

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://tolstoyleo.ru/> приятного чтения!

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой

(Критический очерк)

I

Статья г-на Э. Кросби об отношении Шекспира к рабочему пароду 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 пришел, 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 все 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 сходится 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 все, 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 (mege

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой (tolstoyleo.ru impertinence), тем не менее мы все-таки должны сказать о пей что-нибудь. Итак, 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 впечатлением 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 отстывает 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 maternite de la fille sur le pere; sujet profond; maternite venerable entre toutes, si admirablement traduite par la legende de cette romaine, nourrice, au fond d'un cachot, de son pere vieillard. La jeune mamelle pres de la barbe blanche, il n'est point de spectacle plus sacre. Cette mamelle filiale, c'est Cordelia.

Une fois cette figure revee et trouvee, Shakespeare a cree son drame... Shakespeare, portant Cordelia dans sa pensee, a cree cette tragedie comme un Dieu, qui ayant une aurore a placer, ferait tout expres un monde pour l'y niettre".

{В "Лире" главное - Корделия. Материнская любовь дочери к отцу - это глубокая тема. Такое материнство больше всего достойно почитания, оно восхитительно передано легендой о той римлянке, которая в темнице кормила своим молоком старика отца. Молодая грудь, спасающая от голодной смерти седобородого старца, - нет более священного зрелища. Эта дочерняя грудь Корделия.

Как только Шекспир нашел этот пригрезившийся ему оораз, он создал свою драму... Шекспир, задумав образ Корделии, написал эту трагедию подобно некоему богу, который, желая создать достойное место для зари, нарочно сотворил бы целый мир, чтобы она засветилась над ним (фр.).}

"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 вроде благоговения охватывает вас на пороге этой трагедии - чувство, подобное тому, какое вы испытываете на пороге Сикстинской капеллы с плафонною живописью Микеланджело. 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

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
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 {было очень забавно, когда его делали (англ.)}, 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 все ей противно, кроме его любви. Король награждает и эту дочь и спрашивает меньшую, любимую, которой, по его выражению, интересуются вина Франции и молоко Бургундии, то есть 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. Услыхав 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". {Варвар, скиф или тот, что делает свое потомство трапезой для удовлетворения своего аппетита, будет столь же близок мне, встретит такую же жалость и помощь, как ты, некогда моя дочь (англ.)}.

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 собой о несправедливости людской, дающей права и уважение законному и лишаящий 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

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
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, все 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 посредине 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 тут 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 отплатил 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 все 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,

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
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 {Та, что ныне девушка и смеется над моим уходом, не будет долго девушкой, если только что-либо не переменится (англ.)}, - 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, все не узнаваемый Лиром, без всякого повода начинает ругать Освальда (дворецкого Гонерилы) и говорит ему: "Ты холоп, плут, лизоблюд, низкий, гордый, мелкий, нищий, трехкодежный, 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 {отбивную под лунной подливкой (англ.)}, 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, все 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

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
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, все надеясь, что Регана примет его со всей сотней слуг, но Регана говорит, что она примет его только с двадцатью пятью, и тогда Лир решается 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, то есть 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 сильною, 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, тли о том, что так как силы неба стары, то они должны покровительствовать старцам, и многое другое.

Третье 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 жилья, бегает 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 выразить его отчаяние: он желает, чтобы ветры так дули, чтобы у них (у ветров) лопнули щеки, чтоб дождь залил все, 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, все 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 незачем укрываться от бури, что он не чувствует ее, так как в душе у него буря, вызванная неблагодарностью дочерей, заглушает все. 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, то есть 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 (шут)... Одно ведь правосудия ярмо лежит на нем и на тебе; так рядом садняя 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 была 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 (все не узнавая его) унести короля в Дувр, и Кент с шутом 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 все 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, вedomый 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 ошупью 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

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru 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.

Услышав 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 очи 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, все тело бы твоё 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 where in her eyes; which parted thence as pearls from diamonds dropped" {Ее улыбки и слезы напоминали погожий день; счастливые улыбки, игравшие на ее устах, казалось, не знали, что за гости были в ее глазах, эти гости ушли оттуда, как падают жемчужины с алмазов (англ.).} 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 венок 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

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
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 взшел на утес и что под ним страшный обрыв, и оставляет его одного. Глостер, обращаясь к богам, говорит, что он стряхивает с себя свое горе, так как он не мог бы дольше нести его, не осуждая их, богов, и, сказав это, прыгает на ровном месте и падает, воображая, что он прыгнул 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 {я не знаю, как хитрость может ограбить сокровищницу жизни, когда сама жизнь отдается этому воровству: если бы он только был там, где он думал, то теперь он не мог бы уже думать (англ.)}. 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 все, как богословы, и да и нет и уверяли его, что он все 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* {у нее трупный запах (англ.)}. 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 Гонерилы 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, все еще переодетый. Лира будят музыкой, он просыпается и, увидав Корделию, не верит тому, что она живой человек, думая, 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

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
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 приходит 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, все 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, вбегает Эдгар и говорит, что сражение проиграно. Лир и Корделия в плену. Глостер опять отчаивается. Эдгар, все 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 все 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 прокажет 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 все, 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 все 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 забрало, 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

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru 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 все 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 вбегает 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 все 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 тою, 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

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
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 отрекаться 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 все 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 по 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 рождества 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) {Видишь преднамеренность, и это портит тебе настроение (раздражает, огорчает тебя) (нем.)}, как говорит Гете. 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

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru 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", то есть 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, должностующие быть поэтическими, женщины – Юлия, Дездемона, Корделия, Имоджена, Марина. И так же 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 Lear" 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

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
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 переряженный, 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. По 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, все 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 should relate the cause,

I would make a heart of adamant to weep.
And thou poor soul,
Kind-hearted as thou art
Dost weep already, are 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 все, 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 шутком 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 Антонием, 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

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
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. Все 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 мертвою будет любить ее, а теперь хочет надыхаться ее благоговием 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 все, что он велит: напоить Кассио, раздражить его, потом убить. Эмилия же, высказывающая все 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 существовавшего 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 выставлявшая 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,

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru 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 несметными 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 pere Horwendille, occis par Fengon, son frere et autre occurrence de son histoire {с какой хитростью Амлет, ставший впоследствии королем Дании, отомстил за смерть своего отца Хорвендилла, убитого его братом Фенгоном, и прочие обстоятельства этого повествования}, 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 {быть или не быть (англ.)}), те самые, которые выражены у него в 66-м сонете (о театре, о женщинах), он нисколько 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 все, 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.

Все 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 все то, что составляет характер Гамлета легенды. Гамлет во все 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

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru 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, напоминая 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 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 поскольку 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 не нужные и по 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,

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru 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 – все 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, выкальванием 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 Leir".

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 все 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 людного тогда эвфуизма, то есть 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 подобию 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 заставляя 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,

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
искусственно склеенные из кусочков, выдуманные на случай сочинения, совершенно ничего не имеющие общего с искусством и поэзией.

VI

Но, может быть, высота миросозерцания Шекспира такова, что если он и не удовлетворяет требованиям эстетики, он открывает нам такое новое и важное для людей миросозерцание, что ввиду важности этого открываемого им миросозерцания 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 миросозерцания 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 thatkraftigen Manner: Fortinbras, Volingbrocke, Alciviades, Octavius spielen hier die gegensatzlichen Rollen gegen die verschiedenen Thatlosen; nicht, ihre Charaktere verdienen ihnen Alien ihr Glick und Gedeihen etwa durch eine grosse Ueberlegenheit ihrer Natur, sondern trotz ihrer geringerer Anlage stellt sich ihre Thatkraft an sich Uber die Unthatigkeit der anderen hinaus, gleichviel aus wie schoner Quelle diese Passivitat, aus wie cshlechter jene Thatigkeit fliesse, то есть 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 по 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 проповедовал 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 Анджемо 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 (то есть 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 все. (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 все 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 все, надо понимать, что, по его учению, безумно и вредно индивидууму восставать или стараться разрушать пределы раз установленных религиозных и государственных форм. (Стр. 556: "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 преимущества 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 мог ли поэт допустить самое ужасное из всех насилий - власть невежественной толпы? Он видел, что благодаря этому ныне проповедуемому равенству все 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

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru 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 все 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 достоинства 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, то есть 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, то есть 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 люден, презирающее толпу, то есть 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* {серьез (англ.)}, 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, несмыаемые пятна леди Макбет, обращение Гамлета к тени отца, сорок тысяч братьев, нет в мире виноватых и т. и.

"Откройте, - говорил я таким хвалителям, - где хотите или где придется Шекспира, - и вы увидите, что не найдете никогда подряд 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 узнания истины, отыскивание жизненного эликсира, 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 все больше и больше, получает совершенно несвойственную своему значению оценку, и эта-то 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

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru публики, придает 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 ничего 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, соревнуясь 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 – Копт 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 Копт, отрицающий необходимость религиозной деятельности в человечестве, и Дарвин, с своим законом борьбы, еще держатся, но начинают забываться, заменяясь учением Ницше, хотя и совершенно нелепым, необдуманым, неясным и дурным по содержанию, по 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*, то есть 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, то есть 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

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
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 сильных мира, то есть 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 все 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 все 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 мистерии 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 этим следованием греческим образцам и, в особенности, закону трех единств.

Как это продолжалось до конца XVIII столетия. В конце этого столетия случилось следующее. В Германии, имевшей даже посредственных драматических писателей (был Ганс Сакс, слабый и мало известный писатель), все образованные люди, вместе с

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
Фридрихом Великим, преклонялись перед французской псевдоклассической 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 псевдоклассицизма. 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 Гете, 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 Гете, 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, признававшему Шекспира великим поэтом, стали восхвалять всего Шекспира подряд, особенно выделяя такие места, которые поражали их эффектами или выражали мысли, соответствующие их мировоззрениям, вообразая 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 перекалывали бы камушки и в конце концов не могли бы прийти 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 прийти 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, то есть 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 11000 томов о нем и составлена целая наука – шекспириология); публика же все больше и больше интересовалась, а ученые критики все более и более разъясняли, то есть путали и восхваляли.

Так что первая причина славы Шекспира была та, что немцам надо было противопоставить надоевшей им и действительно скучной, холодной французской

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
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, то есть сознательно отрицающую религиозное содержание драмы.

"Но, – скажут мне, – что разумеете 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, отвечаю я, я разумею 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 все 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, по нагромождавший в своих драмах всевозможные события, ужасы, шутовства, рассуждения и эффекты, представлялся гениальнейшим драматическим писателем.

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

VIII

Ряд случайностей сделал то, что Гете, 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 безумною 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 современны, 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".

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
Очевидная преувеличенность этой оценки убедительнее всего показывает то, что оценка эта есть последствие 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, по 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 такою же была и в христианском мире. Но при появлении протестантства в самом широком смысле, то есть 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, то есть равнодушном к добру и злу, искусстве, связанном с преувеличенным восхвалением драм Шекспира, отчасти соответствовавшим эстетическому учению немцев, отчасти послужившим для него матерьялом. 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 Гете, Шиллера, Гюго, у нас Пушкина, хроники Островского, Алексея Толстого и бесчисленное количество других более или менее известных драматических произведений, наполняющих все театры и изготовляемых подряд 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 {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. (Примеч. Л. Н. Толстого.)}.

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

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
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 все 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 искусству.

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 вырабатывать 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.

Комментарии

Статью "О Шекспире и о драме", названную "критическим очерком", Толстой написал через пять лет после опубликования трактата об искусстве. В ней, как и в трактате, Толстой ставит и по-своему решает важнейшие эстетические вопросы: в чем сущность искусства, каковы роль и взаимосвязи содержания и формы в художественных произведениях, определяет нравственные задачи искусства. Здесь эти проблемы решаются на основе опыта мировой драматургии и, в частности, творчества Шекспира. Естественно, что в ней Толстой говорит и о специфике драматического искусства, его законах.

Свое неприятие Шекспира Толстой мотивировал тем, что английский драматург считается "великим среди высших классов нашего общества". В статье "О Шекспире и

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
о драме" этот тезис получил дальнейшее развитие.

Читая книги таких "наибольших хвалителей" Шекспира, как Гервинус, Брандес и другие, приписавших мирозерцанию великого драматурга несвойственные ему черты, Толстой пришел к выводу, что содержание шекспировских пьес заключается главным образом в восхвалении сильных мира и презрении к толпе, и рабочему люду, в отрицании всяких не только религиозных, но и "гуманитарных стремлений, направленных к изменению существующего строя".

Отвергнув этические принципы Шекспира, Толстой попытался развенчать и его художественно-эстетический авторитет. Критикуя аллегории и пышные метафоры, гиперболы и непривычные сравнения, "ужасы и шутовство, рассуждения и эффекты" - характерные черты стиля шекспировских пьес, Толстой принял их за приметы исключительного искусства, обслуживающего запросы "высшего сословия" общества.

Поздний Толстой полагал, что драма должна "служить уяснением и утверждением в людях высшей ступени религиозного сознания" и поэтому шекспировская драматургия и все пьесы, созданные под влиянием Шекспира, должны быть отвергнуты.

Нет сомнений, что Толстой не смог должным образом оценить значение шекспировской драматургии. Однако еще Бернард Шоу, назвавший статью "О Шекспире и о драме" "великой толстовской ересью" {"Литературное наследство", т. 37-38, кн. II, с. 622.}, сумел обнаружить в ней не только заблуждения писателя, но и его совершенно справедливые требования, обращенные к современному искусству.

Критикуя в своей статье Шекспира, Толстой в то же время указывает и на многие достоинства пьес великого драматурга: его замечательное "умение вести сцены, в которых выражается движение чувств", необыкновенную сценичность его пьес, их подлинную театральность. В статье о Шекспире содержатся глубокие суждения Толстого о драматическом конфликте, характерах, развитии действия, о языке персонажей, о технике построения драмы и т. д.

Современники писателя свидетельствуют, что он противопоставлял шекспировские драмы декадентско-символистским пьесам. Он говорил: "Вот я себе позволял порицать Шекспира. Но ведь у него всякий человек действует; и всегда ясно, почему он поступает именно так. У него столбы стояли с надписью: лунный свет, дом. И слава богу, потому что все внимание сосредоточивалось на существе драмы, а теперь совершенно наоборот". Толстой, "отрицавший" Шекспира, ставил его выше драматургов - своих современников, создававших бездейственные пьесы "настроений", "загадок", "символов". Критикуя их, Толстой замечал: "Вообще у современных писателей утрачено представление о том, что таков драма" {См.: А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 114.}.

Признав, что под влиянием Шекспира развивалась вся мировая драматургия, не имеющая "религиозного основания", Толстой отнес к ней и свои "театральные пьесы", заметив при этом, что они были написаны "случайно" (35, 270). Так, критик В. В. Стасов, восторженно встретивший появление его народной драмы "Власть тьмы", находил, что она написана с шекспировской мощью {См.: "Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка 1878-1906". Л., 1929, с. 76,}.

Все то, что сказал Толстой "в пользу" Шекспира в своем "критическом очерке", свидетельствует, что он не был тем безоглядным ниспровергателем классического наследия, каким его до сих пор изображают иные зарубежные критики.

В очерке о Шекспире поставлен вопрос об авторитетах в искусстве. Слепая вера в них и в особенности их канонизация приводят, по мысли Толстого, к тому, что даже "ошибки авторитетов берутся за образцы" (53, 125).

Наряду с Шекспиром под огонь толстовской критики попали Данте, Рафаэль, Бетховен, Гете, Пушкин. Однако же трехвековой шекспировский культ побудил Толстого избрать именно английского драматурга главной мишенью своей критической атаки.

Отрицание Толстым Шекспира, как и некоторых других классиков мирового искусства, не было постоянным и тем более абсолютным.

Беседуя в 1898 году с деятелями народного театра. Толстой говорил: "Почему вы не ставите для народа Шекспира? Может быть, вы думаете, что народ Шекспира не

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
поймет? Не бойтесь, он не поймет скорее современной пьесы из чуждого ему быта, а Шекспира народ поймет. Все истинно великое народ поймет" {"Театр и искусство", 1899, ; 4, с. 76.}

Свои противоречивые оценки пушкинского творчества (критические нападки на него в педагогических статьях 60-х годов и в трактате об искусстве) Толстой опроверг признанием, сделанным в 1908 году; "...я... высоко ценю (и ценю) гений Пушкина..." (78, 105). И, в конце концов, то же самое он мог сказать о каждом из великих писателей и художников, иронически оценивая свое "отрицание" искусства (действовал по пословице: "осердясь на блох, и шубу в печь") (30, 211).

Проблема отношения к классическому наследию выдвигалась Толстым как социальная проблема. Когда "наука и искусство служат только небольшой кучке счастливых", - говорил писатель, - тогда произведения классиков являются "кондитерским пирожным среди голодающих". Но в том случае, "когда общественная жизнь построена на любовных, братских началах и наука и искусство служат всем людям одинаково, тогда имеют полное право на существование и картины Репина, и философский журнал Грота, и романы Толстого" {"Сборник воспоминаний о Л.Н. Толстом". М., 1911, с. 77-78.}

Толстой видел, что в классовом обществе рост культуры и цивилизации неизбежно сопровождается ростом страданий народных масс. "Надо, - писал он, - отказаться от роскоши и цивилизации, будучи готовым устроить ее завтра же, только общую и равную" (50, 102).

Эти слова писателя не оставляют сомнений в том, что вопрос о судьбах классического наследия он решал, исходя из своего представления о справедливой общей жизни, из интересов трудового народа, как он их понимал.

О Шекспире и о драме. - Впервые - в газете "Русское слово" (ноябрь 1906 г.). В 1907 г. статья вышла отдельным изданием на русском языке (изд. т-ва И. Д. Сытина) и тогда же - на английском языке (вместе со статьей Э. Кросби "Шекспир и рабочий класс") в лондонском издательстве "Свободное слово".

Начало работы Толстого над статьей весьма точно датируется его дневниковой записью от 22 сентября 1903 г.: "Пишу несколько дней (больше недели) предисловие о Шекспире" (54, 192). Толстой сначала предполагал изложить свою оценку драматургии Шекспира в виде краткого предисловия к статье американского литератора и общественного деятеля Эрнеста Кросби "Шекспир и рабочий класс". Однако он скоро увлекся этой темой и увидел, что работа над ней приобретает самостоятельное значение. Толстой охарактеризовал ее в письме к В. Г. Черткову от 6 октября 1903 г.: "Это начатое мною предисловие к статье Crosby (Кросби) об отношении Шекспира к рабочему народу, которое переросло статью Crosby и стоило мне большого труда" (88, 309).

Перевод статьи Э. Кросби так и не был издан, хотя он осуществлялся под наблюдением Толстого, высоко ее оценившего. Статья "О Шекспире и о драме" была закончена автором в январе 1904 г. По причине резко полемического характера статьи Толстой не намеревался печатать ее при жизни. Но под влиянием друзей и единомышленников он отказался от этого намерения и в ноябре 1906 г. опубликовал ее. В русском издании в заглавии указано, что статья Толстого о Шекспире представляет собой "критический очерк".

В "критическом очерке" Толстого подвергнуты критике труды ряда зарубежных шекспироведов - англичан Самуэля Джонсона, Вильяма Газлита и Генри Галлама, немца Георга Гервинуса, датчанина Георга Брандеса и других, по выражению Толстого, "хвалителей" Шекспира.

Полемическая работа Толстого "О Шекспире и о драме" вызвала огромную критическую литературу, которая непрерывно пополняется, так как и в наше время нередко возникают дискуссии в связи с толстовской оценкой творчества Шекспира.

...говорит Шелли. - Толстой цитирует предисловие английского поэта П. Б. Шелли к трагедии "Ченци", написанное в 1819 г.

...говорит Свинбурн. - Чарльз Свинбурн, английский поэт, Толстой цитирует его работу "В мастерской Шекспира".

О Шекспире и о драме. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
...говорит Виктор Гюго. - Толстой цитирует книгу Виктора Гюго "Пильям Шекспир",
опубликованную в 1864 г.

...говорит Брандес. - Георг Брандес, датский исследователь литературы и критик.
Книга Брандеса "Шекспир, его жизнь и произведения" в русском переводе вышла в
1901 г.

...Гервинус старается доказать... - Георг Готфрид Гррвиус, немецкий
шекспировед, автор капитального труда "Шекспир" (1849-1850; с русским переводе в
1877 г.).

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке

<http://tolstoyleo.ru/> Приятного чтения!

<http://buckshee.petimer.ru/> Форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы,
недвижимость. Здоровый образ жизни.

<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет
магазин обуви Интернет магазин

<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных
сайтов. Интеграция, Хостинг.

<http://filosoff.org/> Философия, философы мира, философские течения. Биография

<http://dostoevskiyfyodor.ru/>

сайт <http://petimer.com/> Приятного чтения!