

МАРКО МИНКОВ
ПРЕДГОВОР КЪМ „УИЛЯМ
ШЕКСПИР. ТОМ 4.
ТРАГЕДИИ“

chitanka.info

Настоящият том съдържа творбите, създадени във втората половина от великия път на Шекспир в областта на трагичното. Тук го виждаме постигнал може би най-високите върхове на своето творчество.

Така по общата преценка на критиците „Крал Лир“ е най-дълбоката от Шекспировите трагедии. Но тя не е най-популярната и в театъра постановките на „Крал Лир“ са сравнително редки. Донякъде двете неща са причинно свързани; не защото публиката непременно бяга от дълбокото, нито пък защото дълбочина и драматизъм непременно се изключват, но защото въпросите, които се поставят тук, са по-общи, по-философски и драматичният конфликт — по-неопределен. Не знаем дали Шекспир е избрал точно тази фабула за разработване, защото тя му е давала възможност да постави такива въпроси или тези въпроси са му се наложили от естеството на фабулата, избрана по други съображения. Знаем, че легендата за Лир е била популярна в ренесансова Англия и е съществувала в различни версии; и че през 1605 година, навярно точно преди Шекспир да пристъпи към своята трагедия, била отпечатана една по-стара драма със същия сюжет, която може би е представлявала непосредственият тласък за написването ѝ. Шекспировата трагедия може с доста голяма сигурност да се датира към края на тази година или към началото на следващата поради споменаването на „тези затъмнения на слънцето и на луната“: през есента на 1605 година е имало действително такива затъмнения. Но освен това можем да кажем, че тази фабула предлагала на Шекспир един човек, който не може да направи разлика между привидното и действителното и който поради това претърпява страшно разочарование. Тези две теми са така тясно свързани с темите, около които са кръжели мислите му през онези години, че те може би са определили избора на един сюжет, който в драматично отношение не изглежда твърде обещаващ. И макар при по-нататъшната разработка тези теми да се изместват на по-заден план, те все пак представляват изходната точка за новото, което той е вложил в трагедията.

Легендата за Лир ни пренася назад в едно древно и мъгляво езическо минало, пълен противовес на съвременността на „Отело“ — драмата, която я е предшествовала. Ако там подробностите на всекидневния живот ни се налагат на всяка крачка, тук фонът е — за Шекспир — неопределен и неясен, почти абстрактен. Дори и за

географията на драмата, макар и в нея да се споменават местности като Довър и тебеширените му крайбрежни скали, не можем да си създадем ясна представа. Пък и само в такъв неопределен приказен свят биха могли да стават неща като тези, които ни се представят тук. Самата легенда, макар и приета навремето като исторически достоверна и включена в историята на Холинshed, е всъщност една прастара народна приказка, разпространена из цяла Европа. И ако обикновеното ни впечатление за Шекспир е, че при него центърът на тежестта лежи в портретирането, в създаването на такива пълнокръвни, сложни, индивидуализирани образи, които — както при Шейлок — правят дори невероятните постъпки приемливи и убедителни, тук образите са опростени, еднопосочни типове като в приказките. Това е един свят на крайностите, на добри и лоши хора, на черно и бяло, и дори централният образ, който трябва да избере между двата полюса, е също така опростен, както другите. Какво може да се каже за характера на Лир повече от това, че е гневлив и властен старец и че титаничните проклетия, които произнася при най-малкия повод, му придават монументална величественост? Ако обсъдим случая му от гледището на практичното всекидневие, ще се запитаме защо той не се оттегля в един отделен замък с хубав ловен парк, където ще може да живее весело със своите рицари, както си желае? Но в контекста на този легендарен свят и на емоционалната сила, която той разгръща, въпросът е абсурден: той не може изобщо да възникне, докато сме под непосредственото впечатление от самата драма. Но именно защото в този кошмарен свят всичко е така чудовищно невероятно, а все пак се натрапва така силно на чувствата ни, ние сме принудени, както в никоя друга Шекспирова драма, да приемаме нещата не в прекия им смисъл, а като символи.

В легендата, както и във всички по-ранни нейни преработки, изходът е щастлив: Корделия побеждава сестрите си и връща стария крал, осъзнал грешката си, на престола. Единствен Шекспир променя историята, като измисля лудостта на Лир и завършва с неговата смърт, или по-скоро сгъстява накрая събитията, защото и у Холинshed Корделия умира в тъмницата, но след много години, победена не от своите сестри, а от техните синове. По-късно оптимистичният дух на XVIII век не е могъл да изтърпи това накърнение на поетичната правда, при което невинната Корделия бива наказана наред с всички

представители на злото, и в продължение на около век и половина „Крал Лир“ е била представяна на английска сцена с щастлив завършек, при който Корделия се омъжва за Едгар. Това е може би кощунство с Шекспир, но ни подсказва още една причина за непопулярността на трагедията: тя е твърде тежка, твърде покъртителна.

И все пак тя не е песимистична. Ако Лир и дори Корделия загиват, изстребени са и всички представители на злото; и ако погледът към едно по-добро бъдеще е по-слабо подчертан, отколкото в повечето други Шекспирови трагедии, все пак Олбанският княз и Едгар са дали по-съществени доказателства, че ще могат да управляват мъдро и справедливо, отколкото Фортинбрас в „Хамлет“ или дори Малком в „Макбет“. Шекспир е наистина оптимист, той вярва, че поначало доброто е по-силно от злото и ще победи, той вярва и в това, че устройството на света е такова, че за всяко престъпление или всяка грешка животът заплаща с възмездие. Но той знае също така, че престъплението не е нещо затворено в себе си, а обхваща всичко наоколо, че и наказанието пада сякаш не само върху виновника, но и върху невинни около него, че поетическата правда е евтина сантименталност, която изопачава действителността. Но всъщност в „Крал Лир“ борбата между добрите и злите е само една странична линия и в никоя друга драма доброто не се показва така вяло, слабо и безпомощно. Ако то все пак побеждава накрая, това е по-скоро защото самото зло се е обърнало против себе си и се е самоунищожило, а не защото доброто се е оказало по-силно. Истинското тържество на доброто обаче се крие тук не във външните събития, а в това, което става в душата на Лир.

Като Хамлет и Отело Лир също е обхванат от нещо, което се разраства така, че застрашава самите устои на неговата личност и го докарва не само до прага на лудостта, но и отвъд него. Но у тях това начало е нещо дошло или всадено отвън, а у Лир гневливостта е съществувала открай време в душата му. Докато е бил всевластен крал и всички са треперели пред него и бързали да изпълнят безпрекословно всяка негова прищявка, тази гневливост се е държала в граници и не е имала възможност да се проявява много силно. Но тя се е подхранвала все пак от раболепието на околните и чрез нея той винаги си е налагал волята. Както казват дъщерите му, той слабо е

познавал себе си; виждал е в покорството на околните потвърждение на собственото си величие. Но веднъж отказал се от властта, той трябва да открие, че могъществото му е било само в кралските му атрибути, че сама по себе си волята му е немощна. И на това откритие той реагира по обикновения си начин: с гняв. Гневът му става толкова страшен, че съперничи дори с природните стихии и надвиква гръмотевиците. Но при тази буря — отражение на бурята в душата му — настъпва една промяна у него. Той се досеща, че и други зъзнат и страдат покрай него — най-напред за шута си, измръзнал и изплашен, но после и за хилядите хора без подслон, за които такива неволи не са изключение, а част от битието — и се упреква, че като крал твърде малко е мислил за тях. А излишествата на богатите биха стигнали за нуждите на бедните. Под напора на своите нещастия, на физическото изтощение и на новите мисли, които почват да го озаряват, той полудява, но, луд, Лир разбира нещата по-добре, отколкото когато е бил с ума си. Той почва да се пита, кой е той и какво изобщо е човекът? Свали от него изкуствените му прибавки и какво остава? Едно голо, чаталесто животно. И той, който по-рано е искал да утвърди достойнството си със стотина рицари, сега иска да съдере дрехите от тялото си, за да стане не крал, а човек. Сега той разбира, че дрехите и санът, който те означават, са това, което създава различията между хората; че между крадеца и съдията, който го осъжда, между проститутката и стражаря, който я шибва със своя камшик, таейки похот в душата си, разликата е само в положението, и че при други условия съдията би могъл да бъде крадецът. Така, за разлика от другите герои, които трябва да изхвърлят от себе си едно чуждо начало и да възстановят истинската си личност, Лир трябва да изхвърли част от себе си, да се възроди и да стане друг човек. Накрая, изцерен от своята лудост, но запазил новото си прозрение, той вече не ламти за почит; той би могъл да бъде щастлив и в затвора със своята Корделия, но дори и това не му е отредено и той умира, но умира щастлив, мислейки, че тя е оживяла. И какъв друг край можеше да има за него, след като е преминал през чистилицето? Един щастлив завършек само би намалил значението на неговото прозрение, което става по-ценно от това, че той трябва да го заплати със своя живот и с живота на любимата си дъщеря.

С новите прозрения на Лир въпросът за привидното и действителното се издига на ново равнище. Още при „Хамлет“ този въпрос се оказва сложен; но все пак там се предполагаше, че има някаква обективна действителност, до която бихме могли да се доберем, ако познавахме всички факти. Но кой би могъл да каже какво струва един човек сам по себе си, когато махнем всички изкуствени добавки и стигнем до голото чаталесто животно? Ако тези добавки спадат към привидното, какво остава за действителното? И какво всъщност остава от цялата йерархична стълба на битието, описана с такава увереност от Одисей в „Троил и Кресида“, която се е приемала от общото мнение навремето като създадена от Бога? Богът на християнството не се явява в езическия свят на Лир и това дава на Шекспир възможност да постави още един въпрос: какво е отношението между чаталестото животно и онези сили или закономерности, които направляват неговото битие? Едва ли има лице в драмата, което да не поставя по един или друг начин този въпрос и да не му дава свой отговор. Старият Глостър вярва в звездите и в затъмненията, които смуцават правилния ред; но после в отчаянието си той вижда само една бездушна жестокост:

*Каквото са мухите за децата,
това сме хората за боговете —
убиват ни, когато им е скучно.*

На суеверието на Глостър се надсмива незаконният му син Едмънд — човек подобен на Яго, признаващ само една механистична природа, в която няма място за морал, признателност, роднинство, изобщо за нищо друго освен за собствения интерес и собствените нагони. До звездите, но по-скоро като израз на чистата случайност, прибягва и старият Кент, за да си обясни разликата между Корделия и сестрите ѝ. Но двамата положителни герои, Олбанският княз и Едгар, на които се пада да сплотят отново разпокъсаната държава, вярват, както бихме казали и за самия Шекспир, в едно морално начало:

Ако небето не изпрати свои

*вършители във кръв и плът, да спрат
туй грозно издевателство, след време
човеците ще се ядат подобно
на морските чудовища! —*

казва първият, а Едгар забелязва още по-уверено:

*Боговете
във своята върховна справедливост
превърщат жаждата ни за наслади
в оръдия за мъки.*

И все пак най-съкровено мнение на Шекспир се сумира може би в едно друго изказване на Едгар:

*Човек е длъжен
да чака търпеливо своя час
за тръгване, тъй както е дочакал
часа да се яви на този свят.
В съзрелостта е всичко.*

Не че тези думи са особено ясно подчертани в драмата; те не са поставени например във финалната сцена, където биха изпъкнали като общ извод, но те са толкова близки до думите на Хамлет: „готовността е всичко“, че трябва да съдържат нещо лично, близко на автора.

Тези две тематични линии, които взаимно се допълват — мястото на човека в обществото и във Вселената — дават на трагедията една необикновена, дори за Шекспир, дълбочина. Трябва обаче да се признае, че те са дадени не толкова от самото действие, колкото чрез преки изказвания, което е донякъде слабост. Но тъй като тези изказвания са все пак здраво вградени в действието и заобиколени от ограничаващи и противоречащи моменти, те нямат студенината и отблъскващото въздействие на едно програмно изказване. Прозренията

на Лир са верни поначало и не съдържат никакво особено откровение; дори по Шекспирово време никой не би се шокирал от формулировката, че пред Бога всички са равни. И ако тези произведения бяха дадени като зрелите изказвания на един издигнат мъдрец, а не като бълнуванията на луд, бихме ги намерили по-скоро банални, отколкото дълбоки; бихме могли дори да възразим може би, че не всеки бедняк става крадец и че не всеки крадец краде от беднотия. Но представени така, като че ли всичко това е известно, но в този луд свят трябва да си луд, за да го кажеш, тези мисли добиват една съвсем нова сила и ни засягат много по-дълбоко.

Има още едно обстоятелство тук, което ни навежда на по-обща размишления. „Крал Лир“ заедно с „Тимон Атински“ е единствената Шекспирова трагедия с ясно начертана втора фабулна линия. Това може да се дължи преди всичко на факта, че и в двата случая основната фабула не предлага големи възможности за сложни интриги и разнообразни конфронтации. Защото обикновено при трагедиите си за разлика от комедиите Шекспир предпочита да съсредоточава своето внимание върху централното положение и за да получи все пак известно разнообразие, въвежда само такива странични фигури, които тясно се свързват с главната фабула, тъй че при тях не може да се говори за отделна нишка. И обикновено тези странични фигури служат за контраст с героя. Лаерт, Фортинбрас, дори и Пир, всички чувстват задължението да отмъстят за своите бащи, но важното е колко различно реагират те на това задължение. Родриго е също като Отело пешка в ръцете на Яго, но каква различна пешка. В „Крал Лир“ обаче същественото е почти пълната успоредност между двете фабули, пред която дребните отлики бледнеят. Глостър се обръща против верния си син, както Лир — против своята дъщеря, макар не от старческо твърдоглавие, а вследствие клеветите на незаконния си син. Както Лир, той среща само неблагоприятност от облагодетелствания Едмънд, който го издава като предател на новата кралица. За наказание му изваждат очите и го пращат като Лир да се лута из пустошта. И там той вижда без очите си по-добре, отколкото когато е бил с тях, и стига размисли, съвсем подобни на Лировите, за несправедливото разпределение на богатата в този свят, като накрая умира щастлив в прегръдките на истинския си син. Тази пълна успоредност създава у нас впечатление за един свят, в който такива неща са нормата, в който всички стари,

установени връзки и ценности — почит към старите, любов между близките, благодарност, вяност — са изгубили значението си и в който шества само голямата себичност. Тук злото не е съсредоточено в един образ, както при „Хамлет“ и „Отело“, а се шири навред. Активните в този свят са именно себичните, другите страдат и трябва да търпят, и само между простите хора още може донякъде да се разчита на старите патриархални добродетели, на състрадание и готовност да се помага. И въпреки древния си колорит този свят, в който свободомислещите като Едмънд дават тона, е светът на новото време, на налагащия се капитализъм. Той е жесток, хищен свят, това ни подсказват и образите на хищни зверове — не на пакостливи животни, както е в „Отело“. Той е свят, в който човечеството е почнало да се яде „подобно на морските чудовища“. Но в него има и нещо кошмарно и реално. Не става въпрос само за това, че един баща изведнъж се обръща против любимата си дъщеря и я изгонва от дома си само защото тя не е искала да каже публично, че го обича над всичко в света; или за това, че тя, обичайки го наистина, не се опитва дори да намери тактичен изход от положението, а като че ли се стреми да разяри баща си; най-сетне случаят е бил регистриран в историята като факт и Шекспир го е приел като такъв. Нито пък става въпрос за това, че друг баща моментално дава вяра на най-ужасните клевети против своя син, без изобщо да провери нещата; за това, че доскорошният крал на страната е като че ли напълно зависим от милостините на своите дъщери; за това, че тези дъщери проявяват не само нехайство, но и една с нищо немотивирана садистична жестокост спрямо него; за това, че един въпрос като този за кралската свита отприщва у Лир изведнъж такъв емоционален порой. Такива неща могат да ни смущават, както са смущавали Толстой, само ако си затваряме очите за кошмарната атмосфера на трагедията като цяло. Този свят, едновременно прадревен и съвременен, е изобщо свят на лудите, пример на хаоса, който ще настъпи, когато моралните задръжки загубят своята сила. На лудите, защото само те виждат ясно и говорят открито. Това започва още с ролята на шута, смахнатото момче, което непрекъснато с жестока подигравателност натяква на Лир грешката му и което може безнаказано да му говори истината именно защото е лудо. Този шут е, от една страна, съвестта на самия Лир, която му говори онова, което той не иска да признае на себе си; но е

също така и гласът на народа, който навярно със същия тон е говорил по кръчмите за нещастията на стария крал. Донякъде дори той е може би далечен отклик на гласа на Корделия, защото изглежда, че двете роли са били изпълнявани от същото момче и затова Корделия и шутът никога не се явяват заедно на сцената; може би дори самият Лир намеква за това, като казва над трупа на Корделия: „И моето глупаче (fool) — о, горкото — обесено!“, макар че тези думи могат да имат и само галовен смисъл. Така или иначе шегите на шута хвърлят върху трагичното една блещукаща гротескна светлина, която заедно с прорицанието му — една налудничава смесица от иронична социална критика, безсмислени бръщолевения и сатира над самите пророчества — ни подготвя за кошмарната сцена, кулминацията на цялата трагедия, когато тримата безумци — полуделият Лир, смахнатият шут и мнимо лудият Едгар — провеждат символичен съд над дъщерите на Лир и ние изцяло навлизаме в света на лудостта и намираме може би в него повече логика, отколкото в този на действителността.

„Крал Лир“ е най-покъртителната от всички Шекспирови трагедии не само защото е най-жестоката, но защото представлява трагедията на човека изобщо, на онези онеправдани, към които Лир се обръща с думите:

*О, бедни голи люде по света,
където и да сте, във тази буря,
нещастни, как с глави незащитени,
с тела, изнемощели от глада,
във дрипели на дупки и прозорци,
ще се опазите от нея? —*

на онези, които не виждаме на сцената, но чието присъствие се чувства постоянно и които все пак се явяват в лицето на бездомния Лир, на Глостър и преоблечения като луд просяк Едгар. Никъде другаде у Шекспир социалният протест не диша така силно, както тук. Това не е трагедията на един човек, а на страдащото човечество.

Близко до „Крал Лир“ по настроение е и „Тимон Атински“. Тази трагедия все още не е намерила своето сигурно място в поредицата на Шекспировите трагедии. Външни данни за датирането ѝ липсват

напълно, но нейните настроения и метрика говорят за близко съседство с „Крал Лир“. И все пак може би повечето от критиците са склонни да я смятат за последната трагедия на Шекспир, написана след „Кориолан“. Главната причина за това е навярно в желанието да не се прекъсне поредицата на четирите — по общото мнение — най-големи трагедии с една от най-несполучливите, и в стремежа да се потвърди тезата за едно постепенно отслабване на Шекспировото трагическо виждане: след не много популярната трагедия „Кориолан“ би трябвало да последва съвсем незадоволителната „Тимон“ и тогава пълното отказване от трагичната форма и преминаването към романсите. В полза на това схващане би могла да се приведе успоредността във фабулно отношение между втората линия на действие с Алкивиад тук и в „Кориолан“; у Плутарх двамата пълководци са разгледани успоредно и Шекспир има наистина известна склонност да повтаря същите фабулни мотиви в последователни драми. А освен това може да се изтъкне, че главният източник за „Тимон Атински“ е един анекдот, разказан от Плутарх в биографията на Марк Антоний. Този довод обаче се обезсилва от това, че Шекспир очевидно е бил добре запознат с тази биография още преди да пристъпи към написването на трагедията си за Антоний и я е използвал още в „Макбет“. И всичко, което може да се приведе в полза на една по-късна дата за „Тимон“, едва ли може да натежи над недвусмислените показания на метриката, преди всичко над данните за употребата на неправилните преливания, на тези например, при които предлогът остава в края на стиха, откъснат от съществителното си. При „Антоний и Клеопатра“ тази волност, съвсем рядка преди това, се среща изведнъж 25 пъти, в „Кориолан“ — 44 пъти, и още по-често в последните романи. Необясним би бил отказът на Шекспир от тази нова свобода в „Тимон“, ако мястото на драмата беше след „Кориолан“. При това фабулните успоредности между нея и „Крал Лир“ също не са за пренебрегване и ако темата за неблагодарността свързва „Тимон“ с „Кориолан“, то тя я свързва не по-малко и с „Крал Лир“.

Въпросът се усложнява и от това, че самото авторство на пиесата не е напълно сигурно. Че най-голямата и най-важната част е от Шекспир, стои извън всякакво съмнение. Но има и пасажки, в които стиховете са така безлични и дори безвкусни, че можем наистина да се съмняваме дали са от Шекспир. С това се хвърля съмнение и върху

много от сцените в проза; наистина установяването на авторството тук е поначало много по-трудно, но в тях има не малко твърде плоски пасажии. Понастоящем, като реакция против едно по-старо течение, чиито най-крайни представители почти не са оставили на Шекспир самостоятелно авторство над една-единствена драма, преобладаващото мнение е, че и „Тимон“ е напълно автентична; обяснението обаче, до което се прибегва, за да се обяснят неравностите в стила, е толкова неубедително и се повтаря с такова подозрително единогласие, че въпросът не може да се смята за разрешен. Твърди се, че тази драма била една недовършена скица от Шекспир, при която само ключовите сцени били по-грижливо изработени, а останалите е трябвало впоследствие да получат една щателна шлифовка. Такъв начин на работа противоречи не само на свидетелствата на Шекспировите колеги, които ни говорят, че той е писал с удивителна лекота и без никакви поправки, но и на здравия разум. Допустимо би било за един поет беглото нахвърляне на някои идеи за отделни сцени, дори и скицирането на тези сцени в проза с намерение да се изработят после в по-изящна форма, но допускането, че ще изработи в стихове цели дълги пасажии, в които няма дори и полъх от обикновените му особености, с намерение да ги преработи после, е абсурд. И още по-невероятно е, че при тази предварителна скица ще прибегне до рими, и то некуплетни рими, каквито почти никога не е употребявал, когато тенденцията на неговото развитие отива вече към отказ от римите изобщо, дори и от тези, служещи за поантиране края на сцената или на монолога. Щом е необходимо да се прибегва до такива неубедителни обяснения, ясно е, че тезата за двойно авторство не може да се смята още за оборена.

Както „Крал Лир“, така и „Тимон Атински“ е трагедия на едно дълбоко разочарование, причинено от неблагодарността на другите. Със своята безмерна и безразборна щедрост богатият Тимон, ухажван и ласкан от всички, се разорява. Но когато се обръща за помощ към приятелите, които тъй богато е дарявал, той среща само откази. Принципът, от който се е ръководел и на който другите са пригласили охотно — че между приятели няма мое и твое, — се оказва несъстоятелен, когато това „твое“ са парите на другите. Съзнал това, Тимон се превръща в антитезата на онова, което е бил, и става човекомразец. Като Лир, но по собствена воля — и за разлика от

праобраза си, който остава да живее в Атина, — той се оттегля в пустошта, произнасяйки страшни проклетия над цялото неблагоприятно човечество. Но докато за Лир пустошта е само първият етап в духовното му прераждане, за Тимон тя означава края на всичко. Пак като Лир той стига до прозрението, че разликата, която се прави между хората, е само изкуствена. Той прави дори една стъпка по-нататък от Лир. Защото във феодалния свят на келтския крал това, което придава изкуствената ценност на човека и създава различията между хората, е общественото им стъпало, а в Атина, нарисувана от Шекспир като град на лихварството, определящото са парите. Копаяйки за корени, с които да се храни, Тимон се натъква на заровено съкровище, което би му дало възможност да се върне към стария си охолен живот. Но този живот не го привлича вече. Той е намразил хората и не иска да се върне при тях; а в златото вижда отровата, която е покварила цялото човешко общество; и той използва сега новото си богатство не за да помага на хората, а за да им вреди. Дори когато верният му домоуправител идва при него, за да му даде своите оскъдни спестявания — една сантиментална сцена, която от всички пасажи в драмата показва най-малко сходство с Шекспировия начин на писане, — той пролива сълзи на умиление, но не си променя мнението за човечеството. Вестта за съкровището му се разнася и бившите му ласкатели идват, за да го използват пак, но сега той ги посреща с хули. Така втората половина от драмата става един вид инверсия на първата. И накрая чуваме, че Тимон е умрял, все още ненавиждайки човечеството.

Към тази фабула, лишена от всякаква динамика, е прибавена, както при „Крал Лир“, една втора фабулна нишка, която се върти пак около темата за неблагоприятността. Заслужилият пълководец Алкивиад ходатайства пред атинския съд за един свой човек, осъден на смърт поради участие във фатален двубой, но получава отказ и дори бива сам осъден на изгнание, загдето е повишил тона си пред съда; възмутен от тази неблагоприятност, той събира войска и потегля срещу родния си град, за да го разори, но сенаторите му предлагат накрая удовлетворение и градът е спасен. За разлика от „Крал Лир“, където двете фабули са много тясно свързани помежду си, тук те са почти самостоятелни и само се допират в отделни точки: Алкивиад се появява между гостите на Тимон, а по-късно, минавайки с войската си

на път за Атина, го среща пред пещерата му и получава от него пари и насърчение; сенаторите пък идват при Тимон с молба да поеме защитата на града, макар до този момент да не сме подозирали, че Тимон разбира от военно дело.

Има дори и една трета нишка, напълно статична, представена от контрастната фигура на циничния философ Апемант, който презира хората, без да ги мрази, и затова не може да се разочарова от тях.

Обаче дори и с тези допълнителни нишки драмата остава прекалено статична и лишена от напрежение. Образите са прости типове, представени само с по една характерна черта, безплътни абстракции, които не могат нито да ни заинтересуват, нито да ни трогнат. В първите действия Тимон е олицетворение на безмерната щедрост и всъщност ни отблъсква със своето безотговорно разточителство, което звучи по-скоро като суетна показност, отколкото като истинско човеколюбие. После, когато, без да осъзнае някаква грешка в себе си, държи човечеството отговорно за това, че го е надценявал, и изпада в обратната крайност, мразейки всички със същата сляпа безразборност, с която преди ги е обичал, той пак не може да спечели симпатиите ни. И затова неговата критика на обществото звучи много по-убедително извън контекста на драмата, отколкото в него.

„Крал Лир“ и „Тимон Атински“ са двете трагедии на Шекспир с най-силната и задълбочена социална критика. В двете драми тази критика е дадена по-скоро във вид на преки изказвания, отколкото чрез самото действие, което макар и да подчертава човешката неблагодарност и да сочи донякъде, че този порок се среща по-рядко у простите хора, все пак не ни навежда от само себе си на мисълта, че разпределението на богатата в този свят е несправедливо и че различията между хората са изкуствени. В „Крал Лир“ тези преки изказвания добиват страшна сила от това, че са изказвания на луд, който вижда нещата по-добре от уж здравомислещите; на човек, стигнал сам до низините, изпитал сам неволите на бедните, който милее за тях. При Тимон монолозите, макар и великолепно сами по себе си и по нищо неотстъпващи пред тези на Лир, губят от силата си, защото представляват размишления на човек, отказал се от живота, и то по съвсем други причини, комуто е всъщност безразлично дали

общественият ред е справедлив, или не, понеже таи в душата си не любов, а омраза.

Със следващата си трагедия „Макбет“ Шекспир се връща към вече отдавна изоставените политически теми на младините си и към една фабула, която в главните си линии представлява повторение на „Ричард III“, първия му несъмнен успех като начеващ драматург. И причината е ясна. През есента на 1605 година бил разкрит в последния момент един заговор на католическата реакция, целящ да вдигне във въздуха целия парламент заедно с новия крал, шотландеца Яков I. Една драма, подчертаваща старото политическо верую, че узурпатор, стигнал до короната чрез насилие, не може поначало да бъде добър крал, ще е била очевидно много на място при тези обстоятелства. „Макбет“ обаче е била написана, изглежда, не непосредствено след откриването на заговора, а след процеса против заговорниците, защото намеците за двусмислията, които съставляват ясна подтема в драмата, се отнасят по всяка вероятност до двусмислиците, с които обвиняемите си послужили като добри йезуити при своята защита и с които още повече възмутили народа. Освен това много неща в трагедията показват, че тя е била замислена като особен комплимент към краля, патрона на Шекспировата труппа, избавил се като по чудо от кроежите на своите неприятели. Такива са: шотландският сюжет; образът на Банко, от когото Яков водел потеклото си; появата на кралете с двойните кралски атрибути при виденията, показани от вещиците — Яков е бил едновременно крал на Шотландия и Англия; споменаването за способността на английския крал да лекува болните от скрофули, способност, която Яков откривал и у себе си; подчертаването на божествената аура, обкръжаваща кралския сан — все още част от политическото верую на времето, която самият Яков чрез своето поведение е щял много скоро да разклати у буржоазните си поданици. Този характер на комплимент е може би и причината за необикновената краткост на драмата: вероятно е тя да е била замислена поначало за дворцово представление.

Въпреки всичко това „Макбет“ не е на първа линия политическа трагедия — при разработката на сюжета Шекспир се съсредоточил много повече върху други проблеми, психологически и нравствени. Политическата поука е налице, в самия сюжет, и е много ясна. Стигнал до трона чрез насилие, Макбет се страхува, че може да бъде свален

чрез насилие, и се превръща в жесток тиранин, който се крепи чрез насилие, докато самото насилие поражда своето противодействие и кара измъчения народ да се надигне срещу узурпатора. В това има вече известно отклонение от историческия образ на Макбет: за него се казва, че царувал дълго време мъдро и благополучно и едва към края на своя живот станал суеверен и мнителен, а в драмата този процес започва още с възкачването на Макбет на престола или дори още по-рано, със самото загнезждане на идеята за престъплението в душата му. И този процес, гледан вече не от външната му страна — последиците за външния свят, — а отвътре — към разложението в душата на героя, — съставлява истинското съдържание на трагедията: неин основен въпрос е как може да стане злодей и „касапин“ един човек „просмукан от млякото на топлата човечност“. В началото на драмата Шекспир прави всичко, за да изтъкне положителното у Макбет: неговата доблест, храброст, вярност, заслугите му като безстрашен воин, който спасява държавата от външни и вътрешни врагове. В това Макбет се отличава от своя праобраз, у когото историята подчертава най-много жестокостта, и още повече от Ричард, изтъкнат като белязан от природата изверг, който още в първия си монолог ни казва с обезоръжаваща прямота: „Решен съм да бъда злодей“ и се радва на майсторството, с което извършва своите престъпления. Защото там именно всичко е дадено външно, твърде ефективно наистина, но доста театрално, и Ричард си остава, с изключение на известната сцена към края, една марионетка, която, макар и прекрасно движена, е дърпана от няколко доста ясно видими конци, докато Макбет е сложна личност от плът и кръв.

От друга страна обаче, макар и да изтъква доблестта на своя герой, Шекспир прави престъплението му много по-тежко и страшно, отколкото е било в действителност. Истинският Макбет е убил открито един неспособен крал, който със своята слабост е насърчавал вътрешните раздори и беззакония и който без право го е лишил от възможността да наследи короната; неговата намеса е била за доброто на Шотландия и, както се каза, той е управлявал страната си умно и добре. А в драмата Макбет убива един благ и мъдър крал, същински светец, който го е обсипвал с почести и дарове, и го убива коварно, когато е гост в неговия дом, като за този епизод Шекспир е използвал друга част от шотландската хроника, отнасяща се до съвсем друго

лице. Вярно е, че бихме могли и тук да видим във въстанието на Кодор и в нахлуването на норвежците указания за мекушавост у Дънкан; но в света на драмата никой не обвинява краля за тези нещастия, никъде не става и въпрос за някакво разложение в страната и е ясно, че Макбет не е подбуден от никакви грижи за държавата, а изключително от жажда за власт. Цялата природа е разтърсена от светотатственото убийство на Божия наместник на земята и страшни знамения идват да подсилат ужаса ни от него. Пък и самата сцена на убийството е и без това може би най-силната и драматична сцена в цялото творчество на Шекспир. Убийството се извършва зад сцената, не го виждаме с очите си, а само посредством думите и преди всичко чрез тревогата на убийците; но това го прави още по-страшно. И споменът за ужаса, който са преживели през тази нощ, е това, което ще ги погуби. Убийството не е само епизод в драмата, а нещо, което отеква през целия ѝ ход.

В „Макбет“, както и при „Отело“, Шекспир построява трагедията си около един парадокс: там един човек, който не познава ревност, става ревнив: тук един верен служител на краля убива господаря си. За да се получи едно такова обръщане на характера, е нужно външно въздействие и то е било вече подсказано от самия източник, в който се говори не само за влиянието на властолюбивата лейди Макбет, но и за пророчеството на трите вещици. Всъщност там тези злокобни фигури са не вещици, а самите орисници, „трите съдбовни сестри“. Дали Шекспир е разбрал точно смисъла на шотландската дума *weird* — „съдба“ — е въпрос; той я употребява в драмата, но по такъв начин, че тя под негово влияние е променила смисъла си и сега е останала в английския език като прилагателно със значение „странен, злокобен“. Във всеки случай той ни представя тези образи не като възвишени митологични същества, а като обикновени вещици — грозни, съсухрени, лакоми и зловни, така, както ги е познавал народът тогава; и не само народът — самият крал е вярвал в магичните способности на такива нещастни старици. Все пак въпреки реализма, с който са обрисувани, те придобиват в драмата силата на символи, но не на неизбежната съдбовност, а на злото, което всеки таи някъде в душата си и което, ако не му се даде отпор, може неусетно да се разрасне и да завладее целия човек. Със своите прорицания те раздухват тлеещото честолюбие на Макбет; те нямат власт над него, нито пък могат да

определят бъдещето. Банко веднага познава в тях това, което са — за него е ясно, че злото ни подмамва с опасни блянове и полуистини. Той приема прорицанието им с равнодушието на философ: ако трябва да стане, ще стане и без неговата намеса. Но Макбет не може да изчаква така спокойно. Идеята, че ще стане крал, го е овладяла изцяло и когато Дънкан посочва сина си за свой наследник — акт, който е представен в драмата не като своеволие, а като нещо съвсем обичайно, — осъществяването на мечтата му сякаш се изпарява и той смята, че трябва да помогне на съдбата. Но собственото му властолюбие не би му стигнало, за да преодолее своите задръжки, без намесата на жена му, не по-малко амбициозна от него и много, много по-безскрупулна. Тя отлично познава и силата, и слабостта на мъжа си и, надсмивайки се на неговата страхливост, показва, че знае къде трябва да го шибне, за да го заболи най-много. И наистина, храбрият Макбет, който не трепва пред никаква физическа опасност, се бои от неизвестното, неосезаемото. Без натякванията на жена си той би се отказал от своите намерения. И то не толкова поради морални скрупули — тях той споменава по-скоро като неща, които би трябвало да го възпрат, но които не му тежат, — нито пък поради мисълта за някакво наказание в отвъдния свят, в който не вярва много. Това, от което се бои, е възможният неуспех; плаши го това, че може да се провали и да загуби уважението на другите, че действието, което възнамерява да извърши и което не смее дори пред себе си да назове с истинското му име, ще го отлъчи от човешкото общество, ще го направи прицел на нови покушения от същия вид и ще повдигне буря от негодувание. И това, от което той се опасява, се сбъдва. Златната корона, за която е ламтял, не донася на него повече щастие, отколкото на Ричард, а го изпълва с неспокойствие и страхове. Ако под съвест разбираме покаянието и отвращението от собственото дело, той няма повече съвест, отколкото Ричард, и единственият от Шекспировите злодеи, у когото съвестта говори ясно, е Клавдий. Но и това неспокойствие е все пак гласът на потушената съвест, която, именно защото не намира друг отдушник, го измъчва още по-силно. И поел вече пътя на убийствата, те му се виждат единственото разрешение на всичките проблеми. Мисълта, че е пожертвал душевното си спокойствие заради потомството на Банко, го гнети и отговорът е ново убийство. Велможите не му оказват нужното уважение и той убива пак, докато нагазва толкова дълбоко в кръв, че,

както казва и Ричард, му остава само да продължава нататък. Но сега убийствата не му донасят дори и външния успех на първия му опит. Банко е убит, но потомството му живее. Семейството на Макдъф е унищожено, но самият Макдъф е в чужбина. Дори обнадеждаващите предсказания на вещиците — предсказания, които ще се окажат по-късно лъжливи двусмислици — не могат да върнат на Макбет някогашното му спокойствие. Той изпада в една летаргична меланхолия — различна от тази на Хамлет, с пристъпи на гняв вместо на свръхвъзбуденост, — при която всичко му се вижда празно и безсмислено. Дори смъртта на жена му, от която по-рано е зависел напълно, не може да го засегне. Той е вътрешно унищожен и го съзнава. И едва накрая, когато часът на възмездието приближава, когато обещанията на вещиците се оказват празни лъжи, избликва пак нещо от по-раншното му величие: той умира достойно, както и Ричард, биейки се до края. Но от всички трагически герои на Шекспир единствен той загива, без да се каже на сцената добра дума за него. За човека, който е позволил на самото зло да се загнезди в душата му, няма прошка и той умира като „касапин“, прокълнат от всички.

И все пак впечатлението, което остава у нас след всичко, е по-благоприятно от това, което ни се внушава във финала. Макбет не е герой — според формулата на Аристотел — нито много добър, нито много лош, а едновременно и много ценен, и много лош, тъй че накрая оставаме раздвоени, съзнавайки необходимостта от неговата гибел, но и съжалявайки, че човек с такива заложби е трябвало да загине. И впечатлението ни за неговото величие идва по-малко от действията му, от чисто фабулните елементи в драмата, макар да получава известна подкрепа и от тях, и много повече от поезията, вложена в устата му. От всички Шекспирови герои Макбет е този с най-богато въображение. Ако в поезията на Лир има нещо титанично, тази на Макбет достига понякога едно апокалиптично великолепие на образността, което не срещаме другаде, и в това той е в пълен контраст както със съучастницата си, така и с антипода си Банко. Те двамата си служат с много конкретна, всекидневна образност, но колкото и да си приличат образите, които той и тя употребяват, въздействието на тези образи е съвсем различно поради различията на характерите им: докато у благия и спокоен Банко образността създава впечатление за

простодушие и прямота, у лейди Макбет чувстваме по-скоро душевна ограниченост.

В тази ограниченост именно се състои най-голямата разлика между Макбет и жена му. Макбет е свръхчувствителен човек, поне преди съзнанието за извършеното от него престъпление да му притъпи чувствата. Емоциите му го разтърсват телесно и създават у него халюцинации като тази с кинжала, който му сочи пътя към убийството; а може би и духът на убития Банко е пак халюцинация, както твърди жена му, макар че според тогавашните вярвания духовете можели да се появяват видими само за едно избрано лице. Тази чувствителност е, която позволява на Макбет да предвиди така точно последиците от своето престъпление. За лейди Макбет съществува само непосредственото и осезаемото, за нея единствени проблеми са конкретните. Всичко ѝ се вижда просто: ще убие, ще получи властта и никой не може да ѝ направи нищо. И все пак нещата се оказват много по-сложни, отколкото си ги е представяла, а и тя самата не е бездушна машина, както си е мислила. Убийството ѝ се струва едно просто движение на ръката, но в решителния момент тя не може да извърши това движение — старият крал ѝ бил заприличал на баща ѝ. Дали после припада, защото нервите ѝ не издържат напрежението, или се преструва, за да отвлече вниманието от мъжа си, не е ясно, но във всеки случай тя в края на краищата издържа изпитанието по-зле от него, който донякъде е предугаждал бремето, което ще трябва да носи. И както при Ричард потушената съвест, която тя е изключвала от своите сметки, си отмъщава през нощните часове — неспокойните ѝ сънища я съсипват. Тя, която е смятала, че малко вода ще изличи престъплението, се измъчва от представата, че не може да измие кръвта от ръцете си, и най-сетне умира, изтощена от това, което е осмивала у мъжа си — от празни фантазии.

„Макбет“ е най-късата трагедия на Шекспир, почти най-късата му драма изобщо. Ето защо някои учени смятат, че е запазена само в съкратена форма. Но те едва ли имат право. Тук всичко е съсредоточено върху двата централни образа; няма втора успоредна фабула, кажи-речи няма странични фигури, които да водят собствен живот, и действието е почти еднолинейно и без отклонения. И въпреки това колко то е богато и разнообразно! И ако главната тема на „Макбет“ не се отразява почти никак в различни странични епизоди и

фигури, то тук Шекспир използва една друга техника: тази на символичните намеци, които се развиват в цяла система както при никоя друга негова драма. В „Макбет“ цари непрогледен мрак. Почти всичко се извършва през нощта или при мъгла и дъжд; и единствената сцена, в която се чувства ведър слънчев лъч — пристигането на Дънкан в замъка, където го очаква смъртта, — е наситена със зловеща ирония. Драмата се въвежда от вещиците, символи на злото, които определят тона на цялото, както това прави призракът за „Хамлет“. И те, пак както призракът, се появяват отново при връхната точка на трагедията, когато линията на действието ще почне да се снижава към катастрофата. Думите им в края на първата сцена:

*Зло — добро, добро и зло
все едно са потекло —*

отекват в първите думи на Макбет, с което се загатва за тясната му връзка с тези тъмни сили. И това парадоксално обръщане на стойностите преминава като лейтмотив през цялата драма: „Съществува само несъществуващото.“ След убийството на краля самата природа се обръща против себе си и лейди Макдъф съзнава, че на този свят да вършиш зло е често похвално, а да вършиш добро се смята често за опасно безумие. Този парадокс се свързва с темата за двусмислието, подета най-напред от пияния вратар и развита после при двусмислените предсказания на вещиците, означаващи всъщност обратното на това, което уж предвещават, а също така и с основната тема, съдържаща се в това, че Макбет, търсейки щастие, се осъжда на злочестина. Самата сцена с вратаря, уж комичен епизод, вмъкнат, за да се отслаби напрежението между извършването на престъплението и откриването му, е зловещ парадокс, при който вратата на замъка става адската порта, а хората в него — осъдени души. Този парадокс се свързва и с несъзнателната ирония, вложена в устата на Дънкан, когато той се оплаква от невъзможността да се познава човекът по неговата външност, мислейки за предателя Кодор, но тъкмо в момента, когато се появява Макбет.

Противовес на вещиците е символът на детето, милостта, голият младенец, яхнал вихъра, за който Макбет говори в големия си монолог.

Сам Макбет няма деца, той убива децата на другите, а безмилостната му жена би била в състояние да разбие черепа на собствената си рожба. Детето в кърви, което обещава на Макбет, че никой мъж, роден от жена, не ще може да го убие, и което със своя външен вид загатва за Макдъф, изваден от утробата на майка си, свързва образа на детето с възмездието, което силите на доброто ще изискват. И по същия начин и другото дете с клонката в ръка подсказва как Бърнамският лес ще дойде до Дънсинеин. От малко по-друго естество е една друга серия от образи, свързани с облеклото, особено обличането на чужди дрехи, които сочат към външното, привидното и кухото в сана, който Макбет без право си е присвоил. Такива символни линии се срещат и в други Шекспирови драми, но те никога не образуват такава гъста мрежа, както в „Макбет“, и чрез тях се получава в кратката, но крайно уплътнена драма същото впечатление за сложни връзки, обединяващи цялото битие, както и при по-широкия диапазон на другите трагедии.

Четири трагедии: „Хамлет“, „Отело“, „Крал Лир“ и „Макбет“ се смятат за върха на Шекспировото изкуство и обикновено когато се говори за Шекспировата трагедия като особен вид, се имат предвид именно те. Но всъщност в поредицата на Шекспировите трагедии тези четири образуват една отделна група със свои особености, различни от останалите. На първо място тук злото се явява като действена сила в борба с доброто, с което се стига като че ли до най-основното противоречие в човешката природа. При останалите трагедии има обикновено само отделни лоши прояви, или слабости; свадата между Капулетите и Монтеките е нещо лошо, но все пак ограничено и определено, а хората, които я изнасят, са обикновени хора със свои добри и лоши качества. Убийството на Цезар е лошо нещо, но подбудите за него са добри. А в четирите „големи“ трагедии самото зло като принцип се явява сякаш в конкретна форма. Тази форма е най-разнообразна и самото зло се разглежда под най-различни ъгли. Злото на Клавдий е язва, която заразява всичко наоколо. Представено от Яго, то се явява като нещо низко, мръсно, пакостно и безцелно, което не може да търпи доброто край себе си. При „Крал Лир“ злото се явява, напротив, като нещо мощно, хищно, вплътено не в едно лице, а в цяла хайка от хора, което, нямайки вече против кого да се опълчи, се обръща против себе си и се самоунищожава. А при „Макбет“ злото намира най-абстрактното си вплъщение като една сила извън човека,

но която, намирайки отклик в човешкото сърце, може да се засели в него и да го погуби отвътре. Така в първите три трагедии представителите на злото са хора зли по природа, за които не се питаме защо или как са станали зли, докато при „Макбет“ именно този въпрос стои в центъра.

Друга тема, която минава през тези трагедии, е разложението на човешката душа вследствие прерастването на някоя природна „бенка“ („Хамлет“), на нещо, което се загнездва в нея и се шири, докато я завладява изцяло. Този принцип може да бъде нещо чуждо, присадено отвън, или да съществува изконно като зародиш в самата душа. В трите големи трагедии преди „Макбет“ той не е тъждествен с принципа на злото, но му съдейства. За Хамлет той е нещо внесено — това е разочарованието му от света, което в последна сметка изхожда от злодея Клавдий и представлява част от заразата, изхождаща от него; при Отело принципът е пак чужд, но умишлено всаден от злодея, докато у Лир гневливостта е винаги съществувала в душата му, но в латентно състояние. А при Макбет двете теми — „бенката“ и принципът на злото — се сливат и това, което се разраства, е самото зло, намерило почва в душата на героя благодарение на честолубието му. Но това е възможно само защото тук героят е едновременно и злодей, с което се връщаме към най-старата и проста трагична схема — престъплението и наказанието, — само че на безмерно по-високо равнище. Нещо от тази схема се среща и при някои от другите трагедии, преди всичко при „Тимон Атински“, а донякъде и при „Антоний и Клеопатра“. Но единствената трагедия извън четирите големи, при която двете теми се срещат заедно, е най-първият опит — „Тит Андроник“.

Най-сетне има и няколко вторични теми, които преминават в различни форми, ту по-ясно, ту по-слабо изтъкнати, през четирите големи трагедии. Разочарованието, откритието, че светът е по-лош, отколкото се е мислело, е характерно за самата епоха през първите години на новия век и то играе голяма роля в тези трагедии, и пак под различни форми. Най-ясно и най-централно изпъква тази тема при „Хамлет“, но също така и в „Крал Лир“, където, както впрочем и в „Тимон Атински“, тя прераства — вече се каза — в много остра и проникателна социална критика, засягаща основната язва на капиталистическия свят — изкуствената разлика, която се прави

между хората според положението или богатството им. При Отело и Макбет разочарованието е от ограничен и личен характер и не води до някакво просветление, а, напротив, по-скоро стеснява и замъглява погледа: Макбет, излъган в надеждата си, затъва в нихилистична апатия, при която светът му се вижда напълно безсмислен, разказ на идиот; Отело, който в образа на Дездемона вижда олицетворението на всичко прекрасно в света, прави това, което Тимон би искал да направи, и унищожава идеала си. Но и там, където разочарованието отваря очите на героя за истината, то не води обикновено до нещо много положително. Пред страшната картина на истината Хамлет губи способност да действа, а Тимон става човекомразец; дори и Лир, макар и да се облагородява сам, не може да превърне в дело своето ново виждане. По-полезни са хората като Едгар Фортинбрас или Малком, които с по-ограниченото си виждане приемат нещата, каквито са, и се мъчат в кръга на своите възможности да служат на доброто. Разочарованието обаче е само разновидност на една друга, по-обща тема, която е занимавала Шекспир още при комедиите му — несъответствието между привидното и действителното. Именно осъзнаването на това несъответствие води до разочарованието, но и в основната си форма темата за несъответствието играе важна роля в тези трагедии.

В двете последни трагедии на Шекспир тези по-обща проблеми изчезват или по-скоро отстъпват място на един друг проблем: какво изобщо е действителността при преценката на дадена личност? Трудността не е само в това, че не можем — както става особено ясно в „Хамлет“ — да се доберем до фактите, че хората носят маски, които скриват тяхната същина, но и в това, че дори когато знаем всичко, положителното и отрицателното са така преплетени в човешката душа, че истинска преценка е невъзможна. Една положителна черта при дадени обстоятелства или дори само когато съществува в излишък, може да се превърне в нещо отрицателно, а и порокът може да има свои добри страни. Така тези трагедии в много по-голяма степен от другите представят отделни, индивидуални случаи. И Хамлет не представлява човекът изобщо, но той застъпва един човешки тип и в случая му има все пак и нещо типично. Антоний и Кориолан обаче в особената смесица от положително и отрицателно, което представляват, са единични, неповторими случаи; типично при тях е

само, че доброто и лошото се смесват в душите им. За тези индивидуални случаи Шекспир се е върнал отново към Плутарх, от когото е почерпал своя „Юлий Цезар“, като че ли петте междинни трагедии са били отклонение от прекия му път или поне като че ли, след като е изложил докрай своето виждане за мястото на злото в света, се е върнал към един по-ранен стадий, за да поеме пътя си оттам.

Исторически погледнато, „Антоний и Клеопатра“ представлява във фабулно отношение пряко продължение на „Юлий Цезар“. Двете драми обаче са съвършено самостоятелни и макар самият Марк Антоний да се явява в двете и донякъде със същите характерни черти — те са дадени от Плутарх, — отношението на автора към него и това, върху което той набляга, са съвсем различни. В „Юлий Цезар“ Антоний е като че ли млад и малко известен привърженик на Цезар, смятан от съзаклятниците за лентяй и сибарит, който с демагожкото си ораторство обръща народа против републиканците и се издига, прикрепвайки се към Цезаровия наследник Октавий, до върховната власт, разделена между тримата триумвири. У него изпъква ловкият политикан, не великият воин. Действието на новата драма започва само две години по-късно, но първото, което ни се внушава за Антоний, са, напротив, военните му подвизи и величието му; чрез пищните думи на неговите генерали той ни се показва като полубог, същински Марс, не „третият“, а „тройният“ стълб на земята, сякаш включва в себе си цялата мощ и на останалите триумвири. И действително, когато се запознаваме с другите двама, Антоний ни се вижда като великан пред тях, един жизнен, пълнокръвен мъж пред бездушния Октавий и нищожеството Лепид. Октавий обаче е със своя студен ум и безогледна целенасоченост опасен съперник; той сякаш е приел политическата гъвкавост на по-раншния Антоний, а Антоний се показва сега пряк и почти наивен, чужд на всякакви сметки, чужд и на всяко желание да получи повече от това, което има. Не че презира властта и положението си, но ги приема като свое естествено и неотменно право, за което няма нужда да се грижи. Но колкото и да е уверен в себе си, полубогът има все пак глинени крака. Слабото му място е неговото сибаритство, за което го упрекват още в „Юлий Цезар“, и сега той е паднал в примките на една прелъстителка: заради нея и чувствения живот, който тя му предлага, той забравя всичките си

задължения и амбиции. И върху това противоречие в характера му е изградена трагедията. Тук също би могло да се говори за губелно разрастване на една отрицателна душевна черта, но не с толкова право както при досегашните герои, защото двете страни на Антониевия характер винаги са се държали в известно равновесие, а за разложение на душата му не може да става дума — той показва най-много известен упадък, от който душевните му устои не са застрашени.

През първата част на трагедията се набляга почти изключително върху самозабравата на Антоний. Великият воин тъне в удоволствия и нехае за държавните работи. Жена му вдига бунт против триумвирата, брат му — също, но той не прави нищо. Едва когато младият Помпей, озарен от обаянието на великия си баща, сериозно заплашва държавата, лъвът у Антоний се събужда; той се откъсва от прелъстителката и се връща в Рим, за да спасява положението. И тук, за да изтъкне величието на Антоний, Шекспир отдава много по-голямо значение на Помпей, отколкото фактите позволяват. А портретът, който прави на Клеопатра, е по-черен или поне по-едностранчив, отколкото у Плутарх, който, макар да вижда в нея изцяло злия гений на Антоний, не ѝ отказва ред положителни качества. Шекспир пропуска нейния ум и културата ѝ, не я показва като приятелка на Антоний, която е участвала не само в пиянствата и недостойните му скитания из притоните на Александрия, но и в спорта, лова и съвещанията му. Той не споменава милите и остроумни шеги, с които тя му се е присмивала, или ги разправя така, че те загубват поантата си, както при случая с чироза, който окачва на въдицата му. Всъщност това не е било при състезание, както го представя Шекспир, а Антоний се ядосал, че рибите не кълвели и за да не се посрами, заповядал тайно на един роб да му окачва под водата хубави риби на въдицата. Клеопатра се престорила, че не вижда, похвалила изкуството му, но дала тайно свои нареждания да му окачат чироз и с това тънко се присмяла на неговата суетност. У Шекспир няма и дума нито за това как тя възпитала и изтънчила обноските на грубоватия воин, нито за нейната умелост като владетелка на голяма държава, която приемала пратениците от околните кралства и разговаряла с тях на собствения им език. За него тя, макар и от чисто гръцко-македонско потекло, е преди всичко „египтянката“, което за англичанин ще рече: циганката. Той признава чара на нейното вечно разнообразие и ѝ приписва повече външна

красота, отколкото Плутарх, който изтъква главно привлекателността на разговора ѝ. Но за нейните чарове чуваме най-много от други хора; това, което виждаме, е как тя си играе с Антоний, как редува нежни ласки и добре пресметнати упреци, как прибягва до най-баналната женска хитрост — „лошо ми е!“. В театъра тези сцени трябва да се играят с много голям такт, с известна насмешливост и съзнанието, че всичко е само изтънчена игра, за да не излезе Клеопатра една вулгарна свадливка. Но във всеки случай любовта, описана тук, не е величествена. Когато Антоний извиква:

*Във Тибъра да се размие Рим!
Да се събори арката обширна
на римската държава! —*

това не извиква възхищение, а показва гибелна безотговорност. Шекспир следва общата традиция на античността, на средновековието и на целия Ренесанс, като представя тази любов, поне от едната ѝ страна, като безумно заслепление. И все пак още от уводните сцени зазвучава и една друга нота. Тук се изграждат два противоположни свята. Светът на Египет е светът на охолството, на сластолюбието, на женствеността, свят, управляван от евнуси и явно покварен. Но Рим, който се явява отначало като света на дълга, на реда, на разума в противоположност на страстите, света, към който Антоний трябва да се върне, скъсвайки силните окови на Египет, няма какво да предложи от своя страна. Ако Клеопатра включва в себе си целия разкош и сластолюбието на Египет, Рим е представен преди всичко от студения, амбициозен Октавий. Тук всички се стремят към власт и хората се ценят според властта им. Когато Помпей поради етични скрупули се отказва от случая да грабне властта, като пререже гърлата на своите гости, това извиква само презрение у помощника му. Браковете се сключват тук не по любов, а по сметка и Октавий дава своята сестра на Антоний за жена, знаейки много добре, че сърцето му е другаде, и може би предвиждайки дори, че това ще му даде повод някога да се обърне открито против съперника си. И колкото повече напредваме в драмата, толкова по-студен и себичен се показва светът на Рим. Октавий унищожава един след друг възможните си съперници: Лепид

е осъден на смърт, Помпей — коварно убит. Вентидий ни казва много ясно колко е опасно в този свят да изпъкнеш като по-способен от другите и се отказва да продължи победоносния си път, за да не възбуди завистта на своя началник.

В този свят на политиката и сметките Антоний не може да се чувства добре, а и студените прегръдки на целомъдрената Октавия — както доверените му и той сам са предричали — не го задоволяват и той се връща при Клеопатра. Сцената на завръщането му, всъщност кулминационната точка на трагедията, не е дадена и когато го виждаме пак, нещата са се обърнали вече против него. Цезар напредва с грамадни сили, за да го унищожи, и Антоний почва да губи контрол над събитията и над себе си. Против съвета на всички и макар че истинската му сила е на сушата, той настоява да заложи всичко в морско сражение само за да покаже на хлапака Цезар, че не се бои от него. И в това го подкрепя Клеопатра, която сега повече от всякога се оказва неговият зъл гений. Главно заради нея той загубва тази решителна битка, бягайки позорно подир нейния кораб. Пред грозящата разруха любовта на двамата също почва да се руши. Те се скарват; Антоний я обсипва с хули, хвърля всички прегрешения, стари и нови, в лицето ѝ и... пак се сдобрява с нея. Той съвсем е загубил чувството за реалност, иска да предизвика Цезар на двубой и заповядва да набият като последен роб неговия пратеник. От някогашния полубог е останало малко — само отделни проблясъци от старото великодушие, като в момента, когато изпраща след избягалия Енобарб богатствата му или когато една незначителна победа му възвръща самоувереността. А Клеопатра вече си играе с мисълта да го предаде на Цезар, за да осигури себе си. Когато идва окончателното поражение, Антоний няма вече за какво да живее. Той е получил вестта, че Клеопатра се е самоубила — лъжлива вест, скроена от самата нея след последното им скарване, когато я е заплашвал, че ще я убие, — и той решава да я последва в смъртта. Но дори и в това не успява, а само се наранява смъртоносно. И с това би могла да завърши трагедията за човека, който заради една чувствена любов е изпуснал империята си — една строго назидателна трагедия в духа на другите ренесансови трагедии на същата тема, които не са малко: само в Англия е имало две трагедии в класически стил, сигурно познати на Шекспир — едната,

преведена от френски от графиня Пембрук, другата, по-оригинална, от поета Даниел, — които вгълпяват именно тази поука.

И все пак дори да свършваше трагедията тук, Шекспир е вече притъпил до голяма степен острието на поуката, показвайки световната империя в доста съмнителна светлина и изтъквайки студеното и дребнавото у човека, който ще я овладее. Отдавна вече сме почнали да мислим, че ако за да станеш господар на света, трябва да бъдеш един душевно осакатен Октавий, по-добре е да си Антоний и цялостен човек. А трагедията не завършва с отчаяната смърт на Антоний и последната ѝ част е величествен апотеоз на полубога и на любовта му, сякаш Шекспир иска да ни каже: „Да, но да видим сега другата страна на медала!“ Антоний умира щастлив в прегръдките на Клеопатра, спокоен, че е запазил честта си, и мислейки главно за върховното щастие, което е изпитал с любимата. А и тя сега ни се показва от съвсем друга страна. Ако до този момент сме могли да се съмняваме в дълбочината на нейната любов, ако сме я виждали главно като пресметлива кокетка, която говори за любовта си като за занаят, и сме могли да се питаме дали яростта ѝ при новината за женитбата на Антоний не се дължи на това, че ѝ се е изплъзнала една жертва, сега вече няма съмнение, че тя го обича и че цени тъкмо най-благородното и ценното у него. Даниеловата героиня едва след смъртта на Антоний съзнава, че го е обичала. У Шекспир това не е толкова ясно, но безспорно е, че сега любовта ѝ се пречиства и отхвърля всичко плътско и себично. И поезията, която сега издъхват нейните думи не само когато говори за Антоний, но и когато се готви за собствената си смърт, е може би най-прекрасната, която изобщо е излязла изпод перото на Шекспир. И всъщност през цялата драма Шекспир е давал на този, който умее да чете между редовете, да усети, че любовта на двамата почива върху нещо повече от чистото сластолюбие, че между тях, въпреки силните контрасти, които понякога се изтъкват между характерите им, съществува една дълбока, съкровена връзка, която се изразява в езика и мислите им, така че близки фрази и изрази постоянно отекват в неговите и нейните речи. И двамата чувстват, че всичко, което другият прави, „му приляга“; че светът извън тяхната любов е „смрадна тор“; че заради нея държавите им могат да се размият във водите на Нил и на Тибър; дори и за двамата Клеопатра е била „мръвка“ за по-раншните ѝ любовници. Особено към края тези

успоредности зачестяват: и двамата посрещат смъртта като момент на сладострастие; и двамата намират, че другият е изгаснал като факел или светилник и макар че Антониевите думи: „Време е за сън“ намират отклик не у Клеопатра, а у Ира, ефектът е същият.

И все пак Клеопатра остава загадка докрай. Решителното за нея не е, че не може да живее без Антоний, а че се страхува от позора, който я очаква, ако бъде заведена в Рим, за да участва в Цезаровия триумф. Тя се опитва да надхитри Цезар, като му предава само помалката част от съкровището си. При Плутарх, който иначе не е склонен да ѝ признава много благородни подбуди, този епизод е представен в по-друга светлина, може би като опит от нейна страна да увери Цезар, че тя не възнамерява да се самоубие, но Шекспир не прави нищо, за да ни наведе на тази мисъл, и при него Клеопатра взема окончателното си решение едва когато се уверява, че единствената друга възможност, която ѝ остава, е да бъде отведена в Рим като пленница. Но когато умира, тя умира достойно и величествено, не като „египтянката“, а като властната царица, мислейки само за Антоний. Последното ни впечатление е, че любовта на двамата е носела свое собствено оправдание и че тази любов е по-ценна от всичко, което те са загубили заради нея. И това е виждането, което впоследствие се е наложило на света. За обикновения човек сега представата, която се свързва най-напред с Антоний и Клеопатра, е за една велика, всеотдайна любов, не за една сляпа и пагубна страст. Седемдесет години след Шекспир Драйдън написва своята трагедия на същата тема и я назовава „Всичко за любовта, или светът достойно загубен“. Шекспир не отива дотам: той ни показва едновременно и величественото, и недостойното в тази любов и ни оставя сами пред въпроса кое надделява?

Старият проблем — за странната смесица от положително и отрицателно у героя — изпъква много силно и в последната трагедия на Шекспир — „Кориолан“. Нейният герой е в много отношения още повече полубог, отколкото Антоний, и военните му подвизи се издигат до легендарното, когато сам, без никаква подкрепа, разбива врага и отваря градската порта на Кориоли. Но той не е цялостен човек като Антоний. Той е отчаян индивидуалист, който няма приятели между своите връстници и душевно стои още изцяло под опекунството на своята майка, властна и патриотична римлянка, която го е възпитала в

тесногърдия си дух, и от страх да не би той да стане женствен, го е осакатила душевно. Към края на трагедията Авфидий ни поставя почти ребром въпроса какво го е довело до неговата гибел, дали неговата гордост, неумението му да използва благоприятното си положение, или суровото военно възпитание? Той дори малко изкуствено изостря въпроса, настоявайки, че трябва да се спрем само на една от тези възможни причини, като с това ни поставя сякаш пред една гатанка, която ни кара да се замислим още повече. Всъщност е ясно, че и трите причини са действали заедно и че по-правилно би било да се запитаме коя от тях е главната. Но дори и този въпрос е труден, защото причините се смесват и не може да се тегли ясна граница между тях. Кориолан е горд, но не в смисъл, че надценява себе си или дори само класата, към която принадлежи, а защото презира всички, които не притежават добродетелите, които сам цени. Що се отнася до самия него, той е наистина извънредно скромен; той мрази да го хвалят и истинско мъчение е за него да се хвали сам, и то за неща, които са за него просто изпълнение на естествения му дълг. Той и не ламти за власт или слава; ако се кандидатира за консул, прави го главно заради майка си и защото чувства, че мястото му се пада по право. Но за околните тази скромност е непонятна; и тъй като в нея действително има и известна доза гордост или поне чувство за собствено достойнство, те виждат само гордостта, без да оценяват скромността, с която тя е свързана. И така добродетелта в случая се явява като порок, защото Кориолан не умее да се нагажда към другите.

Презрението му към тълпата произлиза от същия корен. Именно защото не може да се види като човек, издигнат над другите, той не може и да прави отстъпки на техните слабости. За него важат само качествата на воина и към тълпата, която страхливо го е изоставила на бойното поле, той не може да чувства друго освен презрение. Който не е готов да даде живота си за своето отечество — смята той, — няма право на глас при неговото управление. Това, което не вижда, е, че малкият Рим, заобиколен отвсякъде от врагове, не може да живее изключително от военни подвизи и че гласът на народа е също така важен, както и на военната аристокрация. Този народ не може да се командва, както се командва една армия; за това е необходима гъвкавост, каквато славният пълководец не притежава, и това е една от причините за неговия неуспех. Затова на Авфидиевия въпрос бихме

могли да отговорим, че качествата на пълководеца именно обуславят и другите му недостатъци, че в тях се крие коренът на неговото презрение към народа, наречено „гордост“, а също така и на неумението му да използва положението си. При Кориолан в още по-голяма степен, отколкото при всички останали герои на Шекспир, с изключение може би на Брут, самите достойнства на героя се превръщат в пороци, водещи до неговата гибел.

Вероятно е непосредственият подтик за избора на Кориолан като сюжет да са били селските размирици в Средна Англия през 1607–1608 година, свързани с един от основните проблеми на времето — ограждането на селските мери и обработваеми площи за пасбища. Но както и при „Макбет“, политическите проблеми отстъпват в драмата пред индивидуалните и не намират истинско разрешение. Драмата започва с въстанието на гладуващия народ, което няма много пряка връзка със самата история на Кориолан, но което, както и при „Юлий Цезар“, въвежда народа, който ще играе решителна роля при кулминацията на драмата, като действащо лице още в първата сцена. И Шекспир показва към този народ малко повече съчувствие, отколкото към въстанието на Кейд в „Хенри VI“ или дори към плебеите от „Юлий Цезар“, където се набляга главно на непостоянството на тълпата. Тук народът действително има от какво да се оплаче — той гладува, а в хамбарите има жито; при това той се показва умерен, дори и добродушен, докато не се разяри от нещо, и е готов да се вслушва в съветите на Менений. И все пак той е много по-малко зрял от народа при Плутарх, по-лесно се поддава на моментни импулси и е играчка в ръцете на всеки умел демагог. Както е представен в драмата, той е твърде късоглед и променлив, за да заслужава правото на глас в държавните работи. Но това не значи, че Шекспир одобрява крайното становище на Кориолан, който би искал да отнеме на народа и онези дребни привилегии, които той си е извоювал и които останалите патриции приемат равнодушно.

Доколко Кориолан представлява истинска опасност за народната кауза не става много ясно от драмата. Дори и консулската власт едва ли би му дала възможност да наложи своите възгледи; исторически погледнато, консултът е бил само административен ръководител без право да променя законите и изглежда, че това е било ясно и на Шекспир. Явно е, че под един Кориолан народната кауза няма да вирее

— трибуните казват, че през неговия мандат ще трябва да спят, — но тя едва ли ще е била в много голяма опасност и народът го избира, смятайки, че заслугите му като спасител на отечеството го сочат като единствения човек, подходящ за поста. Изборът обаче дълбоко смущава трибуните, официалните представители на народа, и те напругат всички сили, за да го осуетят; и то не толкова защото радеят за народната кауза, а защото треперят за своите постове. Ако Шекспир проявява тук повече симпатия към народа, отколкото в другите си драми, за неговите водачи той няма нито една добра дума. Това са ограничени, себични души, изпълнени от завист и злоба, които в момент на опасност за страната — защото още преди да станат изборите, научаваме, че врагът се готви усилено за ново нападение — жертват общото благо за личните си интереси. Те може да не са чули още за новите кроежи на волците, докладвани само пред сената, обаче би трябвало да съзнават, че градът не е във от опасност и че скоро може пак да има нужда от един Кориолан, който да го спасява. Но те мразят Кориолан, защото чувстват неговото презрение и му завиждат заради популярността му. Първите думи, които чуваме от тях, са злобна клевета — че Кориолан бил готов да служи под Коминий само защото ще може да припише всеки неуспех на началството си и да събира всички лаври за себе си — хитра сметка, на която те самите биха били способни, но която е съвсем чужда за един Кориолан. Почти всичко, което казват те за него, е лъжа. Каквито и слабости да има, той не обича да се хвали и да се пъчи, нещо, в което трибуните най-настойчиво го обвиняват. Те са решени да не допуснат Кориолан до консулството, но смятат, че той сам без тяхна намеса ще се провали при кандидатурата си. В това обаче се излъгват — Кориолан наистина постъпва така, както можеше да се очаква от него; но добродушните граждани, макар и малко озадачени от неговото иронично държане, му прощават всичко и му обещават гласовете си. Трибуните трябва да се намесят, но те нямат доблестта да се покажат открито, а хитро зад кулисите насъскват народа против любимеца на деня и използват настъпилия смут, за да предизвикат Кориолан до краен предел. И има една страшна ирония в това, че думата „изменник“, с която го изкарват от търпение, се превръща в истина. Прокуден от Рим, Кориолан се обръща против неблагодарния град и става наистина изменник. Характерно е обаче, че моментът на този прелом не е даден. Кориолан

се разделя с близките си спокойно, уверявайки ги, че ще остане все същият Кориолан. А след това го виждаме да предлага услугите си на волсците. Той изобщо не съзнава, че върши измяна. Прокуден от народа, той му отвръща: „Аз вас изпращам в изгнание.“ И това не са за него празни думи. За него Рим се е поставил извън законите и той нищо не му дължи.

В Рим настъпва страшен смут. Променливият народ е готов да разкъса трибуните на парчета. Всеки твърди, че е бил против прокуждането на Кориолан. А Кориолан е неумолим. Делегациите се връщат, без изобщо да бъдат изслушвани от него. Едва в последната минута майка му успява да го склони към милост. Но не със сълзите си, не с молбите си, нито пък с гледката на жена му и децата му, а със своя гняв. Защото безстрашният Кориолан винаги се е боял от тази, която го е възпитала, и винаги е отстъпвал, когато тя е повишавала тон си. Той отстъпва и сега, съзнавайки, че с това подписва смъртната си присъда. И когато се завръща в Кориоли, там се повтаря сцената, която се е развила на римския форум. Народът посреща героя на деня с овации, но завистливият Авфидий е подготвил своя заговор. По същия начин, както трибуните, той разярява героя, наричайки го пак „изменник“, и при настъпилия смут го убива. Така завършва патриотът, който се е обърнал против своята родина, човекът, у когото положителното и отрицателното са така примесени, че не може да се каже кое надделява.

И така завършва поредицата на Шекспировите трагедии. След „Кориолан“ започва в Англия една нова театрална мода, чиито предводители са младите таланти Бомонт и Флетчър, и Шекспир се обръща към новия жанр на деня — романа.

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.