

МАРКО МИНКОВ
ПРЕДГОВОР КЪМ „УИЛЯМ
ШЕКСПИР. ТОМ 7.
ТРАГИКОМЕДИИ“

chitanka.info

Събраните в този том три драми често биват означавани групово от шекспироведите с названието „проблемни пиеси“, отчасти защото в общото творчество на Шекспир те представляват сякаш загадка, отчасти защото те — или поне последните две от тях — като че ли по ребром от всички други негови драми поставят за разрешение един отвлечен проблем, един конфликт между две ясно изразени становища. По начало това са комедии предимно в стария смисъл на думата — т.е. драми, завършващи благополучно или поне без явна катастрофа, но на тях липсват жизнерадостта и безгрижният хумор на по-ранните Шекспирови комедии и комичните фигури при тях по-скоро ни отблъскват, отколкото радват. Затова тук са наречени по тогавашната терминология „трагикомедии“ — драми, които завършват щастливо, както е при комедиите, но които довеждат героя до смъртна опасност като трагедиите — макар че обикновено трагикомедиите навремето са много по-романтични; към този вид Шекспир ще се обърне по-късно в последните си творби — романсите. Всъщност обаче няма защо да се учудваме, че тези късни комедии на Шекспир, написани приблизително в един и същ период от време с поредицата на великите му трагедии, се различават по дух от ранните му комедии. Видяхме вече в другите томове от тази серия, че към началото на XVII век кризата на хуманизма, обща за цяла Западна Европа, обхванала Англия с особена внезапност и особена сила, защото там първата ѝ поява съвпаднала с остра икономическа криза; че тя започнала с порой от сатири, че сатиричният дух скоро се разпространил и върху театрите с модата на сатиричните комедии из лондонския живот и че дори в „Дванайсета нощ“, лебедовата песен на своя весел или романтичен период, Шекспир се е опитал да вмъкне нещо от духа и маниера на злъчния Джонсън. Няма следователно нищо чудно в това, че следващите му комедии ще изразяват друг дух и друго виждане.

И все пак, въпреки всичко това, първата от късните комедии „Троил и Кресида“ остава за нас в много отношения загадка. Какво е целял „сладостният“ Шекспир с нея? За каква публика я е написал и към какъв жанр принадлежи тя? В първото събрание на Шекспировите творби — фолиото от 1623 година — тя е поместена като първа от трагедиите, но може би само защото, както и при „Цимбелин“, сюжетът ѝ е исторически или дори защото правото за отпечатването ѝ е било получено късно: драмата не фигурира в съдържанието,

поместено в началото на тома, и е вмъкната в последния като добавка, с неномерирани страници. Така или иначе, в предисловието към второто ѝ издание „ин кварто“ от 1609 година — „Троил и Кресида“ е единствената Шекспирова драма, отпечатана с предисловие — тя се препоръчва като най-духовитата от всички комедии на автора, достойна да се чете наред с Плавт и Теренций. А освен това се твърди, че тя „никога не е била похабявана на сцената или съдирана от дланите на простациите“, макар че първото издание от същата година я представя като играна в театър „Глобус“. През 1609 г. драмата не е била нова; още през 1603 г. един друг печатар изявил правата си върху нея пред печатарската гилдия, но не я публикувал. Изглежда, ако цялото не е просто мистификация, че новият издател отначало не е знаел предисторията на драмата, но след като я узнал, решил да използва случая, за да препоръча произведението като нещо съвсем необикновено, и залепил отпред една нова заглавна страница и хвалебственото предисловие.

Ако драмата не е била предназначена за публичната сцена, защо изобщо е била написана? Само за четене ли? Или за представление пред съвсем затворен кръг в някоя от юридическите школи или в дома на някой благородник? Някои критици са схващали драмата като едно напомняне към главозамалялия се фаворит на кралицата граф Есекс, който по-късно през 1601 г., бил обезглавен след опит за бунт. Но изглежда твърде невероятно, че един Шекспир би се осмелил да дава съвети на такова знатно лице или поне, че би го представил в такава неблагоприятна светлина, в каквата представя своя Ахил. Във всеки случай, ако знаехме повече за историята на драмата, щяхме да бъдем значително улеснени в тълкуването ѝ.

Годината на първото споменаване на пиесата ни пренася приблизително във времето на „Хамлет“ и действително има някои много здрави връзки между двете драми не само в стилистично отношение, но и в тематиката. „Троил и Кресида“ е също драма на велико разочарование. Сюжета Шекспир е почерпал от едноименната поема на Чосър, една от най-хубавите и дълбоки работи на поета, в която почти бихме могли да видим един психологичен роман в стихове, предшествал романа като литературен вид. Фабулата на поемата обаче не е измислена от Чосър, а изградена върху „Филострато“ от Бокачо, който пък я е заел от други, по-стари

средновековни автори; защото, макар и свързана с Троянската война, историята за Кресида е изцяло създаване на средните векове. Но Чосъровата поема държи първенството сред всички по-стари преработки на този сюжет. Благодарение на нея само в Англия историята е влязла дълбоко в народното съзнание, и то до такава степен, че още през XV век името на Пандар е станало там нарицателно име за сводник.

И все пак у Чосър Пандар не е представен като сводник, нито пък Кресида е лекомислена кокетка. Защото средновековният поет вижда нещата от гледището на куртоазната любов, която изобщо не се интересува от морала и отхвърля идеята за брачната любов като едва ли не немислима и като нарушение на чистотата на идеалната любов. Неговата Кресида е млада вдовица, фина, мила, очарователна, но крайно плаха и несигурна в себе си. Усилията на Пандар са насочени към преодоляването не на никакви морални скрупули у нея, за каквито изобщо не става въпрос, а на страха ѝ пред едно отношение, което би ѝ донесло може би само вълнения и мъки. Нейният грях е не в това, че се отдава на една незаконена любов, а в това, че веднъж приела идеалната, всеотдайна любов на Троил, тя ѝ изневерява. Но и към този грях Чосър, без да го отрече, се отнася с разбиране и съчувствие. Кресида е нежна, страхлива душа, тя не може да живее, без да се облекне на някого, и самотна и нещастна в гръцкия лагер, намира само у Диомед онази подкрепа, без която не може да съществува. Троил, виждайки любовния си залог — своя ръкав, окачен на шлема на Диомед, потърсва и намира в боя смъртта си; и все пак последното впечатление, с което оставаме, не е трагично: духът на Троил отлита към небесните сфери и, поглеждайки надолу към малкото петно, което представлява земята, високо се изсмива.

Това, което Шекспир е направил от тази изящна и дълбоко психологична поема, е всъщност светотатство. Но вината за това не е само негова. Нравите се менят с времето и с тържеството на буржоазния морал над рицарския. Кресида станала образец не само на изневярата, но и на лекомислието, а Пандар, както видяхме — на сводника. И така ги изобразява Шекспир. Неговата Кресида упорства от кокетство и за да повиши цената си, а не от плахост; и Пандар няма нужда от сложните и тънко скроени ходове на Чосъровия герой, за да я склони. При Шекспир, както и при Чосър, въпросът за морала не се

повдига, но работата е, че тук го очакваме, че Кресида е — предполага се — девственица, а не си защитава девствеността. И дори и да приемем, че троянските нрави са могли да бъдат представяни като по-малко строги от английските и че през първата половина на драмата гледаме Кресида с Троиловите очи, все пак и тук се хвърля косвено неблагоприятна светлина върху нея. Шегите ѝ с Пандар не са от най-изисканите и сцената с Елена, макар и Кресида да не участва в нея, ни показва едно общество, в което любовта е сведена до същата сладострастна игра, която Кресида вижда в нея. А дори и за Троил трябва да се каже, че колкото и искрена и възвишена да изглежда неговата любов и колкото и дълбоко и покъртително да е неговото разочарование, и той облича тази любов в образи, взети от гастрономията:

*... Предвкушаната сладост
опива чувствата ми: а какво ли
ще е, когато влажното небце
опита във действителност вкуса на
нектара ѝ божествен?...*

И за него, значи, в крайна сметка не се касае за любов, а за чувственост. В първата сцена той със своите хиперболи и безгръбначността си се очертава като почти комична фигура. У Чосър любовта окриля младия герой, който иска да блести в очите на любимата; тук тя убива волята и мъжествеността му. Така върху всички любовни сцени в драмата, колкото и да са красиви, лежи една горчива ирония, защото това все пак не е истинска любов и ние знаем предварително какъв ще бъде неблестящият ѝ изход. И тази ирония се подчертава и от клетвата, с която тримата се обвързват и чиито условия така точно ще се сбъднат. А когато Кресида се озовава при баща си в чуждия лагер и трезвите гърци прозират от пръв поглед това, което Троил не е могъл да разбере — че това е една никаквица, когато Диомед брутално отказва да участва в кокетните игри, с които тя е изтезавала и омотавала наивния троянски княз, и я побеждава с грубата си мъжка сила, ние виждаме ясно каква глупава и недостойна игра е било цялото.

И стойностите на романтичната любов не са единствените ценности, които драмата поставя под съмнение. Успоредно с главното ѝ действие вървят интригите в гръцкия лагер около главозамаялия се Ахил, който дори без повода, даден му от Омир, а само от засегната суетност се е оттеглил в шатъра си и отказва да се бие. Това не е Омировият Ахил, а един груб мускулист самохвалко, който накрая ще убие Хектор не в открит двубой, а подло нападайки безоръжния герой от засада със своите мирмидонци, които го съсичат като палачи и оставят на вождя си да се кичи със славата на едноборец. С подобни краски са обрисувани и другите херои на „Илиадата“. Аякс е още по-недодялан, по-тъп и по-суетен от Ахил: Агамемнон е загрижен само за личния си престиж; Менелай е жалък рогоносец, на когото всички се смеят. А сквернословецът Терсит е там, за да изтъква всяка тяхна слабост и да ги обсипва с хули. Думите му са толкова мръсни, че бихме предпочели да не бъдем съгласни с него, но поначало той е прав и немалка част от странното, угнетяващо впечатление, което драмата оставя, иде от това, че устата на разума тук е толкова цинична. Малко по-достоеен се показва уж мъдрият Одисей; но в края на краищата с всичките си сложни комбинации и интриги той успява само да надуе гордостта на Аякс, без да даде нужния урок на Ахил. На Одисей са дадени две дълги и богати откъм красноречие слова. Първото от тях — за реда и световната хармония — се цитира постоянно и с право като върховен израз на ренесансовото схващане за устройството на света и за човешкото общество. Но, четена в контекста си, тази реч ни прави впечатление по-скоро на много шум за нищо; поводът е твърде незначителен за такава демонстрация на красноречие и изобщо прословутата мъдрост на Одисей ражда тук една дребнава и неуспешна хитрост.

До известна степен обаче това повече от офенбаховско развенчаване на Омировите герои е било подготвено от средновековното и народното отношение към тях. Англичаните, както и много други европейски народи, са се смятали за потомци на един от бегълците от разрушената Троя, а именно на легендарния Брут, който основал британската държава и ѝ дал името си; симпатиите им са били на страната на троянците. А освен това средните векове са черпели знанията си за Троянската война не от Омир, когото, без изобщо да познават поемите му, презирали като лъжец, а от двама по-късни

негови имитатори на латински език, особено от Дар Фригийски, уж очевиден на събитията, сражавал се на троянска страна и неприязнено настроен към гърците. А към това трябва да се добави, че общото мислене за съвременните гърци не е било никак ласкаво: те били смятани за хитри търговци и лъжци. Така успоредно с големия престиж на Омир и на хероите му, създаван от образованите хуманисти, съществувало и това широко разпространено отрицателно отношение, използвано тук от Шекспир, който е искал може би и да се подиграе с големия превод на „Илиадата“, започнат вече от колегата му Чапман. Модерният читател е склонен може би да преувеличава дързостта на Шекспировата картина. Тя всъщност е дръзка, но се основава на популярни традиции, на които дори и Чапман не е напълно чужд в своя превод.

Троянците са показани, както може да се очаква, в по-благоприятна светлина. Те са по-изискани, по-културни от гърците. У тях няма нищо от завистта, самоизтъкването и себелюбието, които разяждат гръцкия лагер. Но и у тях са налице слабостите, които носи Троил: и те са в плен на отвлечени идеали, които нямат връзка с действителността. Виждаме ги за пръв път на един общ съвет, напомнящ съвета, при който се запознаваме и с гръцките вождове; и тази успоредност е явно преднамерена. И при троянците дискусията се отклонява във философска посока, която далеч надхвърля конкретните нужди на положението. У гърците се говори за реда, от който зависи хармонията на цялото битие; а тук, когато трябва да се реши дали да се продължава кръвопролитната война, или да се върне Елена на мъжа ѝ, се разисква въпросът за стойността на всяко нещо и дали тя зависи от обективния, или субективния фактор. Хектор, който е най-светлият образ в цялата драма, застъпва обективното начало и се опира на разума. Троил отхвърля разума, а от гледището на Ренесанса, който вижда в разума главната черта на човека, принципа, който трябва да коригира грешките на сетивата и на желанията — такова отхвърляне ще е изглеждало по-гибелно дори отколкото е за нас. Доводите на Троил получават даже една комична нотка, когато в спора се преплита и въпросът за някаква си леля, отвлечена навремето от гърците, и изпъкват в цялата си несъстоятелност няколко сцени по-късно, когато виждаме, че безценната Елена е в действителност една празноглава разглезена никаквица. Въпреки това Хектор отстъпва — изведнъж и

без каквато и да е логика, решавайки, че племенната чест изисква задържането на Елена. Спорът му е бил необходим, за да покаже слепотата на Троиловия идеализъм, но всеки друг изход би бил в разрез с историята. И с това нелогично отстъпление Хектор подписва смъртната присъда за себе си и за Троя.

Душевната слепота се подчертава и в почти алегоричната сцена на Хекторовата смърт: хероят преследва един воин в бляскави доспехи, които покриват гнила вътрешност. В какъв смисъл „гнила“ не узнаваме; впечатлението е, че по-скоро става дума за разложен труп, но изразът може да бъде използван и по-натуралистично, в смисъл на разкапан от болести. И за тази мамлива външност Хектор загубва живота си. Случката е взета от средновековните романи за Троя, където жаждата за плячка довежда до Хекторовата смърт, но идеята за гнилия труп е от Шекспир и с нея тук се подчертава една от основните теми на драмата — любимата Шекспирова тема за разликата между външността и същината.

Друга важна тема, която преминава през цялата драма и обединява различните ѝ фабулни нишки, е тази за времето, изтъкната най-ясно от Одисей във второто му голямо слово пред Ахил, но също така и от Троил в момента на раздялата; времето, което похищава всичко, което прибира великото в торбата си, но което също така — това се изтъква по-силно на други места — пресява, разделя житото от плявата и дава последната преценка за стойностите. Но ето че и върху тази дейност на времето пада съмнение. Дали времето, като пресява, разкрива действително истината, както твърди едно от общите места на Ренесанса? Коя е истината за Елена, за Ахил, за Аякс? Това, което ни разправя Омир, или това, което виждаме пред очите си в драмата?

Така се получава една твърде сложна и дори може би противоречива постройка, която дава възможност за най-различни тълкувания. На повърхността ни се разкрива на пръв поглед само една остра и злъчна сатира, подобна в много отношения на модните сатирични комедии на Марсън и Джонсън, в която античните херои са представени в светлината на модерното всекидневие, видени не само в героичните им моменти, но и в интимността на палатките и салоните им, където постъпките им се представят в духа на цинизма и безверието; сатира, в която се осмиват като кухи и измамни всички ценности: любовта, военната слава, честта. Но дали всъщност се

осмиват тези идеали, или хората, които неправилно ги разбират, и едно общество, в което те нямат приложение? Рицарството на троянците ще отстъпи пред грубата практичност на гърците и със смъртта на Хектор ние виждаме вече този неизбежен край на Илион, който Шекспир неведнъж е използвал в творенията си като символ на върховното човешко страдание. И с това се влива нещо в пиесата, което далеч надхвърля границите на сатирата и което оправдава донякъде мястото ѝ във фолиото между трагедиите. А това не е единственото място, което е в разрез със сатиричния тон. „Троил и Кресида“ е драмата на Шекспир с най-много и може би най-дълбоки философски отстъпления. Големите речи на Одисей превишават дребнавите си поводи и дори ги облагородяват; а спорът между Троил и Хектор ни въвежда в области, където сатирата няма достъп; любовните сцени носят на места една красота, побеждаваща всичко, което може да се каже против тази любов, и мъката на Троил не е мъката на наивен сластолюбец. Изглежда, че Шекспир е искал да напише сатира по модния образец, но че не бидейки сатирик по нрав и убеждение, а хуманист в пълния смисъл на думата, който живее с мъките и радостите на своите създания, резултатът е бил нещо странно, което не може да се помести в никоя позната на нас категория, но което оставя много силно впечатление.

Последното едва ли може да се каже за втората пиеса от групата — „Добрият край оправя всичко“. Това е без съмнение най-малко популярната от всички зрели творби на Шекспир. Датата ѝ не е известна, но тя очевидно стои в много тясна връзка с „Мяра за мяра“ (1604 г.), на която е повлияла във фабулно отношение. За сюжет е послужил един разказ на Бокачо: и самият негов избор е вече грешка. Защото това, което приемаме безропотно при краткия и, общо взето, весел разказ, става неприемливо при по-сериозна разработка, когато познаваме характерите по-отблизо и чувствата ни се засягат по-дълбоко. Там се радваме на хитрата девойка, която с такава упоритост изпълнява невъзможните задачи и спечелва мъжа, когото е избрала. Но, гледана по-отблизо, тази хитра девойка, която се натрапва, където не е желана, става по-малко симпатична. Още първите думи, с които се обръща към Парол, оставят едно неприятно впечатление за нея, което не може да се заличи въпреки всички опити да бъде представена по-нататък в най-благоприятна светлина и въпреки хвалбите, с които

всички освен Бертран я обсипват. Ние не бихме одобрили мъжа, който взима невяста против волята ѝ, а обръщането на ролите прави за нас положението още по-неприятно. Вярно е, че когато вижда ужаса на Бертран, Елена предлага да се оттегли, но тя го прави само с половин уста и не предприема нищо, за да смекчи гнева на краля. Вярно е също, че пристигането ѝ във Флоренция е представено като случайност, а не като преднамерена стъпка в лова на мъжа. Но на нея ѝ липсва чар и кротката ѝ упоритост не ни пленява.

От друга страна, навярно за да спечели още повече симпатии за нея, Шекспир е очернил твърде много героя си, така че и на него не можем да съчувстваме, нито пък да разберем къде лежи неговата привлекателност. В оригиналния разказ графът се съгласява на женитбата, за да спаси честта на краля, който също така не е доволен от избора на девойката, но е дал своята дума. Бертран обаче отстъпва само от страх пред кралските заплахи, и то с думи, които веднага се оказват неискрени и подли. Цялото му държание след сватбата е лицемерно и без доблест; той не се свени да се крие зад омразната жена, като я праща да му издейства разрешение да напусне двора и след това с писмо да ѝ постави невъзможните условия, които не е посмял да ѝ обяви направо. У Бокачо той поставя тези условия устно пред пратениците ѝ в изблик на раздразненост — няма у него онази преднамерена жестокост, която виждаме у Бертран. Историята с пръстена е пак разкрасена от Шекспир, за да постави Бертран в лоша светлина. Пръстенът, който той дава на мнимата Диана, за да задоволи една мимолетна страст, не е просто любим негов пръстен, а драгоценност, свързана с честта на рода му. Изобщо през цялата драма той е представен като незрял и самомнителен хлапак, който не се вслушва в ничии съвети освен в тези на жалкия фанфарон Парол, и лошото ни мнение за него се затвърждава окончателно в последната сцена — пак добавка на Шекспир: защото, докато у Бокачо графът приема своята жена веднага щом разбира, че е изпълнила условията му, Бертран се опитва с лъжи и клетви да се измъкне от положението, което сам си е създал. С това изчезва и последната капка съчувствие, което може да сме изпитвали към него, и ние не сме вече склонни да вярваме и на голото му твърдение, че в бъдеще ще обича своята съпруга. Шекспир изобщо нерядко завършва комедиите си с един внезапен душевен обрат или една твърде лесно дадена прошка. Но тук

— както и в „Мяра за мяра“, където ще срещнем същия похват, ефектът е незадоволителен. Защото, ако при една лека и весела комедия, като „Както ви харесва“, сме готови да приемем внезапното покаяние на узурпатора, който и без това не ни интересува много, ако в „Двамата веронци“ потушаваме съмненията си при връщането на Протей към Джулия или забравяме отвратителното държание на Клавдио с „Много шум за нищо“ все в името на щастливия край, тук, където целият тон е много по-сериозен, набързо стъкмената развързка ни смущава.

Всички тези изменения във фабулата на драмата водят към едно — да се изтъкне много силно контрастът между девойката от низко потекло, но благородна по нрав — Шекспир я прави още и бедна, и беззащитна, — и благородния по потекло, но не и по нрав младеж. Въпросът за корените на истинското благородство е бил любима тема на хуманистите още от най-ранно време и Шекспир се включва тук в една цяла поредица от трактати, дебати и драми, които, разбира се, отговарят на въпроса повече или по-малко ясно все в същия смисъл. Но при Шекспир не сме свикнали въпросите да се поставят така ясно и така просто. Пиесата е всъщност не проблемна, а тезисна — още една причина за слабото ѝ въздействие.

И все пак, колкото и тезисно да е поставена темата и колкото и да се натрапва техниката на контрастите между черно и бяло, въпросът донякъде се усложнява от това, че се преплита с някои други подтеми. Образите на графинята майка и на Лафьо са прибавени от Шекспир главно като свидетели за превъзходството на Елена над Бертран, но наред с това те заедно с краля създават впечатление за едно по-старо поколение на благородници в пълния смисъл на думата, различно от модерната младеж, и за едно хубаво, старо време, което си отива. А още по-важен е другият образ на фанфарона Парол, чрез когото се развива допълнително любимото на Шекспир противоречие между външност и същина, между привидно и действително. Бертран в своята неопитност не може да ги различава: както не може да оцени истинската стойност на скромната храненица на своята майка, както при подмяната на жените не може да различи жената, която ненавижда, от тази, която ухажда — а пасажът, в който потресената от първата си любовна нощ девойка се удивлява на „тез мъже чудати“, може би най-силният момент в цялата драма, като разкъсва условностите на

фабулата и прониква дълбоко в съзнанието ни, много силно подчертава въпросното противоречие — така той не може да види празнотата зад натруфената фасада на Парол. А самото име на този негодяй говори много — *paroles* на френски значи „думи“, и наистина той дава само думи, а не дела. Старите в драмата биха искали да припишат на него вината за всички мерзости на Бертран, но ако това е било намерението и на Шекспир, той не ни го показва достатъчно ясно. Парол насърчава всички начинания на Бертран, но не ги внушава, и графът носи цялата отговорност за своите дела. По-скоро може да се каже, че тъй като му приглася във всичко, Парол донякъде представлява отрицателната страна на младежа: не само снобизма и самомнителността му, но дори и неговата страхливост; защото Бертран, макар и да притежава физическата храброст, която се изисква от неговата класа, е морален страхливец. И така, изобличаването на Парол подготвя и изобличаването на Бертран. И понеже изобличеният Парол осъзнава своята вътрешна нищета, може би Шекспир не е счел за нужно да покаже същия процес и у Бертран и само ни е загатнал за него. Младият граф е разбрал едната си грешка; надяваме се, че разбира накрая и другата и че с отказването си от Парол се е освободил и от недостатъците, които той възплащава.

Като главен носител на комизма в драмата обаче Парол е също така незадоволителен, както двамата главни герои. Той принадлежи, общо взето, към един тип, който Шекспир е изобразявал много пъти: търтея, който живее на гърба на другите, като хвърля прах в очите им, един от безбройните потомци на класическия войник-самохвалец. Но докато другите търтеи на Шекспир въпреки недостатъците си имат подкупващ чар — Фалстаф е всеобщ любимец, — Парол по-скоро ни отблъсва. Образът е грижливо и последователно построен, с известно карикатурно преувеличение, но жизнен и убедителен, обаче е гледан изключително от една и съща гледна точка; той е образ по-скоро джонсоновски, отколкото шекспировски и е представен с джонсоновска антипатия към негодяя. Единствената шекспировска черта, която чувстваме във връзка с този образ, е човечността, с която, след като героят му бива публично изобличен и отхвърлен от всички, авторът намира един приют за него при добрия — и все пак холеричен! — Лафьо.

Така се получава една пиеса без истински център, без нито едно лице, на което можем от все сърце да съчувстваме или чиято съдба може да ни затрогне. Сам Шекспир не е могъл да се увлече от темата си, да я озари с поезията си, която с изключение само на един-два пасажа е вяла и без вдъхновение, или да ни предаде прелестта на героинята си, за която може само да ни говори. Дори и шутът тук е между най-блудкавите — и най-нецензурните — в богатата галерия на неговите професионални смешници. Той има своето определено място в общата постройка като отразяващ на по-ниско равнище много от темите и положенията в драмата. Така преди Елена да получи благословията на графинята, той също поисква от нея разрешение да се ожени: сатиричните му нападки срещу дворцовия живот хвърлят светлина върху сцените в двореца и той иска да се откаже от своята Изабела, както Бертран — от Елена, и т.н. Но всичко това е повече измислено, отколкото преживяно, и пиесата си остава несполучлив опит в един междинен, неопределен жанр: нито комедия, която да ни разсмее, нито пък сериозна драма, която ще ни вълнува.

Ако се водим по заглавието или залагаме всичко на последната сцена, би трябвало да окачествим и „Мяра за мяра“ като тезисна пиеса, в която се противопоставят една на друга милостта и суровостта на закона. Но това противопоставяне не лежи в центъра на драмата, не е основният въпрос, около който всичко се върти, а е по-скоро един театрален ефект, който не издържа по-внимателно разглеждане: не могат да се теглят на същите везни милостта на едно частно лице, което се отказва от отмъщението си, и строгостта на съдията, който прилага закона. При това не бива да забравяме, че изграждането на драмата върху кървавия закон против блудството, който за нас сега прехвърля цялото действие в страната на приказките и на абстрактното, за Шекспирово време трябва да е имало съвсем друг ефект. Защото тогавашните крайни пуритани действително са ратували за въвеждането на библейското смъртно наказание за прелюбодеяние; в драмата, значи, са се разглеждали не общи принципи, а твърде конкретни възможности и ако наречем пиесата пропагандна, далеч не ще изчерпим съдържанието ѝ, разбира се, но ще обърнем внимание на една доста важна нейна черта.

Сюжетът на драмата има сложна, но доста любопитна предистория. За изходна точка служи формата, дадена му в новелата на

италианеца Джирардо Чинтио, от когото е заимствана и фабулата на „Отело“. При нея нещата стоят сравнително просто: братът е осъден на смърт по известния закон на римския кодекс, който доскоро важеше в много европейски страни, за изнасилване на девойка и бива обезглавен, макар че сестрата е пожертвала своята девственост, за да го спаси. Тя се оплаква на императора, който въпреки протестите ѝ я омъжва за съдията, но след като по такъв начин спасява честта ѝ, осъжда съпруга ѝ на смърт. Героинята обаче се чувства задължена да се застъпи за своя мъж и успява да изпроси живота му. Цялата поанта на разказа, както е представен, лежи в този завършек; това е една възхвала на съпружеския дълг. Самият Чинтио обаче по-късно е използвал разказа си като основа на една драма. Тук въпросът за съпружеския дълг отпада — драмата се развива във форма на дебат, където въз основа на двата случая два пъти на много високо теоретично ниво се разисква въпросът за законността и милостта. И впечатлението, което получаваме от тези разисквания, е, че законът остава като висшия идеал, към който трябва да се стремим, но че пълната му строгост може или трябва да се смекчава при наличието на по-особени обстоятелства. Подчертаното премълчаване у Шекспир на смекчаващите вината обстоятелства — междинно звено между двете крайни положения — не ни позволяват да четем неговата драма по същия начин. Това, което се изтъква при него, е не възвишеността на закона изобщо, който трябва всячески да се запази, а неприложимостта на един конкретен закон, който постоянно се подлага на критика по същество.

Новелата на Чинтио обаче е претърпяла в Англия друга драматургична преработка през 1578 г. — „Промос и Касандра“ от Джордж Хуетстън, която е всъщност прекият източник на Шекспир. Тази пиеса сега ни се вижда крайно наивна и тромава, но за времето си тя представлява доста голямо постижение. Най-съществено тук е, че авторът внася толкова много страничен материал и разгръща такава широка картина на съдебна корупция и съдебен произвол, че основната фабула се явява като един измежду многото случаи на беззаконие. Последната част от драмата е посветена главно на ликуванията на народа, когато императорът прочиства целия съдебен апарат. И забележително е, че най-тежкото обвинение, отправено срещу Промос, не е, че е злоупотребил с положението си в случая с

Касандра, а че е потискал бедните в полза на богатите. С една дума, това е драма на силен социален протест и като такава въпреки сковаността на образите и на езика им тя прави все още силно впечатление.

Какво е подтикнало Шекспир да избере тази стара драма за преработване не може да се каже. Дали го е направил, за да вдигне глас против пуританските искания, които едва ли са представлявали сериозна заплаха, или защото в момента като част от общите сатирични тенденции темата за проституцията, разгърнатата доста широко от Хуетстън, е била на мода — в една и съща година с „Мяра за мяра“ са се появили две други пиеси с твърде показателни заглавия: „Холандската куртизанка“ от Марстън и „Честната уличница“ от Мидълтън и Декър, — или защото драматическите възможности на сюжета са го привличали, или поради трите причини заедно? Във всеки случай той изхвърлил от драмата си социалния протест на Хуетстън, запазвайки само като контрастен план широката картина на виенските публични домове и техните посетители. Но освен това той доста много изменил фабулата, дотам, че се получава известна нелогичност в цялото. Анджело тук не е инициатор на възобновения закон, както в драмата на Хуетстън, а нарочно назначен от княза с незавидната задача да привлече върху себе си очакваното негодувание против реформата. Но това научаваме късно, след като и нашите чувства вече са се насочили против тиранията на заместника. От макиавелизма на княза в случая не бива да се шокираме — той е бил в духа на времето. Но не може да не се шокираме от опрощенията в края, раздадени твърде леко, след като князът е признал, че със своята мекота носи отговорност за общата разпуснатост на града.

Друго изменение — в самата постановка на проблема — е, че тук Изабела не е проста девойка, а послушница, за която е невъзможно да приеме предложеното от Анджело условие. Това води до една много драматична сцена с брат й, когато ужасеното момиче разбира, че той би поставил земния си живот пред Божиите заповеди, и реагира на това със съкрушителна жестокост. След тази сцена действието е сякаш пред безпътица. Но Шекспир е решил да запази целомъдрието на своята героиня, повтаряйки трика с подменената невеста от предишната драма: така се избягва и необходимостта от отблъскващия брак между героинята и похитителя й. Това е добро, но като се поставя князът в

ролята на интриганта, който устройва всичко, унищожава се цялото драматургично напрежение. Ние знаем, че сега всичко ще се нареди и силните конфликти и човешки проблеми се изпаряват. Единственият проблем, който остава, е как да се постави Анджело в положение, от което не може да се измъкне — въпрос на вулгарно надхитряване. И за да се тури в ред цялото, Шекспир измисля образа на изоставената годеница на Анджело. Според тогавашните английски закони годеж, който се консумира, ставал валиден брак дори и без благословията на църквата, макар че на такива бракове не се гледало с добро око; дори и таен годеж можел да бъде по същия начин основа за валиден брак, така че според английските схващания Клавдио не е престъпил закона и това придава на строгостта на Анджело нещо тиранично. Но интересно е, че никой от тези, които се застъпват за Клавдио, не привежда този аргумент. Той се споменава само за да намали в нашите очи моралната отговорност на младата девойка, но явно е, че, от една страна, в контекста на драмата тя е нарушила закона, а, от друга страна — и доста нелогично — консумирането на върнатия годеж на Мариана се приема като морално безупречно и тя се чувства като законна съпруга.

С вмъкването на Мариана обаче става ясно, че князът трябва да е знаел още когато е назначил Анджело за свой заместник, че той не е такъв ангел, какъвто изглежда. Може би в театъра нямаме време да забележим тази нелогичност. Но дори и в театъра не можем да не се възмутим от поведението на княза, когато той скрива от Изабела, че брат ѝ е спасен, за да можел да ѝ достави по-голяма радост, когато узнае истината. Истинската причина е, разбира се, в това, че Изабела трябва да остане в неведение, за да изпъкне по-ярко нейната милост, когато ще пледира за живота на злодея. Но положението накрая е толкова изкуствено, поведението на княза при разобличаването на Анджело — толкова необяснимо и насочено към външни театрални ефекти, изградени по подобие на развързката на „Добрият край оправя всичко“, но още по-форсирани, че въздействието остава слабо. Едно великолепно начало се е изродило в нещо вяло и механично. И още с първите интриги на княза се чувства едно внезапно спадане не само на драматургичното напрежение, но и на поетичната сила. Дори и комичните сцени загубват своята сол и Лакът и Помпей стават само слаби сенки на това, което са в началото. На човек му се ще да мисли,

че когато Лучио в една от редките по-сполучливи сцени от втората част говори за „стария чудак, този княз на тъмните ъгълчета“, Шекспир сам е признал нелогичността на целия образ.

Това, което дава сила на първите действия, не са никакви абстрактни проблеми, а човешките конфликти и отношения. Ненакърняемостта на закона не може да се дискутира върху примера на един закон, който всеки разумен човек отхвърля като неприложим. Нито пък би могло сериозно да се аргументира твърдението, че правилността на една присъда зависи от непорочността на съдията, макар че някои от Изабелините доводи водят към това. Становището на Изабела, която би искала обща прошка за всички, понеже всички сме грешни, е също така неприложимо, както законът против блудството: а за нещо по средата само се загатва чрез примера на добрия Ескал. Основното е другаде: Анджело явно не е добър съдия още преди да се поддаде на изкушението, защото няма отношение към хората, нито пък търпение да ги изслуша. Той признава само строгата буква на закона, макар че князът му е заръчал да отпусне или да стяга според случая. Но той не е по природа злодей или лицемер; нито пък може да се каже, че е покварен от властта, която е получил — на тази страна на въпроса Шекспир, за разлика от Хуетстън, не отделя внимание. Той е преди всичко човек, който не познава себе си — т.е. липсва му това, което Ескал, позовавайки се на една много разпространена сред хуманистите мисъл, изтъква като най-ценно качество у княза, и се смята за непорочен, защото не е познал изкушението. И затова той иска от всички други да бъдат непорочни. С това той показва типичните черти на пуританина. Но докато другите драматурзи на времето рисуват пуританите като пълни лицемери, отдаващи се тайно на всички пороци, които публично бичуват, Шекспир ни показва нещо по-страшно и по-опасно — един искрен пуританин с ужасно оръжие в ръцете си. Завладян изведнъж от една страст, която никога не е изпитал дотогава и с която следователно никога не е трябвало да се бори, той се поддава на изкушението. Той прави това не без вътрешно терзание; и при тези сцени, в които Шекспир постига висока драматичност — можем още да му съчувстваме. Но, веднъж поддал се, образът му сякаш се топи пред очите ни. Тогава научаваме изведнъж и за твърде некрасиви факти из миналото му. И още по-лошо, виждаме как престъпва обещанието си и

нарежда да се изпълни присъдата над Клавдио не защото все пак държи на закона, а защото се страхува от възможното отмъщение. И накрая се върти пред нас като Бертран, мъчи се да се измъкне от положението чрез лъжи и клевети. Във всички други варианти на фабулата съдията се предава веднага без тези недостойни гърчения. Единственото, което може да се каже в полза на Анджело при последното му появяване, е, че веднъж изобличен, той сам се моли да бъде екзекутиран. И на нас ни се струва неправилно, че той се отървава без никакво наказание. Защото, макар да не е престъпил — при това мимо намерението си — закона против блудството, той е злоупотребил със служебното си положение. Но интересно е, че никой от авторите, които са разработвали този сюжет, не обръща внимание на тази страна на въпроса. У Чинтио главното обвинение е в това, че съдията не е изпълнил обещанието си, макар че всъщност, ако той би опростил за лична облага живота на осъдения, би извършил по-тежко престъпление. А у Хуетстън съдията се обвинява главно в това, че е тъпчел бедните.

Анджело не е единственото лице в драмата, което, поставено пред изкушение, не издържа на него. Първата реакция на Клавдио, когато чува за недостойното предложение, е: „Ти няма да го сториш!“ Но макар че се е примирил с мисълта за смъртта и я очаква спокойно, възможността за спасението изведнъж подкопава устоите му и той се моли за живота си макар и с цената на своята чест. За него сделката е навярно само въпрос на чест; но за ужасената девойка тя е още и въпрос за вечното ѝ спасение и за обида към Бога и тя, която е очаквала прошка за своята непреклонност, одобрение и подкрепа от брат си, се нахвърля върху него с най-жестоките упреци, жестоки именно защото се страхува, че би могла да отстъпи и тя пред изкушението. И навярно, ако беше отстъпила, както героините на Чинтио и Хуетстън, щяхме да я почитаме повече и повече щяхме да ѝ се възхитим, когато преодолява и второто си изкушение, като не търси отмъщение. Защото всъщност, както сама признава, тя не е пострадала; девствеността ѝ е запазена, а животът на брат ѝ е бил отнет, както тя смята, по силата на един закон, с който в душата си е съгласна, макар че иска да го заобиколи, когато се касае за живота на брат ѝ. Сърцевината на драмата не е въпросът за законност или милост, а този за моралните норми и тяхната абсолютност предвид слабостта на

човешката природа. И именно сцените, в които се развиват тези конфликти, дават шекспировски живот и сила на цялата драма.

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.