

ГАМЛЕТ,
ДРАМА ШЕКСПИРА
Мочалов. в роли Гамлета

I

Несмотря на множество фактов, доказывающих, что эстетическое образование нашего общества есть не более, как мода, привычка или обычай, и то не свой, а заимствованный духом подражательности из чуждого источника; несмотря на то, у нас иногда промелькивают явления, заставляющие придержать решительным приговором на этот предмет и самым положительным образом убеждающие в той истине, что темная атмосфера нашей эстетической жизни освещалась, хотя и изредка, самыми яркими проблесками дарований и что в нашем обществе есть все элементы, а следовательно, и живая потребность изящного. Стоит только заглянуть в историю нашей письменности: посмотрите, как слабо привился к свежему и мощному русскому духу гнилой и бессильный французский классицизм: едва Пушкин, предшествуемый Жуковским, растолковал нам тайну поэзии, едва наши журналы открыли нам литературную Германию и Англию и — где наш классицизм, где наши дюжинные поэмы, где протяжный вой, мишурная мантия и деревянный кинжал Мельпомены? Посмотрите, напротив, в какое короткое время и как тесно сроднились с русским духом живые вдохновения Германии и Англии; посмотрите, какую всеобщность, какую народность²²³ приобрели роскошные и полные юной и девственной жизни создания Пушкина еще при самом появлении его на поэтическое поприще, еще во время полного владычества бездушного французского классицизма и нелепой французской теории искусства? Этого мало: ежель на свежую русскую жизнь не

имел почти никакого влияния гнилой французский классицизм, то еще менее имел на нее влияния лихорадочный, пьяный французский романтизм. Посмотрите только, увлекся ли кто-нибудь из наших талантливых, уважаемых публикою писателей этими неестественными, но произведенными хмелем и безумством конвульсиями так называемой, бог знает почему, *юной*, но в самом-то деле той же дряхлой, но только на новый лад, французской литературы? Кто ей подражал? Литературные подрядчики, чернь литературная — больше никто! Не показывает ли все это верного эстетического чувства в нашем юном обществе? Может быть, нам укажут, в опровержение, на незаслуженное равнодушие со стороны нашего общества к созданиям Державина, Озерова, Батюшкова: несмотря на все наше желание защититься против этого довода, мы не будем входить ни в какие подробности, потому что они могли бы слишком далеко завести нас, а скажем только то, что если гений или талант и точно были постоянным этих поэтов, то общество все-таки имело *свое право* на равнодушие к ним, потому что, в союзе со временем, оно есть самый непогрешительный критик, и если оно часто принимает мишуру за чистое золото, то не больше как на минуту.

Все, что мы сказали, клонится к оправданию нашей публики в несправедливом обвинении в ее будто бы холодности к изящному вообще и к отечественной литературе в особенности. Со дня на день новые факты заставляют отнести эти обвинения к числу тех запоздалых предубеждений, которые повторяются по привычке как общие места и, подобно всем общим местам, не имеют никакого смысла. К числу этих утешительных фактов, которыми особенно богато настоящее время, принадлежит *представление на московской сцене Шекспирова «Гамлета»*.

Уже более года, как играется эта пьеса на московской сцене и как самый перевод ее напечатан²²⁴, следовательно, все впечатления теперь — уже только воспоминания, все суждения и толки — уже одно общее мнение, разумеется, решенное большинством голосов, и потому теперь нам должно быть не органом одной минуты восторга, но спокойным историком литературного события, важного по самому себе и по своим следствиям, и поэтому сосредоточенного на одной идее и представляющего как бы нечто целое и характерное. Мы поговорим и о самой пьесе, и об игре Мочалова, и о переводе; но публика будет главнейшим вопросом нашего рассуждения.

«Гамлет»!.. понимаете ли вы значение этого слова? — оно велико и глубоко: это жизнь человеческая, это человек, это вы, это я, это каждый из нас, более или менее, в высоком или смешном, но всегда в жалком и грустном смысле... Потом «Гамлет» — это блистательнейший алмаз в лучезарной короне царя драматических поэтов, увенчанного целым челове-

ством и ни прежде ни после себя не имеющего себе соперника — «Гамлет» Шекспира на московской сцене!.. Что это такое? спекуляция на мировое имя, жалкая самонадеянность, слепое обольщение самолюбия, долженствовавшее в наказание лишиться восковых крыл своих от палящего сияния солнца, к которому оно так легкомысленно осмелилось приблизиться?.. Гамлет-Мочалов, Мочалов, этот актер, с его, конечно, прекрасным лицом, благородною и живою физиономиею, гибким и гармоническим глосом, но вместе с тем и небольшим ростом, неграциозными манерами и часто певучею дикцией; актер, конечно, с большим талантом, с минутами высокого вдохновения, но вместе с тем никогда и ни одной роли не выполнивший вполне и не выдержавший в целом ни одного характера; сверх того, актер с талантом односторонним, назначенным исключительно для ролей только пламенных и иступленных, но не глубоких и многозначительных, — и этот Мочалов хочет выйти на сцену в роли Гамлета, в роли глубокой, сосредоточенной, меланхолически-желчной и бесконечной в своем значении... Что это такое? добродушная и невинная бенефициантская проделка?.. Так или почти так думала публика и чуть ли не так думали и мы, пишущие теперь эти строки под влиянием тех могущественных впечатлений, которые, поразивши однажды душу человека, никогда не изглаживаются в ней и которые привести на память, значит снова возобновить их в душе со всею роскошью и со всею свежестью их сладостных потрясений... Мы надеялись насладиться двумя-тремя проблесками истинного чувства, двумя-тремя проблесками высокого вдохновения, но в целой роли думали увидеть пародию на Гамлета и — обманулись в своем предположении: в игре Мочалова мы увидели если не полного и совершенного Гамлета, то потому только, что в превосходной вообще игре у него осталось несколько невыдержанных мест; но он бросил в глазах наших новый свет на это создание Шекспира и дал нам надежду увидеть настоящего Гамлета, выдержанного от первого до последнего слова роли.

Нельзя говорить об игре актера, не сказавши ничего о пьесе, в которой он играл, тем более если эта пьеса есть великое произведение творческого гения, а между тем иным известна только понаслышке, а иным и вовсе неизвестна. Итак, мы сперва поговорим о самом «Гамлете» и изложим его содержание, потом отдадим отчет в игре Мочалова, а в заключение скажем наше мнение о переводе Полевого.

Кому не известно, хотя понаслышке, имя Шекспира, одно из тех мировых имен, которые принадлежат целому человечеству? Слишком было бы смело и странно отдать Шекспиру решительное преимущество пред всеми поэтами человечества, как собственно поэту, но как драматург он и теперь остается без соперника, имя которого можно было бы поставить подле

его имени. Обладая даром творчества в высшей степени и одаренный мирообъемлющим умом, он в то же время обладает и этой объективностью гения, которая сделала его драматургом по преимуществу и которая состоит в этой способности понимать предметы так, как они есть, отдельно от своей личности, переселяться в них и жить их жизнью. Для Шекспира нет ни добра ни зла: для него существует только жизнь, которую он спокойно созерцает и сознает в своих созданиях, ничем не увлекаясь, ничему не отдавая преимущества. И если у него злодей представляется палачом самого себя, то это не для назидательности и не по ненависти ко злу, а потому, что это так бывает в действительности, по вечному закону разума, вследствие которого кто добровольно отвергся от любви и света, тот живет в удушливой и мучительной атмосфере тьмы и ненависти. И если у него добрый в самом страдании находит какую-то точку опоры, что-то такое, что выше и счастия и бедствия, то опять не для назидательности и не по пристрастию к добру, а потому, что это так бывает в действительности, по вечному закону разума, вследствие которого любовь и свет есть естественная атмосфера человека, в которой ему легко и свободно дышать даже и под тяжким гнетом судьбы. Впрочем, эта объективность совсем не есть бесстрастие: бесстрастие разрушает поэзию, а Шекспир великий поэт. Он только не жертвует действительностию своим любимым идеям, но его грустный, иногда болезненный взгляд на жизнь доказывает, что он дорогою ценою искупил истину своих изображений.

Есть два рода людей: одни прозябают, другие живут. Для первых жизнь есть сон, и если этот сон видится им на мягкой и теплой постеле, они удовлетворены вполне. Для других же, людей собственно, жизнь есть подвиг, выполнение которого, без противоречия с благоприятностию внешних обстоятельств, есть блаженство; а при условии добровольных лишений и страданий, должно быть блаженством и точно есть блаженство, но только тогда, когда человек, уничтожив свое я во внутреннем созерцании или сознании абсолютной жизни, снова обретает его в ней. Но для этого внутреннего просветления нужно много борьбы, много страдания, и для него много званых, но мало избранных. Для всякого человека есть эпоха младенчества, или этой бессознательной гармонии его духа с природою, вследствие которой для него жизнь есть блаженство, хотя он и не сознает этого блаженства. За младенчеством следует юношество, как переход в возмужалость: этот переход всегда бывает эпохою распада, дисгармонии, следовательно, греха. Человек уже не удовлетворяется естественным сознанием и простым чувством: он хочет знать; а так как до удовлетворительного знания ему должно перейти через тысячи заблуждений, нужно бороться с самим собою, то он и падает. Это непреложный закон как для человека, так и для человечества.

Для человека эта эпоха настает двояким образом: для одного она начинается сама собою, вследствие избытка и глубины внутренней жизни, требующей знания во что бы то ни стало — вот Фауст; для другого она ускоряется какими-нибудь внешними обстоятельствами, хотя ее причина и заключается не во внешних обстоятельствах, а в духе самого этого человека — вот Гамлет. Для жизни законы одни, но проявления их бесконечно различны: распадение Гамлета выразилось слабостью воли при сознании долга. Итак, «слабость воли при сознании долга» — вот идея этого гигантского создания Шекспира, — идея, впервые высказанная Гёте в его «Вильгельме Мейстере» и теперь сделавшаяся каким-то общим местом, которое всякий повторяет по-своему²²⁵. Но Гамлет выходит из своей борьбы, то есть побеждает слабость своей воли, следовательно, эта слабость воли есть не основная идея, но только проявление другой, более общей и более глубокой идеи — идеи распадаения, вследствие сомнения, которое, в свою очередь, есть следствие выхода из естественного сознания. Все это мы объясним подробнее, для чего и спешим перейти к изложению содержания и хода всей пьесы.

В Дании жил когда-то доблестный король Гамлет с женою своею Гертрудою, которую он любил страстно и которою сам был любим страстно. Кроме жены, у него был сын, принц Гамлет, и брат Клавдий. Вдруг этот король умирает скоропостижно, а брат его, Клавдий, делается королем и, еще не давши пройти и двум месяцам после братниной смерти, женится на его вдове, своей невестке. Сын покойного короля, юный принц Гамлет, долго учился в Виртемберге, «в этих германских университетах, где уже метафизика доискивалась до начала вещей, где уже жили в мире идеальном, где уже мечтательность доводила человека до внутренней жизни. Настроенный таким образом, он возвращается ко двору, грубому и развратному в своих удовольствиях, и делается свидетелем смерти своего отца и скорого забвения, которое бывает уделом умерших»*. Он обожал покойного короля как отца, как человека, как героя — и глубоко был оскорблен соблазнительным поведением своей матери. Вера в человеческое достоинство в нем поколеблена, лучшие мечты его о благе разрушены. Если мы к этому прибавим еще то, что он любит Офелию, дочь министра Полония, то читатель наш будет совершенно на той точке, от которой отправляется действие драмы. Друзья Гамлета, Бернардо, Франциско, Марцелий и Горацио, стоя на страже у галлерей королевского замка, видят тень покойного короля и, условившись рассказать об этом Гамлету, расходятся. Вот в чем состоит первая сцена первого акта. Во второй сцене являются король, королева, Гамлет, Полоний, Лаерт и другие при-

* Гизо, в предисловии к «Гамлету»²²⁶.

дворные. Король, в хитросплетенной речи благодарит придворных за то, что они одобрили его брак; потом посылает двух придворных послами к норвежскому королю для переговоров. Наконец соглашается на просьбу Лаерта, сына Полония, возвратиться во Францию, откуда он приехал на коронацию. Решивши все это, король, вместе с королевою, просит Гамлета перестать печалиться о потере отца и не ехать в Виртемберг, а остаться в Дании. Гамлет отвечает им коротко и отрывочно, с грустною ирониею; обещает исполнить их просьбу. Все уходят, он остается один:

Для чего

Ты не растаешь, ты не распадешься прахом —
О, для чего ты крепко, тело человека!
И если бы всевышний нам не запретил
Самоубийства... Боже мой, великий боже!
Как гнусны, бесполезны, как ничтожны
Деянья человека на земле!
Жизнь! что ты? Сад, заглохший
Под дикими, бесплодными травами!..
Едва лишь шесть недель прошло, как нет его,
Его, властителя, героя — полубога
Пред этим повелителем ничтожным,
Пред этим мужем матери моей —
Его, любившего ее любовью
Столь пламенною — небо и земля!
Могу ль забыть?.. Она, столь страстная супруга...
Один лишь месяц — я не смею мыслить...
О женщины! ничтожество вам имя!
Как? месяц... Башмаков она еще не износила,
В которых шла за гробом мужа,
Как бедная вдова, в слезах... и вот — она,
Она... О боже! зверь без разума и чувства
Грустил бы более — она супруга дяди,
Который так походит на отца,
Великого Гамлета, короля, как я на Геркулеса —
И месяц только! Слез ее коварных
Следы не высохли — она жена другого!
Проклятая поспешность! Провиденье
Такого брака не могло благословить —
Быть худу, быть бедам... Но сокрушайся, сердце,
Когда язык мой говорить не смеет!..

Приходят Горацио и Марцеллий; Гамлет спрашивает о причине их приезда из Виртемберга.

Горацио.

Принц! я хотел отдать последний долг: приехал
На погребенье вашего отца.

Гамлет.

Не смейся

Надо мной, товарищ — говори: «спешил приехать
На свадьбу вашей матери».

Горацио.

Да, правда, принц:

Одно после другого не замедлило.

Гамлет.

Так что ж?

Хозяйственное здесь распоряжение было:

От похорон осталось много блюд.

Так их на свадьбе поспешили съесть...

Теперь уже вы видите состояние души Гамлета: она глубоко уязвлена ядовитой стрелой; слова его отзываются желчью, негодование высказывается в сарказмах. Что ж почувствовал Гамлет, когда Горацио объявил ему о чудном явлении тени отца его? Он решается провести с ними ночь на страже и, прося их о молчании, отпускает.

Третье явление первого действия происходит в доме Полония. Лаерт, отправляясь во Францию, прощается с Офелией и советует остерегаться Гамлета и смотреть на его любовь, как на пустое увлечение. Входит Полоний и дает Лаерту свои последние советы, в которых виден вельможа и пошлый человек, который ни о чем не имеет понятия, а между тем думает о себе, что он очень умен и глубоко проник в жизнь, потому только, что много прожил на белом свете, то есть больше других успел надеть глупостей. Выслушавши с должным уважением родительские наставления, Лаерт уходит, сказавши сестре:

Прощай, Офелия, и помни мой совет.

Я заперла его на сердце — ключ

Возьми с собой, Лаерт, —

отвечает ему Офелия. Полоний привязывается к ее словам и требует у нее отчета в ее отношениях к Гамлету. Дает ей благоразумные советы; уверяет ее, что Гамлет дурачится, «что ему, как принцу, извинительно», но к ней вовсе не идет. Наконец запрещает ей принимать от него письма и подарки и велит доносить себе о всяком его поступке с нею; любящая девушка делается покорною дочерью и обещает в точности исполнять приказания своего батюшки.

Четвертая сцена первого действия происходит на террасе перед замком. Гамлет является с Горацио и Марцеллием. Раздается отдаленный звук труб. — Что это такое? — спрашивает Горацио. Гамлет отвечает:

Что? веселый пир

Великого властителя, и каждый раз,
Как он стакан вина подносит ко рту,
Звук трубный возвещает свету подвиг
Героя-короля.

Наконец является тень. Гамлет обращается к ней с монологом, слишком длинным для его положения и немного риторическим; но это не вина ни Шекспира, ни Гамлета: это болезнь XVI века, характер которого, как говорит Гизо, составляла гордость от множества познаний, недавно приобретенных, расточительность в рассуждениях и неумеренность в умствованиях. Он же справедливо замечает, что Лаэрт самую искреннюю горесть о потере отца и сестры выражает самую надутую риторикой, а мужик, копающий могилу, играет роль философа своей деревеньки.

Тень манит за собою Гамлета, который, в своем исступлении, следует за нею, ответив угрозами на представления друзей, пытавшихся удержать его. Горацио и Марцеллий, подумав несколько, решаются следовать за ним. Тень и Гамлет снова являются на сцене, и, остановившись, тень рассказывает Гамлету о своей смерти, и ее рассказ проникнут лирического цветистостию языка и истинно шекспировскою поэзиею. Гамлет узнает, что его отец был отравлен своим братом, а его дядею, теперешним королем, мужем его матери, который, в то время как король спокойно спал в саду, влил ему в ухо яд, от которого он и умер в страшных муках; а так как эта внезапная смерть застигла его в грехах, не приготовившегося покаянием, то он и осужден днем гореть в адском огне, а ночью блуждать по земле, доколе его убийца не будет наказан. Тень исчезает; Гамлет остается один.

О небо! и земля! и что еще!
Или и самый ад призвать я должен!
Не бейся, сердце! не старей, тело!
И укрепитесь в новых силах!
Помнить о тебе... Отец несчастный!
Я буду помнить, пока память будет!
Помнить о тебе... Да, я изглажу
Из памяти моей все, что я помнил,
Все мысли, чувства, все мечты, всю жизнь,
И запишу на ней твои слова,
Твои веленья — и ничто вовеки
Не соединится с ними! Небо и земля!
О мать моя! чудовище порока...
Где мои заметки? Я запишу на них:
«Улыбка и злодейство вместе могут быть».
И что еще? Я запишу его слова:
«Прощай, прощай, прощай и помни обо мне!»
Клянусь: я помню!

За сценою раздаются голоса Горацио и Марцеллия, которые в беспокойстве ищут Гамлета.

Гамлет.

Здесь, малютки! Сюда! сюда! я здесь!

Марцелло.

Что с вами, принц?

Горацио.

Что нового?

Гамлет.

О чудеса!

Горацио.

Скажите, принц, скажите!

Гамлет.

Нет!

Ты всем расскажешь!

Горацио.

Нет! Клянемся!

Гамлет.

Что говоришь ты: я поверю людям?

Ты все откроешь!

Горацио и Марцелло.

Нет! клянемся небом!

Гамлет.

Так знайте ж: в Дании бездельник каждый

Есть в то же время плут негодный. Да!

Теперь поймите положение Гамлета. Это душа, рожденная для добра и еще в первый раз увидевшая зло во всей его гнусности, и какое зло? и над кем совершившееся? — над герсем, великим человеком, представителем добра, отцом его, этого Гамлета!.. И от кого узнал он об этом? — От самой тени своего отца, столь глубоко им любимого, столь ужасно погибшего. Не обращайтесь внимания на сверхъестественное посредство умершего человека: не в этом дело, дело в том, что Гамлет узнал о смерти своего отца, а каким образом — вам нет нужды. Но вместо этого разверните драму и подивитесь, как поэт умел воспользоваться даже этим «чудесным», чтобы развернуть во всем блеске свой драматический гений: его тень жива; в ее словах отзывается боль страждущего тела и страждущего духа... О, какая высокая драма: какая истина в поло-

жении! В разговоре с тенью каждое слово Гамлета проникнуто любовью к отцу, бесконечно глубокою, бесконечно страждущею. В разговоре с Горацио и Марцеллием, по уходе тени, каждое слово Гамлета есть острая стрела, облитая ядом, в каждом выражении его отзывается и мучительное бешенство против злодейства и мучительная горесть оттого, что оно совершилось. Жребий брошен: само провидение избирает его мстителем — и он клянется мстить, страшно мстить; но это только порыв... Погоди, Гамлет: ты любишь добро, ненавидишь зло, ты сын, но ты и человек.

В голове его мгновенно промелькнул план. Он закликает своих друзей хранить молчание, что бы он ни делал, глубокое молчание даже и тогда, если б ему вздумалось *прикинуться сумасшедшим*. Три раза заставляет он их клясться в молчании на своем мече, и три раза раздается из-под земли гробовой голос тени: «Клянитесь!»; наконец клятва взята, и Гамлет уходит с своими друзьями; последние слова его:

Преступленью

Проклятое! Зачем рожден я наказать тебя! —

в переводе г. Вронченко, кажется, ближе выражают смысл подлинника:

Наш век расстроен: о, несчастный жребий!
Зачем же я рожден его исправить! ²²⁷

Слышите ли: «Зачем же я рожден его исправить?» Видите ли: он понял, что мщение его святой долг, которого он, без презрения к себе, не мог бы не выполнить; он даже решился на мщение и, повидимому, решился твердо, даже с какою-то дикою радостью; но в то же время он падает под тяжестью собственного решения. В этих словах: «Зачем же я рожден его исправить?» заключена основная мысль целой драмы. Всеобъемлющий ум Гёте первый заметил это: гений понял гения.

Первое явление второго действия открывается Полонием, который отпускает во Францию служителя для надзора за Лаертом и дает ему подробную инструкцию, по которой он должен действовать, чтобы разведать о поведении его сына. В этой инструкции высказывается весь характер Полония, составленный из хитрости и благоразумия; обнаруживается его взгляд на нравственность как на понятие чисто условное.

И можешь многое сказать — лишь не дурное,
Боже сохрани — нет, нет, а знаешь,
Всякий вздор, что молодежи не грешно
И извинительно... Вот, вот...

Рейнольдс.

Ну карты, например?

Полоний.

Пожалуй — карты, вино, драчливость, ссоры,
Волокитство...

Рейнольд.

Да, не пороки ль это?

Полоний.

Пороки! Все зависит от того,
Как станешь говорить. Не называя прямо,
Что он игрок, буян, представь его
На воле юношей, с горячей кровью
И с вольной головой... Тут надо так, искусно...

Вдруг входит Офелия, вся встревоженная, и на вопрос
полония о причине ее волнения отвечает:

Я в комнате своей сидела за шитьем,
Принц Гамлет вдруг вошел ко мне
Без шляпы, весь растрепан, бледен,
Дрожит, и вид его был так ужасен,
Как будто адскую узнал он гайну...

Полоний.

Рехнулся от любви к тебе!

Офелия.

Не знаю,

Но кажется, он помешался.

Полоний.

Что такое

Он говорил?

Офелия.

Он за руку схватил меня,
И крепко руку мне пожал; другой рукою
Закрыв глаза, вот так — и долго
Смотрел в лицо мне, и потом вздохнул,
Так тяжело, будто с этим вздохом
Душа его хотела улететь. Потом
Он покачал три раза головой,
И вон пошел, не спуская глаз с меня,
Не думая куда идет...

Полоний.

Довольно!

Скорее к королю! Безумство это,
Любовное безумство — понимаю!
Любовь всего скорей с ума нас сводит.
Жаль, очень жаль мне принца! Верно,
Ты грубо отвечала на его любовь?

О ф е л и я .

Нет, только следуя приказу,
Я писем от него не принимала больше,
И запретила видиться со мною.

П о л о н и й .

Вот он и одурел от этого! Как жаль,
Что поступил я слишком скоро, строго;
Да ведь я думал, что он шутит! Мог ли
Предвидеть следствия — поторопился — глупо!
Все недоверчивость проклятая причиной —
Мы, старики, упрямы.

Погоди, Полоний, это еще не последний твой промах: придет время и еще не так промахнешься, со всем твоим благоразумием, со всем твоим знанием жизни, которыми ты так тщеславишься. Ты много жил на свете, и твоя опытность так же велика, как длинна твоя седая борода; но ты еще многого не знаешь, старый ребенок! Ты ловко умеешь править своєю утлою ладьею на грязном болоте мелочных интересов внешней жизни; ты знаешь, как провести за нос и недруга и друга, когда это тебе нужно; ты умеешь кланяться низко и говорить сладко перед сильнейшими тебя; держать себя достойно и прилично перед равными себе и снисходительно и ласково уничтожать своим мишурным величием низших себя; но скоро горестным опытом уверишься ты, что ты ничего не знал, ничего не понимал, и твоя опытная мудрость, твое изведенное благоразумие и осторожность не только не спасут тебя от роковой минуты, но еще помогут тебе сделать неизбежное *salto mortale* *. Да, бедный Полоний, твоя собственная дочь и Гамлет скоро растолкуют тебе все это, хотя и бесполезно и поздно для тебя, старый ребенок, глупый умник...

Во втором явлении второго акта король и королева просят двух придворных, бывших товарищей по учению и друзей Гамлета, Розенкранца и Гильденштерна, рассеять грусть молодого принца. Гильденштерн и Розенкранц обещают, употребить все свои силы выведать причину его грусти и рассеять ее. Входит Полоний и объявляет королю две новости: первую, что Вольтиманд и Корнелий, отправленные послами к норвежскому королю, дяде молодого Фортинбраса, возвратились с успехом, и вторую, что он, Полоний, от прозорливости которого ничто в мире не может укрыться, открыл причину гамлетова расстройства, которую и объявит ему, когда он отпустит послов. По отпуске послов начинается сцена, в которой особенно выражается весь характер Полония. Он предлагает королю устроить встречу Гамлета с своею дочерью и подслушать его разговор с нею. Король и королева соглашаются

* Смертельный прыжок. — *Ред.*

и уходят. Полоний идет навстречу Гамлету и заводит с ним разговор, из которого, увы, ничего не узнает положительного, и только еще более уверяется в приятной для его самолюбия мысли, что Гамлет по уши влюблен в его дочь. Это одна из превосходнейших сцен. Гамлет притворяется сумасшедшим и ловко сбивает с толку Полония своими неожиданными ответами, проникнутыми желчною ирониею, грустию и презрением к Полонию, которого он глубоко понимает. «Принц, позвольте взять смелость проститься с вами», — говорит, наконец, Полоний. «Из всего, что вы можете взять у меня, ничего не уступлю я вам так охотно, как жизнь мою, жизнь мою, жизнь мою», — отвечает Гамлет: о, видно эта жизнь сделалась для него уж слишком тяжелою ношею!..

За этим начинается другая превосходнейшая сцена: разговор Гамлета с Гильденштерном и Розенкранцем. Гамлет продолжает представлять из себя помешанного и злобно дурачит этих двух пошляков своими неожиданными, лукавыми и желчными ответами и вопросами; наконец заставляет их признаться, что они подсланы к нему королем и королевою. Изобличенные и одураченные, они сворачивают речь на комедиянтов, только что прибывших ко двору.

Гамлет. Да какие это комедиянты?

Розенкранц. Те самые, принц, которые некогда вам очень нравились и будут очень довольны, если и теперь понравятся вам.

Гамлет. Почему же не так? Тут еще не будет таких чудес, какие сделались с моим дядей, нынешним датским королем: те, кто считал его ничтожным при жизни моего отца, платят теперь 10, 20, 40 дукатов за маленький портрет его. Тут надобно бы философии постараться открыть: отчего маленькие человечки становятся великими, когда великие переводятся.

Входят комедиянты; главный из них, по вызову Гамлета, читает монолог из плохой трагедии, в котором надутыми стихами описывается неистовство Пирра и бедствие Гекубы. Гамлет спрашивает главного комедиянта, может ли он представить «Смерть Гонзага» и можно ли ему, Гамлету, вставить в эту пьесу стишков десяток своих? Получивши удовлетворительный ответ, отпускает комедиянтов и всех, находящихся на сцене, и остается один.

Бог с вами! Я один теперь...
Какое я ничтожное создание!
Комедиянт, наемщик жалкий, и в дурных стихах,
Мне выражая страсти, плачет и бледнеет,
Дрожит, трепещет... Отчего?
И что причина? Выдумка пустая,
Какая-то Гекуба!

Что ж ему Гекуба?

Зачем он делит слезы, чувства с нею?
Что, если б страсти он имел причину,
Какую я имею? залил бы слезами
Он весь театр, и воплем растерзал бы слух,
И преступленье ужаснул, и в жилах
У зрителей он заморозил крови!
А я?

Ничтожный я, презренный человек,
Бесчувственный — молчу, молчу, когда я знаю,
Что преступленье погубило жизнь и царство
Великого властителя — отца!.. Или я трус?
Кто смеет словом оскорбить меня
Или нанести мне оскорбленье без того,
Чтоб за обиду не вступился я,
Не растерзал обидчика, не кинул
На растерзанье вранам труп его? И что же?
Чудовище разврата и убийцу вижу я, '
И самый ад зовет меня к отмщенью,
А я — бесплодно изливаю гнев в слезах,
И он безвреден, он, когда я жив,
Я, сын убитого отца, свидетель
Бесславья матери!.. О Гамлет! Гамлет!
Позор и стыд тебе!.. Размыслим:
Слыхал я, что порок и преступленье,
Увидев страшную себя картину
В игре искусного художника, невольно
Высказывали стыд свой и позор
И сознавались в преступленьях. Да,
Без языка, без слов все будет ясно.
Актеров этих я играть заставляю
Изображение ужасного убийства,
Подобного злодейству дяди,
И стану замечать — и если
Смутится он — я знаю, что мне делать!
Быть может, привиденье это было,
Мечта, коварство духа тьмы?
Он может в разных образах являться.
Он, может быть, влечет меня на грех,
И дух мой и подозрительный и слабый,
Употребляет сетью для погибели души?
Остерегусь — и хитрость пусть моя
Мне выскажет всю совесть короля!

В этом монологе, вырвавшемся из глубины души, как вырывается поток лавы из глубины земли, высказался весь Гамлет. Он сравнивает себя с комедиантом, и сравнивает так невыгодно для своей личности; он отвергает предположение о своей трусости, говоря, что за личную обиду он готов мстить кровью; наконец он хочет узнать истину посредством актеров:

видите ли, он не верит духу. Но здесь представляется вопрос: потому ли он медлит мщением, что не верит духу, или потому не верит духу, что медлит мщением? Мы сейчас увидим, что он уже несомненно верит духу, но еще долго не увидим, что он не медлит более мщением... Бедный Гамлет!..

Первое явление третьего акта открывается разговором короля и королевы с Гильденштерном и Розенкранцем, которые доносят им о неуспехе своей рекогносцировки при Гамлете. Встреча Гамлета с Офелиею уже улажена Полонием. Король высылает королеву и придворных, а сам скрывается за дверью, чтобы подслушать разговор Гамлета с Офелиею. Офелия прохаживается по сцене с книгою в руках, как будто углубившись в чтение. Является Гамлет.

Быть или не быть — вот в чем вопрос.
Что доблестнее для души: сносить
Удары оскорбительной судьбы,
Или вооружиться против моря зол
И победить его, исчерпав разом?
Умереть — уснуть — не больше, и окончить сном
Страдания сердца, тысячи мучений —
Наследство тела — как не пожелать
Такого окончания!.. Умереть, уснуть —
Уснуть, быть может — грезить. Вот и затрудненье!
Да! в этом смертном сне какие сновиденья
Нам будут, когда буря жизни пролетит?
Вот остановка, вот для чего хотим мы
Влачиться лучше в долгой жизни —
И кто бы перенес обиды, злобу света,
Тиранов гордость, сильных оскорбленья,
Любви отверженной тоску, тщету законов,
Судей бесстыдство, и презренье это
Заслуги терпеливой за деянья чести,
Когда покоем подарить нас может
Один удар? И кто понес бы это иго,
С проклятием, слезами, тяжелой жизни!..
Но страх: что будет там? — Там,
В той безвестной стороне, откуда
Нет пришельцев... Трепещет воля
И тяжело заставляет нас страдать,
Но не бежать к тому, что так безвестно.
Ужасное сознание робкой думы!
И яркий цвет могучего решенья
Бледнеет перед мраком размышленья,
И смелость быстрого порыва гибнет,
И мысль не переходит в дело... Тише!
Милая Офелия!.. О нимфа!
Помяни грехи мои в молитвах!..

За этим начинается его разговор с Офелией, в котором он, оскорбительными и саркастическими насмешками над нею, высказывает болезненное состояние своего духа и заставляет ее выносить на себе его презрение к женщине, возбужденное в нем матерью. Король выходит из-за своей засады и говорит, что не любовь, а что-нибудь другое причиною расстройства гамлетова: совесть короля догадливей дипломатической тонкости Полония. «Так решено, — говорит король, — Гамлет поедет в Англию». Полоний не противоречит этой мере, но предлагает еще и свою: после представления, на которое Гамлет пригласил короля и королеву, позвать его к королеве, которая бы его порасспросила, а ему, Полонию, подслушать их разговор, и если он из него ничего не узнает, тогда уже и отправить его в Англию.

Второе явление третьего акта заключает в себе разрешение гамлетова сомнения, разрешение, которое для Гамлета горше и тяжелее прежнего сомнения. Эта сцена гнетет ужасом душу зрителя, как какое-то неясное могильное видение: в ней выражено все ужасное целой драмы, сосредоточенное в одном моменте. Но об этом мы поговорим после, потому что глубокая и сосредоточенная сила этой сцены понята и перечувствована нами не столько в чтении, сколько в представлении: великий актер объяснил нам Шекспира в этой сцене, которой, без посредства этого актера, невозможно постигнуть во всей бесконечности ее скрытой и подавляющей душу силы.

Гамлет дает советы актеру, как ему должно играть. Потом, объявляя несколько о своем плане Горацио, умоляет его наблюдать за королем.

Входят король и королева в сопровождении двора. Гамлет прикидывается сумасшедшим весельчаком и в этой ужасной веселости осыпает сарказмами короля и Полония. Все садятся; Гамлет против короля и королевы, у ног Офелии, на которую изливает свою саркастическую желчь.

О ф е л и я. Вы веселы, принц?

Г а м л е т. Кто? я?

О ф е л и я. Да, вы, принц.

Г а м л е т. Да, я иду в ваши шуты. Чего лучше, как не веселиться? Посмотрите на мать мою, какая она веселая. А отец мой умер за два часа.

О ф е л и я. Разве за два месяца.

Г а м л е т. Так давно уже? Хорошо я сам ношу траур потому, что он мне очень идет. Скажите! Два месяца и еще не забыт! Стало быть, можно надеяться на полгода людской памяти, а там все равно, что человек, что овечка.

Схоронили,
Позабыли!

Начинается представление. На сцене дряхлый король, сидя в креслах, разговаривает с своей женою. Его томит пред-

чувствие о близкой смерти, и он с грустью вспоминает о тридцати годах блаженства, проведенного им в супружестве с нею. Королева отвечает ему желанием, чтобы их взаимное блаженство продолжилось еще на столько же лет. Король возражает предчувствием скорой смерти и желанием, чтобы вторичная любовь осчастливила спутницу его жизни. Надутиыми, гиперболическими клятвами отрицает королева возможность вторичной любви для себя. Они расстаются; король засыпает в креслах.

Гамлет (*королеве*). Как вы находите комедию, королева?

Королева. Мне кажется, она слишком много надавала обещаний.

Гамлет. О, да ведь она их сдержит!

Король. Известно ли тебе содержание комедии? Нет ли тут чего-нибудь оскорбительного?

Гамлет. Ничего, ничего! Тут немножко отравляют, так для шуток!

Король. А название как?

Гамлет. Мышеловка. Почему? спросите вы. Это риторическая фигура, метафора. Представляется убийство, которое было где-то в Италии. Старика зовут Гонзаго, а королеву Баптиста. Вы тотчас увидите... самое гадкое дело, да что нам до этого! У вас и у меня совесть чиста, и до нас дело не касается. Кричи тот, кого это щекочет.

Между тем на сцену входит злодей с чашкою, наполненною ядом, который он и вливает в ухо спящему королю.

Гамлет. Он отравляет его, когда тот спал в саду, чтобы завладеть его королевством. Его зовут Гонзаго. Это было — я сам читал ее по-итальянски. Вы тотчас увидите, как убийца успеет овладеть сердцем вдовы отравленного короля.

Король встает с гневом. Общее смятение. Все выходят.

Гамлет (*вскакивая*).

Оленя ранили стрелой,
Тот охает, другой смеется;
Один хохочет — плачь другой,
И так на свете все ведется!

За эти стихи, стоит только одеться в платье комедианта, меня примут в лучшие актеры.

Горацио. На половинное жалованье?

Гамлет. Нет! на полное.

Был у нас в чести немало
Лев, да час его пришел —
Счастье львиное пропало,
И теперь в чести... петух!

Горацио. Последняя рифма не годится, принц.

Гамлет. О добрый Горацио! теперь слова привидения я готов покупать на вес золота! Заметил ли ты!

Горацио. Очень заметил, принц.

Гамлет. Только что дошло до отравления...

Горацио. Это было слишком явно!

Гамлет. Ха, ха, ха! Эй! музыкантов сюда, флейщиков!

Когда король комедий не полюбит,

Так он — да просто, он комедии не любит!

Входит Гильденштерн и объявляет Гамлету, что королева, мать его, желает с ним говорить. Эта сцена превосходна, и мы не можем удержаться, чтобы не выписать из нее хоть отрывка.

Гамлет. Мне кажется, будто вы слишком гоняетесь за мною?

Гильденштерн. Поверьте, принц, что всему причиной любовь моя к вам и усердие к королю.

Гамлет. Я что-то не совсем это понимаю. Сыграй мне что-нибудь *(подает ему флейту)*.

Гильденштерн. Не могу, принц!

Гамлет. Сделай одолжение!

Гильденштерн. Право, не могу, принц!

Гамлет. Ради бога, сыграй!

Гильденштерн. Да я совсем не умею играть на флейте.

Гамлет. А это так же легко, как лгать. Возьми флейту так, губы приложи сюда, пальцы туда — и заиграет.

Гильденштерн. Я вовсе не учился.

Гамлет. Теперь суди сам: за кого же ты меня принимаешь? Ты хочешь играть на душе моей, а вот не умеешь сыграть даже чего-нибудь на этой дудке. Разве я хуже, проснее, нежели эта флейта? Считай меня чем тебе угодно: ты можешь мучить меня, но не играть мною.

После представления король решил, что ему надо сбыть с рук Гамлета во что бы то ни стало. Мучения совести страшно раздирают его душу, и он высказывает их в одном из тех монологов, в которых поэзия и лиризм выражений и образов удивительно сливаются с самым высшим драматизмом и которые умел писать только один Шекспир — один он, и больше никто. Опасаясь сделать статью нашу слишком большою, мы не выписываем этого превосходного монолога. В нем, после продолжительной борьбы, король не решается отказаться от выгод своего злодейства, то есть от короны и королевы, но решается молиться и становится на колена. В это время входит Гамлет, минута благоприятна: один удар шпагою — и совершен подвиг и нет камня на душе... Он так и хочет сделать, но вдруг ему приходит в голову превосходная мысль.

И с молитвой

Погибнет он! Отмщение ль это будет!

Остановись, подумай! Твоего отца

Зарезал он. Ты, сын, ты мститель смерти,

В раскаяньи застал его, и смерть теперь

Ему благоденствие, но не мщение будет!

Нет, не мщение!..

Он брата погубил в грехах,
В беспечном усыпленьи чувства,
И тяжек был погибшему расчет.
Отмщу ли я, когда молитвой он
Готов на путь далекий, невозвратный?
Нет, нет!

(Влагает кинжал в ножны.)

В ножны, мститель. Твой удар ужасен будет,
Когда его застану пьяным, спящим, гневным,
И в нечестивом пиршестве греха,
В игре, в божбе, в таком души порыве,
Когда гибель за могилою верна.
Тогда удар его повергнет вверх пятами,
Чтоб с кровью черною душа его упала
В ад, темный, как грехи его темны!
Мать ждет меня — живи, но без надежды,
Чтоб жизнь твоя продлилась, — ты мертвец!

Остановите ваше внимание на этом монологе; он покажет вам, что если прекрасная душа не может и не умеет обманывать других, то может и умеет обманывать себя и свою нерешительность и слабость объяснять себе жаждою мести, которая должна быть ужаснее и удовлетворительнее, когда ей предстанет удобнейший случай. А между тем его слова не пустая фраза: напротив, они исполнены силы и поэзии, потому что он верит своей мысли, по крайней мере в эту минуту. Не забудьте к этому, что после представления недоверчивость к духу уже кончилась...

Итак Гамлет, сказавши эти слова, уходит, вполне убежденный, что для того только отсрочил месть, чтоб сделать ее ужаснее, а совсем не по недостатку силы воли... Король, окончив свою молитву, встает с убеждением, что

Слова на небо — мысли на земле!
Без мысли слово недоступно к богу!

Вот уже и третье явление третьего действия; драма идет все крещендо: сейчас только убедился Гамлет в ужасной истине насчет смерти своего отца, сейчас только колебался он между своею нерешительностью и порывом мщения; и вот ему предстоит решительный разговор с матерью. Полоний, давши королеве совет быть с Гамлегом строже, украдкой от нее прячется за занавеской; старый дуралей не предчувствует, что лезет в западню, которую сам себе устроил, на зло своему благоразумию и своей опытности. Входит Гамлет.

Г а м л е т.

Что вам угодно, мать моя? Скажите.

К о р о л е в а.

Гамлет! ты оскорбил меня жестоко.

Гамлет.

Мать моя, отец мой вами оскорблен жестоко.

Королева.

Ты говоришь со мной, как сумасшедший.

Гамлет.

А вы со мной, как злая мать.

Королева.

Что говоришь ты, Гамлет?

Гамлет.

Что угодно вам?

Королева.

Ты позабыл, кто я?

Гамлет.

Нет! не забыл, клянусь!

Вы королева, вы супруга дяди,
И — о, зачем мне должно досказать —
Вы мать моя...

Королева.

Я говорить с тобой заставлю
Других; они твое безумство укротят.

Гамлет.

Нет, нет! Сядь и ни с места
Ты не сойдешь, пока тебе я не представлю
Такого зеркала, где все души твоей изгибы
Наруже будут!

Королева.

Что ты делаешь, мой сын!
Ты хочешь умертвить меня... О, помогите,
Помогите!

Полоний (*за ковром*).

Помогите!

Гамлет.

Что там? мышь!

(*Он ударяет шпагою в ковер.*)

Убит! Червонец об заклад — убит!

Полоний.

Ох! умираю!

(*Падает.*)

Королева.

Ах, что ты сделал, сын мой?

Г а м л е т.

Что? Не знаю!

Король?

(Подымает ковер и вытаскивает труп Полония.)

К о р о л е в а.

О, какой кровавый, сумасшедший твой поступок!

Г а м л е т.

Кровавый? — Чем же, маменька, он хуже
Того — убить супруга и с убийцей обвенчаться?

К о р о л е в а.

Убить супруга!

Г а м л е т.

Да! я говорю тебе — убить!

А ты, глупец, дурак, болван! Прости меня —
Я думал, что тут спрятался другой, умнее — обвиняй
Судьбу свою — ты видишь, что услуга
Другим не без опасности бывает...
Зачем ломать так руки? Успокойтесь, сядьте —
Я сердце ваше изломаю — я расшевелю его.
Когда оно еще не вовсе стало камнем
И навыком на зло не обратилось в сталь,
Когда ему доступно хоть одно
Какое-нибудь чувство...

К о р о л е в а.

Что я сделала такое,

За что ты так жесток ко мне?

Г а м л е т.

Такое дело,

Которым погубила скромность ты!
Из добродетели ты сделала коварство — цвет любви
Ты облила смертельным ядом — клятву,
Пред алтарем тобою данную супругу,
Ты в клятву игрока преобратила —
Ты погубила веру в душу человека —
Ты посмеялась святости закона,
И небо от твоих злодейств горит!
Да, видишь ли, как все печально и уныло,
Как будто наступает страшный суд!

К о р о л е в а.

Ах, что такое, говори! Что хочешь
Ты высказать в безумном исступленьи?

Г а м л е т.

А, вот они, вот два портрета — посмотри:
Какое здесь величие, краса и сила,

И мужество и ум — таков орел,
Когда с вершины гор полет свой к небу
Направит — совершенство божьего создания —
Он был твой муж! — но посмотри еще —
Ты видишь ли траву гнилую, зелье,
Сгубившее великого, — взгляни, гляди —
Или слепая ты была, когда
В болото смрадное разврата пала?
Говори: слепая ты была?
Не поминай мне о любви: в твои лета
Любовь уму послушно бывает —
Где ж был твой ум? Где был рассудок?
Какой же адский демон овладел
Тогда умом твоим и чувством — зреньем просто?
Стыд женщины, супруги, матери забыт...
Когда и старость падает так страшно,
Что ж юности осталось? Страшно,
За человека страшно мне²²⁸.

Королева подавлена этою страшною силою истины и убеждения: она уже не оправдывается — она просит у сына снисхождения, пощады; она уже не преступная, но слабая женщина, не королева, но мать. Вдруг является тень Гамлетова отца; она пришла возбудить силы своего сына на мщение и повелевает ему сильнее действовать на душу матери. В Гамлете борются два противоположные чувства: ужас к сверхъестественному явлению и любовь к отцу.

Крылами вашими меня закройте,
Вы, ангелы небес... Скажи, чего ты хочешь,
Страдалец!

Королева.

Он с ума сошел?

Гамлет.

Или явился ты
Упреками осыпать сына
За медленность его в отмщении? Говори!
(Молчание.)

Что с вами, королева?

Королева.

Что с тобой, Гамлет?

Зачем твой взор блуждает в пустоте?
С кем говоришь ты в воздухе пустом?
И вся душа в твои переселилась очи,
И дыбом волосы твои. Мой милый сын,
Утишь порывы чувств. Кого ты видишь?

Гамлет.

Его, его! Смотри, как бледен он!
Его ужасное явление
И в камень чувства передаст!
Нет: не смотри так грустно и печально,
Поколебать мою решимость можешь ты,
И я не кровью стану мстить — слезами!

Итак, явление тени, вместо того чтоб дать Гамлету новую силу, лишает его и прежней... Бедный Гамлет!..

Королева хочет уверить его, что это мечта его расстроенного воображения: Гамлет отвечает ей, что его пульс бьется так же, как и у ней, что он видит и слышит так же, как и она, что он может пересказать в порядке все слова тени; упрекает ее, что она хочет приписать его безумию то, что должна приписать своим грехам и преступлениям; умоляет ее покаяться, заклинает ее не осквернять себя прикосновением его дяди; говорит ей, что привычка — чудовище, но что она же может быть и спасением человеку, когда он твердо решится привыкать к добру; и, наконец, так заключает эту выходку, полную страсти, огня, любви:

И раз еще — о мать моя! Прости мне —
Я был к тебе жесток, бесчеловечен,
Но я хотел, я должен быть таков,
Чтоб матери отдать вновь чувства человека...
Да, слова два...

Королева.

Скажи, что делать мне?

Этот вопрос показал Гамлету, что понапрасну выходил он из себя, что его прекрасные и полные жизни семена пали на каменистую почву, что слезы и признания его матери были не раскаянием души сильной и энергической, которая если глубоко падает, то и мощно восстает, а слезами слабой женщины, на которую прикрикнули, плачем дитяти, которому погрозили лозою за шалость. Тогда презрение и бешенство, глубокое, сосредоточенное, болезненное бешенство, заменило в душе Гамлета воскресшую на мгновение любовь к матери: — Что?.. спрашивает он ее диким, а потом продолжает глухим, тихим и задушаемым голосом:

Ничего не делай, и не верь
Тому, что говорил я. Пусть король
Опять тебя в свои объятья примет;
Открой ему всю тайну; расскажи,
Что не безумец в самом деле Гамлет,
Но сумасшедшим только притворился —
И как же вам, прекрасной, умной, доброй,

Счастливой королеве, не сказать
Летучей мыши этой, жабе,
Сове полуночной, как не сказать всего?
Такая весть его обезопасит,
Порадует — а там, что нужды,
Когда сама себе ты шею повихнешь!

Да, он сказал ей это глухим, тихим и задушаемым голосом, потому что мы не один раз слышали этот ужасный голос, и каждый раз, при воспоминании о нем, у нас стынет кровь в жилах... Наконец, видя, что с нею нечего толковать о том, чего она не может понять, он говорит ей о своем отъезде в Англию, куда должны провожать его двое друзей, которым он верит, как ящерицам.

Счастливый путь — поедем, поглядим,
Кто похитрей, кого взорвет на воздух —
Против подкопа поведу подкоп,
И это утешает, вселит меня,
Когда умы работают людские
На гибель друга, будто лютый зверь!
А этого я спрячу молодца...
Спокойной ночи!

Что ты молчалив,
Так скромн, так угрюм, скажи, приятель,
Ты, целый век болтавший безумолку?
Пойдем — с тобой что много толковать!
(Тацит Полония.)
Спокойной ночи, королева!

Первое явление *четвертого* акта открывается разговором короля с королевою о смерти Полония. Король говорит, что и он бы мог так погибнуть и что поэтому Гамлета должно удалить; потом спрашивает о нем королеву, где он? Королева отвечает:

Он потащил убитого Полония.
Среди безумия, как искры злата
Средь грубой смеси руд, сверкают в нем
И ум и сердце — он рыдает — поздно!..

Бедный Гамлет! У него было так много ума и души, что от него не могло скрыться ни достоинство, ни пошлость, и он умел понимать и презирать пошляков, но должность палача была ему не по натуре, а между тем судьба сделала его палачом...

По повелению короля, Розенкранц спрашивает Гамлета:

Что сделали вы, принц, с телом Полония?
Гамлет. Отдал его родне — земле отдал я его.
Розенкранц. Где же оно? Надобно взять его и похоронить.

Гамлет. Не верьте этому.

Розенкранц. Чему не верить?

Гамлет. Тому, что, умея сохранять ваши тайны, я не умею сохранить моих тайн. Что будет отвечать сын короля, если его спрашивает губка?

Розенкранц. Разве я губка, принц?

Гамлет. Да, губка, которая впитывает в себя милости, ласки и власть своего короля. Но вы самые лучшие слуги для королей. Короли берегут вас на закуску, как обезьяны лакомый кусочек. Чуть понадобится взять обратно то, чем вы напитались, вас пожмут, — и вы сухи, как губка!

Розенкранц. Я вас не понимаю, принц.

Гамлет. Очень рад. У кого в ухе спокойно спит насмешка, тот дурак.

Розенкранц. Скажите, где положили вы тело, и потом пожалуйста к королю.

Гамлет. Тело бывает королем, но король не должен быть телом. Король есть нечто.

Розенкранц. Нечто, принц?

Гамлет. Или ничто. Пойдем к королю. Вперед лисицы, а собака за ними.

Наконец сам король спрашивает Гамлета.

Ну, Гамлет, где же Полоний?

Гамлет. На ужине.

Король. Как на ужине?

Гамлет. Да, где не он ест, а его едят. К нему собралось множество премудрых червяков. Вы знаете, что все наши ужины делаются для червяков: мы откармливаем животных, чтобы откормить себя, а себя откармливаем, чтобы откормить червяков. Король и нищий — что это такое! Два разные блюда для них, и оба будут на одном столе — один конец обоем!

Король. Великий боже!

Гамлет. Человек ловит рыбу на червяка, который, может быть, позавтракал королем, и ест рыбу, которая позавтракала этим червяком.

Король. Что хочешь ты сказать этим?

Гамлет. Ничего, я только хочу вам показать, что нищий может съесть короля.

Король. Где Полоний?

Гамлет. На небесах — пошлите справиться. Если не найдут там, пошлите сыскать его в другом месте. А если не найдете его нигде, то через месяц он скажется вам благовонием под лестницею галлерей.

Король. Поспешите туда.

Гамлет. Зачем спешить — он подождет.

Перед отправлением Гамлета в Англию, чрез Данию проходило норвежское войско, под предводительством Фортин-

браса, для завоевания клочка земли у Польши. Гамлет с ним встречается.

Как всё против меня восстало
За медленное мшенье!.. Что ты человек,
Когда ты только означаешь дни
Сном и обедом? Зверь — не больше ты.
Да, он, создавший нас с таким умом, что мы
Прошедшее и будущее видим — он не для того
Нас одарил божественным умом,
Чтоб погубили мы его бесплодно,
И если робкое сомнение медлит делом
И гибнет в нерешительной тревоге —
Три четверти здесь трусости постыдной
И только четверть мудрости святой.
К чему мне жить? Твердить: я должен сделать,
И медлить, если силы есть, и воля, и причины,
И средства исполненья! Вот пример.
Здесь юный вождь ведет с собою войско,
Могучее и сильное; вождь смелый,
Он все приносит в жертву чести, славе,
Все отдает погибели и смерти.
И для чего? За что? Яичной скорлупы
Завоевание не стоит. Честь не велика,
Не велика и слава жертвовать собою
Ничтожному деянию. Но на что причина?
Ее делнья наши оправдают..
А я — отец убит, бесславье матери удел —
Как крови не кипеть, уму не волноваться,
А я — бездействую, когда на мой позор,
На смерть идет здесь двадцать тысяч войска,
И многие не знают, для чего идуг,
И тысячи бегут за тенью славы,
И той земли, за что они погибнут —
На их могилы мало!.. Нет! от сей поры
Кровь будет мысль единая — иль вовсе
Во мне не будет мысли ни единой!

Мы не могли удержаться, чтоб не выписать этого монолога, сколько потому, что в нем видна практическая философия Шекспира, и видно, какие вопросы и думы занимали этот гениальный ум; столько и потому, что в этом же монологе Гамлет является уже сознающим свое бессилие, уже не оправдывающим его разными благовидными предложениями, но горько оплакивающим его...

Во *втором* явлении *четвертого* акта Гамлет скрывается от нашего внимания, которое переводит на себя — Офелия, но какая и в каком положении?.. Но посмотрите на нее сами — вот она вбегает к королеве.

Где, где она, прекрасная владычица?
Королева. Офелия! что, что с тобою?

О ф е л и я (*поет*).

Моего вы знали ль друга?
Он был бравый молодец,
В белых перьях, статный воин,
Первый Дании боец.

Королева. Ах, бедная Офелия! что ты поешь?

О ф е л и я. Что я пою? Послушайте, какая песня —

Но далеко, за морями,
В страшной он лежит могиле;
Холм на нем лежит тяжелый,
Ложе — холодная земля!

Королева. Милая Офелия...

О ф е л и я. Да слушайте же песню!

Белым саваном обвили,
Гроб усыпали цветами,
И в могилу опустили
Со слезами, со слезами.

Королева (*входящему королю*). Пожалейте о бедняжке, государь, посмотрите —

Король. Что ты, Офелия?

О ф е л и я. А что я? Ничего. Покорно благодарю. Знаете ли, что со-
вушка была девушка, а потом стала сова? Ты знаешь, что ты теперь, а не
знаешь, чем ты будешь. Здравствуйте! Добро пожаловать!

Король. Бедная! Она не может забыть отца.

О ф е л и я. Отца? Вот какой вздор — совсем не отца, а видите что:
она пришла на самом рассвете Валентинова дня и говорит:

Милый друг! с рассветом ясным
Я пришла к тебе тайком.
Валентином будь прекрасным,
Выглянь — здесь я, под окном!
Он поспешно одевался,
Тихо двери растворил,
Быть ей верным страшно клялся,
Обманул и — разлюбил.

Король. Полно, Офелия!

О ф е л и я. Да, он ее обманул — это ничего; да зачем он клялся?
Грешно ему!

Плохо с совестью людскою
Друга сердцем полюбить —
Он смеется надо мною,
Что мне делать? как мне быть?
Другу девица сказала:
«Ты все клятвы изменил —
Я тебя не забывала —
Ты за что меня забыл?»

Друг с усмешкой отвечает:

Клять моих я не забыл —

Разве девица не знает:

Я шутил — ведь я шутил!

Король. Давно ли это с ней сделалось?

Офелия. Все это будет ладно, поверьте — только потерпите, а все мне хочется плакать, как подумаю, что его зарыли в холодную землю. Брат все это узнает, а вас благодарю за совет. Скорее карету! Доброй ночи, моя милая, доброй ночи!..

Увы, буря сломила и измяла этот прекрасный, благоухающий цветок: он еще отзывается прежним ароматом, но жизни в нем уже нет...

Является Лаерт. Не успел он еще вдоволь натешиться в своем любезном Париже, как прилично образованному и знатному молодому человеку, — и вот известие о смерти отца призвало его в Данию. Подозревая короля виновником в ужасном для него событии, он собирает своих друзей и, с шпагою в руке, требует у него своего отца, говоря, что *«бесславие и бесчестие»* будет его уделом, если он останется спокоен». Король хитросплетенными речами слагает вину на Гамлета и обещает Лаерту удовлетворение. Вдруг входит Офелия, странно убранная соломой и цветами, — и Лаертом овладевает истинная горсть уже не вследствие понятий о *чести* и *приличии*.

Иссохни мозг мой, лейтесь мои слезы!

Сестра моя! твое безумство будет

Заплачено злодею — друг, сестра,

Офелия? Да, лучше быть безумным,

Когда нам все, что было драгоценно,

Все изменило — счастье и любовь.

О ф е л и я (поет).

Схоронили его с непокрытым лицом,

Собирались они над могильным холмом,

И горячие слезы кипели ручьем,

Как прощались они с стариком.

Прощай, голубчик.

Лаерт. Если бы в полном уме ты побуждала меня мстить — я менее был бы подвигнут к отмщению, нежели теперь — сестра несчастная!

Офелия. Вы пойте между тем *«Долой, злодей! на казнь, злодей»*. Славная песенка! Вы знаете? Это о том паже, который похитил дочь рыцаря.

Лаерт. Ее безумие лишает меня ума!

Офелия (*перебирая цветы*). Вот розмарин, это воспоминание. Душечка, миленький! вспомни обо мне! А вот незабудка — не забудь меня!

Лаерт. Память пережила ум несчастной!

Офелия. Вот вам тмин, вот ноготки, вот рута, горькая травка — вам и мне. Вы носите ее только по праздникам — горе праздник человеку. Ах,

вот и маргаритка — фиалок нет — извините — все завяли, с тех пор как отец мой умер. Да не бойтесь, ведь он умер покойно —

Радость-душечка пропала,
Как мила друга не стало!

Ла е р т. Мечта и печаль, и страсть, и самое безумие в ней очаровательны!

О ф е л и я (*поет*).

Он не придет, он не придет,
Его мы больше не увидим.

Нет! умер он,
Похоронен!

Его мы больше не увидим!
Веет ветер на могиле,

Где зарыли старика,
И три ивы, три березы посадили;
Они плачут, как печаль моя, тоска.

Не плачьте, не плачьте, молитесь об нем.
Покой его, боже мой! праведным сном!

И души всех, кто умер... Молитесь за него — и бог с вами!

Король пользуется этою раздирающею душу сценою, чтобы еще более поджечь Лаерта на мщение Гамлету. Вдруг Горацио получает два письма — одно к себе, другое к королю; и в первом узнает о его возвращении. Король составляет план погубить Гамлета другим средством. Он объясняет Лаерту, что любовь королевы и народа к Гамлету делают невозможным мщение законами и что надо хитростию достичь той же цели. Поджегши еще более ненависть Лаерта к Гамлету, предлагает ему вызвать Гамлета на поединок, но дружески, как соперника в искусстве биться на шпагах, а между тем обещает шпагу Лаерта обмочить смертельным ядом. Разумеется, последний отказывается от этого, как от тайного убийства, несовместного с понятием о чести, но вдруг приходит королева и объявляет им — о смерти Офелии:

Там, где на воды ручья склоняясь, ива
Стоит и отражается в водах,
Офелия плела венки и пела.
Венки свои ей вздумалось развесить
На иве — гибкий обломился сук,
И в воду, бедная, упала, и в воде,
Не чувствуя опасности и смерти,
Все пела и венки свои плела,
Пока ее одежда не промокла,
И бедную не повлекло на дно...

Какой поэтический и грациозный рассказ! Какой поэтический и умиляющий душу образ смерти! Офелия и умерла, как жила — прекрасно, и смерть ее мирит нас с жизнью, а не

бунтует против нее, как у этих мнимых поборников и последователей Шекспира, этих близоруких и микроскопических гениев так называемой *юной* литературы Франции...

Первое явление *пятого* акта происходит на кладбище — сцена ужасная! Двое мужиков копают могилу для Офелии — и по-своему, с этим равнодушием, которое дается привычкою и невежеством, рассуждают о ее смерти. Входят Гамлет и Горацио. Первый уныл, грустен, как человек, без интереса предпринявший важную борьбу и предвидящий ее роковое и неизбежное для себя окончание. Мысль о смерти, о конце и преходящности всего в мире овладевает им. Зрелище кладбища усиливает ее. Он вступает в разговор с могильщиком, и грубые, но иногда ловкие ответы последнего делают этот разговор похожим на стук молотка, которым заколачивают гроб. «Не копай глупостей из могилы, приятель», — говорит Гамлет могильщику. «О! я не копаю, а закапываю их», — отвечает ему могильщик, в полной уверенности, что он очень забавно шутит, и нимало не подозревая, что от такой шутки мерзнет кровь в жилах... Могильщик выкапывает череп из могилы, бросает его на пол и говорит Гамлету, что это череп Йорика... «Бедный Йорик!» — восклицает Гамлет и говорит Горацио о том, что этот Йорик нашивал его на руках, что он был остряк и забавник, а теперь у него не осталось ни одной остроты, чтобы посмеяться над собственным безобразием. Потом переходит к мысли, что прах Александра Македонского и Цезаря теперь — глина, употребленная на замазку стены в хижине селянина.

Великолепный Цезарь ныне прах и тлен,
И на поправку он истрачен стен.
Живая глина землю потрясала,
А мертвая замазкой печи стала!

Вдруг появляется похоронная процессия: несут гроб Офелии, который провожают король, королева и несколько придворных. Гамлет в изумлении; наконец он узнает ужасную тайну и, на проклятия и стенания Лаерта, отвечает:

Кто хнычет тут? Кто смеет плакать?

Ла е р т.

Будь проклят ты, убийца!

Г а м л е т.

Тише, тише!

Зачем за горло схватывать меня?

Бороться не тебе со мной, приятель!

К о р о л ь.

Остановите их!

Королева.

Гамлет, мой сын, Гамлет!

Гамлет.

Нет! я не уступлю ему, пока я жив!
Он хочет удивить меня печалью —
Но я любил ее, как сорок тысяч братьев
Любить не могут!

Королева.

Он с ума сошел.

Гамлет.

Чего ты хочешь? Плакать, драться, умирать,
Быть с ней в одной могиле? Что за чудеса?
Да я на все готов, на все, на все —
Получше брата я ее любил...

Второе явление пятого действия происходит во дворце, между Гамлетом и Горацио.

Гамлет.

Да, я их обманул. Горацио, я отвратил гибель,
И обратил ее на голову злодеев.
Безумцем притворяясь, было мне легко
Похитить грамоты, их прочитать, подделать.
По счастью, у меня была печать
Отца покойного; печатью этой
Я запечатал — хочешь ли ты знать,
Что было в грамотах?

Горацио.

Принц, я желал бы...

Гамлет.

Приказ — казнить меня не медля! Не дивись,
Мой друг! В подарок Розенкранцу с Гильденштерном
Я написал взаимно их казнить,
Едва они достигнут английской земли.
Пусть они увидят, как опасно
Стать между двух мечей, когда свирепый
Бой начался меж сильными людьми?

Видите ли: слова Гамлета, сказанные им его матери: «Поедем поглядим, кто похитрей кого взорвет на воздух» не были ни пустым хвастовством, ни уловкою слабого человека, старавшегося обмануть самого себя; нет, этот *теоретический* Гамлет перехитрил, провел за нос, одурачил всех этих *практических* людей, как замечает Гизо²²⁹. Нет, Гамлет не слабое, бессильное дитя, когда надо действовать свободно, по внутреннему побуждению, даже когда надо губить людей, если только бешенство против них дает достаточно силы на их по-

губление. Он только упрекает себя в том, что у него нет столько бешенства против убийцы его отца, обольстителя его матери, хищника короны, сколько нужно бешенства для того, чтобы убийство показалось не долгом, не обязанностью, а удовлетворением душевной потребности, которое во всяком случае должно быть по крайней мере легко. Однакож с той минуты, когда он узнал о злодейском умысле короля на собственную жизнь, его решение, кажется, тверже, хотя он и по-прежнему еще много говорит о нем, что не совсем сообразно с твердым решением —

С ним решено теперь. —

Убийца моего отца, престола хищник
И матери моей бесчестный соблазнитель,
Коварно умышлявший погубить меня,
Погибнуть должен — совесть мне велит
Казнить злодея — преступленье будет
Его оставить на позор земли.

Г о р а ц и о.

Он скоро разгадает хитрость вашу.

Г а м л е т.

Он не успеет разгадать — его минуты
Изотчены. — Но совестью теперь тревожусь я
За оскорбление Лаерта — я забылся.
Я должен был печаль его уважить —
Его судьба моей судьбе подобна...

Входит один из придворных, Осрик, и самым искусным, самым придворным образом предлагает Гамлету, от имени короля, вызов Лаерта и уведомляет его, что король держит за него, против Лаерта, шесть превосходных коней, Лаерт же, за себя, шесть драгоценных шпаг и шесть кинжалов, а спор состоит в том, со стороны короля, что из двенадцати раз Лаерт не даст Гамлету и трех ударов, а со стороны Лаерта, что он из девяти раз дал Гамлету три удара. Вся эта сцена превосходна в высшей степени: в ней нет ничего придуманного, натянутого или изысканного для насильственной развязки, за неимением естественной, как то часто бывает у обыкновенных талантов. У Шекспира, напротив, развязка выходит необходимо из сущности действия и индивидуальности характеров, и все это просто, обыкновенно, естественно. Уменье и легкость, с какими Осрик ведет довольно трудное дело, показывают, что Шекспир равно хорошо знал и царей, и придворных, и могильщиков. Гамлет *грустно* издевается над придворною лъстивостью Осрика; но он задумывается прежде, нежели даст свое согласие на вызов, и, по уходе ловкого посла, говорит Горацио о предчувствии, которое его невольно смущает: какая глубина и истина во всем этом!

Горацио. Если душа ваша что-нибудь вам подсказывает, не презирайте этим уведомлением души. Я пойду известить, что вы теперь не расположены.

Гамлет. Нет! это глупость. Презрим всякие предчувствия. Без воли провидения и воробей не погибнет. Чему быть сегодня, того не будет потом. Чему быть потом, того не будет сегодня — не теперь тому быть, так после. Быть всегда готову — вот все! Если никто не знает того, что с ним будет — оставим всею быть так, как ему быть назначено.

Из этих слов видно, что Гамлет не только прекрасная, но и великая душа: тот велик, кто *так* умеет понимать миродержавный промысл и *так* умеет ему покоряться, потому что только сила, а не слабость умеют *так* понимать провидение и *так* покоряться ему. Заметьте из этого, что Гамлет уже не слаб, что борьба его оканчивается: он уже не силится решиться, но решается в самом деле, и от этого у него нет уже бешенства, нет внутреннего раздора с самим собою, осталась одна грусть, но в этой грусти видно спокойствие, как предвестник нового и лучшего спокойствия.

Гамлет дерется с Лаертом и наносит ему удар; король пьет за здоровье Гамлета и предлагает ему кубок, но он отказывается до окончания боя и еще дает удар Лаерту. Королева пьет за здоровье Гамлета, и король, не успевши остановить ее, говорит про себя: «Она погибла — в кубке яд». Этот кубок был приготовлен для Гамлета: король очень хитр и осторожен — в случае неудачи одной смерти, он приготовил Гамлету другую: но судьба издевается над жалким слепцом и делает свое. Королева предлагает Гамлету разделить с нею кубок; но судьба делает свое, и Гамлет снова отказывается до окончания боя. Лаерт дает удар Гамлету, который в то же мгновение выбивает его рапиру и бросает свою. Лаерт в бешенстве схватывает гамлетову рапиру, а Гамлет подымает его: судьба делает свое, а люди думают, что они делают свое. Королева лишается чувств: яд начинает в ней действовать.

Лаерт.

Что это? Я ранен —

Гамлет моей рапирой бился — я погиб!

(Смятение. Лаерт едва держится на ногах.)

Гамлет.

Мать моя! ты испугалась за меня!

Королева.

Нет! яд,

Яд в кубке был — яд — о мой милый сын!

(Умирает.)

Гамлет.

Злодейство! Заприте двери! Никого не выпускать,
Искать злодея!

Лаерт (*падает*)

Он перед тобою,

Гамлет! Ты ранен на смерть —
Яд в твоей крови — я умираю за измену —
Рапира — была — отравлена — в твоих руках
Орудие гибели обоих —
Тебя и королеву погубил —
Король — король...

Гамлет.

Яд! на работу!

(*Колет короля.*)

Король.

Помогите!

Осрик и другие.

Измена!

Гамлет.

Что — скажи: каков мой кубок,
Убийца, отравитель? Пей мою гибель!
(*Король падает и умирает.*)

Лаерт.

Он заслужил гибель — он нас погубил!
Прости мне, Гамлет, смерть твою, прости,
Как я тебе прощаю смерть отца!
(*Умирает.*)

Гамлет.

Усни спокойно! — Смерть так вот она,
Горацио?.. А вы, свидетели злодейства,
Вы, бледные, трепещущие люди!
Когда бы смерть язык мой не вязала,
Я вам сказал бы... Смерть неумолима!
Горацио! ты оправдаешь пред людьми меня...

Горацио.

Нет! в кубке есть остаток — он мой!

Гамлет.

Нет, нет, Горацио, ты должен жить.
Ты должен оправдать Гамлета имя!
Ты им расскажешь страшные дела,
Ты имя Гамлета спасешь от поношенья...
(*Слышен марш.*)

А! это возвращенье Фортинбраса —
Судьба ему передает венец —
Горацио! ты все ему расскажешь.

Входит Фортинбрас; Горацио передает ему завещание Гамлета и обещает объяснить тайну кровавого зрелища. Фортинбрас велит вынести тело Гамлета; слышна унылая музыка.

II

Излагая содержание драмы, мы не имели гордого намерения ввести читателя в сферу Шекспира и показать этого великана поэзии во всем блеске его поэтического величия. Подобное предприятие было бы неисполнимо. Посмотрите на чудный мир божий — в нем все прекрасно и премудро: и червь, ползущий по траве; и лев, оглашающий ревом африканскую степь и приводящий в ужас все живое и дышащее; и веяние зефира в тихий майский вечер; и ураган, воздымающий песчаную аравийскую пустыню; и светлая речка, отражающая в своих струях голубое небо; и безбрежный океан, поражающий душу человека чувством бесконечности; и капля росы, которая зыблется на цветке; и лучезарная звезда, которая трепещет в дальнем небе!.. Везде красота, везде величие, везде гармония, но вместе с тем и везде *нечто*, а не *все*. Взгляните на ночное небо: каким бесчисленным множеством светил усеяно оно! но что же! — это только частица, только уголок беспредельной вселенной, и за этим бесчисленным множеством звезд, которое мы видим, находится их бесчисленное множество таких же бесчисленных множеств, которых мы не видим. Чтобы постигнуть беспредельность, красоту и гармонию создания в его целом, должно, отрешившись от всего частного и конечного, слиться с вечным духом, которым живет это тело без границ пространства и времени, и ощутить, сознать себя в нем: только тогда исчезнет многообразие, уничтожится всякая частность, всякая конечность и явится, для просветленного и свободного духа, одно великое целое... Всякое проявление духа, как известная степень его сознания, есть прекрасно и велико; но видимая вселенная, будучи бесконечною, живет динамически и механически, сама не зная этого, и только в человеке — этом отблеске божества — дух проявляется свободно и сознательно, и только в нем обретает он свою субъективную личность. Прошедши чрез всю цепь органического обособления и дошедши до человека, дух начинает развиваться в человечестве, и каждый момент истории есть известная степень его развития, и каждый такой момент имеет своего представителя. Шекспир был одним из этих представителей. Вселенная есть прототип его созданий, а его создания суть

повторение вселенной, но уже сознательным и потому свободным образом. Каждая драма Шекспира представляет собою целый, отдельный мир, имеющий свой центр, свое солнце, около которого обращаются планеты с их спутниками. Но Шекспир не заключается в одной которой-нибудь из своих драм, так же как вселенная не заключается в одной которой-нибудь из своих мировых систем; но целый ряд драм заключает в себе Шекспира — слово символическое, значение и содержание которого велико и бесконечно, как вселенная. Чтобы разгадать вполне значение этого слова, надо пройти через всю галлерею его созданий, эту оптическую галлерею, в которой отразился его великий дух и отразился в необходимых образах, как конкретное тождество идеи с формой; *отразился*, говорим мы, потому что мир, созданный Шекспиром, не есть ни случайный, ни особенный, но тот же, который мы видим и в природе, и в истории, и в самих себе, но только как бы вновь воспроизведенный свободною самодеятельностью сознающего себя духа. Но и здесь еще не конец удовлетворительному изучению Шекспира: для этого мало, как сказали мы, пройти всю галлерею его созданий: для этого надо сперва отыскать, в этом бесконечном разнообразии картин, образов, лиц, характеров и положений, в этой борьбе, столкновений и гармонии конечностей и частных — надо найти во всем этом одно общее и целое, где, как в фокусе зажигательного стекла лучи солнца, сливаются все частности, не теряя в то же время своей индивидуальной действительности; словом, надо уловить в этой игре жизней дыхание одной общей жизни — жизни духа; а этого невозможно сделать иначе, как опять-таки, соевлекшись всего призрачного и случайного, возвыситься до созерцания мирового и в своем духе ощутить трепетание мировой жизни. Но и это будет только полное и совершенное самоощущение себя в мире Шекспировой поэзии; но не полное и отчетливое сознание себя в ней. Мы почитаем себя слишком далекими даже от первого акта сознания; второй же предоставлен той мирообъемлющей и последней философии нашего века²³⁰, которая, развернувшись как величественное дерево из одного зерна, покрыла собою и заключила в себе, по свободной необходимости, все моменты развития духа и, не принимая в себя ничего чуждого, но, живя собственною жизнью, из своих же недр развитою, во всяком, даже конечном развитии видит развитие абсолютного духа, конкретно слитого с явлением, и к которой Шекспир, вместе с Гёте, другим исполином искусства, относится, как та же самая истина, но только другим путем и параллельно с нею проявившаяся. Повторяем: не посвященные в ее таинства и приподнявшие только край завесы, скрывающей от глаз конечности мир бесконечного, мы почтем себя счастливыми, если дадим чьей-нибудь дремлющей душе почувствовать, как прекрасен и чудесен этот дивный мир, и возбудим в

ней стремление узнать его ближе, и в этом знании найти свое высшее блаженство. И потому, при всем нашем нежелании и опасении впасть в какое-нибудь субъективное мнение, вместо логического развития объективной истины, мы все-таки боимся не высказать удовлетворительно даже и того, что мы хорошо чувствуем, и почтем себя счастливыми, ежели в желании поделиться с другими не многими, но прекрасными ощущениями найдем свое оправдание...

Итак, мы изложили содержание «Гамлета» не для того, чтобы показать этим достоинство этого глубокого создания, но для того, чтобы иметь, так сказать, данные для суждения о нем, чего нельзя иначе сделать, как отдав отчет в нашем понятии о каждом или по крайней мере о главных характерах драмы. Разумеется, *наше* о них понятие только в таком случае будет истинно, когда оно будет понятием необходимым и в сущности этих характеров заключающимся, потому что субъективное мнение критика не есть истина и не имеет ничего общего с критикой, вопреки тем господам, которые любят высказывать *свои мнения* и отрицают абсолютность изящного.

Говоря о характерах действующих лиц в драме, нам должно выставить на вид эту действительность шекспировских лиц, эту конкретность выражающегося в них духа жизни с проявлением жизни. Каждое лицо Шекспира есть живой образ, не имеющий в себе ничего отвлеченного, но как бы взятый целиком и без всяких поправок и переделок из повседневной действительности. Французы некогда думали (да и теперь еще думают то же, хотя и уверяют в противном), что *идеал* есть собрание воедино рассеянных по всей природе черт одной идеи. По этому прекрасному положению, злодей долженствовал быть соединением всех злодейств, а добродетельный всех добродетелей и, следовательно, не иметь никакой личности. Таков, например, Эней благочестивый Вергилия, это порождение века гнилого и развратного, для которого добродетель была мертвым абстрактом, а не живою действительностью. Шекспир есть совершенная противоположность этой жалкой теории, и потому-то французы даже и теперь еще не могут с ним сродниться, хотя и воображают себя его энтузиастами ²³¹.

«Гамлет» представляет собою целый отдельный мир действительной жизни, и посмотрите, как прост, обыкновенен и естественен этот мир при всей своей необыкновенности и высоте. Но и самая история человечества, не потому ли и высока и необыкновенна она, что проста, обыкновенна и естественна? Вот молодой человек, сын великого царя, наследник его престола, увлекаемый жаждою знания, проживает в чуждой и скучной стране, которая ему не чужда и не скучна, потому что только в ней находит он то, чего ищет — жизнь знания, жизнь внутреннюю. Он от природы задумчив и склонен к меланхолии, как все люди, чья жизнь заключается в них

самых. Он пылок, как все благородные души: все злое возбуждает в нем энергическое негодование, все доброе делает его счастливым. Его любовь к отцу доходит до обожания, потому что он любит в своем отце не пустую форму без содержания, но то прекрасное и великое, к которому страстна его душа. У него есть друзья, его спутники к прекрасной цели, но не собутыльники, не участники в буйных оргиях. Наконец он любит девушку, и это чувство дает ему и веру в жизнь и блаженство жизни. Не знаем, был ли бы он великим государем, которому назначено составить эпоху в жизни своего народа, но мы знаем, что счастливить все, зависящее от него, и давать ход всему добру — значило бы для него *царствовать*. Но Гамлет такой, каким мы его представляем, есть только соединение прекрасных элементов, из которых должно некогда образоваться нечто определенное и действительное; есть только *прекрасная душа*, но еще не действительный, не конкретный человек. Он пока доволен и счастлив жизнью, потому что действительность еще не расходилась с его мечтами; он еще не знает того, что прекрасно только то, что есть, а не то, что бы должно быть по его личному, субъективному взгляду на вещи. Такое состояние есть состояние нравственного младенчества, за которым непременно должно последовать распадение: это общая и неизбежная участь всех *порядочных* людей: но выход из этого дисгармонического распада в гармонию духа, путем внутренней борьбы и сознания, есть участь только *лучших* людей. И вот наша *прекрасная душа*, наш задумчивый мечтатель, вдруг получает известие о смерти обожанного отца. Грусть по нем он почитает священным долгом для всех близких к царственному покойнику, и что же? — он видит, что его мать, эта женщина, которую его отец любил так пламенно, так нежно, что «запрещал небесным ветрам дуть ей в лицо», эта женщина не только не почла свою обязанностью душевного траура по мужу, но даже не почла за нужное надеть на себя личины, уважить приличие, и, забыв стыд женщины, супруги, матери, от гроба мужа поспешила к брачному алтарю, и с кем? — с родным братом умершего, с своим деверем, и принесла ему в приданое — престол государства! Тут Гамлет увидел, что мечты о жизни и самая жизнь совсем не одно и то же, что из двух одно должно быть ложно: и в его глазах ложь осталась за жизнью, а не за его мечтами о жизни. Что ж стало с нашею прекрасною душою, когда она от самой тени своего отца услышала и страшную повесть о братоубийстве, и намек о страшных замогильных тайнах, и страшный завет о мщении? О, она прокляла все доброе и злое — прокляла жизнь! Его мать — женщина слабая, ничтожная, преступная — и женщина погибла в его понятии. Он втоптал в грязь свое прекрасное чувство; он обременяет предмет своей любви всю тяжесть позора и презрения, которое заслуживает в его глазах

женщина; он говорит Офелии такие слова, каких женщина не должна ни от кого слышать, а тем меньше от того, кого любит; он делает ей такие оскорбления, за которые от женщины нет прощения мужчине, как бы ни любила она его. Вера была жизнью Гамлета, и эта вера убита или по крайней мере сильно поколеблена в нем — и отчего же? — оттого, что он увидел мир и человека не такими, какими бы он хотел их видеть, но увидел их такими, каковы они суть в самом деле. Любовь была его второю жизнью, и он отрекается от нее, потому что презирает женщину — почему же? — потому, что его мать заслуживает презрение, как будто недостойность его матери уничтожает достоинство женщины вообще. Присовокупите к этому, что Гамлет несколько не отделяет своего царственного достоинства от своего человеческого достоинства, что не поклонничества, но любви и сочувствия требует он от людей, а между тем видит в них только раболепных придворных, которые спекулируют своим подданничеством, — и вам будет еще понятнее это разочарование. Но потерять веру в людей вследствие какого-нибудь горького опыта еще не значит потерять все и потерять безвозвратно: такая потеря кажется потерей только вследствие мгновенного ожесточения, которое может продолжаться более или менее, но не может быть всегдашним состоянием великой души; но — потерять веру в самого себя, увидеть свои убеждения в совершенном разладе с своею жизнью — это потеря, и потеря ужасная. Таково было состояние Гамлета. Он узнал о гибели отца из уст тени этого самого отца, он выслушал от него завет мести, он убежден, что эта месть его священный долг; в первом порыве взволнованного чувства он клянется и небом и землею лететь на мщение как на свидание любви — и вслед за этим сознает свое бессилие выполнить и долг и клятву... отчего в нем это бессилие? — оттого ли, что он рожден любить людей и делать их счастливыми, а не карать и губить их, или в самом деле от недостатка этой силы духа, которая умеет соединить в себе любовь с ненавистию и из одних и тех же уст изрекать людям и слова милости и счастья, и слова гнева и кары; повторяем: как бы то ни было, но мы видим *слабость*. Однако эта слабость должна же иметь какой-нибудь смысл, если она избрана таким великим гением, каков Шекспир, основною идеею одного из лучших его созданий и если она так сильно, так мощно останавливает на себе мысль человека? — Объективность не может быть единственным достоинством художественного произведения: тут нужна еще и глубокая мысль. Слабость человека не есть понятие отвлеченное, но в то же время и не в ней заключается жизнь духа, проявляющаяся в человеке и, следовательно, не она должна быть предметом творческой деятельности мирового, абсолютного гения. Не забудьте, что Гамлет есть главное лицо драмы, в котором выражена ее основная

мысль и на котором поэтому сосредоточен ее интерес. И что за особенное наслаждение смотреть на зрелище человеческой слабости и ничтожества? И где же в таком случае был бы абсолютный взгляд Шекспира на жизнь? И почему бы эта пьеса возбуждала в душе читателя или зрителя такое спокойное, примирительное и глубокое чувство? Напротив, в таком случае она должна б была возбуждать в нем чувство отчаяния, отвращения к жизни, как эти чудовищные произведения *духовномалолетных* гениев юной французской литературы. Нет, это не то! Гамлет выражает собою слабость духа — правда; но надо знать, что значит эта слабость. Она есть распадение, переход из младенческой, бессознательной *гармонии* и *самонаслаждения* духа в дисгармонию и борьбу, которые суть необходимое условие для перехода в *мужественную* и *сознательную* гармонию и самонаслаждение духа. В жизни духа нет ничего противоречащего, и потому дисгармония и борьба суть вместе и ручательства за выход из них: иначе человек был бы слишком жалким существом. И чем человек выше духом, тем ужаснее бывает его распадение, и тем торжественнее бывает его победа над своею конечностью, и тем глубже и святее его блаженство. Вот значение гамлетовой слабости. В самом деле, посмотрите: что привело его в такую ужасную дисгармонию, ввергло в такую мучительную борьбу с самим собою? — *несообразность действительности с его идеалом жизни*: вот что. Из этого вышла и его слабость и нерешительность, как необходимое следствие дисгармонии. Потом посмотрите: что возвратило ему гармонию духа? — очень простое убеждение, что «быть всегда готову — вот все». Вследствие этого убеждения он нашел в себе и силу и решимость: смерть дяди была решена им, и он убил бы его, если бы новые злодейства последнего снова не возмутили и не взволновали на минуту его души. Он *процужает* Лаерту свою смерть и говорит: «Смерть! так вот она, Горацию»; потом, завещавши своему другу открытием истины спасти его имя от поношения, умирает, и мысль о его смерти сливается для зрителя с звуками унылой музыки, душа, просветленная созерцанием абсолютной жизни, невольно предается грусти, но эта грусть спокойна и торжественна, потому что душа зрителя уже не видит в жизни ничего случайного, ничего произвольного, но одно необходимое, и примиряется с действительностью.

Итак, вот идея Гамлета: *слабость воли, но только вследствие распада, а не по его природе*. От природы Гамлет человек сильный, его желчная ирония, его мгновенные вспышки, его страстные выходки в разговоре с матерью, гордое презрение и нескрываемая ненависть к дяде — все это свидетельствует об энергии и великости души. Он велик и силен в своей слабости, потому что сильный духом человек и в самом падении выше слабого человека, в самом его восстании. Эта идея

столько же проста, сколько и глубока: а это и старались мы показать. В изложении содержания драмы наши читатели уже видели все оттенки, переходы, волнения и колебания души Гамлета, подслушали и подсмотрели его сокровенные движения и мысли и поняли их лучше, нежели он сам понимал их: поэтому нам уж не нужно более говорить о простоте, естественности и этой действительности, которою отличается вся роль Гамлета и которою проникнуты каждое его слово, каждое его положение. Впрочем, мы скоро перейдем к игре Мочалова, который растолковал нам Гамлета своею неподражаемою игрою: подробный отчет о его игре новыми чертами дополнит наше изображение Гамлета. Теперь же перейдем к другим лицам, составляющим целое драмы.

Офелия занимает в драме второе лицо после Гамлета. Это одно из тех созданий Шекспира, в которых простота, естественность и действительность сливаются в один прекрасный, живой и типический образ. Сверх того, это лицо женское, а кто хочет знать женщину, как конкретную идею, как существо, определяемое самою ее жизнью, — тот должен видеть ее в изображениях Шекспира. Офелия есть одно из лучших его изображений. Представьте себе существо кроткое, гармоническое, любящее, в прекрасном образе женщины; существо, которое совершенно чуждо всякой сильной потрясающей страсти, но которое создано для чувства тихого, спокойного, но глубокого; существо, которое не способно вынести бурю бедствия, которое умрет от любви отверженной или, что еще скорее, от любви, сперва разделенной, а после презренной, но которое умрет не с отчаянием в душе, а угаснет тихо, с улыбкою и благословением на устах, с молитвою на устах, с молитвою за того, кто погубил его; угаснет, как угасает заря на небе в благоухающий майский вечер: вот вам Офелия. Это не Дездемона, которая, будучи существом столь же женственным и слабым, сильна в своей женственной слабости; это не юная, прекрасная и обольстительная Дездемона, которая умела отдаться своей любви вполне, навсегда, без раздела, и в старом и безобразном мавре умела полюбить *великого* Отелло; не Дездемона, для которой любовь сделалась чувством высшим, поглотившим в себе все другие чувства, все другие склонности и привязанности; не Дездемона, которая на слова своего престарелого и нежно ею любимого отца — «выбирай между мною и им» — при целом сенате Венеции сказала твердо, что она любит отца, но что муж для нее дороже и что она хочет подражать своей матери, повинаясь мужу более, нежели отцу; которая, наконец, умирая, невинно задущенная когтями африканского тигра, сама себя обвиняет, пред Эмилиєю, в своей смерти и просит ее оправдать перед супругом. Нет, не такова Офелия: она любит Гамлета, но в то же время любит и отца, и брата, и все; что к ней близко, и для

ее счастья недостаточно жизни в одном Гамлете: ей нужна еще жизнь и в отце и в брате. Она любит Гамлета, любит истинно и глубоко, запирает в сердце благоразумные советы брата и ключ отдает ему; передает отцу письма и подарки Гамлета и, одним словом, ведет себя как нельзя аккуратнее. А как она любит своего отца? так, просто — как отца: чтобы любить его, ей не нужно знать его хороших, человеческих сторон, — ей нужно только не знать его пошлых сторон, да если бы она и их заметила, то стала бы плакать об нем, но не перестала бы любить его. Так-же она любит и своего брата. Простодушная и чистая, она не подозревает в мире зла и видит добро во всем и везде, даже там, где его и нет. Ей нет нужды до Полония и Лаерта, как до людей: она их знает и любит — одного, как отца, — другого — как брата. В сарказмах Гамлета, обращенных к ней, она не подозревает ни измены, ни охлаждения, а видит сумасшествие, болезнь и горюет молча. Но когда она увидела окровавленный труп своего отца и узнала, что его смерть есть дело человека, так нежно ею любимого, — она не могла снести тяжести этого двойного несчастья, и ее страдание разрешилось сумасшествием... И вот в голове ее смутно мелькают две мысли: то о каком-то старике, который был

С белой, как снег, бородой,
С волосами, как чесаный лен,

и который

Во гробе лежал с непокрытым лицом,
С непокрытым, с открытым лицом;²³²

то о какой-то девушке, обманутой своим любезным...

Что за люди на свете, пречистая мать!
Как в них совести много святой!
Положись на мужчин: они все, как один!
Пусть им будет господь судией! *

Вот она является в своем горестном и все-таки грациозном безумии и поет песню о милом друге, который насмеялся над ее любовью; потом она выходит, убранная цветами и соломой, как будто для встречи своего милого — и поет песню, в которой поэзия смешана с непристойностями, не подозревая ее оскорбительного смысла... Нет, Гамлет, после страшной тайны, задавившей его душу, мог бы сказать этой чистой, гармонической душе:

Взгляни, мой друг: по небу голубому,
Как легкий дым, несутся облака:
Так грусть пройдет по сердцу молодому,
Его, как тень, касаясь слегка.

* Из перевода г. Вронченко.

О милый друг, твои молодые годы
Прекрасный цвет души твоей спасут:
Оставь же мне и гром и непогоды —
Они твое блаженство унесут.

Прости, забудь, не требуй объяснений:
Тебе судьбы моей не разделить;
Ты рождена для тихих упоений,
Для слез любви, для счастья любить! *

Мы предположили Гамлета говорящим Офелии эти стихи, для того чтобы этим окончательно очертить характер Офелии так, как мы его понимаем; а мы понимаем его столько же действительным (слово *возможный* не выразило бы нашей мысли), сколько и прекрасным. Это существо столько же не выдуманное поэтом, сколько и не списанное с натуры, но созданное так конкретно, как может творить только одна природа. И если в действительной жизни мы не встретим Офелии, то потому, что одно и то же явление не повторяется дважды; а совсем не потому, чтобы это создание принадлежало к миру идеальному. Прекрасное одно, но оно многообразно до бесконечности в своих проявлениях. Сверх того, как все необыкновенное и великое, оно редко, и для того чтобы видеть его, надо иметь глаза, одаренные ясновидением прекрасного...

От Гамлета и Офелии, как самых важных лиц в драме и представителей высшего мира, перейдем к Лаерту, как представителю мира среднего, а от него к Полонию, королю и королеве, как представителям мира низшего. Впрочем, из этого не следует, чтобы у Шекспира были подобные деления миров — для него существовал один мир — прекрасный божий мир, в котором добро и зло существует только для индивидов, находящихся еще в состоянии конечности, но в котором собственно нет ни добра ни зла, как понятий относительных и одно другое условливающих, а есть жизнь духа, вечного и истинного. В его драме драма заключается не в главном действующем лице, а в игре взаимных отношений и интересов всех лиц драмы, отношений и интересов, вытекающих из его личности. Главное лицо в его драме только сосредоточивает на себе ее интерес, но не заключает в себе ее. Так это есть и в истории: история эпохи, отмеченной именем Наполеона, не есть история одного человека, но целого народа в известную эпоху.

Лаерт — это, как говорится, малой добрый, но пустой. Он не глуп, но и не умен; не зол, но и не добр: это какое-то отрицательное понятие. Как все молодые люди, он пылок, но эта пылкость устремлена на мелочи. Из Парижа приехал он в Данию на коронацию и по окончании ее опять просится в Па-

* Стихотворение г. Красова.

риж. А зачем? Да так — *кутить*, то есть затем, зачем и теперь ездят туда веселые люди, которые Парижем ограничивают свои путешествия и только потому заглядывают в скучную для них Германию, что через нее нельзя же перепрыгнуть в шумную столицу наслаждений. Лаерт любил отца — но как? — не больше, как доброго, снисходительного отца, который, не отказываясь от своей отеческой власти, не мешал ему веселиться вволю вследствие общности своих понятий о *веселии* с сыновними. Он любил Офелию, но уже не по одной привычке, но и не потому, чтобы мог оценить ее. Он чувствовал, что мог гордиться своею сестрою, но не понимал, что в ней именно хорошего. Смерть отца поразила его особенно тем образом, каким она случилась, и еще тем, что его отец похоронен просто, как человек частный, а не с аристократическою пышностию. Смерть сестры действовала на него иначе, потому что у него точно было доброе сердце. По слабости характера позволил он королю сделать из себя орудие убийства, по доброте души и притом, видя себя наказанным за свою проделку, он просил у Гамлета прощения и открыл ему все, прежде нежели умер. Одним словом, это был *добрый малой*, но больше ничего.

Теперь обратимся к Полонию. Это уже не отрицательное, но положительное, хотя и гадкое, понятие. И немудрено: Полоний так много жил на свете, что имел время определиться вполне, тогда как Лаерт был еще слишком молод для этого. Что же такое этот Полоний? — да просто — *добрый малой* — *bon vivant*, как говорят французы. Смолоду он был шалун, ветреник, повеса; потом, как водится, перебесился, остепенился и стал

Старик, по старому шутивший —
Отменно ловко и умно,
Что нынче несколько смешно ²³³.

Полоний человек способный к администрации или, что гораздо вернее, умеющий казаться способным к ней. Сверх того, он умеет развеселить своего государя острым словечком, даже говоря с ним о государственных делах. Также он любит кстати и *тряхнуть стариною*, как говорит русская поговорка, то есть представить из себя грешного старичка. Не говоря уже о его собственных намеках на этот предмет, вспомните, что сказал об нем Гамлет актеру: «Продолжай, друг мой! он засыпает, если не слышит шуток или непристойностей». Но этим еще не ограничиваются дарования Полония: он еще один из тех придворных, которых Гамлет называет *губкою*. Словом, Полоний — добрый малой, умный и опытный человек. Вспомните только, какие прекрасные советы дает он своему сыну, отпуская его во Францию: он даже советует ему, «подружившись, быть верным в дружбе»: он знает, что знатному чело-

веку, сыну, вельможи *полезно* быть верным в дружбе, так же как и быть верным в своем слове, потому что сын придворного не то, что простой человек, который не знает *приличий* и *хорошего тона*. О, Полоний столько же нежный отец, сколько и умный, опытный человек, глубоко изучивший трудную науку жизни! Он очень хорошо знал, что в жизни есть богатство, почести, знатность, вкусный стол, мягкая постель, спокойный сон, волокитство, обольщение; но не знал, что в этой же самой жизни есть нечто выше всего этого — есть жизнь в истине и духе, дающая человеку такое сокровище, которого ни ржа источить, ни вор похитить не может: есть любовь двух душ, которая, уничтожая отдельное существование человека в другом, создает ему новое и преображенное бытие; наконец есть мщение за поруганное добро, за убитого предательски отца... Да, бедный Полоний не знал всего этого; впрочем, он был добрый малой.

Король и королева так же благоразумны, как и Полоний; как и он, они видят в жизни только богатство, почести и власть, а больше ничего. Ни одного из них нельзя назвать злодеем. Королева просто слабая женщина. Она любила искренно своего покойного мужа и была истинно счастлива его любовью. Только ее любовь имела *свой* характер, потому что любовь одна, но она характеризуется степенью нравственного развития и силою души человека. Поэтому и ее проявления различны; поэтому есть люди, которые могут любить только один раз в жизни и, лишась предмета любви своей, умирают для всякого другого подобного чувства; и по тому же самому есть люди, которые могут любить два, три и более раз в жизни, и их любовь так же истинна по своей сущности, как и любовь тех сильных и глубоких душ, которые могут любить только однажды в жизни; разница в характере и степени любви: у одних она принимает характер всеобщий, мировой; у других — характер частности и большей или меньшей, смотря по силе духа и степени развития субъекта, ограниченности. Итак, королева, еще при жизни своего мужа, полюбила его брата за то, что он моложе и румянее лицом: это слабость, но не злодейство. Увлеченная своим обольстителем, она не знала и даже не подозревала ужасной тайны братоубийства. Она искренно, матерински любит своего сына, любит его потому только, что она родила его, что он ее сын, а совсем не потому, чтобы она видела в нем проблески человеческого достоинства. Как бы то ни было, только она любит своего сына и любит его искренно. Его печаль, которой она не подозревает причины, тяжело легла на ее сердце. В *первом* явлении *второго* действия, когда Полоний хлопочет устроить встречу Гамлета с своею дочерью, королева, увидев вдали Гамлета, идущего с книгою в руках, говорит:

Посмотрите: вот он идет, читает что-то — *как уныл!*

В последнем явлении последнего акта, во время дуэли Гамлета с Лаертом, она всеми силами старается показать ему свое участие: говорит ему ласковые слова и пьет за его здоровье. И сам Гамлет искренно любит свою мать, хотя и понимает ее ничтожество, и это-то, заметим мимоходом, было еще одною из причин его слабости.

«Мать моя, ты испугалась за меня!» — говорит он ей после роковой дуэли, и в его словах отзывается так много любви и нежности, несмотря на то, что это слова человека, умирающего, вероломно отравленного и идущего на страшный и последний расчет с своим жесточайшим врагом...

Итак, королева не злодейка и даже не столько преступная, сколько слабая женщина. Она любит сына, от всей души желает ему всякого счастья, и соединение его с Офелиею есть ее любимейшая мечта, а для себя она просит только пощады, снисхождения, только того, чтобы смотрели сквозь пальцы на ее проступок, из которого был только один выход — разорвать преступную связь, чего она не в силах была сделать.

Король тоже не злодей, но только слабый человек, а если и злодей, то по слабости характера, а не по ожесточению сильной души. Он даже очень добрый человек: он от души желает счастья всем и каждому; он даст вам денег, если вы бедны, он похлопочет о вашей свадьбе, если вы влюблены; он любит даже Гамлета и был бы им счастлив, как добрый отец милым сыном, своею сладкою надеждою. Впрочем, у него не может быть ни сильных привязанностей, ни сильных ненавистей, почему отличительная черта его характера, как всех пошлых людей, есть безразличная доброта. Посмотрите на Яго: вот *злодей* в истинном смысле этого слова, злодей-художник, который веселится всяким своим ужасным делом, как художник веселится своим произведением. Он понимает все изгибы душ благородных и обязан этим не близорукому опыту, но своему внутреннему созерцанию, вследствие которого он умеет себя ставить во всякое человеческое положение. В нем были все элементы доброго, но не было силы развить их; для него была эпоха распада, борьбы, и в этой борьбе он пал, побежденный своим эгоизмом. Он понимает, глубоко понимает блаженство добра и, видя, что оно не для него, он мстит за всякое превосходство над собою, как за личную обиду. Это человек конечный, но с сильною душою. И потому, когда все его злодейства выходят наружу и когда Отелло и другие спрашивают его о причинах таких злодейств, — он отвечал им спокойно, в своем сатанинском величии: «Я сделал свое; вы знаете, что знаете; больше я ничего не скажу». Нет, не таков Клавдий: он сделал злодейство не по убеждению, сделал его рукою трепещущею, с лицом бледным и отверженным от своей жертвы, от которой убежал, не удостоверившись в ее погибели, чтобы скрыться и от людей и от самого себя. Он не отбил корону брата, как разбой-

ник, но украл ее, как вор. И чем она, эта корона, так прельстила его? Не мыслию об этой царственной деятельности, в которой привольно жить душе сильной; не потребности осуществлять на деле внутренний мир своих помыслов; нет: она прельстила его блеском своего золота, своих камней, своею фигурою, прельстила его, как игрушка прельщает дитя. Он любит поесть и попить, но не просто, а так, чтобы каждый глоток его сопровождался звуками труб; он любит пиры, но так, чтобы быть героем их; он любит не рабство, но лстивые речи, низкие поклоны, знаки глубокого и благоговейного уважения, как любят их все выскочки. Присовокупите к этому еще и его любовь к жене своего брата: каково бы ни было это чувство, но если оно не просветлено, оно мучительно и, для удовлетворения себя, заставляет человека быть неразборчивым на средства. Душа истинно благородная умеет желать сильно и мучительно, но умеет и оставаться при одном желании, если удовлетворение его сопряжено с преступлением, потому что истинно благородная душа в самой себе находит и отпор, или противодействие своему желанию, и вознаграждение за неудовлетворение своего желания. Не таков Клавдий: у него в душе было пусто — и он сдался на голос своего желания, а сдавшись, сделался мучеником. Он хочет быть добрым, справедливым и точно добр и справедлив, но только до тех пор, пока пиры, почести и королева оставляются за ним бесспорно; но как скоро Гамлет намекнул ему о незаконности его владения и тем и другим, он тотчас увидел, что ему невозможно ограничиться одним злодейством и что кто раз пошел по этой дороге, тот или погибай, или не останавливайся. Но он не понял, что как ни велика наша мудрость, но она не может изменить, по своей воле, порядка событий и обратить их в нашу пользу, и что в этом отношении есть нечто такое, что смеется над нашею мудростию и обращает ее в глупость на нашу же гибель.

Кроме этих лиц, особенно примечательно лицо Горацио: это добрый малой, который любит добро по инстинкту, не рассуждая об нем; человек честный и откровенный. Он любит Гамлета как доброго, благородного человека, но и не подозревает в нем великой души, осужденной на адскую борьбу с самою собою. Поэтому Гамлет делится с ним своею внутреннею жизнью не больше, как столько, сколько она доступна для доброго Горацио, и открывает ему свои тайны больше по необходимости, нежели по чувству дружбы. Такие люди, как Гамлет, бессознательно умеют понимать каждого на своем месте и, вследствие этого, с каждым определить свои отношения.

Я за то тебя люблю,
Что ты терпеть умеешь. В счастье,
В несчастье равен ты, Горацио.

Так говорит ему Гамлет, и в этих словах заключается полная характеристика Горацио и объяснение взаимных отношений друг к другу этих двух лиц.

О прочих лицах драмы мы не будем говорить, не потому, чтобы каждое из них не было ни конкретным, ни действительным, ни необходимым для целостности драмы, но потому, что наша статья и без того сделалась слишком длинна; сверх того, говоря о характерах лиц, мы имели в виду показать простоту, естественность и действительность содержания и хода драмы, образующей собою целый, отдельный мир действительной жизни. Не знаем, успели ли мы в этом, но почитаем необходимым прибавить ко всему сказанному нами на этот предмет, что во всех драмах Шекспира есть один герой, имени которого он не выставляет в числе действующих лиц, но которого присутствие и первенство зритель узнает уже по опущении занавеса. Этот герой есть — жизнь, или, лучше сказать, вечный дух, проявляющийся в жизни людей и открывающийся в ней самому себе. Этому-то незримо присутствующему герою и главному лицу всех своих драм обязан Шекспир своею вечно неумирающею славою, потому что в нем заключается его абсолютность. Вглядитесь попристальнее в лица, образующие собою драму «Гамлет»: что вы увидите в каждом из них? — Субъективность, конечность, сосредоточение на личных интересах. Посмотрите на самого Гамлета: все прочие лица драмы или враги ему, или друзья. Он называет свою мать *«чудовищем порока»*, тогда как она не больше, как слабая женщина; короля он тоже ставит на какие-то ходули, почитая его ужасным, чудовищным злодеем, тогда как он только жалок и ничтожен; наконец Гамлет даже в Полонии видит какого-то для себя врага, тогда как тот изо всех сил хлопочет о его женитьбе на своей дочери. Уже к концу пьесы выходит он, в торжественную минуту просветления, из своей личности и возвышается до абсолютного созерцания истины, но тогда оканчивается и драма. Что делает король? — старается обеспечить себе похищенную корону, обладание королевою и удовольствие пить вино при звуках труб. А королева? — примирением с любимым, но не понятым ею сыном доставить себе возможность весело жить с новым мужем. А эта кроткая, прекрасная и гармоническая Офелия? — она занята своими думами любви и горестью о несбывшихся надеждах. А Полоний? — он хлопочет породниться с царскою кровью. А Лаерт? — сперва он весь в мысли о своем любезном Париже и его веселостях, а потом в бешенстве на Гамлета за смерть отца и помешательство сестры. А прочие придворные? — они заняты своим странным положением между Гамлетом, как *будущим* королем, и между Клавдием, как *настоящим* королем, и своими действиями выражают жидовскую поговорку: *помози, боже, и нашим и нашим*.

Итак, все эти лица находятся в заколдованном кругу своей личности, нисколько не догадываясь, что они, живя для себя, живут в общем и, действуя для себя, служат целому драмы. И вот опускается занавес: Гамлет погиб, Офелия погибла, король также; нет ни доброго, ни злого — все погибло. Какое мучительное чувство должно бы возбудить в душе зрителя это кровавое зрелище! А между тем зритель выходит из театра с чувством гармонии и спокойствия в душе, с просветленным взглядом на жизнь и примиренный с нею, и это потому, что в борьбе конечностей и личных интересов он увидел жизнь общую, мировую, абсолютную, в которой нет относительного добра и зла, но в которой все — безусловное благо!..

III

Признаемся: не без какой-то робости приступаем мы к отчету об игре Мочалова: нам кажется, и не без основания, что мы беремся за дело трудное и превосходящее наши силы. Сценическое искусство есть искусство неблагодарное, потому что оно живет только в минуту творчества и, могущественно действуя на душу в настоящем, оно неуловимо в прошедшем. Как воспоминание, игра актера жива для того, кто был ею потрясен, но не для того, кому бы хотел он передать свое о ней понятие. А мы хотим именно это сделать: хотим передать те ощущения, ту жизнь без имени, то состояние духа без всякой посредствующей возможности выражения, которыми дарил нас могущий художник и при воспоминании о которых наша взволнованная и наслаждающаяся душа тщетно ищет слов и образов, чтобы сделать для других ясным и ощутительным созерцание прошедших моментов своего высокого наслаждения... И что же мы сделаем для этого? — Исчислим ли все те места, в которых художник был особенно силен? — но нам могут и не поверить. Обозначим ли общими чертами характер его игры? — но и здесь мы достигнем много, много, если вероятности, а мы хотели бы, чтобы в нашем отчете была очевидность. Нет, не подробный и обстоятельный отчет должны мы написать, не мнение наше должны мы представить на суд читателей, которые могут и принять и не принять его: мы должны заставить их поверить нам безусловно, а для этого нам должно возбудить в душах их все те потрясения, вместе и мучительные и сладостные, неуловимые и действительные, которыми восторгал и мучил нас по своей воле великий артист; должно ринуть их в то состояние души человека, когда она, увлеченная чародейственной силою и слабой, чтобы защититься от ее могучих обаяний, предается ей до самозабвения, и любя чужую любовь, страдая чужим страданием, сознает себя только в одном чувстве бесконечного наслаждения, но уже не чужого, а своего

собственного; словом, нам должно сделать с нашими читателями то же самое, что делал с нами Мочалов... Но это значило бы идти в соперничество, в состязание с тем великим художником, чей гений разделил с Шекспиром славу создания Гамлета, чья глубокая душа из сокровенных тайников своих высылала и разрушительные бури страстей и торжественное спокойствие души... Состязаться с ним!.. но для этого надобно, чтобы каждое наше выражение было живым поэтическим образом; надобно, чтобы каждое наше слово трепетало жизнью, чтобы в каждом нашем слове отзывался то яростный хохот безумного отчаяния, то язвительная и горькая насмешка души, оскорбленной и судьбой, и людьми, и самой собою, то грустно ропщущая жалоба утомленного самим собою бессилия, то гармонический лепет любви, то торжественно грустный голос примиренного с самим собою духа... Да, надобно, чтобы каждое наше слово было проникнуто кровью, желчью, слезами, стонами и чтобы из-за наших живых и поэтических образов мелькало перед глазами читателей какое-то прекрасное меланхолическое лицо и раздавался голос, полный тоски, бешенства, любви, страдания, и во всем этом всегда гармонический, всегда гибкий, всегда проникающий в душу и потрясающий ее самые сокровенные струны... Вот тогда бы мы вполне достигли своей цели и сделали бы для наших читателей то же самое, что сделал для нас Мочалов. Но — еще раз — для этого надобно иметь душу волканическую и страстную и не только способную в высшей степени страдать и любить, но и заставлять других страдать и любить, передавая им свою любовь и свои страдания... Рецензенту надо сделаться поэтом, и поэтом великим... Все это мы говорим отнюдь не для того, чтобы поднять Мочалова: его талант, этот, по выражению одного известного литератора, *самородок чистого золота*, и неумолкающие рукоплескания целой Москвы как свидетельство необыкновенного успеха, делают для Мочалова излишними все косвенные средства для его возвышения. И все, что мы сказали, не применяется к одному ему исключительно, но ко всякому великому актеру. Сценическое искусство есть искусство неблагодарное — вот что хотели мы сказать, говоря о невозможности отдать удовлетворительного отчета об игре Мочалова. Вы прочли произведение великого гения и хотите разобрать его: перед вами книга, и если бы у вас не достало силы показать его в надлежащем свете, вы расскажете его содержание, выпишите из него места, и тогда оно заговорит само за себя. Вы хотите просто дать о нем понятие вашему другу, знакомому, который не читал его: скажите основную мысль, содержание, несколько стихов, врезавшихся в вашей памяти, — и вы опять достигнете своей цели. Вы прослушали музыкальное произведение и хотите или снова оживить его для себя, или дать о нем кому-нибудь понятие — вы садитесь за фортепьяны или поете мотив,

и если это будет далеко не то, что вы слышали, то все-таки нечто похожее на то... Эстамп дает вам понятие о великом произведении живописи. Но актер... попросите его самого напомнить вам какое-нибудь место, особенно поразившее вас в его игре: и вы увидите, что он сам не в состоянии его повторить*, а если и повторит, то не так, может быть, лучше — только не так... Слышите ли: он сам не в состоянии: как же может передать его игру простой любитель его искусства, и притом на бумаге мертвою буквою?.. Мы любим Мочалова, как великого художника, мы благодарны ему за те минуты невыразимого наслаждения, которыми он столько раз восторгал нашу душу; но мы пишем эти строки не для него, а для искусства, которое мы любим, и для удовлетворения понятной потребности говорить о том, что было причиною нашего величайшего наслаждения. И вот здесь-то наша боязнь: что любишь, то желаешь и других заставить любить, а для этого недостаточно одной любви — нужно еще и умение передать ее. Но мы взяли за это добровольно, увлекаемые безотчетным желанием поделиться с другими своими прекрасными ощущениями и указать им на узанный нами и, может быть, еще неизвестный для них источник эстетического наслаждения, на новый мир прекрасной жизни: пусть же наше бескорыстное побуждение будет служить нам оправданием в случае неуспеха, если для неуспеха в добровольно принятом на себя деле может быть какое-нибудь извинение. А мы почтем себя совершенно достигшими своей цели, вознагражденными и счастливыми, ежели, передавая глубокие и прекрасные ощущения, которыми волновала нас вдохновенная игра великого актера, и указывая на те минуты его высшего одушевления, которые отделялись от целого выполнения роли и с особенным могуществом потрясали души зрителей, заставив бывших на этих представлениях сказать: «да, это правда: все было прекрасно, но эти мгновения были велики», а тех, которые не видели «Гамлета» на сцене, заставим пожалеть об этой потере и пожелать вознаградить ее...

Что такое сценическое искусство? — Как всякое искусство, оно есть творчество. Теперь: в чем же заключается творчество актера, которого талант и сила состоят в умении верно осуществить уже созданный поэтом характер? — В слове *осуществить* заключается творчество актера. Вы читаете «Гамлета», понимаете его, но не видите его перед собою, как лицо, имеющее известную физиономию, известный цвет волос, известный орган голоса, известные манеры, словом, конкретную, живую личность. Это какая-то статуя, с выражением страсти в лице, но которой и волоса, и лицо, и глаза одного цвета — цвета

* Впрочем, есть и такие актеры, которые служат исключением из этого правила и которым, в самых патетических местах их роли, можно кричать *форо*. И такие актеры иногда считаются великими²³⁴.

мрамора. Конечно, всю эту *видимую* личность вы даете сами, или, лучше сказать, вы ее представляете себе, но независимо от Шекспира и сообразно с вашей субъективностью. Если, с одной стороны, вы не имеете права человеку холодному и медленному придать физиономии живой, пламенной, то, с другой стороны, совершенно от вас зависит, не изменяя характера лица, придать ему черты по своему идеалу, потому что каждое драматическое лицо Шекспира конкретно и живо, как лицо, действующее свободно и реально, но через своего творца; вы везде видите его присутствие, но не видите его самого; вы читаете *его* слова, но не слышите *его* голоса и этот недостаток пополняете собственно своею фантазией, которая, будучи совершенно зависима от автора, в то же время и свободна от него. Драматическая поэзия не полна без сценического искусства: чтобы понять вполне лицо, мало *знать*, как оно действует, говорит, чувствует, — надо *видеть* и *слышать*, как оно действует, говорит, чувствует. Два актера, равно великие, равно гениальные, играют роль Гамлета: в игре каждого из них будет виден Гамлет, шекспировский Гамлет; но, вместе с тем, это будут два различные Гамлета, то есть каждый из них, будучи верным выражением одной и той же идеи, будет иметь свою собственную физиономию, создание которой принадлежит уже сценическому искусству. Сущность каждого искусства состоит в его свободе; без свободы же искусство есть ремесло, для которого не нужно родиться, но которому можно выучиться. Свобода сценического искусства, как искусства самостоятельного, хотя и связанного с драматическим, безгранична, потому что возможность давать различные физиономии одному и тому же лицу заключается не в субъективности актера, но в степени его галанта и в степени развития его таланта: один и тот же актер может сыграть двух шекспировских и в то же время двух различных Гамлетов и никогда не может сыграть роли Гамлета двух раз совершенно одинаково. Сила и сущность сценического гения совершенно тождественна с гением прочих искусств, потому что, подобно им, она состоит в этой всегдашней способности, понявши идею, найти верный образ для ее выражения. Но между поэтом и актером, вследствие индивидуальности их искусств, есть и большая разница. Чем выше поэт, тем спокойнее творит он: образы и явления проходят пред ним, вызываемые волшебными заклинаниями его творческой силы, но они живут в нем, а не он живет в них; он понимает их объективно, но живет в той жизни, которую образуют они своею гармоническою целостию, а не в каком-нибудь из них особенно, а так как выражаемая их общностию жизнь есть жизнь абсолютная, то его наслаждение этою жизнью, естественно, спокойно. Актер, напротив, живет жизнью того лица, которое представляет. Для него существует не идея целой драмы, но идея одного лица, и он, понявши идею этого лица объективно, выполняет

ее субъективно. Взявши на себя роль, он уже — не он, он уже живет не своею жизнью, но жизнью представляемого им лица; он страдает его горестями, радуется его радостями, любит его любовью; все прочие актеры, играющие вместе с ним, становятся на это мгновение его друзьями или его врагами, по свойству роли каждого. И, боже мой, сколько средств требует сценическое дарование! Мы не говорим уже о средствах материальных, но необходимых, каковы: крепкое сложение, стройный, высокий стан, звучный и гибкий голос; для этого нужна еще организация огненная, раздражительная, мгновенно воспламеняющаяся; лицо подвижное, истинное зеркало всех чувств, проходящих по душе; способность любить и страдать, глубокая и бесконечная. Вы читаете драму с участием, она вас волнует, но вы ни на минуту не забываете, что вы не Гамлет, не Отелло, и вам от этого чтения остается одно только наслаждение, после которого вы здоровы и душою и телом; а актер? — о, он не русский, не москвич, не Мочалов в эту минуту, а Гамлет или Отелло, чувствующий в своей душе все раны их души. Если вы прочли драму вслух, то чем с большим одушевлением прочли вы ее, тем большее стеснение чувствуете вы у себя в груди и изнеможение в целом организме; что же должен чувствовать после своей игры актер, переживший, в несколько часов, целую жизнь, составленную из борьбы и мук страстей великой души? — И не потому ли так мало гениальных актеров? В самом деле, сколько имен перешло в потомство? — очень немного: Гаррик, Кембль, Кин — и только. Нам, может быть, скажут, что мы забыли Тальму, г-ж Жорж и Марс: нет, мы не забыли их, но они были французы... а мы очень не смелы в наших суждениях, когда слово француз сходится с словом искусство и когда мы не имеем под рукою верных данных для суждения об этом французе в отношении к искусству... Вот, например, Корнель, Расин, Мольер, Вольтер, Гюго, Дюма — это другое дело: об них мы, не задумываясь, скажем, что они, может быть, отличные, превосходные литераторы, стихотворцы, искусники, риторы, декламаторы, фразёры; но вместе с тем мы, не задумываясь же, скажем, что они и не художники, не поэты, но что их невинно оклеветали художниками и поэтами люди, которые лишены от природы чувства изящного... Но Тальма, Жорж, Марс... мы их не видели, и охотно готовы верить, что они были чудеснейшими эффектёрами, декламаторами, фигурантами..., но чтобы они были великими актерами... да не о том дело...

Кстати, мы сказали, что актер есть художник, следовательно, творит свободно; но вместе с тем мы сказали, что он и зависит от драматического поэта. Эта свобода и зависимость, связанные между собою неразрывно, не только естественны, но и необходимы: только чрез это соединение двух крайностей актер может быть велик. Как всякий художник, актер творит

по вдохновению, а вдохновение есть внезапное проникновение в истину. Драматический поэт, как всякий художник, выражает своим произведением известную истину, и каждый образ его есть конкретное выражение известной истины, следовательно, актер может вдохновляться только истиною, и следовательно, чем выше поэт, тем вдохновеннее должен быть актер, играющий созданную им роль, так как чем глубже истина, тем глубже должно быть и проникновение в нее, а следовательно, и вдохновение. Поэтому мы не верим таланту тех актеров, которые всякую роль, каким бы поэтом она ни была создана — великим или малым, превосходным или дурным — играют равно хорошо или могут играть хорошо плохую роль. Хорошо декламировать — другое дело, но декламировать роль и играть ее — это две вещи совершенно разные, и если превосходный актер может быть и превосходным декламатором, из этого отнюдь не следует, чтобы превосходный декламатор непременно долженствовал быть и превосходным актером. Все, что ни выражает своею игрою актер, всё то заключается в авторе; чтобы понимать автора — нужен ум и эстетическое чувство; чтобы уразумение автора перевести в действие — нужен талант, гений. Поэтому, если характер, созданный поэтом, не верен, не конкретен, то как бы ни была превосходна игра актера, она есть искусничанье, а не искусство, штукачество, а не творчество, исступление, а не вдохновение. Если актер скажет с увлекающим чувством какую-нибудь надутую фразу из плохой пьесы, то это опять-таки будет фиглярство, фокусничество, а не чувство, не одушевление, потому что чувство всегда связано с мыслию, всегда разумно, одушевляться же можно только истиною, больше ничем. Впрочем, известно, что великие актеры иногда превосходно играют нелепые роли: мы сами это видели и еще недавно: Мочалов прекрасно сыграл пошлую роль Кина в пошлой пьесе Дюма «Гений и беспутство». Но это несколько не опровергает нашей мысли: во-первых, он сыграл ее так хорошо, как хорошо можно сыграть нелепую роль, то есть *относительно* хорошо, и в целой роли на него было скучно смотреть, хотя он показал крайнюю степень искусства; во-вторых, если у него было в этой роли два-три момента истинно вдохновенных, то эти моменты были чисто лирические, субъективные, в которых он, пользуясь положением представляемого им лица, высказал не дюмасовского Кина, а самого себя, и которые несколько не были связаны с ходом и характером целой драмы, и к которым, наконец, он привязал свое понятие, свое, ему известное, значение и смысл. Так же хорошо он игрывал Карла Моора и Отелло (дюсисовского), то есть несмотря на все его усилия, целой роли никогда не было, но всегда было пять-шесть превосходнейших мест, и именно в этом-то неумении, в этом-то бессилии выдерживать невыдержанные или неконкретные характеры мы видим несомненное доказательство

таланта Мочалова, хотя прежде, то есть до представления «Гамлета», вместе с большинством голосов, мы смотрели на это как на недостаток или на неполноту его дарования²³⁵.

Назад тому почти год, января 22, пришли мы в Петровский театр на бенефис Мочалова, для которого был назначен «Гамлет» Шекспира, переведенный Н. А. Полевым. Мнением большинства публики, которое отчасти разделяли и мы, начали мы эту статью. Любя страстно театр для высокой драмы, мы болели о его упадке, и в плоских водевильных куплетах и неблагопристойных каламбурах нам слышалась надгробная песнь, которую он пел самому себе. Мы всегда умели ценить высокое дарование Мочалова, о котором судили по тем немногим, но глубоким и вдохновенным вспышкам, которые западали в нашу душу с тем, чтобы никогда уже не изглаживаться в ней; но мы смотрели на дарование Мочалова, как на сильное, но вместе с тем и нисколько не развитое, а вследствие этого искаженное, обесцеленное и погибшее для всякой будущности. Это убеждение было для нас горько, и возможность разубедиться в нем представлялась нам мечтою сладостною, но несбыточною. Так понимали Мочалова мы, мы, готовые сидеть в театре три томительнейших часа, подвергнуть наше эстетическое чувство, нашу горячую любовь к прекрасному всем оскорблениям, всем пыткам со стороны бездарности аксесуарных лиц и тщетных усилий главного — и все это за два, за три момента его творческого одушевления, за две, за три вспышки его могучего таланта: как же понимала его, этого Мочалова, публика, которая ходит в театр не жить, а засыпать от жизни, не наслаждаться, а забавляться и которая думает, что принесла великую жертву актеру, ежели, обаянная магическою силою его вдохновенной игры, просидела смирно три часа, как бы прикованная к своему месту железною цепью? Что ей за нужда жертвовать несколькими часами тяжелой скуки для нескольких минут высокого наслаждения?.. Да, Мочалов все падал и падал во мнении публики и, наконец, сделался для нее каким-то приятным воспоминанием и то сомнительным... Публика забыла своего идола, тем более что ей представился другой идол — изваянный, живописный, грациозный, всегда себе равный, всегда находчивый, всегда готовый изумлять ее новыми, неожиданными и смелыми картинами и рисующимися положениями... Публика увидела в своем новом идоле не горделивого властелина, который дает ей законы и увлекает ее зыбкую волю своею могучею волею, но льстивого услужника, который за мгновенный успех ее легкомысленных рукопоклонаний и кликов старался угадывать ее ветреные прихоти²³⁶... Вот тогда-то раздались со всех сторон ее холодные возгласы: Мочалов — мешанский актер — что за средства — что за рост — что за манеры — что за фигура — и тому подобные. Публика снова увидела своего идола, снова встречала и приветствовала его рукопоклонаниями, снова при-

ходила в восторг при каждой его позе, при каждом его слове; но она уже чувствовала разделение в самой себе, чувствовала, что восторг ее натянут, что, словом, все то же, да как-то не то... Но Мочалову от этого было не легче: публика становилась к нему холоднее и холоднее, и только немногие души, страстные к сценическому искусству и способные понимать всю бесценность сокровища, которое, непризнанное и непонятое, таилось в огненной душе Мочалова, скорбели о постепенном упадке его таланта и славы, а вместе с ними и о постепенном упадке самого театра, наводненного потоком плоских водевилей...

Все, что мы теперь высказали, все это проходило у нас в голове, когда мы пришли в театр на бенефис Мочалова. Нас занимал интерес сильный, великий, вопрос вроде — «быть или не быть». Торжество Мочалова было бы нашим торжеством, его последнее падение было бы нашим падением. Мы о нем думали и то и другое, и худое и хорошее, но мы все-таки очень хорошо понимали, что его так называемые *прекрасные места* в посредственной вообще игре были не простою удачею, не приписыванием тепленького чувства и порядочного дарования, но проблеском души глубокой, страстной, волканической, таланта могучего, громадного, но нимало не развитого, не воспитанного художническим образованием, наконец, таланта, не постигающего собственного величия, не радеющего о себе, бездейственного. Мелькала у нас в голове еще и другая мысль: мысль, что этот талант, сверх всего сказанного нами, не имел еще и достойной себя сферы, еще не пробовал своих сил ни в одной истинно художественной роли, не говоря уже о том, что он был несколько сбит с истинного пути надутыми классическими ролями, подобными роли Полинника²³⁷, которые были его дебютом и его первым торжеством при появлении на сцену. Впрочем, мы не вполне сознавали эту истину, которая теперь для нас очевидна, потому что благодаря Мочалову мы только теперь поняли, что в мире один драматический поэт — Шекспир, и что только его пьесы представляют великому актеру достойное его поприще, и что только в созданных им ролях великий актер может быть великим актером. Да, теперь это для нас ясно, но тогда... Зато тогда мы чувствовали, хотя и бессознательно, что Гамлет должен решить окончательно, что такое Мочалов и можно ли еще публике посещать Петровский театр, когда на нем дается драма... Минута приближалась и была для нас продолжительна и мучительна. Наконец увертюра кончилась, занавес взвился — и мы увидели на сцене несколько фигур, которые довольно твердо читали свои роли и не упускали при этом делать приличные жесты; увидели, как старался г. Усачев испугаться какого-то пугала, которое означало собою тень гамлетова отца, и как другой воин, желая показать, что это тень, а не живой человек, осторожно коль-

нул своею аллебардою воздух мимо тени, делая вид, что он безвредно проколол ее... Все это было довольно забавно и смешно, но нам, право, было совсем не до смеху: в томительной тоске дожидались мы, что будет дальше. Вот наши герои уходят со сцены; раздается свисток; декорация переменяется, появляется несколько пажей, и выходит г. Козловский, ведя за руку г-жу Синецкую, а за ними бенефициант; театр потрясся от рукоплесканий. Вот он отделяется от толпы, становится в отдалении на краю сцены, в черном, траурном платье, с лицом унылым, грустным. Что-то будет?.. Вот король и королева обращаются к нашему Гамлету — он отвечает им; из этих коротких ответов еще не видно ничего положительного о достоинстве игры. Вот Гамлет остается один. Начинается монолог — «для чего ты не растаешь» и пр., и мы, в этом первом представлении, крепко запомнили следующие стихи:

Едва лишь шесть недель прошло, как нет его,
Его, властителя, героя, полубога
Пред этим повелителем ничтожным,
Пред этим мужем матери моей...

Первые два стиха были сказаны Мочаловым с грустью, с любовью — в последних выразилось энергическое негодование и презрение; невозможно забыть его движения, которое сопровождало эти два стиха.

Стих —

О женщины! — ничтожество вам имя!

пропал, как и во все следующие представления; но стих:

Башмаков она еще не истоптала

и почти все следующие, почти во все представления, были превосходно сказаны. Но из всего этого с особенною силою выдался ответ Гамлета Горацио на слова последнего об умершем короле —

Я знал

Его, видал — король великий был он —

Человек он был... из всех людей,

Мне не видать уже такого человека!

Половину первого стиха «человек он был» Мочалов произнес протяжно, ударяя Горацио по плечу и как бы прерывая его слова; все остальное он сказал скороговоркою, как бы спеша высказать свою задушевную мысль, прежде нежели волнение духа не прервало его голоса. Театр потрясся от единодушных и восторженных рукоплесканий... Такое же действие произвел у него последний монолог во втором действии, и те, которые были на этом представлении, не могут забыть и этого выражения грусти и раздумья вследствие мысли о любимом отце и

горестного предчувствия ужасной тайны, с которым он проговорил стихи —

Тень моего отца — в оружии. — Бедами
Грозит она — открытием злодейства...
О, если б поскорее ночь настала!
До тех пор — спи, моя душа!

и этой торжественности и энергии, с которыми он произнес стихи —

Злодейство встанет на беду себе!

и этого грациозного жеста, с которым он сказал последние два стиха —

И если ты его землей закроешь целой —
Оно страшнет ее и явится на свет, —

сделавши обеими руками такое движение, как будто бы без всякого напряжения, единою силою воли, сталкивал с себя тяжесть, равную целому земному шару...

Третья сцена былаведена Мочаловым вообще недурно; но монолог после ухода тени был произнесен с увлекающею силою. Сказавши: «О мать моя! чудовище порока!» он стал на колени и, задыхающимся от какого-то сумасшедшего бешенства голосом, произнес: «Где мои заметки?» и пр. Равным образом, невозможно дать понятия об этой иронии и этом помешательстве ума, с какими он, на голос Марцеллия и Горацио, звавших его за сценою, откликнулся: «Здесь, малютки! Сюда, сюда, я здесь!» Сказавши эти слова с выражением умственного расстройства в лице и голосе, он повел рукою по лбу, как человек, который чувствует, что он теряет разум, и который боится в этом удостовериться.

Здесь, кстати, скажем слова два о помешательстве Гамлета. У англичан было много споров и рассуждений о том: сумасшедший ли Гамлет, или нет? Этот вопрос нам кажется очень прост и ясен с тех пор, как его разрешил нам Мочалов своею игрою. У Гамлета была своя жизнь, в сфере которой он сознавал себя как нечто действительное. Вдруг ужасное событие насильственно выводит его из того определения, в котором он понимал и жизнь и самого себя: естественно, что Гамлет теряет всякую точку опоры, всякую сосредоточенность, из явления делается элементом и из созерцания бесконечного попадает в конечность. Вот в чем состоит помешательство Гамлета: на одно мгновение он сделался призраком с возможностью действительности. но без всякой действительности, как человек, оглушенный ударом по голове, остается на несколько минут только с возможностью душевных способностей, которые у него замирают, хотя и не умирают. И Гамлет точно

сумасшедший, но не потому, чтобы потерял свой разум, но потому, что потерялся сам на время: впрочем, его рассудок при нем, и он во всяком случае не примет свечки за солнце. Дело только в том, что сначала он до такой степени растерялся, что пока не мог найти лучшего способа действия, как прикинуться сумасшедшим, о чем он и намекнул довольно ясно Марцеллию и Горацио. И Мочалов глубоко постиг это своим художническим чувством: он сумасшедший, когда, стоя на одном колене, записывает в записной книжке слова тени; он сумасшедший, когда откликается на зов своих друзей и во всей сцене с ними после явления тени, но он сумасшедший в том смысле, какой мы благодаря его же игре даем сумасшествию Гамлета, и Мочалов представляется для зрителей сумасшедшим только в этом третьем явлении, а больше нигде, как то будет нами показано ниже. Спорить же о том, был ли Гамлет сумасшедшим в буквальном смысле этого слова, странно: сумасшедший человек не может быть предметом искусства и героем шекспировской драмы. Мысль представить в поэтическом произведении человека умалишенного, такая мысль могла бы быть истинною находкою только для какого-нибудь героя французской литературы, этой литературы, которая копается в гробах, посещает тюрьмы, дома разврата, логовища белых медведей, отыскивает чудовищ вроде Казимодо и Лукреции Борджия, людей с отрезанным языком, с отгнившею головою, и все это для того, чтоб сильнее поразить эффектами душу читателя. Но гений Шекспира был слишком велик, чтоб прибегать к таким мелким средствам для успеха; слишком хорошо постигал красоту дивного божьего мира и достоинство человеческой жизни, чтобы унижать то и другое пошлыми клеветами. Нам укажут, может быть, на Офелию, как на живое опровержение нашей мысли; но мы ответим, что сумасшествие Офелии представлено у Шекспира как результат главного события ее жизни, как мимолетное явление, но не как предмет драмы, на котором были бы основаны цель и успех ее. Сделавшись сумасшедшею, Офелия сходит со сцены, как лицо уже лишнее в драме. Не говорим уже о том, что появление сумасшедшей Офелии производит в душе зрителя грустное сострадание, но не ужас, не отчаяние и не отвращение от жизни. Иные думают, что Гамлет сумасшедший только в некоторые минуты; очень хорошо, но в таком случае эти минуты не имели бы никакой связи с остальною его жизнью; но все слова Гамлета последовательны и заключают в себе глубокий смысл. И это было прекрасно выполнено Мочаловым. «Что нового?» — спрашивает Горацио. «О, чудеса!» — отвечает Гамлет с блудящим взором и с выражением дикой и насмешливой веселости. «Скажите, принц, скажите», — продолжает Горацио. «Нет, ты всем расскажешь», — возражает Гамлет, как бы забавляясь недоумением своего друга.

«Нет, клянемся!» — «Что говоришь ты: я поверю людям? ты все откроешь!» — «Нет, клянемся небом!» Тогда Мочалов принял на себя выражение какой-то таинственности и, нагибаясь по очереди к уху Горацио и Марцеллия, как бы готовясь открыть им важную и ужасную тайну, проговорил тихим и торжественным голосом:

Так знайте ж: в Дании бездельник каждый
Есть в то же время плут негодный,

а потом, возвысив голос, прибавил с тоном серьезного убеждения «да!» Но эта ирония и это бешеное сумасшествие были так насильственны, что он не в состоянии постоянно выдерживать их, и стихи —

Идите вы, куда влекут желанья и дела, —
У всякого есть дело, есть желанье —

он произнес с чувством бесконечной грусти, как человек, для которого одного не осталось уже ни желаний, ни дел, исполнение которых было бы для него отрадою и счастьем. Тем же тоном сказал он:

А я пойду, куда велит мой жалкий жребий,

но заключение —

пойду — молиться

было произнесено им как-то неожиданно и с выражением всей тяжести гнетущего его бедствия и порыва найти какой-нибудь выход из этого ужасного состояния.

Да, все это было проникнуто ужасною силою и истинною; но следующее затем место, это превосходное место, где он заставляет своих друзей клясться в хранении тайны на своем мече, было выполнено слабо, и в нем Мочалов ни в одно представление не достигал полного совершенства; но и тут прорывались сильные места, особенно в большом монологе, который начинается стихом: «И постарайтесь, чтоб оно неведомо осталось». И тут у него не один раз выдавались два места —

Горацио, есть много и на земле и в небе,
О чем мечтать не смеет наша мудрость,

и —

Клянитесь мне — и сохрани вас боже
Нарушить клятву мне!

Но стихи —

Преступление
Проклятое! зачем рожден я наказать тебя!

нам всегда казались у него потерянными, что было для нас тем грустнее, что мы всегда ожидали их с нетерпением, потому что в них высказывается вся тайна души Гамлета. Очевидно, что Мочалов не обратил на них всего внимания, какого они заслуживали: иначе он умел бы сказать их так, чтобы это отдалось в душах зрителей и глубоко запало в них.

Так кончился первый акт. Тут было много потерянного, невыдержанного, но зато тут было много же и превосходно сыгранного, и общее впечатление громко говорило за бенефицианта. Мы отдохнули и с замиранием сердца предчувствовали полное торжество и свершение самых лестных и самых смелых наших надежд; словом, мы надеялись уже всего, но то, что мы увидели, превзошло все наши надежды.

Во втором акте Мочалов начинает свою роль разговором с Полонием и продолжает с Гильденштерном и Розенкранцем. Это сцены ужасные, в которых Гамлет едкими, ядовитыми сарказмами высказывает болезненное, страждущее состояние своего духа, всю глубину своего распада, своей дисгармонии, всю великость своего позора перед самим собою, всю муку своего сомнения, нерешительности и бессилия. В этих двух сценах Мочалов развернул перед зрителями все могущество своего сценического дарования и показал им состояние души Гамлета таким, каким мы его описали теперь. Надо было видеть, с каким лицом он встретился с Полонием: на этом лице был виден и отпечаток безумия, и выражение какой-то хитрости, и презрение к Полонию, и глубокая тоска, и муки растерзанного и одинокого в своих страданиях сердца. А этот голос, каким на вопрос Полония: «Как поживаете, любезный принц?» отвечал он: «Слава богу, хорошо!», и каким он на другой его вопрос: «Да знаете ли вы меня, принц?» отвечал: «Очень знаю: ты рыбак». — О, такой голос не передается на бумаге и не повторяется дважды по произволу даже того, кому принадлежит он. «Что вы читаете, принц?» — спрашивает Полоний Гамлета. «Слова, слова, слова!» — отвечает ему Гамлет, и как отвечает! Нет — не передать мы хотим выражение этого ответа, а пожалеть, что взялись за дело невыполнимое, по крайней мере для нас... Скажем только, что публика поняла великого артиста и аплодировала с жаром...

Сцена с Гильденштерном и Розенкранцем еще значительнее первой по своей скрытой, сосредоточенной силе, и Мочалов так и сыграл ее. В первый еще раз удостоверились мы, как может актер совершенно отрешиться от своей личности, забыть самого себя и жить чужою жизнью, не отделяя ее от своей собственной, или, лучше сказать, свою собственную жизнь сделать чужою жизнью, и обмануть на несколько часов и себя самого и две тысячи человек... Дивное искусство!.. Но вот здесь-то мы в совершенном отчаянии: мы еще можем

характеризовать манеру произношения и жесты, которыми оно было сопровождается: но лицо, но голос — это невозможно, а в них-то все и заключалось... С первого слова до последнего этот голос изменялся непрерывно, но ни на минуту не терял своего полоумного, хитрого и болезненного выражения. Встретив Гильденштерна и Розенкранца с выражением насмешливой или, лучше сказать, ругательной радости, он начал с ними свой разговор, как человек, который не хочет скрывать от них своего презрения и своей ненависти, но который и не хочет нарушить приличия. «Да, кстати: чем вы досадили фортуне, что она отправила вас в тюрьму?» — спрашивает он их с выражением лукавого простодушия. «В тюрьму, принц?» — возражает Гильденштерн. «Да, ведь Дания тюрьма», — отвечает им Гамлет немного протяжно и с выражением едкого и мучительного чувства, сопровождая эти слова качанием головы. «Стало быть, и целый свет тюрьма?» — спрашивает Розенкранц. «Разумеется. Свет просто тюрьма, с разными перегородками и отделениями», — отвечает Гамлет с притворным хладнокровием и тоном какого-то комического убеждения, и вдруг, переменяя голос, с выражением ненависти и отвращения прибавляет, махнувши рукой: «Дания самое гадкое отделение». Но когда Розенкранц делает ему замечание, что свет потому только кажется ему тюрьмою, что тесен для его великой души, тогда Гамлет, как бы забывая на минуту роль сумасшедшего, оставляет свою иронию и с чувством глубокой грусти, в которой слышится сознание его слабости, восклицает: «О, боже мой! моя великая душа поместилась бы в ореховой скорлупе, и я считал бы себя владыкою беспредельного пространства!» Словом, вся эта сцена ведена была с неподражаемым искусством, с полным успехом, хотя и не с крайнею степенью совершенства, потому что тот же Мочалов впоследствии доказал, что ее можно играть и еще лучше. Но особенно он был превосходен, когда допрашивал придворных, сами ли они к нему пришли, или были подсланы королем: весь этот допрос был сделан тоном презрительной насмешливости, и когда приведенные в замешательство придворные посмотрели в нерешимости друг на друга, то Мочалов бросил на них искоса взгляд злобно-лукавый и с выражением глубокой к ним ненависти и чувства своего над ними превосходства сказал: «Я насквозь вижу вас!» и потом вдруг снова принял на себя вид прежнего помешательства. Все эти переходы были быстры и неожиданны, как блеск молнии. Потом он превосходно проговорил им свое признание, и его голос, лицо, осанка, манеры менялись с каждым словом: он вырастал и поднимался, когда говорил о красоте природы и достоинстве человека; он был грозен и страшен, когда говорил, что земля ему кажется куском грязи, величественно небо — грудю заразительных паров; а человек... «Я не люблю чело-

века!» — заключил он, возвысив голос, грустно и порывисто покачавши головою и грациозно махнувши от себя обеими руками, как бы отталкивая от своей груди это человечество, которое прежде он так крепко прижимал к ней...

Нам кажется, что в сцене с Полонием, пришедшим возвестить о приезде комедиантов, Мочалов не только в это первое, но и почти во все последующие представления несколько утрировал, произнося с невероятною растяжкой слова —

О, чудное чудо!

О, дивное диво!

Эта певучая дикция, равно как и жест, сопровождавший ее и состоявший в хлопаньи рука об руку, всегда производили на нас неприятное впечатление. Но переход из этой шутиivosti, доходящей иногда до тривьяльности, в большую часть представлений, был превосходен: мы говорим о том месте, когда Гамлет на слова Полония: «Если вы меня изволите называть дивом, у меня точно есть дочь, которую я очень люблю», — отвечает: «Одно из другого не следует». Невозможно дать понятие об этом внезапном переходе из фальшивой веселости насчет ничтожества бедного Полония в состояние какой-то торжественной, мрачной, угрожающей и что-то недоброе пророчащей важности, какая выражается вдруг и в лице, и в голосе, и в приемах Мочалова. Тут виден Гамлет, который презирает и не любит людей, тем более людей ничтожных, который желал бы убежать не только от них, но и от самого себя; и ему-то, этому-то Гамлету, надоедают эти люди своими пошлостями — что ему остается делать? Ругаться над их ничтожностью и дурачить их в собственных их глазах! — Он то и делает; но эта роль не может долго развлекать его и тотчас ему наскучает: тогда он вдруг как бы пробуждается из минутного усыпления, вспоминает о своем положении, и все слова его отдаются в сердце, как злое пророчество...

Все уходит. Гамлет один. Следует длинный монолог на двух целых страницах, монолог сильный, ужасный. Здесь мы уже совершенно теряемся и тщетно ищем слов, или, лучше сказать, много находим их, но они не повинуются нам и остаются словами, а не образами, не картинами, не гимном, не дифирамбом... Превосходно, выше всякого ожидания, шел весь второй акт, но этот монолог... И это очень понятно, потому что в этом монологе Гамлет выказывает всю свою душу, со всеми ее глубокими, зияющими ранами, и что весь этот монолог есть не что иное, как вопль, стон души, обвинение, жестокий донос, жалоба на самого себя перед лицом судящего неба... В самом деле, Гамлет остался один, после того как его мучило своими преследованиями, своею пошлостью и ничтожностью столько людей, перед которыми он должен был скрываться, надевать маску, играть заранее предположенную роль:

эти люди, наконец, оставили его — и вот спертое чувство вылилось все наружу и, не находя себе границ, поглотило собою даже самый свой источник... Где взять слов для выражения этой глубокой, сокрушительной, болезненной тоски, этого негодования, бешенства и презрения против самого себя, укоризны и себе и природе за самого же себя, с какими великий наш артист начал говорить эти стихи —

Какое я ничтожное создание!
Комедиянт, наемщик жалкий, и в дурных стихах,
Мне, выражая страсти, плачет и бледнеет,
Дрожит, трепещет... Отчего?
И что причина? Выдумка пустая,
Какая-то Гескуба! Что ж ему Гекуба?
Зачем он делит слезы, чувства с нею?
Что, если б страсти он имел причину,
Какую я имею? Залил бы слезами
Он весь театр, и воплем растерзал бы слух,
И преступленье ужаснул, и в жилах
У зрителей он заморозил кровь!

Все это он проговорил несколько протяжно и голосом тихим, как рыдание, и во всем этом выражалось преимущественно чувство бесконечной тоски, бесконечного огорчения самим собою, и только в последних стихах голос его, не теряя этого выражения, окреп и возвысился, как бы преодолев задушавшее его чувство. Проговоривши эти стихи, Мочалов сделал довольно продолжительную паузу и, как бы бросив взгляд на самого себя, вдруг и неожиданно, со всюю сосредоточенностью скрытой внутренней силы, сказал:

А я?..

Сказавши это, он остановился среди сцены в вопрошающем положении и, как будто ожидая от кого-нибудь ответа, и после, тоже довольно заметной, паузы махнул руками с выражением отчаяния, умеряемого, однакоже, чувством грусти, и пошел по сцене, говоря голосом, выходявшим со дна страждущей души:

Ничтожный я, презренный человек,
Бесчувственный — молчу, молчу, когда я знаю,
Что преступленье погубило жизнь и царство
Великого властителя, отца!..

В последнем стихе голос Мочалова изменился: в нем отозвалась тоскующая любовь, и это у него было всегда, когда он говорил об отце.

Или я трус?

Кто смеет словом оскорбить меня,

Или нанести мне оскорбление без того,
Чтоб за обиду не вступился я,
Не растерзал обидчика, не кинул
На растерзание вранам труп его!

В этих стихах чувство горечи слилось с выражением какой-то силы и энергии. Но в следующих Мочалов принял прежний тон, отдающийся в душе воплем нестерпимого страдания —

И что же?
Чудовище разврата и убийцу вижу я,
И самый ад зовет меня ко мщенью,
А я —

Здесь он снова остановился на одном месте и после короткой паузы с этою убийственной иронией, когда она обращается на себя, произнес:

Бесплодно изливаю гнев в словах,
И он безвреден — он, когда я жив,
Я, сын убитого отца, свидетель
Позора матери!.. О, Гамлет, Гамлет!
Позор и стыд тебе!..

Все, что мы ни говорили о превосходстве игры Мочалова до этого самого места, все это ничто в сравнении с тем, как ска- зал он:

О, Гамлет, Гамлет!
Позор и стыд тебе!..

Это быстрое качание головою, это быстрое махание руками, эта ускоренная походка, выразившие самый жестокий припадок сокрушительной, раздирающей душу скорби; этот голос без всякого усиления, без малейшего крику, потрясший слух всех и каждого, достигнувший сокровеннейших изгибов сердца зрителей, — о, это было дивное мгновение!.. И примечательно то, что из всех представлений, на которых мы были, только в одно пропало это место, но во все прочие талант Мочалова торжествовал в нем вполне. Так кончился второй акт; так сошел со сцены наш Гамлет, сопровождаемый восторженными рукоплесканиями и криками... Публика была в упоении. Все отзывалось полным успехом, полным торжеством; но это было еще только начало целого ряда блистательных триумфов для Мочалова...

В третьем акте Гамлет является на сцену с знаменитым монологом «Быть или не быть». Этот монолог недаром пользуется своею знаменитостию, как будто бы он не составлял части драмы, но был особенным и цельным произведением Шекспира: в нем выражена вся внутренняя сторона Гамлета, как человека, тревожимого вопросами жизни и, кроме того,

мучимого борьбой с самим собою. Итак, мы ожидали этого монолога от Мочалова с особенным волнением духа, но обманулись в своем ожидании. Не только в это первое представление, но и во все прочие без исключения*, этот монолог пропал и иногда разве только к концу был слышен. Очень понятно, отчего это всегда было так: Петровский театр, по своей огромности, требует от актера голоса громкого, а Мочалов хочет вернее представить человека, погруженного в своих мыслях. Для этого он начинает свой монолог в глубине сцены, при самом выходе из-за кулис, медленно приближаясь, тихим голосом продолжает его, так что, когда доходит до конца сцены, то говорит уже последние стихи, которые поэтому одни и слышны зрителям. Это большая ошибка с его стороны. Естественность сценического искусства совсем не то же, что естественность действительности; и смотреть на нее так — значит впасть в ошибку французских классиков, которые необходимым условием естественности почитали единство времени и места; искусство имеет *свою* естественность, потому что оно есть не списывание, не подражание, но воспроизведение действительности. И потому мы думаем, что Мочалову надо было представить Гамлета, погруженного в размышление, не столько размышляющим положением, то есть опущенною вниз головою, тихим голосом и медленною походкою, сколько самым углублением в размышление. Он может возвысить свой голос, нисколько не выходя из положения человека, сосредоточенного на занимающих его мыслях; он может, и даже должен, для большей художественной естественности, выходить молча и, если угодно, скользить взорами по предметам без всякого к ним внимания и несколько мгновений ходить по сцене, не говоря ни слова, и, уже подойдя к краю сцены, начать свой монолог. Мы уверены, что в таком случае этот монолог никогда не потерялся бы.

Мы сказали, что последние стихи этого монолога у Мочалова бывают слышны, и иногда он произносит их превосходно: не помним, так ли это было в первое представление, но помним, что когда он заметил Офелию, то его переход из состояния размышления в состояние притворного сумасшествия был столько же быстр, неожидан, как и превосходен. Глухим, сосредоточенным, саркастическим голосом и какою-то дикою скороговоркою говорил он с Офелиею, и вся эта сцена была проникнута высочайшим единством одушевления, единством характера. Мы не можем забыть ее всей, от первого слова до последнего, но монолог —

* Это не должно относиться к двум последним представлениям, обзор которых не вошел в эту статью, потому что она была кончена прежде них. Первое из них было 19 января, а последнее, напоминавшее лучшие представления, 10 февраля. Монолог «Быть или не быть» в обоих из них был произнесен удачнее всех предшествовавших представлений.

Удались от людей, Офелия! к чему умножать собою число грешников? Вот я еще порядочный человек, а готов обвинить себя в таких грехах, что лучше не родиться! Я горд, мстителен, честолюбив, готов на зло, и только воли у меня недостает сделать все злое, что мог бы сделать злого. Что из этого человека, который ползет между небом и землею! Мы все бездельники — никому не верь.

Этот монолог выдается в нашей памяти из всей сцены. Начало его он говорил торопливо, быстро, но слова: «но готов обвинить себя в таких грехах, что лучше не родиться», — он произнес с выражением какого-то вопля, как бы против его воли вырвавшегося из его души. Следующие за этим слова он произносил также несколько протяжно и с чувством сокрушительной тоски: в них слышался Гамлет, который не столько страдает от сознания своих недостатков, сколько досадует на себя, что у него нет воли даже и на мерзости. Невозможно выразить того презрительного и болезненного негодования, с каким он сказал: «Что из этого человека, который ползет между небом и землею!»

В том монологе, где Гамлет дает советы актеру, Мочалов, по нашему мнению, был хорош только в последнем представлении (ноября 20); во все же прочие он производил им на нас неприятное впечатление, и именно словами: «представь добродетель в ее истинных чертах, а порок в его безобразии». Эти слова следовало бы произнести как можно проще и спокойнее и без всяких выразительных жестов: Мочалов, напротив, произносил их усиленным голосом, походившим на крик, и с усиленными жестами, в которых была видна не выразительность, а манерность. Но в следующей сцене, где он упрощает Горацию наблюдать за королем во время комедии, он как в это представление, так и во все следующие, был превосходен, велик. Наклонившись в груди Горацию и положив ему руку на плеча, как бы обнимая его, он произнес:

Мой друг!

Прошу тебя — когда явление это будет,

Внимательно ты наблюдай за дядей,

За королем — внимательно, прошу.

Это «внимательно» и теперь еще раздается в слухе нашем, как будто мы только вчера его слышали, или, лучше сказать, никогда не переставали его слышать. Но это «внимательно», несмотря на всю бесконечность своего поэтического выражения, было только прологом к той высокой драме, которая немедленно последовала за ним. Никакое перо, никакая кисть не изобразит и слабого подобия того, что мы тут видели и слышали. Все эти сарказмы, обращенные то на бедную Офелию, то на королеву, то, наконец, на самого короля, все эти краткие, отрывистые фразы, которые говорит Гамлет, сидя на ска-

меечке, подле кресел Офелии, во время представления комедии, — все это дышало такою скрытою, невидимою, но чувствуемою, как давление кошмара, силою, что кровь леденела в жилах у зрителей, и все эти люди разных званий, характеров, склонностей, образования, вкусов, лет и полов, слились в одну огромную массу, одушевленную одною мыслию, одним чувством, и с вытянувшимся лицом, заколдованным взглядом, притая дыхание, смотревшую на этого небольшого, черноволосого человека с бледным, как смерть, лицом, небрежно полуразвалившегося на скамейке. Жаркие рукоплескания начинались и прерывались недоконченными; руки поднимались для плесков и опускались обессиленные; чужая рука удерживала чужую руку; незнакомец запрещал изъявление восторга незнакомцу — и никому это не казалось странным. И вот король встает в смущении; Полоний кричит: «Огня! огня!»; толпа поспешно уходит со сцены; Гамлет смотрит ей во след с непонятным выражением; наконец остается один Горацио и сидящий на скамеечке Гамлет, в положении человека, которого спертое и удерживаемое всею силою исполинской воли чувство готово разразиться ужасною бурей. Вдруг Молчало одним львиным прыжком, подобно молнии, с скамеечки перелетает на середину сцены и, затопавши ногами и замахавши руками, оглашает театр взрывом адского хохота... Нет! если бы, по данному мановению, вылетел дружный хохот из тысячи грудей, слившихся в одну грудь, — и тот показался бы смехом слабого дитяти в сравнении с этим неистовым, громовым, оцепеняющим хохотом, потому что для такого хохота нужна не крепкая грудь с железными нервами, а громадная душа, потрясенная бесконечною страстию... А это топанье ногами, это маханье руками, вместе с этим хохотом? — О, это была макабрская пляска²³⁸ отчаяния, веселящегося своими муками, упивающегося своими жгучими терзаниями... О, какая картина, какое могущество духа, какое обаяние страсти!.. Две тысячи голосов слились в один торжественный клик одобрения, четыре тысячи рук соединились в один плеск восторга — и от этого оглушающего вопля отделялся неистовый хохот и дикие стоны одного человека, бегавшего по широкой сцене, подобно вырвавшемуся из клетки льву... В это мгновение исчез его обыкновенный рост: мы видели перед собою какое-то страшное явление, которое, при фантастическом блеске театрального освещения, отделялось от земли, росло, и вытягивалось во все пространство между полом и потолком сцены, и колебалось на нем как зловещее привидение...

Олень ранили стрелой —
Тот охает, другой смеется,
Один хохочет — плачь другой,
И так на свете все ведется!

Прерывающимся, измученным голосом проговорил он эти стихи; но страсть неистощима в своей силе, и слова «плачь другой», произнесенные с протяжкой и усиленным ударением и сопровождаемые угрожающим и несколько раз повторенным жестом руки, показали, что буря не утихла, но только приняла другой характер.

Гамлет. За эти стихи стоит только одеться в платье комедианта; меня примут в лучшие актеры.

Горацио. На половинное жалованье?

Гамлет. Нет, на полное!

Новый взрыв рукоплесканий публики сопровождал последние слова...

Был у нас в чести немало
Лев, да час его пришел —
Счастье львиное пропало,
И теперь в чести... петух!

Эти стихи Мочалов произнес нараспев, задышающимся от усталости голосом, отирая с лица пот и как бы желая разорвать на груди одежду, чтобы прохладить эту огненную грудь... И все эти движения были так благородны, так грациозны... На слове «петух» он сделал сильное ударение, которое было выражением бешеного и желчного негодования. «Последняя рифма не годится, принц», — говорит ему Горацио. «О, добрый Горацио!» — восклицает Гамлет, положивши обе руки на плеча своего друга, и это восклицание было воплем взволнованной, страждущей и на минуту окрепшей души. «Теперь слова привидения я готов покупать на вес золота! Заметил ли ты?» последние слова он произнес с невероятною растяжкой, делая на каждом слоге усиленное ударение и, вместе с этим, произнося каждый слог как бы отдельно и отрывисто, потому что внутреннее волнение захватывало у него дух, и кто видел его на сцене, тот согласится с нами, что не искусство, не умение, не расчет верного эффекта, а только одно вдохновение страсти может так выражаться. Знаем, что тем, которые не видели Мочалова в роли Гамлета, эти подробности должны показаться скучными и ничего для них не поясняющими; но те, которые все это видели и слышали сами, те поймут нас. «Очень заметил, принц», — отвечает Горацио. «Только что дошло до отравления», — продолжает Гамлет протяжно. «Это было слишком явно», — прерывает его Горацио. «Ха! ха! ха!» Он опять захохотал и, хлопая руками, в неистовом одушевлении метался по широкой сцене... Театр снова потрясся от кликов и рукоплесканий и снова, из этого вопля тысячей голосов и плеска тысячей рук, отделился один крик, один хохот... Лицо, искаженное судорогами страсти и все-таки не утратившее своего меланхолического выражения;

глаза, сверкающие молниями и готовые выскочить из своих орбит; черные кудри, как змеи, бьющиеся по бледному челу — о, какой могущий, какой страшный художник!.. Наконец притихающие рукоплескания публики позволяют ему закончить монолог —

Эй, музыкантов сюда, флейщиков!
Когда король комедий не полюбит,
Так он — да, просто он, комедии не любит!
Эй, музыкантов сюда!

Новый оглушающий взрыв рукоплесканий... Сцена с Гильденштерном, пришедшим звать Гамлета к королеве и изъяснить ему ее неудовольствие, была превосходна в высшей степени. Бледный, как мрамор, обливаясь потом, с лицом, искаженным страстью, и вместе с тем, торжествующий, могущий, страшный, измученный, но все еще сильным голосом, с глазами, отвлеченными от посла и устремленными без всякого внимания на один предмет, и, перебирая рукою кисть своего плаща, давал он Гильденштерну ответы, беспрестанно переходя от сосредоточенной злобы к притворному и болезненному полоумию, а от полоумия к желчной иронии. Невозможно передать этого неподражаемого совершенства, с которым он уговаривал Гильденштерна сыграть что-нибудь на флейте: он делал это спокойно, хладнокровно, тихим голосом, но во всем этом просвечивался какой-то замысел, что заставляло публику ожидать чего-то прекрасного — и она дождалась: сбросив с себя вид притворного и иронического простодушия и хладнокровия, он вдруг переходит к выражению оскорбленного своего человеческого достоинства и твердым, сосредоточенным тоном говорит: «Теперь суди сам: за кого ты меня принимаешь? Ты хочешь играть на душе моей, а вот не умеешь сыграть даже чего-нибудь на этой дудке. Разве я хуже, простее, нежели эта флейта? Считаю тебя чем тебе угодно — ты можешь меня мучить, но не играть мною!» Какое-то величие было во всей его осанке и во всех его манерах, когда говорил он эти слова, и при последнем из них флейта полетела на пол, и гром рукоплесканий слился с шумом ее падения... Такова же была сцена его с Полонием; так же проговорил он свой монолог перед стоявшим на коленях королем, его одушевление не ослабевало ни на минуту, и в сцене с матерью оно дошло до своего высшего проявления. Эта сцена, превосходно сыгранная после целого ряда сцен, превосходно сыгранных и требовавших бесконечного одушевления, бесконечной страсти, показала, что тело может уставать, но что для духа нет усталости, и что, наконец, и самый изнеможенный организм обновляется и находит в себе новые силы, новую жизнь, когда оживляется дух... В самом деле, после этого ужасного истощения, какое естественно должно было следовать за такими

душевными бурями, нельзя было надеяться на сцену с матерью, и мы охотно извинили бы Мочалова, если бы он испортил ее; но он явился в ней с новыми силами, как будто он только начал свою роль... Просто, благородно, тихим голосом, сказал он:

Что вам угодно, мать моя? — Скажите.

Так же точно возразил он на ее упрек в оскорблении:

Мать моя! отец мой вами оскорблен жестоко.

Но нет! Мы не хотим больше входить в подробности, потому что усилия передать верно все оттенки игры этого великого актера оскорбляют даже собственное наше чувство, как дерзкая и неудачная попытка. Скажем вообще о целой сцене, что ничего подобного невозможно даже пожелать, потому что пожелать нельзя иначе, как имея желаемое в созерцании, а это выше всякого воображения, как бы ни было оно смело, сильно, требовательно... Все эти переходы от грозных энергических упреков к мольбам сыновней любви, и возвращение от них к едкой, сосредоточенной иронии — все это можно было понимать, чувствовать, но нет никакой возможности передать. Конечно, и тут ускользнули некоторые оттенки, некоторые черты, которые в других представлениях были схвачены и вполне выдержаны, но зато многое тут было сказано лучше, нежели в последовавшие разы. К таким местам должно причислить монолог —

Такое дело,
Которым скромность погубила ты!
Из добродетели — ты сделала коварство; цвет любви
Ты облила смертельным ядом; клятву,
Пред алтарем тобою данную супругу,
Ты в клятву игрока преобратила!

Эти стихи Мочалов произнес тоном важным, торжественным и несколько глухим, как человек, который, упрекая в преступлении подобного себе человека, и тем более мать свою, ужасается этого преступления; но следующие за ними

Ты погубила веру в душу человека —
Ты посмеялась святости закона,
И небо от твоих злодейств горит!

вырвались из его груди, как вопль негодования, со всею силою тяжкого и болезненного укора; сказавши последний стих, он остановился и, бросив уstraшенный, испуганный взгляд кругом себя и наверх, тоном какого-то мелодического рыдания произнес:

Да, видишь ли, как все печально и уныло,
Как будто наступает страшный суд!

Следующий затем монолог, где он указывает матери на портреты ее бывшего и настоящего мужа, которые представляются ему в его иступлении, Мочалов произносит с таким превосходством, о котором также невозможно дать никакого понятия. Сказавши с страстным и вместе грустным упоением стих «совершенство божьего создания» — он на мгновение умолкает и, бросивши на мать выразительный взор укора, тихим голосом говорит ей: «Он был твой муж!» Потом внезапный переход к бешенству при стихах —

Но посмотри еще —

Ты видишь ли траву гнилую, зелье,
Сгубившее великого —

потом снова переход к такому грозному допросу, от которого не только живой организм, но и истлевшие кости грешника потряслись бы в своей могиле —

Взгляни, гляди —

Или слепая ты была, когда
В болото смрадное разврата пала?
Говори: слепая ты была?

но вот его грозный и страшный голос несколько смягчается выражением увещания, как будто желанием смягчить ожесточенную душу матери-грешницы —

Не поминай мне о любви: в твои лета
Любовь уму послушною бывает:
Где же был твой ум? Где был рассудок?
Какой же адский демон овладел
Тогда умом твоим и чувством — зреньем просто?
Стыд женщины супруги, матери забыт..
Когда и старость падает так страшно,
Что ж юности осталось?

и наконец, это болезненное напряжение души, это столкновение, эта борьба ненависти и любви, негодования и сострадания, угрозы и увещания, все это разрешилось в сомнение души благородной, великой, в сомнение в человеческом достоинстве —

Страшно,

За человека страшно мне!..

Какая минута! и как мало в жизни таких минут! и как счастливы те, которые жили в подобной минуте! Честь и слава великому художнику, могущая и глубокая душа которого есть неисчерпаемая сокровищница таких минут, благодарность ему!..

Мы не в состоянии передать сцены в четвертом акте, где Розенкранц спрашивает Гамлета о теле убитого им Полония;

скажем только, что эта сцена, ровно как и следующая, с королем, была продолжением того же торжества гения, которое в первом акте выказывалось проблесками, а со второго, за исключением нескольких невыдержанных мгновений, беспрерывно шло все вперед и вперед... Большой монолог —

Как все против меня восстало
За медленное мщенье!..

и пр.

был блестящим заключением этого блестящего торжества гения.

В самом деле, этот монолог был заключением: в пятом акте, в сцене с могильщиками, вдохновение оставило Мочалова, и эта превосходная сцена, где он мог бы показать все могущество своего колоссального дарования, была им пропета, а не проговорена. Впрочем, это понятно: целую и большую половину четвертого акта и начало пятого он оставался в бездействии, к которому, разумеется, должно присовокупить и антракт; а бездействие для актера, и тем более для такого вулканического актера, как Мочалов, и еще в такой роли, какова роль Гамлета, не может не произвести охлаждения, и точно он явился как охлаждающаяся лава, которая однакож, и охлаждаясь, все еще кипит и взрывается. Итак, мы несколько не виним Мочалова за холодное выполнение этой сцены, но мы жалеем только, что он не был в ней как можно проще и заменял каким-то пеньем недостаток одушевления. Но об этом после. Зато следующая за этим сцена на могиле Офелии была новым торжеством его таланта. Мы никогда не забудем этого могучего, торжественного порыва, с каким он воскликнул:

Но я любил ее, как сорок тысяч братьев
Любить не могут!

Бедный Гамлет, душа прекрасная и великая! ты весь высказался в этом вдохновенном вопле, который вырвался из тебя без твоей воли и прежде, нежели ты об этом подумал... Заметьте, что любовь Гамлета к Офелии играет в целой пьесе роль постороннюю, как будто случайную, и вы узнаете об ней из слов Офелии и Полония, но сам он ничего не говорит о ней, если исключить одно его выражение, сказанное им Офелии: «Я любил тебя прежде!», за которым он почти тотчас же прибавил: «Я не любил тебя!» И вот на могиле ее, этой прекрасной, гармонической девушки, высказывает он тайную исповедь души своей, открывает одним нечаянным восклицанием всю бесконечность своей любви к ней, все, что он прежде сознательно душил и скрывал в себе, и то, чего он, может быть, и не подозревал в себе... Да, он любил, этот несчастный, меланхолический Гамлет, и любил, как могут любить только глупо-

кие и могущие души... В этом торжественном вопле выразилось все могущество, вся беспредельность лучшего, блаженнейшего из чувств человеческих, этого благоуханного цвета, этой роскошной весны нашей жизни, чувства, которое, без боли и страданий снимая с наших очей тленную оболочку конечности, показывает нам мир просветленным и преображенным и приближает нас к источнику, откуда льется гармоническими волнами света бесконечная жизнь... О, Офелия много значила для этого грустного Гамлета, который в своем желчном неистовстве осыпал ее незаслуженными оскорблениями, а теперь, на ее могиле, поздним признанием приносит торжественное покаяние ее блаженствующей тени...

Превосходно был сказан нашим Гамлетом-Мочаловым и следующий монолог —

Чего ты хочешь! Плакать, драться, умирать,
Быть с ней в одной могиле? Что за чудеса!
Да я на все готов, на все, на все —
Получше брата я ее любил...

Последний стих был произнесен с энергическою выразительностью, и мы во все представления, на которых были, слышали его с новым наслаждением, тогда как стихи —

Но я любил ее, как сорок тысяч братьев
Любить не могут!

мы слышали в первый и, к сожалению, в последний раз: они уже не повторялись таким образом...

В сцене с Осриком Мочалов был попрежнему превосходен и выдержал ее ровно и вполне от первого слова до последнего. Мы особенно помним его грустный и тихий, но из самой глубины души вырвавшийся смех, с которым он приглашал придворного надеть шапку на голову. В последней сцене с Горацио мы видели в игре Мочалова истинное просветление и восстание павшего духа, который предчувствует скорое окончание роковой борьбы, грустит от своего предвидения, но уже не отчаивается от него, не боится его, но готов встретить его бодро и смело, с полною доверенностью к промыслу.

Окончание пьесы было как-то неловко сделано, и вообще оно было удовлетворительно только в последнем представлении (30 ноября).

По опущении занавеса Мочалов *три* раза был вызван.

Невозможно характеризовать верно всех подробностей игры актера, да и сверх того, это было бы утомительно и неясно для тех, которые не видали ее, а мы и так боимся себе упрека в излишней отчетливости. Но, как умели и как могли,

мы сделали свое: беспристрастно назвали мы слабое слабым, великое великим и старались выставить на вид те и другие места, но так как первых было мало, а вторых слишком много, то статистическая точность остается только за первыми. Теперь мы скажем слова два об общем характере игры Мочалова в это первое представление и тотчас перейдем к последующим. Мы видели Гамлета, художественно созданного великим актером, следовательно, Гамлета живого, действительного, конкретного, но не столько шекспировского, сколько мочаловского, потому что в этом случае актер, самовольно от поэта, придал Гамлету гораздо более силы и энергии, нежели сколько может быть у человека, находящегося в борьбе с самим собою и подавленного тяжестью невыносимого для него бедствия, и дал ему грусти и меланхолии гораздо менее, нежели сколько должен ее иметь шекспировский Гамлет. Торжество сценического гения, как мы уже и заметили это выше, состоит в совершенной гармонии актера с поэтом, следовательно, на этот раз Мочалов показал более огня и дикой мощи своего таланта, нежели умения понимать играемую им роль и выполнять ее вследствие верного о ней понятия. Словом, он был великим творцом, но творцом субъективным, а это уже важный недостаток. Но Мочалов играл еще в первый раз в своей жизни великую роль и был ослеплен ее поэтической лучезарностью до такой степени, что не мог увидеть ее в ее истинном свете. Впрочем, делая против него такое обвинение, мы разумеем не целое выполнение роли, но только некоторые места из нее, как то: сцену по уходе тени, пляску под хохот отчаяния, в третьем акте; потом последовавшую затем сцену с Гильденштерном и еще несколько подобных мгновений. И все это было сыграно превосходно, но только во всем этом видна была более волканическая сила могущественного таланта, нежели верная игра. Но сцены: с Полонием, потом с Гильденштерном и Розенкранцем во втором акте, сцена с Офелиею в третьем, сцена с Розенкранцем и королем в четвертом, сцена на могиле Офелии, потом с Осриком в пятом акте, — были выполнены с высочайшим художественным совершенством. Мы хотим только сказать, что игра не имела полной общности.

Генваря 27, то есть через четыре дня, «Гамлет» был снова объявлен. Стечение публики было невероятно; успевшие получить билет почитали себя счастливыми. Давно уже не было в Москве такого общего и сильного движения, возбужденного любовью к изящному. Публика ожидала многого и была с излишком и вознаграждена за свое ожидание: она увидела нового, лучшего, совершеннейшего, хотя еще и несовершенного Гамлета. Мы не будем уже входить в подробности и только укажем на те места, которые в этом втором представлении выдались совершеннее, нежели в первом. Весь первый акт был превосходен, и здесь мы особенно должны указать на две

сцены — первую, когда Горацио извещает Гамлета о явлении тени его отца, и вторую — разговор Гамлета с тенью. Невозможно выразить всей полноты и гармонии этого аккорда, состоявшего из бесконечной грусти и бесконечного страдания вследствие бесконечной любви к отцу, который издавал собою голос Мочалова, этот дивный инструмент, на котором он по воле берет все ноты человеческих чувствований и ощущений самых разнообразных, самых противоположных: невозможно, говорим мы, дать и приблизительного понятия об этой музыке сыновней любви к отцу, которая волшебным и обаятельно потрясала слух души зрителей, когда он, в грустной сосредоточенной задумчивости, говорил Горацио:

Друг!

Мне кажется, еще отца я вижу...

Горацио.

Где,

Принц?

Гамлет.

В очах души моей, Горацио.

и, наконец, когда он спрашивал его, видел ли он лицо тени его отца, и на утвердительный ответ Горацио, делает вопросы: «Он был угрюм?» — «И бледен?» Потом мы слышали эту же гармонию любви, страждущей за свой предмет, в сцене с тенью, в этих словах: «Увы, отец мой!» — «О, небо!» И, наконец, в стихах —

Дядя мой!

О ты, души моей предчувствие — сбылось!

эти гармонические звуки страждущей любви дошли до высших нот, до своего крайнего и возможного совершенства. В этих двух сценах, которые, прибавим, были выдержаны до последнего слова, до последнего жеста, в этих двух сценах мы увидели полное торжество и постигли полное достоинство сценического искусства как искусства, творческого, самобытного, свободного. Скажите, бога ради: читая драму, увидели ли бы вы особенное и глубокое значение в подобных выражениях: «Он был угрюм? — И бледен? — Увы, отец мой! — О, небо!» Потрясли ли б вашу душу до основания эти выражения? Еще более: не пропустили ли бы вы без всякого внимания подобное выражение, как «о, небо!» — это выражение, столь обыкновенное, столь часто встречающееся в самых пошлых романах? Но Мочалов показал нам, что у Шекспира нет слов без значения, но что в каждом его слове заключается гармонический, потрясающий звук страсти или чувства человеческого... О зачем мы слышали эти звуки только один раз? Или в душе великого художника расстроилась струна, с кото-

рой они слетели? Нет, мы уверены, что эта струна зазвенит снова, и снова перенесет на небо нашу изнемогающую от блаженства душу *... Но мы говорим только о голосе, а лицо? — О, оно бледнело, краснело, слезы блистали на нем... Вообще первый акт, за исключением одного места — клятвы на мече, которое опять вышло не совсем удачно, был полным торжеством, не Мочалова, но сценического искусства в лице Мочалова. Надобно прибавить к этому, что, по единодушному согласию и врагов и друзей таланта Мочалова, у него есть ужасный для актера недостаток; утрированные и иногда даже тривьяльные жесты. Но в Гамлете они у него исчезли, и если в первом представлении они промелькивали изредка, особенно в несчастной сцене с могильщиками, то во втором даже ядовитый и пронизательный взгляд зависти не подглядел бы ничего сколько-нибудь похожего на неприятный жест. Напротив, все его движения были благородны и грациозны в высшей степени, потому что они были выражением движений души его, следовательно, необходимы, а не произвольны.

Второй акт был выдержан Мочаловым вполне от первого слова до последнего и только тем отличался от первого представления, что был еще глубже, еще сосредоточеннее и гораздо более проникнут чувством грусти.

То же должны мы сказать и о третьем акте. Сцена во время представления комедии отличалась большею силою в первом представлении, но во втором она отличалась большею истиною, потому что ее сила умерялась чувством грусти вследствие сознания своей слабости, что должно составлять главный оттенок характера Гамлета. Макабрской пляски торжествующего отчаяния уже не было; но хохот был не менее ужасен. Сцена с матерью была повторением первого представления, но только по совершенству, а не по манере исполнения. Даже она была выполнена еще лучше, потому что в ней был лучше выдержан переход от грозных увещаний судии к мольбам сыновней нежности, и стихи —

И если хочешь
Благословения небес, скажи мне —
Приду к тебе просить благословенья!

были в устах Мочалова рыдающею музыкою любви... Также выдались и отделились стихи —

Убийца,
Злодей, раб, шут в короне, вор,
Укравший жизнь, и братнюю корону
Тихонько утачивший под полой,
Бродяга...

* И эти звуки снова, хотя и не с такою силою, потрясли нашу душу в представлении 10 февраля.

Все эти ругательства ожесточенного негодования были им произнесены со взором, отвращенным от матери, и голосом, походившим на бешеное рыдание... Стоная, слушали мы их: так велика была гнетущая душу сила выражения их...

И так-то шло целое представление. Впрочем, из него должно исключить монолог «Быть или не быть» и несчастную сцену с могильщиками. Мы уже говорили, что стихи —

Но я любил ее, как сорок тысяч братьев
Любить не могут!

уже не повторялись так, как были они произнесены в первое представление. Исключая это, все остальное было выше всякого возможного представления совершенства; но после мы узнали, что для гения Мочалова нет границ...

Февраля 4 было третье представление «Гамлета». Та же трудность доставать билеты и то же многолюдство в театре, как и в первые два представления, показали, что московская публика, зная, что в двух шагах от нее есть, может быть, единственный в Европе талант для роли Гамлета, есть драгоценное сокровище творческого гения, не ленится ходить видеть это сокровище, как скоро оно стряхнуло с себя пыль, которая скрывала его лучезарный блеск от ее глаз...

С упоением восторга смотрели мы на эту многолюдную толпу и с замиранием сердца ожидали повторения тех чудес, которые казались нам каким-то волшебным сном; но на этот раз наше ожидание было обмануто. В игре Мочалова были места превосходные, великие, но целой роли не было... Мы почитали себя вправе надеяться большей полноты и ровности, которых одних недоставало для полного успеха двух представлений, потому что даже и во втором, как мы уже заметили, пропал монолог «Быть или не быть», и не хорошо была сыграна сцена с могильщиками; но именно этого-то и не увидели. Скажем более: старые замашки, состоявшие в хлопанье по бокам, в пожимании плечами, в хватании за шпагу при словах о мщении и убийстве и тому подобном, снова воскресли. Но при всем том справедливость требует заметить, что если бы мы не видели двух первых представлений, то были бы очарованы и восхищены этим третьим, как то и было со многими, особенно не видевшими второго. Но мы уже сделались слишком требовательными, и это не наша, а Мочалова вина.

Февраля 10 было четвертое представление Гамлета, о котором мы можем сказать только то, что оно показалось нам еще неудовлетворительнее третьего, хотя попрежнему в нем были моменты высокого, только одному Мочалову свойственного вдохновения; хотя оно видевших «Гамлета» в первый раз и приводило в восторг; хотя публика была так же многочисленна, как и в первые представления, и хотя, наконец,

Мочалов и был два или три раза вызван по окончании спектакля.

На представлении 14 февраля мы не были. Шестое представление было 23 февраля. Боже мой! *шесть* представлений в продолжение какого-нибудь месяца с тремя днями... да тут хоть какое вдохновение так ослабевает!..

Мы начали бояться за судьбу «Гамлета» на московской сцене, мы начали думать, что Мочалову вздумалось уже опочить на своих лаврах... И он точно заснул на них, но, наконец, проснулся и как проснулся!.. Без надежды пошли мы в театр, но вышли из него с новыми надеждами, которые были еще смелее прежних... Дело было на масляной, спектакль давался поутру; публики было немного в сравнении с прежними представлениями, хотя и все еще много. Известно, что денной спектакль всегда производит на душу неприятное впечатление — точь-в-точь как прекрасная девушка поутру, после бала, кончившегося в 6 часов. Два акта шли более хорошо, нежели дурно, то есть сильных мест было больше, нежели слабых, и даже промелькивала какая-то общность в его игре, которая напоминала первое представление. Наконец начался третий акт — и Мочалов восстал, и в этом восстании был выше, нежели в первые два представления. Этот третий акт был выполнен им ровно от первого слова до последнего и, будучи проникнут ужасающею силою, отличался в то же время и величайшею истиною: мы увидели шекспировского Гамлета, воссозданного великим актером. Не будем входить в подробности, но укажем только на два места. После представления комедии, когда смущенный король уходит с придворными со сцены, Мочалов уже не вскакивал со скамеечки, на которой сидел подле кресел Офелии. Из пятого ряда кресел увидели мы так ясно, как будто на шаг расстояния от себя, что лицо его посинело, как море перед бурей; опустив голову вниз, он долго качал ею с выражением нестерпимой муки духа, и из его груди вылетело несколько глухих стонов, походивших на рыкание льва, который, попавшись в тенета и видя бесполезность своих усилий к освобождению, глухим и тихим ревом отчаяния изъясляет невольную покорность своей бедственной судьбе... Оцепенело собрание, и несколько мгновений в огромном амфитеатре ничего не было слышно, кроме испуганного молчания, которое вдруг прервалось кликами и рукоплесканиями... В самом деле, это было дивное явление: тут мы увидели Гамлета, уже не торжествующего от своего ужасного открытия, как в первое представление, но подавленного, убитого очевидностью того, что недавно его мучило, как подозрение, и в чем он, ценою своей жизни и крови, желал бы разубедиться...

Потом в сцене с матерью, которая вся была выдержана превосходнейшим образом, он, в это представление, бросил

внезапный свет, озаривший одно место в Шекспире, которое было непонятно, по крайней мере для нас. Когда он убил Полония и когда его мать говорит ему:

Ах, что ты сделал, сын мой!

он отвечал ей:

Что? не знаю?

Король?

Слова: «Что? не знаю?» Мочалов проговорил тоном человека, в голове которого вдруг блеснула приятная для него мысль, но который еще не смеет ей поверить, боясь обмануться. Но слово «король?» он выговорил с какою-то дикою радостью, сверкнув глазами и порывисто бросившись к месту убийства... Бедный Гамлет! мы поняли твою радость: тебе показалось, что твой подвиг уже свершен, свершен нечаянно: сама судьба, сжалившись над тобою, помогла тебе стряхнуть с шеи эту ужасную тягость... И после этого, как понятны были для нас ругательства Гамлета над телом Полония —

А ты, глупец, болван! Прости меня...

и пр.

О, Мочалов умеет объяснять, и кто хочет понять Шекспирова Гамлета, тот изучай его не в книгах и не в аудиториях, а на сцене Петровского театра!..

По окончании третьего акта Мочалов был вызван публикою и предстал перед нею торжествующий, победоносный, с сияющим лицом. Мы видели, что эта минута была для него высока и священна, и мы поняли великого артиста: публика нарушила для него обыкновение вызывать актера только после последнего акта пьесы, а он сознавал, что это было не снисхождение, а должная дань заслуге; он видел, что эта толпа понимает его и сочувствует ему — высшая награда, какая только может быть для истинного художника!..

Остальные два акта были играны прекрасно, даже в несчастной сцене с могильщиками Мочалов был несравненно лучше прежнего. По окончании спектакля он снова был вызван два раза.

Весною, апреля 27, мы увидели Гамлета в *шестой* раз. Но это представление было очень неудачно: мы узнали Мочалова только в двух сценах, в которых он, можно сказать, просыпался и которые поэтому резко отделялись от целого выполнения роли. Игравши два акта ни хорошо, ни дурно, что хуже, нежели положительно дурно, он так превосходно сыграл сцену с Офелиею, что мы не знаем, которому из всех представлений «Гамлета» должно отдать преимущество в этом отношении. Другая сцена, превосходно им сыгранная, было сцена во время комедии, и мы никогда не забудем этого шутливого

тона, от которого у нас мороз прошел по телу и волосы встали дыбом и с которым он сперва проговорил: «Стало быть, можно надеяться на полгода людской памяти, а там — все равно, что человек, что овечка» — а потом пропел:

Схоронили,
Позабыли!

Равным образом мы никогда не забудем и места перед уходом короля со сцены. Обращаясь к нему с словами, Мочалов два или три раза силился поднять руку, которая против его воли упала снова; наконец эта рука засверкала в воздухе, и задышающимся голосом, с судорожным усилием, проговорил он этот монолог: «Он отравляет его, пока тот спал в саду» и пр. После этого как понятен был его неистовый хохот!..

Осенью, 26 сентября, мы в *седьмой* раз увидели Гамлета; но едва могли высидеть три акта, и только по уходе короля со сцены были вознаграждены Мочаловым за наше самоотвержение, с каким мы так долго ждали от него хоть одной минуты полного вдохновения. Грех сказать, чтобы и в других местах роли у Мочалова не проблескивало чего-то похожего на вдохновение, но он всякий такой раз как будто спешил разрушить произведенное им прекрасное впечатление каким-нибудь утрированным и натянутым жестом, так много похожим на фарс. В числе таких неприятных жестов нас особенно оскорбляли два: хлопанье по лбу и голове при всяком слове об уме, сумасшествии и подобном тому, и потом хватанье за шпагу при каждом слове о мщении, убийстве и тому подобном.

Ноября 2 было *восьмое* представление «Гамлета»; но мы его не видели и после очень жалели об этом, потому что, как мы слышали, Мочалов играл прекрасно.

Наконец мы увидели его в роли Гамлета в *девятый* раз, и если бы захотели дать полный и подробный отчет об этом *девятом* представлении, то наша статья, вместо того чтобы приближаться к концу, только началась бы еще настоящим образом. Но мы ограничимся общей характеристикой и указанием на немногие места.

Никогда Мочалов не играл Гамлета так истинно, как в этот раз. Невозможно вернее ни постигнуть идеи Гамлета, ни выполнить ее. Ежели бы на этот раз он сыграл сцены с Горацио и Марцеллием, пришедшими уведомить его о явлении тени, так же превосходно, как во второе представление, и если бы в его ответах тени слышалась та же небесная музыка страждущей любви, какую слышали мы во второе же представление; если бы он лучше выдержал свою роль при клятве на мече и монолог «Быть или не быть»; если бы в сцене с могильщиками он был так же чудесен, как во всем остальном, и если бы в сцене на могиле Офелии стихи — «Но я любил ее, как сорок тысяч братьев любить не могут», были произнесены им

так же вдохновенно, как в первое представление, — то он показал бы нам крайние пределы сценического искусства, последнее и возможное проявление сценического гения. Почти с самого начала заметили мы, что характер его игры значительно разнится от первых представлений: чувство грусти вследствие сознания своей слабости не заглушало в нем ни желчного негодования, ни болезненного ожесточения, но преобладало над всем этим. Повторяем, Мочалов вполне постиг тайну характера Гамлета и вполне передал ее своим зрителям: вот общая характеристика его игры в это девятое представление.

Теперь о некоторых подробностях, особенно поразивших нас в это последнее представление. Когда тень говорила свой последний и большой монолог, Мочалов весь превратился в слух и внимание и как бы окаменел в одном ужасающем положении, в котором оставался несколько мгновений и по уходе тени, продолжая смотреть на то место, где она стояла. Следующий за этим монолог он почти всегда произносил вдохновенно, но только с силою, которая была не в характере Гамлета: на этот раз стихи —

О, небо и земля! и что еще?

Или и самый ад призвать я должен? —

он произнес тихо, тоном человека, который потерялся, и с недоумением смотря кругом себя. Во всем остальном, несмотря на все изменения голоса и тона, он сохранил характер человека, который спал и был разбужен громовым ударом.

Весь второй акт был чудом совершенства, торжеством сценического искусства. Третий акт был, в этом отношении, продолжением второго, но так как он по быстроте своего действия, по беспрестанно возрастающему интересу, по сильнейшему развитию страсти производит двойное, тройное, в сравнении с прочими актами, впечатление, то, естественно, игра Мочалова показалась нам еще превосходнее. По уходе короля со сцены он, как и в шестом представлении, не вставал со скамеечки, но только повел кругом глазами, из которых вылетела молния... Дивное мгновение!.. Здесь опять был виден Гамлет, не торжествующий от своего открытия, но подавленный его тяжестью...* К числу таких же дивных мест этого представления принадлежит монолог, который говорит Гамлет Гильденштерну, когда тот отказался играть на флейте, по неуме-

* В представлении 10 февраля Мочалов изумил нас новым чудом в этом месте своей роли: когда король встал в смущении, он только поглядел ему вслед с безумно дикою улыбкою и без хохота тотчас начал читать стихи: «Оленя ранили стрелой». Говоря с Горацио о смущении короля, он опять не хохотал, но только с диким, неистовым выражением закричал: «Эй, музыкантов сюда, флейщиков!» Какая неистовость в средствах! Какое разнообразие в манере игры! Вот что значит вдохновение!

нию: «Теперь суди сам, за кого же ты меня принимаешь? Ты хочешь играть на душе моей, а вот, не умеешь сыграть даже чего-нибудь на этой дудке. Разве я хуже, проще, нежнее эта флейта? Считаю меня чем тебе угодно — ты можешь мучить меня, но не играть мною». Прежде Мочалов произносил этот монолог с энергиею, с чувством глубокого, могучего негодования; но в этот раз он произнес его тихим голосом укора... он задыхался... он готов был зарыдать... В его словах отзывалось уже не оскорбленное достоинство, а страдание оттого, что подобный ему человек, его собрат по человечеству, так пошло понимает его, так гнусно выказывает себя перед человеком...

Тщетно было бы всякое усилие выразить ту грустную сосредоточенность, с какою он издевался над Полонием, заставляя его говорить, что облако похоже и на верблюда, и на хорька, и на кита, и дать понятие о том глубоко значительном взгляде, с которым он молча посмотрел на старого придворного. Следующий затем монолог —

Теперь настал волшебный ночи час.
С кладбищей мертвецы в разброде. Ад,
Ад ужасами дышит — час настал упиться кровью
И совершить дела, которых день
И видеть не посмеет! —

никогда не был произнесен им с таким невероятным превосходством, как в это представление. Говоря его, он озирался кругом себя с ужасом, как бы ожидая, что страшлища могил и ада сейчас бросятся к нему и растерзают его, и этот ужас, говоря выражением Шекспира, готов был вырвать у него оба глаза, как две звезды, и, распрямив его густые кудри, поставил отдельно каждый волос, как щетину гневного дикобраза... Таков же был и его переход от этого выражения ужаса к воспоминанию о матери, с которою он должен был иметь решительное объяснение —

Тише — к ней иду!
Сердце! напоминай мне, что я сын —
Жестоким, но не извергом я буду —
Я уязвлю ее словами — меч мой — нет!
Что демон злобы ни шепчи —
Душа! не соглашайся речь его исполнить!

Мы стонали, слушая все это, потому что наше наслаждение было мучительно... И так-то шел весь этот третий акт. По окончании его Мочалов был вызван.

Боже мой! думали мы: вот ходит по сцене человек, между которым и нами нет никакого посредствующего орудия, нет электрического кондуктора, а между тем мы испытываем на

себе его влияние; как какой-нибудь чародей, он томит, мучит, восторгает, по своей воле, нашу душу — и наша душа бессильна противустать его магнетическому обаянию... Отчего это? — На этот вопрос один ответ: для духа не нужно других посредствующих проводников, кроме интересов этого же самого духа, на которые он не может не отозваться...

Сцена в четвертом акте с Розенкранцем была выполнена Мочаловым лучше, нежели когда-нибудь, хотя она и не один раз была выполняема с невыразимым совершенством, и заключение ее: «Вперед лисицы, а собака за ними» было произнесено таким тоном и с таким движением, о которых невозможно дать ни малейшего понятия. Такова же была и следующая сцена с королем; так же совершенно был проговорен и большой монолог: «Как все против меня восстало» и пр.

Пятый акт шел гораздо лучше, нежели во все предшествовавшие представления. Хотя в сцене с могильщиками от Мочалова и можно было желать большего совершенства, но она была по крайней мере не испорчена им. Все остальное, за исключением одного монолога на могиле Офелии, о котором мы уже говорили, было выполнено им с неподражаемым совершенством до последнего слова. И должно еще заметить, что на этот раз никто из зрителей, решительно никто, не встал с места до опущения занавеса (за которым последовал двукратный вызов), тогда как во все прежние представления начало дуэли всегда было для публики каким-то знаком к разъезду из театра.

Чтобы дополнить нашу историю Шекспирова «Гамлета» на московской сцене, скажем несколько слов о ходе целой пьесы. Известно всем, что у нас итти в театр смотреть драму, — значит итти смотреть Мочалова: так же как итти в театр для комедии, — значит итти в него для Щепкина. Впрочем, для комедии у нас еще есть хотя и второстепенные, но все-таки весьма примечательные таланты, как то: г-жа Репина, г. Живокини, г. Орлов; но для драмы у нас только один талант, следовательно, как скоро в том или другом явлении пьесы Мочалова нет, то публика очень законно может заняться на эти минуты частными разговорами или найти себе другой способ развлечения. Но «Гамлету» в этом отношении посчастливилось несколько перед другими пьесами. Во-первых, роль Полония выполняется Щепкиным, которого одно имя есть уже верное ручательство за превосходное исполнение. И в самом деле, целая половина второго явления в первом действии, и потом значительная часть второго акта были для публики полным наслаждением, хотя в них и не было Мочалова; не говорим уже о той сцене во втором акте, где оба эти артисты играют вместе. Некоторые недовольны Щепкиным за то, что он представлял Полония несколько придворным забавником, если не шутом. Нам это обвинение кажется решительно не-

справедливым. Может быть, в этом случае, погрешил переводчик, давши характеру Полония такой оттенок; но Щепкин показал нам Полония таким, каков он есть в переводе Полевого. Но мы и обвинение на переводчика почитаем несправедливым: Полоний точно забавник, если не шут, старичок *по-старому шутивший*, сколько для своих целей, столько и по склонности, и для нас образ Полония слился с лицом Щепкина, так же как образ Гамлета слился с лицом Мочалова. Если наша публика не оценила вполне игры Щепкина в роли Полония, то этому две причины: первая — ее внимание было все поглощено ролью Гамлета; вторая — она видела в игре Щепкина только смешное и комическое, а не развитие характера, выполнение которого было торжеством сценического искусства. Здесь кстати заметим, что большинство нашей публики еще не довольно подготовлено своим образованием для комедии: оно непременно хочет хохотать, завидя на сцене Щепкина, хотя бы это было в роли Шайлока, которая вся проникнута глубокою мировую мыслию и нередко становится дыбом волосы зрителя от ужаса; или в роли матроса, которая пробуждает не смех, а рыдание.

Кроме Щепкина, должно еще упомянуть и о г-же Орловой, играющей роль Офелии. В первых двух актах она играет более нежели неудовлетворительно: она не может ни войти в сферу Офелии, ни понять бесконечной простоты своей роли, и потому беспрестанно переходит из манерности в надутость. Но это совсем не оттого, чтобы у нее не было ни таланта, ни чувства, а от дурной манеры игры вследствие ложного понятия о драме, как о чем-то таком, в чем ходули и неестественность составляют главное. Мы потому и решились сказать г-же Орловой правду, что видим в ней талант и чувство. Четвертый акт обязан одной ей своим успехом. Она говорит тут просто, естественно и поет более нежели превосходно, потому что в этом пении отзывается не искусство, а душа... В самом деле, ее рыдание, с которым она, закрыв глаза руками, произносит стих: «Я шутил, ведь я шутил», так чудно сливается с музыкою, что нельзя ни слышать, ни видеть этого без живейшего восторга. С прекрасною наружностью г-жи Орловой и ее чувством, которое так ярко проблескивает в четвертом акте, ей можно образовать из себя хорошую драматическую актрису — нужно только изучение.

Бесподобно выполняет г. Орлов роль могильщика: естественность его игры так увлекательна, что забываешь актера и видишь могильщика. Также хорош в роли другого могильщика г. Степанов, и нам очень досадно, что мы не видели его в ней в последний раз. Очень недурен также г. Волков, играющий роль комедианта.

Г. Самарин мог бы хорошо выполнить роль Лаерта, если бы слабая грудь и слабый голос позволяли ему это, почему

он, будучи очень хорош в роли Кассио, не требующей громкого голоса, в роли Лаерта едва сносен.

Итак, вот мы уже и у берега; мы все сказали о представлениях «Гамлета» на московской сцене, но еще не все сказали о Мочалове, а он составляет главнейший предмет нашей статьи. И потому, кстати или не кстати, — но мы еще скажем несколько слов о представлении «Отелло», которое мы видели декабря 9, то есть через неделю после последнего представления «Гамлета». Надобно заметить, что это было последнее из трех представлений «Отелло» и что в этой пьесе Мочалов совершенно один, потому что, исключая только г. Самарина, очень недурно игравшего роль Кассио, все прочие лица как бы наперерыв старались играть хуже. Самая пьеса, как известно, переведена с подлинника прозою; но во всяком случае благодарность переводчику: он согнал со сцены глупого дюсисовского «Отелло» и дал работу Мочалову²³⁹.

И Мочалов работал чудесно. С первого появления на сцену мы не могли узнать его: это был уже не Гамлет, принц датский: это был Отелло, мавр африканский. Его черное лицо спокойно, но это спокойствие обманчиво: при малейшей тени человека, промелькнувшей мимо его, оно готово вспыхнуть подозрением и гневом. Если бы провинциал, видевший Мочалова только в роли Гамлета, увидел его в Отелло, то ему было бы трудно увериться, что это тот же самый Мочалов, а не другой совсем актер: так умеет переменять и свой вид, и лицо, и голос, и манеры, по свойству играемой им роли, этот артист, на которого главная нападка состояла именно в субъективности и одноманерности, с которыми он играет все роли! И это обвинение было справедливо, но только до тех пор, пока Мочалов не играл ролей, созданных Шекспиром.

Мы не будем распространяться о представлении Отелло, но постараемся только выразить впечатление, произведенное им на нас. Первый и второй акты шли довольно сухо; знаменитый монолог, в котором Отелло, рассказывая о начале любви к нему Дездемоны, высказывает всего себя, был совершенно потерян. В третьем акте начались проблески и вспышки вдохновения, и в сцене с платком наш Отелло был ужасен. Монолог, в котором он прощается с войною и со всем, что составляло поэзию и блаженство его жизни, был потерян совершенно. И это очень естественно: этот монолог непременно должен быть переведен стихами; в прозе же он отзывается громкою фразою. «О крови, Яго, крови!» было произнесено также неудачно; но в четвертой сцене третьего акта Мочалов был превосходен, и мы не можем без содрогания ужаса вспомнить этого выражения в лице, этого тихого голоса, отзывавшегося гробовым спокойствием, с какими он, взявши руку Дездемоны и как бы шутя и играя ею, говорил: «Эта ручка очень нежна, синьора... Это признак здоровья и

страстного сердца, телосложения горячего и сильного! Эта рука говорит мне, что для тебя необходимо лишение свободы, да... потому что тут есть юный и пылкий демон, который не-престанно волнуется. Вот откровенная ручка, добренькая ручка!» и пр. Последние два акта были полным торжеством искусства: мы видели пред собою Отелло, великого Отелло, душу могучую и глубокую, душу, которой и блаженство и страдание проявляются в размерах громадных, беспредельных, и это черное лицо, вытянувшееся, искаженное от мук, выносимых только для Отелло, этот голос, глухой и ужасно спокойный, эта царственная поступь и величественные манеры великого человека глубоко врезались в нашу память и составили одно из лучших сокровищ, хранящихся в ней. Ужасно было мгновение, когда *томимый нездешнею мукою** и превозмогаемый адскою страстию наш великий Отелло засверкал молниями и заговорил бурями: «С ней?.. на ее ложе?.. с ней... возле нее... на ее ложе?.. Если это клевета!.. О позор!.. Платок!.. его признания! Платок!.. вымучить у него признание и повесить его за преступление... Нет, прежде задушить, а потом... О, заставить его признаться... Я весь дрожу... Нет, страсть не могла бы так завладеть природою, так сжать ее, если бы внутренний голос не говорил мне о ее преступлении. Нет! это не слова изменяют меня... Ее глаза, ее уста!.. Возможно ли?..» И потом, наклонившись к земле, как бы видя перед собою преступную Дездемону, задыхающимся голосом проговорил он: «Признайся!.. Платок!.. о, демон...» и грянулся на пол в судорогах...

Следующая сцена, в которой Отелло подслушивает разговор Кассио с Яго и Бианкою, шла неудачно от ее постановки, потому что Отелло стоял как-то в тени и вдалеке от зрителей, и его голос не мог быть слышен. Слова, которые говорит Отелло Яго по удалении Кассио и в которых видно ужасное спокойствие могущей души, решившейся на мщение: «Какую смерть я изобрету для него, Яго?» — эти слова в устах Мочалова не произвели никакого впечатления, и он сам сознается, что они никогда не удавались ему, хотя он и понимает их глубокое значение. Исключая этого места, все остальное, до последнего слова, было более нежели превосходно — было совершенно. Если бы игра Мочалова не проникалась этою эстетическою, творческою жизнию, которая смягчает и преобразует действительность, отнимая ее конечность, то, признаемся, не много нашлось бы охотников смотреть ее, и, посмотря, не многие могли бы надеяться на спокойный сон. Не говорим уже об игре и голосе — одного лица достаточно, чтобы заставить вздрагивать во сне и младенца и старца. Это мы говорим о зрителях — что же он, этот актер, который своею

* Выражение Пушкина о Мазепе.

игрою леденил и мучил столько душ, слившихся в одну потрясенную и взволнованную душу? — о, он должен бы умереть на другой же день после представления! Но он жив и здоров, а зрители всегда готовы снова видеть его в этой роли. Отчего же это? Оттого, что искусство есть воспроизведение действительности, а не список с нее; оттого, что искусство в нескольких минутах сосредоточивает целую жизнь, а жизнь может казаться ужасною только в отрывках, в которых не видно ни конца, ни начала, ни цели, ни значения, а в целом она прекрасна и велика... Искусство освобождает нас от конечной субъективности и нашу собственную жизнь, от которой мы так часто плачем по своей близорукости и частности, делает объектом нашего знания, а следовательно, и блаженства. И вот почему видеть страшную погибель невинной Дездемоны и страшное заблуждение великого Отелло совсем не то, что видеть в действительности казнь, пытку или тому подобное. Поэтому же для актера сладки его мучения, и мы понимаем, какое блаженство проникает в душу этого человека, когда, почувствовав вдохновение, он по восторженным плескам толпы узнает, что искра, загоревшаяся в его душе, разлетелась по этой толпе тысячами искр и вспыхнула пожаром... А между тем он страдает, но эти страдания для него сладостнее всякого блаженства... Но обратимся к представлению.

Сцена Отелло с Дездемоной и Людовиком была ужасна: принявши от последнего бумагу венецианского сената, он читал ее или силился показать, что читает, но его глаза читали другие строки, его лицо говорило о другом ужасном чтении... Невозможно передать того ужасного голоса и движения, с которыми на слова Дездемоны «милый Отелло» Мочалов вскричал «демон!» и ударил ее по лицу бумагою, которую до этой минуты судорожно мял в своих руках. И потом, когда Людовико просит его, чтобы он воротил свою жену, которую прогнал от себя с проклятиями — мучительная, страждущая любовь против его воли отозвалась в его болезненном вопле, с которым он произнес: «Синьора!»

Одно воспоминание о второй сцене четвертого акта леденит душу ужасом; но, несмотря на ровность игры, которой характер составляло высшее и возможное совершенство, в ней отделились три места, которые до дна потрясли души зрителей, — это вопрос: «Что ты сделала?» — вопрос, сказанный тихим голосом, но раздавшийся в слухе зрителей ударом грома; потом: «Сладострастный ветер, лобзающий все, что ему ни встречается — останавливается и углубляется в недра земные, только чтоб ничего не знать...» и наконец: «Ну, если так, то я прошу у тебя прощения. Ведь я, право, принимал тебя за ту развратную венецианку, которая вышла замуж за Отелло».

Несмотря на то, что значительную и последнюю часть четвертого акта Отелло скрывается от внимания зрителей, по

опущении занавеса, публика вызвала Мочалова: так глубоко потряс ее этот четвертый акт...

Пятый был венцом игры Мочалова: тут уже не пропала ни одна черта, ни один оттенок, но все было выполнено с ужасающе отчетливостью. Оцепенев от ужаса, едва дыша, смотрели мы, как африканский тигр душил подушкой Дездемону; с замиранием сердца, готового разорваться от муки, видели мы, как бродил он вокруг постели своей жертвы, с диким, безумным взором, опираясь рукою на стену, чтобы не согнулись его дрожащие колена. Его магнетический взор беспрестанно обращался на труп, и когда он слышал стук у двери и голос Эмилии, то в его глазах, нерешительно переходивших от кровати к двери, мелькала какая-то глубоко затаенная мысль: нам показалось, что этому великому ребенку жаль было своей милой Дездемоны, что он ждал чуда воскресения... И когда вошла Эмилия и воскликнула: «О, кто сделал это убийство?», и когда умирающая Дездемона, стоя, проговорила: «Никто — я сама. Прощай. Оправдай меня перед моим милым супругом», — тогда Отелло подошел к Эмилии и, как бы обнявши ее через плечо одной рукою и наклонившись к ее лицу, с полоумным взором и тихим голосом сказал ей: «Ты слышала, ведь она сказала, что она сама... а не я убил её». — «Да, это правда; она сказала», — отвечает Эмилия. «Она обманщица; она добыча адского пламени», — продолжает Отелло и, дико и тихо захохотавши, оканчивает: «Я убил её!» О, это было одним из таких мгновений, которые сосредоточивают в себе века жизни и из которых и одного достаточно, чтобы удивительнo, что жизнь человеческая глубока, как океан неисходный, и что много чудес хранится в ее неиспытанной глубине...

Тщетны были бы все усилия передать его спор с Эмилией о невинности Дездемоны: великому живописцу эта сцена послужила бы неисчерпаемым источником вдохновения. Когда для Отелло начал проблескивать луч ужасной истины, он молчал; но судорожные движения его лица, но потухающий и вспыхивающий огонь его мрачных взоров говорили много, много, и это была самая дивная драма без слов... Последний монолог, где выходит наружу все величие души Отелло, этого великого младенца, где открывается единственный возможный для него выход из распада — умереть без отчаяния, спокойно, как лечь спать после утомительных трудов беспокойного дня, этот монолог, в устах Мочалова, был последнею гранью искусства и бросил внезапный свет на всю пьесу. Особенно поразительны и неожиданны были последние слова: «Вот каким изобразите меня. К этому прибавьте еще, что однажды в Алеппо дерзкий чалмоносец-турок ударил одного венецианина и оскорблял республику. Я схватил за горло собаку-магометанина и вот точно так поразил его!» Кинжал

задрожал в обнаженной и черной груди его, не поддерживаемый рукою, и так как Мочалов довольно долго не выходил на вызов публики, то многие боялись, чтобы сцена самоубийства не была сыграна с излишнею естественностью...

И вот мы приближаемся к концу, может быть, давно желанному для наших читателей, и вместе с ними мы радостно восклицаем: «Берег, берег!» В самом деле, этот берег для нас самих был какою-то *terra incognita* *, которую мы только надеялись найти, но которой мы еще не видели... И это происходило не оттого, чтобы мы пустились в наше плавание без цели и без компаса, но оттого, что мы хотели, во что бы то ни стало, обстоятельно обозреть море, в которое ринулись, обольщенные его поэтическим величием и красотою, с точностью определить долготу и широту его положения, верно измерить его глубину и обозначить даже мели и подводные камни... Предоставляем читателям решить успех нашей экспедиции, а сами заметим им только то, что, не нарушая скромности и приличия, мы можем уверить их, что продолжительность нашего плавания происходила не от чего другого, как от любви к этому прекрасному морю... Эта любовь дала нам не только силу и терпение, необходимые для такого большого плаванья, но и сделала его для нас наслаждением, блаженством... Не будем спорить и защищать себя, если впечатление, произведенное нашею статьею на читателей, не заставит их поверить нам: обвинять других за свой собственный неуспех нам всегда казалось смешною раздражительностью мелочного самолюбия. Но еще смешнее кажется нам многоречие, происходящее не от одушевления его предметом, большой труд, от которого на долю автора досталась только тяжесть, а не живейшее наслаждение. Итак, да не обвиняют нас ни в плодovitости, ни в подробностях: мы не примем такого обвинения; неудача — это другое дело... Мы не могли и не должны были избегать обширности и подробности изложения, потому что мы хотели сказать все, что мы думали, а мы думали много... Предмет нашего рассуждения возбуждал в нас живейший интерес, и мы считаем его делом важным: те, которые в этом отношении несогласны с нами, те могут думать, что им угодно... Оставляя в стороне наш энтузиазм и наши доказательства — одного необыкновенного и так долго поддерживающегося участия публики к «Гамлету» на московской сцене уже достаточно для того, чтобы не дорожить холодным равнодушием людей, которые не хотели бы видеть никакой важности в этом событии. Но, может быть, многие, не отвергая этой важности, увидят в нашем отчете излишнее увлечение в пользу Мочалова: для таких у нас один ответ: «верьте или не верьте — это в вашей воле; удачно или не-

* Неведомой землею. — Ред.

удачно мы выполнили свое дело — это вам судить; но мы смеем уверить вас в том, что в нас говорило убеждение, а давало силу говорить так много одушевление, без которых мы не можем и не умеем писать, потому что почитаем это оскорблением истины и неуважением к самим себе». Прибавим еще к этому, что в рассуждении Мочалова мы можем ошибаться перед истиною, и в этом смысле никому не запрещаем иметь свое мнение, но перед самими собою мы совершенно правы и готовы отвечать за каждое наше слово об игре этого артиста, которого дарование мы, по глубокому убеждению, почитаем великим и гениальным.

ГАМЛЕТ. ДРАМА ШЕКСПИРА. МОЧАЛОВ В РОЛИ ГАМЛЕТА

*«Московский наблюдатель», 1838, т. XVI, март, кн. I, стр. 98—144, кн. II, стр. 277—301 и апрель, кн. I, стр. 401—464 (ценз. разр. 11 апреля и 6 июня 1838). Подпись:
Виссарион Белинский.*

Весной 1838 года после почти двухлетнего перерыва, вызванного закрытием «Телескопа», Белинский вернулся к журнальной деятельности. Шевырев и Андросов отказались от «Московского наблюдателя», не поль-

зовавшегося поддержкой публики. «Московский наблюдатель» перешел в руки Белинского. «Теперь мне, — писал он И. Панаеву 26 апреля 1838 года, — во что бы то ни стало, хоть из кожи вылезть, а надо постараться не ударить лицом в грязь и показать, чем должен быть журнал в наше время».

Критический отдел первого номера журнала, вышедшего под редакцией Белинского, открывался огромной статьей «Гамлет». Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета». Статья эта — крупнейшее событие не только в истории русского театра и литературы, но и в истории изучения Шекспира вообще. Шекспир привлекает внимание молодого критика уже в начале 30-х годов. Он изучил его по полному французскому переводу Гизо, отдельные части которого сохранились в его библиотеке. Значение Шекспира подчеркивал Пушкин. Но его реализм в теоретико-эстетическом плане еще не был осмыслен. Романтики односторонне оценили Шекспира. Светлый мир его творчества отпугивал немецких романтиков, тянувшихся к таинственному полусвету символических образов. Они вовсе отвергали его исторические драмы. Белинский, принципиально отрицая аллегорическое и символическое искусство, видит основу шекспировского творчества в *объективности* и полноте изображения жизни. Но вместе с тем, «объективность, — заявляет он, — не может быть единственным достоинством художественного произведения, тут нужна еще и глубокая мысль». Белинский категорически исключает понимание трагедии как истории побед и падений одного центрального лица. «В его драме, — говорит он о Шекспире, — драма заключается не в главном действующем лице, а в игре взаимных отношений и интересов всех действующих лиц драмы, отношений и интересов, вытекающих из его личности. Главное лицо в его драме только сосредоточивает на себе ее интерес, но не заключает в себе ее». Подчеркивая значение ведущего актера, Белинский не забывает и об игре всего актерского ансамбля, без которого нет Шекспира на сцене.

Самый метод анализа «Гамлета» резко отличает Белинского от немецких критиков. Он рассматривает Гамлета не в его одиночестве, а во взаимоотношениях с другими действующими лицами. По традиции, идущей от Гёте и Гегеля, Гамлет в немецкой литературе изучался не только как главный, но по существу и как единственный персонаж трагедии Шекспира. Белинский же анализирует образ Гамлета в сложных взаимосвязях и борьбе с окружающим его миром.

Гёте определял характер Гамлета как слабость воли при сознании долга. Гёте писал, что от Гамлета «требуют невозможного, не по существу своему невозможного, а только того, что невозможно для него. Великое дело возложено на душу, которой оно не по силам» («Ученические годы Вильгельма Мейстера», кн. IV. гл. XIII). До Белинского трагизм Гамлета истолковывался преимущественно в плане психологическом.

Белинский видит в Гамлете тип, во многом родственный своему поколению. Протест Гамлета против действительности, его проклятия по адресу «презренного мира» живо напоминали «период распада» и «дикой вражды с общественным порядком» самого Белинского. В его

толковании Гамлет страдает временной слабостью воли, что является проявлением идеи распада. Белинский указывает, что образ Гамлета выражает дисгармонию, вызванную несообразностью действительности с его идеалом жизни. Характер Гамлета раскрывается в его обусловленности окружающей действительностью. Белинский нашел новый путь и для понимания психологии Гамлета, поскольку его образ рассматривается в непосредственной связи с другими действующими лицами. Для этого и понадобился Белинскому обширный пересказ содержания трагедии Шекспира, являющийся образцовым в мировом шекспироведении. Конечно, Белинский не мог дать конкретно-исторического раскрытия образа Гамлета. Но его концепция была крупным шагом вперед именно в этом направлении.

Почти половина статьи посвящена Белинским знаменитому актеру Павлу Степановичу Мочалову, который вместе с Щепкиным поднял русский театр на невиданную до того времени высоту. Эмоциональное, патетическое искусство Мочалова основывалось на глубокой истине чувства. Белинский неоднократно указывал, что там, где Мочалов находит жизненно-правдивый материал, — его игра безукоризненна, но там, где он наталкивается на риторiku, псевдоромантическую патетику, — там он падает ниже самого посредственного актера. Сама трактовка Мочаловым роли Гамлета натолкнула Белинского, как неоднократно заявляет критик, на новое понимание этого образа. Искусство актера для Белинского такое же «воспроизведение действительности», как и поэзия. От его творчества он требует эмоциональной напряженности, вдохновенного «перевоплощения» в образ, которое обогащает замысел драматурга. Подлинное искусство актера обнаруживается в глубине и тонкости интерпретации образа.

Несколько слов к истории текста и хронологии статьи. Белинский, очевидно, задумал статью сразу же после первого спектакля 22 января 1837 года, так как 25 января он просил Н. Полевого прислать рукопись его перевода, напечатанного позже, и более ранний перевод М. Вронченко. В письме от 4 февраля 1837 года А. Краевскому он писал: «Вскоре пришлю вам статью о Гамлете на московской сцене: ее вы можете поместить всю от слова до слова. Предмет ее очень любопытен: мы видели чудо — Мочалова в роли Гамлета, которую он выполнил превосходно». Однако работа над статьей растянулась до ноября (о ней он упоминает в письме от 1 ноября 1837 года). В первом отрывке статьи, напечатанном в «Северной пчеле» (1838, № 4), говорится о спектаклях от 22 января по 30 ноября 1837 года включительно. В феврале 1838 года Н. Полевой вернул Белинскому продолжение этой статьи. В полном виде она была напечатана в «Наблюдателе».

Статья закончена в декабре 1837 года. На это указывает: 1) примечание, что статья написана до спектакля 19 января 1838 года; 2) обзор постановок «Гамлета» от 22 января до 30 ноября 1837 года; 3) разбор «Отелло», поставленного 9 декабря. Таким образом, хронологические рамки статьи: 22 января — 9 декабря 1837 года.

Что касается текста, который до нас дошел, то сам Белинский указал, что его цензура искажила. 10 августа 1838 года он писал Панаеву: «Очень рад, что вам понравилась моя статья о «Гамлете», в 3 № самая

лучшая [очевидно, из других частей этой статьи], я сам ею доволен, хотя она и искажена: Булыгин цензор вымарывал слово *святой* и *блаженствес*, а на конце обрезал пол-листа». Все это следует иметь в виду при окончательной оценке статьи.

²²³ (Стр. 300). «Народность» употреблено здесь в смысле «популярность».

²²⁴ (Стр. 301). «Гамлет» в переводе Н. Полевого поставлен был в первый раз на московской сцене 22 января 1837 года в бенефис П. С. Мочалова. Работу над переводом «Гамлета» Полевой начал вскоре после закрытия «Московского телеграфа». С 1835 года он уже усердно работал над ним. Перевод вышел в январе 1837 года: «Гамлет, принц датский». Драматическое представление. Сочинение Виллиама Шекспира. Перевод с английского Николая Полевого, М. 1837 г.». В библиотеке Белинского сохранился этот перевод с дарственной надписью Н. Полевого: «Сердитому, но честному критику, Орландо Фурнозу, но которого нельзя не любить среди порядочного мира и людей литературы, некоему NN на память от переводчика — в царств. граде Москве, лета от создания от С. М. 7345-го, а от рождества бога слова 1837 года, от рождения же переводчика в 41-ое лето, и от перевода в 1-е, месяца марта 21 дня». Белинский о переводе Полевого писал в особой статье («Московский наблюдатель», 1838, XVII, май, кн. I). Он дал в ней сравнительную оценку двум первым переводам подлинного «Гамлета» — переводу Вронченко (1828) и вольному переводу Полевого, который он считал хотя «не художественным», но «поэтическим». По словам Белинского, этот перевод «утвердил «Гамлета» на русской сцене, распространил славу Шекспира не в одном литературном кругу, но во всем читающем и посещающем театр обществе».

²²⁵ (Стр. 304). «Годы учения Вильгельма Мейстера» и «Годы странствий Вильгельма Мейстера» — романы Гёте. Отрывки из III и XIII глав романа в переводе Шевырева появились в «Московском вестнике» еще в 1827 году. В библиотеке Белинского сохранился французский перевод и немецкое издание этих романов («Литературное наследство», печ.).

²²⁶ (Стр. 304). Гизо — историк времен реставрации, много сделал для популяризации Шекспира во Франции. Уже в 1817 году появляются его переводы Шекспира. В 1822 году выходит его замечательное исследование «Шекспир и его время», в котором он делает попытку осмысления классовой природы Шекспира. В библиотеке Белинского находился французский подстрочный перевод Шекспира с предисловием Гизо. В России работы Гизо известны с начала 30-х годов. В «Атенее» (1828, ч. I, № 4, стр. 1—32) переведен отрывок «О поэзии драматической и Шекспире» (извлечено из «Жизни Шекспира», соч. Гизо, напечатано при новом издании творений Шекспира на французском языке).

²²⁷ (Стр. 309). Перевод М. П. Вронченко действительно ближе к подлиннику. Возможно, что Белинский сверял с английским изданием. В университете Белинский изучал английский язык.

²²⁸ (Стр. 321). Этой фразы нет у Шекспира. Белинский на это не раз указывал.

²²⁹ (Стр. 330). «Notice sur Hamlet», de Guizot («Oeuvre de Chakereage», Paris, 1821, стр. 173—174).

²³⁰ (Стр. 335). Имеется в виду философия Гегеля. Через четыре года Белинский считал ее уже пройденным этапом в развитии человечества.

²³¹ (Стр. 336). Белинский имеет в виду французскую романтическую драму (В. Гюго и др.). Он был прав, когда указывал, что романтические «энтузиасты» были далеки от правильного понимания Шекспира.

²³² (Стр. 341). Этого двустипия нет у Шекспира.

²³³ (Стр. 343). Цитата из «Евгения Онегина» (гл. VIII, строфа XXIV). Неточно. Следует: «Отменно, *тонко* и умно».

²³⁴ (Стр. 350). Намек на Каратыгина.

²³⁵ (Стр. 354). В статье «И мое мнение об игре г. Каратыгина» Белинский объяснял это свойство Мочалова недостатком образования и односторонностью таланта.

²³⁶ (Стр. 354). Этот «другой гений» — Каратыгин.

²³⁷ (Стр. 355). Мочалов дебютировал 4 сентября 1817 года на московской сцене в роли Полиника в трагедии Озерова «Эдип в Афинах».

²³⁸ (Стр. 367). От французского *danse macabre* — пляска мертвых.

²³⁹ (Стр. 385). Мочалов выступал ранее в «Отелло» (переделка Дюси, перев. Вельяминова). В 1836 году появился прозаический перевод И. И. Панаева с французского подстрочника, о нем и идет речь у Белинского.