

Бернгард Бринк

Шекспир, как комический и трагический писатель



Бернгард Тен Бринк Шекспир, как комический и трагический писатель

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=9245999

Аннотация

«Когда в наше время заходит речь о любимцах комической музыки, то каждому тотчас же приходит на ум Мольер; имя Шекспира в этом случае не вспоминается так непосредственно даже его знатоками и почитателями. Отчего это? Правы, стало быть, утверждающие, что комическая сила Шекспира ниже той, которою наделен великий французский поэт? Но как может удержаться такое мнение в виду противоречащих ему очевидных фактов? Позвольте мне напомнить эти факты...»

Содержание

Шекспир, как комический писатель	4
Шекспир, как трагический поэт	29

Бернгард Бринк

Шекспир, как комический и трагический писатель

Шекспир, как комический писатель

Когда в наше время заходит речь о любимцах комической музыки, то каждому тотчас же приходит на ум Мольер; имя Шекспира в этом случае не вспоминается так непосредственно даже его знатоками и почитателями. Отчего это? Правы, стало быть, утверждающие, что комическая сила Шекспира ниже той, которою наделен великий французский поэт? Но как может удержаться такое мнение в виду противоречащих ему очевидных фактов? Позвольте мне напомнить эти факты.

Если мы перечислим те различные свойства, которые необходимы для комического писателя, и спросим, были ли они у Шекспира, то найдем, что он обладал ими в равной степени с Мольером, или, пожалуй, даже больше его. Где вы отыщете более глубокого знатока человеческого сердца в его страстях, заблуждениях, пороках? Более тонкого наблюдате-

ля всякого рода своеобразности, имеет ли она свои корни в сокровеннейшей глубине души, или есть только внешнее явление? Где в новое время укажете вы поэта, который таким зорким взглядом усматривал бы смешное и такую верную рукою изображал бы его? У какого драматурга найдем мы большее изобилие истинно комических образов – образов, одного появления которых уже достаточно, чтобы вызвать в нас самое веселое настроение, речи и поступки которых неодолимо заставляют нас хохотать? А если говорить об остроумии и юморе, то кто же может отрицать, что остроумие Шекспира – хотя в нем и гораздо больше устарелого, чем в Мольеровском, рассчитанном на более тонкий вкус и строгую логику, – так богато, что даже по вычету из него всего легковесного и дешевого, останется еще достаточно для того, чтобы поспорить с Мольером? Что же касается юмора Шекспира, то глубиною и блеском он далеко превосходит Мольеровский. Точно также в искусстве создавать положения, производящие высоко-комическое действие, Шекспир не уступает никакому другому драматургу. Припомним только ту сцену в комедии «Бесплодные усилия любви», где члены Наваррской академии, которые все клятвенно отреклись от любви к женщинам и все нарушили клятву, затем подвергаются один вслед за другим разоблачению, и наконец каждый из них к стыду своему, и вместе с тем к своему утешению, узнает, что ни он других, ни другие его ни в чем упрекнуть не могут. Сцена эта так превосходно подготовле-

на и при таких простых средствах достигает такого эффекта, что смело может выдержать сравнение со всякою подобною сценою у Мольера, напр., тою, которая вызывает катастрофу в «Мизантропе». Только в одном английский поэт, по-видимому, решительно ниже французского – в твердом направлении хода комического действия, в удержании строгого единства при постройке комедии. Но если принять во внимание, что именно эти достоинства, иногда отсутствующие в комедиях Шекспира, он проявляет в самой высокой степени в своих трагедиях, то должно показаться совершенно невероятным, чтобы тут причиною было бессилие автора. Совершенно несостоятельным, даже нелепым становится это предположение, когда мы вспомним, что самые ранние комедии Шекспира гораздо правильнее и стройнее, даже во многих отношениях эффектнее, как комические пьесы, чем те, которые написаны в самую зрелую пору его деятельности.

До крайности запутанное действие в «Комедии Ошибок» ведено уже с таким знанием сценической техники, что напряжение интереса усиливается с каждой сценой и разрешается только в окончательной катастрофе. Ни в одной французской комедии интрига не построена так эффективно в смысле производимого действия, как в этом первом произведении Шекспира. Вполне соответствует требованиям сценического искусства и развитие действия в «Бесплодных усилиях любви», и именно в первых четырех действиях, так как в пятом замечается уже некоторое ослабление

интереса. В «Укрощении строптивой», где Шекспир следует стилю одного из предшествующих писателей и собственно ограничивается только тем, что придает главной сущности пьесы новую форму, эта главная сущность так мощно выступает на первый план и с такою последовательностью развивается из характеров действующих лиц, производя неодолимое действие, что благодаря этой причине комедия эта, уже и в Шекспировское время во многих отношениях устаревшая, является еще в наши дни одною из притягательных пьес репертуара. Из комедий, относящихся к самой зрелой поре творчества Шекспира, самую правильной постройкой отличаются «Веселые Виндзорские женщины»; но именно в тех комедиях, которые наиболее богаты содержанием и поэтичностью, отсутствует большею частью строгое единство комедий Мольера. В лучших произведениях французского драматурга средоточие действия составляет или резко вырисованный характер с выдающейся своеобразием, или какой-нибудь господствующий в обществе порок, недостаток и т. п., которым заражены многие действующие лица. Этот характер, или эти нравы управляют всем действием, и к ним в последней инстанции сводятся все драматические результаты. В значительнейших комедиях Шекспира два или даже три действия художественно сплетены между собою, но таким образом, что драматическая постройка, если рассматривать ее с чисто внешней стороны, часто представляется довольно слабою, и все в ней держится только связующею

идею. Главное же дело в том, что здесь средоточие интереса составляет обыкновенно отнюдь не комическое действие, в чем бы ни лежали корни его – в смешных и темных сторонах известного характера, или в той или другой черте нравов; напротив того, – главная основа фабулы имеет почти всегда серьезную, трогательную или даже романтическую окраску, а собственно комические фигуры и положения выступают вперед только в том, что составляет побочную сторону действия.

Наши соображения приводят в конце концов к следующему результату. Если Шекспир, как комический писатель, не нашел себе такого безусловного и повсеместного признания, какое выпало на долю Мольера, то причина этого заключается не в слабости его комического дарования, а скорее – в слишком большом внутреннем богатстве его, благодаря которому у него является для обработки уж чересчур много мотивов и положений, и свое остроумие он разбрасывает слишком уж расточительно и безразборчиво. Причина затем – в каком-то светлом добродушии и первобытной свежести автора, находящего удовольствие и в совершенно простой шутке и не взвешивающего тщательно и серьезно, какой эффект произведет то или другое остроумное слово; причина в том значительном влиянии, которое позволяет Шекспир своей фантазии иметь на его комическое творчество, тогда как Мольер работает преимущественно разумом; главная же причина в том, что цели у Шекспира были в гораздо мень-

шей степени исключительно комические, чем у французского драматурга. Это обстоятельство находится в связи с различными у того и другого воззрениями на сущность комедии – пункт, на котором считаю нужным остановиться несколько подробнее.

Взгляд на комедию Мольера нашему собственному представлению об этом предмете, а также и пониманию древних, ближе и родственнее, чем воззрение Шекспира. И это последнее в окончательных выводах тоже примыкает к древнему, но имеет своим источником средневековое видоизменение древнего.

Предмет комического изображения составляет смешное, а смешное в «Поэтике» Аристотеля определяется, как род порока, как нечто отвратительное или скверное, с которым однако не соединена никакая душевная боль и которое не производит никакого пагубного действия. Превосходным объяснительным примером приводит философ маску комедии, изображавшую нечто уродливое, карикатурное, не выражая при этом никакой боли.

Но если мы это определение захотим применить к знаменитейшим и лучшим комедиям Мольера, то с удивлением увидим, что к ним оно нисколько не применяется. Возьмем, напр., такой недостижимый шедевр, как «Школа Женщин». Тут перед нами старый эгоист Арнольф, намеревающийся жениться на молодой девушке и с этою целью воспитавший ее в полном одиночестве, чтобы она оставалась совершен-

но неопытную и ровно ничего не знающую; но вот он с ужасом открывает, что любовь сумела проникнуть и к его пленнице и именно на этом совсем неразвитом существе доказала свои превосходные преподавательские способности. Постоянно видит он прогрессивный ход этой любви, и однако не в состоянии остановить зло, и тонкоскованные планы его имеют результатом его собственную погибель. Несомненно, что этот Арнольф чудесная комическая фигура, смешная до последней степени. Но разве порочное, уродливое в нем не соединено в душевную болью? Ведь он выносит истинно адские пытки, и хотя они вполне им заслужены, читатель все-таки может сочувственно относиться к нему. А «Мизантроп» – этот благородный, только уж слишком откровенный и ничем не стесняющийся характер, которому кажется, что он ненавидит и презирает мир, но который при этом попадает в сети кокетки, откуда он, наконец, освобождается только ценою глубокой сердечной раны, уходя похоронить себя в полном одиночестве? Разве не истинно печальна судьба этого человека, о которой Гёте говорит, что она производит чисто трагическое впечатление? А скупец Гарпагон с его демонической страстью, которая в нем самом умерщвляет все божественное, а в сыне его и дочери разрушила всякое чувство детей к отцу – разве можно смотреть на эту страсть, как на непагубную? И наконец, в Тартюфе, этом лицемере, разбивающем счастье целого семейства, и притом того, которое осыпало его своими благодеяниями – разве не пагубны его

натура и его манеры действия?

Мы видим таким образом, как именно величайшие произведения комической музыки выходят за пределы общепринятого понятия о комическом, и если, несмотря на это, ими все-таки достигается комическое действие, то причина тут заключается в искусстве автора, умеющего доставить дело так, что болезненная и пагубная сторона изображаемого смешного не слишком живо входит в сознание зрителя. Нам становится ясно, что вопрос о том, кажется ли смешным тот или другой недостаток, то или другое зло, зависит не только от степени и рода изображаемого зла, но в весьма существенной мере и от точки зрения читателя или зрителя в данном случае.

В этом обстоятельстве источник того развития, которое получило в средние века понятие о комическом, и в котором, несмотря на наивность его проявления, скрывается большая глубина. Что может быть более детского, более непродуманного, как определение: трагедия есть пьеса, в которой люди становятся несчастными и умирают, комедия же – пьеса, имеющая благополучный исход? А между тем к этому определению нужно прибавить весьма немного для того, чтобы был перекинут мост к самому глубокому воззрению. Свойство трагического конфликта таково, что у него всегда должен быть плачевный исход; комического – что он может, а следовательно и должен кончиться счастливо. Подумав серьезно над этим определением, легко прийти к полной тео-

рии обоих родов драматической поэзии. Почти то же самое будет, когда мы обратимся к наивному определению в письме Данта к Кан-Гранде, или в «Католиконе» геновца Джованни Бальби. Тут комедия отличается от трагедии по содержанию тем, что трагедия в начале величава и спокойна, в конце же печальна и ужасна, а в комедии действие сначала имеет мрачный характер, но мало-помалу приходит к счастливому окончанию.

Над этим определением смеялись сотни раз, но смеялись только поверхностные судьи. Действительно, взглянем хотя несколько поглубже. Разве трагическая судьба не становится тем трагичнее, чем выше была вершина блаженства, с которой низвергнут герой, или – чтобы взять предмет еще глубже – разве действие, производимое трагедией, не достигает своего апогея в тех случаях, когда вина героя, вследствие которой он в конце погибает, в начале является чем-то вполне безвредным, невинным, когда роковая ошибка, совершаемая героем, находится в связи именно с коренной сущностью его природы и её лучшими свойствами? А комедия – разве не в тех случаях наиболее серьезно её значение, когда изображаемое ею зло пустило особенно глубокие корни, и она, однако, приводит все к благополучному концу, и притом без всякого принуждения? В этом собственно и заключается характеристичность средневекового воззрения на комическое. Отсутствие пагубности, болезненности в дурном и злом, которое изображает автор, основывается на том, что зло в течение

действия преодолевается. Развитие этого действия приводит участвующих в нем, равно как и зрителей, на более высокую ступень, на ту вершину, с которой дурное и уродливое представляется наблюдателю лежащим глубоко внизу и явственно видимым в своем ничтожестве, и с которой рассматриваемое злое является собственно уже как опровергнутая точка зрения и следовательно как нечто смешное. Во всей своей глубине выступает это воззрение в грандиознейшей комедии всех времен – «Божественной Комедии» Данта. Свершив свой тяжелый путь сквозь ад и чистилище в рай, а затем чрез все небесные сферы вознесясь до созерцания несозданного, Дант показывает божественное правосудие, представлявшееся ему сначала мщением всемогущества, уже на более высокой ступени, как проявление заботящейся об улучшении человечества премудрости, и наконец усматривает в этом правосудии, как коренную сущность его, вселюбовь – любовь, которая двигает солнце и звезды.

Конечно, это не комедия в древнем значении, как и не в нашем. Построенная на такой идее пьеса скорее осуществила бы наш идеал того, что мы называем драмой в тесном смысле. Но такое воззрение на комедию находится в близком родстве с Шекспировским.

Шекспир видит, как в мире доброе и злое, возвышенное и смешное, радость и скорбь идут рядом, тесно сплетаются между собою, даже поглощают друг друга. Самое невинное может оказаться вредным, вредное может сделаться полез-

ным. За смехом следует плач, за плачем – смех; бывает даже и так, что то же самое событие, которое у одного, выжимает слезы, других заставляет хохотать; смотря по точке зрения наблюдающего, данное действие, положение представляется печальным или забавным.

Исходя из этого взгляда на окружающий мир, Шекспир сообразно ему строит мир своих драм. Тут причина того, что он охотно вплетает в трагическое действие комические образы и мотивы, и что наоборот комическим действиям он обыкновенно создает серьезную подкладку, или же сквозь громкие проявления непринужденной веселости дает прорываться звукам серьезным и величественным. Этим обусловливается, что его характеры, как и в действительной жизни, не просты, но очень сложны, представляют смесь доброго и злого, силы и слабости. Между великими трагическими фигурами Шекспира нет ни одного из немудреных типов античного или даже классического французского театра; но и комические лица его обыкновенно богаче и наделены более индивидуальными чертами, чем те, которые созданы гением Мольера.

Если во всем этом обнаруживается высокий реализм, то с ним тесно связан характеризующий искусство Шекспира идеализм. И к идеальному мировоззрению поэта присоединяется решительно оптимистическая струя – струя, которая, выступая то сильнее, то слабее, а по временам и совершенно исчезая, в конце концов оказывается неразрушимой. Шекс-

пир верит в прекрасное и доброе, верит, что оно находит себе осуществление в человеческих душах, верит в цену этого мира и этой жизни. Он сохранил в себе, хотя и не без тяжелой борьбы и не непоколебимую, веру в то, что доброе одержит некогда победу в ходе мировых судеб. Этот оптимизм не отсутствует и в исторических хрониках Шекспира и даже в его трагедиях, но главным образом живет он в его комедиях. Комедии – как бы часы отдохновения, которые поэт отводит для оптимистических, проникнутых блаженною верою движений своей души. Тут он часто имеет дело с такими человеческими конфликтами, такими человеческими заблуждениями, которые при известных обстоятельствах могли бы иметь самые пагубные, самые роковые последствия, но, благодаря счастливому сцеплению вещей, получают благоприятную развязку. Этот счастливый исход не всегда есть логическое следствие поступков действующих лиц; герои в комедиях Шекспира счастливы больше, чем они того заслуживают, счастливы даже без их содействия – и где же на сцене, где в мире не бывает этого! Тут, стало быть, дело случайности; но разве поэт может не идти дальше простой случайности? Где поэт не видит, там он, по крайней мере, слышит чутьем. Посмотрим, как справляется Шекспир с случайностью в одной из своих ранних пьес – в «Комедии Ошибок».

Основной мотив этой комедии он заимствовал из комедии Плавта «Близнецы».

В римской пьесе драматический интерес, как известно,

сосредоточивается на последствиях поразительного сходства в росте, чертах лица и одинаковости имен между главными действующими лицами – двумя близнецами, которых в раннем действии разлучила странная судьба и из которых один, ища другого по всему свету, нечаянно приезжает в город, где тот живет, и тут смешивают его с отыскиваемым братом сограждане и ближайшие родственники этого последнего (даже его собственный раб). Отсюда происходят видимые противоречия забавнейшего свойства, всяческие путаницы, от которых приходится особенно страдать живущему в месте действия брату, пока наконец, личная встреча обоих близнецов не вызывает внезапное разъяснение. Неправдоподобность в основаниях этой фабулы нельзя было устранить, не разрушая ее самое.

Да Шекспир и не делал попытку такого устранения. Напротив того, приняв, как необходимый фундамент своей комедии, тот мир, где господствует случайность, он с присущей ему последовательностью постарался расширить господство случайности, он дал ей повод проявить свою силу не в одном только случае, но во многих. Одной чете близнецов он противопоставляет другую, в которой повторяется судьба первой: двум, схожим как две капли воды, господам – двух, в такой же степени схожих, слуг. За каждым из его Антифолов (так окрестил он Плавтовских Менехмов) следует свой Дромио. Бестолковая сама по себе история становится чрез это еще бестолковее, комизм путаницы усиливается

до последней степени. Но в то же время зритель знакомится с действием случая, ему, помимо его ведома, внушается известное почтение к этой темной силе, поступающей по такой методе. Идея этого противопоставления двух пар близнецов была зарождена в Шекспире – как это указано несколько лет назад – другою комедию Плавта, «Амфитрион», откуда он в частности заимствовал одну очень эффектную сцену.

Это еще не все. Черты неприятной нравственной испорченности, которую показывает нам комедия Плавта, смягчены деликатною рукой Шекспира, отчасти совершенно переработаны, и вместе с тем введен новый элемент – любовный эпизод с покаместь еще робковатой, но грациозной лирической окраской. Но и этим поэт не ограничился. Его творчеству представилась картина более богатая и глубже задуманная, чем та, которая для обыкновенного писателя получалась из слития во едино двух Плавтовских фабул. Введя в свою комедию личности и судьбы родителей обоих Антифолов, старика Эгеона и Эмилии, он этим дал своей комедии приключений рамку романтически-сказочного, но вместе с тем глубоко серьезного характера. Она в самом начале пьесы показывает нам полное превратностей судьбы прошедшее и открывает в перспективе мрачное, грозящее опасностями будущее, представляя в то же самое время экспозицию фабулы тут же начинающейся комедии; но развязке, сливаясь с тем, что составляет сущность фабулы, она сообщает высоко нравственную серьезность. Когда перед нами легкие и тяже-

лые ошибки, приключения, невзгоды всех действующих лиц разрешаются благотворнейшей гармонией, когда излечилась боль душевной скорби, когда давно считавшаяся погибшею надежда вдруг неожиданно осуществилась, когда благословение неба щедро пролилось на человека, которому еще за несколько минут до того могила представлялась единственною желанною целью – тогда мы чувствуем и верим, что под загадочною игрою того, что мы называли случайностью, скрывается сознательное действие высшей силы.

Этому чувству, этой вере Шекспир в разные времена давал различное выражение. Уже в только что названном первом произведении своей комической музыки ему приятно приспособлять к этой цели детски наивную форму сказки. Но в конце своей поэтической карьеры он возвращается к этой форме, чтобы пользоваться ею более смелым образом. В «Перикле», в «Зимней Сказке», в «Цимбелине» действие происходит с явственным, даже наглядно видимым участием богов. В «Буре» же является пред нами сделавшийся, благодаря силе человеческого духа, властелином мира духов, Прометей, который, собственно, воплощает в себе мудрость, магическую силу и кротость самого Шекспира. Сказочный характер не отсутствует и в самых блестящих комедиях среднего периода, хотя в них он выражается совсем иным образом. они воспроизводят по-своему грезу о золотом веке.

Между тем как большинство остальных драматургов понимает комедию, как верное зеркало окружающей их дей-

ствительности, и по внутреннему смыслу, и по всей внешней обстановке, Шекспир любит переносить действие своих комедий в обстановку идеальную – под прекрасное, светлое небо, в свежий зеленый лес, на берег моря – в обстановку, сильно возбуждающую воображение и дающую полный простор фантастической игре счастья, представляющую множество поводов для неожиданных встреч, значительных событий, внезапных поворотов судьбы. Драматическое действие обыкновенно запутанное, случаю нередко отводится роль более крупная, чем в трагедии. Мир, который выводится перед нами, следует тем же самым законам, которыми управляется и мир, где мы живем. Но это мир, показываемый с его светлой, озаренной солнечным сиянием, стороны, в безмятежные и счастливые дни – мир, в котором мы чувствуем явственнее, чем в нашей действительности, присутствие благого Промысла. Существа, вращающиеся в этом мире – люди плоти и крови, с такими же склонностями, страстями, слабостями, особенностями, какие присущи людям, нас окружающим. Но страсть в них не подымается на трагическую высоту; порочному, злему не дается возможность достигать своей цели; награда за доброе дело дается щедрее, чем где бы и когда бы то ни было, наказание гораздо мягче, часто даже меньше обыкновенного на большую половину. Во многих случаях грех искупается раскаянием. Все поведено так, чтобы злое было побеждено добрым, чтобы действие могло иметь благополучный исход. Иногда неподатливость

материала или слишком глубоко забравшая и потом снова взлетевшая фантазия поэта служит причиной тому, что развязка представляется нам недостаточно мотивированною, а в драмах самого раннего и самого позднего периодов даже отчасти оскорбляет наше чувство поэтической справедливости.

Такое оскорбление причиняет нам в особенности одна пьеса, которую обыкновенно не подводят под рубрику собственно комедий, но которая Шекспиром была задумана как комедия – именно «Венецианский Купец». Здесь это ощущение находится в тесной связи с трагическим подъемом, который совершился с одним из действующих лиц; я говорю о самом Шейлоке.

Шейлок принадлежит к самым законченным характерам, какие создавал Шекспир, хотя на объяснение его он уделяет относительно немного места. Концепция этой фигуры грандиозна в такой же степени, в какой высоко-художественна постановка её в действии. Уже первые слова, произносимые Шейлоком, характеристичны, но еще характеристичнее – *как* он их произносит, и при каждом слове его вам кажется, что этот человек действительно стоит перед вами, и вы сами дополняете мимику и жестикуляцию, которыми сопровождаются его речи. Точно также, как в «Ричарде III». Шекспир дает здесь актеру почтенную и в высшей степени благодарную задачу.

Оба эти характера схожи между собою в том, что силь-

ная страсть владеть ими с демонической мощью. У Шейлока это любовь к собственности, к деньгам. Увлечение этою страстью мало-помалу превратило его сердце в камень. Не всегда было оно так черство; пробуждающееся по временам нежное воспоминание его об умершей жене, о том времени, когда он был женихом, кидает мягкий, хороший свет на ту пору. «Я получил от Леи кольцо в те годы, когда был еще юношей... За целый лес обезьян не отдал бы я его...» Те остатки нежности, теплоты, которые он еще ощущает в себе, принадлежат прошедшему, имеют исторический, традиционный характер. Чисто традиционны и внешне его отношения к дочери; он всегда так мало понимал ее, так мало заботился о её внутренней жизни, так мало старался действовать на нее нравственно, и она так страдает под гнетом его жестокой бесчувственности, так трудно ей уважать его, что отцовский дом сделался для неё адом, что из любви к Лоренцо она убегает от своего отца, как от тюремщика, и ни малейшее движение дочернего чувства не заставляет ее колебаться в этом поступке.

Бегство её – страшный удар для Шейлока; его родительский авторитет, честь его дома позорно потрясены, но сильнее всего скорбит он о потере своих драгоценностей и своих червонцев.

Будучи бессердечным отцом, безжалостным ростовщиком, Шейлок однако чтит – по-своему – религию. Здесь главное для него дело – строгое соблюдение буквы закона, в

увеличении своего богатства он видит благословенье божье: «Барыш есть благословение, когда его не воруеть». Если сердце его умерло для любви, то тем живее в этом сердце ненависть. Он ненавидит христиан вообще, но более всех – Антонио, которого великодушие, гуманность резко противоположны его собственным свойствам, и который является ему помехой в его денежных делах:

«Его за то так ненавижу я,
Что он христианин; но вдвое больше
Еще за то, что в гнусной простоте
Взаймы дает он деньги без процентов
И роста курс сбивает между нас,
В Венеции. Пусть мне хоть раз один
Ему бока пощупать доведется –
Уж ненависть старинную свою
Я утолю...»

Каким же образом Шекспир мог сделать этого человека симпатичным для нас, заставил нас сочувствовать его судьбе? Прежде всего тем, что он делает Шейлока, каков он есть, вполне понятным для нас, открывает нашим глазам его душу, дает нам повод ставить самих себя в его положение. Шейлок – еврей, он принадлежит к тому избранному народу, который носит на себе проклятие векового рабства, которого преследовали, грабили, мучили и теперь еще при всяком удобном случае оскорбляют, топчут ногами. Это исто-

рическое освещение, в которое ставит поэт эту фигуру, возвышает ее и вместе с тем делает человечески понятной. «Он ненавидит мой священный народ», может сказать Шейлок об Антонио, и хотя этот мотив для него лично только один из многих и не самый сильный, но, по-видимому, все остальные мотивы, которыми обуславливается его образ действий, находят себе известное оправдание в этой связи с первым. Когда Шейлок говорит: «Да разве у жида нет глаз? Разве у жида нет рук, органов, членов, чувств, привязанностей, страстей? Разве он не ест ту же пищу, что и христианин? Разве он ранит себя не тем же оружием и подвержен не тем же болезням? лечится не теми же средствами? согревается и знобится не тем же летом и не тою же зимою. Когда вы нас колете, разве из нас не идет кровь? Когда вы нас щекочете, разве мы не смеемся? Когда вы нас отравляете, разве мы не умираем, а когда вы нас оскорбляете, разве мы не отомщаем? Если мы похожи на вас во всем остальном, то хотим быть похожи и в этом!..» – когда он говорит такие слова, мы сочувствуем ему, он, как человек, становится близок нам.

Но с этим находится в тесной связи ощущение резкого диссонанса, испытываемое нами в знаменитой сцене 4-го действия. Когда Шейлока не допускают осуществить его кровожадное требование, когда даже он видит себя смертельно пораженным в том, что было для него самого дорогого – это есть не что иное, как поэтическая справедливость. Только против того, что его хотят заставить выкреститься,

справедливо восстает наше нравственное чувство. Современники поэта конечно не придавали этому обстоятельству такого важного значения. Но для нашего нравственного чувства дело идет здесь не об одной только поэтической справедливости. Шейлок стал слишком близок нам, мы слишком хорошо узнали причину его ненависти, личность его сделалась для нас человечески слишком значительной, несчастье, поразившее его, вызывает в нас слишком много сочувствия – для того, чтобы мы могли примириться с мыслью, что судьба его, действующая на нас так трагически, не йотирована тоже трагически. Страшно потрясены мы, видя, как человек опирается на свое право, все готов отдать за то, чтоб удержать это право ненарушимым, с часу на час все более и более укрепляется в убеждении, что на него не посягнут – и вдруг чувствует, что почва обрушивается под его ногами, видит, что у него отнимают его право во имя и в форме права. И мы не можем отрешиться от мысли, что нет равномерного соответствия между грандиозною страстью Шейлока и этим судебным решением, вызванным просто счастливою случайностью, софистическим толкованием документа. Мы требуем, чтобы нам доказали необходимость участи, поражающей этого человека, неизбежность его падения. Вполне основательными, истекающими из необходимости мы желаем видеть не только высшие нравственные побуждения его судей, но и мотивы юридические.

Тут диссонанс, не находящий себе разрешения. Шекспи-

ру нельзя было избежать этого. Существеннейшую подробность сказки о тяжбе из-за фунта мяса, в чем собственно и заключалась цель рассказа, его *pointe*, он не мог и не хотел устранить. Ведь тут скрывается символически глубокая мысль: *summum jus, summa injuria*; ведь эта подробность была как нельзя более пригодна для того, чтобы дать поэтической справедливости проявиться на Шейлоке в самой энергической форме. Взятая отвлеченно, эта черта удовлетворяет наш разум, вызывает то приятное впечатление, которое обыкновенно получается от умного разрешения трудной задачи. А в комедии отвлеченность бывает нужна нам очень часто, чтобы мы могли испытывать чистое наслаждение. Очень часто при счастливом исходе планов, которые автор сделал для нас особенно интересными, при благоприятном повороте в судьбе лиц, к которым он сумел поселить в нас особенную симпатию, нам не следует представлять себе в слишком живой реальности те нравственные отношения и человеческие индивидуальности, которым этот счастливый исход причинил глубокое оскорбление и сильный вред. Без такого отвлеченного характера только немногие комедии приходились бы нам по вкусу. Но Шекспир в такой значительной степени затрудняет для нас это отвлечение, потому, что сам он на отвлечение неспособен, что все эти действующие лица он изображает с одинаковою симпатией, одинаковою объективностью; оттого в его комедиях развязка очень часто имеет в себе нечто не удовлетворяющее. Обыкновен-

но этот недостаток заключается в том, что из-за существующей в поэте потребности счастливого исхода ало, выступающее слишком сильно в некоторых из его фигур, не вполне подавляется, вина оказывается недостаточно искупленной. В «Венецианском Купце», наоборот: комическая развязка и трагический характер, трагическая судьба, развивающаяся свойственным комедии путем.

Эта неспособность к отвлечению, в связи с способностью все видеть, сделала бы Шекспиру жизнь невыносимой, если бы боги не наделили его, как своим прекраснейшим даром, неисчерпаемую сокровищницу юмора. Юмор ведь есть то свойство, благодаря которому противоречия между миром и человеческой природой, заставляющие нас самих страдать, делаются для нас сносными, так как мы обращаем их в предмет эстетического воззрения на вещи – воззрения, вызывающего смешанное чувство скорби и смеха. Между тем как остроумие проявляется в том, что устанавливает неожиданную связь между мыслями несовместными, юмор освещает для нашего внутреннего чувства те противоречия, которые лежат в самих вещах, в наших собственных мыслях, чувствах и действиях. Отношение к собственному я необходимо для восприятия юмористического впечатления точно также, как для восприятия трагизма. Только поставив самих себя в положение страдающего героя, усматривая в постигшей его участи специальный случай в области общей человеческой судьбы, мы бываем потрясены трагическим страда-

нием. И только в том случае, когда в юмористической фигуре можем мы открыть основные линии человеческой вообще и нашей собственной натуры, она подействует на нас соответственно намерению и цели автора.

Юмор, как свойство поэтического творчества, возможен только при полном освобождении поэта от подчинения собственному *я*. Шекспиру нужно было сделать самого себя предметом своего наблюдения, нужно было и поплакать и вместе с тем посмеяться над противоречиями в своей собственной натуре, для того, чтобы он мог написать «Бесплодные усилия любви» – старейшее из его произведений, в котором победоносно выступает юмор. И с этого времени дитя богов все шире и шире расправляет крылья, и все светлее становятся создания поэта. Юмор одухотворяет Шекспировскую комедию, проникает язык, оживляет характер и навеивает целебную прохладу героям его трагедий, постоянно находящимся в сильнейшем напряжении и возбуждении всех своих сил.

Кто хочет уяснить себе глубину и смелость Шекспировского юмора примером, пусть припомнит ту сцену из «Генриха IV», которая – как заметил Гёте – может вызвать у зрителя действительно возвышенную улыбку – сцену, где Генрих Перси Готспор, благородный, вечно деятельный герой, и Фольстаф, гениальный мошенник и бездельник, лежат рядом на земле, один – убитый рукою принца Генриха, другой – из трусости притворяющийся убитым. Или, как пример,

в комедии «Сон в летнюю ночь», сцена любви между королевой эльф, Титаниею, и ткачом Основою с приставленною ему колдовством, но вместе с тем очень символическою головою – сцена, в которой Шекспир указывает нам пункт, где божественное и человеческое, идеал и грубейшая действительность соприкасаются, где гений покрывается пылью, где «глубоко униженный, как раб труса, Алкид свершает тяжелый житейский путь», пока наконец,

«Оболочку сбросивши земную,
От людей в огне уходит бог!..»

Или наконец – посмотрите на молнию юмора, сопровождающую глухой раскат грома Шекспировского гнева в словах Изабеллы («Мера за меру») – словах, напоминающих земному величию о его пределах и в то же время говорящих нам, почему с самой высокой точки зрения, с которой все человеческое кажется мелким, нет однако ничего смешного.

Шекспир, как трагический поэт

Если как комический писатель, Шекспир может позволить нам сравнивать его с Мольером и брать французского драматурга масштабом для этого сравнения, то как поэт трагический, он превосходит всякого из последующих поэтов настолько, что сравнение становится невозможным. С одинокой вершины, служащей ему престолом, он видит все остальные верхушки трагического искусства лежащими глубоко внизу под его ногами и нынешним служителям этого искусства представляется недосыгаемым образцом, существом нездешним, высшим.

Силу свою, как поэта, как драматурга, Шекспир нигде не проявляет так изумительно, с таким величием, как в своих трагедиях; а что значит трагическое действие, это не объясняет нам ни один древний автор лучше его, и ни один новый так хорошо, как он.

Особенным характером этого действия и средствами, которыми оно достигается, теория неоднократно занималась уже с времен Аристотеля, и частью вследствие неправильно или одностороннего толкования древнего философа, частью благодаря смешению морали с эстетикой, в разные времена создавала нелепейшие воззрения.

Вы не ожидаете, конечно, здесь от меня никакой критики этих воззрений, точно также как и вообще длинного теоре-

тического рассуждения по этому предмету. Позвольте мне тем не менее, прежде чем я обращусь к сути дела, к Шекспиру, сделать несколько необходимых для нашего ориентирования замечаний.

Борьба, которая составляет содержание всякой истинной драмы в трагедии, всегда бывает такого рода, что герой в ней погибает и вызывает в нас такое участие к его страданиям или гибели, что мы чрезвычайно сильно потрясены состраданием и вместе с тем страхом, который основан на том, что в страдающем и погибающем герое мы видим своего равного, в его судьбе усматриваем общечеловеческую и нашу собственную участь, вспоминаем пределы, в которые поставлено человечество. Трагический страх всегда явится сам собою там, где возбуждено трагическое сострадание, но присутствие или отсутствие этого страха может служить указанием, действительно ли наше сострадание достигло трагической высоты, или тут только более высокая или более низкая степень участия, приятная, но не глубоко захватывающая душу растроганность. В конце концов, однако, все сводится к возбуждению трагического сострадания. Чем оно вызывается? Большие размеры мучений, происходящих перед глазами зрителя, для этого недостаточны. Крупное несчастье, сильные страдания могут вызывать также ужас, негодование, отвращение; если это касается человека, для нас дорогого, то каковы бы ни были обстоятельства, боль будет все-таки причинена. Но для возбуждения нашего сострадания необ-

ходимо нам открыть связь между страданиями героя и его поступками и поступки героя в связи с его характером и положением понимать так, чтобы мы имели возможность вообразить себя в его положении.

Поступок или поступки, которыми герой трагедии навлекает на себя страдание, составляют то, что в новое время называли трагическою виною. Этот термин сам по себе был бы совершенно правилен, представляй себе каждый ясно, о каком роде вины здесь идет речь – и именно, ни о чем ином, как о поводе к страданию. Но когда под трагическою виною вздумали понимать противное нравственности деяние, за которое виновный справедливо должен платиться, искупить которое ему следует своим страданием, то извратили правильную точку зрения до такой степени, что отняли у читателя возможность смотреть на представляющиеся в произведениях великих трагиков факты таким образом, чтобы они производили вполне чистое действие. Ведь и Антигона Софокла, этот идеал девственного величия, чистейшей братской любви и готовности жертвовать собою верности долгу, тоже виновница своей трагической участи. Но какому филологу или эстетике без вышеупомянутого несчастного смешения могло бы когда-нибудь прийти в голову поучать Антигону: ты провинилась тем, что пошла наперекор предписаниям государственной власти, – как будто для неё было возможно что-нибудь, кроме исполнения закона высшего на счет второстепенных! Или кто из них решился бы даже на-

ходить её проступок по крайней мере в том, что она преступила все пределы резкости в своих возражениях представителю государственной власти, нарушила должное почтение к нему, – как будто по греческому воззрению всякому, чьи родные подвергались поруганию, не предоставлялось отдаваться бурному порыву благородного гнева без всякого стеснения и как будто этот проступок, если по греческой этике то был проступок, заключал в себе вину, хоть сколько-нибудь соответственную постигнувшей Антигону участи! И выходит из этого странный результат, благодаря которому вышесказанное ложное воззрение может быть легко доведено ad absurdum: оно заставляет, как за микроскопически малую, так и за бесконечно крупную причину признавать одинаково сильное действие.

Тяжесть трагической вины не находится в необходимой зависимости от степени нравственного проступка. Хороши или дурны в нравственном смысле поступки, влекущие за собою трагические страдания – это не существенно. Суть прежде всего в том, что эти деяния вызывают резкое столкновение между героем и силою, которой мы не можем не признавать, и что при этом в нас образуется сознание неизбежности этого конфликта. Что сила, с которою Антигона вступает в борьбу, есть государственная власть – это обстоятельство налагает на её участь в высокой степени печать необходимого, а следовательно и трагического, но её трагическая вина отнюдь не становится через это нравственным

прегрешением.

Если же представить себе героя, который попадает в столкновение не только с внешними, официальными представителями нравственного мирового порядка, но и с ним самим и которого вовлекает в преступление неодолимая, все подчиняющая себе страсть, – то задача писателя является с одной стороны более легкой, с другой – тем более тяжелой. Облегчается ему этим мотивировка трагического страдания, так как в этом случае наше чувство, забегая вперед драматического развития действия, повелительно требует таких страданий, затрудняется же, напротив того, возбуждение сострадания, так как созерцание того, что признается за справедливую кару, с состраданием несовместимо. Здесь всего явственнее обнаруживается ошибка тех, которые трагический проступок превращают в нравственную вину; ибо чем сильнее нравственное прегрешение героя, тем труднее вызвать трагическое действие. Здесь, поэтому, и более, чем где-либо, может проявиться искусство драматурга в мотивировке трагического проступка, пагубного деяния; и именно в таких случаях трагическая мощь Шекспира выступает во всем своем блеске, не допуская никакого с нею сравнения. Весьма далекий от того, чтобы нарисовать своего прегрешающего героя возможно чернейшими красками, представить его как можно более отталкивающим, Шекспир напротив старается сделать его близким нам, уяснить нам его поступок, превратить, если смею так выразиться, его вину в невинность, на-

сколько это возможно, или, как выражается Шиллер, -

Его вины большую часть стремится
Звезде его несчастной приписать.

Но средства, употребляемые Шекспиром для достижения этой цели, отличаются такую гениальной простотой, так непохожи на хитроумные приемы, к которым обыкновенно прибегают слабодушные трагики позднейшего периода, что вводят многих комментаторов в заблуждение насчет цели автора; – но только комментаторов, и никогда – беспритязательного читателя, а тем менее зрителя, ощущающего на себе то действие, которое желал вызвать поэт, не пускаясь в разные соображения и мысли об искусстве, благодаря которому оно вызвано.

Но тут благомыслящий слушатель может сделать мне возражение, что ведь с одной стороны весьма опасно делать погрешающего героя, трагического преступника предметом нашего сочувствия. Я признаю это опасение вполне основательным; мало того – я держусь основанного на опыте и размышлении убеждения, что легко воспламеняемая фантазия, сильно развитая страсть к подражанию могут совсем не в единичных случаях увлекать зрителя к совершению трагического поступка в действительности. Однако же, если ради возможности пагубных последствий мы стали бы изгонять из нашего государства тот или другой род трагедий или тра-

гедию вообще, то, действуя последовательно, не пришли ли бы мы, пожалуй, к требованию изгонять и всякий род искусства, а наконец и науку? Искусство само по себе не преследует никаких целей практической полезности и никаких нравственных целей; оно существует исключительно для того, чтобы возвышать и укреплять наше отношение к жизни. Но кто смотрит на нравственное действие искусства – я говорю об искусстве истинном – совершенно беспристрастно, тот не может не убеждаться, что в общем результате последствия благотворные превосходят пагубные, если, быть может, не количеством, то уж непременно внутренним значением. А что касается в частности Шекспира и тех его трагедий, в которых он хочет вызвать наше сочувствие к преступному герою, то разве есть человеческая точка зрения более высокая, чем та, которая все понимает и все прощает? Разве не божественнее искренно сострадать Отелло или Макбету, чем осуждать их за совершенное ими?

Дело в том, что не следует смешивать между собой разнородные сферы жизни и совершенно различные точки зрения. Сцена, на которой разыгрывается трагедия, не зал суда; поэт не адвокат и зритель не судья. Но характеристично, что в то самое время, когда слабоватое человечество наполняет залы суда, чтобы вести пустую игру с понятием ответственности или невменяемости, игру, которая в своих конечных результатах должна обращать меч правосудия в детскую игрушку – в то самое время трагический поэт-судья часто чув-

ствует в себе призвание формулировать нравственные строгие приговоры.

Но в чем я твердо убежден, это в том, что основательное изучение трагедий Шекспира должно настолько же содействовать развитию истинной гуманности, насколько разрушать гуманность фальшивую, которая готова отпустить преступнику его вину на счет общества и с опасностью для него.

Если Шекспир сделался величайшим из всех трагических писателей, то причина этого заключается прежде всего в глубине его духа и правдивости его гения. Ему не нужно было никакой традиционной эстетической теории, чтобы прийти до понятия о трагическом. По его воззрению, задача драмы одна – показывать природе ее самое в зеркале. И человеческая натура, человеческая жизнь представляли ему множество трагических моментов, трагических судеб, которые он со своею мирною симпатией, плодом его собственного душевного опыта, наблюдал, чувствовал и пылливо исследовал. Драматическое творчество сделалось его призванием, но он не обращал его в деловое занятие, и как вообще искусство было для него священно, так трагическое прежде и больше всего. Не он гнался за трагическими сюжетами, скорее они гнались за ним. Только первое драматическое произведение его, полная крови и ужасов трагедия «Тит Андроник» очевидно была обязана своим существованием не внутренней потребности поэта, а желанию начинающего драматурга соперничать с блестящим образцом – Марло и его подражате-

лями. Автор «Тита Андроника» еще не созрел для этого материала, да и вообще для трагедии; тем не менее он уже тогда чутьем понимал, как развивается и обнаруживается трагическая страсть, и если в драматической композиции, драматическом языке он оказывается усердным и равноправным учеником Марло, то в искусстве вызвать трагическое впечатление он уже с самого начала оставляет далеко позади себя своего предшественника.

Вслед затем Шекспир, как мы уже раньше видели, обратился к области комедии и готовясь закончить ряд тех милых и светлых произведений, в которых его занимает проблема любви в разнообразных вариациях, создал в счастливый час «Ромео и Юлию», ту юношескую свою трагедию, которая в поразительном величии возвышается над окружающими ее комедиями. И именно «Ромео и Юлия» – пьеса, доказывающая, что гений, когда ему удастся в надлежащую минуту найти надлежащий материал, обязан этим не только счастьем, но и собственному терпению, т.-е. уменью выждать эту минуту. Не тотчас же после ознакомления с историей Ромео и Юлии принялся Шекспир за драматическую обработку фабулы. Мы видим, что этот сюжет живо интересовал его уже в то время, когда он писал своих «Двух Веронцев»; это доказывают личность и имя Юлии в комедии, это показывает аналогия между изгнанием Валентина из Милана и Ромео из Вероны, это показывает главным образом то незначительное, побочное обстоятельство, что изгнанный Валентин у Шекс-

пира, как Ромео в первоначальном источнике трагедии, находит себе приют в мантуанской области. Затем, только много лет спустя после окончания «Ромео и Юлии», наступило время, когда размышления Шекспира о человеческой природе и судьбах человека достигли той глубины и той серьезности, которые как бы принудили его посвятить себя трагическому творчеству на много лет.

Как всем великим поэтам, так и ему – но в большей степени, чем большинству их – было врождено тонкое чувство такта, гармонии, справедливости. Ему не было никакой необходимости трудиться над отыскиванием трагических впечатлений, и он не подвергался ни малейшей опасности ошибиться в выборе средств. Ему не приходило в голову вызывать в своих зрителях ощущения и чувства, которые не прошли прежде в глубине его собственной души; для него было невозможно притворяться, преувеличивать. То потрясающее и вместе с тем освободительное действие сострадания и страха, на котором основана сущность трагедии, достаточно часто испытал он на самом себе; ему стоило только взглянуть в собственное сердце, чтобы увидеть, какие средства нужны для вызова этого действия. Но даже представляя дело в таком виде, мы представляем его слишком внешним образом. Когда такой сюжет, как Гамлета, Отелло, Лира овладевал Шекспиром, на время завоевывая себе первое место в его внутреннем мире, тогда начинался с известною необходимостью процесс приспособления этого материала к зако-

нам, управлявшим этим внутренним миром. Пересоздание событий, героя, его судьбы, совершалось в неустанной работе, но по большей части помимо ведома автора, в полном согласии с теми законами, и в драматической концепции возникали в нераздельной глубочайшей связи трагическая идея и план трагического действия.

Для Шекспира было само собою понятно, что трагическое страдание не может быть случайным, что оно должно быть следствием собственных поступков героя; само собою понималось, что трагический исход предполагает неразрешимость предшествующего конфликта. Трагическая необходимость была в кодексе его поэтической логики неопровержимая аксиома, о которой он, быть может, никогда не размышлял, но которая между тем лежала в основании всех его размышлений. Он чувствовал необходимость связи между страданиями героя и положением, в которое герой становится вследствие столкновения его поступков с силами и законами окружающего его (а при известных обстоятельствах и объективного) мира, – необходимость связи между поступками героя и самую коренную сутью его природы, какую она развивается и формируется в соприкосновении с внешним миром и в образуемом для него отсюда положении.

Бессознательно следовал Шекспир в своих трагедиях тем самым основным законам, на основании которых великие трагики классической древности творили свои произведения. Но эти основные законы предоставляют широкий про-

стор индивидуальности поэта и той форме, которую сообщают ей условия места и времени, и при них возможны разнообразные виды трагедии, как рода. Шекспировская трагедия включает в себе прежде всего семейные черты его драмы, английской драмы того времени вообще: реалистический фундамент, обильное воспроизведение действительной жизни.

Всякое художественное произведение может представлять нам только, так сказать, вырезку из действительности, только малую частицу мира; но если все великие поэты умели придавать такому отрывку закругленность и идеальное значение, благодаря которым он обращался в законченное целое, в своего рода микрокосм, в отражение всего мира, то Шекспир сверх того неустанно старался расширить до последней возможности границу своего микрокосма.

Для достижения этой цели служат ему тысячи маленьких приемов, посредством которых действие своих сцен он проводит перед нашею фантазией таким образом, что оно переходит за пределы фактически видимого нами, переносит его относительно времени в прошедшее, относительно места за кулисы. Напомню здесь только пир у Капулета в «Ромео и Юлии», короткую сцену между слугами Капулета, которая предшествует появлению гостей и господствующею на сцене суетою непосредственно убеждает нас в действительности происходящего за кулисами пиршества. Напомню также короткий разговор между Капулетом и его родственником,

который в своей будничной, столь правдивой, естественной окраске дает нам почувствовать, что настоящий момент при-
мыкает к целому ряду годов в жизни этих действующих лиц. Напомню рассказ кормилицы об эпизоде из детства Юлии – и сколько еще примеров можно было бы привести! Особенно важно в этих случаях искусство, с которым Шекспир строит речи появляющихся в первый раз на сцену лиц – в монологах или диалогах – всегда таким образом, что они без малейшего принуждения переносят нас в занимающие этих людей интересы. В монологах намерение и цель автора понимались иногда неправильно; так напр., в знаменитом монологе Гамлета: «быть или не быть – вот вопрос» даже некоторые первоклассные актеры оставляли без внимания, что слова, которыми начинается монолог, не составляют начала беседы Гамлета с самим собой, но суть результат непосредственно предшествующих ей размышлений, умалчиваемое содержание которых делается известным из того, что произносится вслух. Все эти и подобные им приемы имеют следствием то, что в нас не может возникнуть сомнение касательно действительности видимого и слышимого нами. Если приводится рассказ о событии, при котором мы сами не присутствовали, или в истинность которого нам трудно поверить, хотя мы и были очевидцами его, то автор никогда не преминет убедить нас в действительности этого происшествия разными незначительными подробностями, о которых вспоминают рассказывающие, а часто и тем, что рассказывающие

противоречат друг другу в подобных мелочах. Послушаем, как Гамлет расспрашивает о подробностях дела тех, которые сообщили ему о появлении тени:

Гамлет. Он был вооружен?

Все. От темени до пят.

Гамлет. Так вы лица не видели его?

Горацио. О, нет, мой принц, наличник поднят был.

Гамлет. Что ж, грозно он смотрел?

Горацио. В его лице

Скорее скорбь, чем гнев, изображалась.

Гамлет. Он был багров иль бледен?

Горацио. Страшно бледен.

Гамлет. И очи устремлял на вас?

Горацио. Не отводя.

Гамлет. Жаль, очень жаль, что я не с вами был.

Горацио. Вы ужаснулись бы.

Гамлет. Весьма, весьма возможно.

И долго пробыл он?

Горацио. Покамест сотню

Успеешь насчитать, считая тихо.

Мар. и Бер. О, дольше, дольше!

Горацио. Нет, при мне не дольше.

Гамлет. И цвет волос на бороде седой?

Горацио. Да, черный с проседью, как был при жизни.

Гамлет. Я эту ночь не сплю: случиться может,

Что он опять придет...

Еще более важности, чем вышесказанное, имела для ос-

новного характера Шекспировской трагедии привычка тогдашней сцены распространять границы самого драматического действия шире, чем это делали или чем обыкновенно делают другие подражатели древних. Подражатели эти большей частью представляют перед глазами зрителя только кризис действия; а то, что происходило прежде, предполагается, и о нем узнает зритель путем рассказа; англичане же все, принадлежавшее к ходу интриги, обыкновенно включали в само действие.

Недостижимо в этом отношении искусство, с которым Шекспир суживает слишком расплывающийся сюжет – искусство самыми простыми средствами, поочередным введением параллельных мотивов и сцен и подготовительным в надлежащем месте указанием того, что скоро совершится, производить иллюзию, благодаря которой и те части действия, которые обрисованы немногими чертами, выступают перед нами во всей полноте жизни. Двух-трех коротких сцен, внешним образом разъединенных другими сценами, но внутренне находящихся между собою в тесной связи, достаточно, чтобы вызвать иллюзию богатого непрерывного действия. При этом мера времени совершенно произвольная. При изучении этого пункта в произведениях Шекспира, чем новые английские исследователи занимаются особенно охотно, оказывается, что во многих пьесах его, может быть в большинстве, расчет времени двойной. Особенно явственно это обстоятельство в «Короле Лире». Проследив сцены,

в которых появляется король, с той минуты, когда Гонерилья в первый раз бесцеремонно обращается с ним, до той ночи, когда он беспокойно бродит по степи, и рассчитав количество протекшего между этими двумя моментами времени, находим, что оно обнимает ограниченное число часов, самое большее – дня два. Но в тот же самый промежуток Корделия во Франции уже успела получить известие о гнусном обращении её сестер с отцом, нашла случай доставить Кенту письмо, даже французские войска уже высадились на английский берег. Но что из этого? Какому зрителю, следящему за судьбой Лира с постоянно возрастающим участием, придет в голову проверять количество времени, которое было бы потребно для совершения всего этого? Богатое содержание того, что мы переживаем в «Лире», совершенно совместимо с представлением, что в это самое время в других местах могло произойти очень многое.

Ни один поэт не умел энергичнее Шекспира эксплуатировать для высших целей своего искусства внешнее устройство сцены, находившейся в его распоряжении, и драматическую традицию, с которою он был связан. Идеальность пространства, характеризующая тогдашнюю английскую сцену и которая имеет свою *необходимую* параллелью идеальность времени, способность тогдашней драмы вмещать в себе пространное действие во всем его протяжении, давали Шекспиру возможность следовать и в трагедии своему внутреннему побуждению, которое влекло его главным образом к пси-

психологической стороне его задачи. они позволяли ему, прослеживая (как он любил это делать) развитие той или другой страсти от её первых проявлений до последней, высшей точки, изображать почву, на которой должна была зародиться страсть; позволяли постепенно раскрывать пред нами тот или другой характер во взаимодействии деятельности и положения этого лица. они делали для него таким образом возможным главный вес в своих трагедиях придавать изображению той связи, которая в очень значительной степени существует между поступками и характером трагического героя, или, что одно и то же, посвящать лучшую часть своей силы и своей работы драматическому развитию своих характеров.

Изучая трагедии Шекспира до «Короля Лира» в их хронологическом порядке, мы видим, как поэт все яснее и яснее сознает, в чем собственно его призвание, его сила, как в мотивировке трагического конфликта он все решительнее кладет центр тяжести в душу своего героя.

Трагедию «Ромео и Юлия» мы уже занимались¹. В чрезвычайно простом конфликте этой пьесы враждебные друг другу силы внешнего мира и те, которыми обуславливаются действия главных лиц, играют равноправную роль, и трагическая задача не требовала сама по себе никакой особенной подробности в разработке характеристики, хотя и здесь Шекспиром много сделано относительно психологической тонкости.

¹ См. в I т. этюд об этой трагедии.

В «Юлии Цезаре» интерес наш сосредоточивается на идеальной фигуре Брута, этом воплощении мужественного величия мысли, мужественной чести, этом образе, полном чистейшего чувства долга, полном умеренности и самообладания, полном самоотречения, человеку, которому недостает только одного – практического отношения к людям и вещам здешнего мира.

И трагизм его судьбы заключается в том, что именно вследствие высоты своего образа мыслей он подчиняется влиянию более ловких, более проницательных, но нравственно стоящих гораздо ниже его людей; что именно благодаря своему чувству долга он попадает в самое опасное столкновение требований нравственного долга и из самоотречения принимает роковое решение; что добродетель побуждает его стремиться к недостижимой цели, и в преследовании её он употребляет средства, противные его натуре и делающие его виновным, при чем еще они остаются бесплодными. Болезненное чувство испытываем мы, когда видим этого благородного стойка разделяющим обыденное заблуждение всех заговорщиков. Потрясающе звучат в устах Цезаря слова: «Et tu, Brute?» – Брут, сделавшийся убийцей своего благодетеля. И глубоко гнетет нас все яснее становящееся сознание, что это преступление совершено напрасно. Жизнь Брута становится цепью разочарований. Вместо Цезаря империя получает междоусобную войну и новый триумвират – источник новых междоусобных войн и новой ти-

рании. Все безнадежнее становится борьба идеалиста с грубою действительностью. К скорби о последствиях своего поступка, о неудаче своих планов, о гибели республики присоединяются страдания другого рода: его Порция умирает. Но стойк затаил свою боль, преодолевает свое чувство, до последней минуты не покидает того, что признает своим долгом. И когда наконец все кончено, он утешается мыслью, что за всю свою жизнь не нашел человека, который изменил бы ему, и кидается на меч с восклицанием:

.....Цезарь, успокойся!

И в половину я не так охотно

Убил тебя, как самого себя.

Но хотя Брут и главное лицо трагедии, она не даром озаглавлена «Юлий Цезарь». Могущественнее всех действующих лиц этой пьесы оказывается пущенная Цезарем в мир, имеющая его своим представителем, идея; с нею напрасно борются Брут и его друзья, и погибают в этой борьбе. И тем яснее выступает значение этой идеи, как таковой, чем менее соответственно является она воплощенной. Точнее говоря: она воплощена не столько в личности Цезаря, сколько в его положении, его силе, в мнениях, настроении, характере массы. Отсюда важное значение народных сцен в этой трагедии, сцен, которые удивительно характеристичны, и в драматическом отношении в высшей степени оживленны. Пусть и погрешает Шекспир очень сильно против внешней обстановки,

даже в некоторых частностях против воззрений, нравов той римской эпохи, – за то все собственно трагическое он передает с величайшею историческою правдой.

В «Гамлете» Шекспир тоже выводит на сцену идеалиста, поставленного в противную его воззрениям среду и видящего пред собою задачу, которая ему не по силам и под тяжестью которой он погибает. И здесь дело идет тоже о цареубийстве. Брут убивает Цезаря, который заменял ему отца, Гамлету предстоит отомстить за смерть своего отца. Оба считают себя призванными снова поставить на надлежащий путь время, которое выбито из своей колеи. Но Бруту его неразрешимая задача представляется возможною; Гамлет чувствует, что задача, на него возложенная и в которой он признает долг, ему не по силам. Брут ошибается в своем предположении о возможности выполнения, точно также, как поступает неправильно в выборе своих средств; Гамлет смотрит на дело теоретически гораздо яснее, но так как у него не хватает силы решиться, то ему не удастся также и составить план своих действий. И тот, и другой – природы глубоко нравственные, с сердцами мягкими и нежными. Брут наделен самообладанием и энергией, которых не достаёт Гамлету; Гамлет – более глубоким пониманием связи вещей и того, что происходит в его совести – свойствами, которых лишен Брут.

В «Юлии Цезаре» относящийся к времени исторический интерес сохраняет свою силу рядом с интересом общечело-

веческим. В «Гамлете» проблема взята в её самом обширном, мировом значении и представлена с неистощимой для всех будущих времен глубиной. Что из пережитого Шекспиром в его прошедшем и переживавшим в настоящем вызвало то настроение, из которого родился «Гамлет», какие моменты дали поэту повод здесь спуститься в тайники своей собственной души еще глубже, чем спускался он до тех пор – это, быть может, останется тайною навеки.

И тайною останутся также до известной степени характер Гамлета и то, что составляло собственно цель поэта. Если Гёте в «Вильгельме Мейстере» и дал ключ к разрешению проблемы, то мы все-таки, по-видимому, не проникли дальше его во внутренность святыни. Само собою разумеется, что я не стану здесь к бесчисленному множеству комментариев «Гамлета» присоединять наскоро и свой новый. Позволю себе только высказать, как мое твердое убеждение, что сделанное Гёте объяснение проблемы «Гамлета», хотя и оставляет многое неразъясненным, все-таки правильно обозначило границы, в которых заключен центр тяжести проблемы. Когда Гёте говорит о Гамлете и его задаче: «от него требуют невозможного – невозможного не само по себе, а только того, что для *него* невозможно», то этим он с возможной точностью намечает тонкую линию, которой должно держаться исследование и от которой оно так любит отдаляться. Что касается новейших толкований, напр. Вердера, который усматривает решающий момент трагического конфликта в факти-

ческих препятствиях выполнению задачи Гамлета, и по мнению которого дело идет здесь о том, чтобы в одно и то же время наказать убийцу-узурпатора Клавдия и дать миру стоящее выше всяких сомнений и юридически достаточное доказательство его вины, – что касается этого и подобных ему толкований, то о них я замечу одно – что Шекспир очевидно и не думал о чем-либо в этом роде, ибо он упорно не пользуется ни одним из представляющихся ему удобных случаев высказать такую цель. Нигде не показывает он нам Гамлета занятого действительным обсуждением своей задачи, объяснением того, что составляет собственно её содержание, её важности, находящихся в его распоряжении средств выполнить ее, сопряженных с этим делом затруднений. И во всяком случае я очень твердо убежден, что неправилен метод, по которому вещи, умышленно или неумышленно оставляемые Шекспиром в темноте, не только стараются осветить, но еще подвергают микроскопическому анализу и делают исходною точкою исследования. То, что Шекспир находит нужным высказать, он обыкновенно высказывает довольно ясно; а что он умалчивает, то по всей вероятности признавал он несущественным, и таким поэтому должно оно оставаться и для нас.

Центр тяжести проблемы «Гамлета» должен таким образом лежать конечно в характере героя, в том виде, каким его сделали страшные события, предшествовавшие драматическому действию и каким он развивается далее, в виду пред-

стоящей ему задачи, пред нашими глазами. Но этот характер, хотя и прозрачный, так однако глубок, что никто еще до сих пор не проникнул взором на дно его.

Гамлет остается тайною, но тайною, неодолимо привлекательною вследствие нашего сознания, что это не искусственно придуманная, а имеющая свой источник в природе вещей, тайна. Вы чувствуете внутреннюю правду этого характера, хотя и отчаиваетесь когда-нибудь объяснить его вполне, до последней черты. И что самое главное – чувствуется общечеловеческое, типическое в образе Гамлета: так, как он, или хотя подобно тому, ведь все мы хотя иногда думали и чувствовали, действовали, или вернее, бездействовали. Внутренний конфликт в его широчайшем, обнимающем все человечество, значении, изображен здесь с несравненно правдивостью и с самыми реалистическими подробностями. В этом заключается особенная прелесть «Гамлета» между главными трагедиями Шекспира. «Отелло», «Макбет», «Лир» не менее глубоки, не менее широко задуманы, не менее драматичны, – в этом отношении они даже отчасти превосходят «Гамлета». Но такое психологическое во всех отдельных частностях изображение, такое обилие подмеченных в природе человеческих черт, такую массу и тех черт, которые заставляют нас спускаться в глубину нашего собственного духа – все это мы находим только в «Гамлете». Высший реализм, даже натурализм производит здесь высшее поэтическое действие – конечно только потому, что это примененный к самому иде-

альному предмету реализм именно Шекспира, который своего Гамлета щедрее, чем всякого другого героя до него и после него, наделил скрытыми на дне его собственной души сокровищами.

«Отелло» принадлежит к тем трагедиям, в которых герой во всю первую половину пьесы, до кульминационного пункта, играет больше пассивную, чем активную роль – как и не может быть иначе в трагедии ревности. Но тем решительнее его собственный поступок, подготовляющий почву, на которой может зародиться его ревность, т.-е. похищение Дездемоны; тем решительнее его собственный поступок, вызывающий трагическую катастрофу; и к этому последнему вынуждает его исключительная сила господствующей страсти – и притом страсти ужаснейшей, с бешеным тиранством разрушающей его душу. И нельзя упускать из виду, что узел драматического конфликта лежит здесь всецело в характере героя. Влияние, пришедшее извне, ограничилось интригой – правда, поведенною с дьявольскою хитростью – Его. Немного бы больше знания людей, немного бы более проницательности, сколько-нибудь хладнокровия – и Отелло разорвал бы накиннутую на него цепь. Обратим внимание и здесь, что Шекспир неоднократно, и притом именно в своих сильнейших трагедиях, ставит трагическую страсть, необходимо вытекающую из природы героя, в резкую противоположность с этой самой натурой. Ревность Отелло, его ни на чем не основанное подозрение объясняется не только известною

умственной ограниченностью, но и существенно его открываю, благородною, доверчивою натурой. Чуждый сам всякого притворства, он не видит притворства и в Его. И именно потому, что вспыхнувшая в нем страсть противоположна его натуре, она и может оказывать на нее это страшно разрушительное действие.

То же самое наблюдаем мы и в «Макбете». В этой драме Шекспир поставил себе одну из труднейших задач, за разрешение которых когда-либо брался поэт. До этих пор его трагические герои были такого рода, что каждый из них мог сказать о себе, как сказал впоследствии Лир:

«J am a man, more sinn'd against, than sinning», – т.-е. «Я человек, относительно которого грешили больше, чем грешил он сам». К Макбету, цареубийце, похитителю короны, кровожадному тирану, эти слова неприменимы. Как мог Шекспир решиться сделать героем трагедии такую личность, как Макбета? Как удалось ему возбудить к этому герою сочувствие, сострадание зрителя? Изумительно великое искусство, с которым Шекспир, пренебрегая всякими внешними вспомогательными средствами, всякими мелкими ухищрениями, приводит проблему в её простейшую, труднейшую и глубочайшую форму и разрешает в глубине. Он устраняет всякую такую из найденных им в источнике этой трагедии черту, которая могла бы скрасить, отчасти оправдать поступок Макбета, тот роковой поступок, из которого истекают все остальные – убийство Дункана. И это делает он не по-

средством только умолчания; нет, он ясными словами говорит, что Дункан был самый кроткий, самый справедливый государь который осыпал Макбета почестями, в доказательство своего распоряжения приехал к нему в гости и с полным доверием проводит ночь под его кровлей; он говорит нам очень определительно, что по-видимому все заставляет Макбета с ужасом отступить от его злодеяния, что к этому поступку не влечет его ничто, кроме честолюбия. Это говорит он нам – и притом устами самого Макбета. Макбет сам обвиняет себя перед нами; он ставит трагическую проблему во всей её ужасной ясности – и именно этим дает уже её разрешение. Ибо из того, что Макбет является сам себе обвинителем уже до совершения убийства, что он не делает ничего для оправдания себя перед самим собою, что полный мук и ужаса обнажает он свой кинжал и направляется к спальне Дункана – из этого видим мы, что это не натура холодного убийцы, а жертва сильной страсти, совершенно овладевшей его живою фантазией и рисующей ему мрачные картины, которые страшнее действительности – страсти, держащей его под своими чарами, от которых он старается освободиться посредством своего поступка. И эта страсть, честолюбие, истекающая из справедливого самосознания этой героической природы, природы даже истинно царственной, разжигаемая предсказанием ведьм, питаемая влиянием его жены – эта страсть постепенно доходит до крайнего предела и проявляется в таком виде, который резко противоположен

его героической натуре и разрушает ее до основания.

Грандиозно и потрясающим образом выражается наивность, которую придал Шекспир своему герою, в словах Макбета после появления тени Банко:

.....Кровь проливали
Уже давно, когда еще закон
Не охранял общественного мира.
Да и потом убийства совершались;
О них и слышать тяжело. Но встарь,
Когда из черепа был выбит мозг,
Со смертью смертного кончалось все.
Теперь встают они, хоть двадцать ран
рассекли голову, и занимают
Места живых – вот что непостижимо.
Что изумляет больше, чем убийство
Подобное....

В «Короле Лире» поэт изображает нам своеобразное смешение силы и слабости, геройства и детской беспомощности, мужественной страсти и ребяческого упрямства в этом царственном старце, которому приходится слишком поздно пройти тяжелую школу жизни, слишком поздно пережить разрушение своей иллюзии грубой действительностью и который от этого сходит с ума. Ничего не может быть трагичнее судьбы этого короля, который, привыкнув к безусловному послушанию до такой степени, что малейшее противоре-

чие выводить его из себя, несмотря однако на это, выпускает власть из своих рук, раздает детям – и таким детям! – свои владения и при этом думает, что может сохранить свой авторитет неприкосновенным до самой смерти. До последней степени трагична судьба этого человека, который ощущает такую бесконечную потребность любви и однако же никогда не знал истинной любви, который узнает ее только после того, как он, разгневанный нанесенным его самолюбием ударом, оттолкнул от себя необходимое для него существо, свою Корделию, и на обеих других дочерях своих узнал, что значит детская неблагодарность, противоестественный эгоизм; – человека, которому окружающий мир его является в своем настоящем виде, во всем своем нравственном безобразии только в ту минуту, когда начинает омрачаться жизнь его собственного духа. И начинает этот Лир, с душой которого находится по-видимому в связи внешняя природа в её изменяющихся настроениях – начинает он бродить в ночной тьме – тьме физической, умственной, моральной, освещаемой только страшными молниями – до тех пор, пока снова не находит света в объятиях своей Корделии. Но не долго длится это возвращенное счастье, свет снова потухает, ужасная судьба похищает у него дочь, и в беспредельном и бесплодном отчаянии Лир испускает дух. А в параллель к Лиру Шекспир ставит нам Глостера. Он, этот человек, погрешил под влиянием слепой страсти, и за это справедливые боги создали ему из его собственной крови орудие для его нака-

зания – незаконного сына Эдмунда, который завлекает его в сети своего дьявольского коварства и благодаря которому он отталкивает законного сына своего, Эдгара. Он, как Лир, видит свою неправоту уже тогда, когда поздно. Он, вследствие измены Эдмунда, лишается зрения, тоже погружается в умственную тьму и, отчаявшись в вечной справедливости, хочет лишиться себя жизни, но под нежным, умным руководством Эдгара научается обязанности терпеть, смиренно покоряться высшей власти, и снова начинает верить в богов и человечество.

Трагедия «Король Лир», взятая как целое, есть самое сильное из созданий Шекспира. Это между его трагедиями не только самая трагическая, но вместе с тем и та, в которой его сила изображения, его искусство драматически сплотить действие, являются в самом ярком блеске своем. Ни в каком другом произведении не находим мы соединенным такое множество значительных характеров и событий. И как сумел поэт сплести между собою все мотивы, все это разнообразие слить во внутреннем и внешнем отношении в одно стройное целое! И как от начала до конца исполнение неизменно остается на высоте замысла! Как удивительно язык соответствует всякому положению и всякому настроению!

Я не знаю ничего, что могло бы потрясти до мозга костей так, как та сцена, где старый, помешавшийся король, отданный в открытой степи на произвол стихий, сопротивляется этим стихиям и вызывает их отомстить неблагодарному, по-

грязшему в грехах человечеству, которое он хотел бы своим проклятием истребить в самом зародыше. Да, нет ничего более потрясающего, чем эта сцена – разве только та, в которой достигнувшее до самых крайних пределов трагическое напряжение разрешается слезами при встрече Лира и Корделии.

«Лир» – глубочайшая между всеми Шекспировскими трагедиями. Ни в одном из остальных своих произведений поэт не ставит великую мировую загадку с таким возвышенным символизмом, с такою беспощадною правдой. Мир, в который он нас вводит, имеет своими двигателями дикую страсть, грубую жажду наслаждений, холодно рассчитанный эгоизм. В судьбах его обитателей явственно сказывается рука Немезиды: злые падают жертвами своих собственных проступков, но тут же разве не обнаруживается и вмешательство благого Провидения – в судьбах Лира и, главное, в участи Корделии? Или не получается ли нами скорее то впечатление, которое выражает словами Глостер: «Что мухи для шаловливых детей, то мы для богов: они убивают нас ради шутки»? Поэт не отрицает Провидения, он даже верит в управление мира божеством; но тайну, в которую оно облакает себя, он чтит с покорным смирением. Он изображает мир таким, каким видит его, и мир этот представляется ему мрачным; но именно в темноте ночи яснее видны небесные звезды.

«Право, только бедствие испытывает еще чудеса» говорит

Кент, – но чудо состоит в том, что именно в бедствии развивается человеческая здоровая сила, что в болоте общей порочности расцветает добродетель, как прелестная лилия. Глостер только в своем несчастье познает истинное достоинство человека и жизни, и Лиру только в этом состоянии становится понятным, что значит любовь. – Оптимизм, который не покидает поэта даже в «Лире», чисто этического свойства; он апеллирует к нашей совести. Громким голосом проповедует он долг покорной терпеливости, мужественной устойчивости, энергически нравственной деятельности: он дает нам чувствовать, что добро само по себе, без всякого отношения к внешнему успеху, есть нечто в высшей степени реальное, выше всего достойное, чтоб к нему стремился человек; он укрепляет нашу веру в добродетель и нашу энергию к пребыванию в добродетели такими образами, как верный Кент, и особенно как Корделия, он оживляет нашу надежду на окончательную победу добра в этом мире изображением того, что переживает его Эдгар.

Мировая картина, которую показывает нам Шекспир, представляется в трагедии в ином освещении, чем в комедии; но и тут, и там одинаково присутствует глубоко религиозное чувство поэта – религиозность, корни и суть которой имеют основание в его нравственном чувстве и которой поэтому нет надобности закрывать глаза на неприятные и неутешительные факты. Шекспир любит жизнь и проникнут её высоким достоинством; но в то же время он, как Шиллер,

убежден, что жизнь не есть высшее из благ, и знает, что никого до его смерти нельзя назвать счастливым. Лучшее для него на земле – готовая на самопожертвование, деятельная любовь, и он чувствует, что вечная любовь есть то, чем проникнута и одухотворяется вселенная.