Федеральное агентство по образованию и науки.

Бурятский государственный университет

Боханский филиал

Курсовая работа на тему:

Начало трагического в пьесах Шекспира

Подготовила:

Студентка 2курса

ФФ \20-04-2009\

Хамаганова А. П.

Проверила:

Канд. Фил. Наук.:

Данчинова М. Д.

Бохан. 2009

Введение

Шекспир был величайшим драматургом - писателем Англии. Его творчество - вершина литературы эпохи Возрождения. Нет ничего удивительного в том, что в наше время пьесы Шекспира не сходят с подмостков театров мира.

Великий драматург говорил о вечном и неизменном – о человеке, поэтому он всегда востребован и актуален зрителями. Лучшие театры мира и актеры почитают за честь и счастье сыграть шекспировский спектакль. Его пьесы волнуют и потрясают воображение зрителей.

Ученые ставят под вопрос подлинность шекспировских пьес, выводят о том, кто в реальности являлся их создателем. Но кто бы ни был он, этот человек весьма одаренный. Он поднял на новую высоту искусство изображения, раскрытие человеческих чувств и страстей.

Язык его трагедий отличается необыкновенным богатством и красочностью. В его пьесах выражаются идеи Возрождения и изображаются их столкновение с суровой действительностью. В них звучит тема гибели героев, особенно ему дорогих, воплощающих светлые гуманистические идеи.

Шекспир – гений, так много сделавший как никто другой для развития английского театра. Его произведения стали классикой мировой литературы.

ВИЛЬЯМ ШЕКСПИР

(1564-1616)

Созданные три с лишним века назад трагедии, исторические хроники и комедии Шекспира живут до сих пор, волнуют и потрясают воображение зрителей. Лучшие театры мира и выдающиеся актеры считают для себя экзаменом и счастьем поставить и сыграть шекспировский спектакль.

Увидев такой спектакль, или просто прочитав пьесу Шекспира, вы захотите, наверное, узнать о том, кто создал эти произведения. Но это не так просто.

Задолго до Шекспира на дорогах Англии встречались бродячие актеры, которые ставили свои фарсы, отрывки из мистерий, моралите во дворах гостиниц и других местах. Поскольку актеры попадали под суровый закон о бродягах, они стали выпрашивать у знати право именоваться их слугами.

Правительство Елизаветы опасалось эпидемий, запретило строить помещения для народного театра, в пределах города. В городской черте, на частных земельных участках сохранились только привилегированные театры. Разумеется, существовал постоянно и придворный театр со своими традициями. В актерской труппе народного театра было не более 12-14 человек мужчин разного возраста: простых актеров и акционеров, которым принадлежала половина выручки; они строили театр на свои счет, платили за костюмы, пьесы и т.п. Остальная часть прибыли делилась между актерами по найму на равные доли.

Актеры – пайщики стали строить театральные здания по типу гостиничных дворов, где бродячие труппы играли с большими "удобствами". Здания строились в виде подковы, в середине которой поднималась сцена, в виде выступа в театр, а по бокам – крытые галереи в 2 – 3 этажа (крыши над театром не было). Ложи за занавесками вдоль первого этажа и помещение для оркестра дополняли нехитрую архитектуру театра. Партер и стол заполняли простолюдины, которые здесь ходили, ели, курили, пили и быстро выражали свои эмоции. На галереях цены были выше и публика "чище". Ложи, где часто сидели дамы в масках, снимали аристократы. Театр не знал декораций, поэтому представления проходили без антрактов, с 3 до 6 часов (афиша на улице заранее оповещала о названиях пьес). Основное внимание зрителей обращалось на актера, на его костюм (нередко очень дорогой), на его игру. И хотя театр был любимым видом народного искусства и, надо сказать доходным, профессия актера и драматурга оставались неуважаемыми и даже позорными.

О жизни великого драматурга сохранилось мало сведений. Шекспир не писал воспоминаний и не вел дневника. Нет у нас, его переписки с современниками. Не сохранились и рукописи пьес Шекспира. До нас дошло лишь несколько документов, в которых упоминаются разные обстоятельства его жизни. Каждый из них, даже если в нем лишь несколько слов о Шекспире, исследован и истолкован. Редчайшими историческими ценностями считаются те немногие клочки бумаги, на которых рукой Шекспира написано несколько строк или просто стоит его подпись.

Нужно было положить очень много труда, чтобы мы могли прочитать теперь о Шекспире то, что должен знать о нем каждый образованный человек.

Вильям Шекспир родился 23 апреля 1564 года английском городке Стратфорде, расположенном реке Эйвон. Его отец был ремесленником и купцом. Однако наука не может признать их вполне достоверными. Когда Шекспиру было немногим более 20 лет, ему пришлось внезапно покинуть Стратфорд. Молодой Шекспир отравился в Лондон.

Оказавшись в незнакомом городе без средств, без друзей и знакомых, он, как утверждает распространенные предания, зарабатывал первое время на жизнь, тем, что караулил у театра лошадей, на которых приезжали знатные господа. Позже Шекспир стал служить в театре. Он следил, чтобы актеры вовремя выходили на сцену, переписывал роли, случалось, заменял суфлера. Словом, задолго до того, как великий драматург вывел на сцену своих героев, он узнал нелегкую закулисную жизнь театра.

Прошло несколько лет. Шекспиру начали поручать маленькие роли в театре, позднее получившим название "Глобус", спектакли которого пользовались успехом в Лондоне. Актером Шекспир так и не стал, но его высказывания об актерском искусстве, а главное, великолепное мастерство в построении пьесы, свидетельствует о поразительном знании законов сцены.

Впрочем, Шекспир писал не только пьесы. Его стихотворения – сонеты пленяли современников и продолжают восторгать потомков силой чувств, глубиной мысли, изяществом формы. Читатели могут особенно хорошо оценить шекспировские сонеты, благодаря превосходным переводам.

Но главным делом для Шекспира, страстью всей его жизни была работа драматурга, создание пьес. Огромно мастерство Шекспира как драматурга. Язык его трагедий отличается необыкновенным богатством и красочностью. Его драматургия занимает почетное место в репертуаре театров всего мира.

Ликующая радость жизни, прославление здравого, сильного, отважного, ярко чувственного, смело думающего человека – вот основное в первых пьесах Шекспира – комедиях: "Укрощения строптивой", "Комедия ошибок", "Сон в летную ночь", "Много шума из ничего", "Двенадцатая ночь", написанных в 1593 – 1600 гг. В них выражена важная для эпохи Возрождения мысль: человека нужно судить не по платью, не по знанию, не по сословию и богатству, а по поведению и личным качествам. Трудно найти в мировой драматургии пьесу такую же сказочно – веселую, ясную, волшебную, как "Сон в летнюю ночь". Поэтическое воображение Шекспира породило в ней фантастические, близкие к народным сказкам образы Горчичного Зернышка, Паутинки, Мотылька. Их участие в судьбе любящих приводит к счастливой развязке.

Но благородным гуманистическим идеям Возрождения, не суждено было победить в ту жестокую эпоху. Шекспир с горечью это ощущает. В его последующих пьесах тоже выражены идеи Возрождения, но краски пьес становятся мрачнее. Он изображает столкновение прекрасных Возрождения с суровой деятельностью. В творчестве Шекспира начинает звучать тема гибели героев, особенно дорогих ему, воплощающих светлые гуманистические идеи.

Юные Ромео и Джульетта – герои первой великой трагедии Шекспира (1594) – пламенно любят друг друга. Любовь их наталкивается на непреодолимую преграду – старинную вражду семейств. В неравном поединке с вековыми предрассудками. С кровавыми и бессмысленными законами, Ромео и Джульетта гибнут. Но в их любви, не смирившейся с предубеждениями старины, заключена высокая нравственная победа.

Пьесы Шекспира шли на сцене лондонского театра "Глобус" . Этот театр был похож на круглый загон под открытым небом. Приезжий иностранец, посетивший в 1599 г. первое представление Шекспира "Юлий Цезарь", назвал театр "Глобус" "домом с соломенной крышей" - он имел в виду крышу над сценой. Свое название театр получил от статуи Геркулеса, поддерживающего плечами земной шар.

После постановки "Юлия Цезаря" с 1601 по 1608 гг. Шекспир создал самые великие свои трагедии: "Гамлет", "Король Лир", "Макбет", "Отелло".

Датский принц Гамлет горько скорбит об умершем отце. Но вдруг он с ужасом узнает: он не умер, он был убит. Убийца – родной брат убитого, дядя Гамлета – не только унаследовал трон покойного короля, но и женился на его вдове – матери Гамлета.

Трагедия русеет сложные и трудные раздумья благородного человека о природе зла, о порочном королевском дворе, о лжи, таящейся в дворцовых стенах, о болезнях, которыми поражен век, словно бы "вывихнутый в своих суставах". Великий русский критик В.Г. Белинский писал о Гамлете: " Это душа, рожденная для добра, и еще в первый раз увидевшая зло во всей его гнусности".

Одиночество Гамлета – это одиночество человека, который опередил свое время, находится с ним в трагическом разладе и потому погибает.

В последние годы творчества Шекспира (1608 – 1612), его пьесы приобретают иной характер. Они удалятся от реальной жизни. В них звучат фантастические, сказочные мотивы. Но и в этих пьесах – "Перикл", "Зимняя сказка", "Буря" - Шекспир осуждает деспотизм и своевластие, встает на зашиту дорогих ему идеалов, прославляет силу любви, веру людей. Восклицание героя одной из пьес: "Как прекрасно человечество!" - может служить знамением эпохи Возрождения, подарившей миру Шекспира.

Шекспир – автор 37 пьес, 2 поэм, а также 154 сонетов, отличающихся горячим чувством, насыщенных жизнью. Творчество Шекспира является одной из вершин художественной культуры эпохи Возрождения.

В 1612 году Шекспир написал свою последнюю пьесу "Буря". Вскоре он оставил театр. Может быть, Шекспир пережил разочарование в английском театре, уходившем от того великого пути, по которому он его вел. А может быть, в годы молчания он вынашивал замыслы новых гениальных созданий, которым так и не суждено было появиться.

Шекспир умер в 1616 году, в день, когда ему исполнилось 52 года. Он был похоронен в церкви родного Стратфорда, куда до сих пор приезжают почитатели его таланта со всех концов мира, чтобы поклониться могиле великого драматурга, посетить дом, где он жил, посмотреть его пьесы в Стратфорском мемориальном театре, где ставят только пьесы Шекспира.

Реализм в искусстве - это понятие, характеризующее познавательную функцию: правда жизни, воплощенная специфическими средствами искусства, мера его проникновения в реальность, глубина и полнота ее художественного познания. Это "направление в искусстве, ставящее целью правдивое воспроизведение действительности в ее типических чертах".

Шекспир создавал национальную драму и, утверждая реализм, отбрасывал принципы композиции, построения характера, принятые в античной драме. Драматург никогда не ограничивал себя жанровыми канонами, когда хотел полнее выразить жизнь. Его трагедии, начиная с "Ромео и Джульетты", представляют собой причудливую "смесь возвышенного и низкого, ужасного и смешного, героического и шутовского".

Как бы далеко в историческое прошлое ни уводили Шекспира сюжеты его трагедий, он не покидает современной почвы. "Само движение его мысли, перемены настроений, переломы в творчестве чертят кривую живых событий – бурных, изменчивых, быстротечных". Обращаясь к историческим и легендарным сюжетам и персонажам, Шекспир следовал драматургической традиции, еще не умевшей представить современника, велениям цензуры, побуждавшей прибегать к иносказанию. "Шекспир всегда писал о своей современности, но облекал ее в другие одежды, например в итальянские одежды ("Ромео и Джульетта", "Отелло")". Это объясняется не только условиями цензуры, но также и тем, что зрители, для которых писал Шекспир, были воспитаны на традициях устной средневековой литературы – на эпосе, легендах, сказаниях. Действие пьес Шекспира не происходит в современной ему Англии, но лица, созданные им в его произведениях, их мысли, чувства, отношение к жизни, друг к другу – все это принадлежит шекспировской эпохе.

Правдивость изображений

Гете утверждал, что "великой основой" произведений Шекспира "служит правда и сама жизнь". Английский драматург воспроизводил жизненную правду путем художественно-философского анализа индивидуальности в ее взаимодействии с историей общества.

В произведениях Шекспира вдохновение любви, ее романтическая сторона сочетается со странностями, с причудами страсти, поскольку она выводит человека из обычного ритма жизни, делает его "больным", смешным. Наблюдения за реальностью позволили драматургу создать правдивые, жизненные образы и ситуации. Так, например, страстное и нетерпеливое чувство Джульетты, юной девочки, впервые познавшей любовь, комически сталкивается с лукавством кормилицы. Джульетта требует от многоопытной служанки, чтобы та побыстрее рассказала о действиях Ромео, а кормилица то ссылается на боль в костях, то на усталость, намеренно откладывая сообщение. Пылкий Ромео попадает под "холодную струю" рассудительности своего наставника Лоренцо.

Благодаря таким приемам любовный сюжет перестает быть "застывшим", "картинным", он опускается на почву реальных, живых человеческих отношений.

Однако Шекспир, по выражению одного из крупнейших исследователей его творчества М.М. Морозова, не просто "запротоколировал" свое время. Творчество, словесная живопись, ярчайшие картины, созданные Шекспиром в мире его фантазии содержат в ядре своей фабулы некогда реальные события, ставшие наследием Шекспира, после того, как он выудил их из недр истории и на этой основе создал свои, авторские мифы и легенды.

Образы Ромео и Джульетты весьма динамичны: из детей они вырастают в зрелых и сильных людей, способных принимать решения и отвечать за них. Исследователи утверждают: "Шекспир открывает великий закон реалистического искусства, требующий изображения живых людей в динамике, в развитии".

Сочными красками написаны образы кормилицы и неуклюжих слуг – неотделимого антуража феодальной действительности, но, как правило, безликого антуража, вспомогательной детали. У Шекспира эти персонажи становятся живыми, со своими недостатками, уловками, взглядами на жизнь, мнениями.

Правдивость изображений во многом достигается при помощи детализированных описаний. Так, например, Ромео, вспомнив об аптекаре, торгующем ядом, видит его образ и образ его лавки. Голодный, исхудалый человек, черепаха, висящая в его лавке, чучела аллигатора и уродливых рыб и т.п. Психологически состояние глубокого потрясения характеризуется именно таким излишним вниманием к деталям.

Подобные примеры можно найти в пьесе в огромном количестве. Реалистичность изображений в литературном произведении предполагает соотнесение текста с действительностью в восприятии читателем. В этом и состоит великое мастерство Шекспира: сочетание высокой художественности текста с фотографической точностью в изображении лиц, событий, явлений и т.п., где каждое слово функционально, каждое играет важную роль.

"Шекспировский вопрос"

Источником огорчений и сомнений для биографов Шекспира послужило его завещание. В нем говорится о домах и имуществе, о кольцах на память для друзей, но ни слова — о книгах, о рукописях. Как будто умер не великий писатель, а заурядный обыватель. Завещание стало первым поводом задать так называемый "шекспировский вопрос": а был ли Уильям Шекспир из Стратфорда автором всех тех произведений, которые мы знаем под его именем?

Вот уже сто лет находится немало сторонников отрицательного ответа: не был, не мог быть, поскольку был необразован, не путешествовал, не учился в университете. Стратфордианцами (сторонники традиционной версии) и антистратфордианцами было приведено множество остроумных доводов. Были предложено более двух десятков кандидатов в "Шекспиры". Среди наиболее популярных претендентов философ Фрэнсис Бэкон и предшественник Шекспира в деле преобразования драматического искусства, величайший из "университетских умов" Кристофер Марло. Однако в основном искали среди лиц титулованных: назывались графы Дерби, Оксфорд, Рэтленд — права последнего были поддержаны и в России. Полагали, что только присущее им образование, положение в обществе и при дворе, возможность путешествовать, открывали широкий обзор жизни, который есть в пьесах. У них могли быть причины скрывать свое настоящее имя, на которое якобы пятном позора по тогдашним представлениям легло бы ремесло драматурга.

Однако в пользу Шекспира свидетельствует главный аргумент: его имя при жизни появилось на десятках изданий отдельных пьес, поэм, на сборнике сонетов. О Шекспире говорили как об авторе этих произведений (почему при каждом упоминании имени следовало ожидать уточнения, что речь идет об уроженце Стратфорда, а не о ком-то еще?). Сразу после смерти Шекспира двое его друзей-актеров издали его произведения, а четыре поэта, включая величайшего из современников Шекспира его друга Бена Джонсона, восславили его. И ни разу никакие опровержения или разоблачения не последовали. Никто из современников и потомков, вплоть до конца 18 в. не усомнился в шекспировском авторстве. Можно ли предположить, что тайна, в которую должны были быть посвящены десятки людей, хранилась столь ревностно?

Как же объяснить, что драматург следующего поколения Уильям Давенант, прекрасно осведомленный в театральных делах и сплетнях, придумал легенду, по которой получалось, что его мать — "Смуглая леди" сонетов, а сам он — родной сын Шекспира из Стратфорда-он-Эйвон? Чем тут было гордиться?

Шекспировская тайна, безусловно, существует, но это не биографическая загадка, а тайна гения, которому сопутствует то, что поэт-романтик Джон Китс назовет "негативной способностью" Шекспира, его поэтическим зрением — видеть все и ничем не обнаружить своего присутствия. Уникальная шекспировская тайна, которая принадлежит личности и времени, когда личное впервые прорезывает безличность бытия, а великий драматург, на века вперед создавший портретную галерею новой эпохи, скрывает лишь одно лицо — свое собственное.

Шекспир завершает процесс создания национальной культуры и английского языка; его творчество подводит трагический итог всей эпохе европейского Возрождения. В восприятии последующих поколений складывается образ Шекспира как всеобъемлющего гения, который у истоков Нового времени создал галерею его человеческих типов и жизненных ситуаций. Пьесы Шекспира по сей день составляют основу мирового театрального репертуара. Большинство из них было многократно экранизировано для кино- и телеэкрана.

"РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА"

Трагедия эта при жизни Шекспира была издана три или четыре раза – в 1597, 1599, 1609 годах и еще один раз, неизвестно в каком году, прежде чем она была включена в F (фолио) 1623 года. Ввиду чрезвычайной краткости текста первого издания (2232 строки вместо 3007 строк второго издания) долгое время думали, что это две последовательные редакции пьесы, принадлежащие самому Шекспиру, который после 1597 года сам переделал свою трагедию, расширив ее. Но затем было выяснено, что Q (кварто) 1597 года является "воровским", сильно изувеченным и сокращенным изданием, к которому Шекспир не имел никакого отношения. Вероятно, пьеса возникла на несколько лет раньше ее первого издания; об этом говорят неровность ее стиля, обилие эвфуизмов и целый ряд других стилистических признаков, указывающих на раннюю манеру Шекспира. Полной определенности тут нет, но большинство критиков датируют пьесу 1595 годом или даже ранее.

Еще больше, нежели значительное число прижизненных изданий, о популярности пьесы в шекспировские времена свидетельствует то, что в фолио 1623 года, находившемся в читальном зале Оксфордского университета, наиболее замусолены уголки страниц, содержащих данную трагедию, и из них те, где напечатана ночная сцена свидания (III, 5).

История юной любви двух отпрысков враждующих домов, кончающаяся трагически вследствие случайного рокового недоразумения, много раз обрабатывалась уже в древней литературе, и тема эта была хорошо известна Шекспиру хотя бы по истории Пирама и Фисбы, забавно использованной им во "Сне в летнюю ночь". Но в данном случае, как показывает итальянская оболочка трагедии, эта тема была взята им из новелл и драм итальянского Возрождения.

Самая ранняя из сохранившихся обработок этого сюжета, крайне популярного в ренессансной Италии, принадлежит Мазуччо ("Новелино", 1476 г.; новелла 36), у которого любящие носят еще другие имена и события происходят в Сьене. Но уже у Луиджи да Порто ("История двух благородных любовников", около 1524 г.) действие перенесено в Верону, любящие получили имена Ромео и Джульетта, а, кроме того, получили фамильные имена упоминаемых Данте враждующих семей – Монтекки и Капулетти ("Чистилище", VI, 106). В этой форме от да Порто сюжет перешел к Больдери ("Несчастная любовь", 1553), Банделло ("Новеллы", 1554), Луиджи Грото (трагедия "Адриана" изд. 1578 г.) и, наконец, к Джироламо делла Корта, который в своей "Истории Вероны" (1594 – 1596) выдает эту повесть за истинное происшествие. Вероятно, вскоре после этого и была сфабрикована явно поддельная гробница Ромео и Джульетты, которую до сих пор показывают в Вероне туристам.

Рассказ Банделло послужил основой для драмы Лопе де Вега "Кастельвины и Монтесы" (около 1600 г.), а, кроме того, французский перевод его, сделанный Пьером Буато ("Трагические истории", 1599), был в свою очередь переведен на английский язык Пейнтером в его "Дворце наслаждений" (1565 – 1567) и свободно обработан в обширной поэме (более 3 000 стихов) Артура Брука "Ромео и Джульетта" (1562). Именно последняя и послужила Шекспиру главным, а может быть, даже единственным источником для его пьесы. Правда, сам Брук сообщает, что он уже видел на сцене пьесу на этот сюжет. Если принять это свидетельство за чистую монету, можно было бы предположить, что трагедия Шекспира восходит не к поэме Брука, а является переработкой упоминаемой им пьесы. Но беглость его упоминания оставляет неясным, где он ее видел, и не была ли эта пьеса итальянской (вроде трагедии Грото), или, быть может, даже латинской (у самого Брука герой носит латинскую форму имени – Romeus). Да и не является ли эта пьеса просто выдумкой Брука? Не забудем, что в эту эпоху лучшей рекомендацией какой-либо истории все еще была (как и в средние века) не новизна ее, а именно ссылка на то, что она уже рассказывалась раньше. Проще и естественнее, поэтому допустить, что именно и только поэма Брука, с которой пьеса совпадает и в целом и во множестве деталей, послужила источником последней.

Но в то время как поэма Брука представляет собой тягучее и мало художественное произведение, Шекспир создал из того же самого материала подлинный шедевр. Он внес в свой образец ряд новых лирических и патетических черт, углубил или переосмыслил большинство характеров персонажей, привнес удивительно яркие нежные краски и в результате этого придал всей истории совсем иной характер, чем тот, какой она имела у Брука и, добавим, у большинства старых итальянских авторов.

Начнем с внешних, но очень глубоких по смыслу черт. Тогда как у Брука действие длится девять месяцев и влюбленные целых три месяца наслаждаются своим счастьем, у Шекспира действие уложено всего в пять дней (по точным, заботливо им расставленным указаниям, от воскресенья до пятницы), и блаженство влюбленных длится лишь несколько часов. Отсюда – чрезвычайная стремительность действия, подчеркивающая пылкость чувств. В связи с этим Шекспир перенес время событий с зимы на июль месяц, когда от южного зноя страсти – как любовь, так и ненависть – еще более разгораются (см. слова Бенволио в самом начале сцены – III, 1). Еще существеннее то, что Шекспир ввел ряд очень выразительных сцен, которых нет у Брука: последнее прощание любящих на заре (III, 5), вмешательство Тибальта на балу (I, 5) появление Париса в склепе (V, 3) и т. д., очень усиливающих и лиризм, и драматизм пьесы. Добавлено также несколько смешных буффонад, оживляющих пьесу и придающих ей колоритность.

Но главное отличие – в основном замысле шекспировской пьесы, имеющем очень мало общего с поэмой Брука. Последняя – никак не ренессансная поэма любви, поэма расцветающей человеческой личности, порывающей с миром косных средневековых норм и борющихся свое свободное чувство. Правда, Брук изображает любящих не без не которого сочувствия, но все же в его тягучей поэме ощущается привкус морали покорности и умеренности (морали, которую один немецкий критик середины XIX в. удивительным образом хотел найти и в трагедии Шекспира). Чувство Ромео и Джульетты у него – если и "грех", то, во всяком случае,– чрезмерность и заблуждение, за которые их постигает неизбежная кара. У Шекспира в связи с коренным изменением смысла всей истории соответственно, как мы сейчас увидим, изменены и переосмыслены все главные характеры. Все в его пьесе подчинено идее прославления любви, солнечной и свободной.

Лессинг в "Гамбургской драматургии" (письмо XV) говорит: "Сама любовь диктовала Вольтеру его „Заиру!" – говорит один учтивый и критик довольно любезно. Вернее было бы сказать: галантность. Я знаю только одну трагедию, которую внушила любовь: это „Ромео и Джульетта" Шекспира". И Белинский писал о шекспировской трагедии ("Сочинения Александра Пушкина", статья пятая, 1844): "Пафос шекспировой драмы „Ромео и Джульетта" составляет идея любви,– и потому пламенными волнами, сверкающими ярким светом звезд, льются из уст любовников восторженные патетические речи.… Это пафос любви, потому что в лирических монологах Ромео и Джульетты видно не одно только любование друг другом, но и торжественное, гордое, исполненное упоения признание любви, как божественного чувства. В тех монологах Ромео и Джульетты, когда их любви начало угрожать несчастье, бурным потоком изливается энергия раздраженного чувства, вдруг встретившего препятствие своему вольному и широкому разливу".

Но любовь представлена здесь не абстрактно, не как обособленный случай, вне всякой связи с борющимися общественными силами, как продукт и выражение социальных конфликтов данной исторической эпохи. До того времени, когда столкновение общественных сил стало предметом непосредственного изображения в литературе, а нередко даже и после этого, оно выступало в ней в обличье любовного чувства, угнетаемого или раздавленного окружающим обществом. Таков смысл трагической легенды о любви Тристана и Изольды, трагедии Расина "Баязет", любовной темы "Дон Карлоса" Шиллера и целого ряда других произведений, в которых любящие как бы бросают вызов существующему строю и общепринятым законам и нормам, в результат чего они гибнут жертвой господствующих нравов и понятий. То же самое находим мы и в шекспировской трагедии, где несчастная случайность с посланцем-монахом воспринимается читателем лишь как внешняя причина гибели любящих, тогда как истинная, "коренная" причин заключается в атмосфере вражды, окружающей их и принуждающей все время прибегать для спасения своей любви к самым рискованным средствам, из которых не то, так другое, не сегодня, так завтра неизбежно должно привести к катастрофе. Правда, в пьесе, наличествует и другая концепция, перешедшая к Шекспиру из современной ему теории трагедии: идея роковой случайности, превратностей, фатальности судьбы человека, в силу тайных, непостижимых причин возносящих его на вершину величия и счастья или ввергающих в пучину бедствий. Следы этой концепции мы видим во многих местах пьесы, особенно в роли Ромео. Собираясь на бал к Капулетти (I, 4), он томится предчувствием беды; когда влюбленные объясняются в любви, Джульеттта (II, 2) просит его не клясться, чтобы это не оказалось дурным предзнаменованием; убив Тибальта, Ромео восклицает: "Судьба играет мной (III. 1); глядя сверху на уходящего в изгнание Ромео, Джульетта говорит: "Душа моя полна предчувствий мрачных!" (III, 5); Лоренцо боится силы их страсти:

"Таких страстей конец бывает страшен,

И смерть их ждет и разгаре торжества" (II, 6).

И все же не "фатум", не роковая природа их чувства повинны в гибели Ромео и Джульетты, а та обстановка, в которой они оказались, старинная вражда их семей, создавшая невозможные условия, которые привели к гибели этих исключительных по силе и душевной красоте людей. Вся композиция пьесы, все ее ведущие характеры указывают на это. На пять приведенных выше цитат приходится много десятков мест в пьесе, указывающих именно на такой смысл ее. И в свете этих мест названные пять фраз получают другое смысловое значение: это литературный прием (подобный вещим снам, призракам, странным совпадениям), в условной поэтической форме резюмирующий общий характер ситуации, неизбежность надвигающейся катастрофы, но неизбежность закономерную, обусловленную конкретными обстоятельствами

Старинная вражда двух семей, Монтекки и Капулетти, препятствует браку любящих, которые принадлежат к ним. Вся зловредность и все бездушие этой слепой, бессмысленной вражды подчеркиваются тем, что никто уже не помнит ее причин. Нигде в пьесе эти причины ни малейшим намеком не обозначены! Оба старика, главы домов, в душе тяготятся этой враждой (см. явное равнодушие к ней старого Монтекки и нахлобучку, которую задает в сцене бала старик Капулетти своему не в меру задорному племяннику). Но вражда не умерла, и всегда находятся горячие головы, особенно из числа молодежи (особенно Тибальт), готовые по любому поводу снова ее разжечь,– и тогда снова льется кровь, снова кипят дикие страсти и нарушается здоровая, нормальная жизнь города.

Это старое, средневековое начало, восходящее корнями еще к дофеодальному институту родовой вражды и кровной мести, напоминает картину эгоистического своеволия феодальных баронов, изображенную в почти одновременно созданных Шекспиром хрониках. И как там, так и здесь носителем здорового начала, пытающимся обуздать этот разгул анархо-феодальных сил, выступает монарх, веронский герцог, обрекший на изгнание всякого, кто возьмется за оружие, возобновив эту старую внутреннюю распрю.

Но есть еще третья сила, более великая и мощная, чем монарх, сила, выразителем воли которой, как представлялось Шекспиру и как грезилось столь многим в XVI-XVII веках, являлся монарх. Это – народ. Не случайно во время очередного уличного побоища между приверженцами обоих домов (I, 1) на сцену выбегают горожане и пристава с палками, крича: "Бей Капулетти!" – "Бей Монтекки!", а некоторые призывают бить без разбору и тех и других; ибо дерущиеся, и те и другие, одинаково чужды и враждебны им вследствие их упорства в застарелом соперничестве. Так и Меркуцио, друг Ромео, жизнерадостный и остроумный выразитель духа Ренессанса, умирая от руки Тибальта, одного из Капулетти, не делает различия между ними, когда восклицает: "Чума на оба ваши дома!" (III, 1). И в последней сцене, когда все уже свершилось, мы узнаем, что народ с криками: "Ромео!", "Джульетта!", "граф Парис!" – бежит по улицам, очевидно, стремясь увидеть тела всех трех погибших и выразить им свое сочувственное восхищение.

Воплощенное в темной распре двух семей злое начало глубоко противоположно гуманистическим идеям свободы, человечности, радости жизни, воплощенным в образах Ромео и Джульетты.

Злоба и ненависть убили светлое, молодое чувство. Но в своей смерти юные любовники победили. Над их гробом происходит примирение обеих семей. Поэтому от трагедии в целом веет не пессимизмом, а бодрым утверждением новой жизни. История Ромео и Джульетты, которым их родители клянутся соорудить золотые статуи, будет жить в веках как обличение человеческой слепоты и бездушия, как славословие правды и любви. Так любовь оказалась сильнее ненависти.

Это приводит нас к вопросу, упорно обсуждавшемуся в шекспировской критике: можно ли признать пьесу трагедией в полном смысле слова. Этому препятствует помимо только что указанного жизнеутверждающего финала общий светлый фон ее. Вся пьеса как-то особенно "принаряжена" и расцвечена. Замечательно обилие в ней веселых сценок и шуток. Комический элемент мы встретим и в других, более поздних трагедиях Шекспира ("Гамлет", "Макбет", особенно "Король Лир"), но там он имеет целью усилить трагическое, оттенив его. Здесь же он приобретает почти самостоятельное значение, ослабляя трагическое. Сходным образом и картина столь короткого, но такого полного и светозарного счастья любящих (III, 5) уравновешивает,– если не превозмогает,– горечь их печального конца. С этим связано и обилие рифм, введение в диалог (в двух местах) сонетной формы, и нередкие черты эвфуизма (см., например, жалобу Джульетты, получившей известие о смерти Тибальта; III, 2), симметрия многих мотивов и эпизодов, обилие в пьесе музыки и тому подобные "прикрасы", усиливающие веселый, жизнерадостный тон многих мест.

Но больше всего мешает признать пьесу трагедией в шекспировском понимании этого термина то, что наряду с борьбой героев против их окружения здесь нет внутренней их борьбы (как, скажем, в "Гамлете", "Отелло", отчасти "Макбете" и т. п.).

Тем не менее, если пьеса и не удовлетворяет всем требованиям жанра трагедии, она все же воспринимается нами как трагедия – как особый тип трагедии, трагедии лирической и оптимистической – по величественности образов и возвышенной величавости борьбы, которую ведут протагонисты пьесы с господствующим укладом. И то и другое нисколько не умаляется тем, что борьба эта далеко не является непосильной или преждевременной, как мы обычно наблюдаем это в трагедиях эпохи (например, в названных выше трагедиях Шекспира), а наоборот, победа светлого начала кажется обеспеченной и исторически созревшей. В этом-то и заключается своеобразие данной пьесы в ряду творений Шекспира, как бы мы ее ни называли, следуя терминологии канонической поэтики.

Существенным для этой трагической нормы любви является то, что помимо раскрытия всей силы и очарования юной страсти Шекспир показывает ее развивающее и обогащающее действие на человеческую личность.

Ромео вырастает в пьесе на наших гладах, последовательно проходя три стадии. Вначале, до встречи с Джульеттой, это наивный юноша, еще сам не понимающий своей натуры и своих душевных запросов. Он хочет тоже принять участие в типично ренессансном (сравните с этим сонеты, поэмы, некоторые ранние комедии Шекспира) культе любви, хочет не отстать от других и внушает себе, что влюблен в черноглазую Розалинду, по которой томно вздыхает. На самом же деле это чисто "мозговое", надуманное увлечение, которое не затрагивает по-настоящему его сердца. Как бы желая подчеркнуть это, Шекспир вовсе не выводит на сцену этот бледный фантом, в отличие от Брука, делающего его вначале активным действующим лицом. Но, увидев Джульетту, Ромео сразу перерождается. Он мгновенно чувствует, что она – его избранница, что с ней связана его участь. Ромео становится взрослым, зрелым человеком, который не просто мечтает, но уже действует, борется за свое живое чувство. С этой минуты, все его слова и поступки полны энергии и решительности, а вместе с тем большой внутренней простоты и искренности.

Наконец, когда Ромео получает ложное известие о смерти Джульетты, он еще раз преображается. Он чувствует, что для него жизнь кончена; он как бы поднимается над собой и всем окружающим, чтобы посмотреть на мир извне, с большей высоты. Ромео приобретает ту проницательность и мудрость, ту отрешенность и объективность, которые свойственны иногда старым людям, многое испытавшим и продумавшим. Теперь Ромео начинает понимать мир лучше, чем раньше. Ему открываются силы, руководящие людьми. В эту минуту высшего страдания и высшей ясности мысли Ромео, покупая у аптекаря яд, называет золото, которое дает ему, "ядом похуже", чем полученное им зелье (V, 1). Когда затем, у гробницы Джульетты, он встречает Париса, этот молодой аристократ с благородными, но неглубокими чувствами кажется Ромео ребенком по сравнению с ним, и он называет его в "юношей".

Таким же образом, под влиянием овладевшего ею всепоглощающего чувства вырастает в пьесе и Джульетта. Из кроткой и наивной девочки, какой она показана вначале, она превращается и созревшую душой женщину, идущую на все ради своего чувства, в подлинную героиню. Она порывает со своей семьей, со своими привычками и обстановкой жизни ради любимого. Во имя своей любви она подвергает себя величайшей опасности, когда решается выпить снотворный напиток. Достаточно прочесть ее замечательный монолог по этому поводу (в конце сцены – IV, 4), чтобы понять тот ужас, который она испытывает, и всю силу проявленного его мужества. Наконец, она бестрепетно принимает смерть, чтобы уйти из жизни вместе с Ромео.

Следует отметить, что Джульетта на протяжении всей пьесы проявляет гораздо больше энергии и инициативы, чем Ромео, изобретая средства в защиту своей любви, борясь со своей судьбой или активно устремляясь навстречу судьбе. Ведь ей, юной девушке, гораздо труднее оторваться от родной семьи, бежать из отцовского дома, чем молодому человеку, как Ромео, с самого начала изображенному эмансипировавшимся, обособившимся от родителей и семейной обстановки. Родителям приходится лишь издали следить, а его судьбой, узнавать о его действиях и чувствах не непосредственно от него, а от его друзей, например от Бенволио (1, 1). (Вот, кстати почему обстановка дома Капулетти, да и характеры родителей Джульетты обрисованы Шекспиром несравненно подробнее, чем дом Монтекки.) Джульетта гораздо сердечнее, теплее, душевно богаче, чем ее избранник. Он риторически сравнивает себя со школьником, тогда как первая ее мысль – об опасности, которой он подвергается во владениях ее отца. Не Ромео, а Джульетта отвергает клятвы. Не он, а она говорит простые слова: "Хотела бы приличье соблюсти.… Но нет, прочь, лицемерье! Меня ты любишь?" (11, 2). Ей, а не ему принадлежит столь характерное для всего образа мыслей Шекспира рассуждение:

"Монтекки – что такое это значит?

Ведь это не рука и не нога, и не лицо твое…

О, возьми другое имя!

Что в имени? То, что зовем мы розой,

И под другим названьем сохранило б свой сладкий запах!"

Ромео даже и после своего перерождения лишь наполовину избавился от самонаблюдения. Джульетта цельнее, богаче оттенками чувства, деятельнее. Стоит сравнить разницу между горячностью ее речей с Ромео, кормилицей, братом Лоренцо и сдержанностью, уклончивостью с родителями или с Парисом. Не случайно в заключительной строке трагедии у Шекспира сказано не "повесть о Ромео и Джульетте", а "повесть о Джульетте и ее Ромео".

Это выдвижение ее имени на первое место в эпоху, когда приходилось еще доказывать моральную равноценность женщины мужчине (вспомним хотя бы "Укрощение строптивой"), очень показательно. Наряду со всем прочим оно также знаменует борьбу Шекспира за новые понятия, за новую жизнь.

Главные герои трагедии окружены целым рядом образцов, которые оттеняют и усиливают основную мысль пьесы. Здесь на первое место должен быть поставлен брат Лоренцо. Этот помощник влюбленных в борьбе с угнетающим их миром – монах только с виду: кроме звания и одежды, в нем самом, как и в его речах, нет ничего церковного. Беседуя с любящими, и наставляя их, он никогда не говорит о боге, не ссылается на его волю и мудрость. Замечательно, что единственный раз во всей пьесе, когда он ссылается на бога и предлагает смириться перед его волей,– это сцена (IV, 5), где он корит родителей Джульетты за избыток скорби и ораторствует о ее "блаженстве в раю". В то время как лучше всех знает, что никакой "божьей воли" тут не было, ибо она жива и всего лишь выпила снотворное зелье.

В средние века и нередко еще в эпоху Возрождения молодые люди уходили в монастыри не из благочестия, а чтобы обеспечить себе возможность спокойного существования, посвященного занятию науками и далеко не "богобоязненным" размышлениям (вспомним хотя бы Рабле). Монах Лоренцо отнюдь не был явлением исключительным. По существу он – философ, и естествоиспытатель, который собирает травы и минералы, исследует их, изучает добрые и злые силы природы (II, 3). Глубокий материализм звучит в его сведении всего сущего к проявлениям природы: "земля, природы мать – ее ж могила: что породила, то и схоронила. Припав к ее груди, мы целый ряд найдем рожденных ею разных чад…". Зачатки диалектики есть и в его рассуждении о наличии доброго в злом и злого в добром (там же) в зависимости от того, как мы им пользуемся – разумно или злоупотребляя. Истинный пантеист, брат Лоренцо занимает место на прямой линии развития, идущей от Франциска Ассизского к Джордано Бруно, сожженному за свободомыслие на костре. Лоренцо – олицетворение мудрости, естественности и доброты. За добро, которое он творит,– он не получает,– да и не ищет,– даже слова благодарности. Он сочувствует любящим, заботится о них, помогает им, как может, а когда все его усилия оказываются бесполезными – он оплакивает их с глубокой любовью.

Очень характерен эпизодический образ Меркуцио. Характерен потому, что он акцентирует итальянский и ренессансный колорит всей пьесы. Пушкин писал об этой трагедии: "В ней отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и concetti. Так понял Шекспир драматическую местность. После Джюльеты, после Ромео, сих двух очаровательных созданий шекспировской грации, Меркуцио, образец молодого кавалера того времени, изысканный, привязчивый, благородный Меркуцио, есть замечательнейшее лицо изо всей трагедии. Поэт избрал его в представители итальянцев, бывших модным народом Европы, французами XVI века". К этой тонкой характеристике трудно что-либо прибавить.

Очень интересен образ графа Париса – жениха Джульетты, назначенного ей отцом. Шекспиру легко было бы сделать его уродом, стариком, существом грубым и низменным. Вместо этого он обрисовал Париса как красивого и изящного юношу, хорошо воспитанного, благородного, искренне любящего Джульетту. В том заключена тонкая мысль. При всех своих видимых достоинствах Парис, если сравнить его с Ромео, внутренне пуст и бездушен. Недаром кормилица говорит, что он "словно вылит из воска". В нем нет огненного чувства Ромео, все его слова и движения посредственны, лишены значительности. Он оплакивает Джульетту, считая, что она умерла, и приносит на могилу цветы, но он оказался в силах пережить ее. Парису более подошла бы в качестве возлюбленной Розалинда, которую он окружил бы своей благопристойной и спокойной любовью, чем Джульетта, для которой любовь – это вся жизнь. Джульетта приходит в ужас от мысли о браке с Парисом не потому, что он был чем-нибудь плох или противен ей, а лишь потому, что она может любить только одного, избранного ею навеки – Ромео.

Для оживления и раскраски действия Шекспир ввел в пьесу еще ряд более или менее ярких фигур (старый Капулетти, Тибальт, Бенволио и другие). Очень забавны шутовские сцены со слугами. Еще больше веселья, хотя и другого рода, несет с собой образ кормилицы – натуры грубой и достаточно пошлой, но не лишенной здравого смысла и своеобразного юмора. Очень живо передана также атмосфера итальянского города, залитого солнцем, от горячих лучей которого мысль работает быстрее, и страсти разгораются с еще большей силой.

"Ромео и Джульетта" – одна из тех пьес Шекспира, которые наиболее богаты красками. В ней много разных тонов, от веселой улыбки до дикого отчаяния, от нежной любви до лютой злобы. Но над всем преобладает любовь к жизни и вера в победу правды и добра.

Трагедия эта – одно из тех созданий Шекспира, которые не только вызвали огромное число критических исследований и оценок, но и обрели долгую жизнь в искусстве. Из ее литературных отголосков одним из наиболее известных является, пожалуй, новелла Готфрида Келлера "Сельские Ромео и Джульетта". Бесчисленны отражения этой пьесы в изобразительном искусстве. Но особенно глубоки и проникновенны музыкальные переложения (опера Гуно, симфония Берлиоза, поэмы Чайковского и Свендсена, балет Прокофьева) этого музыкальнейшего творения Шекспира.

Король Лир: отцы и дети

Сказание о короле Лире и его дочерях принадлежит к числу древнейших легендарных преданий Британии. Ее первая литературная обработка была сделана английским летописцем Джеффри Монмутским, изложившим ее в своей латинской "Истории Британии" (1135). У него заимствовал ее Лайамон и пересказал на английском языке в поэме "Брут" (ок. 1200). Дальнейшие пересказы предания о Лире встречаются в стихотворных хрониках Роберта Глостерского (ок. 1300), Роберта Маннинга. (1338), Джона Хардинга (1450) и в прозаических хрониках Роберта Фабиана (1516), Джона Растела (1530), Ричарда Графтона (1568) и, наконец, в знаменитых "Хрониках" Р. Холиншеда (1577). Этим, однако, литературная история сюжета не ограничивается. Аналогичный рассказ содержится в средневековом сборнике "Римские деяния". К этому сюжету неоднократно обращались английские поэты эпохи Возрождения. Вариант истории Лира мы находим в одной из частей коллективной поэмы "Зерцало правителей" (1574), где рассказ дан в поэтической обработке Джона Хиггинса. О Лире повествует и Уорнер в поэме "Англия Альбиона" (1586), а также величайший из поэтов английского Возрождения Эдмунд Спенсер в своей "Королеве фей" (1590, книга песнь 10). Прозаический пересказ легенды был сделан также в эпоху Шекспира историком Уильямом Кемденом (1605).

Один из предшественников Шекспира написал пьесу, которая в мае 1594 года была зарегистрирована в Палате книготорговцев под названием "Прославленная история Лира, короля Англии, и его трех дочерей". Вышла ли книга, неизвестно, ни один экземпляр этого предполагавшегося издания не сохранился. В мае 1605 года в Палате книготорговцев была сделана новая запись о готовившейся публикации под названием "Трагическая история короля Лира и его трех дочерей". В конце года книга вышла в свет со следующим обозначением на титульном листе: "Подлинная хроника об истории короля Лира и его трех дочерей, Гонориллы, Реганы и Корделлы, как она многократно исполнялась в недавнее время". Полагают, что в обоих случаях регистрации имелась в виду одна и та же пьеса. Она шла в театре Роза впервые в апреле 1594 года. Автор дошекспировской пьесы о Лире остался неизвестен. Текст этой пьесы сохранился, и это дает возможность сравнивать ее с трагедией Шекспира. Текст шекспировского "Короля Лира" дошел в двух вариантах. Первое издание появилось при жизни драматурга, в 1608 году, с пространным заглавием: "Г-н Уильям Шекспир: его правдивая хроника об истории жизни и смерти короля Лира и его трех дочерей. С несчастной жизнью Эдгара, сына и наследника графа Глостера, принявшего мрачный облик Тома из Бедлама, как это игралось перед его королевским величеством в ночь на св. Стефана во время рождественских праздников слугами его величества, обычно выступающими в "Глобусе" на Бенксайде в Лондоне".

Сохранилось второе издание пьесы, также датированное 1608 годом. Однако исследователи установили, что это было более позднее издание, относившееся к 1619 году, которое типографщик датировал 1608, так как напечатал его незаконно, в обход прав издателя первого кварто. Данный текст повторяет кварто 1608 г., добавляя к опечаткам первого издания большое количество новых ошибок. Текстологического значения второе кварто не имеет. Наконец, трагедия была напечатана в фолио 1623 г. Сравнение текстов показывает, что кварто содержит около 300 строк, отсутствующих в фолио, тогда как около 100 строк, имеющихся в фолио, отсутствуют в кварто. Существуют многочисленные гипотезы, предложенные Шекспироведами для объяснения различий между текстами кварто и фолио. Сокращения в тексте фолио, по мнению большинства исследователей, свидетельствуют о том, что это сценический вариант трагедии. Но и кварто 1608 г. носит явные следы того, что перед нами текст, игравшийся на сцене. Качества текста 1608 г., однако, таковы, что его едва ли можно считать подлинным и точным. Уже давно возникло предположение, что кварто представляет собой стенографическую запись спектакля. В недавнее время была выдвинута гипотеза о том, что текст кварто восстановлен был по памяти актерами, которые, находясь в гастрольной поездке, решили поставить пьесу, рукопись которой они не захватили с собой. Не входя в обсуждение вопроса о природе первого кварто, укажем, что как раньше, так и теперь основой текста принято считать вариант фолио, дополняемый отдельными местами по кварто 1608 г.

Для датировки трагедии Шекспира приходится опираться лишь на внутренние показания самого текста. В нескольких местах Шекспир воспользовался книгой Харснета "Разоблачение отъявленных папистских обманов", опубликованной в 1603 году. Из нее заимствованы имена дьяволов, называемые Эдгаром, когда он представляется безумным. Отсюда возникает вывод, что пьеса была написана после 1603 года. С другой стороны, на титуле кварто 1608 г. сказано, что пьеса исполнялась при дворе в ночь на св. Стефана. В каком же году это было? Во всяком случае, не в самом 1608 году. И не в 1607, ибо издание было зарегистрировано в Палате книготорговцев в ноябре 1607 года, то есть до рождественских праздников, когда состоялся придворный спектакль. Период возникновения пьесы сужается; она была создана между 1603-1606 годами. Дальнейшее уточнение даты делается на основании того места трагедии, где Глостер говорит о "недавних затмениях солнца и луны" (I, 2). В сентябре 1605 года произошло затмение луны, а в октябре 1605 - затмение солнца. В результате получается возможность довольно точной датировки трагедии 1605-1606 годами.

Обратимся теперь к вопросу об источниках трагедии. Какими из многочисленных произведений, названных выше, воспользовался Шекспир при создании "Короля Лира"? Сравнительный анализ, произведенный исследователями, убеждает в том, что Шекспир воспользовался для основной линии сюжета, во-первых, пьесой своего предшественника, но он также использовал кое-что из рассказа о Лире в "Хрониках" Холиншеда, а отдельные детали взял из поэмы Спенсера "Королева Фей". Вторая сюжетная линия - история Глостера и его сыновей - заимствована Шекспиром из романа Сиднея "Аркадия" (напечатанного в 1590 г.).

Известно, что Л. Толстой в своей статье "О Шекспире и о драме", "ниспровергая" Шекспира, утверждал, будто ранняя пьеса о Лире превосходит трагедию великого драматурга, как по своим художественным достоинствам, так и по нравственному значению. Для полемики с этим мнением здесь нет места, да и нет необходимости, но вопрос о соотношении между двумя пьесами представляет несомненный интерес.

Вот конспективное изложение дошекспировской пьесы. Лир задумывает выдать Корделлу замуж. Он намеревается спросить дочерей, как они его любят. Он не сомневается в том, что Корделла выразит наибольшую любовь, и тогда он потребует от нее, чтобы она вышла за того. Кого он ей предложит в мужья. План этот известен верному приближенному короля Периллу (у Шекспира - Кент) и коварному советнику Скалигеру. Последний рассказывает о замысле короля старшим дочерям - Гонорилле и Регане. Обе они рассыпаются перед королем в льстивых речах, тогда как Корделла отвечает сдержанно. Рассерженный Лир не изгоняет Корделлу, но лишает ее наследства. Королевство он делит между двумя старшими дочерьми. Мужья старших дочерей герцоги Корнуол и Камбрийский бросают жребий - кому достанется та или иная половина королевства. Перилл безуспешно пытается спасти долю королевства для Корделлы. Затем в Британию прибывает переодетым король Галлии, наслышавшийся много о красоте дочерей Лира. Он встречает Корделлу, горюющую из-за того, что она впала в немилость, и, восхищенный ее красотой, предлагает ей стать его женой. Все это занимает семь сцен, которые сжаты Шекспиром в краткую экспозицию и завязку трагедии. Последуем, однако, далее за автором дошекспировской пьесы. Перилл не одобряет поведения Лира, но решает не покидать его. Затем следуют сцены дурного обращения старших дочерей с королем. Галльский король, узнав об этом, посылает послов, приглашающих Лира в Галлию. Регана подкупает убийцу, чтобы тот прикончил старого короля, но в последнюю минуту раскаяние овладевает им, и он оставляет Лира в живых. Корделла с мужем собираются переодетыми отправиться в Британию. Но Лир и верный ему Перилл сами прибывают в Галлию и встречают здесь переодетых в крестьянское платье короля и королеву. Происходит примирение Лира с Корделлой. Галльский король вторгается с войсками в Британию, одерживает победу над Корнуолом и герцогом Камбрийским и восстанавливает Лира на престоле.

Прежде всего, бросается в глаза различие между финалами двух пьес. У предшественника Шекспира он благополучный: Лир снова становится королем, и Корделла остается в живых. Шекспир завершает трагедию гибелью Лира и Корделии. Но гибель Корделии не была придумана Шекспиром. В поэме Спенсера "Королева фей" Корделия, заключенная вместе с Лиром в тюрьму, кончает самоубийством. Оставляя в стороне второстепенные различия, укажем лишь на следующие: 1) ни в пьесе предшественника, ни в одном из стихотворных и прозаических рассказов нет второй линии действия, введенной Шекспиром (Глостер и его сыновья); 2) Шекспиром снят эпизод, в котором изображается намерение Реганы убить отца; 3) в старой пьесе Кент (Перилл) не изгоняется королем, он сопровождает его, не прибегая к переодеванию, как у Шекспира; 4) король французский не появляется в конце пьесы у Шекспира; 5) в пьесе предшественника Шекспира нет образа шута; 6) мотив безумия Лира введен Шекспиром. Как мелкие, так и крупные перемены в фабуле уже придавали иной характер пьесе Шекспира по сравнению с произведением предшественника. Но дело было не только в сюжетных мотивах. Иначе предстают у Шекспира характеры персонажей и, в первую очередь самого Лира. Более глубокая психологическая мотивировка сочетается у Шекспира со значительными социально-философскими идеями, на которые нет и намека в ранней пьесе. Она представляет собой довольно откровенную дидактическую драму на тему об обязанностях детей по отношению к родителям. Содержание трагедии Шекспира значительно шире этой темы.

"Король Лир" признан наряду с "Гамлетом" вершиной трагического у Шекспира. Мера страданий героя превосходит здесь все, что выпало на долю тех, чьи трагедии были изображены Шекспиром как до, так и после этого произведения. Но не только сила трагического напряжения отличает эту драму. Она превосходит другие творения Шекспира своей широтой и подлинно космической масштабностью. Пожалуй, нигде творческая смелость Шекспира не проявилась с такой мощью, как в этом творении его гения. Мы ощущаем это в языке трагедии, в речах Лира, в поэтических образах, превосходящих смелостью все, что мы до сих пор встречали у Шекспира. Но смелость и оригинальность поэтического языка - лишь одно из проявлений гения художника. "Есть высшая смелость, - писал Пушкин, - смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческой мыслию, - такова смелость Шекспира, Dante, Milton'a, Гете в Фаусте, Молиера в Тартюфе" <"Пушкин-критик", М., 1950, стр. 129.>. Композиция "Короля Лира" отличается именно такой смелостью. Различные линии многопланового сюжета трагедии охвачены единой творческой мыслью. Как и в "Отелло", в "Короле Лире" нет никаких сверхъестественных элементов. Действие происходит в реальном мире, и в него не вторгаются пришельцы из мира потустороннего. Но по сравнению с "Отелло" масштаб действия здесь шире. В венецианской трагедии в центре действия - личная драма и, хотя она имеет глубокие социальные корни, Эти последние несколько скрыты от взора. Причины трагедии отведены на задний план действия, они таятся в Венеции, составляющей фон для основного действия, замкнутого в кругу взаимоотношений двух-трех лиц. В "Короле Лире" личные, семейные отношения и есть одновременно отношения общественные. Общество здесь не фон, а поле действия, а фоном для человеческих драм, происходящих в нем, является обширное царство природы. Именно это и придает большую масштабность трагедии. В то время как люди переживают душевные бури, страшные грозы происходят и в природе. Вся жизнь вздыблена, весь мир сотрясается, все потеряло устойчивость, нет ничего прочного, незыблемого. По этой земле, сотрясаемой страшными толчками, под небом, обрушивающим потоки из своих хлябей, живут и действуют персонажи трагедии. Они подхвачены вихрем стихий, бушующих в них самих и вовне.

Образ бури, грозы является доминирующим в трагедии. Ее действие - это череда потрясений, сила и размах которых возрастают с каждым разом. Сначала мы видим семейную дворцовую драму, затем драму, охватившую все государство, наконец, конфликт перехлестывает за рубежи страны и судьбы героев решаются в войне двух могучих королевств.

Такие потрясения должны были долго назревать. Но мы не видим, как собирались тучи. Гроза возникает сразу, с первой же сцены трагедии, когда Лир проклинает младшую дочь и изгоняет ее. А затем порывы вихря - вихря человеческих страстей - охватывают всех действующих лиц и перед нами возникает страшная картина мира, в котором идет война не на жизнь, а на смерть, и в ней не щадят ни отца, ни брата, ни сестры, ни мужа, ни старческих седин, ни цветущей молодости.

Участники трагедии занимают высокое положение в государственной иерархии. Борьба между ними могла ограничиться конфликтами морально-политического характера, как в хрониках Шекспира. И это тем более могло быть так, ибо сюжет о Лире был включен Холиншедом в его летописи исторических судеб Англии. В критике были попытки толковать трагедию с точки зрения политической морали. Причину несчастий Лира объясняли тем, что он хотел повернуть колесо истории вспять, разделив единое централизованное государство между двумя властителями. В доказательство проводили параллель между "Королем Лиром" и первой английской ренессансной трагедией "Горбодук", политическая мораль которой действительно состояла в утверждении идеи государственного единства.

В трагедии Шекспира этот мотив есть, но он отодвинут в сторону. Не о разделе страны написал Шекспир, а о разделении общества. Государственно-политическая тема подчинена более обширному замыслу. Это и не семейная драма, какой была анонимная дошекспировская драма о короле Лире и его дочерях. Тема неблагодарности детей играет большую роль и у Шекспира. Но она служит лишь толчком в развитии сюжета. "Король Лир" - трагедия социально-философская. Ее тема не только семейные отношения, не только государственные порядки, но природа общественных отношений в целом. Сущность человека, его место жизни и цена в обществе - вот о чем эта трагедия.

Нужно сразу же сказать, что социальные отношения, для обозначения которых у нас выработались широко распространенные теперь понятия, связанные с теорией классового деления общества, на языке эпохи Шекспира выражались иначе, хотя бы уже потому, что общество его времени еще было сословным. Но общественные теории средних веков и эпохи Возрождения в чуждых нам терминах говорили о вещах, которые без труда переводятся на наш язык. Одним из таких понятий тех времен была "природа". В "Короле Лире" слово "природа" и производные от него встречаются свыше сорока раз. В нашем словоупотреблении "природа", как правило, обозначает нечто противостоящее обществу, и этим наша речь как бы закрепляет то отдаление человека от природы, которое произошло в ходе развития классового общества. Люди эпохи Шекспира (в частности, сам Шекспир) были неизмеримо ближе к природе, и этим словом они охватывали всю жизнь, включая и общественные отношения. Поэтому, когда персонажи Шекспира говорят "природа", они отнюдь не всегда подразумевают под этим поля, леса, реки, моря, горы; природа для них - весь мир и в первую очередь самое интересное для них существо этого мира - человек во всех многообразных проявлениях и отношениях, составляющих его жизнь.

Но уже в эпоху Возрождения, и в частности в произведениях Шекспира, обнаруживаются два различных понимания природы. Как мы увидим далее, образование двух концепций природы отражало в сфере идеологических понятий конфликт двух социальных укладов и соответствующих им норм морали и поведения.

Традиционным был взгляд на природу как на благодетельную силу жизни. Принадлежность к царству природы означала для человека неразрывную связь со всем строем жизни, включая природу в собственном смысле слова и "природное" общество. Каждому существу было предназначено свое место в природе. Средневековая идеология особенно настаивала именно на предопределенности места для каждого в схеме мироздания. Гуманисты, и в частности материалист Ф. Бэкон восприняв эту традиционную концепцию, подчеркивали в ней, прежде всего, благость природы и всеобщую связь вещей. И, конечно, понимали они природу совершенно иначе, чем догматики-схоласты.

Общественные взаимоотношения тоже входили в эту систему всеобщих связей. Существовали связи семейные, сословные, государственные. Подчинение детей родителям, подданных - государю, забота родителя о детях и государя о подданных были формами естественной связи между людьми. В этом видели всеобщий закон природы, обеспечивающий гармонические взаимоотношения во всех человеческих коллективах от семьи до государства. Такое понимание природы составляет один из центральных мотивов, проходящих через всю трагедию Шекспира. Такова та идеологическая форма, в которую облечено ее социально-философское содержание.

В "Короле Лире" мы с самого начала видим, что законы природы нарушены. Ключ к тому, что происходит в трагедии, дан в следующих словах Глостера: "...Эти недавние затмения, солнечное и лунное! Они не предвещают ничего хорошего. Что бы ни говорили об этом ученые, природа чувствует на себе их последствия. Любовь остывает, слабеет дружба, везде братоубийственная рознь. В городах мятежи, в деревнях раздоры, во дворцах измены, и рушится семейная связь между родителями и детьми. Либо это случай, как со мною, когда сын восстает на отца. Либо как с королем. Это другой пример. Тут отец идет против родного детища. Наше лучшее время миновало. Ожесточение, предательство, гибельные беспорядки будут сопровождать нас до могилы" (I, 2).

"Природа" тяжко страдает, и мы видим подтверждение этого в картине полного распада всех естественных и общественных связей между людьми. Король Лир изгоняет дочь, Глостер - сына; Гонерилья и Регана восстают против отца, Эдгар обрекает своего отца на страшную казнь; сестры Гонерилья и Регана готовы каждая изменить своему мужу, и в порыве ревнивого соперничества в борьбе за любовь Эдмонда Гонерилья отравляет Регану; подданные воюют против короля, Корделия идет войной против своей родины.

В "Отелло" мы видели трагедию хаоса в душе одного человека, в "Короле Лире" - трагедия хаоса, охватившего целое общество. Человеческая природа взбунтовалась против самой себя, и мудрено ли, что взбунтовалась природа, окружающая человека? Трагедия поэтому не может быть сведена к теме неблагодарности детей, хотя это и занимает значительное место в сюжете. Речь идет о большем - о том, что распались все устои, делавшие жизнь упорядоченной. В "Короле Лире" с самого начала можно видеть, как рушится всякий порядок. Может показаться, что виной этому безумное своеволие Лира. Но это не совсем так. Своеволие, которое мы наблюдаем в поведении Лира, свойственно всем действующим лицам трагедии.

Существует мнение, будто в "Короле Лире" представлено общество, живущее по патриархальным законам, которые только начинают рушиться. На самом деле уже в начале перед нами мир, в котором сохранились только внешние признаки патриархальности. Никто из действующих лиц уже не живет по законам патриархального строя. Никого из них не интересует общее, ни у кого нет заботы о государстве, каждый думает только о себе. Это ясно видно на примере старших дочерей Лира, Гонерилье и Регане, готовых да любой обман, лишь бы получить свою долю королевских земель и власти. Эгоизм, сочетающийся с жестоким коварством, сразу же обнаруживает и незаконный сын Глостера - Эдмонд. Но не только эти люди, одержимые хищническими стремлениями, лишены патриархальных добродетелей покорности и повиновения. Благородный граф Кент обнаруживает неменьшую независимость, когда смело, упрекает короля за неразумный гнев против Корделии. И сама Корделия своенравна и упряма, что проявляется в ее нежелании унизить свое личное достоинство не только лестью, но и вообще публичным признанием в чувствах, которые она считает глубоко интимными. Она не хочет участвовать в ритуале лести, затеянном королем Лиром, даже если ей это будет стоить не только наследства, но и любви Лира. Коротко говоря, все действующие лица трагедии - индивиды с ясным сознанием личных интересов и целей. Это относится не только к главным персонажам, но и к таким третьестепенным фигурам, как, например, дворецкий Гонерильи Освальд и слуги Корнуэла и Реганы. Освальд, наблюдая царящий вокруг хаос, рассчитывает, что и сам он сможет возвыситься. Что же касается слуг Корнуэла и Реганы, то их независимость от господ проявляется в том, что, возмущенные их жестокостью по отношению к Глостеру, они открыто заявляют об этом, а один из слуг даже вступает в борьбу с Корнуэлом и наносит ему смертельную рану.

Хотя все персонажи "Короля Лира" обладают феодальным титулами и званиями, тем не менее, общество, изображаемое в трагедии, не является средневековым. За феодальным обличьем скрывается индивидуалистическое нутро. При этом, как и в других произведениях Шекспира, новое самосознание личности имеет у действующих лиц трагедии два ясно выраженных направления. Одну группу персонажей составляют те, в ком индивидуализм сочетается с хищническим эгоизмом. В первую очередь это Гонерилья, Регана, Корнуэл и Эдмонд. Эдмонд выступает как выразитель жизненной философии, которой руководствуются все люди такого склада.

Эдмонд сродни всем другим представителям хищнического дуализма, изображенным Шекспиром. Он человек такого же характера, как Ричард III и Яго. Все они явные злодеи. Роднит их то, что каждый, обделен природой или обществом. Эдмонд - незаконный сын, и, следовательно, ему не приходится рассчитывать на то, что жизненные блага и почетное положение в обществе достанутся ему по наследству, как его брату Эдгару, законному сыну Глостера. Его возмущает эта несправедливость. Он восстает против обычаев потому, что они не обеспечивают ему того места в жизни, какого он хотел бы достигнуть. Выше было сказано, что понятие природы для Шекспира и многих его современников было связано с представлением об устойчивом миропорядке, и природа считалась воплощением естественных законов объединяющих людей. Наряду с этим у Шекспира встречается и другое понимание природы, означающее нечто противоположное. Такой взгляд на природу, например, у Яго, который понимал под этим словом желания и аппетиты человека. Эдмонд всецело единомышленник Яго. Свою речь, выражающую его взгляд на жизнь, он начинает знамена словами:

"Природа, ты моя богиня! В жизни Я лишь тебе послушен. Я отверг

Проклятье предрассудков и правами. Не поступлюсь, пусть младше я, чем брат"

Упорядоченная природа, стройный миропорядок, покоящийся на естественных связях, то есть все то, что так дорого Глостеру, отвергается Эдмондом. Для него это (перевожу дословно) "чума обычая". Для Эдмонда в этой системе природы не приготовлено места, он в ней пасынок, а не сын, в полном смысле слова "незаконнорожденный".

Природа, которой он поклоняется, другая, она - источник силы, энергии, страстей, не поддающихся повиновению той, иной "природе". Он не намерен отказываться от жизненных благ во имя подчинения существующим в обществе законам. Обычай лишает его, как незаконнорожденного, многих прав, но это несправедливо, ибо природа дала ему не меньше, а даже больше желаний - и энергии, чтобы удовлетворить их, - чем тем, кто от рождения имеет права на все (I, 2).

Яго считал человека "садом", в котором каждый сам выращивает свой характер и делает соответственно выбор жизненного пути. Точно так же думает и Эдмонд. Он смеется над теми, кто, подобно его отцу, верит в средневековое учение о влиянии небесных светил на характер и судьбы людей. "Когда мы сами портим и коверкаем себе жизнь, обожравшись благополучием, - говорит Эдмонд, - мы приписываем наши несчастья солнцу, луне и звездам. Можно, правда, подумать, будто мы дураки по произволению небес, мошенники, воры и предатели - вследствие атмосферического воздействия, пьяницы, лгуны и развратники - под непреодолимым давлением планет. В оправдание всего плохого у нас имеются сверхъестественные объяснения. Великолепная увертка человеческой распущенности - всякую вину свою сваливать на звезды...

Какой вздор!

Я то, что я есть, и был бы тем же самым, если бы самая целомудренная звезда мерцала над моей колыбелью" (I, 2).

Не звезды предначертали Эдмонду быть злодеем. Он родился в мире, где для него не было уготовано места, и намерен сам завоевать его для себя любыми средствами, не считаясь с принятыми в обществе законами. Психология Эдмонда и его философия жизни - порождение новых общественных условий, развившихся в результате буржуазного прогресса. Это уже становится нормой жизненного поведения. Но над умами людей тяготеют старые понятия. Поставленные рядом, речи Глостера и Эдмонда (их противопоставил так сам Шекспир, см. I, 2) выражают мировоззрение двух разных социальных укладов, двух разных Эпох. Для Глостера природа - это, как мы знаем, извечный мировой порядок, где каждому определено свое место. Слова о нарушении законов природы, приведенные выше, характеризуют Глостера как выразителя традиционного мировоззрения. В противоположность ему в понимании Эдмонда природа означает право человека на восстание против существующего порядка вещей. Глостеру кажется, что на его стороне вечный закон и что всякие нарушения его есть следствия индивидуального произвола, но он заблуждается. Здесь, как в капле воды, отражен всемирно-исторический процесс смены двух общественных формаций, о котором писал К. Маркс, объясняя социальную сущность трагического: "Трагической была история старого порядка, пока он был существующей испокон веку властью мира, свобода же, напротив, была идеей, осенявшей отдельных лиц, - другими словами, пока старый порядок сам верил, и должен был верить, в свою правомерность" <"К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве", т. 1, М,, 1957, стр. 53.>. Глостер воплощает этот старый порядок, верящий в свою правомерность, тогда как Эдмонд - человек, которого уже осенила идея свободы от старых патриархальных связей. Он настолько далеко заходит в своем отрицании их, что не только становится врагом короля и нарушает долг подданного, но борется против брата и предает отца, разрывая, таким образом, самую священную кровную связь родства.

То, что происходит в семье Глостера, повторяется и в семье Лира. Правда, ни Лир, ни его дочери Гонерилья и Регана не выражают столь непосредственно тех жизненных понятий, которые мы слышим из уст Глостера и Эдмонда. Глостер и Эдмонд выражают и практику, и теорию двух противоположных укладов, Лир и его дочери - только практику, но и отношения между Лиром и его дочерьми имеют в своей основе тот же конфликт двух жизненных укладов, как он отражается в психологии и повседневном поведении людей. Впрочем, и Лир появится потом перед нами в роли философа, но об этом речь будет дальше. Новый миропорядок, - а мы знаем, что это был, в конечном счете, миропорядок буржуазный, - разрушал даже самую прочную из всех человеческих связей - кровную, родственную, семейную связь. И мы видим это на семьях Лира и Глостера. Главной разрушительной силой является стремление к обладанию теми имущественными правами, которые дают человеку независимость, а в иных случаях и власть над другими.

Гонерилья, Регана и Эдмонд были лишены возможности обрести самостоятельность до тех пор, пока они зависели от Лира и Глостера. Для них важно было любой ценой получить в руки то, на чем зиждилась королевская и отцовская власть их родителей. Все трое прибегают для этого к обману. Интересно то, что все они играют на самом дорогом для Лира и Глостера - на преданности и чувстве долга, хотя сами не ставят их ни в грош. Когда же они получают в свои руки земли, титулы и даже короны, они стряхивают долг повиновения родителям как обветшавшее платье. Трагедия Глостера состоит в той, он становится жертвой бездушного индивидуализма, разрушающего его семью.

Трагедия Лира состоит в этом лишь отчасти. Но прежде чем мы перейдем к главному герою трагедии, нам нужно сказать о второй группе персонажей. Все действующие лица трагедии - люди с ясным сознанием своей личности. Но не все они себялюбцы. Корделия, Эдгар, Кент, шут короля Лира составляют лагерь тех, кто обладает не низменной эгоистическим, а благородным пониманием прав человека. Для них существуют понятия верности, преданности, и в своем поведении они самоотвержены. Они тоже следуют "природе", но у них благородные понятия о природе и достоинстве человека. Показательно, что все они становятся в этом обществе отверженными. Корделию Лир проклял, Кента он изгнал; Эдгара предал проклятию Глостер, введенный в заблуждение Эдмондом. Что касается шута, то он в этом обществе отверженный и бесправный уже по самому своему положению. Но именно эти люди, изгнал презираемые, как мы убеждаемся, оказываются единственными, кто сохранил естественные чувства привязанности, любви и долга. Кент, переодевшись и изменив внешность, сопровождает Лира в его в изгнании, как и шут, который не покидает своего господина в крайней беде. Корделия, узнав, о несчастье Лира, забывает нанесенную ей обиду и возвращается, чтобы восстановить отца в его королевских правах. Эдгар, встретив своего ослепшего отца, думает только о том, чтобы облегчить его судьбу. При всем том, хотя каждый из них проявляет самоотверженность, все они лишены духа патриархального повиновения и рабской покорности. Не инстинкт подчинения, а свободный вы6ор объекта служения определяет их поведение. Они служат Лиру не как подданные, а как друзья, сохраняя духовную независимость, включая и шута, наиболее резкого из них и до беспощадности прямого в выражении своих мнений.

Если Эдмонд наиболее полно воплощает в себе духовный мир и нравственные принципы лагеря хищников-индивидуалистов, то его брат Эдгар оказывается в положении наиболее отверженного. В нашем восприятии Эдгар, преобразившийся в Тома из Бедлама, - странная и непонятная фигура. В эпоху Шекспира так называли самых несчастных и обездоленных людей, лишенных даже первейшего признака человечности - рассудка. Таких умалишенных помещали в Бедлам. Но этот дом призрения не обеспечивал их. Голодные и в рубищах, бродили они по дорогам, прося подаяния. То была самая низшая степень падения, ибо эти несчастные ничем не могли помочь себе и не сознавали своего ужасного положения. Образ Тома из Бедлама имеет, поэтому в трагедии одновременно конкретное и символическое значение.

В ходе действия трагедии обнаруживаются не только различия в нравственных стремлениях ее участников, разделяющих их на два лагеря. Мы видим также, как образуются два полярных мира. На одной стороне мир богатства и власти. Здесь идет вечная грызня, и каждый в этом мире готов перегрызть глотку другому. Таков мир, который построили для себя Гонерилья, Регана, Корнуэл, Эдмонд. Мы уже не раз встречали у Шекспира картину этого мира в его драмах.

Другой мир - это мир всех отверженных. В нем оказываются, сначала Кент и Корделия, затем Эдгар, король Лир, шут и, наконец, Глостер. Из них Корделия, ставшая супругой французского короля, является изгнанницей только по названию и несет бремя одних лишь моральных страданий. Остальные же брошены на дно жизни в самом буквальном смысле слова. Они обездолены, выброшены из прежнего, привычного для них образа жизни, лишены крова, источников средств существования и оставлены на произвол судьбы. Но личные бедствия не ожесточают их сердца, а, наоборот, обостряют сочувствие к страданиям других у тех, кому доброта и раньше была свойственна, а у тех, кто прежде был равнодушен к судьбам остальных, рождают чувство братства со всеми обездоленными.

Картина этих двух миров отражает состояние общества времен Шекспира. На одном полюсе те, кто выиграл в бессовестной погоне за богатством и властью, на другом те, кто проиграл в этой игре, потому что был честен, и эта честность делала его беззащитным против коварства хищных стяжателей. Но честные люди не остались покорными своей злосчастной судьбе. Прежде всего, никто из них не признал превосходства мира баловней фортуны. Они полны ненависти и презрения к тем, - кто так скуп в своем богатстве и так жесток в своем властном всесилии. Мы ощущаем это презрение в гордом поведении Кента и в язвительном сарказме шута. Кент даже пускает в ход силу, но что может поделать он один со своим честным негодованием в этом мире бесчестия и несправедливости? Единственное, чего он добивается, - это то, что его сажают в колодки. Глостеру достается больше: за сочувствие Лиру его подвергают страшной пытке и вырывают у него глаза. Корделия, заступившаяся за отца, теряет жизнь.

Мир сильных и богатых мстит тем, кто восстает против него, но поборников справедливости это не останавливает. Пусть зло сильнее их, они все равно будут бороться против него, и даже не потому, что заранее рассчитывают на победу, а просто потому, что жить, покоряясь злу, они не могут. Если в конце трагедии злодеи получают воздаяние, то не столько потому, что их одолевают честные люди, сколько потому, что их губит внутренняя вражда. Так же как они беспощадны по отношению к другим, беспощадны они и в соперничестве друг с другом.

Два персонажа в трагедии, из которых один принадлежит к миру власти, а другой к миру отверженных, сначала стоят несколько в стороне от борьбы, а затем под конец становятся самыми активными, и на их долю выпадает честь восстановления порядка и справедливости.

Один из них - Альбани. Обстоятельства складываются так, что он не сразу определяет свое место в борьбе двух лагерей. Он не знает всех гнусных планов и проделок своей жены Гонерильи, и лишь в конце перед ним раскрывается, что он был орудием в ее руках. Когда он узнает подлинный характер своей жены и всю массу злодейств, невольным пособником которых он был, Альбани решительно порывает с этим миром и становится тем человеком, который восстанавливает порядок в государстве.

Второй - Эдгар. Оклеветанный братом, он скрывался и бездействовал, пока несправедливость касалась лишь его, но когда он увидел, как поступили с Лиром и его отцом, Эдгар проникся решимостью бороться. Случай сталкивает его с Освальдом, и он убивает надменного придворного. Письмо, найденное им на теле убитого, раскрывает сговор Гонерильи и Эдмонда против Альбани. Этот документ открывает глаза Альбани, и он узнает, что чуть не стал жертвой коварства своей изменницы-жены. Но главная цель Эдгара - отомстить брату, который погубил отца и хотел погубить его. Он вызывает Эдмонда на поединок и сражается против него с опущенным забралом. В этом есть нечто символическое, как и в том, что Гамлет уничтожил своих противников их же собственным оружием. Ведь Эдмонд тоже боролся против Эдгара маскируясь, но то была бесчестная маскировка, ибо, строя козни против брата Эдмонд выдавал себя за его друга и защитника. Хотя Эдгар и сражается с закрытым лицом, но он борется с братом в честном поединке и побеждает его.

Итак, в трагедии противопоставлены друг другу два мира. Они ведут борьбу между собой. Какое же место занимает в этой борьбе Лир, тот, кто положил начало ее, и вокруг которого она все время ведется? Уже было сказано, что в какой-то мере судьба Лира предопределяется борьбой двух миров - старого патриархального уклада, к которому он отчасти принадлежит, и того нового строя жизни, который породил индивидуализм всего молодого поколения. Однако необходимо со всей решительностью подчеркнуть, что связь Лира с патриархальным укладом еще отнюдь не определяет ни его духовного облика, ни сущности переживаемой им трагедии. В нем, как и в некоторых других трагических героях Шекспира, черты старого переплетаются с психологией, рожденной новым временем. При этом как в том, что Лир унаследовал от традиционного жизненного уклада, так и в новообретенном отношении к людям и вещам есть и хорошие и дурные черты.

Вначале преобладает дурное. Мы видим перед собой Лира-деспота. С одной стороны, его деспотизм имеет своим источником феодальную прерогативу монарха. Но в своем самодержавии, доходящем до самодурства, Лир опирается не только на безличную силу своей королевской прерогативы, дающей ему право вершить судьбы всех подданных. Человек незаурядный, окруженный всеобщим преклонением, он возомнил, что его королевское достоинство покоится на личном превосходстве над другими. Как и все окружающие его. Лир обладает высокоразвитым сознанием своей личности, и это является в нем чертой новой психологии. Однако сознание личного достоинства приобретает у Лира односторонний, эгоистический характер. Оно заключается в непомерно высокой оценке своей личности, доходящей до крайнем степени самообожания. Все восхваляют его величие, и он проникается убеждением, велик он не только как король, но и как человек. Это отлично определил Н. А. Добролюбов, который писал, что Лир является "жертвой уродливого развития" общества, основанного на неравенстве и привилегиях. Роковая ошибка Лира, проявившаяся в отказе от власти и в разделе королевства, - отнюдь не каприз феодала, и Добролюбов выразил самое существо дела, объяснив завязку трагедии следующтм образом: Лир отказывается от власти, "полный гордого сознания, что он сам, сам по себе велик, а не по власти, которую держит в своих руках" <Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в трех томах, т. 2, М., стр. 197.>.

Лир возомнил, что его человеческое величие превосходит его королевское величие. "В Лире действительно сильная натура, - писал Добролюбов, - и общее раболепство пред ним только развивает ее односторонним образом - не на великие дела любви и общей пользы, а единственно на удовлетворение собственных, личных прихотей. Это совершенно понятно в человеке, который привык считать себя источником всякой радости и горя, началом и концом всякой жизни в его царстве. Тут, при внешнем просторе действий, при легкости исполнения всех желаний, не в чем высказываться его душевной силе. Но вот его самообожание выходит из всяких пределов здравого смысла: он переносит прямо на свою личность весь тот блеск, все то уважение, которым пользовался за свой сан, он решается сбросить с себя власть, уверенный, что и после того люди не перестанут трепетать его. Это безумное убеждение заставляет его отдать свое царство дочерям и чрез то, из своего варварски-бессмысленного положения, перейти в простое звание обыкновенного человека и испытать все горести, соединенные с человеческою жизнию" <Л. А. Добролюбов, Собр. соч. в трех томах, т. 2, М., 1952, стр. 198.>.

Во всей мировой критике мы не найдем более верного определения исходного момента трагедии короля Лира. То, что другим критикам казалось нелепостью, прихотью, глупым капризом, Добролюбов объяснил с изумительной психологической точностью и подлинной глубиной проникновения в социальную сущность трагедии Лира.

На протяжении всех последующих событий Лир продолжает цепляться за свой феодальный сан. В нем крепко укоренилось сознание того, что он король. Привычка повелевать другими не оставляет его даже тогда, когда он отвергнут всеми и, бездомный, бродит по степи. Мы видим, как он появляется, причудливо убранный полевыми цветами, и в бреду кричит: "Нет, они не могут запретить мне, чеканить деньги. Это мое право. Я ведь король".

"Король, и до конца ногтей - король!

Взгляну в упор, и подданный трепещет" (IV, 6).

Его безумие именно в том, что он продолжает считать себя королем, человеком, стоящим выше всех остальных, а просветление проявится и том, что он поймет безумие этого и почувствует себя просто человеком, которому не нужны ни власть, ни почет, пи всеобщее преклонение. Путь к этому просветлению ума сопряжен для Лира с глубочайшими страданиями. Сначала мы видим его гордое самомнение. Он требует от своих дочерей, чтобы они состязались в выражении льстивого обожания его. Тщетно упрекают Лира в том, что он глуп и верит речам старших дочерей. Тщетно думают, будто он слеп, не понимая того, что они лгут. Он действительно убежден в том, что достоин той крайней степени обожания, которую выражают Гонерилья и Регана. То, что говорят они, соответствует его самооценке. Молчание Корделии и ее нежелание присоединиться к этому хору похвал потому так раздражает Лира, что он убежден в своем царственно-человеческом величии. При этом он мерит своих дочерей не столько их отношением к нему, сколько своим отношением к ним. Любя Корделию больше других, он считает, что, даря ей свои чувства, тем самым обязывает ее к самому высокому восхвалению его персоны. Во всех других людях Лир ценит не их подлинные чувства, а отражение в их чувствах самого себя и своего отношения к ним. Такова та крайняя степень эгоцентризма и себялюбия, до которой он дошел. В этом обнаруживается уродливое развитие индивидуальности в мире, основанном на социальном неравенстве. Парадоксальность, противоестественный характер такого развития личности проявляется в том, что человек, действительно обладающий достоинствами, принижает их и становится мельче, как мелок здесь Лир потому, что, поставив свою личность в центр мира, он самого себя сделал единственным мерилом всех человеческих ценностей. Даже наказание, которому он подвергает строптивого Кента и непокорную Корделию, по-своему отражает самообожание Лира. Изгоняя их, он с поистине царственной наивностью думает, будто самой большой карой является отлучение от его персоны, как если бы он один только и давал свет и теплоту в жизни.

Лир убежден, что власть будет принадлежать ему и тогда, когда он откажется от ее внешних признаков. Он даже думает, что царственность его личности предстанет еще яснее и нагляднее тогда, когда он откажется от материальной основы своей власти, от владения землями. В этом обнаруживаются одновременно и наивная переоценка своего значения и благородный идеализм Лира. На эту вторую сторону его заблуждения необходимо обратить особое внимание, ибо в ней раскрываются лучшие черты Лира, а это и подведет нас к тому, что составляет центральную социально-философскую тему трагедии - к вопросу о ценности человека.

Из всеобщего поклонения, каким его окружили. Лир сделал вывод, что значение индивида определяется не его общественным положением, а личными достоинствами. Это он и хочет доказать, отдавая реальные основы своей власти, ибо убежден, что даже и без всех ее атрибутов сохранит любовь и уважение окружающих. Это уже не самодурство феодала, а наивный, но благородный в своей основе идеализм, приписывающий личным достоинствам человека значение, какого они реально в классовом обществе иметь не могут. Мы можем назвать это гордостью в самом ее чистом виде, ибо Лир гордится не своим королевским званием, а человеческим величием, которое он, впрочем, переоценивает непомерно.

Реальность пробивает постепенно броню гордыни Лира. При этом, прежде всего, обнаруживается, что его гордость сочетается с мелким тщеславием. Свою значимость Лир измеряет количеством людей, прислуживающих ему. Отказавшись от власти, он оставляет себе многочисленную свиту. Сто человек должны прислуживать ему одному, ловить каждое его слово, исполнять любую прихоть, развлекать, своим шумом возвещать о его прибытии. Он отказался от власти, но по-прежнему хочет, чтобы все повиновались ему и чтобы внешние признаки величия - придворная пышность сопровождала каждый его шаг. Поэтому он так болезненно реагирует на то, что дочери требуют сокращения его свиты. Ему она нужна для парада как обрамление его величия, а они видят в его свите феодальную дружину, достаточно мощную, чтобы заставить выполнить любую волю Лира. Гонерилья и Регана желают лишить Лира той последней реальной силы, которую он еще себе оставил в виде этого небольшого войска.

Лир отчаянно цепляется за последний остаток власти. Он уязвлен вдвойне: он страдает от ущемления своего тщеславия, но в еще большей степени его потрясла неблагодарность дочерей; он отдал им все, а они теперь хотят лишить его единственного, что он себе оставил. В отчаянии он мечется от одной дочери к другой. Хотя их неблагодарность глубоко потрясает его, главное, что мучит его, это не столько то, каковы оказались они, сколько собственное бессилие. Впервые в жизни Лир почувствовал, что его воля натолкнулась на сопротивление, которого он не только не может сломить (сломить он не мог уже сопротивления Кента и Корделии), но и не в состоянии покарать. Первое ощущение падения возникает у Лира именно как сознание своего бессилия.

Но мы были бы несправедливы к Лиру, если бы видели в нем только его уязвленное самолюбие и тщеславие. Раздав королевство дочерям, отрекшись от власти. Лир, как мы знаем, хотел доказать себе и другим, что он "сам по себе велик". При этом он не считал, что отказ от власти означает отречение от всех благ. Наоборот, он считал, что его человеческое величие требует не меньше жизненных благ, чем те, которые полагаются для полноты королевского величия.

Лир горячо отстаивает право иметь свиту, ибо ему для ощущения своего величия необходимо иметь около себя людей, вся жизнь которых состоит в том, чтобы служить ему. Спор об этом постепенно перерастает для Лира в проблему философского значения: что нужно человеку, чтобы чувствовать себя человеком? В ответ на слова Реганы, что ему не нужно ни одного слуги. Лир высказывает мысли, свидетельствующие о том, что для него это не мелкий вопрос:

"Не ссылайся. На то, что нужно.

Нищие, и те,

В нужде имеют что-нибудь в избытке.

Сведи к необходимостям всю жизнь,

И человек сравняется с животным.

Ты женщина.

Зачем же ты в шелках?

Ведь цель одежды – только чтоб не зябнуть.

А эта ткань не греет, так тонка" (II, 4).

Самого Лира до сих пор пышность согревала. Человечность он мерил именно избытком над тем, "что нужно". И чем выше человек, тем больше у него всего того, что не является необходимым. В борьбе с дочерьми Лир отстаивает свое право на это не необходимое, потому что ему все еще кажется, что оно первейший признак человеческой значимости и величия. Иначе говоря, Лир все еще находится во власти убеждения, что мера достоинства человека определяется обладанием материальными благами. Впервые он сознает перемену в своем положении, когда воочию видит, что, раздав свои владения, он потерял реальную власть и все, связанное с ней. Так начинают рушиться все основы, на которых была построена его предшествующая жизнь.

Всю жизнь Лир созидал свое всемогущество. Ему казалось, что оп достиг его вершины. На самом же деле он ринулся в пропасть. Сам того, не предполагая, он одним жестом разрушил все, что строил. Он хотел быть тем человеком, который обладает самой большой властью - властью личного превосходства, а оказалось, что это самое дорогое для него - жалкая иллюзия. Дочери заставили его понять это. Из уст Лира вырываются страшные проклятия, и нет такого несчастья, которого он не призывал бы на головы предавших его детей. Он грозит им страшной местью, но его гнев бессилен. Мир больше не повинуется ему. Ему отказали в повиновении те, кто по всем законам жизни - по закону природы, семьи, общества, государства - более всего обязаны подчиняться, собственные дети, его плоть и кровь, его подданные, вассалы, те, кого он сам наделил властью. Все устои, на которых держалась жизнь Лира, рухнули, и рассудок старого короля не выдержал этого. Когда Лир увидел, каков мир на самом деле, он сошел с ума.

Обезумевший Лир уходит ночью в степь. Он уходит не только от дочерей. Он покидает мир, в котором хотел господствовать и быть выше всех. Он уходит от людей, от общества и идет в мир природы, как уходили туда герои комедий Шекспира, когда человеческая злоба и жестокость лишали их принадлежащего им по праву места в жизни. Но героев комедий природа встречала ласковой тенью лесов, нежным журчанием чистых потоков, давала покой и утешение. Лир уходит в голую степь. Ему негде здесь укрыться. Над его сединами нет крова. Природа встречает его не ласковой тишью, а грохотом стихий, небеса разверзлись, грохочет гром, сверкают молнии, но, как ни страшна эта буря в природе, она не столь ужасна, как буря, происходящая в душе Лира. Он не боится бури, в природе она не может причинить ему зла большего, чем- то, которое причинили ему собственные дочери.

Бесчеловечная сущность эгоизма раскрывается Лиру сначала в неблагодарности дочерей, которые обязаны ему всем и, тем не менее, отвергли его. Против них обращен его гнев, и безумный Лир судит своих дочерей. Ему недостаточно осудить их. Он хочет знать причину человеческой жестокости: "Исследуйте, что у нее в области сердца, почему оно каменное" (III, 6). Есть глубокий символический смысл в том, что этих жестокосердных людей, господствующих в мире власти и богатства, Лир предает суду отверженных - изгнанника Кента, Тома из Бедлама и шута. Он сам теперь из мира всемогущества перешел в мир бессильных и бесправных.

Безумие Лира является подлинным, а не мнимым, как у Гамлета. Но все, что он говорит и делает в состоянии умопомрачения, отнюдь не бессмысленно. О нем с полным правом можно сказать то, что Полоний говорит о Гамлете: "Хоть это и безумие, но в нем есть последовательность" ("Гамлет", II, 2). То же самое Эдгар говорит о безумном бреде Лира: "Какая смесь! Бессмыслица и смысл - все вместе" (IV, 6). Мысль Лира все время вращается в кругу вопросов, связанных с его прежним положением и нынешним. В своем безумии он переосмысливает весь предшествующий жизненный опыт. Правильней было бы назвать его безумие бурным и мучительным душевным потрясением, вследствие которого Лир совершенно по-новому оценивает жизнь. Первая примета происшедшего в нем душевного переворота заключается в том, что он начинает думать о других. Буря нещадно хлещет его, но Лир - впервые в жизни! - думает не о тех страданиях, которые она причиняет ему, а о других отверженных:

"Бездомные, нагие горемыки,

Где вы сейчас?

Чем отразите вы

Удары этой лютой непогоды –

В лохмотьях, с непокрытой головой,

И тощим брюхом?

Как я мало думал,

Об этом прежде!" (III, 4).

"Как я мало думал об этом прежде!" Прежний Лир никогда бы так не сказал, ибо он думал только о себе. Преображенный Лир, которого мы видим теперь, начинает сознавать, что кроме человеческого величия существует человеческие невзгоды и нищета. Никакое подлинное величие не имеет права не считаться со страданиями тех, кто не устроен и не обеспечен. Лир восклицает:

"Вот тебе урок,

Богач надменный!

Стань на место бедных,

Почувствуй то, что чувствуют они,

И дай им часть от своего избытка.

В знак высшей справедливости небес" (III, 4).

Таков урок, который Лир преподает не кому-нибудь другому, а самому себе. Теперь, когда он познал несчастье и страдание, в нем родилось чувство, которого не было раньше. Он чувствует чужое страдание. В степи во время бури Лир встречает Эдгара, скрывающегося под видом Тома из Бедлама. В этом несчастном, обездоленном существе он видит человека. Раньше, как мы знаем, меру человеческого величия он определял "избытком" и думал, что если ограничить человека лишь тем, что нужно, то он сравняется с животным. Но вот перед ним Том из Бедлама, у которого нет даже самого необходимого. Показывая на него, он восклицает: "Неужели вот это, собственно, и есть человек? Присмотритесь к нему. На нем все свое, ничего чужого. Ни шелка от шелковичного червя, ни воловьей кожи, ни овечьей шерсти, ни душистой струи от мускусной кошки! Все мы с вами поддельные, а он - настоящий. Неприкрашенный человек - и есть именно это бедное, голое двуногое животное, и больше ничего. Долой, долой с себя все лишнее! Ну-ка, отстегни мне вот тут" (III, 4). Лир срывает с себя одежду. Он, который раньше думал, что невозможно жить без свиты в сто человек, теперь понял, что является всего лишь бедным, голым двуногим животным.

Это сбрасывание одежды имеет глубокий смысл. Лир срывает с себя все то чуждое и наносное, внешнее и излишнее, что мешало ему быть тем, что он есть на самом деле. Он не хочет оставаться "поддельным", каким был раньше. Безумный Лир понимает жизнь лучше, чем тот Лир, который мнил себя великим мудрецом. Он сознает, что жил, опутанный ложью, которой охотно верил, ибо она была ему приятна: "Они ласкали меня, как собачку, и врали, что я умен не по годам. Они на все мне отвечали "да" и "нет". Все время "да" и "нет" - это тоже мало радости. А вот когда меня промочило до костей, когда у меня от холода не попадал зуб на зуб, когда гром не смолкал, сколько я его ни упрашивал, тогда я увидал их истинную сущность, тогда я их раскусил. Это отъявленные обманщицы. Послушать их, так я - все что угодно. Но это ложь. Я не заговорен от лихорадки" (IV, 6). Лир переживает второе рождение. Роды всегда связаны с муками, и Лир говорит об этом Глостеру:

"...В слезах явились мы на свет;

И в первый миг едва вдохнули воздух,

Мы стали жаловаться и кричать" (IV, 6),

Второе рождение Лира происходит в страшных муках. Он страдает и оттого, что рухнули все ложные представления, которыми он прежде жил, но еще больше оттого, что жизнь, которую он видит вокруг, бессмысленна и жестока. Этот обновленный душой Лир не мирится с несправедливостью, царящей в мире. Он, который раньше сам был главным столпом несправедливости, теперь осуждает ее. Он одержим манией, судить - и не только своих дочерей, но всех, кто жесток по отношению к другим.

Одно из самых проникновенных мест трагедии - эпизод встречи безумного Лира и ослепленного Глостера. Лир теперь видит, что повсюду царит несправедливость, корень которой - в неравенстве. Власть, которой он раньте так кичился, была подкреплением несправедливости. "Видел ты, - спрашивает Лир Глостера, - как цепной пес лает на нищего?.. А бродяга от него удирает. Заметь, это символ власти. Она требует повиновения. Пес этот изображает должностное лицо на служебном посту" (IV, 6). Власть, право распоряжаться жизнью людей всегда казались Лиру высшим благом. Ничто не давало ему такого ощущения собственного величия, как - то, что он мог людей миловать и карать. Теперь он видит власть в ином свете. Она - зло, калечащее души тех, кто ею обладает, и источник бедствий для тех, кто от нее зависит. Еще одна иллюзия, крах которой переживает Лир, заключается в том, будто до носители власти справедливы уже по одному тому, что обладают ею. Теперь он понимает, что обладающие властью сами преступны и в - помыслах и в делах. Те, кто держит в руках жизнь и смерть других людей, ничуть не лучше тех, кого они карают как преступников, у них нет морального права судить других.

"Видишь, - говорит Лир Глостеру, - как судья

Издевается над жалким воришкой?

Сейчас я покажу тебе фокус…

Я все перемещаю. Раз, два, три!

Угадай теперь, где вор, где судья" (IV, 6).

Беда в том, что тот самый "излишек", который придает людям обличье благопристойности, на самом деле прикрывает их порочную сущность; власть и богатство делают таких людей безнаказанными, тогда как бедняки беззащитны.

"Сквозь рубища грешок ничтожный виден,

Но бархат мантий прикрывает все.

Позолоти порок - о позолоту

Судья копье сломает, но одень

Его в лохмотья - камышом проколешь" (IV, 6).

Постигнув несправедливость, царящую в мире. Лир становится защитником обездоленных, тех, кто является жертвами власти и жестокого, несправедливого закона. Всех, кого мир богатства и власти осуждает. Лир оправдывает: "Виновных нет, поверь, виновных нет" (IV, 6). Но есть люди, которые видят свое назначение в том, чтобы поддерживать и оправдывать несправедливый строй жизни. Против них обращена гневная ирония Лира, когда он говорит слепому Глостеру:

"Купи себе стеклянные глаза.

И делай вид, как негодяй политик,

Что видишь то, чего не видишь ты" (IV, 6).

Эти речи Лира принадлежат к числу наиболее ярких обличений, посредством которых Шекспир выразил глубочайший протест против социальной несправедливости, от которой страдает народ. Трагедия короля Лира началась как трагедия исключительной личности. Мы видели Лира, возвышающегося над всеми людьми и уверенного в том, что ему предназначено властвовать над остальными. Именно его, человека, вознесенного столь высоко, судьба бросила на самое дно жизни, и тогда несчастье этой исключительной личности слилось с бедами и страданиями тысяч и тысяч обездоленных. Судьба человеческая и судьба народная слились. Лир предстает теперь перед нами уже не как личность, полная гордыни, не как король, а как страждущий человек, и его муки - это муки всех, кто, подобно ему, лишен первейших условий нормального существования, страдает от жестокой несправедливости власти и неравенства состояний. Пусть Лир сам обрек себя на такую судьбу. Но он понял, что другие обречены на нее по воле тех, кто, как он, обладал властью и, счастливый своим могуществом, не хотел замечать чужих страданий.

Теперь мы видим вместе с Лиром, в чем корень зла и бедствий жизни. Он в самих людях, в созданном ими строе жизни, где каждый стремится возвыситься над остальными и ради своего благополучия обрекает на несчастье всех, даже самых близких по крови людей.

В мире богатства и власти нет человечности. Ее не осталось там после того, как из него изгнали Кента, Корделию, Эдгара, Глостера. Если сочувствие страданиям и сохранилось еще, то лишь в мире обездоленных.

"Я - бедный человек,

Ударами судьбы и личным горем

Наученный сочувствовать другим" (IV, 6).

Эти слова произносит Эдгар. Он тоже прошел нелегкий путь познания жизни. Начал он, как все, кому богатство дает возможность безудержных наслаждений. Вероятно, он преувеличивает, когда признается, что раньше был "гордецом и ветреником. Завивался. Носил перчатки на шляпе. Угождал своей даме сердца. Повесничал с ней. Что ни слово, давал клятвы. Нарушал их средь бела дня. Засыпал с мыслями об удовольствиях и просыпался, чтобы их себе доставить. Пил и играл в кости. По части женского пола был хуже турецкого султана" (III, 4). Таким, по его словам, он был до того, как над ним грянула беда. Если он и преувеличивает свои грехи, то лишь в степени, но не в существе, ибо всеми этими самообвинениями Эдгар хочет сказать, что и он, как другие из мира богатых, жил, угождая своим самым низменным потребностям. Но все изменилось, когда, спасая жизнь, он стал существовать как нищий. Можно только догадываться о том, что он пережил с наступлением этой перемены. Как это случилось и с Лиром, несчастье, обрушившееся на него, заставило Эдгара переосмыслить свою прежнюю жизнь, и он оценил ее по-новому. Приведенными здесь словами Эдгар, встретив, Лира во время бури в степи, отвечает, притворяясь безумным, на вопрос, кем он был раньше. Но кроме признания в пороках - сладострастии и чревоугодии он говорит о себе нечто и более важное:

"Сердцем был лжив, легок на слово,

Жесток на руку, ленив, как свинья,

Хитер, как лисица, ненасытен, как волк,

Бешен, как пес, жаден, как лев" (W, 4).

Повторяю, было бы наивно думать, будто это и в самом деле соответствует характеру и прежнему поведению Эдгара. Он хочет сказать лишь то, что он был богатым придворным, принадлежавшим к самой верхушке общества, и характеризует он не себя, а среду, к которой принадлежал. Никогда мы не поверим, что он был хитер, как лисица, ненасытен, как волк, но это с полным правом можно сказать о его брате Эдмонде, также как и о дочерях Лира, - Гонерилье и Регане, о Корнуэде.

Мы видим, таким образом, что ситуации трагедии и сопровождающие их комментарии персонажей содержат не только резкое противопоставление мира богатства и власти, с одной стороны, и мира народной нужды, с другой: центральные эпизоды трагедии, ее кульминационные пункты, те, в которых страдания несправедливо обиженных достигают высшей силы, содержат и безоговорочно резкое осуждение хозяев жизни. Яснее всего это сказывается в том, что никто из пострадавших не желает вернуться в тот мир обеспеченности, из которого его изгнали. Это опять-таки выражает Эдгар: "Отверженным быть лучше, чем блистать..." (IV, 1).

Трагическая ирония Шекспира неисчерпаема. Именно тогда, когда Эдгар, как ему кажется, нашел утешение даже в своей горестной судьбе, жизнь готовит ему новое испытание: он встречает своего ослепленного отца. Глостер - еще один персонаж трагедии, испытавший падение с больших социальных высот. Он тоже проходит крестный путь познания жизни через страдания.

Вначале мы видим его еще не утратившим памяти о наслаждениях молодости. Он с легкомысленной шутливостью рассказывает Кенту, что ему и его жене доставило "большое удовольствие" "изготовлять" Эдгара (I, 1). Погрешил он и легковерием, когда послушался навета Эдмонда против Эдгара. Несчастье Лира было первым ударом, заставившим его по-новому взглянуть на происходящее вокруг. Он предупредил приближенных Лира о том, что обезумевшего короля надо отправить в Дувр. За это он поплатился. Собственный сын предал его, тот, кого он больше всего любил и ради которого изгнал другого сына. Корнуэл и Регана, которым он, верно, служил после отречения Лира, вкололи ему глаза и вытолкнули слепым на большую дорогу.

Прекрасно сказал Гегель: Лир в своем безумии стал все понимать, а слепой Глостер - прозрел. Да, теперь и он прозрел. Но как разно реагируют на мир после своего прозрения Лир, Эдгар и Глостер! Лир судит тех, кто был несправедлив, хочет идти на них войной. Эдгар - на время, только на время! - превратился в озлобленного и меланхолического "философа" счастливой бедности. Глостер проникся отчаянием и утратил веру в смысл жизни. Люди кажутся ему жалкими червями. Глостеру же принадлежит и самое эпиграмматически острое суждение о своем времени. Когда он, слепой, встречает Эдгара, который продолжает выдавать себя за сумасшедшего нищего, Глостер берет его себе поводырем. Он сам указывает на символический смысл этого: "В наш век слепцам безумцы вожаки" (IV, 1). Глостер, так же как и Лир, изведав страдание, проникается сочувствием к беднякам. Он тоже говорит о том "избытке", которым богатые должны поделиться с нуждающимися (IV, 1).

Глубоко знаменательно то, что страдания приводят Лира и Глостера к одинаковому выводу о необходимости милосердия по отношению к обездоленным.

В то время как одни возвышаются, другие падают, и все участники драмы живут полным накалом страстей и мук, один из свидетелей развертывающейся трагедии смеется. Так ему положено, ибо он шут и все происходящее дает ему повод для острот, прибауток и песенок. Мы встречали много шутов у Шекспира, но такого видим в первый раз. Все другие были безразличны к тому, что происходило вокруг. Их господам приходилось иной раз туго, а они и в ус не дули, и их шутки сглаживали мрачные стороны происходящего, внося равновесие в общую в картину, и напоминали о том, что жизнь состоит не только из печали, но также имеет и свои радости.

Шут короля Лира самый щедрый из всех шекспировских шутов. Он превосходит остальных обилием своих шуток. В первой половине трагедии они сопутствуют всему, что происходит с королем. Шут играет роль комического хора в трагедии. Точнее - хора язвительно-насмешливого и саркастического. У шутов была давняя привилегия: они имели право говорить истину в лицо самым могущественным владыкам. Именно эту роль и выполняет шут в трагедии. Еще до того, как Лир осознал, что он совершил ошибку, шут говорит ему об этом (I, 4).

Одним из следствий уродливого развития личности Лира было то, что он перестал сознавать истинное положение вещей. Лесть и всеобщее поклонение привели к тому, что Лир признавал за истину лишь то, что ему было приятно. Таково одно из извращений природы, жертвой которого стал Лир, когда еще был всесилен. Преувеличенное представление о своем всемогуществе заставляло его принимать желаемое за действительное. В этом состоянии он и принял свое роковое решение, которое проистекало не из каприза, а из ложных представлений о жизни и утраты понятий о тех реальных силах, которые в ней определяют судьбу человека.

Среди тех, кто пытался образумить Лира, шуту принадлежит особенно значительная роль. Правда, мы не слышим его голоса тогда, когда происходит испытание любви дочерей и раздел королевства. Но с того момента, когда Лир перестал быть королем и вместе с тем еще не понимает, что его положение радикально изменилось, шут первый, кто стремится заставить его понять это. Высокие понятия, выходящие за круг обыденных практических представлений о жизни, шуту недоступны. Но зато правду действительности во всей ее суровости шут знает, как никто. В этом смысле его понятия и представления о жизни находятся в соответствии с тем, как ее воспринимают люди, которым жизнь всегда предстает, прежде всего, в ее неприятных сторонах. Сознание шута - сознание человека, за спиной которого стоит многовековой опыт простого народа, его самых необеспеченных слоев, тех, кто горбом своим познал истину, составляющую сущность господствующего миропорядка. Кто-кто, а простые люди первыми познали то, что потом обобщили философы и социальные мыслители. Задолго до них они постигли несколько простых истин, и первой из них было то, что место человека в жизни определяется обладанием собственностью. Они-то знали, какую власть дает людям богатство. Лир этого не знал. Он наивно полагал, что место человека в жизни определяется его личными достоинствами.

Шут все время твердит Лиру одно и то же: он нарушил существующий в мире порядок вещей и захотел жить не так, как все живут - отказался от реальной власти, но продолжал повелевать, раздал имущество, но хотел жить, как богатый.

Его шутки злы не потому, что он зол, а потому, что злой является жизнь. Беспощадность се законов он и выражает, говоря Лиру суровую правду в лицо. Шут обладает добрым сердцем - добрым по отношению к тем, кто страдает. Он любит Лира и, может быть, не осознает, но инстинктивно чувствует благородство духа, присущее королю. И в том, что шут следует за Лиром, когда тот лишился всего, проявляется благородство человека из народа, чье отношение к людям определяется не их общественным положением, а человеческими качествами.

Шут сам принадлежит к наиболее обездоленной и бесправной части общества. Единственное его богатство - ум. Но и его он отдает на службу другим. Он живет не для себя, но видит и отлично понимает, как живут другие. Его шутки выражают мысль народа, умудренного горьким опытом вековой социальной несправедливости. Лир захотел на старости лет жить по другим законам, но шут знает, что это невозможно.

Смысл сатирического "пророчества", которое он изрекает в степи, состоит в том, что отношения, основанные на человечности, невозможны в обществе, где господствуют обман, стяжательство и угнетение ("Когда попов пахать заставят..." и т. д.; III, 2).

Порядок вещей, существующий в мире, извращен. Однако это противоестественный строй жизни всеми принят как нормальный. Шут понимает это задолго до того, как Лир пришел к познанию истины. Можно сказать, что шут родился с таким пониманием жизни. Лиру нужно было второй раз родиться, чтобы понять то же самое.

Роль шута в трагедии заключается в том, что он своими горькими шутками как бичом подхлестывает сознание Лира. Он ускоряет прозрение старого короля, а потом вдруг навсегда исчезает (III, 6).

Таинственное исчезновение шута из числа действующих лиц принадлежит к числу тех неразрешимых загадок, которые имеются в произведениях Шекспира. Что с ним стало после того, как он помог перенести Лира на ферму около замка Глостера, где старый король заснул, мы не знаем. Бесполезно гадать и искать внешние сюжетные обоснования для исчезновения шута. Его судьба определяется не закономерностями обыденной действительности, а законами поэзии. Он пришел в трагедию (I, 4), когда был нужен для того, чтобы Лир, отдавший королевство, поскорее понял трагические последствия своего рокового поступка. Он уходит из нее (III, 6), когда Лир этого понимания достиг. Все, что он мог сказать, теперь знает и Лир. При этом Лир понимает все еще глубже шута, потому что, хотя горестные заметы последнего есть результат многовековой привычки, у Лира восприятие пороков жизни обострено той страшной трагедией падения, через которую он прошел. Противоречия жизни являются для шута неизбежными и неотвратимыми. Его сознание, поэтому не поднимается выше горьких с сарказмов. Для Лира эти же противоречия обнажаются как величайшая трагедия жизни. Его видение зла является более глубоким и более сильным. Если шут в судьбе Лира увидел лишь еще одно подтверждение своего скептического взгляда на жизнь, то в Лире пережитое счастье вызвало возмущение трагическим несовершенством бытия.

Мы оставили Лира в состоянии необыкновенного безумия, которое вопреки обычному течению вещей, проявилось не в помрачении, а в прояснении разума. Но Лир все же безумен. Его мозг затуманен скорбью, как небо тучами. Только изредка в этом мраке безумия сверкают молнии разума, и жгучие мысли озаряют своими вспышками поле жизненных бедствий. В свете их мы видим страшный лик истины, и перед нами со всей нестерпимостью раскрывается несправедливость, царящая в мире. Гнев и страдания Лира выражают не только его боль, но и боль всего страждущего человечества. Он заблуждался, когда думал, что все благие силы жизни воплощены в величии его личности. Его истинное величие проявилось в том, что он смог подняться над собственным горем и испытать в своей душе горе всех несправедливо обиженных. Этот Лир поистине велик. Оп обнаруживает качества, которых у него было, когда он находился на вершине могущества. После трагедии, пережитой им, как пишет Добролюбов, "раскрываются все лучшие стороны его души; тут-то мы видим, что он доступен и великодушию, и нежности, и состраданию о несчастных, и самой гуманной справедливости. Сила его характера выражается не только в проклятиях дочерям, но и в сознании своей вины пред Корделией, и в сожалении о своем крутом нраве, и в раскаянии, что он так мало думал о несчастных бедняках, так мало любил истинную честность... Смотря на него, мы сначала чувствуем ненависть к этому беспутному деспоту; но, следя за развитием драмы, все более примиряемся с ним как с человеком и оканчиваем тем, что исполняемся негодованием и жгучею злобой уже не к нему, а за него и за целый мир - к тому дикому, нечеловеческому положению, которое может доводить до такого беспутства даже люде подобных Лиру" <Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в трех томах, т. 2, М., стр. 198.>.

Лир, который вначале был крайним воплощением деспотизма, превратился затем в жертву деспотизма. Видя его нечеловеческие страдания, мы проникаемся ненавистью к строю жизни, обрекающему людей на такие бедствия. Мы хотим, чтобы нашлась в мире сила, которая положила бы конец мукам Лира и всех, кто страдает, как он. Такая сила есть - это Корделия. Не помня обиды, движимая одним лишь желанием спасти отца и восстановить его в правах, спешит Корделия из Франции. Она является во главе войска. Перед нами уже не одинокая беззащитная девушка. Теперь мы видим Корделию-воительиицу.

Корделия - один из самых прекрасных образов, созданных Шекспиром. В ней сочетаются женственность, красота, душевная сила и стойкость, непреклонная воля и способность бороться за то, во что она верит. Как и другие женщины-героини Шекспира, Корделия - свободная личность. В ней нет ни грана тупой и бессловесной покорности. Она живое воплощение гуманистического идеала человечности. Она не поступилась истиной даже тогда, когда ее собственное благополучие зависело от того, насколько она сумеет подольститься к отцу, дошедшему до крайнего неразумия в своем самообожании. Как светлый образ чистой человечности предстает она перед нами в начале трагедии, затем Корделия надолго исчезает из действия. Она первая жертва не - справедливости, деспотизма, предстающая перед нами в трагедии. В несправедливости, которую совершил по отношению к ней Лир, символически воплощается сущность всей несправедливости вообще. Она символ страдания за истину. И Лир знает, что его самая великая вина - вина перед Корделией. И вот Корделия является, чтобы спасти отца, пострадавшего от несправедливости. То, что она выше личных обид, делает ее облик еще более прекрасным. Врач Корделии берется излечить Лира. Он погружает его в глубокий сон. Пока Лир спит, играет музыка, которая своей гармонией восстанавливает расстроенную гармонию его духа. Когда Лир пробуждается, его безумие прошло. Но с ним произошла новая перемена. Он уже опять не голое двуногое существо, не бесприютный, который мечется без крова по степи. На нем богатые королевские одежды, его окружает множество людей, и опять, как некогда, все они ловят его взгляды, чтобы угадать его желания и тотчас же выполнить их. Он не может понять - то ли это сон, то ли он попал в рай, ибо не в состоянии больше поверить, что может быть светлое в жизни без мук и страданий: "Не надо вынимать меня из гроба..." (IV, 7).

Из всего, что он видит вокруг себя, больше всего поражает его Корделия, которую он принимает за "райский дух". Ему кажется невозможным, чтобы она простила его и вернулась к нему. Но это так! И тогда гордый Лир, тот Лир, которому казалось, что весь мир должен распластаться у его ног, опускается на колени перед дочерью. Он сознает свою вину перед ней и не может понять, почему она плачет.

Корделия, простившая отца и пришедшая ему на помощь, выражает дорогой для гуманиста Шекспира принцип милосердия. Но это не христианское милосердие, как уверяют некоторые из новейших толкователей трагедии, ибо Корделия не из тех, кто отвечает на зло безропотной покорностью. Она явилась, чтобы с оружием в руках восстановить справедливость, попранную ее старшими сестрами. Не христианская покорность злу, а воинствующий гуманизм воплощен в Корделии.

Однако - и в этом один из самых трагических мотивов пьесы - Корделии не суждено победить. Ее войско оказывается разбитым. Но мужество не покидает ее. Когда Лира и ее берут в плен, она со стоическим мужеством говорит отцу:

"Нет, мы не первые в людском роду,

Кто жаждал блага и попал в беду.

Из-за тебя, отец, я духом пала,

Сама бы я снесла удар, пожалуй" (V, 3),

Она даже способна шутить и с явной иронией спрашивает Лира: "Не повидать ли нам моих сестер?" При этом она имеет в виду, что можно было бы попросить у них снисхождения. Она это спрашивает не потому, что верит в их доброту, - их обращение с Лиром не оставляет у нее никаких сомнений относительно их способности к милосердию, - она проверяет Лира: осталась ли у него еще способность сопротивляться миру несправедливости и зла. Да, у Лира она осталась. Он отвечает четырехкратным: "Нет, нет, нет, нет!" Корделия еще не знает, каким теперь стал ее отец. Этот новый Лир, прошедший через горнило страданий, познал, что самое главное для человека. Оно не в том "избытке", без которого он раньше не мыслил своей жизни. Самое главное для человека - не власть над другими людьми, не богатство, дающее возможность удовлетворять любые прихоти и капризы чувственности, главное - в душевном покое и не в мнимой, выражающейся громкими словами любви, а в чувстве неразрывной близости людей, стоящих выше всех мелочных тщеславных интересов. Лира не страшит темница, если в ней он будет с Корделией. Она, ее любовь, ее чистота, ее милосердие, ее безграничная человечность - вот что ему нужно, вот в чем высшее счастье жизни. И этим убеждением проникнуты слова, с которыми он обращается к Корделии:

"Пускай нас отведут скорей в темницу.

Там мы, как птицы в клетке, будем петь..." (V, 3).

Когда-то Лир отрекся от власти, на самом деле не думая отрекаться от нее. Он долго возмущался и тяжело переживал то, что власть над другими ему более недоступна. Он не сразу мог привыкнуть к своему новому положению. Но теперь тот мир стал для него навсегда чужим. Он в него не вернется, его душа полна презрения к власть имущим, к их бесчеловечным распрям. Пусть они думают, что, взяв Лира и Корделию в плен, одержали над ними победу. Он счастлив с ней и без трона и без власти (V, 3). Корделия плачет, слушая его речи, но то не слезы горя и бессилия, а слезы умиления при виде преображенного Лира. Впрочем, он, кажется, не понимает причины ее слез. Ему кажется, что это проявление ее слабости, и он утешает ее.

Ужасны были те испытания, через которые прошел Лир, дорогой ценой купил он стоическое спокойствие по отношению к бедам, обрушившимся на него. Ему кажется, что не осталось ничего, что могло бы теперь разрушить ту новую гармонию духа, которую он обрел, когда к нему вернулась Корделия. Но Лира ждет еще одно, самое страшное, самое трагическое испытание, потому что прежние испытания расшатывали его заблуждения, а то испытание, которое придет, будет ударом по истине, обретенной им ценой стольких мук. Здесь в судьбу Лира и Корделии вмешивается, злой дух трагедии Эдмонд. Он знает, что, даже пленные, они опасны, и решает уничтожить их. Он отдает распоряжение покончить с ними в тюрьме. Потом, когда брат побеждает в поединке и Эдмонд сознает, что его жизнь уходит, в последний миг, "своей природе вопреки", он хочет сделать добро и спасти Корделию и Лира, которых перед этим приказал умертвить., Но его раскаяние приходит слишком поздно: Корделию успели повесить. Ее вынимают из петли, и перед нами появляется Лир, который несет на руках мертвую Корделию. Мы помним, как гремел его гневный голос, когда он думал, что с потерей королевства потерял все. Потом он узнал, что в тот раз он не потерял ничего. Потерял он теперь, когда погибла Корделия. Снова горе и безумие охватывают его:

"Вопите, войте, войте! Вы из камня!

Мне ваши бы глаза и языки –

Твердь рухнула б!..

Она ушла навеки..." (V, 3).

Зачем нужна жизнь, если такое прекрасное существо, как Корделия, мертва:

"Мою Бедняжку удавили!

Нет, не дышит!

Коню, собаке, крысе можно жить,

Но не тебе! Тебя навек не стало..." (V, 3).

Чаша страданий Лира переполнилась. Прийти ценой стольких испытаний к познанию того, что человеку нужно, и затем потерять обретенное - выше этого мучения не бывает. Это самая страшная из трагедий. До последнего дыхания Лиру все же, кажется, что, может быть, Корделия не умерла, он еще надеется на то, что в ней сохранилась жизнь. Потрясенный, смотрит он на ее губы - не вырвется ли из них вздох. Но губы Корделии не шевелятся. Он так смотрит на них, потому что из этих уст он впервые в жизни услышал правду, которой не хотел верить в своем высокомерном заблуждении, и теперь он еще раз ждет, чтобы уста истины ответили ему. Но они немы. Жизнь ушла из них. И с этим уходит жизнь из многострадального Лира.

Эдгар думает, что Лир лишился чувств, и пытается привести его в себя, но Кент останавливает его:

"Не мучь. Оставь

В покое дух его.

Пусть он отходит.

Кем надо быть, чтоб вздергивать опять

Его на дыбу жизни для мучений?" (V, 3).

Трагедия закончена. Кровавому хаосу пришел конец. В нем было много жертв. Погибли все, кто, презрев человечность в погоне за мнимыми жизненными благами, причиняли страдания и истребляли стоявших на их пути. Пали Корнуэл, Гонерилья, Регана, Эдмонд, но погибли также Глостер, Корделия и Лир. Это та высшая мера справедливости, которая доступна трагедии. Погибают невинные и виновные. Но уравновешивает ли гибель тысяч Гонерилий и Реган гибель одной Корделии? И зачем человеку страдать так много и так сильно, как страдал Лир, если, в конце концов, он все равно теряет все лучшее, ради чего стоило терпеть пытку жизни?

Таковы те трагические вопросы, которыми завершается драма. Ответа на них она не дает. Но Шекспир, познавший и раскрывший нам самые большие глубины страданий, не хочет расстаться с нами, оставив нас без проблеска надежды. Последние слова трагедии проникнуты глубокой скорбью, но в них звучит и мужество:

"Какой тоской душа ни сражена,

Быть стойким заставляют времена.

Все вынес старый, тверд и несгибаем.

Мы, юные, того не испытаем",

Опять не христианским долготерпением, а стоическим мужеством веет на нас. Мы приобщились к духу трагедии. Иным кажется, что для моральной полноценности Шекспиру необходимо еще приписать здесь убеждение, что жизнь не бессмысленна, как не бессмысленны и страдания. Поэтому ищут вины не только у Лира, но даже у Корделии. На Лире, безусловно вина есть, но не перекрывается ли его вина мерой страданий, выпавших на его долю? Во всяком случае, Корделия умирает безвинной, и ничто в мире не оправдает ее гибели. Трагедии создаются не для утешения. Они возникают из сознания глубочайших противоречий жизни. Не примирить с ними, а осознать их хочет художник. И нас он ставит перед ними со всей беспощадностью, обнажая правду о страшных сторонах жизни. Нужно обладать великим мужеством, чтобы посмотреть этой правде в лицо так, как смотрел Шекспир. Не примирить с трагизмом жизни хотел он, а вызвать возмущение злом и несправедливостью, обрекающими людей на страдания.

Заключение

Творчество Шекспира отличается своей масштабностью – чрезмерной широтой интересов и размахом. В его пьеса нашло отражение огромное разнообразие типов, положений, эпох, народов, общественной среды. Это богатство фантазии, так же как стремительность действия, насыщенность образов, сила изображаемых страстей и волевого напряжения действующих лиц, типичны для эпохи Возрождения. Но у Шекспира они смягчены чувством меры и подчинены закону внутренней гармонии. Он изображает расцвет человеческой личности и богатство жизни со всем изобилием ее форм и красок, но все это приведено им к единству, в котором господствует закономерность.

Источники драматургии Шекспира разнообразны, причем, однако, все заимствованное он своеобразно осваивал. Очень многое он воспринял от античности.

В своих трагедиях Шекспир подходит вплотную к самым великим, жгучим вопросам человеческой жизни и дает на них глубокие ответы. Это особенно относится к трагедиям второго периода, когда мысль Шекспира приобретает особую остроту и он становится суровым судьей своей эпохи.

Сущность трагизма у Шекспира всегда заключается в столкновении двух начал – гуманистических чувств.

По Шекспира, участь каждого человека есть результат взаимодействия его характера и окружающих обстоятельств. Здесь находят свое выражение то особенное жизнеощущение, трагическое и вместе с тем героическое, которое на исходе Возрождения возникает у гуманистов в результате разрушения их идеалов под натиском реакционных сил. Отсюда ощущение мирового катаклизма, распада всех устоев, ощущение того, что люди бредут по краю пропасти, в которую они ежеминутно могут сорваться и действительно срываются. Героический характер этого пессимизма очень далек от фаталистического отчаяния. В его драмах показан конфликт между личностью и окружающим обществом, которое стремится уничтожить эту личность.

Шекспир оказал огромное влияние на европейскую литературу. Он становится образцом и учителем для всех наиболее прогрессивных писателей 19 века. Знакомство с ним сильно отразилось на творчестве драматургов, разными путями стремившихся создать национальную драму. Пушкину принадлежит ряд замечательных высказываний о Шекспире, на которого он неоднократно ссылался в своих рассуждениях о драме. Впервые у нас раскрыл истинный смысл шекспировского творчества в целом ряде статей и заметок Белинский, заложивший в России основы для подлинно научного изучения его произведений.

Список использованной литературы

1. Аникст А.А. Творчество Шекспира. – М., 1964.
2. Беляева В. История любви (романтический очерк)./ "Сенатор" - федеральный информационно-аналитический журнал. 14 февраля 2005 года.
3. Гете И.В. Избранные произведения. – М.: Гослитиздат, 1950.
4. Дубашинский И.А. Вильям Шекспир. Очерк творчества. – М.: Просвещение, 1965.
5. К.Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. – Изд-во "Искусство", т. 1., 1957.
6. Корнилов Е.В. Вильям Шекспир. – М., 1964.
7. Морозов М.М. Белинский о Шекспире.// Морозов М.М. Избранные статьи и переводы. – М., 1954.
8. Морозов М.М. Вильям Шекспир.// Морозов М.М. Избранные статьи и переводы. – М., 1954.
9. Морозов М.М. Шекспир на советской сцене.// Морозов М.М. Избранные статьи и переводы. – М., 1954.
10. Морозов М.М. Язык и стиль Шекспира.// Морозов М.М. Избранные статьи и переводы. – М., 1954.
11. Нартов К.М. Зарубежная литература в школе. – М.: Просвещение, 1976.
12. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азбуковник, 1997.
13. Самарин Р.М. М.М. Морозов (1897-1952).// Морозов М.М. Избранные статьи и переводы. – М., 1954.
14. Урнов М.В., Урнов Д.М. Шекспир. Его герой и его время. – М.: Наука, 1964.
15. Шекспир У. Ромео и Джульетта.// Шекспир У. Избранные произведения./ пер. Т. Щепкиной-Куперник. – Алма-Ата: "Мектец", 1980.

16.Гарин И. И. Пророки и поэты: Т. 6 / Худож. П. Сацкий. – М.: ТЕРРА, 1994.

17.Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / Сост. А. А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1998.

18.Урнов М. В. Вехи традиции в английской литературе. – М.: Худож. лит., 1986.

19.Шведов Ю. Ф. Эволюция шекспировской трагедии. М., "Искусство", 1975.

20.Энциклопедия литературных героев. – М.: Аграф, 1997.

21.Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 346.

22.Артамонов С. Д. Литература эпохи Возрождения: Кн. Для учащихся ст. классов/ Худож. И. В. Данилевич. – М.: Просвещение, 1994. С. 14-16.

Там же. С. 16-17.

23.Шведов Ю. Ф. Эволюция шекспировской трагедии. М., "Искусство", 1975. С. 329.