенно сильно совершенно новый и глубокий характер, состоящий именно в том, что у лица этого нет характера и что в этом-то отсутствии характера и состоит гениальность создания глубокомысленного характера. И, решив это, ученые критики пишут томы за томами, так что восхваления и разъяснения величия и важности изображения характера человека, не имеющего характера, составляют громадные библиотеки. Правда, некоторые из критиков иногда робко высказывают мысль о том, что есть что-то странное в этом лице, что Гамлет есть неразъяснимая загадка, но никто не решается сказать того, что царь голый, что ясно как день, что Шекспир не сумел, да и не хотел придать никакого характера Гамлету и не понимал даже, что это нужно. И ученые критики продолжают исследовать и восхвалять это загадочное произведение, напоминающее знаменитый камень с надписью, найденный Пиквиком у порога фермера и разделивший мир ученых на два враждебных лагеря.

Так что ни характеры Лира, ни Отелло, ни Фальстафа, ни тем менее Гамлета никак не подтверждают существующее мнение о том, что сила Шекспира состоит в изображении характеров.

Если в драмах Шекспира и встречаются лица, имеющие некоторые характерные черты – большей частью второстепенные лица, как Полоний в «Гамлете», Порция в «Венецианском купце», – то эти несколько живых

характеров среди 500 и более второстепенных лиц и полное отсутствие характеров в главных лицах никак не доказывают того, чтобы достоинство драм Шекспира состояло в изображении характеров.

То, что Шекспиру приписывается великое мастерство изображения характеров, происходит оттого, что у Шекспира действительно есть особенность, могущая при поверхностном наблюдении при игре хороших актеров представляться умением изображать характеры. Особенность эта заключается в умении Шекспира вести сцены, в которых выражается движение чувств. Как ни неестественны положения, в которые он ставит свои лица, как ни несвойствен им тот язык, которым он заставляет говорить за их, как ни безличны они, самое движение чувства: увеличение его, изменение, соединение многих противоречащих чувств выражаются часто верно и сильно в некоторых сценах Шекспира, и в игре хороших актеров вызывают, хотя на короткое время, сочувствие к действующим лицам.

Шекспир, сам актер и умный человек, умел не только речами, но восклицаниями, жестами, повторением слов выражать душевные состояния и изменения чувств, происходящие в действующих лицах. Так, во многих местах лица Шекспира вместо слов только восклицают или плачут, или в середине монолога часто жестами проявляют тяжесть своего состояния (так, Лир просит расстегнуть ему пуговицу), или в минуту сильного волнения по нескольку раз переспрашивают и заставляют повторять то слово, которое поражает их, как это делают Отелло, Макдуф, Клеопатра и др. Подобные умные приемы изображения движения чувства, давая возможность хорошим актерам проявить свои силы, часто принимались и принимаются многими критиками за умение изображать характеры. Но как ни сильно может быть выражено в одной сцене движение чувства, одна сцена не может дать характера лица, когда это лицо после верного восклицания или жеста начинает продолжительно говорить не своим языком, но по произволу автора ни к чему ненужные и не соответствующие его характеру речи.

V

«Ну, а глубокомысленные речи и изречения, произносимые действующими лицами Шекспира? – скажут хвалители Шекспира. – Монолог Лира о наказании, речь Кента о лести, речь Эдгара о своей прежней жизни, речи Глостера о превратности судьбы и в других драмах знаменитые речи Гамлета, Антония и другие?»

Мысли и изречения можно ценить, отвечу я, в прозаическом произведении, в трактате, собрании афоризмов, но не в художественном драматическом произведении, цель которого вызвать сочувствие к тому, что представляется. И потому речи и изречения Шекспира, если бы они и содержали очень много глубоких и новых мыслей, чего нет в них, не могут составлять достоинства художественного поэтического произведения. Напротив, речи эти, высказанные в несвойственных

условиях, только могут портить художественные произведения.

Художественное, поэтическое произведение, в особенности драма, прежде всего должно вызывать в читателе или зрителе иллюзию того, что переживаемое, испытываемое действующими лицами переживается, испытывается им самим. А для этого столь же важно драматургу знать, что именно заставить делать и говорить свои действующие лица, сколько и то, чего не заставить их говорить и делать, чтобы не нарушать иллюзию читателя или зрителя. Речи, как бы они ни были красноречивы и глубокомысленны, вложенные в уста действующих лиц, если только они излишни и несвойственны положению и характерам, разрушают главное условие драматического произведения – иллюзию, вследствие которой читатель или зритель живет чувствами действующих лиц. Можно, не нарушая иллюзии, не досказать многого – читатель или зритель сам доскажет, и иногда вследствие этого в нем еще усилится иллюзия, но сказать лишнее всё равно, что, толкнув, рассыпать составленную из кусков статую или вынуть лампу из волшебного фонаря, – внимание читателя или зрителя отвлекается, читатель видит автора, зритель – актера, иллюзия исчезает, и вновь восстановить иллюзию иногда бывает уже невозможно. И потому без чувства меры не может быть художника и, в особенности, драматурга. Шекспир же совершенно лишен этого чувства.

Лица Шекспира постоянно делают и говорят то, что им не только не свойственно, но и ни для чего не нужно. Я не привожу новых примеров этого, потому что полагаю, что человека, который сам не видит этого поразительного недостатка во всех произведениях Шекспира, не убедят никакие примеры и доказательства. Достаточно прочесть одного «Лира», с его сумасшествием, убийствами, выкалыванием глаз, прыжком Глостера, отравлениями, ругательствами, не говоря уже о «Перикле», «Цимбелине», «Зимней сказке», «Буре» (все произведения зрелого периода), чтобы убедиться в этом. Только человек, совершенно лишенный чувства меры и вкуса, мог написать «Тита Андроника», «Троила и Крессида» и так безжалостно изуродовать старую драму «King Lear».

Гервинус старается доказать, что Шекспир обладал чувством красоты, Schönheit's Sinn, но все доказательства Гервинуса доказывают только то, что он сам, Гервинус, совершенно был лишен его. У Шекспира всё преувеличено: преувеличены поступки, преувеличены последствия их, преувеличены речи действующих лиц, и потому на каждом шагу нарушается возможность художественного впечатления.

Что бы ни говорили, как бы ни восхищались произведениями Шекспира, какие бы ни приписывали им достоинства, несомненно то, что он не был художником и произведения его не суть художественные произведения. Без чувства меры никогда не было и не может быть художника, так, как без чувства ритма не может быть музыканта.

«Но надо не забывать время, когда Шекспир писал свои произведения, – говорят его хвалители. – Это было время жестоких и грубых нравов, время модного тогда эвфуизма, т. е. искусственного способа выражения, время чуждых нам форм жизни. И потому для суждения о Шекспире нужно иметь в виду то время, когда он писал. И в Гомере,

так же как и в Шекспире, есть много чуждого нам, но это не мешает нам ценить красоты Гомера», говорят эти хвалители. Но при сравнении Шекспира с Гомером, как это делает Гервинус, особенно ярко выступает то бесконечное расстояние, которое отделяет истинную поэзию от подобия ее. Как ни далек от нас Гомер, мы без малейшего усилия переносимся в ту жизнь, которую он описывает. А переносимся мы, главное, потому, что, какие бы чуждые нам события ни описывал Гомер, он верит в то, что говорит, и серьезно говорит о том, что говорит, и потому никогда не преувеличивает, и чувство меры никогда не оставляет его. От этого-то и происходит то, что, не говоря уже об удивительно ясных, живых и прекрасных характерах Ахиллеса, Гектора, Приама, Одиссея и вечно умиляющих сценах прощанья Гектора, посланничества Приама, возвращения Одиссея и др., вся «Илиада» и особенно «Одиссея» так естественна и близка нам, как будто мы сами жили и живем среди богов и героев. Но не то у Шекспира. С первых же слов его видно преувеличение: преувеличение событий, преувеличение чувств и преувеличение выражений. Сейчас видно, что он не верит в то, что говорит, что оно ему не нужно, что он выдумывает те события, которые описывает, и равнодушен к своим лицам, что он задумал их только для сцены и потому заставляет их делать и говорить только то, что может поразить его публику, и потому мы не верим ни в события, ни в поступки, ни в бедствия его действующих лиц. Ничто не показывает так ясно того полного отсутствия эстетического чувства в Шекспире, как сравнение его с Гомером. Произведения, которые мы называем произведениями Гомера, – произведения художественные, поэтические, самобытные, пережитые автором или авторами.

Произведения же Шекспира, заимствованные, внешним образом, мозаически, искусственно склеенные из кусочков, выдуманные на случай сочинения, совершенно ничего не имеющие общего с искусством и поэзией.

VI

Но, может быть, высота мирозерцания Шекспира такова, что если он и не удовлетворяет требованиям эстетики, он открывает нам такое новое и важное для людей мирозерцание, что в виду важности этого открываемого им мирозерцания становятся незаметны все его недостатки как художника? Так и говорят хвалители Шекспира. Гервинус прямо говорит, что, кроме того значения Шекспира в области драматической поэзии, в которой, по его мнению, он то же, что «Гомер в области эпоса, Шекспир, как редчайший знаток человеческой души, представляет из себя учителя самого бесспорного этического авторитета и избраннейшего руководителя в мире и жизни».

В чем же состоит этот бесспорный этический авторитет избраннейшего учителя в мире и жизни? Гервинус посвящает этому разъяснению конечную главу второго тома, около пятидесяти страниц.

Этический авторитет этого самого высокого учителя жизни, по мнению Гервинуса, состоит в следующем. Исходная точка нравственного мирозерцания Шекспира, говорит Гервинус, та, что человек одарен силами деятельности и силами определения этой деятельности. И потому, прежде всего, по Гервинусу, Шекспир считает хорошим, должным для человека то, чтобы он действовал (как будто человек может не действовать). Die thatkräftigen Männer: Fortinbras, Volingbrocke, Alciviades, Octavius spielen hier die gegensätzlichen Rollen gegen die verschiedenen Thatlosen; nicht ihre Charaktere verdienen ihnen Allen ihr Glück und Gedeihen etwa durch eine grosse Ueberlegenheit ihrer Natur, sondern trotz ihrer geringerer Anlage stellt sich ihre Thatkraft an sich über die Unthätigkeit der anderen hinaus, gleichviel aus wie schöner Quelle diese Passivität, aus wie schleicher jene Thätigkeit fliesse, т. е. люди деятельные, как Фортинбрас, Воленброкке, Алкивиад, Октавий, говорит Гервинус, противопоставляются Шекспиром различным лицам, не проявляющим активной деятельности. При этом счастье и успех, по Шекспиру, достигаются людьми, обладающими таким деятельным характером, совсем не благодаря большому превосходству их натуры; напротив того, несмотря на меньшие их дарования, способность к деятельности сама по себе дает им всегда преимущество перед бездеятельностью, совершенно независимо от того, вытекает ли бездеятельность одних из прекрасных, а деятельность других – из дурных побуждений.

«Деятельность есть добро, недеятельность – зло. Деятельность превращает зло в добро», говорит, по Гервинусу, Шекспир. Шекспир предпочитает Александровский (Македонского) принцип Диогеновскому, говорит Гервинус. Иными словами, Шекспир, по Гервинусу, смерть и убийство из честолюбия предпочитает воздержанию и мудрости.

По Гервинусу, Шекспир считает, что человечеству не нужно ставить себе идеалы, а нужна только во всем здоровая деятельность и золотая середина. Так, Шекспир до такой степени проникнут этой мудрой умеренностью, что он, по словам Гервинуса, позволяет себе отрицать даже христианскую мораль, предлагающую преувеличенные требования человеческой природе. Шекспир, как говорит Гервинус, не одобрял того, чтобы пределы обязанностей превышали намерения природы. Он учит золотой середине между языческой ненавистью к врагам и христианской любовью к ним. (Стр. 561 и 562: «Насколько Шекспир был проникнут основным своим принципом разумной умеренности, говорит Гервинус, может быть, более всего видно из того, что он осмеливался высказываться даже против христианских правил, побуждающих человеческую природу к чрезмерному напряжению своих сил. Он не допускал, чтобы границы обязанностей шли дальше предначертаний природы. Поэтому он проповедывал разумную и свойственную человеку середину между христианскими и языческими предписаниями, – с одной стороны, любви к врагам, а с другой – ненависти к ним. То, что можно слишком много сделать добра (перейти разумные границы добра), убедительно доказывается словами и примерами Шекспира. Так, чрезмерная щедрость губит Тимона, в то время как Антонию умеренная щедрость создает почет. Нормальное честолюбие делает Генриха V великим, тогда как оно губит Перси, у которого оно зашло слишком высоко. Чрезмерная добродетель ведет Анджело к гибели, и если в окружающих их излишняя строгость оказывается вредной и не может

предупредить преступления, то и то божеское, что имеется у человека, – милосердие, если оно чрезмерно, может создать преступление».)

Шекспир учил, говорит Гервинус, что можно слишком много делать добра.

Он учит (по Гервинусу), что мораль, так же, как и политика, такая материя, в которой, вследствие сложности случаев и мотивов, нельзя установить какие-либо правила. (Стр. 563: «С точки зрения Шекспира (и в этом он сходится с Бэконом и Аристотелем), нет положительных религиозных и нравственных законов, которые могли бы создать подходящие для всех случаев предписания для правильных нравственных поступков».)

Яснее всего выражает Гервинус всю нравственную теорию Шекспира тем, что Шекспир не пишет для тех классов, которым годятся определенные религиозные правила и законы (т. е. для 0,999 людей), но для образованных, которые усвоили себе здоровый жизненный такт и такое самочувствие, при котором совесть, разум и воля, соединяясь воедино, направляются к достойным жизненным целям. Но и для этих счастливых, по мнению Гервинуса, учение это может быть опасно, если его взять частями, надо взять всё. (Стр. 564: «Есть классы людей, – говорит Гервинус, – нравственность которых лучше всего охраняется положительными предписаниями религии и государственного права; для таких лиц творения Шекспира недоступны. Они понятны и доступны только для образованных, от которых можно требовать, чтобы они усвоили себе здоровый жизненный такт и то самосознание, при котором врожденные, управляющие нами силы совести и разума, соединяясь с нашей волей, ведут нас к определенному достижению достойных жизненных целей. Но даже и для таких образованных людей учение Шекспира не всегда может быть безопасно... Условие, при котором учение его совершенно безвредно, есть то, чтобы оно было принято всё совершенно полностью, во всех частях, без какого бы то ни было исключения. Тогда оно не только не опасно, но самое ясное, безупречное, а потому и наиболее достойное доверия, из всех нравственных учений».)

Для того же, чтобы взять всё, надо понимать, что, по его учению, безумно и вредно индивидууму восставать или стараться разрушать пределы раз установленных религиозных и государственных форм. (Стр. 566: «Для Шекспира была бы ужасна самостоятельная и независимая личность, которая с сильным духом боролась бы против всякого закона в политике и морали и переступила бы через союз религий и государства, уже тысячелетиями поддерживающий общество. Ибо, по его воззрениям, практическая мудрость людей не имела бы более высокой цели, как вносить в общество наибольшую естественность и свободу, но именно поэтому следует свято и нерушимо блюсти естественные законы общества, уважать существующий порядок вещей и, постоянно просматривая его, внедрять разумные его стороны, не забывая природы из-за культуры и наоборот».) Собственность, семейство, государство – священны. Стремление же к признанию равенства людей – безумие. Осуществление его привело бы человечество к величайшей беде. (Стр. 571 и 572: «Никто более Шекспира не боролся против преимуществ чина и положения, но мог ли этот свободомыслящий человек примириться с

тем, чтобы преимущества богатых и образованных были уничтожены для того, чтобы уступить место бедным и невеждам. Как мог такой человек, который так красноречиво влечет к чести, допустить, чтобы вместе с положением и отличиями за заслуги было подавлено всякое стремление к великому, а с уничтожением всяких ступеней «заглохли побуждения ко всяким высоким планам». Если же бы, действительно, прекратилось воздействие на людей коварно добытого почета и ложной власти, то могли бы допустить самое ужасное из всех насилий – власть невежественной толпы? Он видел, что благодаря этому ныне проповедываемому равенству всё может перейти в насилие, а насилие – в произвол, а произвол – в несдерживаемые страсти, которые изорвут мир, как волк добычу, и, в конце концов, мир поглотит сам себя. А если даже это и не случится с человечеством при достижении им равенства, если любовь народностей и вечный мир не есть то невозможное «ничто», как выразился об этом Алонзо в «Буре», если, напротив, возможно действительное достижение стремлений к равенству, то поэт считал бы, что наступили старость и отживание мира, а потому и людям деятельным не стоило бы жить».)

Таково мировоззрение Шекспира по разъяснению величайшего его знатока и хвалителя.

Другой же новейший хвалитель Шекспира, Брандес, прибавляет к этому еще следующее:

«Конечно, никто не может сохранить своей жизни совершенно чистой от неправды, от обмана и от нанесения вреда другим. Но неправда и обман не всегда бывают пороком, и даже вред, причиняемый другим людям, – не непременно порок: он часто лишь необходимость, дозволенное оружие, право. В сущности, Шекспир всегда полагал, что нет безусловных запретов или безусловных обязанностей. Он не сомневался, например, в праве Гамлета умертвить короля, не сомневался даже в его праве заколоть Полония. И до сих пор он всё же не мог оборониться от подавляющего чувства негодования и отвращения, когда озирался кругом и повсюду видел, как непрерывно нарушались самые простые законы морали. Теперь в душе его образовался как бы тесно сомкнутый круг мыслей относительно того, что смутно он чувствовал всегда: таких безусловно заповедей не существует; не от их соблюдения или несоблюдения зависят достоинство и значение поступка, не говоря уже о характере; вся суть в содержании, которым единичный человек в момент решения наполняет под собственной ответственностью форму этих предписаний закона» (Георг Брандес, «Шекспир и его произведения»).

Иными словами, Шекспир ясно видит теперь, что мораль цели есть единственная истинная, единственная возможная. Так что, по Брандесу, основной принцип Шекспира, за который он восхваляет его, состоит в том, что цель оправдывает средства. Деятельность во что бы то ни стало, отсутствие всяких идеалов, умеренность во всем и удержание раз установленных форм жизни, и цель оправдывает средства.

Если прибавить к этому еще шовинистический английский патриотизм, проводимый во всех исторических драмах, такой патриотизм, вследствие которого английский престол есть нечто священное, англичане всегда побеждают французов, избивая тысячи и теряя только десятки, Иоанна

д'Арк – колдунья и Гектор и все трояне, от которых происходят англичане, – герои, а греки – трусы и изменники и т. п., то таково будет мировоззрение мудрейшего учителя жизни по изложению величайших его хвалителей. И кто прочтет внимательно произведения Шекспира, не может не признать, что определение этого мирозерцания Шекспира его хвалителями совершенно верно.

Достоинства всякого поэтического произведения определяются тремя свойствами:

- 1) Содержанием произведения: чем содержание значительнее, т. е. важнее для жизни людской, тем произведение выше.
- 2) Внешней красотой, достигаемой техникой, соответственной роду искусства. Так, в драматическом искусстве техникой будет: верный, соответствующий характерам лиц, язык, естественная и вместе с тем трогательная завязка, правильное ведение сцен, проявления и развития чувства и чувство меры во всем изображаемом.
- 3) Искренностью, т. е. тем, чтобы автор сам живо чувствовал изображаемое им. Без этого условия не может быть никакого произведения искусства, так как сущность искусства состоит в заражении воспринимающего произведение искусства чувством автора. Если же автор не почувствовал того, что изображает, то воспринимающий не заражается чувством автора, не испытывает никакого чувства, и произведение не может уже быть причислено к предметам искусства.

Содержание пьес Шекспира, как это видно по разъяснению его наибольших хвалителей, есть самое низменное, пошлое мирозерцание, считающее внешнюю высоту сильных мира действительным преимуществом людей, презирающее толпу, т. е. рабочий класс, отрицающее всякие, не только религиозные, но и гуманитарные стремления, направленные к изменению существующего строя.

Второе условие тоже, за исключением ведения сцен, в котором выражается движение чувства, совершенно отсутствует у Шекспира. У него нет естественности положений, нет языка действующих лиц, главное, нет чувства меры, без которого произведение не может быть художественным.

Третье же и главное условие – искренность – совершенно отсутствует во всех сочинениях Шекспира. Во всех их видна умышленная искусственность, видно, что он не *in earnest*, [12] что он балуется словами.

VII

Произведения Шекспира не отвечают требованиям всякого искусства, и,

кроме того, направление их самое низменное, безнравственное. Что же значит та великая слава, которую вот уже более ста лет пользуются эти произведения?

Ответ на этот вопрос тем более кажется труден, что если бы сочинения Шекспира имели хоть какие-нибудь достоинства, было бы хоть сколько-нибудь понятно увлечение ими по каким-нибудь причинам, вызвавшим неподобающие им преувеличенные похвалы. Но здесь сходятся две крайности: ниже всякой критики, ничтожные, пошлые и безнравственные произведения и безумная всеобщая похвала, превозносящая эти сочинения выше всего того, что когда-либо было произведено человечеством.

Как объяснить это?

Много раз в продолжение моей жизни мне приходилось рассуждать о Шекспире с хвалителями его, не только с людьми, мало чуткими к поэзии, но с людьми, живо чувствующими поэтические красоты, как Тургенев, Фет и др., и всякий раз я встречал одно и то же отношение к моему несогласию с восхвалением Шекспира.

Мне не возражали, когда я указывал на недостатки Шекспира, но только соболезновали о моем непонимании и внушали мне необходимость признать необычайное, сверхъестественное величие Шекспира, и мне не объясняли, в чем состоят красоты Шекспира, а только неопределенно и преувеличенно восторгались всем Шекспиром, восхваляя некоторые излюбленные места: расстегиванье пуговицы короля Лира, лганье Фальстафа, несмываемые пятна леди Макбет, обращение Гамлета к тени отца, сорок тысяч братьев, нет в мире виноватых и т. п.

«Откройте, – говорил я таким хвалителям, – где хотите или где придется Шекспира, – и вы увидите, что не найдете никогда под ряд десять строчек понятных, естественных, свойственных лицу, которое их говорит, и производящих художественное впечатление» (опыт этот может сделать всякий). И хвалители Шекспира открывали наугад или по своему указанию места из драм Шекспира и, не обращая никакого внимания на мои замечания, почему выбранные десять строчек не отвечали самым первым требованиям эстетики и здравого смысла, восхищались тем самым, что мне казалось нелепым, непонятным, антихудожественным.

Так что вообще я встречал в поклонниках Шекспира, при моих попытках получить объяснение величия его, совершенно то же отношение, какое встречал и встречается обыкновенно в защитниках каких-либо догматов, принятых не рассуждением, а верой. И это-то отношение хвалителей Шекспира к своему предмету, отношение, которое можно встретить и во всех неопределенно-туманных восторженных статьях о Шекспире и в разговорах о нем, дало мне ключ к пониманию причины славы Шекспира. Объяснение этой удивительной славы есть только одно: слава эта есть одно из тех эпидемических внушений, которым всегда подвергались и подвергаются люди. Такие внушения всегда были и есть и во всех самых различных областях жизни. Яркими примерами таких значительных по своему значению и объему внушений могут служить средневековые крестовые походы, не только взрослых, но и детей, и частые, поразительные своей бессмысленностью, эпидемические внушения, как

вера в ведьм, в полезность пытки для узнавания истины, отъискивание жизненного элексира, философского камня или страсть к тюльпанам, ценимым в несколько тысяч гульденов за луковицу, охватившая Голландию. Такие неразумные внушения всегда были и есть во всех областях человеческой жизни: религиозной, философской, политической, экономической, научной, художественной, вообще литературной; и люди ясно видят безумие этих внушений только тогда, когда освобождаются от них. До тех же пор, пока они находятся под влиянием их, внушения эти кажутся им столь несомненными истинами, что они не считают нужным и возможным рассуждение о них. С развитием прессы эпидемии эти сделались особенно поразительны.

При развитии прессы сделалось то, что как скоро какое-нибудь явление, вследствие случайных обстоятельств, получает хотя сколько-нибудь выдающееся против других значение, так органы прессы тотчас же заявляют об этом значении. Как скоро же пресса выдвинула значение явления, публика обращает на него еще больше внимания. Внимание публики побуждает прессу внимательнее и подробнее рассматривать явление. Интерес публики еще увеличивается, и органы прессы, конкурируя между собой, отвечают требованиям публики.

Публика еще больше интересуется; пресса приписывает еще больше значения. Так что важность события, как снежный ком, вырастая всё больше и больше, получает совершенно несвойственную своему значению оценку, и эта-та преувеличенная, часто до безумия, оценка удерживается до тех пор, пока мировоззрение руководителей прессы и публики остается то же самое. Примеров такого несоответствующего содержанию значения, которое в наше время, вследствие взаимодействия прессы и публики, придается самым ничтожным явлениям, бесчисленное количество. Поразительным примером такого взаимодействия публики и прессы было недавно охватившее весь мир возбуждение

делом Дрейфуса. Явилось подозрение, что какой-то капитан французского штаба виновен в измене. Потому ли, что капитан был еврей, или по особенным внутренним несогласиям партий во французском обществе, событию этому, подобные которым повторяются беспрестанно, не обращая ничьего внимания, и не могущим быть интересными не только всему миру, но даже французским военным, был придан прессой несколько выдающийся интерес. Публика обратила на него внимание. Органы прессы, соревнуя между собой, стали описывать, разбирать, обсуживать событие, публика стала еще больше интересоваться, пресса отвечала требованиям публики, и снежный ком стал расти, расти и вырос на наших глазах такой, что не было семьи, где бы не спорили об *l'affaire*. Так что карикатура Карандаша, изображавшая сперва мирную семью, решившую не говорить больше о Дрейфусе, и потом эту же семью в виде озлобленных фурий, дерущихся между собою, совершенно верно изображала отношение почти всего читающего мира к вопросу о Дрейфусе. Люди чуждой национальности, ни с какой стороны не могущие интересоваться вопросом, изменил ли французский офицер или не изменил, люди, кроме того, ничего не могущие знать о ходе дела, все разделились за и против Дрейфуса, и как только сходились, так говорили и спорили про Дрейфуса, одни уверенно утверждая, другие уверенно отрицая его виновность.

И только после нескольких лет люди стали опоминаться от внушения и понимать, что они никак не могли знать, виновен или невиновен, и что у каждого есть тысячи дел, гораздо более близких и интересных, чем дело Дрейфуса. Такие наваждения бывают во всех областях, но они особенно заметны в области литературной, так как естественно печать сильнее всего занимается делами печати, и особенно сильны в наше время, когда печать получила такое неестественное развитие. Постоянно бывает то, что люди вдруг начинают преувеличенно восхвалять какие-нибудь самые ничтожные сочинения и потом вдруг, если сочинения эти не соответствуют царствующему мировоззрению, вдруг становятся совершенно равнодушны к ним и забывают и самые сочинения, и свое прежнее отношение к ним.

Так на моей памяти, в 40-х годах, было в области художественной возвеличение и восхваление Евг. Сю, Жорж Занд, в области социальной – Фурье, в области философской – Конт и Гегель, в области научной – Дарвин.

Сю совсем забыт, Жорж Занд забывается и заменяется писаниями Зола и декадентами Бодлером, Верленом, Метерлинком и др. Фурье, с своими фаланстерами, совсем забыт и заменен Марксом; Гегель, оправдывающий существующий порядок, и Конт, отрицающий необходимость религиозной деятельности в человечестве, и Дарвин, с своим законом борьбы, еще держатся, но начинают забываться, заменяясь учением Ничше, хотя и совершенно нелепым, необдуманым, неясным и дурным по содержанию, но более отвечающим существующему мировоззрению. Так иногда внезапно возникают и быстро падают и забываются художественные, научные, философские, вообще литературные наваждения.

Но бывает и то, что такие наваждения, возникнув вследствие особенных, случайно выгодных для их утверждения, причин, до такой степени соответствуют распространенному в обществе и в особенности в литературных кругах мировоззрению, что держатся чрезвычайно долго. Еще во времена Рима было замечено, что у книг есть свои и часто очень странные судьбы: неуспеха, несмотря на высокие достоинства их, и огромного, незаслуженного успеха, несмотря на их ничтожество. И было высказано изречение: *pro capite lectoris habent sua fata libelli*, т. е. что судьбы книги зависят от понимания тех людей, которые их читают. Таково было соответствие произведений Шекспира мировоззрению людей, среди которых возникла эта слава. Удержалась же эта слава и удерживается до сих пор, потому что произведения Шекспира продолжают отвечать мировоззрению тех людей, которые поддерживают эту славу.

До конца XVIII столетия Шекспир не только не имел в Англии особенной славы, но ценился ниже других современных драматургов: Бен-Джонсона, Флетчера, Бомона и др. Слава эта началась в Германии, а оттуда уже перешла в Англию. Случилось это вот почему.

Искусство, в особенности драматическое искусство, требующее для себя больших приготовлений, затрат труда, всегда было религиозное, т. е. имело целью вызывать в людях уяснение того отношения человека к Богу, до которого достигли в известное время передовые люди того общества людей, в котором проявлялось искусство.

Так это должно быть по существу дела и так это было всегда у всех народов: у египтян, индусов, китайцев, греков, с тех самых пор, как мы знаем жизнь людей. И всегда происходило то, что с огрубением религиозных форм искусство более и более уклонялось от своей первоначальной цели (при которой оно могло считаться важным делом – почти богослужением) и вместо религиозного служения задавалось не религиозными, а мирскими целями удовлетворения требованиям толпы или сильного мира, т. е. целям развлечения и увеселения.

Это уклонение искусства от своего истинного, высокого назначения происходило везде, произошло и в христианстве.

Первые проявления христианского искусства были богослужения в храмах: совершение таинств и самое обычное – литургия. Когда же, со временем, формы этого богослужебного искусства оказались недостаточными, появились мистерии, изображавшие те события, которые считались самыми важными в христианском религиозном мирозерцании. Потом, когда с XIII, XIV веков центр тяжести христианского учения стал всё более и более переноситься из поклонения Христу, как Богу, в уяснение его учения и следование ему, формы мистерий, изображавших внешние христианские явления, стали недостаточны, и потребовались новые формы. И как выражение этого стремления, явились моралитэ, драматические представления, в которых действующими лицами были олицетворения христианских добродетелей и противоположных им пороков.

Но аллегория по самому роду своему, как искусство низшего рода, не могла заменить прежних религиозных драм; новая же форма драматического искусства, соответствующая пониманию христианства как учения о жизни, еще не была найдена. И драматическое искусство, не имея религиозного основания, стало во всех христианских странах всё более и более уклоняться от своего высокого назначения и вместо служения Богу стало служить толпе (я разумею под толпой не одно простонародье, но большинство людей безнравственных или не нравственных и равнодушных к высшим вопросам жизни человеческой). Содействовало этому уклонению еще и то, что в это самое время были узнаны и восстановлены неизвестные еще до тех пор в христианском мире греческие мыслители, поэты и драматурги. И потому, не успев еще выработать себе ясной, соответствующей новому христианскому мировоззрению, как учению о жизни, формы драматического искусства и вместе с тем признавая недостаточной прежнюю форму мистерий и моралитэ, писатели XV, XVI веков в поисках за новой формой естественно стали подражать привлекательным по своему изяществу и новизне вновь открытым греческим образцам. А так как преимущественно могли пользоваться в то время драматическими представлениями только сильные мира сего, короли, принцы, князья, придворные, люди наименее религиозные и не только совершенно равнодушные к вопросам религии, но большей частью совершенно развращенные, то, удовлетворяя требованиям своей публики, драма XV, XVI и XVII веков уже совершенно отказалась от всякого религиозного содержания. И произошло то, что драма, имевшая прежде высокое религиозное назначение и только при этом условии могущая занимать важное место в жизни человечества, стала, как во времена Рима, зрелищем, забавой, развлечением, но

только с той разницей, что в Риме зрелища были всенародные, в христианском же мире XV, XVI и XVII веков это были зрелища, преимущественно предназначенные для развращенных королей и высших сословий. Такова была драма испанская, английская, итальянская и французская.

Драмы этого времени, составлявшиеся во всех этих странах преимущественно по древним греческим образцам из поэм, легенд, жизнеописаний, естественно отражали на себе характеры национальностей: в Италии преимущественно выработалась комедия с смешными положениями и лицами. В Испании процветала светская драма с сложными завязками и древними, историческими героями. Особенностью английской драмы были грубые эффекты происходивших на сцене убийств, казней, сражений и народные комические интермедии. Ни итальянская, ни испанская, ни английская драма не имели европейской известности, а все они пользовались успехом только в своих странах. Всеобщую известностью, благодаря изяществу своего языка и талантливости писателей, пользовалась только французская драма, отличавшаяся строгим следованием греческим образцам и, в особенности, закону трех единств.

Так это продолжалось до конца XVIII столетия. В конце же этого столетия случилось следующее. В Германии, не имевшей даже посредственных драматических писателей (был Ганс Сакс, слабый и мало известный писатель), все образованные люди, вместе с Фридрихом Великим, преклонялись перед французской псевдо-классической драмой. А между тем в это самое время появился в Германии кружок образованных, талантливых писателей и поэтов, которые, чувствуя фальшь и холодность французской драмы, стали искать новой, более свободной драматической формы. Люди этого кружка, как и все люди высших сословий христианского мира того времени, находились под обаянием и влиянием греческих памятников и, будучи совершенно равнодушны к вопросам религиозным, думали, что если греческая драма, изображая бедствия и страдания, и борьбу своих героев, представляет высший образец драмы, то и для драмы в христианском мире такое изображение страданий и борьбы героев будет достаточным содержанием, если только откинуть узкие требования псевдо-классицизма. Люди эти, не понимая того, что для греков борьба и страдания их героев имели религиозное значение, вообразили себе, что стоит только откинуть стеснительные законы трех единств, и, не вложив в нее никакого религиозного соответственного времени содержания, драма будет иметь достаточное основание в изображении различных моментов жизни исторических деятелей и вообще сильных страстей людских. Такая точно драма существовала в то время у родственного немцам английского народа, и, узнав ее, немцы решили, что именно такая и должна быть драма нового времени.

Шекспировскую же драму они избрали из всех других английских драм, нисколько не уступавших и даже превосходивших драму Шекспира, по тому мастерству ведения сцен, которое составляло особенность Шекспира.

Во главе кружка стоял Гёте, бывший в то время диктатором общественного мнения в вопросах эстетических. И он-то, вследствие отчасти желания разрушить обаяние ложного французского искусства,

отчасти вследствие желания дать больший простор своей драматической деятельности, главное же вследствие совпадения своего мирозерцания с мирозерцанием Шекспира, провозгласил Шекспира великим поэтом. Когда же эта неправда была провозглашена авторитетным Гёте, на нее, как вороны на падаль, набросились все те эстетические критики, которые не понимают искусства, и стали отыскивать в Шекспире несуществующие красоты и восхвалять их. Люди эти, немецкие эстетические критики, большей частью совершенно лишенные эстетического чувства, не зная того простого, непосредственного художественного впечатления, которое для чутких к искусству людей ясно выделяет это впечатление от всех других, но, веря на слово авторитету, признавшему Шекспира великим поэтом, стали восхвалять всего Шекспира под ряд, особенно выделяя такие места, которые поражали их эффектами или выражали мысли, соответствующие их мировоззрениям, воображая себе, что эти-то эффекты и эти мысли и составляют сущность того, что называется искусством.

Люди эти поступали так же, как поступали бы слепые, которые ощупью старались бы находить бриллианты из кучи перебираемых ими камней. Как слепые долго и много перекладывали бы камушки и, в конце концов, не могли бы придти ни к какому другому выводу, как тот, что все камни драгоценны, особенно же драгоценны самые гладкие, так и эстетические критики, лишенные художественного чувства, не могли не придти к таким же результатам по отношению к Шекспиру. Для убедительности же своего восхваления всего Шекспира они составляли эстетические теории, по которым выходило, что определенное религиозное мировоззрение совсем не нужно для произведения искусства вообще и драмы в особенности, что для внутреннего содержания драмы совершенно достаточно изображение страстей и характеров людских, что не только не нужно религиозное освещение изображаемого, но искусство должно быть объективно, т. е. изображать события совершенно независимо от оценки доброго и злого. А так как теории эти были составлены по Шекспиру, то естественно выходило то, что произведения Шекспира вполне отвечали этим теориям и поэтому были верхом совершенства.

Вот эти-то люди и были главными виновниками славы Шекспира.

Преимущественно вследствие их писаний произошло то взаимодействие писателей и публики, которое выразилось и выражается теперь безумным, не имеющим никакого разумного основания, восхвалением Шекспира. Эти-то эстетические критики писали глубокомысленные трактаты о Шекспире (написано 11 000 томов о нем и составлена целая наука – шекспирология); публика же всё больше и больше интересовалась, а ученые критики всё более и более разъясняли, т. е. путали и восхваляли.

Так что первая причина славы Шекспира была та, что немцам надо было противопоставить надоевшей им и действительно скучной, холодной французской драме более живую и свободную. Вторая причина была та, что молодым немецким писателям нужен был образец для писания своих драм. Третья и главная причина была деятельность лишенных эстетического чувства ученых и усердных эстетических немецких критиков, составивших теорию объективного искусства, т. е.

сознательно отрицающую религиозное содержание драмы.

«Но, – скажут мне, – что понимаете вы под словами: религиозное содержание драмы? Не есть ли то, чего вы требуете для драмы, религиозное поучение, дидактизм, то, что называется тенденциозностью и что несовместимо с истинным искусством? Под религиозным содержанием искусства, отвечу я, я понимаю не внешнее поучение в художественной форме каким-либо религиозным истинам и не аллегорическое изображение этих истин, а определенное, соответствующее высшему в данное время религиозному пониманию мировоззрение, которое, служа побудительной причиной сочинения драмы, бессознательно для автора проникает всё его произведение. Так это всегда было для истинного художника вообще и для драматурга в особенности. Так что, как это было, когда драма была серьезным делом, и как это должно быть по существу дела, писать драму может только тот, кому есть что сказать людям, и сказать нечто самое важное для людей, об отношении человека к Богу, к миру, ко всему вечному, бесконечному.

Когда же, благодаря немецким теориям об объективном искусстве, установилось понятие о том, что для драмы это совершенно не нужно, то очевидно, что писатель, как Шекспир, не установивший в своей душе соответствующих времени религиозных убеждений, даже не имевший никаких убеждений, но нагромождавший в своих драмах всевозможные события, ужасы, шутовства, рассуждения и эффекты, представлялся гениальнейшим драматическим писателем.

Но это всё внешние причины, основная же, внутренняя причина славы Шекспира была и есть та, что драмы его пришлись *pro capite lectoris*, т. е. соответствовали тому арелигиозному и безнравственному настроению людей высшего сословия нашего мира.

VIII

Ряд случайностей сделал то, что Гёте, в начале прошлого столетия бывший диктатором философского мышления и эстетических законов, похвалил Шекспира, эстетические критики подхватили эту похвалу и стали писать свои длинные, туманные, *quasi*-ученые статьи, и большая европейская публика стала восхищаться Шекспиром. Критики, отвечая на интересы публики, стараясь, соревнуя между собой, писали новые и новые статьи о Шекспире, читатели же и зрители еще более утверждались в своем восхищении, и слава Шекспира, как снежный ком, росла и росла и доросла в наше время до того безумного восхваления, которое, очевидно, не имеет никакого основания, кроме внушения.

«Шекспир не находит даже приблизительно себе равного ни у старых, ни у новых писателей». «Поэтическая правда – наиболее блестящий цвет в короне шекспировских заслуг». «Шекспир – величайший моралист всех времен». «Шекспир обнаруживает такую разносторонность и такой

объективизм, который выдвигает его за пределы времени и национальности». «Шекспир есть величайший гений, какой только существовал до сих пор». «Для создания трагедии, комедии, истории, идиллии, идиллической комедии, исторической идиллии, для самого цельного изображения, как и для самого мимолетного стихотворения, он – единственный человек. Он не только имеет неограниченную власть над нашим смехом и слезами, над всеми приемами страсти, остроты, мысли и наблюдения, но и владеет неограниченной областью полного фантазии вымысла ужасающего и забавного характера, владеет пронизательностью и в мире выдумок, и в мире реальном, а надо всем этим царит одна и та же правдивость характеров и природы и одинаковый дух человечности».

«Шекспиру название великого подходит само собой, если же прибавить, что независимо от величия он сделался еще реформатором всей литературы, и, сверх того, выразил в своих произведениях не только явления жизни ему современные, но еще пророчески угадал по носившимся в его время лишь в зачаточном виде мыслям и взглядам то направление, какое общественный дух примет в будущем (чему поразительный пример мы видим в «Гамлете»), то можно безошибочно сказать, что Шекспир был не только великим, но и величайшим из всех когда-либо существовавших поэтов и что на арене поэтического творчества равным ему соперником была лишь та самая жизнь, которую он изобразил в своих произведениях с таким совершенством».

Очевидная преувеличенность этой оценки убедительнее всего показывает то, что оценка эта есть следствие не здравого рассуждения, а внушения. Чем ничтожнее, ниже, бессодержательнее явление, если только оно стало объектом внушения, тем больше ему приписывается сверхъестественное, преувеличенное значение. Папа не просто святой, а святейший и т. п. – Шекспир не просто хороший писатель, но величайший гений, вечный учитель человечества.

Внушение же всегда есть ложь, а всякая ложь есть зло. И действительно, внушение о том, что произведения Шекспира суть великие и гениальные произведения, представляющие верх как эстетического, так и этического совершенства, принесло и приносит великий вред людям.

Вред этот проявляется двояко: во-первых, в падении драмы и замене этого важного орудия прогресса пустой, безнравственной забавой и, во-вторых, прямым развращением людей посредством выставления перед ними ложных образцов подражания.

Жизнь человечества совершенствуется только вследствие уяснения религиозного сознания (единственного начала, прочно соединяющего людей между собою). Уяснение религиозного сознания людей совершается всеми сторонами духовной деятельности человеческой. Одна из сторон этой деятельности есть искусство. Одна из частей искусства, едва ли не самая влиятельная, есть драма.

И потому драма для того, чтобы иметь значение, которое ей приписывается, должна служить уяснению религиозного сознания. Такою была драма всегда и такую же была и в христианском мире. Но при

появлении протестантизма в самом широком смысле, т. е. появлении нового понимания христианства, как учения жизни, драматическое искусство не нашло формы, соответствующей новому пониманию христианства, и люди возрождения увлеклись подражанием классическому искусству. Явление это было самое естественное, но увлечение это должно было пройти, и искусство должно было найти, как оно и начинает находить теперь, свою новую форму, соответствующую совершившемуся изменению понимания христианства.

Но нахождение этой новой формы было задержано возникшим среди немецких писателей конца XVIII и начала XIX столетия учением о так называемом объективном, т. е. равнодушном к добру и злу, искусстве, связанном с преувеличенным восхвалением драм Шекспира, отчасти соответствовавшим эстетическому учению немцев, отчасти послужившим для него материалом.

Если бы не было того преувеличенного восхищения драм Шекспира, признанных самым совершенным образцом драмы, люди XVIII и XIX столетий и нынешнего должны были понять, что драма для того, чтобы иметь право существовать и быть серьезным делом, должна служить, как это всегда было и не может быть иначе, уяснению религиозного сознания. И, поняв это, искали бы ту новую, соответствующую религиозному пониманию форму драмы.

Когда же было решено, что верх совершенства есть драма Шекспира и что нужно писать так же, как он, без всякого не только религиозного, но и нравственного содержания, то и все писатели драм стали, подражая ему, составлять те бессодержательные драмы, каковы драмы Гёте, Шиллера, Гюго, у нас Пушкина, хроники Островского, Алексея Толстого и бесчисленное количество других более или менее известных драматических произведений, наполняющих все театры и изготовляемых под ряд всеми людьми, которым только приходит в голову мысль, и желание писать драму.

Только благодаря такому низкому, мелкому пониманию значения драмы и появляется среди нас то бесчисленное количество драматических сочинений, описывающих поступки, положения, характеры, настроения людей, не только не имеющих никакого внутреннего содержания, но часто не имеющих никакого человеческого смысла. [13]

Так что драма, важнейшая отрасль искусства, сделалась в наше время только пошлой и безнравственной забавой пошлой и безнравственной толпы. Хуже же всего при этом то, что упавшему так низко, как только может упасть, искусству драмы продолжает приписываться высокое, несвойственное ему значение.

Драматурги, актеры, режиссеры, пресса, печатающая самым серьезным тоном отчеты о театрах и операх и т. п., – все вполне уверены, что они делают нечто очень почтенное и важное.

Драма в наше время – это когда-то великий человек, дошедший до последней степени низости и вместе продолжающий гордиться своим прошедшим, от которого уже ничего не осталось. Публика же нашего времени подобна тем людям, которые безжалостно потешаются над этим

дошедшим до последней степени низости когда-то великим человеком.

Таково одно вредное влияние эпидемического внушения о величии Шекспира. Другое вредное влияние этого восхваления – это выставление перед людьми ложного образца для подражания.

Ведь если бы про Шекспира писали, что он для своего времени был хороший сочинитель, что он недурно владел стихом, был умный актер и хороший режиссер, если бы оценка эта была хотя бы неверная и несколько преувеличенная, но была бы умеренная, люди молодых поколений могли бы оставаться свободными от влияния шекспиромании. Но когда всякому вступающему в жизнь молодому человеку в наше время представляется как образец нравственного совершенства не религиозные, не нравственные учителя человечества, а прежде всего Шекспир, про которого решено и передается, как непререкаемая истина, учеными людьми от поколения к поколению, что это величайший поэт и величайший учитель мира, не может молодой человек остаться свободным от этого вредного влияния.

Читая или слушая Шекспира, вопрос для него уже не в том, чтобы оценить то, что он читает; оценка уже сделана. Вопрос не в том, хорош или дурен Шекспир, вопрос только в том, в чем та необыкновенная и эстетическая и этическая красота, о которой внушено ему учеными, уважаемыми им людьми и которой он не видит и не чувствует. И он, делая усилия над собой и извращая свое эстетическое и этическое чувство, старается согласиться с царствующим мнением. Он уже не верит себе, а тому, что говорят ученые, уважаемые им люди (я испытал всё это). Читая же критические разборы драм и выписки из них с объяснительными комментариями, ему начинает казаться, что он испытывает нечто подобное художественному впечатлению. И чем дольше это продолжается, тем более извращается его эстетическое и этическое чувство. Он перестает уже непосредственно и ясно отличать истинно художественное от искусственного подражания художеству.

Главное же то, что, усвоив то безнравственное мирозерцание, которое проникает все произведения Шекспира, он теряет способность различения доброго от злого. И ложь возвеличения ничтожного, не художественного и не только не нравственного, но прямо безнравственного писателя делает свое губительное дело.

Поэтому-то я и думаю, что чем скорее люди освободятся от ложного восхваления Шекспира, тем это будет лучше. Во-первых, потому, что, освободившись от этой лжи, люди должны будут понять, что драма, не имеющая в своей основе религиозного начала, есть не только не важное, хорошее дело, как это думают теперь, но самое пошлое и презренное дело. А поняв это, должны будут искать и выработать ту новую форму современной драмы, той драмы, которая будет служить уяснением и утверждением в людях высшей ступени религиозного сознания; а во-вторых, потому, что люди, освободившись от этого гипноза, поймут, что ничтожные и безнравственные произведения Шекспира и его подражателей, имеющие целью только развлечение и забаву зрителей, никак не могут быть учителями жизни и что учение о жизни, покуда нет настоящей религиозной драмы, надо искать в других источниках.

ПЕРВАЯ СТРАНИЦА ЧЕРНОВОЙ РУКОПИСИ ТОЛСТОГО „О ШЕКСПИРЕ И О ДРАМЕ“

ВАРИАНТЫ, КОНСПЕКТЫ, ЗАПИСИ И НЕОКОНЧЕННОЕ

ВАРИАНТЫ К СТАТЬЕ «О ШЕКСПИРЕ И О ДРАМЕ»

* № 1 (рук. № 1).

ПРЕДИСЛОВИЕ

Печатаю прекрасное основательное исследование г-на Э. Кросби об отношении Шекспира к рабочему народу, я считаю не лишним высказать и мое отношение к произведениям Шекспира, совершенно противоположное тому, которое установилось к нему всей европейской интеллигенцией, и подтверждаемое статьею Кросби. <Верно или нет это мое мнение, мне бы не хотелось умереть, не высказав его.> Мне думается, что это высказанное мое мнение о произведениях Шекспира не исключительно мое, а что многие и многие люди в наше время разделяют мое мнение, но не решаются высказать его.

Мнение это мое о Шекспире состоит в том, что произведения Шекспира не только не суть произведения величайшего гения и верх драматического совершенства, как это признается всеми, но представляют из себя ничтожные и большей частью безнравственные, грубо лубочные произведения, напыщенные, фальшивые и дурного вкуса и невыносимо скучные для нашего времени, которые свежему человеку невозможно смотреть и читать в наше время без отвращения и скуки. Так что то, что среди огромного количества этих произведений встречается десяток мест, не лишенных смысла, остроумия и правды, доказывает только то, что трудно наполнить несколько томов, не сказав чего-нибудь путного, но никак не выкупает всей той массы ничтожного, пустого, безнравственного, неудачного и фальшивого, которой наполнены эти сочинения. Я знаю, что драмы Шекспира учеными людьми считаются верхом совершенства, но знаю и то, что

мое мнение это не есть следствие случайного настроения или легкомысленного отношения к предмету, а есть результат многократных в продолжение 50 лет упорных усилий постигновения красоты Шекспира и согласования своего взгляда с установившимся взглядом на Шекспира всех образованных людей христианского мира.

Я с молодости был очень впечатлителен к поэзии вообще. Драмы все Шиллера, некоторые Гёте, драмы Лессинга, комедии Мольера, Бомарше и трогали и восхищали меня. Я понимал и Расина и в особенности Корнеля и Вольтера даже. Приподнятость этих драм оставляла меня холодным, но я не мог не любоваться изяществом языка и значительностью положений. Я понимал и древних трагиков, и Софокла и Эврипида (Аристофана я никогда не мог ценить). Как ни далеки они были от меня, я не мог не интересоваться ими, чувствуя, что то, что они изображали, было делом серьезное. Современная русская драма, Гоголь, в особенности Островский в его первых вещах до Грозы, глубоко волновали и трогали меня. И потому мне казалось, что, читая, я должен был получить большое эстетическое наслаждение от драм Шекспира. Но к удивлению моему при первом же чтении драм его, считающихся лучшими вещами: Короля Лира, Ромео и Юлии, Гамлета, Макбета, я испытал отвращение, скуку и тяжелое недоумение о том, ошибаюсь ли я или неверно установившееся о Шекспире мнение. Я не верил себе и читал в продолжение 20 лет еще и еще во всех возможных видах: и по русски, и по английски, и по немецки в переводе Шлегеля, как мне советовали, читал и комедии и хроники и безошибочно испытывал всё то же отвращение, скуку и недоумение. — Сейчас, перед писанием этого предисловия, 75-летним стариком, желая еще раз проверить себя, я вновь перечел: Гамлета, Лира, Отелло и Генриха VI и испытал опять то же отвращение и ту же скуку, но уже не недоумение, а твердое, несомненное убеждение в том, что слава Шекспира выдумана, что его драмы очень плохие произведения и что эта ложная слава перемучила много народа, извратила эстетическое чувство масс и породила кучу безобразных подражаний, еще более извращающих вкус публики. Я не могу представить подробную критику произведений Шекспира, да если бы я и сделал это, я никого бы не убедил, я могу одно: рассказать впечатление, производимое на меня драмами Шекспира. Думаю, что многие узнают в этих впечатлениях и свои впечатления.

* № 2 (рук. № 6).

2) Запутанность завязки.

Но мало того, что все эти события и положения неестественны, они еще так переплетены и запутаны между собой, что зритель или читатель не может следить за отношениями лиц и, главное, верить в те необыкновенные случайности, которые вели всех этих лиц в одни и те же места, в одни и те же условия и так переплели их между собой. В этом сцеплении событий и лиц в один узел более всего видна та преднамеренность, которая, по выражению Гёте, расстраивает,

расхолаживает читателя или зрителя. Man sieht die Absiecht und man wird verstimmt.

3) Несоответствующие времени и месту поступки действующих лиц.

Действие Короля Лира происходит, как это говорит[ся] в The second booke of the Historie of England, [14] в 3105 от сотворения мира, а между тем все лица действуют так, как будто всё происходит по крайней мере в 1200 по рождестве Христа, т. е. на 6000 лет позднее.

Есть и короли, и герцоги, и войска, и незаконные дети, и дворецкие, и джентльмены, и придворные, и доктора, и фермеры, офицеры, солдаты и единоборства рыцарей с забралами, и вызов перчаткой, и очки. [15]

Так что нет никаких условий места и времени, и зритель и читатель не знает, где и когда происходит действие, и не может вызвать в себе иллюзию.

И этот прием употребляется Шекспиром во всех его драмах. Он заставляет говорить и действовать Кориолана, Клеопатру, Лира, Генриха VIII всех одинаково в одинаковых условиях.

Может быть, что это не вредило возможности иллюзии во время Шекспира. Но после Шекспира прошло 400 лет и искусство совершенствовалось, и требования к нему предъявлялись всё больше и больше, и в наше время никакой читатель или зритель не только не может верить в поединок рыцарей во времена Семирамиды, но упоминание о вызове перчаткой, о фермере, об очках и т. п. сразу уничтожает возможность какой бы то ни было иллюзии.

Говорят, надо простить эти анахронизмы, но ведь дело не в прощении, а в том, чтобы зритель мог перенестись в чувства действующего лица. Эти же несообразности, не говоря о других, мешают этому. Нельзя сочувствовать музыкальному произведению, во время которого не переставая тянется одна фальшивая нота, как в испорченном органе.

В этом несоответствии времени и месту 3-й недостаток шекспировских драм.

4-е. <Невыдержанность характеров.

Шекспир прославляется обыкновенно за изображение характеров.>

Это неуместность речей, произносимых действующими лицами.

Начиная с речей Глостера о своем незаконном сыне и до офицера, посланного за Лиром, и, вместо того, чтобы ловить убегающего Лира, рассказывающего о положении, все лица руководствуются не тем, что им хочется сказать, а тем, что в эту минуту приходит в голову автору сказать публике. Так говорит шут, так Лир, Эдгар, Глостер и все почти лица. И эти несоответственные речи, не менее смешных часто анахронизмов, хотя бы и незамеченные, расхолаживают, а иногда прямо отталкивают читателя или зрителя, ждущего движения чувства действующих лиц и встречающего речи автора, иногда умные, чаще

бесцветные, иногда и прямо глупые.

5) Отсутствие языка.

Мало того, что речи, говоримые действующими лицами, не соответствуют их положению, когда они и соответствуют, они все говорят не языком каждого лица, [а] одним и тем же, большей частью холодным языком Шекспира. В этом 5 недостаток. Шестой в том:

6) что все лица говорят напыщенным, вычурным языком и, главное, говорят слишком много. Этим обилием слов уничтожается то, что было бы хорошо сказано, если бы было сказано только одно.

Так это в последней сцене Корделии с Лиром, так это во многих местах Макбета и Отелло, и Гамлета.

7) Отсутствие характеров.

Шекспир прославляется характерностью своих лиц. И это справедливо по отношению только некоторых удавшихся ему лиц. Я не причисляю к ним Гамлета. Гамлет есть отсутствие характера. Только поклонники Шекспира признали это отсутствие характера характером. Остальные же все не имеют никакого характера: Регана, Гонерила, леди Макбет – злодейки; Дездемона, Юлия, Корделия – привлекательно-поэтические женщины; Эдмунд и др. – злодеи.

8) Преувеличение, как в речах, так и в событиях.

Речи, как те, что небеса прорвутся от крика, что ветры лопнут, что Гамлет любит как 40 000 братьев, не только расхолаживают, но прямо мешают. Количество же убийств в Лире, кажется, больше 10, не только не ужасает, но совершенно успокаивает. Зритель и читатель чувствует, что это всё нарочно.

9) Фальшивая поэтичность.

Едва ли для людей с эстетическим чувством этот недостаток не сильнее других отталкивает от произведений Шекспира.

Буря, среди которой вбегают Лир, нисколько не увеличивает для меня его страдания, и дикие травы, которыми он два раза убирается, уничтожают действительную поэзию его положения. Тоже с трубами, шествием с цветами Дездемоны и с сумашествиями.

10-й. Неприлич[ие] и дурной вкус шуток.

Неприличие это и дурной вкус особенно заметны потому, что это не народные, не наивные, а искусственные гадости и неприличия.

11) Безнравственность.

В этом последний и главный недостаток.

Если когда и торжествует добродетель и наказан порок у Шекспира, то

это случайно. Честный зритель чувствует, что у автора одна забота: поставить лица в самые трагические положения, а что выйдет из этого – ему всё равно. Лучшая иллюстрация этого есть драма Лира.

Как в легенде, так и в старой драме, с которой взял ее Шекспир, Корделия не погибает, а торжествует и спасает отца. Но Шекспиру нужна была сцена с Лиром, выносящим Корделию, и он изменяет фабулу. Но не в этом одном, не в том, что доказывает Кросби, что сочувствие автора всегда к стороне власти и богатства и что народ для него презренная толпа, на каждом шагу проявляется самое низменное и пошлое нравственное мировоззрение.

Говорят, это условия времени, и все недостатки эти выкупаются достоинствами. Но ведь это не ученое сочинение, не проповедь, не собрание афоризмов, а художественное произведение, и повторяю: как же я могу воспринять художественное впечатление, как я могу полюбить музыкальное произведение, в котором через каждые две ноты одна фальшивая.

Объяснение славы Шекспира одно: как всегда критики это те, которые не чувствуют, а рассуждают. Критики увидели достоинства Шекспира и стали восхвалять их, не соображая того, что художественное произведение, чтобы быть таковым, должно быть если не всё прекрасно, то не должно заключать в себе безобразий. И потому говорю вам, читателям Шекспира, в особенности молодым, говорю это и о Шекспире и о всяком художественном произведении: не верьте критикам, не верьте общественному мнению о худож[ественном], верьте только себе.

Отнеситесь так к Шекспиру, и вы освободитесь от большого заблуждения и большого извращения одного из самых важных чувств – эстетического, а главное от неправды.

К главе I

* № 3 (рук. № 14).

Недоумение мое усиливалось тем, что я всегда живо чувствовал красоты поэзии во всех ее формах: <восхищался драмами Шиллера, комедиями Мольера, Бомарше, ценил даже Корнеля, Расина, даже Вольтера (хотя поднятый тон этих драм оставлял меня холодным, я не мог не любоваться изяществом языка); понимая и древних трагиков и Софокла, и Эврипида, и Эсхила (Аристофан мне никогда не нравился), как ни чужды были мне древние> греки, я интересовался их драмами, чувствуя, что то, что они изображали, было для них дело серьезное. Почему же эти произведения, не говоря уже о русских драматических

произведениях Грибоедова, Гоголя, Островского в первых вещах до Грозы, которыми я особенно восхищался, почему же все эти произведения нравились мне, но хвалёный Шекспир был мне отвратителен?

К главе III

* № 4 (рук. № 8).

Такова эта знаменитая драма. Если бы это было произведение неизвестного автора, то едва ли нашёлся бы такой читатель или зритель, который бы дочитал или досмотрел это безобразное, отталкивающее произведение до конца. Но так как это драма великого Шекспира, восхваляемая всем образованным миром, я считаю нужным показать, почему я считаю таким плохим это произведение. Недостатки этой драмы общи всем драмам Шекспира, так как все они вызваны одними и теми же мотивами, построены по одному и тому же плану и писаны одними и теми же приемами. И потому недостатки этой драмы покажут недостатки всех других драм Шекспира. Недостатки эти следующие:

- 1) Неестественность завязки.
- 2) Отсутствие характеров.
- 3) Отсутствие языка, т. е. того, чтобы каждое лицо говорило свойственным ему языком.
- 4) Напыщенность, искусственность языка.
- 5) Неприличие и дурной вкус шуток.
- 6) Неуместность речей, вложенных в уста действующих лиц.
- 7) Несоответствующие времени и месту поступки действующих лиц.
- 8) Запутанность завязки.
- 9) Фальшивая условная поэтичность.
- 10) Преувеличение и речей и поступков, и большое количество смертей.
- 11) Безнравственность.

* № 5 (рук. № 8).

Достоинства драмы Лира, общие всем другим драмам Шекспира, заслужившие им их огромную славу, следующие:

1) Драматическое положение лиц, т. е. то, что лица, вследствие известных событий или своих поступков, поставлены в такие отношения друг к другу, в которых проявляются их самые сильные чувства, и 2) сила и красота некоторых мыслей, вложенных в уста действующим лицам. Драматическое положение лиц является в самой сильной степени в драме Лира. Напряжение чувств действующих лиц в этой драме так сильно, что ни на минуту не дает отдыху читателю или зрителю. Положение властолюбивого, избалованного лестью старика в высшей степени драматично. Так же драматично положение Эдгара и Глостера, в особенности после ослепления; драматично даже положение ревнующих сестер, и в высшей степени драматично свидание Лира с Корделией. Всё это могло бы и должно бы было сильно трогать читателя или зрителя, если бы положения этих лиц вытекали из естественных условий их жизни. Но этого нет ни для одного из действующих лиц. Читатель или зритель должен верить на слово автору, что случилось то, что случилось. И это вероятно было возможно встарину. Но в наше время читатель и зритель хочет, чтобы положение, в котором находятся действующие лица, вытекало из их свойств и жизни. Этого же нет у Шекспира. Лир мог бы быть очень жалок, если бы читатель видел, что он должен был поступить, как поступил. В драме же этого нет. Читатель не видит, что побудило властолюбивого короля отказаться от власти. Еще менее видит причину, по которой он проклинает любимую дочь. Трогательно бы было положение слепого Глостера, ведомого неузнанным им сыном, но не видны причины, заставившие герцога так решительно ослепить его, и еще менее причина, по которой сын не открывается.

Несомненно, что положение, в которое ставит Шекспир свои лица, и это относится более или менее ко всем его драмам, и Гамлету, и Макбету, Юлию Цезарю и Ричарду III, и Шейлоку и др., очень драматично, но приводит он их к этим положениям так произвольно, что если читатель и зритель 17 века мог удовлетворяться этой произвольной постановкой действующих лиц в драматическое положение, читатель и зритель нашего времени уже не может этого. Так что достоинство это главное шекспировских драм не существует для нашего времени.

Второе достоинство это умные речи, которые Шекспир вкладывает в уста своих лиц. Таков монолог Лира о наказании, Гамлета о жизни и смерти, речь Антония над трупом Кесаря и др. Хороши иногда целые речи, иногда только изречения. Но опять, как и в драматических положениях, речи эти и словечки не могут уже производить своего действия в наше время, когда мы требуем, чтобы лица говорили то, что свойственно их положению и характеру, а не что попало, как это постоянно встречается у Шекспира. Так что оба главные достоинства Шекспира, я не знаю других, как остроумие, так и поэзия шекспировская, невозможны в наше время, и шутки шутов и Фальстафа, и элегический

тон Ромео и Юлии, и др. производят в наше время чувство, похожее на стыд, который испытываешь при остротах, которые не смешны, и напыщенно выражаемых quasi поэтических речах. Таковы достоинства Шекспира.

* № 6 (рук. № 8).

Всякий свежий человек, прочтя эту драму, не мог бы не согласиться с мнением Вольтера о драмах Шекспира, полагавшего, что сочинять такие драмы мог только дикарь и то не в трезвом состоянии.

К главе IV

* № 7 (рук. № 7).

Обыкновенно утверждается, что характеры у Шекспира <особенно яркие> и не представляют только олицетворения одного какого либо свойства, но, несмотря на свою яркость, многосторонни, как характеры живых людей.

Утверждается это совершенно несправедливо. Утверждается это на основании характеров Лира, Отелло, Фальстафа, Гамлета и других, выделяющихся своей жизненностью среди большинства совершенно безличных характеров, сплошных злодеев и злодеек, как Эдмунд, Гонерила, Регана, или сплошных условно добродетельных, поэтических лиц, как Дездемона, Юлия, Корделия, Эдгар, Лаэрт и другие. Но все эти многосторонние и яркие характеры, как Лир, Отелло, Фальстаф, Гамлет, принадлежат не Шекспиру, а взяты им из предшествовавших ему драм или из хроник и новелл и принадлежат не Шекспиру, но большей частью испорчены им.

Так в разбираемой драме, взятой из хроники Holinshed'a или из драмы King Leir неизвестного автора, характеры, как самого Лира, так Кента и в особенности Корделии, не только не созданы Шекспиром, но прямо обезличены, что особенно относится к Корделии, которая в King Leir представляет очень определенный и трогательный характер, у Шекспира же безличную[16] фигуру, олицетворяющую добродетель.

Вообще, как ни странно это может показаться, старая драма King Leir, из которой Шекспир взял свою, вся без всякого сравнения лучше

Шекспировской драмы.

* № 8 (рук. № 8).

Второе достоинство, приписываемое драмам Шекспира, – яркость характеров действующих лиц. И действительно, очень ярко выражены все. <Сам Лир изображен взбалмошным человеком и с самого начала при дележе дочерей уже похож на сумасшедшего и таким остается до конца. Так же ярко определены характеры Реганы и Гонерилы. Они обе злодейки совершенно одинакие и во всей драме ни разу не изменяют своему злодейскому нраву, соединяя в себе все человеческие пороки. Точно так же и Эдмунд. [17] Корделия же представляет определенный характер, соединяющий в себе все внешние прелести и добродетели, общие всем должествующим быть привлекательными женским лицам других драм Шекспира – Джульетты, Дездемоны. Кент представляет из себя характер преданности, герцог Корнваллийский – жестокости, а герцог Альбанский – жалостливости и честности, Глостер – добродушия, Эдгар – рыцарства.

Характер короля Лира считается обыкновенно образцом этой силы изображения характеров.>

Обыкновенно утверждается, что характеры Шекспира особенно ярки и не представляют только олицетворение одного какого-либо свойства, но, несмотря на свою яркость, многосторонни и сложны, как характеры живых людей. Утверждение это совершенно несправедливо и основано на недоразумении. Все характеры драм Шекспира представляют самые грубые одноцветные олицетворения качеств, нужных для хода драмы, но совершенно лишенных многосторонности и сложности характеров живых людей. Исключение из этого составляют те характеры, которые взяты Шекспиром из тех сочинений, из которых составлены его драмы. Собственно Шекспир[овские] лица все одноцветные злодеи и злодейки, как Эдмунд, Регана, Гонерила, Макбет, Яго, или безличные жертвы злодеяний, как Глостер, Эдгар, Корделия, Дездемона.

К главе V

* № 9 (рук. № 8).

Третье достоинство, приписываемое драмам Шекспира, это умные слова,

которые говорят лица. Так восхваляются иногда целые речи, иногда только изречения. Таков в Лире монолог его о наказании, речь Эдгара о своей прежней жизни, некоторые речи шута, речи Глостера и Кента, и в других драмах – знаменитые речи Гамлета, леди Макбет, Антония и другие. Не говоря о том, что речи эти и изречения, бойкие, иногда красиво выраженные, не представляют особенных достоинств ни по глубине мыслей, ни по выдержанности их, ни по новизне. Речь эти, если бы они и были очень глубокомысленны, не могут составлять достоинств художественного, поэтического произведения.

Глубокую мысль и изречения, если они точно глубоки и новы, можно ценить в прозаическом произведении, в трактате, в собрании афоризмов, но не в драматическом произведении, цель которого вызвать иллюзию и сочувствие тому, что представляется.

Но если и точно попадают в драмах Шекспира речи и изречения хорошие, то сколько рядом с этим речей и изречений грубых, фальшивых и желающих быть остроумными, балаганнопошлых и неприличных, особенно заметных, потому что это не народные наивные, а искусственные гадости и неприличия. Кроме того общий смысл речей не нравственный, а скорее обратное.

Так что в произведениях Шекспира нет ни трагичности положений, ни характеров.

Речи и изречения его лиц не составляют достоинств художественного произведения. [18]

В чем же достоинство драм Шекспира? Достоинство это я вижу в одном: в умении (которое у него должно было быть, как у актера) выражать движение чувств. В этом он большой мастер. Вся сцена Лира с дочерьми, когда он уехал от Гонерилы, когда он колеблется между гневом, гордостью, сознанием своей слабости, надеждой на Регану и готовящимся отчаянием, есть образец этого мастерства. Таковы же сцены и в других драмах: движение чувства в Отелло, когда он поддается и не поддается натиску Иаго, такая же сцена в Ричарде III с Анной, когда он улещает ее. Мастерство это несомненно, но при всех других больших недостатках драм Шекспира этого мало для объявления его славы.

К главе VII

* № 10 (рук. № 12).

Что же такое Шекспир и чем можно объяснить ту огромную славу,

которой он пользовался в продолжение 3-х веков и продолжает пользоваться теперь? На первый вопрос о том, что такое Шекспир, принимая в соображение всё, что я знаю о нем, я отвечаю следующее:

Шекспир человек очень умный, но не в смысле способности самобытной мысли, а в смысле способности воспринимать чужие мысли, запоминать, группировать их, кроме того человек чрезвычайно памятливым, живой и прекрасно владеющий языком, любящий поэзию, но не только не имеющий поэтического дарования, но лишенный главного качества, нужного для всякого художника, а тем более для поэта, совершенно лишенный [19] вкуса и чувства меры, что в сущности почти одно и то же.

С этими свойствами умственного характера и с совершенным отсутствием всякого нравственного или религиозного мирозерцания или, скорее, с самым пошлым мирозерцанием служителя и забавника сильных мира сего, Шекспир с молодых лет делается актером, а потом участником и распорядителем театра и поставщиком пьес для этого своего театра. У каждого писателя, в особенности у мало самобытного писателя, есть свой воображаемый, собирательный читатель, для удовлетворения требований которого он и сочиняет. У Шекспира этот воображаемый, собирательный читатель составляется из аристократической, мало требовательной и, хотя и с внешним лоском, невежественной и, главное, безнравственной и лишенной эстетического чувства толпы, на одном конце которой Елисавета с своими любовниками, на другом Фальстафы и его товарищи. Пьесы Шекспира имели в виду эту невежественную, безнравственную, неэстетическую толпу, и так как требования ее очень невысоки, то Шекспир с большою легкостью удовлетворял им. Стоит просмотреть те пьесы, легенды, хроники, жизнеописания Плутарха, из которых Шекспир брал свои драмы, чтобы видеть способ приготовления их. Берутся готовые лица с их характеристиками; если это хроника, легенда или жизнеописание, то события сжимаются в одно время, в уста лиц вкладываются или уже готовые речи или вновь придуманные автором, без особенной заботы о том, подходят ли они к характеру лиц. Язык всех лиц один и тот же, наполненный игрою слов. К этим главным лицам прибавляются еще лица, долженствующие быть веселыми интермедиями между трагическими, страшными событиями. Шуточные речи эти также совершенно независимы от говорящих их лиц. Всё дело только в том, чтобы они были забавны. Трагические или желающие быть поэтическими события прикрашиваются внешними эффектами труб, бурь, привидений, сражений, гробокopatелей, венков, фей и т. п., придумываются обстоятельства, при которых все или почти все лица торжественно умирают, произносятся речи, и драма готова. При этом нет ни заботы об естественности событий, о верности языка, об условиях времени и места. За тысячи лет до рождества Христова идет речь об очках или письмах и т. п. Такова была легкость составления пьес, и Шекспир, с своей умственной энергией, памятливым и владением языком, писал эти драмы без малейшего усилия и вполне удовлетворяя невысокие требования своей публики, которая не требовала правды от представления и удовлетворялась теми эффектами, которыми Шекспир наполнял свои пьесы. Из этих эффектов некоторые были очень слабы и наивны, как привидения, венки, бури, но были и эффекты драматические, в которых Шекспир, как сам актер, был великий мастер. И им-то, я думаю, Шекспир был преимущественно обязан своей славой. Эффекты эти состояли в мастерском ведении сцен, в

которых выражалось движение чувства. В этом выражении движения чувства Шекспир был великий мастер.

* № 11 (рук. № 12).

Но почему же, спросят меня, именно Шекспир получил ту огромную славу, которую он пользуется. Сочинений таких же, как и его, с ненравственным мировоззрением и не имеющих никаких других целей кроме угодья публике, очень много, почему же именно сочинения Шекспира выделялись так из остальных? Очевидно, в драмах Шекспира было нечто особенное, выдвинувшее их из всех драм его предшественников, сверстников и последователей?

Это нечто особенное действительно существовало в произведениях Шекспира.

Особенное в Шекспире, отличавшее его от других драматургов, от Грина, Марло, Бен Джонсона и других, [20] было то, что он, будучи сам актер и человек очень умный, живой и наблюдательный, умел в своих драмах особенно хорошо вести сцены, в которых выражались движения чувств.

В этом состоит особенность драм Шекспира, отличающая его от всех других.

Как ни неестественны положения, в которые он поставит свои лица, как ни несвойственен тот язык, которым он заставляет говорить их, самое движение чувства: увеличение его, изменение, соединение многих противоречащих чувств в драмах Шекспира выражаются часто необыкновенно верно и сильно.

* № 12 (рук. № 12).

Всё существующее разумно. Таково было мирозерцание Гёте, первого восхвалителя Шекспира, таково же мирозерцание всех романтиков, всех немецких критиков Шекспира и в особенности.... Гервинуса.

Таково же мирозерцание всех наиболее популярных в наше время писателей от Зола до Ибсена, и таково же было мирозерцание Шекспира, и потому понятно, что общество должно было восхвалять того, кто иллюстрировал это мирозерцание <безнравственными, бессмысленными поступками людей, признавая эти поступки очень значительными и возвышенными.

К этому выводу я пришел вследствие изучения Шекспира и его критиков; непосредственное же чувство при чтении его с самого начала говорило мне всегда то же самое, хотя и в другой форме. Отталкивало меня всегда от произведений Шекспира от сонетов до самых, [21] считающихся лучшими, драм, кроме на каждом шагу оскорбления эстетического чувства, полное равнодушие не только к самым важным вопросам жизни, но к добру или злу, сознание того, что всё, что он пишет, не нужно ему, что *he is not in earnest* [22], что цель его писания вне его, что цель его самая ничтожная, только в том, чтобы угодить своей публике, ограниченных и развращенных до мозга костей аристократов Англии.>

Так что главная внутренняя причина великой славы Шекспира была в том, что мировоззрение его, узко-буржуазное и пошло-патриотическое и, главное, не нравственное, отвечала вполне требованиям тех людей, которые составляли его славу.

* № 13 (рук. № 12).

Не жить духовной жизнью, а действовать и действовать в тех самых формах жизни, которые уже сложились, обносились нами, не нарушая их.

Таково было мирозерцание Гёте, первого восхвалителя Шекспира, таково же мирозерцание и всех немецких критиков Шекспира и в особенности главного и основного – Гервинуса.

Таково действительно мирозерцание Шекспира и таково мирозерцание нашего общества. И потому понятно, что это общество должно было восхвалять того, кто отвечал его взглядам на жизнь, хотя и очень дурно, но многосторонне не только выразил, [но] и оправдал его безнравственное отношение к жизни. Поразительно, что недавно еще точно так же, как Шекспир, один из недавно умерших писателей, Зола, приобрел точно такую, как Шекспир, славу и точно тем же, чем Шекспир, – равнодушным, даже презрительным отношением к основным вопросам жизни – и сам выразивший свои основы так же, как за Шекспира выразил их Гервинус. *Le travail*. [23] Всё дело в *le travail*. На что же должен быть направлен этот *travail*, это покажет опять тот же *travail* науки. Но как же называть безнравственными сочинения Шекспира, когда вы найдете в его драмах бесчисленные изречения (даже есть книга – Шекспир, как учитель жизни), проповедующие всякие нравственные добродетели, скажут сторонники Шекспира. – Изречения эти нравственные есть, это правда, но они есть, потому что, во 1-х, во времена Шекспира нельзя было не говорить их, да и всегда есть люди, которым они нравятся, но вы чувствуете, что сказаны они случайно, что они не нужны автору, что не только в выражении этих нравственных мыслей, но и во всем сочинении автор *is not in earnest*. Вы видите, что это не дело жизни автора, что он не кладет туда своего сердца, что он не переживает того, что изображает, а что он занят устройством забавной игрушки для людей, любящих игрушки.

* № 14 (рук. № 11).

История славы Шекспира, по моему мнению, та, что ставшая миру свои законы Франция держалась классической драмы с тремя единствами, и немцы, возмущаясь против нее, взяли орудием борьбы с нею, взяли английскую, не подчинявшуюся французскому вкусу, драму. Шекспировская драма, хотя и не лучше других, была виднее их по тому мастерству ведения сцен, и немцы взяли ее для борьбы с французским вкусом и ею дрались с французами. Начал эту кампанию Лессинг, продолжал ее Гердер, Гёте, потом Шлегель и наконец Гервинус. И значение шекспировской драмы выросло и выросло и доросло наконец до того, до чего довел ее Гервинус, до того, что она считалась верхом совершенства во всех отношениях.

Такова была история возникновения славы Шекспира. К этому надо прибавить еще особенное свойство критики вообще и людей, занимающихся критикой художественных произведений. Критики это, как сказал один остроумный человек, это глупые, которые судят об умных. Слово не только остроумно, но глубоко истинно, особенно когда оно относится к критикам хвалителям.

А таковы критики Шекспира. Они говорят, что он гениален, т. е. имеет какое-то свойство высшее, чем простой ум, и это-то свойство разъяснили нам критики. Но ведь ясно, что если в разбираемом авторе есть эта способность высшего ума, то для того, чтобы обсуживать ее, надо такую же или еще высшую способность. Не имея же этой способности, критики в том, что они обсуживают, должны видеть только то, что им по силам. И они, обсуживая это, приписывают этому низшему высшее значение. Это в особенности верно по отношению художественных произведений.

Человек, обладающий художественным эстетическим чувством, воспринимает художественные впечатления и больше ничего сказать не может, как то, что он получил художественное впечатление. Человек же, не одаренный художественным чувством, не получая художественного впечатления, но воображая, что он получил его, начинает рассуждать, признавая за художественное впечатление то, что не имеет его подобия.

* № 15 (рук. № 11).

Во всем крайности сходятся. Как глубокомысленны кажутся многим (мне по крайней мере такими они казались в моей молодости) рассуждения об объективности в искусстве! А между тем, трудно найти более смешное

недоразумение, как именно учение об объективности в искусстве. Поэт, отдаваясь вдохновению, отдается ему весь. А отдаваясь весь какому-либо чувству, настроению, он не может не выказать того, к чему его влечет и от чего его отталкивает, его мирозерцание. И поэтому, если поэт – поэт, то он всегда необъективен. Так что то, что называется объективностью, олимпийство Гёте и парение Шекспира над событиями жизни, есть только признак того, что они не серьезны, *are not in earnest*, что они балуются своими писаниями, т. е. что они не высказывают то, что с болью выросло в их душе, а только то, что по их соображениям может быть полезно им.

Вместо олимпийства Гёте и парения Шекспира очень ясно виден один стихотворец, который пишет свои вещи или пьесы для удовольствия своих друзей, одномышленников или для поддержания своей славы, другой бойкий актер и <посредственный> стихотворец, очень определенно занятый составлением ходких и эффектных пьес для своего театра.

Старания же их быть объективными, т. е. равнодушными к добру и злу (по нынешнему по ту сторону добра и зла), если только они старались быть объективными, не только не достигают своей цели, но, напротив, для каждого внимательного читателя достигают обратного. Шила в мешке не утаишь. И в объективном Гёте мы без малейшего усилия видим очень определенную тенденцию буржуазного придворного консерватизма и эгоистического равнодушия к движению жизни человечества. Еще яснее видна, сколько ни говорят об объективности Шекспира, его очень определенная тенденциозность уважения к власти, к грубой силе и презрения к толпе, к народу, то самое, что так ясно указано в статье Кросби.

И это–то самое мировоззрение Шекспира и пришлось *pro capite lectoris* не только тех людей, немцев, которые сделали его славу, [но] и всех тех людей, которые в продолжение более ста лет, не переставая, восхваляют его.

Только этим объясняется то удивительное явление, что самый посредственный составитель на скорую руку из чужих сочинений пьес для своего театра, человек, совершенно лишенный эстетического чувства, никогда не задававшийся в литературе никакими другими целями, кроме мелкого театрального успеха в своем маленьком кругу, человек, не только не имевший никаких высоких или глубоких убеждений, но человек, как большинство рядовых практических людей, был возведен в звание величайшего поэта и учителя человечества.

* № 16 (рук. № 11).

Такое объяснение происхождения ложной славы Шекспира совершенно подходит для моей цели. И без объяснения того, как произошло всякое суеверие, можно и должно бороться с суеверием и стараться доказать,

что суеверие есть суеверие. Это самое я и хотел сделать по отношению к Шекспиру.

Я желаю только показать существование этого суеверия и то, чем и как оно в наше время держится. Суеверие это, как и всякое суеверие, держится на том, что люди, признав известное положение, не только сами не обсуждают его, но не позволяют делать этого и другим. Только благодаря этому приему существуют и держатся все те нелепые утверждения, которые когда-то были приняты людьми, настолько темными, что они могли быть приняты ими, и которые в наше время, уже не имея никакого смысла, продолжают признаваться большинством людей и, не только скрывая истину, но и извращая способность людей понимать ее, служат главным препятствием истинного прогресса человечества.

* № 17 (рук. № 11).

Так Тургенев, одаренный в высшей степени эстетическим чувством, но вместе с тем очень податливый внушениям, признавал Шекспира верхом совершенства, и на днях в чьих-то воспоминаниях был напечатан рассказ, чрезвычайно характерно обрисовывающий отношение к Шекспиру Тургенева и подобных ему людей, находящихся под внушением преданий и общего мнения о гениальности Шекспира.

В воспоминаниях рассказывается, как к Тургеневу пришел молодой драматург, и Тургенев, чтобы проэкзаменовать его, предложил ему написать монолог человека, который узнает, что остававшиеся его жена и дети во власти изгнавшего его тирана, убиты этим тираном.

Тургенев рассказывает, что когда молодой человек написал очень длинный патетический монолог, то Тургенев открыл ему Макбета и показал, что Дункан у Шекспира, получив это известие, переспросил: И жену? О, и жену. И детей? И детей. Слова эти очень хороши, это правда, но Тургенев забыл сказать, что этими словами не ограничивается Дункан, а говорит еще тут же целый длинный, фальшивый, напыщенный монолог. Тургенев не видит, что он кривит душой, так как ему нужно не только не разойтись с общим мнением, но уже с своим мнением, много и много раз высказанным. И так поступают по отношению Шекспира люди, одаренные эстетическим чувством. Люди же, не одаренные им, те уже прямо восхваляют то, что очевидно дурно. И чем начитаннее и способнее эти люди, тем они больше путают и вредят, и уже совершенно затемняют дело для молодых поколений. Это те критики, которые, не понимая всей сложности и необходимой тонкости мысли, необходимой для оценки достоинств художественного произведения, рассудочно обсуждают то, что не подлежит такому рассуждению, и потому совершенно затемняют оценку художественного произведения. К этим критикам, к их мнению примыкают все лишние эстетического чувства люди, и лавина суеверия растет и дорастает до таких ужасающих размеров, что одному человеку страшно не согласиться

с целым миром, как ему кажется.

И эстетическое чувство извращается всё больше и больше не только у читателей и зрителей, но у писателей, которые, считая Шекспира совершенством, стараются подражать ему.

* № 18 (рук. № 11).

Главное же, читая критики с изложением некоторых избранных мест из Шекспира, не видит более тех не художественных, безобразных сцен и речей, которые отталкивали его при чтении, и делает усилия, чтобы согласиться с критиками, и понемногу соглашается с ними и испытывает нечто подобное художественному впечатлению.

Всё это я подробно испытал на себе и, слушая восторженные речи о том, как Лир среди самого сильного проявления страсти просит расстегнуть ему пуговицу, я, веря на слово и забывая всё то нелепое, что при этом говорит Лир, находил, что это прекрасно, и умилялся этой пуговицей. Также часто, читая критиков Шекспира, где пропущено всё слабое и уродливое и выставлено только то, что хорошо, я соглашался с тем, что Шекспир прекрасен, и мне приятно было чувствовать мое единение с многими и любимыми и уважаемыми мною людьми. Но продолжалось это только до тех пор, пока я не брал сам в руки Шекспира и не читал его всего.

Очень ярко представляется это отношение к Шекспиру людей, восхваляющих его, в том недавно напечатанном воспоминании о Тургеневе, которого я знал как великого, слепого поклонника Шекспира.

* № 19 (рук. № 12).

Но если это так, и произведения Шекспира не заключают в себе ни эстетических, ни нравственно поучительных достоинств, то чему же приписать ту огромную славу, которой он пользовался и пользуется?

А именно тому своему равнодушному к добру и злу, всё оправдывавшему узко-консервативно аристократическому мировоззрению, которое проникает все произведения Шекспира и отвечает вполне развращенному, беспринципному мировоззрению всего интеллигентного общества людей последних трех веков.

* № 20 (рук. № 14).

<Произведения Шекспира не имеют никаких эстетических достоинств, нельзя приписать ему даже заслуг изобретательности: все произведения его не оригинальные, а заимствованные; нравственное же миросозерцание Шекспира самое низменное, не нравственное.>

* № 21 (рук. № 12).

<Так что, по моему мнению, слава Шекспира основана на случайных литературно-исторических событиях, вследствие которых немецкие критики, находясь в том периоде арелигиозного миросозерцания, которое они с немецким педантизмом возвели в теорию, – избрали Шекспира, как самого полного представителя этого арелигиозного миросозерцания.> Вследствие чего и был возведен бойкий, ловкий, но лишенный совершенно эстетического вкуса, переделыватель чужих пьес для своей невежественной публики, в гениальнейшего поэта и учителя жизни человечества.

К главе VIII

* № 22 (рук. № 11).

Таковы были, по моему мнению, внешние причины славы Шекспира, внутренняя же причина была, как я уже сказал, полное соответствие безнравственности миросозерцания, которым проникнуты все драмы, с безнравственностью того общества, в котором эти произведения получили свою славу.

«Но как же объяснить, скажут мне еще, все те сотни, тысячи, десятки тысяч томов критик, написанных самыми умными и учеными людьми о Шекспире? Неужели все эти люди ошибались и восхваляли Шекспира только потому, что дух его писаний соответствовал их безнравственному мировоззрению?»

Как мне ни жутко отвечать на этот вопрос, я, будь что будет, отвечу прямо то, что думаю, в чем совершенно уверен. Ответ мой следующий:

все эти десятки тысяч томов есть такая же пустая, как схоластическая или богословская, болтовня, основанная на потворстве своим слабостям, тупоумию и, главное, на рассуждениях людей о том, что им недоступно, как глухим о звуках или слепым о цветах.

То, что в суждениях эстетических участвует очень часто, даже почти всегда, то, насколько выраженная мысль оправдывает или осуждает нашу жизнь, может заметить всякий. Не один городничий говорит, что не смешна свинья в ермолке, но и Наполеон умиляется только драмой, изображающей героев. То, что большинство людей, в особенности ученых, отличается тупоумием, тем самым, которое нужно для ученых трудов, тоже должно быть известно всякому наблюдательному человеку. То же, что большинство, если не все эстетические критики, а потому [и] критики Шекспира толкуют, подробно и многословно и учено толкуют о том, что для них совершенно недоступно и о чем они не имеют никакого понятия, это, я думаю, не всем известно и понятно. И это—то я хотел бы разъяснить читателю. Эстетическое чувство, т. е. воздействие художественного произведения на душу человека, есть чувство совершенно особенное от всех других чувств, и человек, не испытавший его, не может себе представить его, как, например, говоря грубым сравнением, человек, не испытавший электрического тока, не может себе представить этого физического ощущения. Человек, испытывающий это чувство, получающий художественное впечатление, знает несомненно, как человек, который получил электрический удар, что такое—то произведение искусства вызвало в нем это чувство. Так, знакомый пример: сцена примирения Лира с Корделией в старой драме вызвала во мне это совсем особенное чувство, у меня защипало в носу, выступили слезы, и мне стало умирительно радостно. И я больше ничего не могу сказать, что сцена эта меня трогает, что это прекрасно. Так и со всяким человеком, способным воспринимать художественные впечатления и не находящим ни нужным, ни возможным описывать и разбирать их.

Но не то с людьми мало чуткими, иногда вовсе не чуткими к художественным произведениям или чуткими к таким, которые они не считают достойными себя, но желающими выказать себя чуткими к произведениям, по их понятиям возвышенным, которые они слышали, что трогают других. Вот эти—то люди и составляют главный контингент критиков, и чем они учение и старательнее, тем они вреднее. Вот этим—то свойством критиков я и объясняю то огромное количество хвалебных критик, которые писались и пишутся о Шекспире.

Лессинг, ученый авторитет, похвалил Шекспира в ущерб псевдоклассической французской трагедии. Гёте, великий Гёте, писавший очень много плохих драм, признал Гамлета великим художественным произведением, и вот за ними выступила во всем всеоружии науки немецкая критика, т. е. стали рассуждать об искусстве люди, лишенные способности понимать его.

Главная же причина подчинения гипнозу та, что, восхваляя Шекспира, люди бессознательно подтверждают, оправдывают теорию не только их искусства, но и жизни.

На этом основана вся хвалебная критика Шекспира. Люди, не имея никакого религиозного мирозерцания и построившие на этом отсутствии мирозерцания теорию искусства, очевидно не могли не восхвалять того образца, на основании которого была построена их теория.

Только этим я объясняю себе восхваление Шекспира не только людьми, лишенными эстетического чувства, но и таких людей – поэтов, несомненно одаренных им, как Гёте, Гюго, Тургенев.

* № 24 (рук. № 12).

Объяснение этого следующее: всякое художественно воспринимаемое впечатление есть заражение тем чувством, которое испытывает художник, и происходящее от этого чувства единение с самим художником и со всеми людьми, испытывающими то же чувство.

Основа этого чувства есть сознание духовного единения. В этом сознании прелесть, привлекательность этого чувства. Получая художественное впечатление, я сознаю свое духовное единение с людьми. Это настоящее художественное впечатление. Подобное этому чувству испытывает человек, сознавая свое единение с людьми. Так что художественное чувство вызывает сознание единения, и сознание единения вызывает чувство, совершенно подобное художественному. Вот это–то чувство единения со многими людьми, признающими какое–либо произведение художественным, и вызывает чувство, подобное художественному, и при установившейся славе какого–либо художественного произведения может представляться художественным впечатлением. Это–то самое и объясняет то явление, что люди, несомненно одаренные художественным чувством, могут приписывать художественность тому, что не имеет этих свойств, но пользуется великой славой, т. е. духовно соединяет со многими высоко–почитаемыми людьми.

* № 25 (рук. № 14).

Гервинус считает все без исключения пьесы Шекспира шедеврами, и все нелепейшие речи его действующих лиц глубокомысленными изречениями,

потому что все они подходят под ту теорию, которую он составил о Шекспире, как об изобразителе жизни во всех проявлениях ее. И, очевидно, ему нужно писать много, чтобы доказать это.

Или другой критик, очень образованный и прекрасно пишущий, но лишенный совершенно эстетического чувства, Брандес, который составил себе представление о том, что драма должна быть чем то страшным, кричащим, считает, что король Лир такое великое произведение, что в сравнении с ним прелестная драма King Leir есть жалкое, ничтожное произведение. И этот человек, делая догадки о душевном состоянии Шекспира во время писания его драм, пишет об этом томы.

* № 26 (рук. № 8).

Таково же суеверие о великих достоинствах Шекспира. Держится и распространяется оно следующим образом.

Молодой человек, вступая в жизнь и желая быть на уровне просвещения интеллигентного круга, естественно желает познакомиться с теми светилами духовными, которые более всего ценятся самыми образованными людьми. Такими светилами представляются всякому молодому человеку, не только нашего времени, но и всего XIX столетия, к сожалению, не нравственные учителя жизни, а научные и преимущественно поэтические гении. И из поэтических гениев ему прежде всего по всеобщему восхвалению представится Шекспир. Умный молодой человек возьмет Шекспира, станет читать его, и в той мере, в которой он одарен эстетическим чувством, Шекспир представится ему тем, что он есть – собрание уродливых, напыщенных, нехудожественных произведений; но это свое впечатление от Шекспира он, разумеется, не посмеет высказать не только другим, но и себе, и свое отрицательное отношение к Шекспиру отнесет к своему непониманию, неразвитости и будет стараться понять, полюбить Шекспира, восхититься им. И поэтому будет стараться [найти] что бы то ни было в Шекспире такого, которое он мог бы одобрить, и будет радоваться всему тому хорошему, что он найдет в нем. Если он одарен эстетическим чувством, чувствуя свои разногласия с общим мнением, он, не возражая против восхваления Шекспира, будет или воздерживаться от суждения о нем, или будет усиленно стараться вызвать в себе восхищение перед ним, к чему в глубине души он остается холоден. Часто же, насилуя себя и слушая, и читая, и говоря о Шекспире, он доведет себя до того, что чтение и созерцание Шекспира уже будет доставлять ему известное наслаждение.

На днях я читал прекрасную книгу профессора Крымского о магометанстве. Автор, знаток арабского языка и Корана, говорит, что знают все читавшие Коран, что это одна из самых скучных, напыщенных книг. И профессор Крымский говорит это самое, но при этом замечает, что после того, как он много и много раз слышал в мечети торжественное чтение Корана, он стал испытывать некоторое чувство, похожее на эстетическое наслаждение, при слушании его. То же самое

со всякой книгой. То же происходит особенно резко по отношению к Шекспиру с людьми, очень чуткими к искусству.

* № 27 (рук. № 11).

К этому выводу я пришел вследствие изучения Шекспира и его критиков, непосредственное же чувство при чтении его говорило мне всегда то же, хотя и в другой форме. – Главное, что всегда отталкивало меня от Шекспира – на каждом шагу оскорбления эстетического чувства. Читая вещи Шекспира от его сонетов до самых страшных драм, я всегда чувствовал, что он балуется, что *he is not in earnest*, что то, что он пишет, не нужно ему, что это не есть плод внутренней, вымученной работы, а что цель его писания вне его, что цель его, грубо говоря, забава публики, и плохой, развращенной публики.

* № 28 (рук. № 12).

<Признано ли будет верным или неверным мое определение Шекспира, я счел необходимым его сделать, не мог успокоиться, пока не сделал его, и думаю, что это было нужно. А нужно это было потому, что признание верхов эстетического и этического совершенства уродливых произведений извращает важное и нужное для жизни человеческой эстетическое чувство и что, главное, гораздо еще вреднее <это то, что восхваление безнравственных сочинений> извращает еще более нужное, самое главное в жизни человечества чувство этическое, нравственное, то чувство, которое воспитывает совесть людей и человечества.>

Комментарии В. С. Мишина

О ШЕКСПИРЕ И О ДРАМЕ

ИСТОРИЯ ПИСАНИЯ И ПЕЧАТАНИЯ

Статью «О Шекспире и о драме» Толстой начал писать в сентябре 1903 г. 22 сентября 1903 г. в Дневнике записано: «Пишу несколько дней (больше недели) предисловие о Шекспире». [24] Как видно по обложкам, сохранившимся в рукописях статьи, она была начата 13 сентября. Но тема статьи и мысли, в ней высказанные, ведут свое происхождение издалека – от эпохи 50-х годов. Сам Толстой, в ответ на письмо В. В. Стасова, где тот упоминал Шекспира, писал ему 9 октября 1903 г.: «Я всё копаюсь с Шекспиром *et je ne démords pas de mon idée*. [25] Думаю на днях кончить. Дело не в аристократизме Шекспира, а в извращении, посредством восхваления нехудожественных произведений, эстетического вкуса. Ну да пускай бранят, может быть и вы, но мне нужно было высказать то, что сидело во мне полстолетия». [26]

Первые высказывания Толстого против поклонения Шекспиру относятся ко времени его приезда из Севастополя в Петербург (конец 1855 г.). В редакции «Современника» тогда много говорили о Шекспире, особенными почитателями которого были Тургенев и Дружинин, переводивший «Короля Лира». В дневнике Дружинина приводятся слова Толстого о том, что «удивляться Шекспиру и Гомеру может лишь человек, пропитанный фразой». Мнение о Гомере Толстой впоследствии изменил, но отрицательное отношение к Шекспиру осталось. По словам И. И. Панаева, Толстой говорил, что Шекспир «дюжинный писатель и что наше удивление и восхищение Шекспиром не более, как желание не отставать от других и привычка повторять чужие мнения». [27] Правда, в 1856 г., под влиянием Дружинина (его перевод «Короля Лира» появился в № 12 «Современника» 1856), Толстой как будто стал колебаться в своей оценке. 8 декабря 1856 г. Тургенев писал Толстому: «Сообщите мне ваше окончательное впечатление о «Лире», которого вы, вероятно, прочли хотя бы для-ради Дружинина». [28] В ответном письме (не найденном) Толстой, очевидно, сообщал о перемене своих взглядов. «Вы утихаете, светлеете и – главное – вы становитесь свободны от собственных воззрений и предубеждений», – пишет ему Тургенев 3 января 1857 г. и переходит дальше к вопросу о Шекспире: «Знакомство ваше с Шекспиром – или, говоря правильнее, приближение ваше к нему – меня радует. Он – как Природа; иногда ведь какую она имеет мерзкую физиономию (вспомните хоть какой-нибудь наш степной октябрьский слезливый, слизистый день), но даже и тогда в ней есть необходимость, правда и (приготовьтесь: у вас волосы встанут дыбом) целесообразность. Познакомьтесь-ка также с Гамлетом, с Юлием Цезарем, с Кориоланом, с Генрихом IV, с Макбетом и Отелло. Не позволяйте внешним несообразностям отталкивать вас; проникните в середину, сердцевину творения – и удивитесь гармонии и глубокой истине этого великого духа. Вижу отсюда, как вы улыбаетесь, читая эти строки; но подумайте, что, может быть, Тургенев и прав – чем черт не шутит!» [29] Раньше еще, 7 февраля 1856 г., В. П. Боткин писал из Москвы Дружинину: «А каков успех вашего «Лира»! Для меня он был несомненен, но как увеличивается удовольствие, когда внутреннее убеждение делается очевидностью. Вот и знаменитая антипатия Толстого к Шекспиру, против которой так разил Тургенев! Не могу не отдать себе справедливости в том, что я убежден был, что эта антипатия исчезнет при первом же случае; но я радуюсь, что случаем этим

послужил ваш отличный перевод». [30]

Однако «антипатия» Толстого к Шекспиру исчезла, очевидно, не вполне и не надолго. Это видно хотя бы из письма Тургенева к Толстому от 14/26 марта 1861 г.: «Вот вы и «Фауста» полюбили и Гомера; авось дойдет очередь до Шекспира». До Шекспира очередь как будто дошла в 1870 г., когда Толстой собирался писать комедию или драму и с увлечением занялся чтением драматических произведений. 15 февраля 1870 г. С. А. Толстая записала в своем дневнике: «Вчера вечером много говорил Левочка о Шекспире и очень им восхищался; признает в нем огромный драматический талант». [31] Но к этой записи С. А. Толстая сделала впоследствии приписку: «Хвала Шекспиру была кратковременна, в душе он его не любит и всегда говорит: я это говорю потихоньку». Действительно, в позднейших письмах Толстого к жене содержится ряд очень резких отзывов о произведениях Шекспира. 28 января 1884 г. Толстой писал: «Нынче читал Шекспира, Кориолана – прекрасный немецкий перевод, читается очень легко, но несомненная чепуха, которая может нравиться только актерам» [32]. На другой день он опять сообщает: «Я утром прочел Макбета с большим вниманием, – балаганские пьесы, писанные умным и памятливым актером, который начитался умных книг, – усовершенствованный разбойник Чуркин». [33] Упомянутый здесь «разбойник Чуркин» – герой лубочных рассказов и пьес. В октябре 1894 г. Толстой опять пишет жене: «С Верой Северцевой мы читали Шекспира. Прочли Юлия Цезаря – удивительно скверно. Вот если бы был молод и задорен, написал бы статью об этом. Избавить людей от необходимости притворяться, что они это любят». [34] Это свое намерение осуществил Толстой через 10 лет.

В 1900 г. Толстой говорил А. Б. Гольденвейзеру: «Шекспира и Гёте я три раза в жизни проштудировал от начала до конца и никогда не мог понять, в чем их прелесть». [35] В сентябре 1903 г. Толстой взялся, наконец, за статью о Шекспире, которая была задумана сначала как предисловие к статье Эрнеста Кросби [36] «Shakespeare and the working classes» («Шекспир и рабочий класс»). 6 октября 1903 г. Толстой писал В.Г. Черткову: «Занят теперь очень неожиданной работой, которая, вот уже скоро месяц, отвлекла меня от моих более нужных работ. Это начатое мною предисловие к статье Crosby об отношении Шекспира к рабочему народу, которое переросло статью и стоило мне большого труда».

В сентябре 1903 г., когда Толстой начал писать «предисловие» о Шекспире, в Ясной Поляне гостил В. В. Стасов. В письме к жене брата Стасов, описывая свои впечатления, сообщал: «Я расскажу вам впоследствии, когда будете здесь, многое из нынешнего пребывания в Ясной (в том числе про громадную атаку на Шекспира, которую Лев готовит теперь как «Предисловие» к книге о Шекспире, написанной англичанином Кросби и переведенной под надзором Льва его невесткой, женой его сына Михаила, [37] это тоже сильное нападение на Шекспира». [38] Вернувшись из Ясной Поляны в Петербург, Стасов написал письмо Толстому (23 сентября 1903 г.), где высказал некоторые свои соображения о Шекспире и давал советы: «Так как вы пожелали взглянуть на отзывы Нордау против Шекспира, то не пожелаете ли взглянуть на подобное же в некоторых местах у Брандеса, который, однакоже, в общем глубочайший почитатель Шекспира и исследователь

его настроений в сравнении с Англией, королями и аристократией, английским обществом и народом. В этом направлении Брандес сделал больше и почти всегда основательнее, чем кто бы то ни было из всех бесчисленных писателей о Шекспире. В главе о «Кориолане» Брандес очень подробно и многосторонне рассматривает все, что написано было до сих пор за и против Шекспира насчет его «антидемократизма» и малого уважения народа». [39]

Начав статью о Шекспире в сентябре, Толстой собирался в октябре уже закончить ее. Как видно по датам на обложках, работа шла в октябре почти каждый день, но статья не была закончена, потому что объем ее сильно увеличивался. 14 ноября 1903 г. в Дневнике записано: «Всё время был занят Шекспиром, который всё разрослся, кажется пришел к концу». Однако 30 ноября в Дневнике записано: «Всё не кончил Шекспира, хотя и близится к концу», а 2 декабря: «Всё вожусь с Шекспиром». 19 декабря Толстой отметил: «Кончил заниматься Шекспиром и начал о значении религии». [40] Однако и после этого он вносил некоторые поправки – вплоть до 19 января 1904 г. – последняя дата, имеющаяся в рукописях статьи.

Статья Толстого в значительной своей части направлена против истолкователей Шекспира и авторитетных его поклонников, начиная с Гёте и кончая Тургеневым. В Дневнике 30 сентября 1906 г. записано: «Читаю Гёте и вижу всё вредное влияние этого ничтожного, буржуазно эгоистического, даровитого человека на то поколение, которое я застал, в особенности бедного Тургенева, с его восхищением перед «Фаустом» (совсем плохое произведение) и Шекспиром, – тоже произведение Гёте, – и, главное, с той особенной важностью, которая приписывалась разным статуям: Лаокоонам, Аполлонам и разным стихам и драмам. Сколько я помучился, когда, полюбив Тургенева, желал полюбить то, что он так высоко ставил. Из всех сил старался и никак не мог. Какой ужасный вред авторитеты, прославленные великие люди, да еще ложные!» [41] Эта мысль о вреде авторитетов особенно определилась у Толстого во время работы над трактатом «Что такое искусство?», с которым статья о Шекспире непосредственно связана, являясь как бы его продолжением. Основные тезисы статьи о Шекспире сложились именно тогда, в 1896–1897 гг. 28 мая 1896 г. в Дневнике записано: «Главное – авторитеты и лишённые эстетического чувства люди, судящие об искусстве. Гёте? Шекспир? Всё, что под их именем, всё должно быть хорошо, и *on se băt les flancs*, [42] чтобы найти в глупом, неудачном прекрасное, и извращают совсем вкус». [43] И далее следует интересное указание на особенность, характерную, по мнению Толстого, для гениальных художников: «Средние художники производят среднее по достоинству и никогда не очень скверное. Но признанные гении производят или точно великие произведения, или совсем дрянь: Шекспир, Гёте, Бетховен, Бах и др.». Мысль о вреде авторитетов развита в Дневнике 19–20 декабря 1896 г. в требовании оценивать произведения искусства с этической точки зрения – мерой хорошего и дурного, добра и зла, содержащихся в них: «Ничто так не путает понятия об искусстве, как признание авторитетов. Вместо того, чтобы по ясному, точному понятию об искусстве определять, подходят ли произведения Софокла, Гомера, Данта, Шекспира, Гёте, Бетховена, Баха, Рафаэля, Микель-Анджело под понятие хорошего искусства и какие именно, – по существующим произведениям признанных великими

художниками определяют само искусство и его законы. А между тем есть много произведений знаменитых художников ниже всякой критики и много ложных репутаций, случайно получивших славу: Данте – Шекспир». [44] 0 том же – 20 февраля 1897 г.: «Нет большей причины заблуждений и путаницы понятий самых неожиданных и иначе необъяснимых, как признание авторитетов, т. е. непогрешимой истинности или красоты лиц, книг, произведений искусства». [45]

Производя анализ и оценку трагедий Шекспира, Толстой острее своей статьи направляет и против критиков, историков литературы, писавших о Шекспире. В первой главе Толстой приводит ряд цитат: из статьи английского писателя Самуэля Джонсона, служащей введением к изданным им сочинениям Шекспира (1765) и защищающей его от нападок Вольтера; из книги английского историка литературы Вильяма Газлита (Hazlitt) «Characters of Shakespeare's plays» (1817); из сочинений английских поэтов Шелли и Свинберна; из статьи Виктора Гюго, из книги Георга Брандеса «Шекспир, его жизнь и произведения», вышедшей в русском переводе в 1901 г. и указанной Толстому в приведенном выше письме В. В. Стасова. Цитирует Толстой Галлама. Это, повидимому, английский историк Hallam (1777–1859), автор книги «Introduction to the literature of Europe in the XV, XVI and XVII centuries» (1839). В главе пятой Толстой много цитирует Гервинуса и полемизирует с ним. Георг Гервинус – немецкий историк литературы, автор большого труда «Shakespeare» (1849–1852).

Статью о Шекспире Толстой не собирался печатать – отложил ее «в разряд тех многочисленных своих произведений, которые он не намеревался выпускать в свет при своей жизни, – говорит В. Г. Чертков в примечании к печатному тексту статьи. – В данном случае, однако, он любезно дал свое согласие на просьбу друзей издать настоящее произведение без дальнейшего отлагательства». Статья появилась сначала в газете «Русское слово» 1906 г. (12/XI, № 277; 14/XI, № 278; 15/XI, № 279; 16/XI, № 280; 17/XI, № 281; 18/XI, № 282 и 23/XI, № 285), а затем вышла отдельным изданием: «О Шекспире и о драме. Критический очерк. Издание Т-ва И. Д. Сытина» (М. 1907). В том же году статья эта появилась на английском языке вместе со статьей Кросби: «Tolstoy on Shakespeare. I. Shakespeare and the drama. By Leo Tolstoy. – II. Shakespeare and the working classes. By Ernest H. Crosby». The Free Age Press, Christchurch, 1907. [46]

В настоящем издании статья «О Шекспире и о драме» печатается по отдельному изданию 1907 г. с исправлением ошибок по автографам.

ОПИСАНИЕ РУКОПИСЕЙ

Рукописи статьи «О Шекспире и о драме» хранятся в Рукописном отделе Музея Л. Н. Толстого Академии наук СССР. Общее количество их исчисляется в 1151 рукописных единиц.

Статья «О Шекспире и о драме» была начата Толстым в виде короткого предисловия к статье Э. Кросби «Шекспир и рабочий класс».

Постепенно это предисловие разрасталось и достигло размеров большой статьи. Процесс этого разрастания совершался по мере печатания статьи на машинке и перечитывания Толстым копий. Перерабатывался не весь текст сразу, а по частям. Поэтому установить отдельные цельные редакции, в сущности, невозможно. Рукописи №№ 1–7 представляют собой первоначальные стадии работы; рукописи №№ 8–12 дают картину разрастания и превращения предисловия в статью; окончательный текст подбирается в рукописях №№ 13–15.

Рукопись № 1 – автограф в так называемом яснополянском «синем альбоме», занимающий листы 21–24 и являющийся первым наброском статьи под заглавием «Предисловие». Рукопись № 6 – также автограф – конспект в 11 пунктах (пункт 1 не сохранился), с перечислением недостатков в творчестве Шекспира. В конце листа 5 этой рукописи дата Толстого: «25 сент.». Остальные рукописи – машинописные копии с поправками Толстого. Дата Толстого имеется также в рукописи № 8: «12 октября 1903».

Кроме того, сохранились 48 обложек к рукописям данной статьи с надписями рукой переписчиц и проставленными ими датами от 13 сентября 1903 г. по 19 января 1904 г.

В рукописи № 2 в качестве обложки использован черновик письма Толстого к О. Мирбо от 30 сентября 1903 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящем томе публикуется часть произведений позднего периода творчества Л. Н. Толстого: повесть «Хаджи-Мурат» с ее многочисленными вариантами, над которой он работал с 1896 по 1904 г., и публицистические статьи 1902–1903 гг.: «К рабочему народу», «К политическим деятелям», «Что такое религия и в чем сущность ее?», «О Шекспире и о драме».

В этих произведениях с большой силой сказались и величие и слабость Толстого как художника и мыслителя, в них предельно ярко отразились гениально вскрытые В. И. Лениным противоречия его творчества.

Острейшие противоречия в творчестве Толстого – это отражение тех в высшей степени противоречивых условий, в которые была поставлена жизнь пореформенной России эпохи подготовки революции 1905 года. «Толстой оригинален, ибо совокупность его взглядов, взятых как целое, выражает как раз особенности нашей революции, как крестьянской буржуазной революции» [47], – писал В. И. Ленин.

I

Мировоззрение Толстого отразилось в «Хаджи–Мурате» во всей своей сложности и противоречивости. Сюжет повести находится в полном соответствии с действительными историческими событиями. Но вместе с тем, Толстой освещает эти события с позиций, характерных для него как выразителя идеологии патриархального крестьянства.

Естественность жизни горцев, их цельность, близость к природе, чистоту нравов Толстой резко противопоставляет лжи, лицемерию, цинизму и разврату «цивилизованного» общества.

Своеобразие «Хаджи–Мурата», сравнительно с другими произведениями позднего Толстого, заключается в том, что идея непреклонной борьбы «до последнего» звучит в повести как основной мотив, объективно опровергая проповедь «непротивления злу насилием».

Художественные особенности повести – лаконичность, законченность характеристик, лирическая взволнованность повествования – свидетельствуют о необычайной творческой силе Толстого, обогащенной долготлетним писательским опытом. Поэтому художественное воздействие «Хаджи–Мурата» на читателя не уступает по своей силе воздействию других величайших произведений писателя. Горький говорил об этой повести: «Да, когда я читаю Толстого или Чехова, какое огромное спасибо говорю им. И мне кажется, что эти творцы умели выражать всё. Разве можно написать «Хаджи–Мурата» лучше? – Нам кажется – нет. Толстому казалось можно!» [48]

На содержании и художественной форме повести сказались и новые требования, предъявленные Толстым к искусству и сформулированные незадолго до создания «Хаджи–Мурата» в трактате «Что такое искусство?». Ценителем искусства должен быть весь народ, и потому по форме оно должно быть доступным и понятным народу. «Краткость, ясность и простота выражения», эти неперенные требования Толстого к подлинному искусству, отразились в совершенстве формы повести, в ее безыскусственной поэзии, гениальной простоте.

Как видно из содержания повести, из ее многочисленных вариантов, и как это показано в статье А. П. Сергеенко «История писания «Хаджи–Мурата», Толстой интересовался борьбой горцев Кавказа на протяжении почти всей своей литературной деятельности. Он тщательно изучал исторические, этнографические и мемуарные источники, относящиеся к Кавказу, и потому сумел дать в своей повести верную до мельчайших деталей картину исторической и бытовой обстановки Кавказа и происходивших там во время царствования Николая I событий.

Однако действительный историзм заключается не только в воссоздании верной картины обстановки исторических событий, но прежде всего в раскрытии их объективно–исторического смысла, т. е. в правильной оценке изображаемых событий и лиц.

Присоединение Кавказа к России было исторически прогрессивным делом, так как ввело территорию Кавказа в сферу европейского рынка и связало отсталые производственные силы Кавказа с развивающейся капиталистической экономикой России. Бесспорно и то, что огромное значение для развития культуры кавказских народов имело установление связей с великой русской культурой. Энгельс в письме к Марксу от 23 мая 1851 г. писал: «Россия действительно играет прогрессивную роль по отношению к Востоку». [49]

Но это лишь одна сторона вопроса. Вторая заключается в том, что присоединение Кавказа происходило насильственным путем, в процессе колониальных войн царизма. Это вызывало гневный протест Толстого, ярко отраженный в повести «Хаджи-Мурат». Однако движение горцев было использовано религиозными фанатиками-мюридами и Шамилем, опиравшимся на Турцию и Англию, в своих деспотических целях и приобрело поэтому реакционный националистический характер. Мюридизм, разжигая ненависть кавказских племен к русским, вместе с тем стремился увековечить самые отсталые черты феодально-патриархального быта горцев. Администрация Шамиля, наибы – наместники областей – зачастую, особенно в последние годы войны, превращались в новую феодальную знать, начинавшую эксплуатировать бедняцкие массы горцев ничуть не хуже старых феодалов. Известны неоднократные массовые возмущения против наибов.

Толстой в «Хаджи-Мурате» резко осуждал и вождя горцев Шамиля и колонизаторскую политику Николая I.

В одном из вариантов главы о Николае I он писал:

«Гибли сотни тысяч солдат в бессмысленной муштровке на учениях, смотрах, маневрах и на еще более бессмысленных жестоких войнах против людей, отстаивающих свою свободу то в Польше, то в Венгрии, то на Кавказе».

Но, бичуя самодержавный деспотизм Николая I и его сатрапов, обличая в оценке кавказской войны лживость официальной историографии, Толстой в то же время пытается истолковать изображаемые события и поведение своих героев в морально-этическом плане, оценить их с точки зрения «вечных истин» религии, дополнить реакционной проповедью «непротивленства». Всё это не может не нарушить жизненной правды и художественной цельности произведения.

К оценке действующих в повести исторических лиц – Николая I и Воронцова – Толстой подходит также с морально-этической точки зрения, но, постепенно углубляя их характеристики, рисует всё же исторически верные, обличительные портреты, что является безусловной победой реализма Толстого. Таков образ наместника Кавказа Воронцова-старшего; читатель «Хаджи-Мурата» ясно видит, что это тот самый царский сатрап Воронцов, у которого младшим чиновником служил сосланный Пушкин, давший ему бичующе меткую характеристику:

Полу-милорд, полу-купец,

Полу–мудрец, полу–невежда,
Полу–подлец, но есть надежда,
Что будет полным наконец.

Образу Николая I Толстой уделяет особое внимание. Материал о Николае I, собранный и изученный Толстым, значительно больше того, что вошло затем в повесть «Хаджи–Мурат» и в другие произведения Толстого. Очевидно, в «Хаджи–Мурате» Толстой ограничился одной главой о Николае I потому, что не хотел нарушить художественную пропорцию повести, надеясь в дальнейшем написать о нем самостоятельное произведение. Тема о Николае I так и осталась незавершенной в творчестве Толстого. Но если не завершена тема, то художественный образ Николая I в «Хаджи–Мурате» вполне закончен.

Николай I в изображении Толстого – это олицетворение крайнего деспотизма, воплощение тупой и мертвой силы, которая мешает жить людям. Такова общая морально–этическая оценка, с точки зрения которой Толстой и проводит в «Хаджи–Мурате» прямую параллель между Николаем и Шамилем, представляющими, по его мнению, «два полюса властного абсолютизма – азиатского и европейского». В целом ряде эпизодов Толстой дает сопоставление этих двух лиц, сближая их поступки иногда даже в деталях. Для Толстого Шамиль такой же, как Николай I, бездушный, лицемерный, ослепленный фанатизмом насильник. Не сосредоточивая своего внимания в повести «Хаджи–Мурат» на образе Шамиля, Толстой более развернуто и детально рисует образ Николая I со всеми его отвратительными качествами как самодержца и как человека.

Представителям азиатского и европейского деспотизма в повести противопоставлен Хаджи–Мурат, человек искренний и цельный, ищущий естественной свободы и страстно, «до последнего» отстаивавший ее. Толстой интересовался историей и действительной жизнью Хаджи–Мурата и сделал всё возможное для выяснения деталей его биографии. В бытность свою на Кавказе писатель, повидимому, не встречался с Хаджи–Муратом, но о выходе его к русским знал. Сочувствуя уже тогда борьбе горцев, Толстой дал оценку этому событию в письме от 23 декабря 1851 г. к брату Сергею Николаевичу: «Второе лицо после Шамиля, некто Хаджи–Мурат, на днях предался русскому правительству. Это был первый лихач (джигит) и молодец во всей Чечне, а сделал подлость». [50] Но в повести, написанной более чем через полвека, Толстой отказался от своей прежней оценки поступка Хаджи–Мурата и дал этот образ опять–таки в морально–этическом, но не социально–политическом, плане.

Таким образом, историзм Толстого в «Хаджи–Мурате» имеет как сильные, так и слабые стороны, обусловленные противоречивостью Толстого–художника, мыслителя, проповедника.

II

В статьях, публикуемых в 35 томе, отразились почти все стороны учения Толстого. Он выступает, по определению Ленина, «как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства». [51]

«Толстовские идеи, это – зеркало слабости, недостатков нашего крестьянского восстания, – писал В. И. Ленин в 1908 г., – отражение мягкотелости патриархальной деревни и заскорузлой трусливости «хозяйственного мужичка». [52]

Толстой отражает настроение патриархального крестьянства «так верно, – подчеркивал Ленин, – что сам в свое учение вносит их наивность, их отчуждение от политики, их мистицизм, желание уйти от мира, «непротивление злу», бессильные проклятья по адресу капитализма и «власти денег». Протест миллионов крестьян и их отчаяние – вот что слилось в учении Толстого». [53]

Отчуждение от политики, от борьбы и обращение к богу свойственно тем социальным слоям, которые отчаялись найти реальный выход из бедственного положения. А русское патриархальное крестьянство после реформы 1861 г. являлось именно таким социальным слоем. Весь опыт человеческой истории показал, что крестьянство, вследствие того, что оно было связано с отсталым способом производства, из-за своей раздробленности, неорганизованности, политической несознательности не могло само, своими силами добиться освобождения. Будучи беспомощным в деле своего освобождения, крестьянство не могло иметь сколько-нибудь цельного и тем более последовательного революционного мировоззрения. Временами стихийно возмущавшиеся крестьянские массы России искали выхода из своего бесправного и угнетенного состояния и не могли найти его.

Толстой сочувствовал бедственному положению крестьянства, но вместо действительных средств его освобождения: борьбы, революции – проповедовал самоусовершенствование и «непротивление злу насилием» и тем самым обнаружил, по словам Ленина, «в своих произведениях такое непонимание причин кризиса и средств выхода из кризиса, надвигавшегося на Россию, которое свойственно только патриархальному, наивному крестьянину, а не европейски-образованному писателю». [54]

В статье «К рабочему народу», написанной в 1902 г., ярко проявились черты реакционной проповеди Толстого. В этой статье Толстой вскрывает враждебный народу эксплуататорский характер царского самодержавия и одновременно пророчит провал всякой попытки с помощью революционного насилия положить конец этой власти. Из того исторического факта, что крестьянские бунты никогда не приводили к освобождению трудящихся от эксплуатации, Толстой сделал реакционный

вывод, будто никогда никакой «бунт» или революция (что для него равнозначно) не приведет к освобождению. Толстой не видел, не понимал качественного отличия рабочего класса от крестьянства. Для него рабочие, занятые на фабриках и заводах, – это те же крестьяне, только испорченные и развращенные тем, что искусственно вырваны из естественной и якобы единственно полезной и нужной для всякого человека деревенской жизни и втиснуты во вредные людям условия городской цивилизации.

Толстой страстно обличал капитализм, но считал, что спасение человечества состоит в возвращении от городской «порочной» цивилизации к земледельческому труду.

Мешает этому возвращению, по его мнению, то, что земля, которой хватит «на всех», в огромном количестве составляет частную собственность людей, не только на земле не работающих, но при помощи ее угнетающих других. Эта система охраняется всеми силами государства, а в особенности его главной силой – войском. Нужно поэтому только одно, – говорит Толстой, – изыскать средства вернуть землю народу. Лучшим проектом возвращения земли он считает проект Генри Джорджа, которого Ленин назвал «буржуазным национализатором земли». Согласно этому проекту должно быть точно определено количество земли, нужное отдельному человеку для собственного прокормления. Вся земля сверх этой нормы облагается единым поземельным налогом в таком размере, который сделал бы для владельцев просто невыгодным владеть лишней землей. Это вызовет естественное перераспределение земли и, как следствие – переустройство всего общества. Государство, которое всегда стояло за неработающих, будет, конечно, мешать этому, но если рабочие откажутся служить в войске, то государство сделается бессильно, и таким образом «всё образуется».

Не менее реакционна и беспомощная попытка Толстого критиковать социализм, которого он не знал, не понимал и не мог понять, так как являлся выразителем настроений большинства того крестьянства, которое не видело еще, какие общественные силы способны принести избавление трудящимся массам.

Бичуя буржуазно-помещичье государство и его аппарат насилия – войско, ясно видя уродливость буржуазной цивилизации и предлагая утопические проекты спасения от ее «язв», Толстой выражал настроения русского крестьянина, который с ужасом видел, как почва ускользает из-под его ног, как задыхается он от безземелья и малоземелья, как отнимается его земля, а сам он превращается в сельского пролетария. Всё это, в представлении патриархального крестьянина, шло из города и от города.

Требование земли было всеобщим требованием русского крестьянства накануне первой революции. Эти настроения русского крестьянства и его мечту о земле и выразил Толстой в статье «К рабочему народу».

Вопрос о земле был одним из тех великих вопросов, которые писатель поставил, но разрешить оказался не в состоянии.

Вопрос о земле был правильно поставлен и действительно разрешен лишь партией большевиков. Русское трудящееся крестьянство пошло по пути, указанному Лениным, и получило землю только в результате Великой Октябрьской социалистической революции.

В статье «К политическим деятелям» Толстой пытался обосновать предложенные им средства искоренения общественных зол путем того же самоусовершенствования и «непротивления злу насилием» и убедить политических деятелей, защищающих правительства эксплуататоров, в том, что их деятельность безнравственна, а борющихся против правительства – в том, что их борьба ни к чему не приведет, а лишь ухудшит положение трудящихся.

В век технического прогресса, писал Толстой, власть стала несокрушима, «Чингис-хан с телеграфом» еще более непобедим, чем прежний Чингис-хан. Если революция и победит, то новая власть якобы всё равно не обеспечит свободы людям, и вообще стремление людей к материальному благополучию недостойно человека и т. д. Поскольку средства и силы, поддерживающие правительства, благодаря техническому прогрессу изменились, то и средства искоренения зла должны быть новыми. Эти новые средства и предлагает Толстой – самоусовершенствование и «непротивление злу насилием».

Реакционность подобной проповеди Толстого, одинаково обращенной и к хозяину и к работнику, очевидна. От нее веет духом идеологии «восточного строя, азиатского строя».

«Отсюда, – писал Ленин, – и аскетизм, и непротивление злу насилием, и глубокие нотки пессимизма, и убеждение, что «всё – ничто, всё материальное ничто»... и вера в «Дух», «начало всего», по отношению к каковому началу человек есть лишь «работник», «приставленный к делу спасения своей души», и т. д.».[55]

Толстой понимал, что идущая долгие века борьба в человеческом обществе – это в основном борьба между властью и народом, а не между разными группами властителей, как ее пытались представить дворянские и буржуазные идеологи. Но Толстой не видел того, что это была классовая борьба между угнетенными и угнетателями, не видел экономической основы этой борьбы, а поэтому весь процесс общественного развития представлялся ему как чисто механическая смена «одной власти другою, и этой другой еще третьею и т. д.», пока, наконец, власть не сделалась «несокрушима».

Толстой просмотрел то, что вместе с новыми условиями (т. е. эпохой капитализма) возникла и совершенно новая сила – промышленный пролетариат, которому суждено стать могильщиком капитализма.

Ценность статьи «К политическим деятелям» заключается в той уничтожающей критике, с которой Толстой обрушился на буржуазные демократии. Великий художник отчетливо видел, что форма государства, существующая в так называемых демократических странах: Англии, Франции и «обетованной земле» капитализма – Америке, ничуть не лучше для народа, чем царское самодержавие, а своими тягчайшими формами угнетения трудящихся, утонченным лицемерием и маскировкой самой

беззащитной эксплуатации колониальных народов зачастую еще хуже. Толстой указывает, что истинное лицо буржуазной демократии – в рабстве негров в Соединенных Штатах, в уничтожении независимости буров, в милитаризме Франции. В то время как буржуазные либералы на все лады прославляли западный парламентаризм, считая его образцом для России, «горячий протестант, страстный обличитель» Толстой бичевал буржуазную демократию за ее антинародную, эксплуататорскую сущность.

В третьей из публикуемых в настоящем томе статей – «Что такое религия и в чем сущность ее?» – Толстой излагает свое религиозное учение, а вместе с тем резко критикует официальную церковь за ее фальшь, лицемерие, эксплуататорский характер. Это – типично толстовская противоречивость. У Толстого, писал Ленин, «борьба с казенной церковью совмещалась с проповедью новой, очищенной религии, то есть нового, очищенного, утонченного яда для угнетенных масс». [56] Толстой стремился дать «очищенную» религию, т. е. приведенную в соответствие с развивающимся знанием человека об окружающей его природе, свободную от всяких чудес, легенд и т. п., а также и от связей с государством, словом, такую религию, которая, по его словам, должна была не разъединять, а объединять всех людей.

Религия Толстого обладает основным, определяющим признаком всякой религии, т. е. в конечном итоге опирается не на знание, не на обобщенный человеческий опыт, не на науку, а на веру и, как всякая религия, закабалает человека.

Совершенно правильно подчеркивая, что церковь во все века защищала и поддерживала эксплуататоров и что всякая религия всегда приспособлялась к их нуждам, Толстой не замечал того, что и его «чистая» религия льет воду на ту же мельницу, так как ставит «на место попов по казенной должности попов по нравственному убеждению».

Критикуя в этой же статье буржуазную науку, Толстой справедливо указывает на то, что она оторвана от народа, служит интересам хозяев и потому многие ее завоевания способствуют еще большему закабалению трудящихся масс.

Совершенно неверно довольно распространенное представление о том, что Толстой вообще отрицал всякое значение положительных наук. Это решительно опровергается неослабевающим интересом, с которым Толстой следил за развитием математики, физики, химии, естествознания, о чем он много писал в дневниках, записных книжках и письмах.

Основная ошибка Толстого в оценке науки заключалась в том, что он не верил в возможность науки правильно объяснить окружающий мир и поэтому обращался к вере, которая с необходимостью приводила его к проповеди религии.

Толстой справедливо бичевал буржуазную науку за продажность, за демагогию и фразу, за стихию и анархию, за беспредметность в научных исследованиях, а главное – за полную ее неспособность заняться главным и первейшим делом науки – разумным устройством жизни человеческого общества.

Но Толстой не знал, не хотел знать того непреложного факта, что революционная наука, выражающая интересы и стремления класса-освободителя всех трудящихся – пролетариата, уже есть, что учение о разумном устройстве общества – научный социализм Маркса и Энгельса – дает рабочему народу подлинное руководство в жизни.

III

Статья Толстого о Шекспире при своем первом появлении в печати в 1906 г. вызвала многочисленные отклики самого разноречивого характера. Большинство критиков, конечно, резко нападало на Толстого, стараясь доказать ему, что он «не понял», «не знал» Шекспира или даже «завидовал» его славе!

Известно, что Толстой на протяжении всей своей деятельности интересовался Шекспиром, и его мнение о шекспировских пьесах было за малым исключением всегда отрицательным.

Творчество Шекспира было порождено той эпохой, когда буржуазия только что выдвигалась на арену истории и выступала носительницей прогрессивного по тому времени способа производства. Передовые деятели эпохи Возрождения, олицетворявшие, по выражению Энгельса, «идеализированный рассудок буржуазной эпохи», выступали тогда под знаменем гуманизма, борьбы за свободного человека, против схоластики, мракобесия и феодального аскетизма. Правда, буржуазия не осуществила и десятой доли тех принципов, которые были выдвинуты ее передовыми идеологами. Требование свободы она обратила в свободу наживы, торговли, эксплуатации. Лозунги гуманизма, любви к ближнему она сделала лицемерным прикрытием для компромисса с феодальным дворянством за счет народных масс. Не случайно, что в произведениях писателей той эпохи, в том числе и в творчестве Шекспира, появляются мотивы облагораживания представителей дворянства, «добрых» рыцарей и королей.

Не вдаваясь в подробный анализ оценки Толстым творчества Шекспира, необходимо всё же остановиться на некоторых основных причинах отрицательного отношения Толстого к великому английскому драматургу, наиболее резко и полно выраженного в статье «О Шекспире и о драме».

Толстой критикует Шекспира как представителя отрицаемой им буржуазной культуры, как одного из тех писателей, в творчестве которого ярко проявилось «выделение исключительного искусства высших классов от народного искусства». Он заявляет, что причиной славы Шекспира является массовый гипноз, переходящий из поколения в поколение и начавшийся в узкой группе западных писателей, которые в свое время превозносили его творчество.

В статье о Шекспире сказались взгляды Толстого на искусство,

выраженные им в трактате «Что такое искусство?». Именно с точки зрения своей христианской морали Толстой подходит к оценке поступков действующих лиц «Короля Лира» и других драм Шекспира.

Антиисторизм оценки Толстым Шекспира сказывается в том, что он рассматривает шекспировские пьесы с точки зрения тех требований, которые могли быть предъявлены к писателю в конце XIX века, а не во времена Шекспира, который создавал свои произведения в эпоху зарождения реалистического искусства.

Требую от искусства естественности, простоты, общедоступности, Толстой критикует аллегории, пышные сравнения, гиперболы и прочие художественные приемы Шекспира. В глазах Толстого – это признаки стиля «исключительного искусства высших классов». Одной из причин отрицательного отношения Толстого к Шекспиру было, видимо, и то, что художественный метод самого Толстого резко отличался от художественного метода Шекспира: если в своем творчестве Толстой стремился создать типичный образ через изображение отдельного человека в разных стадиях и проявлениях его внутренней жизни, то Шекспир лепил свои фигуры из типичных качеств многих людей, часто создавая гиперболические образы.

Критика Толстым Шекспира в значительной мере субъективна и не повлияла на отношение к великому английскому драматургу русского зрителя.

Шекспир с его воспеванием свободы и достоинства человека уже давно не нужен современному буржуазному миру, который приближается к своей окончательной гибели и культура которого находится ныне в состоянии маразма и вырождения.

Шекспир на Западе, в том числе и на его родине, в Англии, время от времени используется в наше время для прикрытия прогнившего содержания капиталистической культуры. Только в Советском Союзе, в социалистическом государстве, законном наследнике всего лучшего, что дала история человеческой культуры, Шекспир нашел свое второе рождение.

Современный советский зритель относится с живым интересом к пьесам Шекспира и умеет выделять в них то, что созвучно нашей великой эпохе.

Произведения, входящие в 35 том, отражая общие черты позднего творчества Толстого, с несомненностью свидетельствуют о том, что, как бы резко ни звучали его противоречия, какими бы реакционными и утопичными ни были его «рецепты спасения человечества», – Толстой велик уже тем, что, «стремясь дойти до корня», на протяжении всей своей литературной деятельности непрестанно ставил самые острые вопросы общественной жизни во всей их широте и неумолимо искал на них ответа.

«Л. Толстой, – говорит Ленин, – сумел поставить в своих работах

столько великих вопросов, сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе. Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества». [57]

Н. Родионов.

РЕДАКЦИОННЫЕ ПОЯСНЕНИЯ

Тексты, публикуемые в настоящем томе, печатаются по общепринятой орфографии, но с воспроизведением всех больших букв и особенностей правописания Толстого.

При воспроизведении текстов соблюдаются следующие правила.

Слова, не написанные явно по рассеянности, печатаются в прямых скобках.

Условные сокращения (т. н. «аббревиатуры») типа «к-рый», вместо «который», и слова, написанные неполностью, воспроизводятся полностью, причем дополняемые буквы ставятся в прямых скобках: «к[отор]ый», «т[ак] к[ак]» и т. п. лишь в тех случаях, когда редактор сомневается в чтении.

Слитное написание слов, объясняемое лишь тем, что слова, в процессе беглого письма, для экономии времени и сил писались без отрыва пера от бумаги, не воспроизводится.

Описки (пропуски букв, перестановки букв, замены одной буквы другой) не воспроизводятся и не оговариваются в сносках, кроме тех случаев, когда редактор сомневается, является ли данное написание опиской.

Слова, написанные явно по рассеянности дважды, воспроизводятся один раз, но это оговаривается в сноске.

После слов, в чтении которых редактор сомневается, ставится знак вопроса в прямых скобках: [?].

На месте неразобранных слов ставится: [1 неразобр.] или: [2 неразобр.] и т. д., где цифры обозначают количество неразобранных слов.

На месте слова, неудобного в печати, ставится его начальная буква и число точек, равное числу выпускаемых букв.

Из зачеркнутого в рукописи воспроизводится (в сноске) лишь то, что признает редактор важным в том или другом отношении.

Незачеркнутое явно по рассеянности (или зачеркнутое сухим пером) рассматривается как зачеркнутое и не оговаривается.

Более или менее значительные по размерам места (абзац или несколько абзацев, глава или главы), перечеркнутые одной чертой или двумя чертами крест–накрест и т. п., воспроизводятся не в сноске, а в самом тексте и ставятся в ломаных < > скобках; но в отдельных случаях допускается воспроизведение в ломаных скобках в тексте, а не в сноске и одного или нескольких зачеркнутых слов.

Написанное Толстым в скобках воспроизводится в круглых скобках. Подчеркнутое печатается курсивом, дважды подчеркнутое – курсивом с оговоркой в сноске.

В отношении пунктуации: 1) воспроизводятся все точки, знаки восклицательные и вопросительные, тире, двоеточия и многоточия (кроме случаев явно ошибочного употребления); 2) из запятых воспроизводятся лишь поставленные согласно с общепринятой пунктуацией; 3) ставятся все знаки в тех местах, где они отсутствуют с точки зрения общепринятой пунктуации.

Воспроизводятся все абзацы. Делаются отсутствующие в диалогах абзацы без оговорки в сноске, а в других самых редких случаях – с оговоркой в сноске: Абзац редактора.

Примечания и переводы иностранных слов и выражений, принадлежащие Толстому, печатаются в сносках (петитом) без скобок.

Переводы иностранных слов и выражений, принадлежащие редактору, печатаются в прямых [] скобках.

Пометы: *, ** в оглавлении томов, на шмуц–титулах и в тексте при номерах вариантов означают: * – что печатается впервые, ** – что напечатано после смерти Толстого.

Иллюстрации

Фототипия с портрета Л. Н. Толстого 1903 г. между стр. IV и V.

Автотипия первой страницы первой рукописи Толстого «О Шекспире и о драме» между стр. 556 и 557.

Примечания

1

[«Лир – это повод для создания Корделии, – говорит Виктор Гюго. – Материнская любовь дочери к отцу; глубокая тема; высочайшее чувство, так чудесно переданное в легенде о той римлянке, что кормила грудью отца в темнице. Юная грудь, питающая седобородого старца, – более священного зрелища не может быть. Корделия – олицетворение такой дочерней любви.

Лишь только образ, о котором мечтал художник, был найден, Шекспир создал свою драму. Выносив его в своих замыслах, он создал трагедию, как бог нарочно создал землю, чтоб было где взойти заре».]

2

[его рождению предшествовало много радостей,]

3

[«Грубый скиф или дикарь, который пожирает свое потомство, будет мне милей, чем ты, былая дочь».]

4

[В том мало смеху, что уходит шут, вас тоже в жизни превращенья ждут,]

5

[рубленное мясо под лунной подливкой,]

6

[«Случалось ли вам видеть дождь сквозь солнце? Так, улыбаясь, плакала она. Улыбка на ее устах не знала про слезы на заплаканных глазах»]

7

[Небезопасный опыт при мысленном решении умереть. Смертельна даже мнимая попытка, ведь он теперь в воображении там, где думал прекратить существование,]

8

[у нее трупный запах.]

9

[Видишь преднамеренность, и это портит тебе настроение (раздражает, огорчает тебя),]

10

[С какой хитростью Амлет, ставший впоследствии королем Дании, отомстил за смерть своего отца Хорвендила, убитого его братом Фенгоном, и прочие обстоятельства этого повествования,]

11

[быть или не быть]

12

[всерьез,]

13

Пускай не думает читатель, что я исключаю написанные мной случайно театральные пьесы из этой оценки современной драмы. Я признаю их точно так же, как и все другие, не имеющими того религиозного содержания, которое должно составлять основу драмы будущего.

14

[Второй книге истории Англии,]

15

Зачеркнуто: Так что и Дувр, которого не было

16

Зачеркнуто: куклу

17

Зач.: и герцог Корнваллийский.

18

Здесь в подлиннике стоит знак вставки. Она не сохранилась.

19

В подлиннике: лишенного

20

Зачеркнуто: из которых многие, как драматурги, были лучше его

21

Зачеркнуто: страшных

22

[не серьезен.]

23

[Труд.]

24

Т. 54, стр. 192.

25

[и не отступаю от моей мысли.]

26

Т. 74.

27

«Исторический вестник», 1890, 11, стр. 442.

28

«Толстой и Тургенев. Переписка», 1928, стр. 24.

29

«Толстой и Тургенев. Переписка», 1928, стр. 32.

30

«XXV лет. 1859–1884. Сборник», Спб. 1884, стр. 490.

31

«Дневники С. А. Толстой. 1860–1891», изд. Сабашниковых, М. 1928, стр. 31.

32

Т. 83, стр. 414–415.

33

Там же, стр. 415.

34

Т. 84, стр. 223.

35

А. Б. Гольденвейзер, «Вблизи Толстого», I, М. 1922, стр. 30.

36

Эрнест Кросби (Ernest Howard Crosby, 1856–1907) – американский поэт, публицист и общественный деятель. Автор статей о Толстом; его корреспондент с 1891 г. См. Эрнест Кросби, «Толстой и его жизнепонимание» с заметкой Толстого «Первое знакомство с Э. Кросби», изд. «Посредник», М. 1911.

37

Перевод статьи Кросби делался А. В. Толстой под наблюдением Л. Н. Толстого, но остался в рукописи.

38

«Лев Николаевич Толстой», юбилейный сборник, М. 1928, стр. 382.

39

«Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка», Л. 1929, стр. 319.

40

Т. 54, стр. 193, 198, 199, 200.

41

Т. 55, стр. 248.

42

[из кожи лезут,]

43

Т. 53.

44

Там же.

45

Там же.

46

«Толстой о Шекспире. I. Шекспир и драма. Льва Толстого. – II. Шекспир и рабочий класс. Эрнеста Кросби». Издание «Свободного слова».

47

В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 15, стр. 183.

48

Всеволод Иванов, «Встречи с Максимом Горьким», изд. «Молодая гвардия», М. 1947, стр. 79.

49

К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, М. 1932, стр. 211.

50

Т. 59, стр. 132–133.

51

В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 15, стр. 183.

52

Там же, стр. 184.

53

Там же, т. 16, стр. 302.

54

В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 16, стр. 295.

55

В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 17, стр. 31.

56

В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 16, стр. 295.

В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 16, стр. 293.