

МАРКО МИНКОВ
ПРЕДГОВОР КЪМ „УИЛЯМ
ШЕКСПИР. ТОМ 6.
ИСТОРИЧЕСКИ ДРАМИ“

chitanka.info

В този том — тъй като историческите драми са наредени според хронологията на историята, а не по реда на написването им — се срещат първото и последното от сценичните произведения на Шекспир — „Хенри VI“ и „Хенри VIII“, които обхващат едно творческо развитие от приблизително четвърт век, обхващащо 37 пиеси. В много отношения това развитие е огромно — чувстваме го във все по-задълбоченото схващане и представяне на характерите, във все по-зрелия мисловен фон, а може би най-вече в растящата поетична изразителност на езика. Поне в едно отношение обаче Шекспир не е имал нужда да се учи: за разлика от колегите си от същото поколение той е роденият драматург. Вярно е, че едва ли някой би посочил трите части на „Хенри VI“ като пример за добре построени драми, но като се имат предвид липсата на по-добри образци и разхвърляния материал, с който авторът е трябвало да се справя, те все пак представляват за своето време едно забележително постижение.

Общо взето, тези ранни драми — с изключение на „Ричард III“ — са сравнително слаби и далеч под равнището на Шекспировото зряло творчество. Дълго време дори се е смятало, че те не са всъщност негови и е съществувало убеждение, предавано по традиция, че той е започнал кариерата си, като преправял пиесите на други автори. Никой не се питал защо актьорите биха дали на един новак да поправя работите на такива установени драматурзи като Марлоу или Грийн, на които по стилистични съображения въпросните драми бивали обикновено приписвани. И все пак теорията имала известно основание, тъй като ранните брошурни издания на някои от тези пиеси се различават твърде съществено от драмите, както те са дадени в голямото фолио, в което са събрани всичките драми на Шекспир, и е могло да се приеме, че това са чуждите оригинали, над които той по-късно е работил. Сега вече е доказано, че тези ранни издания съвсем не представляват оригинални творби, а са, напротив, лоши „пиратски“ текстове, съставени навярно по памет от актьори, участвали в представленията. (Така именно се обяснява защо понякога едни роли са предадени сравнително точно, а други — изопачени почти до неузнаваемост.) Оригиналният текст е следователно този, запазен във фолиото; и ако този текст твърде често напомня Марлоу или Грийн, това е, защото младият Шекспир се е учил от тези майстори. Тези ранни драми не са може би много интересни сами по себе си, но

събуждат извънредно голям интерес поради това, че тук можем да проследим почти стъпка по стъпка как се е развил геният на Шекспир: какви експерименти е правил младият автор, как се е лутал, преди да намери верния път, и какви средства е използвал, отначало може би малко грубо и примитивно, за да ги изтънчи впоследствие дотам, че да стане по общо признание най-великият драматург в световната литература.

Избирайки за първия си драматичен опит жанра на историческата драма, Шекспир е проявил, от една страна, доста голяма скромност. Такива драми, показващи миналото на страната и прославящи великите фигури на това минало, са били изглежда популярни и във всеки случай, съдейки по запазените примери, които са могли да му послужат за образци, са поставяли минимални изисквания към състезателя. Пред тези безхитростни поредици от сцени и епизоди без никаква обединяваща мисъл Шекспир — гледайки ги или играейки в някоя от тях — много лесно е могъл да каже: „Толкоз мога и аз.“ При това макар и навярно несъзнателно той е избрал тъкмо жанра, от който е могъл най-много да научи. Защото историята, предлагайки действителни събития и действителни лица с техните подбуди и постъпки, но които той все пак е могъл да си представи творчески, допълвайки или дори променяйки ги според своето собствено виждане, представлявала най-благоприятната почва за развитието на неговото въображение. Белетристиката на онова време, основана предимно върху рицарските романи и техните новооткрити тогава праизвори — късногръцките романи на Хелиодор и Ахил Таций, търсела главно приключения и причудливост. Твърде бедна откъм характери и психология, тя представлявала много по-опасна област за един млад и още неутвърден автор.

От друга страна обаче, начинанието на Шекспир е било и доста амбициозно. Защото, избирайки за сюжета си последното и най-голямо сътресение, преживяно от страната му — кръвопролитните междоусобни войни между Бялата и Алената роза, които, като унищожили по-голямата част от старата феодална аристокрация, създали почвата за новата абсолютистка държава на Тюдорите и които служели още като наизидание и основа за политическото верую на времето, Шекспир трябва да е бил наясно от самото начало, че тази огромна и твърде сложна материя не би могла да се побере в рамките

на една-единствена драма и че ще му е необходима серия от драми, за да може да я представи в цялата ѝ сложност. Така той разделя дългото царуване на Хенри VI на три части, но не механично, а като избира за всяка част определен главен аспект на събитията. Най-напред той показва загубването на френските владения, завоювани с героични усилия от Хенри V и пожертвани през малолетието на неговия син поради себичността на феодалните перове и личните ежби помежду им, които са за тях по-важни отколкото благо на страната. Във втората част виждаме как тези ежби, кликите, до които те водят, и ламтежът за власт у всекиго при един крал слаб, набожен и неспособен да се налага на своите перове, рушат устоите на държавата и дават простор на претендента за престола Йорк, който стъпка по стъпка се издига до ключова позиция в страната, за да се обяви против краля си. А в третата част настъпва хаосът на междоусобната война, описан в известната беседа „Против метежа и непослушанието“, която се е произнасяла редовно от всички амвони в страната, и представен нагледно от Шекспир чрез сцените, в които бащата убива сина си и синът — бащата. Но дори и с убийството на Хенри цикълът на бедите не завършва — страната трябва да премине през чистилицето на тиранията, представена в „Ричард III“, преди Алената и Бялата роза да се съединят при Хенри VII, основателя на Тюдорската династия и дядо на кралица Елизабет. Така, макар да образуват с другите една непрекъсната верига, всяка една от отделните драми притежава своя определена подтема и представлява едно завършено в себе си цяло.

Първата част на „Хенри VI“ макар и да има свой ясен финал е все пак по-скоро пролог към цялото, отколкото пълноценна драма. Тук отделните личности играят само второстепенна роля, а централният конфликт е между двата народа — на Англия и Франция, при което, с примитивния шовинизъм на времето, французите са представяни в най-черни краски като лекомислени и лишени от героичен дух, а победите им се приписват на вълшебства, подли засади и лукавство, но същевременно се и обясняват с несъгласията и личните ежби между английските вождове. Положението се обрисова символично още в първата сцена, когато над самия ковчег на славния Хенри V избухва неприлична кавга между роднините на краля и пристигат вест след вест за все нови загуби във Франция, много от които тепърва ще се представят в течение на самата драма. Един от вестителите посочва

недвусмислено причината за тези поражения — тя е в несъгласията между вождовете; но ясно е, че обширната държава, създадена от Хенри V, не би могла да се разкапе така бързо, още с неговата смърт. Сцената всъщност представя в сгъстен вид главната тема на драмата; и ние виждаме после как големите пълководци от поколението на покойния крал си отиват един след друг: Солзбъри — убит от засада; Бедфорд (когото познаваме като младия принц Джон от „Хенри IV“) — от старост, но запазвайки героичния си дух докрай; и най-сетне Толбът, изтъкнат още от самото начало като най-славния от всички — оставен без подкрепления от собствените си началници. А на тяхно място идва едно ново поколение, чуждо на доблестта на старите — макиавелистът Йорк, който още отсега таи кроежи за короната; заклетият му враг и далечен братовчед Съмърсет; и салонният кавалер Съфък, който ще стане любовник на кралицата. За да помести всичко това в драмата си, Шекспир е боравил съвсем свободно с фактите, най-вече с хронологията и подреждането им. Ако би държал да спазва точно хронологията, смъртта на Толбът би трябвало да дойде след въстанието на Кейд към края на втората част от трилогията (където наистина се споменава нещо за загубата на Франция), а Съфък би трябвало да бъде представен като един от старото поколение с немалко заслуги за себе си — Маргарита наистина се е осланяла на много по-възрастния от нея дук, но за незаконна любов между двамата не говори нито един от историческите извори. Каква е причината за дълбоките вражди между феодалните владетели, защо се мразят Съмърсет и Йорк или Глостър и епископът Бофорт — всъщност братя по баща, Шекспир не ни обяснява, както и не обяснява причината за ненавистта между Капулети и Монтеки в „Ромео и Жулиета“. Такива свади са за него като че ли характерни за разпадащия се феодализъм; ирационални, възникващи сами по себе си, те не могат да се обясняват, Бофорт наистина е представен в такива краски, че е почти дълг на всекиго да му се противопоставя, но фактически само Глостър му излиза насреща и в неговата неприязън има явно нещо твърде лично, а не само патриотична принципност.

Докато Англия е представела от редица пълководци, макар и Толбът да заема първо място между тях, същината на Франция е сякаш съсредоточена в образа на Жана д'Арк. Че този образ е страшно изопачен и очернен, не бива да ни учудва. Това, което за французите е

било божествено чудо, на англичаните се е виждало черна магия и английските извори единодушно представят Жана като вещица. Интересно е обаче, че Шекспир е взел за централен този образ, чиято история покрива само две непълни години от приблизително трийсетте, обхванати от драмата, и който в Шекспировите извори едва се споменава мимоходом. Модерните историци наистина виждат в делото на Жана д'Арк — показало, че англичаните не са непобедими — искрата, която е разпалила френския дух и посочила пътя към окончателната победа, но едва ли можем да припишем на Шекспир това виждане. Той просто със сигурното око на родения драматург е избрал тази — според източниците му — незначителна вещица като най-колоритната фигура измежду французите, която най-добре символизира подлостта на тяхната победа, и е съсредоточил вниманието върху нея.

По този начин се явява едно раздвоение, едно основно противоречие в идейния строеж на драмата. От една страна, Шекспир вижда причината за разгрома на Англия в безпринципността на самите английски феодали, но от друга страна, сърцето не му дава да признае, че английските войски са могли да бъдат победени без помощта на зла магия. Нещо повече дори, той не иска да признае, че те изобщо са били бити, и след всеки френски успех ни рисува една още по-бляскава английска победа. Той дори се мъчи да представи незначителното примирие от 1444 г. — при което все пак бил уговорен бракът между Хенри и Маргарита — като край на войната и като дипломатическа победа за Англия, при която, съвсем противно на историческите факти, френският крал се признал за васал на Англия. Всъщност Стогодишната война завършила или по-скоро заглъхнала девет години по-късно със смъртта на Толбът и изгонването на англичаните. И този безславен изход се усеща и в Шекспировата драма въпреки изгарянето на вещицата Жана и въпреки неисторическото признаване на английските права: патриотът Глостър и Йорк — който за случая е представен като патриот — виждат в този мир само едно позорно отстъпване на завоеванията, придобити с цената на толкова жертви, и тяхното горчиво разочарование обагрят мнимия триумф, с който драмата завършва.

И това не е единственият случай в нея, при който чувстваме раздвоение и несигурност. Тя цялата представлява една възхвала на

военните подвизи, на войнишката доблест и смелост, но един от най-силните ѝ пасажии е прочувственото слово против ужасите на войната, с което Жана убеждава бургундския дук да се отметне от англичаните — събитие, което всъщност е настъпило след изгарянето на Жана и независимо от нея. Сам Шекспир очевидно е почувствал, че в тази сцена е представил не само Жана, но и дука в твърде благоприятна светлина и се опитал да унищожи впечатлението, като вложил в устата на Жана една презрителна и крайно неубедителна забележка за непостоянния нрав на французите. Това противоречие е впрочем характерно за Шекспир: един от изворите на неговата сила е в това, че той така се вживява във всяко положение и всеки свой характер, че пише напълно от неговите позиции, давайки най-хубавото, на което е способен, без да се грижи много за избраната идейна линия. Така по-късно чудовищният Шейлок става човек, когото съжаляваме, макар че с това се хвърля много съмнителна светлина върху благородния Антонио — нещо, което създателят му положително не е целял. И немалко критици са упреквали принц Хал, задето се отказва от стария безобразник Фалстаф, чието обаяние не може да се забрави въпреки все по-черните черти, давани му от Шекспир с приближаването на развързката.

Несъответствия има и в характера на Йорк, но тук причината изглежда е по друга. Към края на драмата, като съдник на вещицата Жана и коментиращ безславния мирен договор, Йорк е показан като един от малкото истински патриоти, останали на английската страна, впечатление, което се заличава едва в началото на следващата част, когато в монолога си той признава, че възмущението му е криело чисто егоистични съображения. Но изглежда, че ролята, първоначално замислена за него, е била именно тази на патриота и че е трябвало да се запознаем с него за пръв път в тези сцени. Едва когато почнал да се замисля за продължението на драмата, Шекспир изглежда е разбрал, че ще трябва да въведе Йорк по-рано и с други краски. Така той се е върнал назад и вмъкнал поредицата от сцени (II, 4 — III, 1), в които се запознаваме с Йорк и с възжеланията му. Основанията да се мисли така са: първо, че тези сцени са в стилистично и поетично отношение значително по-зрели отколкото всичко преди и непосредствено след тях; особено първата — избирането на емблемите на Бялата и Алената роза — е единствената в цялата драма, която е била винаги

единодушно признавана за Шекспирово дело, още когато авторството му на драмата като цяло е било отричано. Освен това въведението към сцената в Парламента е по същество повторение на по-ранното сблъскване между хората на Глостър и на епископа (I, 3) — сцена, която по всяка вероятност е трябвало да отпадне, понеже там Бомонт се явява вече като кардинал и в кардиналски одежди, макар че получава тази титла едва към края на драмата. Вярно е, че подобни противоречия се срещат в повечето Шекспирови драми, дори и в най-зрелите, защото Шекспир е бил човек, зает с две професии, и е писал бързо и само за театъра, където дребните небрежности минават незабелязани, а не с оглед на бъдещите читатели. Но тук противоречието е доста голямо и засяга дори и въпроса за костюмирането, така че едва ли би могло да остане незабелязано от зрителите. Но може би най-силният довод за това, че сцените с Йорк са били вмъкнати по-късно, е, че ако си представим драмата без тях, тогава епизодът с Толбът и контесата, който ги предхожда и който сега изглежда като доста излишно отстъпление, нарушаващо единството на драмата, изведнъж се явява като необходима пауза за отдых и контраст между чисто военните действия.

Вероятно и една друга поредица от сцени е била не вмъкната, а основно преработена — става дума за смъртта на Толбът. Че този епизод е бил предвиден още от самото начало като връхна точка на драмата, е напълно ясно, а освен това знаем възторженото свидетелство на драматурга Томас Наш от времето, когато драмата е била още сравнително нова, за това, че десетки хиляди зрители са се въодушевявали и трогвали до сълзи от смъртта на Толбът. Много често обаче при нови постановки на стари пиеси тъкмо най-популярните сцени са били преработвани, за да привличат още повече публиката. А тези дълги поредици от римувани куплети напомнят много повече периода на „Ричард II“ — тъй наречения лирически период в творчеството на Шекспир, когато той прибегва до рими особено често, отколкото ранните драми. Качеството на тези куплети не е особено високо, но Шекспировите куплети рядко се отличават с голяма поетичност и дори в най-късните му драми куплетните поредици, използвани за сентенциозни изказвания или поставени в устата на свръхземни същества, са били приписвани на чужда ръка от най-различни критици като недостойни за неговото перо. Така че вместо да

се съмняваме в авторството на въпросните сцени, по-скоро би трябвало да признаем, че куплетната форма не се е удавала на Шекспир и че той може би още на младини е развалил слуха си за нея, подражавайки в комедиите си на импровизираните куплети, с които бил прочут обичаният от публиката комик Тарлтон. Изследователите, които приписват тези сцени на друга ръка, изтъкват използването на рими в една драма, иначе съвсем бедна откъм рими, но по-важно е това, че трите кратки уводни сцени към този епизод показват една значително по-зряла метрика, с повече женски окончания и преливащи стихове от останалите части на драмата и че в тях поетическите средства показват много повече сила, смелост и оригиналност.

Безспорно пиесата има слабости и в драматично отношение, да не говорим за другите, и нейната разпокъсаност не може да се отдаде изключително на факта, че е претърпяла известни преработки, с които е била нарушена първоначалната ѝ стройност. Но не можем и да не се възхитим от нейното разнообразие, постигнато при много еднообразен материал, и от това как умело поетът е използвал всяка възможност да придаде драматизъм на различните събития. За това свидетелства не само поставянето на Жана като централна личност. Дългото и сложно обяснение на претенциите на Йорк върху престола, които се извеждат от правата не на баща му, а на майка му, печели много от това, че е вложено в устата на човек, умиращ в тъмница. Всъщност Мортимър, вуйчото на Йорк, от когото той наследява правото си върху короната, никога не е бил наказван или затварян, макар че заговорът на неговия шурей, бащата на Йорк и по-малкия брат на Омърл от „Ричард II“, за когото чуваме в „Хенри V“, е бил в негова полза. Напротив, Мортимър е останал на свобода, почитан от покойния крал, и умрял като губернатор на Ирландия. И логически погледнато, за Йорк сигурно не е било тайна, че наследява правата му. Но за да получи вместо сухо изложение драматична и патетична сцена, Шекспир е готов да жертва и факти, и логика. Също така, за да въведе Маргарита по-драматично, той измисля пленяването ѝ от Съфък и любовта, която пламва между тях в този момент. А за да не се разсейваме от дълги паузи и промеждутъци от време, той просто замаскира хода на времето. В действителност при погребението на баща си, дадено в първата сцена, Хенри е бил още в люлката си, но това се споменава едва във втората част на трагедията и никога не ни става ясно, че първата част на

драмата покрива повече от двадесет години — дори тридесет, ако включим смъртта на Толбът; събитията се нижат едно след друго, без да се чувства някакъв застои. Това е впрочем един общ похват на времето: елизабетинските драматурзи са се стремили към запазване на едно относително единство на времето, навярно не от почит към правилата, изисквани от теоретиците, а просто от чувството, че един интервал от време, на който се обръща внимание, разсейва нашата съсредоточеност и ни кара да мислим за това, което може да е станало междувременно. Тази техника се среща в почти всички драми на Шекспир и понякога довежда до логически абсурди или явни противоречия, както е при „Отело“, където от една страна, Дездемона просто не е имала време да изневери на мъжа си, а от друга — се говори за сравнително дълъг престой на Кипър. Времето за Шекспир и колегите му е едно променливо понятие, което ту се свива, ту разтяга. Но то никога не се свива до такава степен, както при тези исторически драми. На края на серията Хенри ще се яви като белобрад старец, но никъде не виждаме къде и как са изтекли тези години.

В театъра, макар че рядко се играе, първата част на „Хенри VI“ е напълно способна да грабне вниманието ни и да ни държи в напрежение. Слабостите ѝ изпъкват най-силно за читателя, защото са главно слабости на език, стил и поезия: твърде скована и еднообразна метрика, при която се явяват почти изключително „мъжки“ стихове, завършващи с пауза (както впрочем е и при младия Марлоу, но Марлоу опиянява със силата на своето въображение) изречения, откъснати едно от друго, отсечени като отделни изстрели тропи без фантазия, при които сравненията изпъкват на преден план не толкова поради своята многобройност, колкото поради своята изкуственост и тежест. При неизбежното изравняване на превода някои от тези слабости изчезват или поне не изпъкват така ясно: метричните особености не биха могли да се запазят, без да се изпуска много от съдържанието, и с това отсечеността на изреченията не се забелязва толкова; обаче остават все пак педантичните сравнения, взети от историята или от по-малко познатата класическа митология и насилствено наложени като външна декорация сякаш за да показват образоваността на автора, а не за да правят предмета по-близък и жив. Шекспир е имал дълъг път да извърви, преди да стигне по-късното си поетическо майсторство. Но пък изумително е колко бързо е извървял този път — края на всяка от

драмите сякаш не е написан от същия човек, който е написал началото, но никъде — освен именно при тази първа част, където е имало изглежда по-късни преработки — не се забелязва никакъв разрыв в стила: по-безпомощният стил преминава неусетно в по-зрелия, без да се забелязва граница. Стилистична граница няма и между отделните части, всичко е било писано без прекъсване, последователно и при постоянно нарастващо поетическо умение. И дори при първата част, като изключим по-съмнителните сцени, се чувства същият постоянен напредък. Още след първото действие най-дразнещите маниерности почват една след друга да отпадат и към края се срещат сравнения, които макар и все още донейде декоративни, почиват вече върху собствено наблюдение, като това за женския лебед, който прибира своите малки под крилата си (в Станфорд има и днес извънредно много диви лебеди), или за отблясъците в реката. При тях навлизаме вече в истинския свят на младия Шекспир, изпълнен със спомени от полята около родния му град.

Втората част на „Хенри VI“ е пряко продължение на първата и започва там, където другата завършва — с брака между Хенри и Маргарита Анжуйска. Според хронистите този брак, заради който Хенри скъсал годежа си с дъщерята на граф Арманяк, бил причината за Божия гняв срещу вероломния крал и за всички нещастия, сполетели Англия през неговото царуване. Шекспир споменава бегло този годеж в края на първата част просто като факт, без да му отдава много значение, а набляга много повече на крайно неизгодните условия за новия брак; той показва също, че бракът е бил нещастен и дори без никакво историческо оправдание приписва на Маргарита прелюбодеяние, а никъде не намеква за някакво наказание свише. Напротив, макар че неговата Маргарита допринася донякъде за кървавите междуособици, които избухват по-късно, той вижда главната причина за тях в мекушавия характер на набожния крал и преди всичко във възжеланията на макиавелиста Йорк, към когото се отнася със значително по-малко симпатия, отколкото тези, от които черпи материала си. Хол изрично изтъква в хрониките си, че Йорк почнал да говори за претенциите си върху трона едва когато Хенри, който страдал от повтарящи се пристъпи на умопомрачение, се оказал явно негоден за монарх; и той очевидно му съчувства заради отнетите му права. Шекспир обаче явно е приемал тезата на кралица Елизабет

(чиито права върху короната не са били неоспорими), че самото коронясване на суверена заличава всички други възможни претенции и го установява като Божи наместник на земята; той е склонен да смята за безскрупулен злосторник човека, който искал да грабне за себе си короната, след като тя е била запазена безпрекословно от три поколения в Ланкастърския род. Още в първата част — макар навярно в по-късно добавена сцена — той ни показва как младият Йорк, преди още да му бъдат възвърнати правата и титлите, загубени от баща му поради измяна, решава да чака удобния час. Към краля, който му възвръща не само бащината, но и по-високата титла на чичо му — а това е може би първата от многото грешки, които Хенри прави, той не проявява никаква благодарност. Виждаме го като мрачен, мълчалив образ, който в първия си монолог се разбулва пред нас и най-цинично заявява, че възмущението му от новия договор не се дължи на някакъв патриотизъм, а само на това, че така свободно други разполагат с това, което той смята за своя бащиния. Виждаме как в един двор, където поради слабостта на краля почти всеки, от най-високопоставения до най-низкия, ламти да се добере по най-различни начини до по-голяма власт — а тази атмосфера на интригантство, домогване до власт и лични ежби и зависти е прекрасно създадена от младия Шекспир, Йорк почва да събира около себе си една партия — на първо място граф Уорик и баща му, негови по-далечни сродници, които макар с второстепенна титла са между най-богатите и влиятелни феодали в Англия. На тях — за да осведоми онези зрители, които не познават първата част — той обяснява родословието си с още повече подробности, отколкото при първия път и ги убеждава, че по право тронът принадлежи нему. И много скоро по неведоми пътища, но явно не без неговото съдействие, мълвата, че истинският крал трябва да бъде Йорк, плъзва сред народа.

На нас тези претенции, наследени по женска линия, може да изглеждат малко съмнителни — най-сетне короната се е предавала все на най-големия син независимо от това дали той е имал по-големи сестри, или не, но факт е, че Роджър Мортимър, внук по женска линия на третия син на Едуард III, е бил определен на времето от Ричард II за негов наследник; този факт обаче сякаш е бил забравен, когато Хенри Болинбрук бил провъзгласен за крал след насилствената абдикация на Ричард. Но все пак никой в Шекспировата драма не оспорва правата на

Йорк; въпросът по-скоро се върти около това дали Йорк може да иска трона от законно коронясания крал Хенри и дори самият Йорк след първата си победа е готов да дочака смъртта на краля, преди да получи своето наследство.

Постепенното издигане на Йорк до положение да може да излезе на открита борба срещу краля е една от главните линии на действието в драмата. Но само една от тях. Драмата се нарича „Хенри VI“ и Хенри, макар да играе почти изключително пасивна роля, остава все пак централната фигура, към която всички линии се отнасят пряко или косвено. Набожен и кротък, но съвсем безволев, създаден по-скоро за монах, отколкото за крал, Хенри при всяко положение царува само на име и всички около него се стремят да вземат властта в ръцете си — на първо място неговата жена и любовникът ѝ Съфък. Маргарита е описана от хрониките като жена с мъжки дух, напълно способна да управлява сама. Но Шекспир я вижда с други очи — като „типична жена“ в отрицателния смисъл на думата. На мъжа си тя се налага чрез лицемерие, сълзи и упреци. Властолюбива е и тщеславна, но винаги се нуждае от един мъж, на когото да се крепи — първо от Съфък, нейния любовник, после от Съмърсет, заклетия враг на Йорк, и най-сетне от Клифорд. Това обаче не ѝ пречи да се намесва необуздано и нетактично там, където би било по-разумно да се държи настрана — скъсването на прошенията, намесата ѝ в държавния съвет при свалянето на Глостър (където дукът подчертава неуместността на държането ѝ) и явяването ѝ със Съмърсет, което става повод за започването на военни действия. Типична е и сцената, в която тя удря плесница на дукесата, преструвайки се, че не я била познала — една измислица на Шекспир, защото в действителност Елеонора е била изпратена на заточение преди женитбата на Хенри и двете жени никога не са се срещали.

До властта се домогват и други като кардинал Бофорт и дори и жената на Глостър. Единственият, който стои между Хенри и вълците около него, е „добрият Глостър“, последният от героичното поколение на Хенри V и регент на страната през малолетието на краля. Той е главната пречка за кроежите на другите и срещу него се насочват техните усилия. За да се отърват от него, те са готови дори да забравят частните си ежби и да се съберат в една обща глутница, уверени, че премахнат ли него, ще се справят лесно с останалите. Процесът е

сложен и бавен, но стъпка по стъпка вълците обкръжават добрия овчар и го тласкат към смъртта. Първият удар е насочен срещу жена му, която става лесна жертва на примамките, подхвърлени ѝ под форма на магически пророчества, които впрочем всички явно ще се сбъднат, като по този начин ни се дава една бегла ориентация за бъдещото развитие на действието. С осъждането на Елеонора пътят е открит за втория удар — отнемането на регентството от Глостър, нещо, за което глутницата отдавна е виела; а после следват неговото задържане под обвинение за злоупотреби и най-сетне коварното му убийство в затвора.

Тази линия е могла да даде една самостоятелна трагедия за верния служител на един безсилен крал, неспособен да защити поддръжника си от враговете му — които са и негови, на краля. Но макар че Глостър представлява най-грижливо изработеният образ в драмата, видян в най-различни положения и осветен от най-различни страни, и той не е централната фигура в нея. Смъртта му само отрицва бента и довежда до едно ново разпределение на силите. Маргарита, която първа дава идеята за убиването му, премахва така човека, който би могъл да запази трона за мъжа ѝ. Но най-непосредствено отговорни за неговата смърт са кардиналът и Съфък и за тях възмездие идва така светкавично, че можем да кажем: тук Шекспир е искал да покаже пръста на провидението. На клетвопрестъпничеството и другите подобни причини за Божия гняв, изтъкнати от хронистите, той не обръща внимание, но убийството и жестокостта са и за него неща, които не могат да останат без наказание. Кардиналът умира, измъчван от своята съвест, а Съфък, изпратен в изгнание по настояване на народа, е убит от пирата Брегмор, с което се сбъдва за него предсказанието на вещицата Джурдейн.

Така надпреварването за властта е сведено до борба между Маргарита и Йорк, бивши съюзници; Йорк, който досега, макар и да е участвал във всички интриги, е стоял донякъде настрана, съучастник, но не и двигател, е вече готов да излезе на открита борба. Но най-напред, за да провери доколко претенциите му, основани на тия на Мортимъровците, биха намерили отклик сред народа, той подклажда един бунт, предвождан от сукнаря Кейд, който се представя за Джон Мортимър. Според Хол този бунт е бил подклаждан от приятелите на

Йорк без негово знание. Шекспир обаче хвърля вината изключително върху Йорк. И неговата постъпка му се вижда толкова чудовищна, че той я приписва направо на лудост: от потискани чувства и отлагани надежди Йорк се е побъркал, както сам признава в монолога си, и само това може да обясни едно такова безотговорно и пагубно дело. Шекспир хуманистът е винаги пълен със съчувствие към хората от народа, взети като индивиди, и ги представя в симпатична светлина. Но като добър буржоа той се страхува от многоглавата тълпа и нейните прояви. Въстанието на Кет от 1549 г. е било още живо в съзнанието на хората и той се възползва от случая, за да даде една широка разгърната картина на безредието и ужасите, които трябва да се очакват, когато се развилнее тълпата. Сцените, описващи бунта, са едно отстъпление от общата линия на действието, един епизод, който не води до нищо определено; бунтът дава възможност на Йорк да се върне от Ирландия с голяма войска, но за да се изтъкне това, не е имало нужда да се употреби почти цяло действие от драмата. Тези сцени с народа са обаче донякъде подготвени от редица повече или по-малко епизодични сцени в първата половина на драмата, в които народът също така участва, така че се запазва едно художествено равновесие между двете половини и сцените с бунта не се чувстват като чуждо тяло, насилствено вмъкнато в драмата, а като продължение на една фабулна нишка, подготвена от самото начало.

Драмата завършва при завръщането на Йорк от Ирландия със сцената, в която обезумелият от грандомания дук побеснява, виждайки кралицата под ръка с омразния Съмърсет и с победата му в първата битка от войната между двете рози. Потайният, мрачен Йорк е поне временно господар на положението и големият му враг Съмърсет е убит. Но в тази битка е убит и бащата на Клифорд, който с жаждата си за мъст ще заеме мястото на Съмърсет като главен враг на Йорк и трети поред довереник на Маргарита. И с този намек за нови теми и мотиви завършва втората част от трилогията.

В сравнение с първата част новата драма показва твърде голям напредък във всички отношения. Тук конфликтът не е между отвлечени сили, а между определени хора с определени страсти и домогвания. И тези хора са добре схванати и представени от драматурга. Неговата сила се чувства вече в отделни сцени и пасажки като смъртта на Бофорт, като раздялата между Маргарита и Съфък,

където чрез самото звучене се постига немалко експресивност, или като монолога на Йорк в края на III, 1. Диалогът тук никога не е така тромав и безпомощен, както е понякога в първата част. В езика Шекспир показва също много по-голямо и все нарастващо умение. Но трябва да се признае, че това умение е много често прилагано в една област, която твърде малко привлича днешния читател: към края на първата част Шекспир се е отърсил вече от своите най-големи начални слабости и постигнал един стил, в който наистина няма още много нещо шекспировско и който едва ли се различава от общия стил на времето. Сега той се стреми към по-голяма изкусност и това в много отношения означава по-голяма изкуственост. Речникът на времето не е правил разлика между тези две понятия и думата, която тогава се употребявала за похвала (в смисъл „изкусен“), сега е придобила предимно отрицателен оттенък — „изкуствен“. И така Шекспир се стреми към все по-дълги сравнения, разгърнати като самоцелни украшения, и преди всичко към по-голяма декоративност на езика, като използва всички познати на времето фигури на риториката. А тези фигури са били безчетни и всички наименувани и класифицирани. Стилистиките на времето изброяват около петнадесет различни форми само на повторение: повторение на началните думи на последователни изречения, на крайните думи, комбинация от двете, повторение в обратен ред и т.н., да не говорим за антитезите, изоклона, т.е. уравновесеността на фразите и изреченията по дължина, паралелизма и десетки други фигури, чиито названия отдавна вече са забравени. Съществена част от образованието на времето се е състояла в изучаването и разпознаването на тези фигури. И Шекспировите драми от този период биха могли да послужат като текстове за упражнения по тази ренесансова стилистика, толкова са осеяни с подобни похвати, които правят езика му твърде изкуствен и книжен. На съвременниците му това сигурно се е харесвало, то е било в духа на времето, но модерният читател е отблъснат от толкова много изкусност. Дори може да се каже, че тук преводът, при който част от тези фигури изчезва, подобрява драмата за днешния читател.

От друга страна, успоредно с този стремеж към изкуственото, който най-силно бие в очи, има и едно развитие в обратната посока — към по-голяма естественост и експресивност. Ако от една страна, броят на дългите, изкусно построени триади се увеличава, от друга

страна, средната дължина на репликите се намалява, което показва, че диалогът става по-насечен и жив. Ако дългите „епични“ сравнения се увеличават, също така се увеличават и сбитите драматични метафори.

Борбата между тези две начала в Шекспировото изкуство ще продължава още доста време. Дори и при „Ромео и Жулиета“ има все още покрай много пасажии с най-прекрасна поезия и немалко места, които ни отблъскват със своята скована риторичност, макар че там са виновни не толкова фигурите, а една друга напасть на времето — „кончета“-те, остроумните игри с думи и понятия. Естествено е следователно, че в третата част на „Хенри VI“ тенденциите, които виждаме във втората ѝ част, се развиват още по-силно. Това е най-риторичната от всички Шекспирови драми. Но тя все пак отбелязва един по-положителен етап в развитието на драматурга. В нея също не липсват широко разгърнати сравнения, но тук (например при двата образа, които Ричард използва в първия си голям монолог: човека, отделен от целта си най-напред от непребродимото море, а после от гъстата гора) подробностите, които допълват картината, се отнасят същевременно и към предмета на сравнението, а не са, както при сравненията във втората част, само разширения на самата картина, които, приложени към предмета ѝ, могат дори да предизвикват гротескни асоциации (като със случая, когато Хенри се оприличава на крава, мучаща подир малкото си).

В тази трета част виждаме, както се казва, хаоса на междуособната война. Събитията са хаотични; хората постоянно си менят лагера — старите връзки на лоялността, дори тези на роднинството, са скъсани и всеки гледа само собствения си интерес. Обещания и клетви се забравят почти с произнасянето им. Битки, кръвопролития, убийства и жестокости изпълват сцената. Мъчно става да се проследи, камо ли да се запомни, ходът на действието, защото посоката постоянно се мени. Сам Шекспир вижда тези събития като играта на прилива и отлива; и думата „прилив“ постоянно се повтаря, особено във връзка с Уорик, на когото излязло прозвището Кралеправяча поради силната му позиция, с която давал превес на едната или другата страна. И все пак при внимателно вникване ще видим, че Шекспир е успял да внесе известна организация в основния хаос. Действието е изградено във форма на две големи вълни и двете довеждащи до престола Едуард, наследника на убития още в самото

начало Йорк. Това е нагледно представено чрез двете сцени в тронната зала, в средата и в края на драмата. И между тези две вълни има редица успоредици — убийството на малкия Рътланд, сина на Йорк, в началото на драмата, и на младия Едуард, сина на Хенри, в края; пленяването на Хенри в гората и бягството на Едуард — пак в гората; отказването на Хенри от правата си по принуждение в първата сцена и доброволният му отказ в полза на Клифорд и Уорик; монологът на Ричард след коронясването на брат му — когато за първи път ни разкрива възжеланията си и с това хвърля злокобна сянка върху успеха на Едуард — и вторият му монолог, този път точно преди последната сцена в тронната зала.

Събитията тук се тълпят така, че не остава много място за портретно изкуство и характерите са дадени сравнително просто и едностранчиво, със силни, ясни черти, но без голяма сложност. Само два образа привличат по-силно вниманието — самият Хенри и младият Ричард. Кралят в своето нещастие очевидно е възбудил повече въображението на поета, отколкото като властелин, и той се отнася към него в тази част с много повече симпатия. Хенри е единственият в цялата драма, който стига до прозрение за ужасите на междуособната война и за тежката отговорност, която короната носи със себе си — една тема, която ще занимава Шекспир все повече в по-късно написаните драми от серията. Очите на краля се отварят в хода на голямата битка при Таутон, когато в една символична сцена, силно напомняща техниката на старите „моралите“, той вижда как, досущ по думите на споменатата беседа против метежа, синът убива бащата, а бащата — сина, и съзнава своята виновност за тези противоестествени ужаси. И след това той, който в първата сцена е бил готов на всички жертви, само и само да запази короната на главата си, открива, че истинската си корона носи не на главата, а в сърцето си. Но до пълно съзнание за ролята на краля и Хенри не достига: той наивно вярва, че понеже е бил винаги мек и милостив, народът трябва да го обича. А още в края на втората част Йорк му е казал в очите, че не е достоен за крал, защото не може да налага строги закони. И в това именно лежи основната му вина.

Другата по-интересна фигура в драмата е Ричард, най-младият от синовете на Йорк, но най-силният от тях като характер. Шекспир трябва да е имал предвид голямата роля, която очаква този герой, тъй

като го въвежда още в началото на действието, когато според историческите факти той е бил по това време в люлката си, по-малък, а не по-голям от малкия Рътланд. Ричард е, който най-много се отличава при първата битка при Сент Олбанз, убивайки заклетия враг на баща му — Съмърсет. Той също така насърчава баща си да престъпи условията на примирието и да продължи войната. За забелязване е, че Шекспир, подготвяйки жестоката смърт, която очаква стария Йорк, рисува този герой в много по-симпатична светлина, отколкото във втората част. А след смъртта на баща си Ричард се оказва главната опора на Йоркския дом и отмъстителен, но не без оправдание, той може да спечели симпатиите ни. И тогава, точно в средата на драмата, изведнъж той сваля маската си пред нас в първия си голям монолог и ние го виждаме в цялата му злоба, прикритост и амбициозност. Ричард е тук само предварителна скица на героя на следващата драма; но макар и в малко наивна и прекалено логична форма основните черти на бъдещия Ричард са вече дадени — сред тях доминира озлоблението му против природата, която го е създала хром и грозен, и против всички по-красиви от него, на които иска да отмъсти за своята уродливост — едно чисто шекспировско тълкуване на характера, защото историческият Ричард е бил малко прегърбен, но иначе представителен и не съвсем грозен мъж.

Четвъртата част от серията — „Ричард III“, се свързва така непосредствено с третата част на „Хенри VI“, че Шекспир сякаш е продължил писането без никакво прекъсване. Както другите части се свързват чрез сцени, повтарящи по същество края на предшестващата драма, така и тук монологът, с който той открива драмата, е по същество повторение на предишния монолог на Ричард. Обаче по форма и по сила на изражението той стои толкова по-високо от него и цялата драма показва такъв внезапен скок в стилистично отношение, че изглежда по-вероятно между написването на двете драми да е имало известен промеждутък.

На първо място бие на очи новата смелост, с която Шекспир използва езика, ковейки необикновени, но крайно изразителни съчетания, като напр. „любвеобилни огледала“, и вмъквайки разговорни думи и изрази и във високопоетичните контексти, най-вече при езиковата характеристика на Ричард, но и другаде. Дългите разгърнати сравнения, които забавят хода на мисълта, са изчезнали

напълно, дори сравненията изобщо са станали много редки в полза на сбитите метафори — в това отношение драмата има забележително сходство с „Комедия от грешки“. Чисто статистически погледнато, „Ричард III“ е не по-малко риторична от предшествалата я драма, но риторичните фигури са използвани тук много по-функционално. Те се срещат най-често при спорове и бърз разговор, като сцените между Ричард и Ана или Ричард и Елизабет, където събеседниците си отвърщат остроумно с успоредно построени антитези; или пък са използвани почти ритуалните оплаквания на жените, които именно по този начин се открояват от останалия текст като лирични епизоди, напомнящи старогръцкия хор. И най-сетне цялата система на образността е коренно изменена. Докато в „Хенри VI“ образите са взети главно из селския живот и природата, което дава на цялата драма един почти идиличен, приказен фон — движим се сред полски пейзаж като в късноготическа миниатюра, тук преобладават образи из градския живот. Самото действие се развива предимно в Лондон, споменават се имената на много лондонски сгради и улици и през цялото време усещаме чрез образността кипящия живот на столицата около нас. Тук за пръв път се чувства вече зрелият стил на драматурга и докато е имало и все още има сериозни критици, които смятат участието на Шекспир в по-ранните драми за съмнително или във всеки случай са доста ограничено, тъй като стилът в тях е по-скоро общият стил на времето, тук едва ли има някой, който се съмнява в авторството му отначало докрай.

Такъв скок трудно е могъл да настъпи в краткия интервал между написването на две последователни пиеси. При трилогията, макар стилът да се развива с невероятна бързина, както се каза, никъде не се чувства прелом и различията между началото и края на всяка част са по-големи, отколкото между края на едната част и началото на следващата. А тук сме пренесени в един съвсем нов свят. Изглежда, че Шекспир е сменил трупата си след написването на „Хенри VI“ някъде към 1592 г. и че за новите си колеги е написал пиеса от съвсем друг вид — „Тит Андроник“, вземайки за модел някои от най-популярните пиеси из техния репертоар. С това може да се обясни фактът, че липсва стилистична връзка между тази трагедия и историческите драми, докато степента на уменията в нея (разбира се, един много несигурен и субективен критерий) е приблизително еднаква с тази, показана в

третата част на трилогията. След набрания при този случай опит Шекспир трябва да се е върнал при първоначалната си труппа, за да поеме отново работата върху изоставената серия, но вече с по-широк опит и по-зрели сили.

„Ричард III“ е първата сериозна драма на Шекспир, която е запазила своята популярност на сцената и до днес. Това се дължи не само на по-голямото умение, с което е написана, но и на по-благоприятния сюжет, който е привличал и други драматурзи преди Шекспир. (Така запазена е една трагедия на латински език от кеймбриджкия професор Лег и една популярна драма — „Истинската трагедия на Ричард III“, от която Шекспир е бил повлиян само дотолкова, че, общо взето, е избягнал да повтори сцени и епизоди, представени в нея: вместо да ни покаже убийството на малките принцове, той дава убийството на Кларънс, докато за другото само разказва; а за Джейн Шор, метресата на покойния крал, жестоко преследвана от Ричард, една твърде популярна фигура в тогавашната литература, той само намеква.) Сюжетът е благодарен, защото тук централната личност е главният двигател на действието. При това животът на Ричард, сравнително кратък и прегледен, представлява от само себе си схемата на престъплението и наказанието — единствената трагична схема, която английската драма допреди Шекспир е успяла да изработи със собствени сили и която заедно със схемата за отмъщението — всъщност нейна инверсия, заимствана от латинските драми на Сенека — представлява единствената схема, използвана дотогава. И Шекспир явно е пристъпил към този сюжет с пълното съзнание, че пише истинска трагедия. „Ричард III“ е не само единствената от историческите драми, озаглавена във фолиото като трагедия, тя е и единствената, при която се използва цялата трагична „машинерия“ на времето: само тук се явяват духове, само тук имаме чувство за някаква съдбова предопределеност, която направлява събитията. Дори нещо повече: това е единствената трагедия на Шекспир, при която чувстваме стремежа да се приспособят похватите на Сенека към формата на английската драма за широка публика: само тук действието се открива по сенековски с монолог на самия герой, докато поначало Шекспир отлага появата на героя си за времето, когато ще сме чули нещо за него от устата на другите. Само тук в двете лирически сцени с плачещите жени има нещо, което напомня

класическия хор. И едва ли има друга трагедия — освен може би „Отело“, в която драматическата ирония да се използва до такава степен — пак по сенековски — като средство, с което се загатва двусмислено за бъдещи развития и по този начин се засилва впечатлението за една неумолима необходимост.

Това е и единствената история, в която изрично се говори за провидението като определящо събитията. Но това провидение, всъщност само изпълнител — и то педантично точен — на проклятията, избълвани от една почти обезумяла от страдания старица, или на пожеланията, лекомислено или несъзнателно изказани от герои, които сами насочват съдбата срещу себе си, какъвто е случаят с Ана и с Хейстингс, съвсем не отговаря на религиозната представа за едно всемогъщо и всемъдро божество. Това не е провидението на един вярващ християнин, търсещ да си обясни хода на нещата, а една чисто театрална машинария, използвана, за да даде по-голяма, макар и малко евтина, възвишеност на действието. Събитията всъщност се развиват по своята вътрешна логика, а проклятията са така наредени, че да съвпадат с тази логика. Едуард умира преждевременно и децата му са коварно убити не защото Маргарита ги е прокълнала или както изтъкват летописците, защото Едуард е дал лъжлива клетва под стените на Йорк, а защото е изтощил тялото си с любовните си похождения и е подкопал верността на своите близки, фаворизирайки твърде много роднините на кралицата. Ричард е злодей не защото природата го е дамгосала като такъв, а защото сам си е избрал пътя и е решил да вземе короната без оглед на всички морални задръжки, които би трябвало да го спират в този път. Трагедията му не се състои в това, че е предвиден от провидението за бич Божи, който след като изпълни божествената присъда над останалите грешници, трябва сам да плати за своите кървави деяния, а в това, че избирайки свободно и самостоятелно и залагайки всичко, за да постигне своята цел, той трябва да открие, че щастието, което си е представял, е илюзорно и че царствената корона е само за царствения човек. Това е и схемата на покъсната трагедия на Шекспир — „Макбет“, която ни показва по същия начин вътрешното разложение на узурпатора; там тази схема е изработена с много по-голяма сила и убедителност, но явно е, че и тук тя е вълнувала поета най-силно. Няма да е напълно невярно, ако окачествим „Ричард III“ било като драма на възмездието, било като

трагедия на съдбата, било като политическа пиеса, показваща, че узурпаторът неминуемо се превръща в тиранин. Защото Шекспир показва в нея нещо от многоплановостта на по-късните си драми на сравнително примитивно ниво, при което плановете ясно се открояват един от друг и дават възможност и за такива тълкувания, но ясно е, че център на вниманието му е характерът на Ричард и че другите възможности са по-скоро загатнати, за да бъдат отхвърлени.

Главите, посветени на Ричард, у Шекспировите източници са били дословно препечатани от „Животът на Ричард III“ от Томас Мор, авторът на „Утопия“, така че Шекспир е имал пред себе си работата на един от най-гениалните умове на времето, който сам от личен опит е познавал политическите сили и подбуди, които движат събитията, и който, макар и сам непряк свидетел на тези събития, е бил в личен контакт с преките свидетели. Мор е израснал като паж в дома на кардинал Мортон, известния канцлер на Хенри VII — Илийският епископ от драмата, от когото сигурно е научил много за личността на Ричард и за неговото време. Вярно е, че модерните историци гледат с доста голяма резерва на сведенията, произхождащи от този противник на Ричард. Изглежда, че историческият Ричард съвсем не е бил отговорен за всички престъпления, които му се приписват и че като крал е царувал мъдро и с чувство за отговорност; някои дори се питат дали убиецът на малките принцове не е бил всъщност превъзнасяният Хенри Ричмонд, който за всеки случай предпазливо се е отървал от децата на Кларънс. Но ако Мор може би се е поддал на тюдоровската пропаганда в полза на Хенри, той все пак сам е бил убеден в това, което пише, и историята му, макар и недовършена, е в себе си логична и убедителна.

Приемайки от Мор образа на Ричард, Шекспир го е доразвил в много отношения. От Мор той е взел образа на безскрупулния и жесток интригант, на отличния актьор, на хамелеона, който се показва в най-различни цветове според обстановката, на злопаметния отмъстител, но му е прибавил и немалко нови съществени черти: не само озлоблението му против природата, която го е създала урод, но и неговото чувство за хумор, проявяващо се понякога в скрита и твърде жестока ирония, понякога в удоволствието, с което се възхищава от себе си и от своите успехи; и освен това — една демонична сила, с която хипнотизира не само жертвите си, но и своите оръдия. Бъкингам

и Кейтсби сякаш знаят какво се иска от тях без нужда от наставления; понякога дори изглежда като че ли те ръководят действията и подучват Ричард какво да прави, докато той с блага усмивка ги обсипва с благодарности за излишните им съвети. И все пак той трябва да им влива увереност с едно небрежно: „Главата му ще кльцнем!... Нещо там ще изнамерим.“

От Мор е взето доста много почти дословно. От него произхождат всички сложни манипулации, чрез които се хвърля булото на демократичност върху една цинична тирания, включително и сцената, при която Ричард се явява, набожен и смирен, между двама епископи и с мъка бива придуман да приеме короната, за която ламти. Също така всичко около арестуването на Хейстингс — включително и предзнаменованията, та дори и ягодите на Илийския епископ — е взето от Мор с тази единствена разлика, че у него при даден знак хората на Ричард се втурват в залата въоръжени и сплашват целия съвет, докато при Шекспир Ричард се налага непрекословно само със силата на своята личност. Най-ярката проява на тази сила обаче е при сцената с младата Ана, когато над самия труп на обичния ѝ свекър той — убиецът не само на Хенри, но и на нейния мъж — я спечелва за жена. Сцената е изцяло измислена от Шекспир: знае се само едно, че Ричард се е оженил за Ана, но как и при какви обстоятелства е неизвестно. От гледището на фабулата целият епизод е излишен — този брак с нищо не е засилил позициите на Ричард. Сцената е създадена единствено за да покаже демоничната сила на неговата воля и Шекспир нарочно е натрупал най-невероятните препятствия само за да я изтъкне по-силно.

В това съчетание от весела безскрупулност и смразяваща демоничност се чувства още много силно влиянието на една от дежурните и вечно популярни фигури на старите „моралите“, „Порока“ или изкусителя, на когото Ричард сам се оприличава; само че в тези „моралите“ демоничността трябва обикновено да се приема на доверие. Порокът е изчадие на ада, то се знае, но на дело той е по-скоро носител на комичното начало, който просто за собствено удоволствие интригантства и обърква нещата и който с шегите си и грубоватия си език — и в това отношение Ричард също дължи много на този прототип — разсмива публиката.

Такъв е Ричард през първата половина на трагедията. Със завладяването на короната обаче цялата тази жизненост, веселието и дори демоничната сила изчезват от него. Сцената на коронацията би трябвало да бъде изпълнена с тържественост и ликуване, но Шекспир я издържа в миньорен тон, както прави впрочем и при „Макбет“. Ричард седи замислен на трона, потънал в грижи за бъдещето, и Бъкингам, вместо да предугажда желанията му, остава глух за неговите намеци. А това довежда до първата грешка на Ричард: Бъкингам ще му бъде не по-малко потребен, отколкото е бил досега, но той скъсва с него. И сега, при низходящата линия на действието, Шекспир прилага същата техника на успоредици, която е изработил в предшестващата драма, само че я използва много по-целенасочено. Защото сега не само чувстваме повторението на събитията, а всеки път виждаме как нещата са се изменили и как звездата на Ричард бледнее все повече. Още като пролог към глухата сцена на коронацията ние се намираме отново пред Тауър, както в първата сцена, и Браканбъри пак препречва входа. Но сега липсва централната фигура на Ричард и нейното отсъствие само по себе си отбелязва един обрат в положението. Противниците на Ричард почват да се сплотяват, прозвучава за пръв път името на Ричмонд, което от този момент ще се чува все по-често и все по-гръмко. Споменават се клетвите на Маргарита, почти всички сбъднали се вече, те дори почват да засягат и Ричард, досега тяхното главно оръдие, и ние чуваме за неспокойните му нощи. И макар проклятието над Ричард да е било прекъснато в средата, то не е по-малко дейно поради това; а краят на клетвата ще бъде произнесен сега от самата му майка. Жените отново се събират да оплакват загубите си, но този път и Маргарита е с тях като глас на Немезида. Ричард отново се явява в ролята на жених, но неговите аргументи нямат същата жизненост, както преди, и вместо дръзко да напада, той трябва да се защитава и да отстъпва. Елизабет накрая се съгласява, но у Ричард няма никакво ликуване, никакво възхищение от собственото майсторство, а само едно презрително възклицание по адрес на глупавата жена, която е паднала в клопката му. И всъщност излъганият е той самият: в следващата сцена ние разбираме, че Елизабет е дала дъщеря си на Ричмонд.

Разложението на Ричард напредва бързо и в една сцена, която пак силно напомня „Макбет“, виждаме как лошите новини се трупат,

докато той напълно губи самообладание, избухва в бесен гняв против вестителя, който по чудо има да докладва един успех, и виждаме как той сам обърква заповедите си. В навечерието на голямата битка при Бозуърт той е вече всъщност сломен и за да се уверим в това, едва ли са нужни духовете на неговите жертви, които за сетен път изреждат докрай поменика на кървавите му деяния с постоянния рефрен: „Отчай се!“, преди да се обърнат към спокойно спящия в другия край на сцената Ричмонд, за да го обсипят със своите благословии. Отчаянието е според християнското вярване смъртен грях и в големия монолог, който следва сега, виждаме, че Ричард носи отчаяние в душата си. Гордите му думи „Аз съм единствен“ са се обърнали против него и той открива в себе си едно второ аз, което го осъжда не по-малко жестоко от самите му жертви. За пръв път гласът на съвестта, тъй дълго потушаван, заговаря у него и той се вижда такъв, какъвто е. И все пак се съвзема: поисква вино, както Кларънс е поискал — напомняйки ни така за убийството на брат си и за всичко казано тогава за Божия съд, и на бойното поле се бие храбро, отчаяно дори и остава непреклонен докрай. И тук, както в монолога си, той се издига до истинско трагично величие. Последните думи, казани за него, са: „тоз кървав изверг“, но макар че епитетът е заслужен и въпреки твърдението на Аристотел, че злият човек не може да бъде трагичен герой, не можем да не чувстваме съжаление не толкова към участта му, която е заслужена, а както и при Макбет, за величието, което се е прахосало така безплодно. Ричард, разбира се, не е Макбет; характерът му е съвсем друг и за истинско величие може да се говори само във връзка с последните му часове. Но неговата трагедия не е само една предварителна скица на нещо, което тепърва ще намери по-достойно изпълнение, а има свой собствен живот. Образът му не ни пленява така, както ще ни пленяват по-късните колоси на Шекспир, и ние не вникваме така дълбоко в душата му, както при тях. Повечето време го виждаме само отвън и дори имаме по-скоро чувството за нещо мислено и построено, но не и преживяно, и все пак с него вече се открива голямата редица на Шекспировите портрети и ние навлизаме в света на зрелия майстор.

Последната драма, отпечатана тук, „Хенри VIII“, ни поставя пред редица въпроси и проблеми. Но най-много разискваният от тях — въпросът за авторството, изобщо не е проблем. Още в началото на

миналия век бе изтъкнато, че стилът на тази драма не е единен, че докато някои от сцените са в маниера, който очакваме от късния Шекспир, други са в съвсем друг стил, който силно напомня този на Джон Флетчър (1579–1625 г.). За него са характерни особености като: силно преобладаване на женските окончания — понякога до над 80% от стиховете, избягване на „преливащи“ стихове, но не и на силни паузи в средата на стиха, прост и ясен строеж на изречението, който се състои в изреждането на къси, успоредни фрази, обикновено в приложение една към друга, чрез които съдържанието все повече се разширява; хумор, който се състои много често в насилствено свързване на разнородни понятия с помощта на алитерации, като напр.: „Със празен шум, шапкари и шивачи“; и най-сетне една много характерна лексика, при която редица любими думи и фрази постоянно се повтарят. Тези „дежурни“ думи не са, разбира се, патент на Флетчър, те могат да се срещат и у Шекспир, но никога в такава концентрация, както тук. При превода естествено повечето от тези особености изчезват и българският читател не може да очаква да разпознае дяловете на двамата автори, но който е запознат със стила на Флетчър, може да ги различава в оригинала на пръв поглед и да установи следното разпределение на сцените:

Пролог — Флетчър
I, 1 и 2 — Шекспир
3 и 4 — Флетчър
II, 1 и 2 — Флетчър
3 и 4 — Шекспир
III, 1 — Флетчър
III, 2 до средата — Шекспир
2 продължение — Флетчър
IV, 1 и 2 — Флетчър
V, 1 — Шекспир
V, 2, 3, 4, 5 — Флетчър
Епилог — Флетчър

Върху това стилистично разпределение няма никакви спорове: всички признават, че тук има два различни стила, които рязко се различават. Въпреки това все още има критици, и то сериозни, на

които идеята за някакво сътрудничество между Шекспир и един второстепенен поет, за какъвто се смята Флетчър понастоящем, звучи като светотатство, още повече че тъкмо някои от най-бляскавите пасажии в драмата се оказват по този начин не на Шекспир, а на Флетчър. Затова тези критици прибягват до теорията, че Шекспир е бил способен да промени своя начин на писане към края на живота си. А тъй като една такава половинчата промяна, при която се използва ту старият, ту новият стил, изглежда твърде невероятна, те дори се мъчат да докажат, че различните стилове се явяват в зависимост от съдържанието и настроението на отделните сцени, нещо, което съвсем не се свързва с истинското положение на нещата. Вярно е, че трите големи прощални речи на Бъкингам, Уулзи и Катерина се падат на Флетчър и че в тях се чувства едно по-особено настроение на отпуснатост и примирение със съдбата, но този Флетчърски стил съвсем не се появява само при такива случаи, а покрива, както се вижда от таблицата, по-голямата част от драмата. Странно е при това, че не се вижда нищо светотатствено в твърдението, че Шекспир към края на живота си е могъл да имитира така раболепно стила на презрения Флетчър. А има и туй, че Флетчър, макар да не се цени много сега, през целия XVII в. е бил поставян в „триумвирата на духа“ наравно с Шекспир и Бен Джонсън и много често дори предпочитан пред първия. Към 1613 г., датата на нашата драма, той е бил вече утвърден като надежден драматург, който можел да се гордее с няколко големи успеха пред публиката. Няма значи нищо чудно, че Шекспир, който по това време вече се е бил оттеглил от театъра и от самия Лондон, настанявайки се като един от първенците в родния си град Стратфорд, се е съгласил все пак да помогне на наследника си като главен драматург на Кралската трупа в написването на някоя и друга драма.

Въпросът се усложнява, но всъщност изяснява от това, че съществува още една драма — „Двамата благородни сродници“, в която намираме същата смесица от два различни стила, но която не е била включена от колегите на Шекспир в голямото фолио, а е издадена десетина години по-късно с името на двамата драматурзи на заглавната страница. Познаваме и заглавието на още една драма, написана от двамата — „Крденио“, която обаче не е стигнала до нас. Така ясно е доказано, че Шекспир действително е сътрудничил с Флетчър, и то не само в една драма. И ако в настоящото издание на Шекспировите

драми „Двамата благородни сродници“ не е включена, това не се дължи на някакво съмнение в Шекспировото участие в нея, а на това, че самата драма не е особено сполучлива и може спокойно да се отстъпи на Флетчър, който има по-големия дял в нея. Същото би могло да се каже и за „Хенри VIII“, но тук надделя традицията, създадена от фолиото. Във всеки случай, ако на тази драма не може да се гледа с голямо възхищение, това не се дължи на сътрудничеството само по себе си — двамата автори очевидно са работили в тесен контакт, като единият е подготвял сцени, изпълнени после от другия, а просто на несполучливо избрания сюжет.

Това ни довежда до втория, може би по-интересен и по-труден за разрешение въпрос, а именно: защо след като за цели четиринадесет години не бил написал нито една историческа драма, през 1613 г., когато модата на тези драми била съвсем заглъхнала, Шекспир се е завърнал отново към този жанр, и то с една пиеса, толкова лишена от драматично напрежение, като „Хенри VIII“. И при това, защо я е завършил с такова венцехваление на покойната кралица Елизабет, която като убийца на Мария Стюарт едва ли ще е била много симпатична на нейния син, царстващия Джеймс I. Изказано е предположение, че с принцеса Елизабет авторите са искали да намекават за една друга принцеса със същото име — дъщерята на краля, чиято сватба с пфалцкия курфюрст била отпразнувана с голям разкош през 1613 г., при което между другото в двореца са били представяни почти всекидневно най-различни пиеси. Ако е така, авторите като че ли не са успели да спечелят височайшето благоволение на краля, защото „Хенри VIII“ не фигурира между представените пиеси. За пръв път чуваме да се споменава за нея малко по-късно: през лятото на същата година при едно представление на новата драма от изстрелването на тържествените залпове се подпалил сламеният покрив на театър „Глобус“, който за няколко часа изгорял до основи. Любопитна е тази игра на съдбата, направила при представянето на последната драма на Шекспир да изгори и театърът, с който неговото име е така тясно свързано.

Идеята, че с възхваляването на една Елизабет Шекспир е искал да отправи комплимент към друга Елизабет, може да ни се вижда не много правдоподобно, но за едно време, така привикнало на иносказанията, като XVII в., тя не е невъзможна. Един тогавашен

писател се оплаква, че не може да се спомене думата „хляб“ (bread), без да мислят всички, че се говори за холандския крал Бреда, а връзката между двете принцеси е все пак по-плътна. Във всеки случай факт е, че в Англия, както „Хенри V“ се оказва любима пиеса за поставяне в години на национални бедствия и войни, така „Хенри VIII“ излиза напред при национални тържества от рода на коронациите и тя винаги е подканвала към пищни мизансцени със своите тържествени шествия, които още при първата ѝ постановка са будели възторг и за които самите автори са се погрижили със своите необикновено точни и пълни ремарки. А колкото и да липсва на драмата обединяващ драматичен нерв, тя предлага поне две твърде благодарни за актьорите роли в лицето на кардинал Уулзи и кралица Катерина. Но тези два образа са все пак епизодични и централната обединяваща фигура — Хенри, остава доста неопределена и лишена от драматизъм. Критиците, които вярват в единното авторство на Шекспир, се стараят обикновено да спасят драмата, като я обявяват за дълбоко размишление върху преходността на славата — Бъкингам, Уулзи, Катерина, всички падат от високото си положение; но в това тълкуване няма място за последния епизод с Кранмър, който впрочем при всяко тълкуване се явява доста неорганично свързан с останалото и твърде слабо подготвен с няколко намека само за едно лице, което изобщо не се явява преди последното действие. Идеята, че Хенри през течение на драмата израства и след като отхвърля гибелното влияние на Уулзи, става идеален крал, също не убеждава много, защото такова израстване просто не се чувства. За Хенри — с изключение на един-единствен пасаж — винаги се говори с голямо уважение, той е представен като последен авторитет, чиято дума винаги тежи и се приема безпрекословно. При това никога не го чувстваме като център на драматично действие, а само като арбитър на чужди съдбини. Бъкингам, макар че говори с горчивина за Уулзи, признава справедливостта на кралската присъда и се съгласява, че при дадените показания тя не е могла да бъде друга. Катерина също приписва нещастията си само на Уулзи — макар че в това, както излиза от думите на Хенри и от ненавистта на кардинала към Ана Болийн, тя като че ли не е права, а към Хенри не отправя никаква критика. И най-сетне самият Уулзи се примирява със съдбата си, без да упрекне с нищо неблагодарността на господаря си. И все пак, въпреки

почтителността, с която всички се отнасят към Хенри, може да се питаме дали няма известна доза ирония в цялото. Не само защото Флетчър веднъж намеква, че съвестта на краля се е „примъкнала твърде близо до една хубава дама“ — а колко лесно биха могли да се въведат първите съмнения на Хенри относно брака му преди, а не след запознанството му с Ана, но защото самият ход на историята представлява един горчив коментар върху розовата светлина, с която драмата обагря фактите. А тази история е била достатъчно близо до Шекспировата публика, за да бъде още жива в съзнанието ѝ. Всички са знаели, че Ана Болийн, този свръхземен ангел на чистотата, е щяла много скоро да загуби живота си на ешафода като прелюбодейка и че бракът е бил обявен за невалиден поради по-старите отношения на Хенри с нейната сестра. Те са знаели, че дъщерята на Катерина, за която в пиесата се казват толкова хубави неща, е щяла да изгори добрия Кранмър на кладата заедно с още много други протестантски мъченици и че преданият Кромвел — за когото имало дори една цяла драма — е щял да тръгне по пътя на първия си господар и, мразен от целия народ, да завърши живота си на ешафода, отречен от този, за когото бил работил неуморно, ако не безкористно. Не е възможно авторите да не са имали предвид всичко това и човек, запитвайки се каква е могла да бъде целта на това изопачаване на фактите, се връща пак към въпроса: защо е бил избран за драматизиране този неблагодарен и при това, както се вижда, доста щекотлив сюжет?

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.