

**МАРКО МИНКОВ**  
**ПРЕДГОВОР КЪМ „УИЛЯМ**  
**ШЕКСПИР. ТОМ 3.**  
**ТРАГЕДИИ“**

[chitanka.info](http://chitanka.info)

Върховното постижение на Шекспировото изкуство са неговите трагедии, написани през първите години на XVII век. За да стигне този връх обаче, му е трябвало не малко време и усилия. Събраните тук пет трагедии отбелязват етапите на този творчески път и обхващат част от неговия апогей. За датата на първата от тях малко се знае, но тя явно принадлежи към най-ранните опити на Шекспир, докато „Отело“ го показва вече на върха на неговото изкуство.

Повечето критици биха били доволни наистина, ако можеха да освободят Шекспир от отговорността за „Тит Андроник“ — предположения в тази насока се срещат още към края на XVII в., — обаче всички външни данни говорят недвусмислено за неговото авторство, а стилистичният анализ дава същия резултат, само за първото действие биха могли да се появят известни не много основателни съмнения. Но ако това действие се различава донякъде от останалите, това е навярно така, защото то се състои главно от публични речи, за които Шекспир се е потрудил да изработи един попомпозен, реторичен стил, подходящ за трагедия, поставена в древния Рим. При това, колкото и да ни шокира тази трагедия със своите ужаси и жестокости, колкото и слаба да ни се вижда в сравнение с по-късните Шекспирови произведения, трябва да се признае, че за своето време тя представлява един недостигнат още връх и че никой от предшествениците на Шекспир не е показал такова разбиране за истински трагизъм или дори само умение да построи тъй стегната и все пак разнообразна интрига.

Явно е, че Шекспир се е мъчел да надмине „Испанската трагедия“ от Томас Кид (ок. 1587 г.), първата и твърде популярна трагедия на народната сцена в Англия. В нея авторът успял да съчетае принципите на английската драматургия с много от ефектите на римските трагедии на Сенека. Преди всичко със сенековската тема за отмъщението Кид въвел една нова трагична схема от първостепенно значение за тогавашната драма. Единствената трагична схема, до която популярната драма се бе добрала със собствени сили, бе тая на престъплението и наказанието, схема, която задоволявала изискването за морална поука — единственото изискване, съзнателно поставено пред литературата тогава, — но която има този недостатък, че е мъчно да се направи от престъпника герой, на когото да съчувстваме напълно. И макар че това се удало на Шекспир в трагедии като „Юлий Цезар“ и

„Макбет“, никой от по-ранните драматурзи не е успял да даде на героя престъпник истинско трагично величие. Отмъщението, така както го използва Кид, е всъщност само разновидност на тази схема, при която вниманието се съсредоточава не върху престъпника, а върху пострадалия от престъплението. Отмъстителят става в края на краищата сам убиец; редно е и той да умре, дори делото му не би ни се представяло в пълното си величие, ако той не си жертваше живота заради него. Но това дело е справедливо, особено когато престъпникът е тъй високопоставен, че стои над закона, и ние можем напълно да съчувстваме на изпълнителя на едно по-висше правосъдие, да скърбим за неговата гибел и все пак да се примирим с нея. Така се получава онова съчетание на състрадание и удивление, в което тогавашната критична мисъл виждала същината на трагичното, поправяйки доста сполучливо Аристотеловата формулировка: състрадание и страх. Получава се и нещо друго, на което тогавашните критици не се спират, но което би могло да се отъждестви с Аристотеловия катарзис или пречистване: едно чувство на облекчение, прозрение, че и страданията си имат своето необходимо място в един свят, в който царува не само слялата казуалност или случайност, а едно морално начало, което в края на краищата се налага. Какво точно е разбирал Аристотел под катарзис, е все още предмет на спор и може би критиците от Ренесанса са отминавали въпроса именно поради неяснотата му, но че такова чувство на облекчение, на примирение, дори на възторг или учудване — ренесансовият термин *admiratio* съчетава двете понятия — е между най-съществените елементи на трагичното, едва ли може да се отрече. То се поражда и при схемата „престъпление — наказание“ — но там това става често в такава поста форма, че едва ли може да ни убеди или да ни вълнува много силно; а при схемата на отмъщението, тъй като чувствата ни тук са по-силно засегнати и при това раздвоени, вълнението е много по-голямо. И колкото е по-голяма дъгата между възторга ни от човека и съзнанието ни, че той трябва да загине, колкото повече се удивляваме както на човешката му сила, така и на величието на онова начало, което го погубва, толкова по-силно преживяваме трагедията.

С „Испанската трагедия“ Кид положил основите на трагедията на отмъщението в Англия, и то тъй здраво, че за дълго време след това други драматурзи приемали направо неговите предпоставки, без

изобщо да ги дискутират или изтъкват. Йеронимо се води не като сенековските герои от жажда за лична мъст и омраза, а от чувство за дълг. Той, маршалът на двореца, отговорен за правораздаването в страната, трябва да възстанови правдата, да накаже убийците на своя син и да докаже, че небесата са справедливи. Той си припомня библейския цитат: „На мене принадлежи възмездието, аз ще сторя въздаяние“ и малко софистично се оправдава с някои други цитати, но когато самата сестра на убиеца му припомня дълга, той се убеждава, че небесата го одобряват. А когато дори престъпниците в своето заслепение му дават възможност да действа, изглежда, като че ли наистина е подпомогнат от горе. След Кид тези положения се приемат като дадености. Високият ранг на престъпника служи като оправдание за личното отмъщение и никой не счита за нужно да разисква моралната страна на въпроса и съчетаването на отмъщението с повелите на религията. Престъпниците редовно биват сякаш нападани от заслепение и сами създават условията за своята гибел, без да има нужда да се посочва изрично, че с това небето дава своето съгласие за нея. Но освен тези предпоставки Кид завещал на своите приемници и нещо друго. За да засили патоса на своя герой и да му даде по-дълбока психологическа разработка, за да представи по-осезателно как го е измъчвала невъзможността да действа, той го обрисувал като нападнат от меланхолия в тогавашния смисъл на думата, т.е. в едно състояние, близко до лудостта, което може да доведе до пълно умопомрачаване и при което заболялият алтернира между мрачно бездействие и пристъпи на крайна възбуденост или дори ярост, които постепенно се засилват. Така към всички външни пречки, с които Йеронимо има да се бори, се прибавя една още по-страшна — вътрешна. Меланхолията му подронва волята и му отнема желанието да действа. А когато все пак се опитва да се оплаче на краля и да иска правосъдие от него, споменът за убийтия му син го хвърля в пристъп на безумие; той ломоти само несвързани думи и противниците му лесно се отърват от него, представяйки го като побъркан. Тези сцени на неговата лудост са имали голям успех и меланхолията в една или друга форма става задължителен спътник на всички отмъстителни.

„Тит Андроник“, казахме, е явно написана от Шекспир в съревнование с Кид. Фабулата е навярно измислена от него — една от малкото оригинални негови фабули — и показва, особено в началото, забележителни успоредици с „Испанската трагедия“. И тук действието почва с триумфалното завръщане на победоносен пълководец; и пленниците, които води със себе си, са тук в още по-голяма мяра тия, които ще внесат злото в страната; и това зло ще се шири много по-застрашително, ще се чувства като истински принцип на злото. Завръщащият се победител тук е самият герой на драмата и неговото геройство, родолюбив и строго чувство за дълг и ред се изтъкват от самото начало, докато Йеронимо на Кид е само наблюдател на триумфа, в който участва неговият син, и централната му роля става ясна едва след убийството на последния. Той е и остава докрай типичният „малък човек“. Това навярно е допринесло за голямата му популярност между малките хора на времето, но и прави тъй, че на него липсва трагичното величие. Кид не по-малко от Шекспир задоволява изискването на времето, че трагедията трябва да има за предмет владетели и високопоставени лица, но Шекспир вниква до същността зад това на вид доста условно правило и разбира, че величието се състои не само във външното положение на героя, а преди всичко в характера му, и че въпросът, който всяка трагедия ни поставя — защо трябваше този човек да загине? — се поставя много по-остро, когато чувстваме, че този човек е незаменим.

Въпросът се поставя още по-остро обаче, когато чувстваме, че причината за неговата гибел се крие донякъде именно в това, което го прави велик, и че той сам носи отговорността за своята съдба. А с това стигаме до въпроса за трагическата „вина“, който ренесансовите критици обикновено отминават така мълчаливо, както тоя за катарзиса, но който Шекспир сякаш инстинктивно е усетил като важен. Йеронимо е въввлечен, тъй да се каже, случайно в събитията, които ще доведат до неговата смърт. Вярно е, че като избира да остане отмъстител, той вече определя съдбата си, но както са представени нещата, едва ли има друг избор; той трябва да отмъсти. А Тит не само избира да отмъсти, но сам е причината за всички нещастия, които го сполетяват, и с непреклонността си пред молбите на готската кралица си навлича нейната омраза. Тази непреклонност обаче не е представена като чудовищна или престъпна и под „трагическа вина“ не бива да се

разбере нещо непременно осъдително. „Вината“ на една Антигона например се състои в това, че поставя моралния закон над държавния, и затова можем само да я уважаваме, като съзнаваме същевременно, че този избор е фатален и води към неизбежна гибел. И Тит, като настоява за човешката жертва, изпълнява само един осветен от традицията обред. Ако е жесток към кралицата, това е, защото смята, че дългът го повелява, и той със същата жестокост убива като втори Брут, собствения си син, когато последният се възбунтува против реда. Същото чувство за ред и дълг го кара да се откаже от предложената корона и да посочи първородния син на покойния император за престолонаследник, избор, който се оказва не по-малко фатален за него от първия. И все пак трябва да признаем, че тези римски добродетели не ни топят много сърцето и че една от основните слабости на драмата — може би дори най-съществената — е в това, че героят ѝ може да спечели нашето уважение, но не и симпатията ни.

Най-очевидната нейна слабост обаче са ужасите, с които Шекспир явно пак е искал да надмине Кид. За негово оправдание може да се каже, че той е бил навярно подтикван не само от успеха на Кид пред една доста кръвожадна публика, но и от литературните теории на времето. Смятало се, че сюжетът на една трагедия трябва поначало да бъде някое ужасно престъпление, и най-прочутият учен на времето, италианецът Скалигер, дава поразителен списък на подходящи сюжети, взети всъщност от класическите трагичи. Човек би казал, че Шекспир се е помъчил да включи целия списък в рамките на една-единствена драма; освен кръвосмешението почти нищо друго не липсва. Но и за най-страшните си ужаси Шекспир е могъл да се позове не само на теорията, а и на прекия пример на класиците, образците на съвършенството за онова време. Насилването и осакатяването на Лавиния са взети от легендата за Филомела у Овидий, където се среща също така и мотивът за страшния пир, при който родителят бива угостен с месото на своята рожба — мотив, който се среща и в Сенековата трагедия „Тиест“. Дори това, което ни отблъсква може би повече от самите ужаси — опитът за разкрасяването им с най-изящните поетични средства, — е пак подражание на Овидий. Все пак характерно е за Шекспир, че той отхвърля едно от главните средства на Кид за създаване на страховита атмосфера — вмъкването на митологически образи като например фурните, или на описания на

Тартара — макар че в римската обстановка на неговата трагедия те биха били много по на място, отколкото в Кидовата Испания. Неговият свят е преди всичко свят на човешки казуалности.

Последната част на драмата пак следва в общи линии схемата на Кид. Както Йеронимо, Тит отначало не знае кои са престъпниците и също изпада в меланхолия; само че у него тя взема по-сълзлива, сантиментална форма, която контрастира по-силно с основния му характер. И да се види как суровият воин пролива сълзи по една муха е не по-малко покъртително, отколкото вилнеенето на кроткия Йеронимо. Дори когато узнава истината, Тит е безсилен да предприеме нещо решително, но налудничавите му хрумвания все пак всяват смут сред враговете му и те най-сетне сами устройват клопката, в която попадат. Отмъщението на Тит е страшно и отвратително, защото и деянията, които наказва, са били не по-малко страшни; а те е трябвало да бъдат такива, за да сломят една силна и сурова натура като неговата. Но накрая се получава едно чувство, което Кид не е могъл да създаде и което е много характерно за Шекспировите трагедии: един цикъл от зло се е извъртял, чуждото начало, което се е било загнездило в римската държава и е застрашавало нейните устои, е изкоренено, гражданите са отново сплотени и страната при новия император има изгледи за по-щастливи дни. Особено впечатление прави именно наблягането върху сплотеността в последното явление, защото разединението не играе всъщност голяма роля в самата трагедия. Този въпрос е занимавал Шекспир твърде силно по онова време; историческите драми, които съставляват най-голямата част от ранното му творчество, са написани именно около тази тема и той явно е целял чрез нея да разшири рамките на своята трагедия и да внесе в нея едно чувство на финално успокоение.

Още при този ранен стадий на своето развитие като драматург Шекспир е имал забележително ясна представа за същината на трагичното и е стигнал до едно теоретично прозрение, което изобщо не е съществувало дотогава. Човек има впечатление, че той е написал трагедията си по формула, без да я преживява; но тази формула той е установил до голяма степен сам. И ако трагедията му не ни трогва, виновни са не толкова теориите, а възможностите на автора. Лицата му не ни убеждават, чувствата им не могат да пробият през реториката на стила, от цялото лъха студенина. Дори и на времето си, макар и доста

популярна, „Тит Андроник“ не е могла да достигне успеха на „Испанската трагедия“, по-малко правилна, по-наивна, но и по-топла.

Не е изключено сам Шекспир да е осъзнал слабостите на своята първа трагедия и да се е отчаял от формулата си; във всеки случай следващият му опит в този жанр, написан след сравнително дълъг интервал, изглежда като пълен отказ от нея: „Ромео и Жулиета“ е сякаш антипод на „Тит Андроник“. И все пак, ако се вгледаме по-внимателно, ще видим, че това, от което се е отказал, е само онова, което е бил възприел от теоретиците. Тук няма жестокости и ужасни престъпления, няма възвишени, монументални личности и короновани глави, нито пък помпозна реторичност. Но онова, до което е стигнал самостоятелно, е запазено: отговорността на героите за своята съдба — която тук е дадена впрочем от самата фабула, но се подчертава от Шекспир чрез мотива за прибързаността — и финалната перспектива към едно по-добро бъдеще. Въпрос е може би дали е налице истински трагизъм, но въпреки това — и въпреки някои други слабости — „Ромео и Жулиета“ ни вълнува и трогва, докато „Тит Андроник“ днес не ни говори нищо.

Трагедията може да се отнесе към 1594 или 1595 г.; тя е навярно първата драма, написана от Шекспир след едно прекъсване от две години, когато театрите били затворени поради чумата и той сам се отдал на епическа и сонетна поезия. Тези занимания са оставили своя отпечатък върху драмата в едно ново богатство и красота на езика, но също така и в известна маниерност главно в използването на т.нар. кончети или остроумни обрати от всякакъв вид: сложни игрословици в сериозен или дори патетичен контекст; парадокси; пресилени многочленни сравнения, при които се търсят все повече и по-неубедителни допирни точки между предмета и образа. Покрай многото пасажки, които ни омайват със своята свежест и красота, има и не малко, които ни отблъскват с изкуствеността си. И все пак първите са, които остават в нашето съзнание. Свързана със сонетната традиция е и самата любовна тематика на драмата и особено негласната критика, която тя прави на условностите на тази традиция: в началото Ромео е влюбен по петраркистки, той страда, въздиша, оплаква се от раните на любовта и обожават отдалеч, без да смее да предприеме нещо; но



истинската любов го окриля и му дава смелост и бодрост. Идеята за този контраст е подсказана от Шекспировия източник, поемата „Ромей и Жулиета“ от Артур Брук (1562 г.), но осъществяването ѝ е на самия Шекспир: в поемата Ромей отива на бала, за да забрави гордата хубавица, която е отказала на предложенията му, не за да я съзерцава мълчаливо. Но може би за избирането на тази фабула по-важен фактор от любовната тема е била темата за свадата между двата дома, която заплашва единството на държавата, като безсмислените, безпричинни свадби между феодалите, които Шекспир обрисова в историческите си драми. Именно в тях той вижда главната причина за упадък на страната и за феодалната анархия, на която новата национална държава на Тюдорите била сложила край. Тази страна на драмата е много по-ясно изработена, отколкото в източника, и тя придава на частната съдба на влюбените нещо от величавостта на трагичното. В последна сметка драмата ни представя не гибелта на влюбените, а триумфа на любовта над враждата.

В тази борба младите са само сляпо оръдие. Наистина, както Антигона — без Шекспир да е познавал Софокловата трагедия, — те избират един път благороден, но опасен; обаче го избират импулсивно, без изобщо да мислят за опасността или за нещо друго; прибързано, както съзнава самата Жулиета, и изборът им не е осиян от моралния ореол на Антигона. А и пътят им не води така неминуемо към гибел. Напротив, катастрофата при тях идва от една редица нещастни случайности, които нямат пряка връзка нито с избора им, нито с враждата между двете семейства. Шекспир наистина се е постарал да създаде впечатление за някаква неизбежност, но по сравнително изкуствен и евтин начин, чрез пролога, който, предричайки нещастния край, обвинява за него звездите, и чрез тежките предчувствия, които преминават като лайтмотив през цялата драма. Но, от друга страна, той създава една такава лъчезарна атмосфера, за която допринасят многото образи за светлина, особено за светлина в контраст с тъмнината — звезди, елмази, факли, — отделя такова широко място на комични епизоди и личности, на остроумни словесни двубои в стила на комедиите, че нещастният изход, колкото и да сме били подготвени за него, ни се вижда все пак като нарушение на мълчаливия ни договор с автора и ефектът е по-скоро сантиментален, отколкото трагичен. Това, което му дава известно трагично величие, е не толкова намесата на

съдбата, а фактът, че влюбените се явяват като изкупителна жертва за грешките на родителите си, от които получаваме чувството за една безпощадна, но все пак справедлива логика в структурата на битието.

Нерядко борбата на младите за своето собствено щастие, обрисувана с пълно съчувствие, се представя от критиката като ново, типично ренесансово начало в драмата. Всъщност тази борба, както и благосклонното отношение към нея, е стара колкото самото човечество, фабулата на „Ромео и Жулиета“ може да се проследи назад в различни варианти през средните векове до една от най-старите ѝ форми, античното предание за Пирам и Тизба, което Шекспир освен в трагедията използвал (и навярно с пълно съзнание за родството) още и в „Сън в лятна нощ“, написана приблизително по същото време, както и трагедията, и свързана с нея не само по стил, но и с фолклорния мотив за феята кралица Маб, която Меркуцио ни обрисова така обаятелно. Подобни сюжети, обикновено с по-щастлив изход, се срещат в много средновековни романи. Един от най-разпространените от тях е този за Флорис и Бланшефлур, който се среща в почти всички европейски страни от Гърция до Исландия и в който кралският син се бори за своята любов към красивата Бланшефлур, приятелка от ранното му детство, най-напред със собствените си родители, а после срещу всякакви външни препятствия. Съвсем сродна е и фабулата на по-известната сега провансалска повест за Окасен и Николета. А между най-прославените влюбени от всички времена са средновековните Тристан и Изолда, чиято нещастна любов е вдъхновила неколцина от най-големите поети от епохата на феодализма. Правото на човека да следва сърцето си и възхвалата на една млада любов, която се издига над предразсъдъците на възрастните, са теми, които се срещат във всички времена и у всички народи. Така че ако търсим специфично ренесансови идеи в „Ромео и Жулиета“, ще ги намерим не толкова в отношението към любовта, а към родовата свада. Но по-важното е, че цялата драма е пропита с духа на Ренесанса. Него чувстваме в омайната красота, с която е озарена любовта на младите: в богатата и разнообразна картина на кипящ живот, която драмата ни предлага; в оптимизма ѝ, който превръща тежката участ на влюбените в триумф на доброто; в слънчевата, жизнерадостна атмосфера, която лъха от нея.

Ако „Ромео и Жулиета“ представлява антитеза на „Тит Андроник“, то „Юлий Цезар“ би могла да се схване като синтез между трагичната правилност на едната драма и топлата човечност и интимност на другата. Тук става дума пак за големи личности, определящи съдбините на държавата, за една историческа обстановка, и то истинска, а не лъжеисторическа; но не чувстваме, че лицата са поставени на някакъв изкуствен пиедестал, и публичният им живот се слива съвсем хармонично с частния, докато в „Тит Андроник“ няколкото семейни интериора се усещат като нарушение на общия тон. Поезията тук се отличава с една спокойна трезвост, сигурно съзнателно потърсена в съгласие с представите за римско достойнство и тържественост, но без хиперболичността и реторичната скованост на първия опит. А и целият тон на драмата е спокоен и уравновесен. Тук още липсват титаничните емоции на по-късните трагедии. Това е типично произведение от втория период на Шекспировото творчество, незасегнат още от брожението и недоволството, които към 1599 г., когато е написана драмата, почвали вече да намират израз у писатели от по-младото поколение. Дори бихме могли да кажем, че „Юлий Цезар“ е не само трагедия, но и продължение на историческите драми с политическа тематика, които заедно с комедиите образуват преобладаващата част от по-ранното творчество на Шекспир. Само че тук той е имал като източник не наивните истории на своите съотечественици, които само малко се издигат над простата хроника, а психологически разработените животоописания на Плутарх, една от настолните книги на Ренесанса. Тук са използвани главно две от тези биографии — на самия Цезар и на Брут, истинският герой на Шекспировата трагедия, с някои допълнителни факти от живота на Марк Антоний, — и то до такава степен, че някои пасажии са взети почти дословно от Плутарх. Гръцкият историк със своите задълбочени анализи на характери отговарял особено добре на ренесансовия култ към голямата личност и Шекспировите занимания с него откриват нов етап в неговото портретно изкуство, което до този момент въпреки такива студии в другите жанрове като Шейлок и Фалстаф, в трагедиите не е още достигнало голяма задълбоченост. Тит за своето време представлява наистина сравнително ясно очертан тип, но му липсва не само сложност, но изобщо живот. В „Ромео и Жулиета“ някои от

страничните фигури като дойката, стария Капулети или Меркуцио са добре изработени, но в по-простата традиция на комедийния типаж; че двамата главни герои нямат много определени личности, не е слабост в случая, но е факт: те са още твърде млади и от такива романтични фигури не може да изискваме индивидуални физиономии. В „Юлий Цезар“ обаче имаме работа не с шаблонни типове, а със сложни, противоречиви индивиди, чиято съдба лежи в характера им и именно в неговата противоречивост.

На повърхността трагедията следва старата и най-проста схема на престъплението и наказанието. И голяма част от Шекспировата публика едва ли ще е потърсила по-дълбок смисъл от това, че Брут убива и трябва да плати за това с живота си. Но Шекспир не прави нищо, за да подчертае темата на възмездието, и впечатлението, което получаваме, е, че Брут се жертва за една висока, но безнадеждна кауза. Духът на цезаризма е по-силен от републиканския идеал за свободата, по-силен и от самия Цезар, чиито човешки слабости Шекспир подчертава много силно у живия човек, дори измисляйки сам някои физически недъзи, за да изпъкне по-ясно силата на Цезаровия дух, който витае над втората половина от трагедията. Но, от друга страна, той премълчава всичко онова, което би поставило в по-добра светлина каузата на съзаклятниците. Касий не търпи мисълта, че може да бъде подчинен на някого, който показва слабостите на обикновен човек; нуждите на страната изобщо не го интересуват. Брут не може да каже нищо против характера на Цезар, той само се опасява теоретично, че властта може да го корумпира. Плутарх има много по-съществени обвинения против Цезар като личност и наистина ни дава основание да мислим, че той би могъл да се развие като тиран; обаче Шекспир сякаш иска да ни постави пред въпроса не за индивида Цезар, а за едноличната власт изобщо. Той сам не дава отговор на този проблем нито по принцип, нито с оглед на конкретния исторически момент. Той много по-малко от Плутарх изтъква упадъка на републиката и нуждата от здрава ръка, но все пак представя новата форма на империята като нещо непредотвратимо, като, от друга страна, подчертава чистотата на Брутовите подбуди.

С тези по-абстрактно политически теми обаче се преплитат и други, по-конкретни, които още повече усложняват нещата. Тук се повдига въпросът за качествата на политическата личност и за ролята

на Брут. Той е необходим на съзаклятниците, защото неговите всепризнати честност, доблест и прямота ще служат като гаранция за правотата на тяхната кауза. Обаче именно тези негови качества заедно с някои истински слабости — той е твърде доволен от своите добродетели, твърде склонен да смята, че само той е прав, а при това е лош познавач на хората — са това, което ще погуби него и цялата му кауза. Той и само той настоява да се пощади животът на Марк Антоний: у Плутарх отговорността му тук е много по-малка, както е по-малка и ролята на самия Антоний и на променчивостта на тълпата, която Шекспир изтъква още от първата сцена. Всъщност гражданите са били недоволни от убийството от самото начало; те изслушали Брут с внимание, но когато съзаклятникът Цина го последвал на трибуната, те не му дали да си отвори устата. Погребението на Цезар и речта на Антоний следвали няколко дена по-късно при по-други обстоятелства. Но Шекспир, колкото и да симпатизира на хората от народа като индивиди, споделя страха на своята класа от народа като необуздана и безразсъдна маса, ръководена само от чувствата и импулсите си, и както и в историческите си драми, така и тук не пропуска случая да изтъкне политическата незрялост на тълпата. Толкова малко разбира тя от думите на Брут, че когато той обяснява, че е убил не човека Цезар, а Цезар-понятието, тя иска да го провъзгласи за Цезар; а веднага след това, насъскана от Антоний, който апелира не към разсъдък, а към чувствата, е готова да разкъса новия си Цезар на парчета. Безднадеждността на Брутовата кауза е всъщност ясна още преди да настъпи обратът; хората искат един Цезар, не могат без него. И впоследствие виждаме, че Брут не само не е унищожил цезаризма, а е докарал нещо още по-лошо — хаоса на междуособната война и властта на политическите опортюнисти, които, ако не знаят друго, поне знаят здраво да пипат и безмилостно да изстребват всички, които биха могли да бъдат опасни за тях. Нещо повече, дори и Брут не може да запази докрай не само чистотата на своята кауза, но и личната си чистота. Той упреква Касий за насилията, които върши, а почти със същия дъх му иска парите, получени от тези насилия, защото не можел сам да си цапа ръцете. Пред угрозата, която ги заплашва, дори и приятелството между двамата почва да се руши и те успяват само с известно усилие да го закърпят. И все пак това, което ни се внушава накрая, не е безплодността на Брутовите усилия, а, напротив, светлият

пример, който той завещава на вековете. Сам Брут умира с увереността, че ще спечели повече слава с поражението си, отколкото неговите победители с триумфа си, и последната възхвала, вложена в устата на главния му противник, напълно ни примирява със съдбата му. Заключениеите реплики на всяка трагедия от онова време изпълняват една много прозаична задача: при театър без завеса е необходимо да се изнесат трупите на мъртвите, което не може да става безмълвно. Повечето драматурзи използват случая, за да внушат някоя доста банална морална поука. Шекспир предпочита да дава преценка на героя си, сякаш за него е важно не какво е направил, а що за човек е. И от всички негови герои Брут получава най-висока оценка: „Той бе човек“ — същите думи, които Хамлет употребява за баща си.

Това, което прави най-силно впечатление при „Юлий Цезар“ в сравнение с първите Шекспирови опити, е нейната многоплановост. Дори сложността и противоречивостта на портретирането е само един аспект от тази многоплановост. И според това кой план или коя тематична нишка избираме за водеща се явяват най-различни тълкувания. Пиесата се представя ту като лична трагедия на измамения идеализъм, ту като историческа драма на политически идеи. Понякога се изтъква величието на Цезар, друг път — неговата кухост; от едни Брут се представя като съвкупност на всички добродетели, от други — като егоцентричен позъор. Във всички едностранчиви тълкувания от този род може да има по някое зърно истина, но богатството на драмата при тях изчезва. Зрелият Шекспир, както ни учи Маркс, положително не е от онези драматурзи, които изхождат от някакъв тезис и се мъчат да ни го наложат. Той ни представя живота какъвто е — сложен и противоречив; образите му са многоизмерни, те могат да се разглеждат под най-различни ъгли и да влизат в най-различни съотношения според това коя гледна точка избираме. Той дори е склонен да изпуска подбуди и обяснения, които източниците му предлагат, сякаш за да не ни обвърже с дадено тълкувание. Ако се заковем на едно само становище, опростяваме и разваляме цялото. Само в едно отношение Шекспир обикновено се намесва, за да насочи нашите реакции по-определено: моралните му оценки не са релативни и престъплението остава за него престъпление, независимо от това какво той мисли за престъпника. Но ето че в „Юлий Цезар“ се

извършва едно убийство, за което има възмездие наистина, но което все пак не се изтъква ясно и недвусмислено като престъпление.

Споменатата едностранчивост на тълкуванията намалява стойността на твърде голяма част от безбрежното море на критическата литература върху „Хамлет“. Вярно е, че такова разногласие между диаметрално противоположни възгледи едва ли е възможно тук и критиците, които виждат в престъпника Клавдий носител на положителните ценности в драмата, човека, който гледа към живота вместо към смъртта, са нищожно малцинство. Но такива критици има и те дори изпълняват донякъде положителна роля, като дават отпор на твърде разпространената склонност да се вижда всичко с очите на Хамлет. Хамлет е безспорно положителен герой, който по традициите на трагедията на отмъщението води героична борба за правдата. И в тази борба лежи главният смисъл на трагедията. Но колкото и очарователен да е Хамлет в много отношения, той не е светъл ангел, заобиколен от черни дяволи, а и умът му е помътен от това, че в съгласие с традицията и той, както всички отмъстители, е нападнат от меланхолия. Разликата е в това, че у него меланхолията не е последица от невъзможността да действа, а го е нападнала още преди да почне драмата. Но тя не е и част от истинския му нрав, а се корени в разочарованието му от неговата майка. И едно от върховните постижения на Шекспировото изкуство е, че през булото на меланхолика виждаме все още проблясъци от истинския Хамлет, и то не само чрез описанието на Офелия, а чрез думите и държането му: той е мил, загрижен за другите, готов да уважава човека у всекиго, дори да го идеализира; готов също да се поставя на негово място и да вижда нещата с негови очи; с бърз и стегнат ум, при това и решителен. Меланхоликът Хамлет обаче е мнителен, егоцентричен, суров и муден; той вижда всичко в най-черни краски. Още в първия му монолог може да открием у него склонност да преувеличава: в продължение на само няколко стиха виждаме как два месеца се превръщат в непълни два, в един, в по-малко от един. Всичко, което Хамлет казва за моралния облик на Клавдий, е вярно, но физически едва ли ще е бил толкова отблъскващ, както ни го обрисова той, щом е могъл да спечели любовта на Гертруда; и той положително не е „крал-парцал“: той добре

се справя с държавните работи, държането му е достойно и, нападнат от разярения Лаерт, той запазва спокойно авторитета си. Хамлет явно не е свидетел, достоверен във всяко отношение. И тогава може да се запитаме какво основание имаме да приемем неговата преценка за Розенкранц и Гилденстерн. На тях е заръчано от законно избрания им крал, за когото нищо лошо не знаят, да се погрижат за неговия племенник и да открият причината на болестта му, за да може той да бъде лекуван; самата му майка, искрено загрижена за сина си, прибавя и своите молби към тези на краля. А за Хамлет самият факт, че са изпратени от краля, ги осъжда безапелационно. Ние не знаем как биха реагирали, ако той им разкриеше истината; но също така не знаем как биха реагирали, ако им беше ясно с каква мисия се пращат в Англия. И не можем, ако сме обективни, да ги упрекнем строго за това, че, отритнати и обиждани от някогашния си приятел, те се утешават с благоволенieto, показано им от краля, и почват все повече да му сервилничат; или че най-сетне отвръщат на принца за оскърбленията му с хладност или дори враждебност. А и с Полоний, другият образ, който тъй често се взема като изразител на покварата в датския двор, нещата не стоят по-зле. Дори Хамлет не го смята за нещо повече от стар дърдорко, който се бърка, където не му е работа. Той се крие зад гоблена, където ще намери смъртта си, главно с намерение да спаси принца от изгнание в Англия, може би и с желание да покаже правилността на диагнозата си за неговата лудост, но — така или иначе — намеренията му не са лоши. Вярно е, че е забранил интимността между принца и дъщеря си, и то по доста неделикатен начин. Но всеки баща би почувствал, че е крайно време да се намеси, ако престолонаследникът е стигнал дотам да се кълне пред дъщеря му във всички светини, а не счита за нужно да се обърне към родителите ѝ. А когато смята, че с възбраната си е докарал лудостта на принца, Полоний искрено се кае. Какви са били истинските отношения между Хамлет и Офелия ние не узнаваме, но между многото доста противоречиви улики, които получаваме, има и такива, които загатват, че бацината намеса е дошла може би твърде късно. Нещастieto на Хамлет не е само в това, че светът е такъв, какъвто той го вижда, а до голяма степен в това, че той вижда света така. Има наистина нещо гнило в Дания, но това нещо е язвата на Клавдиевото престъпление, която се шири и обхваща все повече хора, невинни или поне безобидни



сами по себе си и между тях на първо място самия принц. И която, докато той бездейства, се разпространява все повече.

Това е второто нещо, по което Хамлет се различава от традиционните отмъстителите. И те са се бавели — най-сетне без такова бавене нямаше да има драматично напрежение, — но бавенето им не им се вменява в грях. Вярно е, че и при Хамлет упреците произхождат главно от самия него, но никой друг не е посветен в тайната му и не би могъл да го упрекне. А затуй пък и злото е представено за пръв път като нещо, което расте и обхваща всичко наоколо, а бавенето е изрично подчертано като нещо обективно. Сцената, в която Полоний разговаря със слугата си, първата сцена след срещата на Хамлет с призрака, е нещо единствено в целия корпус на тогавашната драматургия — една сцена, вмъкната с явна цел да покаже минаването на времето. Обикновено драматурзите, и Шекспир между тях, прикриват по възможност всички интервали, така че дори целия живот на един човек може да мине пред очите ни, без да имаме чувство за някакво прекъсване или прескачане; и Отело например може да убие жена си в първата вечер след брачната нощ, макар че в разговорите се загатва за един по-дълъг престой на острова. Тук обаче ни се дава ясно да разберем, че времето е направило скок — по-късно можем дори да направим сметка, че са минали точно два месеца, без нищо да е станало. Ясно е, че Хамлет отлага така, както никой друг отмъстител. Това са факти на драмата, за които всеки тълкувател е длъжен да държи сметка.

Точната дата на създаването на „Хамлет“ не е известна; можем само да говорим, че стои някъде между 1600 и 1602 г., когато драмата била регистрирана в списъка на печатарската гилдия. Ето защо е невъзможно и да установим точно отношенията между нея и някои други трагедии на отмъщението, написани приблизително по същото време, преди всичко „Отмъщението на Антонио“ от Джон Марстон (1600 г.), една свободна преработка на легендата за Хамлет, която показва доста допирни точки с Шекспировата драма. Също така за прекия му източник не знаем почти нищо, освен че е имало една по-стара трагедия за Хамлет, навярно от Кид, и че в нея вече се явявал призрак, викащ за отмъщение. В старата легенда за Хамлет, която датира от XII в., но се явява в разширена форма в сборника от новели на французина Белфоре (1576 г.), няма призрак и няма нужда от такъв,

защото там убийството не е тайна. Клавдий убива брат си уж за да спаси жена му и целият двор приема очевидната лъжа и се съюзява да изтръгне тайната на младия Хамлет, който, за да спаси живота си, представяйки се за безопасен, се преструва на луд. Ако Шекспировото намерение е било да даде картина на напълно покварено общество, старата легенда би му предложила много по-добра основа с целия лицемерен двор, съзнателно участващ в престъплението и готов да се хвърли върху невинния момък при най-малкия признак на съзнание у него. От Шекспир дори не узнаваме с положителност дали Гертруда има друга вина освен безочливата бързина, с която встъпва в незаконен брак; дали знае за убийството и дали връзката ѝ с Клавдий предшества смъртта на първия ѝ мъж остава неизвестно; но изглежда по-скоро, че е невинна по двете тези точки.

Кой пръв е изменил фабулата, като направил от убийството скрито престъпление, дали Кид, Марстон, или Шекспир не може да се каже с положителност, но изглежда, че не е бил Шекспир. С промяната се внася по-голяма драматичност, но и известна нелогичност в историята. Хамлет и сега се преструва на луд и това е извор на много добри сценични ефекти, но не е ясно какво цели с тази игра; всъщност с нея той обръща повече внимание върху себе си и прави своята задача още по-трудна. И в тази нелогичност е коренът на не малка част от т.нар. проблем за Хамлет. „Проблемът“ обаче се крие най-вече в това, че през XIX в. никой не е знаел нищо за ренесансовите представи за меланхолията и никой не обърнал внимание на това, че „Хамлет“ принадлежи към един определен жанр с определени традиции. Това не значи, че Шекспир не би имал възможност да се откъсне от тази традиция, но значи, че ако е искал да влее коренно ново съдържание в старата схема и да бъде разбран от своята публика, той би бил принуден да покаже много ясно своите намерения, както са направили някои по-късни представители на жанра, които недвусмислено осъждат отмъщението. А в „Хамлет“ не можем да намерим нищо, което да е в разрез с основните линии, начертани още от Кид. Хамлет се съмнява в много неща, но нито веднъж в това, че е негов дълг да накаже едно гнусно престъпление; и той постига своята цел, както Йеронимо и Тит, когато самият престъпник му създава условията. Много е популярно обяснението, че той не търси отмъщение, а иска да оправи света:

*„Векът е разглобен. О, дял проклет:  
да си роден, за да го слагаш в ред!“*

Но една-единствена реплика, без всякаква друга поддръжка, е много слаба основа за интерпретация на цяла драма. При това според тогавашните схващания убийството на миропомазания заместник Божи на този свят е престъпление достатъчно голямо, за да разклати рамката на времето. Така в „Макбет“ всички естествени връзки се късат с убийството на Дънкан и нещата вървят „против природата“; и тук Клавдий е язвата, която заразява страната, нещо, което се подчертава постоянно чрез образите за язви, болести и гнилоост, които преминават през драмата като лайтмотив. С изрязването на тази язва времето ще се сглоби. Шекспир наистина ни показва три различни отношения към отмъщението — дори четири, ако включим и Пир от монолога на актьора, — но не три различни принципни становища, а реакцията на три различни лица към това, което и тримата смятат за очевиден дълг. Фортинбрас постъпва решително, но когато вижда пътя си препречен, се примирява с положението и търси друга цел в живота. Лаерт, без да разсъждава, се хвърля в действие и става жертва на Клавдиевите интриги. А Хамлет не намира сила да действа. Не е проблемът за отмъщението, който стои в центъра, а проблемът за човешкия характер.

Все пак, макар че следва една стара схема, трагедията на отмъщението претърпяла известно развитие през годините между „Тит Андроник“ и „Хамлет“. Това са за Англия години на икономическа криза, на неурожай и поскъпване, когато в сградата на новата национална държава се появява първата пукнатина и негласният договор между короната и буржоазията губи своята сила; когато въпросът за търговските монополи, раздавани от короната, става остър и новите повеи на кризата на хуманизма в западния свят намират изведнъж особено благоприятна почва. В никоя друга страна тази духовна криза не се е разразила с такава сила и така внезапно, както в Англия, където целият облик на литературата коренно се изменил за няколко години. Младите сатирици, предводителите на тази нова вълна, обичали да се представят като меланхолици и Шекспир отначало ги осмял в лицето на меланхолика Жак от „Както ви харесва“.

Но вълната се разраснала много бързо, обхващайки и театрите, и се оказало, че меланхоличният отмъстител може да се използва като идеален изразител на разочарованието на времето. Към началото на новия век „Испанската трагедия“ била преработена с добавка на нови сцени, посветени главно на лудостта на Йеронимо, в които меланхолията му получава ново съдържание с по-сатирична отсянка. През 1600 г. Марстон, който се бил проявил вече като сатирик, написал „Отмъщението на Антонио“ в духа на новото време, а Хамлетовите нападки против жените и размишленията му на гробищата са също така напълно в духа на сатириците. И все пак Шекспир изразил гледището на младото поколение от недоволници, но не го е споделял или го е споделял само отчасти. Неговият Хамлет вижда света в черни краски, обаче не го е виждал винаги така. Някога той е имал ренесансовото виждане за човека:

„Какво великолепно творение е той! Колко благороден е с разума си! Колко безкрайно богат на способности, изразни движения, колко изумително съвършен в действията си; колко приличен на ангел в своята прозорливост, колко подобен на бог? Върховна красота на света! Венец на всички живи твари!...“

И понеже е имал това виждане и го е загубил, той страда много повече от ония, които никога не са го имали. Така той става върховен изразител на разочарованието на времето и неговата трагедия е истински реквием за ведрия дух на Ренесанса, който няма вече да се върне. Но тя съдържа същевременно и упрек срещу това разочарование, което му унищожава волята и го кара да се затваря в себе си. Той не търси помощта на стражата, която му е доказала своята преданост, обръщайки се към него, а не към краля. Лаерт ни показва колко лесно би било за принца, любимец на народа, да свали краля, но той не прави нищо. Той измисля оправдания за своето бездействие, които на повърхността изглеждат приемливи, но които Шекспир много ловко ни показва като несъстоятелни. Той се сеща, че призракът може да е пратеник на Сатаната, но много късно и само за да оправдае хрумването си да представи пиеса, която най-напред е решил да даде

със съвсем друга цел — да подтикне краля към публично самопризнание. А това представление е всъщност фатална грешка, защото така той разкрива картите си пред краля. Той наистина ги е разкрил вече до голяма степен чрез престорената си лудост — пак плод на случайно хрумване, — но сега ги разкрива напълно. Все пак му остава една възможност да поправи грешката си, когато заварва краля по време на молитвата му, но той пропуска и нея. Мотивът му изглежда убедителен, макар че с това той слиза до равнището на личния отмъстител: на осъдения престъпник винаги се давала възможност да се помири с бога си. Но и тук думите на Хамлет показват, че най-напред се е отказал от действието и после търси оправдание: „Сега бих могъл!“ Той вече знае, че няма да го направи. И ироничният коментар на Шекспир идва с думите на краля, който съзнава, че молитвата му не стига до небето, защото не може да се кае истински.

Най-страшното за Хамлет — както и за Йеронимо — е онова вътрешно разложение, с което се бори, без сам да разбира корените му, и което застрашава да го погуби. Това е онази нещастна бенка, за която сам говори:

*„... по-късното въздействие например  
на някоя черта в темперамента,  
която, избуяла в миг, помита  
преградите на разума...“*

Хамлет, разбира се, не говори тук съзнателно за себе си. Но словата му така точно отговарят на неговия случай и така са поместени пред самата завръзка на трагедията — точка, която Шекспир обича да насища с драматична ирония, — че очевидно се отнасят за него и биха могли да послужат като мото за цялата драма, дори и за цялата поредица от трагедии, която следва подир нея. Нещо чуждо се е загнездило у него, нещо, за което той не е отговорен или е отговорен само доколкото не е съзнал опасността овреме и което застрашава да погълне цялата му личност. Той успява най-сетне да се освободи от него; като че ли истеричният му пристъп над гроба на Офелия — най-силният от всичките му моменти на свръхвъзбуденост, когато за пръв път напълно губи контрол над себе си — му е помогнал да се

освободи. След това той е спокоен, примирен, уверен в новото си прозрение, че моралното начало ще победи и че зрелостта е всичко. И той достойно изпълнява дълга си; той умира, но е унищожил язвата, която е заразявала страната, унищожил е и язвата в своята душа.

От гледна точка на основния замисъл не може да се каже, че „Хамлет“ е много по-дълбока от „Испанската трагедия“. В центъра на двете стои борбата за правдата и борбата със себе си — величави идеи безспорно, но не и философски откровения. И ако въпросът беше за оригиналност на мисълта, Кид би заслужил короната, защото с темата за подриването на волята той като че ли действително е внесъл нещо ново в литературата, което Шекспир само е подел. Но задачата на поета не е да ни разкрива нови идеи, а да ни представя идеи, идеали, проблеми, стари може би колкото самото човечество, но така, че да ги преживеем в душата си, а не да ги приемаме само като абстракция. Ние чувстваме трагедията като дълбока, защото тя ни вълнува дълбоко; а тя ни вълнува, защото ни убеждава. Убеждава ни емоционалната сила на Хамлетовите думи, особено на монолозите му; но също така и чувството, което получаваме за една определена, неповторима личност, носител на тези емоции; чувстваме бързината и остротата на ума му в игрите на думи, които той толкова обича, в това как може да зашеметява събеседника си; в езика му има известно нехайство, предпочитание към малко нелитературни думи, презрение към формалната изисканост. Образите му са основани много често върху занаятчийски и професионални термини и когато виждаме как разговаря с гробарите и ги разпитва за занаята им, разбираме защо това е така. След завръщането му от морето почват дори да се явяват моряшки изрази в речника му. Той е учен, обича да размишлява и да прави обобщения; мислите му не надхвърлят това, което може да се намери у Монтен и други писатели на времето, но на сцената са достатъчни, за да ни убедят в неговата оригиналност. Любител е и на драмата. С една дума, от него се излъчва една такава индивидуална атмосфера, че го чувстваме като жив човек. Той е толкова жив, че въпросът дали характерът е правилно построен просто не може да изникне. Шекспир сякаш е искал нарочно да подчертае противоречията у него. В първото действие той ни дава шест различни картини от него; групирани в противоположни двойки: виждаме го най-напред с чичо му и майка му — остър, саркастичен, дори

непристоен; но пред Хорацио и стражата той е съвсем друг човек — дружелюбен, внимателен, толкова добре възпитан като принц, че първите му думи, преди още да познае посетителите си, са една любезност — автоматична и външна, но все пак любезност в момента, когато той би могъл по-скоро да бъде раздразнен от появата им. След това получаваме от Лаерт и Полоний две противоположни преценки за отношенията му с Офелия. Двамата са съгласни, че на любезностите му не бива да се даде голяма вяра, и там са всъщност прави — Хамлет е вече заличил Офелия от мислите си с обобщението: „О, слабост, твойто име е жена!“ Но Лаерт го вижда по-скоро като чист, сантиментален младеж, който не може да прецени положението си и дава свобода на чувства, които няма да може да удовлетвори; докато за стареца той е егоистичен прелъстител, готов да се гаври с най-нежните девичи чувства. Когато очаква идването на призрака, Хамлет е принцът философ, напълно спокоен и готов да се разпростира върху отвлечени проблеми за оценката на човека от страна на обществото, а след срещата — нова изненада: той много скоро превъзмогва мъката си и се показва в едно странно състояние на еуфория, което може да е отчасти престорено, но е все пак симптом на неговото болезнено състояние. Сякаш още тук, в уводната част, Шекспир ни предлага: „Ето няколко Хамлетовци — изберете кой е истинският!“, за да ни се подиграе после с невъзможността да анализираме такъв характер:

„Искате ли свирите на мен. Държете се, сякаш познавате всички дупчици на ума и сърцето ми. Искате да изтръгнете скрития звук на тайната ми, да ме продухате от най-ниската до най-високата ми нота...“

Но Шекспир не само ни дава един извънредно сложен и противоречив портрет. Той донякъде ни хвърля в състояние подобно на Хамлетовото, което се мъчи сякаш нарочно да ни дезориентира. Няма друга драма от Шекспир, в която толкова много факти да остават скрити за нас. Докъде се простира вината на Гертруда? Тя ту изглежда престъпница наравно с Клавдий, ту може да я смятаме за сравнително невинна, но ние никога не получаваме ясен отговор на този въпрос. Какво е отношението на Хамлет към Офелия? Факт е, че в нейно

отсъствие той нито веднъж — дори когато убива баща ѝ — не помисля за нея; и изразът, с който винаги я назовава в своите мисли — „красивата Офелия“, — не издава никакво дълбоко чувство. Произнесени в момента, когато узнава за нейната смърт, думите звучат направо като безучастни. Любовното му писмо до нея е такава странна смесица от модните безвкусици на дворцовия флирт и искрено чувство, че оставя на нас да си изберем на кое да наблегнем. Държанието му пред нея, особено мръсните двусмислици, с които я обсипва пред целия двор, показва пълно безразличие към нейните чувства. С каква цел се явява той в стаята ѝ в екстравагантното облекло на мнимия луд? За да търси утеха? Или иска да я използва без оглед на нейните страдания, за да маркира своята престорена лудост? Над гроба ѝ той наистина твърди, че я обичал повече от четиридесет хиляди братя, но сцената, в която меланхоликът се разярява пред вида на чуждата скръб и се мъчи да докаже, че неговите страдания са най-големи, е дежурен ефект в трагедията на отмъщението още от времето на Кид и ние не знаем колко внимание да обърнем на неговите хиперболи. Въпросът пак остава открит. Той не е от централно значение и се отнася във всеки случай до миналото на Хамлет: у меланхолика според тогавашните схващания — освен ако страдал от любовна меланхолия — половото чувство било напълно потушено и в рамките на трагедията Хамлет не проявява никаква любов: за него Офелия е жена, както майка му, и не заслужава повече внимание. А как е с нея? Че тя го люби, е вън от съмнение и обикновено приемаме, че тази любов е чиста и невинна. Но защо тогава Шекспир слага онази мръсна песничка в устата ѝ? За да ни смрази, за да ни покаже опустошенията на истинската лудост? Безспорно. Но може би и да ни загатне за някакъв действителен случай. И думите на свещеника, който представя като особена милост това, че я погребват все пак с девичия ѝ венец, ни припомнят, че това е все пак една възможност. Неправилно би било да наблегнем много на факта, че всъщност не знаем от какво полудява Офелия, макар и това да изглежда толкова очевидно. Строго погледнато обаче, тя не може да знае кой е убиецът на баща ѝ, защото това е било държано в тайна. Но това узнаваме по-късно и нямаме време да вадим заключението, че не смъртта на баща ѝ, а нещо друго тежи на съзнанието ѝ. Шекспир е често пъти крайно небрежен по отношение на подробностите и ако бихме дали много тежест на такива



несъответствия, ще се объркаме напълно, например с образа на Хорацио, който според нуждите на момента ту обяснява на датчаните политическото положение в страната им, ту се явява като чужденец, на когото трябва да се обясняват най-обикновените датски обичаи; ту е беден и неизвестен студент, ту е доведено лице в свитата на кралицата. Една от най-големите мъчнотии при тълкуването на Шекспировите драми е, че той е понякога толкова небрежен и така наивно подчертава и обяснява очевидното, че ще кажем, че пише за публика, която абсолютно нищо не вижда сама, и че е безсмислено да четем между редовете му; а, от друга страна, ни смайва с такива тънкости, които на сцената ще останат незабелязани дори от най-острия наблюдател — кой например ще забележи промяната в Хамлетовия речник след морското му пътуване? — така че ще кажем, напротив, че всяка негова дума е точно обмислена, за да звучи с всичките си обертонове, и че всяка най-малка подробност има свой смисъл. Понякога имаме впечатление, че мисли само за моментния ефект, без да държи сметка за цялото, и че си променя схващането за своите характери според случая: Полоний при първото си явяване съвсем не е старият дърдорко от по-късните сцени. А понякога виждаме, че стратегията му обхваща цялата пиеса: Фортинбрас, който ще се появи чак накрая, за да произнесе епилога, се въвежда така обстоятелствено в първите сцени, че очакваме да бъде главно действащо лице. Но Шекспир никога не крие от нас съществени факти така, както в „Хамлет“, и не ни хвърля така постоянно и като че ли нарочно от една крайност в друга, сякаш за да потвърди думите на героя:

„.... Няма нищо добро или лошо, което да не е направено такова от нашето мислене“ —

една разновидност на любимата Шекспирова тема за несъответствието между привидно и действително, която и в основната си форма образува една от подтемите на драмата. Всичко това придава на цялото една загадъчност, едно чувство на несигурност, което го доближава извънредно много до живота, както го знаем, пълен с въпроси без отговор, с характери, до чието дъно не можем да стигнем, с действия, чиито подбуди можем само смътно да доловим. В

това се състои голяма част от неувяхващия чар, който „Хамлет“ упражнява върху нас; може би главната тайна на тази най-популярна от Шекспировите трагедии.

Както „Хамлет“, така и „Отело“ (1604 г.) е трагедия на разочарованието; но на разочарование много по-неоправдано, отколкото при датския принц. И тук характерът на героя се разпада пред очите ни вследствие на едно чуждо начало, всадено в душата му отвън. Но този път това начало не е меланхолия, а нещо, което при липса на по-добра дума трябва да наречем ревност. Отело не е ревнив по природа; напротив, ахилесовата му пета е неговата добродетел: вярата, която има в човека; и само неоспоримите — както ги смята той — доказателства за изневярата на жена му са в състояние да разклатят доверието му в нея. Известна слабост на пиесата е може би това, че тези доказателства не ни се виждат чак толкова неоспорими и за да получим ефекта, който Шекспир очевидно е целял, би трябвало да си представим човек, комуто е показана изкусно монтирана снимка на жената, която боготвори, в легло с друг мъж. Това не е просто ревност, а рухване изведнъж на това, което е давало смисъл на живота му. Трагедията на Отело нямаше да бъде по-малка, ако Дездемона беше наистина това, за което Яго я представя, щеше да бъде дори побезнадеждна, а и значително по-проста. Облекчението ни в случая идва от това, че идеалът му се възстановява по-чист и светъл от всякога, че красотата на идеалното отношение между съпрузите, което Яго се мъчи да оскверни, се оказва непобедима. Отело сам унищожава своето щастие и не би могъл да живее след това, но тук се касае за нещо по-ценно от щастиято и то се запазва. Дори в момента на убийството, още преди да разбере страшната си грешка, Отело вече със собствени сили е успял да се освободи от отровата на Яго. Той убива, но не в сляпа ярост, не като дивия звяр, който Яго е успял — но само за малко — да направи от него, а спокойно, като изпълнител на справедлива присъда и пазител на собствената чест, дори с неугасима любов в сърцето си. Дивата ревност лумва пак в най-последния момент пред погледа на Дездемонините сълзи по Касио и му помага да преодолее тази любов, но не е решаващият фактор.

И все пак въпреки това от всички трагедии на Шекспир „Отело“ е най-мъчителната и най-малко доказва, че страданията имат своето необходимо място в един свят, направляван от морално начало. Това донякъде се дължи на туй, че Яго не се явява като такова мощно възплъщение на злото, каквито са другите злодеи на Шекспир. Той няма нито ранга, нито силата на Клавдий; няма поддръжници като Арон или дъщерите на Лир; няма и свръхестественото обаяние на вещиците в „Макбет“. Той работи сам чрез дребни, мръсни интриги и ние нямаме чувството, че с унищожението му страната се освобождава от едно гнездо на зараза. „Отело“ е и единствената трагедия на Шекспир, в която общото благо на страната не играе съществена роля. В сравнение с източника му — една новела на италианеца Чинтио (1565 г.) — Шекспир наистина дава много по-широко място на държавните въпроси: високият ранг на Отело и непосредствената опасност от турците са негови добавки. Но те остават външен фон, неповлиян от частната съдба на Отело и Дездемона. Главното изменение обаче, което Шекспир внася във фабулата, е, че лишава Яго от най-убедителния му мотив, а именно от това, че сам е искал да прелъсти Дездемона и е бил отблъснат от нея. С тази промяна образът на Дездемона става още по-чист; никой освен скудоумния Родриго — образ, измислен от Шекспир — не може да помисли да я притежава, а дори и той не смее да ѝ говори. Но — което е по-важно — Яго става по-зъл. Шекспир му приписва други мотиви — огорчението му от туй, че не е получил очакваното повишение, и подозрението му, че Отело му е сложил рога. Но двата мотива донякъде се унищожават взаимно. Последният ни се вижда — като познаваме Отело — чиста измислица; а и Яго не ни убеждава, че вярва в него или че мисълта го измъчва много. Той сякаш сам чувства, че първият му мотив е твърде слаб за такова страшно отмъщение, и търси да се оправдае пред себе си. И впечатлението, което ни оставя, е по-скоро, че е движан от чиста злоба, която не може да търпи невинността и красотата и трябва да ги окаля. И това се потвърждава от една серия поетични образи, свързани с дребни, отблъскващи животни, не хищни зверове, както в „Крал Лир“, а кози, маймуни, жаби, мухи. Те не са винаги пряко свързани с Яго — както и образите за язви и болести в „Хамлет“ не сочат направо към Клавдий, — но създават едно настроение, в което неговата дейност става по-понятна.

Яго е човекът на новото време, създаден от новите условия на капитализма, на бързите печалби и безмилостната конкуренция, освободен от старите предразсъдъци и останал без вяра в друго освен в собствения си интерес, без уважение към нищо. Обичайки да се хвали със своята прямота, с трезвия си разум и с ироничната си толерантност към човешките слабости, той си е спечелил прозвището „честен“ — което на английски носи и отсянката на „добряк“ — името на човек без фалш. Всички го обичат, всички му вярват, дори жена му не е прозряла завистта и злобата, които той таи в душата си. Но въпреки това и въпреки интелекта си той не е стигнал много далеч в живота. Последният му неуспех с назначението, на което е разчитал, го е озлобил напълно и той чувства нуждата да докаже своето превъзходство над всички глупци, които вярват в такива празни за него думи, като „доблест“, „честност“, „вярност“. И скалата, поради която кроежите му претърпяват корабокрушение, е верността на жена му, безгласната буква, чиито понятия за морал не са много изискани, но която знае какво е обич.

Пред човек като Яго Отело е беззащитен, защото умът му не може да побере съществуването на такава мерзост. Той е противоположност на Яго във всяко отношение, дори и по цвят. Че е мавър или по-скоро негър, няма никакво значение за неговата психика, нито пък влияе съществено върху хода на събитията. У Чинтио черният му цвят се използва само за да подчертае една любов, лишена от всякаква чувственост — Дездемона го обича заради душевните му качества. Шекспир дори прибавя и една значителна разлика в годините, за да изпъкне това още по-ясно, и използва несигурността му като чужденец, който не познава дотам добре италианските нрави, само за да го направи по-лесна жертва за Яго. У него няма никакъв „расов проблем“ — такъв проблем не би бил и актуален за тогавашната Англия — и не едно враждебно общество, а личната ненавист на Яго помрачава красивото отношение между брачната двойка. У него, както и у Родриго, може да прозира расов антагонизъм, но той е резултат или форма на проява, а не причина на ненавистта у двамата. Инак всички почитат и обичат Отело, той е бил любим гост и в къщата на Брабанцио и ако последният не го иска като зет, това стои на по-друга плоскост и не влияе върху катастрофата. Няма и никаква разлика по нрав и държане между него и белите. Ако под действието

на всадената у него ревност той се превръща временно в звяр, това не е, защото е по природа дивак, а защото е човек с дълбоки чувства, които при нормални обстоятелства държи под контрол; но както обича с цялата си душа, така и ревнува. И ако смята, че поруганата му чест може да се възстанови само чрез убийство, той постъпва, както стотици измамени съпрузи в новелите на Чинтио, Бандело или Маргарита Наварска, с тази само разлика, че убива открито, докато те обикновено, включително и Чинтиовият мавър, маскират убийството като злополука. Но при Шекспир чернотата на мавъра има още една твърда важна функция, която не срещаме у Чинтио — да подчертае една от най-важните тематични нишки в драмата му, една от най-постоянните му теми изобщо както в комедиите, така и в трагедиите: несъответствието между привидното и действителното. Черното е обикновено цветът на злото — затова и Арон е черен, затова и злият гений на сонетите е смуглата дама. Но тук — парадоксално при една драматургия, която все още запазва доста много от средновековния символизъм — черният Отело, както забелязва дожът, е съвсем светъл, а черният дявол, чийто истински цвят никой не може да прозре, е „честният“ Яго. Непростима режисьорска грешка е да се прави от Яго очевиден злодей. За да вкусим неговото двуличие и разберем как действа върху другите и най-вече върху самия Отело, той трябва да има вид на весел, общителен добряк; малко груб, малко недодялан, той трябва да изглежда самото олицетворение на честността.

Цялата драма е изградена върху контраста между тези две личности и ако при „Хамлет“ се удивляваме на изкуството, с което два различни характера са събрани в една личност, тук чудото се състои в това как двата характера излъчват своята специфична, лична аура. Основните контури на характерите са прости, при Отело са дори извънредно прости. Но всеки от тях — особено там, където се явяват заедно — говори със свой собствен глас. И това е може би най-трудното нещо в литературата освен при чисто жанрови фигури. В сравнение с него изграждането на характера е сравнително лесно, а при поетичната драма поезията обикновено заличава личния глас. Но Шекспир е такъв майстор на словото, че използва дори средствата на поезията, за да създаде впечатление за личност. Ритмите на Отело са спокойни, плавни, дори тържествени; той употребява необикновени, поетични и старинни думи. Образността му е също така величествена

и с екзотична нотка. У Яго имаме пълен контраст: ритмите му са нервни, разпокъсани, със сложно засукани изречения, с прекъсвания и вметнати забележки; думите му са често пъти нелитературни и в образността му има нещо прозаично и меркантилно. И двамата употребяват образи, свързани с морето, но тези на Яго са свързани главно с техниката на мореплаването и не показват никакво чувство за величието, силата и романтиката на морската стихия, както при Отело. Под действието на Яговата отрова обаче и Отело попива нещо от езика му и почва например да използва животинската образност, която в началото е характерна само за Яго. Обикновеният читател едва ли възприема съзнателно тези подробности, но той чувства една разлика, макар и да не знае на какво се дължи, и това е, което дава живот на фигурите и впечатление за извънредно голяма сложност и проникновение. И не е важно, че по начина на говорене има нещо общо между Яго и Хамлет, докато Отело и Клавдий образуват донякъде една двойка. Как ще реагираме на личната атмосфера зависи от главните контури на характерите, но тя е, която създава впечатление за пълнокръвен, трептящ живот.

Именно в тази атмосфера се крие една от най-отличителните черти на Шекспировата драматургия или по-скоро на драматургията на неговото време; защото, макар и най-големият майстор в това отношение, той не е единственият. Героите в гръцката или френската трагедия говорят всички със същия глас. Расин дава по-тънки и прецизни анализи на подбуди и характери, отколкото Шекспир, и ни позволява да вникнем по-дълбоко в механизма на човешката душа. Но именно на човешката душа изобщо, на онези пластове, до които стигаме главно чрез самонаблюдение, докато Шекспир ни показва индивида, както се показва навън. Двата метода са оправдани и тук не е въпрос да се възхваля единият автор за сметка на другия, а да се изясни спецификата на Шекспировото изкуство. Класицизмът ни дава живота избистрен, сведен до най-същественото, в монументална простота. Поддръжниците му могат да получават една концентрираност, която е извън възможностите на Шекспир. Но той ни дава впечатление за самия живот, поетизиран, разбира се, по-богат, по-разкошен, с по-възвишени върхове и по-страшни бездни, отколкото

познаваме във всекидневието, с по-наситени багри, но сложен и разнообразен. Разбира се, както е безсмислено да се постави живописиста над скулптурата или обратно, така е безсмислено да се дават оценки за едната или другата форма на трагедията. Но в рамките, поставени от неговия вид, Шекспир представлява един абсолютен и непостигнат от никого връх.

Проф. Марко Минков

# ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

**МОЯТА БИБЛИОТЕКА**



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.