

МАРКО МИНКОВ
ПРЕДГОВОР КЪМ „УИЛЯМ
ШЕКСПИР. ТОМ 8. РОМАНСИ
И СОНЕТИ“

chitanka.info

Към 1607 г. в Англия се повила драмата „Перикъл, цар тирски“ от Шекспир, навярно в съавторство с второ, неизвестно лице. За това съавторство говори не само слабостта на първите две действия, но и фактът, че драмата не е била включена в събранието съчинения на Шекспир от 1623 г., макар че, ако съдим по броя на отделните издания, които е претърпяла преди това, тя е била една от най-популярните навремето негови пиеси, надмината само от „Ричард III“ и първата част на „Хенри IV“. За съжаление обаче всички тези издания са пиратски, съставени навярно по записи, направени в театъра, и пълни с грешки и пропуски. Това твърде много затруднява критиката и отваря пътя за най-различни предположения. Изказано е дори мнение, че разликата между стила и качеството на двете половини на драмата се дължи не на различни автори, а на различни записвани. Това предположение обаче не е много убедително.

Главният проблем, който изниква от „Перикъл“, е какво е подтикнало Шекспир да се занимае с един сюжет, така коренно различаващ се от предишните му теми? Той ли го е изbral или съавторът му? Заедно ли са работили двамата автори или Шекспир е довършил драма, започната и изоставена от друг? Или пък той е преработил само втората половина от една драма, написана изцяло от друг, защото само тази част го е привличала? Тъй или иначе, изглежда, че той не е пристъпил към работата с голямо въодушевление. Противно на обикновената си практика, почти не е внесъл никакви промени във фабулата на източника си — в първата част основната фабула е третирана значително по-свободно — и не се е опитал да даде на героинята си една постоянна физиономия, а ту я представя като наивно — дори на места прекалено наивно дете — ту влага в устата ѝ думи и мисли, които изобщо не подхождат на девойка, както това е при словото ѝ към Резето, много силно само по себе си, но именно прекалено силно за нея. Само на отделни места той сякаш се е запалвал от темата си и е дал нещо от истинската си поезия, особено при бурята, с която започва неговата част, и при срещата между бащата и дъщерята накрая. Въпреки това обаче, било поради неочеквания успех на пиесата, било защото при самата работа той открил нещо в жанра на романса, което лично го привличало, „Перикъл“ сякаш станала изходна точка за по-нататъшната му работа и с нея започва последният период от творчеството му, периодът на романсите.

Сюжетът на „Перикъл“ е взет от повестта „Аполоний Тирски“, една издънка от тъй популярните някога елинистически романи и всъщност единственият от тях, запазен за Запада през средните векове. Най-известната форма на тази повест в Англия е била преработката на колегата и приятеля на Чосър — Джон Гауър (1330–1408 г.), когото Шекспир използва в самата пьеса като разказвач, свързващ отделните епизоди и предаващ в съкратена форма някои от по-маловажните й моменти. Самата техника на разказвача при драматизацията на такава повествователна материя не е необикновена за времето, особено при по-простонародните пьеси, но образът на поета, който говори на своя архаичен и малко наивен език, придава на драмата едно особено настроение, като отдалечава зрителя от непосредственото действие и му напомня постоянно, че гледа старинна приказка.

И все пак, макар че по Шекспирово време повестта за Аполония се чувствала като стариинна — Бен Джонсън дори я нарекъл „мухлясала“ — тя принадлежи към извънредно популярен навремето вид; защото именно елинистическият роман бил водещата форма на повествователната проза тогава; през целия Ренесанс, както и през следващата го епоха на барока във всички западни страни, се изливал непрекъснат поток от романи и повести по подражание на Хелиодор и Ахил Таций. Тези къснокласически автори от III в. са типични представители на едно време, загубило устоите си, когато езичеството замирало, но не е имало още какво да го замести, когато се ширели най-различни култове и суеверия и хората се чувствали обкръжени от тъмни сили, които те не можели да проумеят. Мотивите на тези романи са стереотипни: човек е играчка в ръцете на случайността; героите постоянно биват разделяни от бури по море, пирати, разбойници, похотливи властелини или властелинки; случайността пак ги събира, но те често се разминават, защото не се познават, понеже са предрешени. Никой не може да вярва на очите си: жената, която сме видели изкоремана от жестоки жреци или удавена в морето, се явява пак изведнъж здрава и читава. Тъмни оракули предвещават бъдещето, но никой не може да разгадае словата им. И макар че крайният изход е щастлив, това, което лъжа от тези романи, не е оптимизъм, а несигурност.

Много от тези мотиви преминали в житията на светците, а оттам в рицарските романи на Средновековието. Ако човекът от Ренесанса се

е нахвърлил с настървение върху елинистическите романи, то не е било, защото е почувстввал някакво духовно сродство с тях, а защото те са били все пак увлекательни и някак си близки за него поради сходството си с познатите рицарски романи, а при това много поизящни и в много отношения дори по-близки до съвременния живот: странстващият рицар е бил вече чисто литературен образ и магьосниците, драконите и великаните, с които той се срещал, били чисти фантазии, докато тук героите са обикновени хора, дори невинаги принцове и принцеси, а събитията — необикновени и невероятни, но не съвсем невъзможни. И все пак от начина на подражанието личи, че светоусещането на времето е вече друго. Използват се същите мотиви, същите случайности и неочеквани поврати, но ние наблюдаваме събитията като всезнаещи зрители и това, което е изненада за героите, на нас е отдавна известно, докато при елинистическия роман знаем само това, което знаят героите, така че участваме субективно в тяхната обърканост. Използва се също така и познатата техника на вмъкнатия разказ, но сега тези разкази не служат да изяснят минали събития под нова светлина, а са просто отстъпления от главната фабулна линия. Светът на Ренесанса е още стабилен и, общо взето, разбирам и зад превратностите на случайността се чувства една целенасочена сила. Повестта за Аполоний впрочем не е много типичен представител на своя жанр. Тя използва мотивите, но не и особената техника на елинистите. И все пак от нея лъжа основното чувство за несигурността на човешкия живот, макар и може би с малко повече упование в една закриляща сила, която въпреки ударите на случайността се грижи за праведния човек. Повече от това и Шекспир не е могъл да вложи в драмата си; той само съвсем малко е намалил ролята на случайността: у него нито пиратите, нито пък Перикъл са отведени в Митилин от бури.

Обратно на Ренесанса барокът има много общи черти с елинистическата епоха: религията, особено в аристократичните среди, пак губи почва и хората, нестигнали още до истински научен мироглед, се намират в безпътица; суеверието пък се ширя под формата на астрология, алхимия, розенкройцерство и пр. и гоненията на вещиците се превръщат в масова истерия. XVII век поставя основите на модерната наука, но успоредно с това той е и векът на едно непознато дотогава лъженаучно суеверие. И сега безкрайните героични романи от

школата на Ла Калпренед подражават на Хелиодор по съвсем друг начин, като засилват още повече субективистичия подход и с това — чувството, че се движим заедно с героите в непрогледна мъгла. Тези романи, както и елинистичките им образци, не се четат днес от никого, но навремето си са били твърде разпространени в аристократичните среди и са твърде характерни за един аспект на това време. В Англия появата на „Перикъл“ съвпада по време с новото отношение към романса. Именно през тези години се чувства там влиянието и на италианските пасторални трагикомедии на Тасо и Гуарини, които също така плащат дан на елинистичкия роман, а през 1607 г. на острова проникват и първите ръкописи на „Астрея“ от Д'Урфе, който с тънките си анализи на любовните конфликти и изящното си платонично отношение към любовта определил вече главното съдържание на героичния роман. Младият драматург Флетчър е бил много силно повлиян от Д'Урфе.

Явно е, че времето било назряло за едно връщане към драматичния роман. И всъщност учудващото е по-скоро не че романът се явява сега като водеща форма в драмата, а че изобщо е бил изтикан от това си положение в нея, което в повествователната литература никога не бил загубил. Защото до появата на непосредствените предшественици на Шекспир към края на осемдесетте години на XVI век романът — но рицарският роман с енергични борци като герои, не играчки на случайността — е бил почти единствената форма на драмата в публичните театри. През следващите двадесет години обаче драмата се развивала все повече в посока на реализма, дори и на натурализма, макар че и тогава тя не отхвърля напълно елементите на романса: Шекспировите по-ранни комедии са понякога пак романси, при които по-мъчителните елементи са или озарени от комичната трактовка, или изобщо изключени. Сега обаче настъпва изведнъж рязък, обрат не само у Шекспир, но и в цялата драма. Лесно е да го обясним с надделяването на дворцовото влияние по времето на Яков I; и крайният резултат на движението е явно това, но нещата са много по-сложни и през 1607 г. едва ли някой е могъл да прозре накъде води новата мода, да види много ясно какво ще се харесва на двореца или дори да смята дворцовия вкус за много меродавен. Дворецът си имал свои собствени забави, пищните „маски“ — алгорични или митологични представления с богати декори,

музика и танц, в които участвала самата кралица с придворните си и на които театралните трупи не могли изобщо да съперничат. И макар че кралят и семейството му още с възкачването му на престола през 1603 г. поели веднага патронажа на всичките трупи и повикванията на трупите в двореца значително зачестили, така че дворът имал големи възможности да наложи своя вкус, никаква промяна в театралната политика не се чувства.

Това, което се чувства обаче, е едно специализиране на трупите в различни посоки. До самия край на XVI век театрите са били общонародни; и съществена част от силата им се криела в това, че не се държало сметка за вкуса на отделен слой, а се е гледало да има във всяка пиеса по нещо за всички вкусове. Но в началото на новия век с възкръсването на детските трупи, които играели в малки закрити зали при изкуствена светлина и значително по-високи цени, се обособили два театъра с по-елегантна, но все пак явно неаристократична публика; по-скоро бихме помислили за една буржоазна интелигенция. Тук се проявявали най-авангардните драматурзи на времето и гръбнакът на репертоара бил съставен от сатирични комедии из лондонския живот, осмиващи еснафството, но също така и двора. Тези трупи били най-рядко викани в двореца, а след не много дълго време били и забранени именно поради сатиричните им склонности. През 1609 г. трупата на Шекспир се преместила в овакантения от едната от тях „Театър на черните братя“, в който давала представления главно през зимата, като продължавала да играе и в големия театър „Глобус“. Тази трупа, наречена кралска трупа, била явно водеща и най-често викана да играе в двореца, но тя — с Шекспир като главен драматург — най-добре пазела старата традиция на общонародния театър. Двете останали по-важни трупи, с Декър и Хейууд като главни драматурзи, се обособили като дребнобуржоазни и при тях всъщност била най-добре запазена първоначалната форма на романса; но те били презирани от по-изисканата публика.

Така към 1607 г. дворът въпреки силното си стратегическо положение не е имал театър, който да се съобразява специално с неговия вкус. И едва ли би могло да се каже, че „Перикъл“ е била написана с поглед към двореца. Напротив, ако не знаехме от кого е и от коя трупа е била играна, по-скоро бихме я отнесли към презрения „Червен бик“, отколкото към театър „Глобус“. И необикновеният ѝ

успех изглежда е бил изненада за всички участници в нея. Този успех навсярно се дължал на това, че тя предлагала голямо разнообразие от силно емоционални моменти, но също така и много от елементите на дворцовите маски, за които толкова се говорело сред народа, шествия, танци, необичайно много музика, появата на божества и други подобни странични атракции.

Въпреки успеха на „Перикъл“ Шекспир не пристъпил веднага към написването на нова пиеса, може би защото през голяма част от тези години театрите били затворени поради чумата или пък защото му трябвало още един тласък, за да се посвети по-сериозно на новия жанр. И този тласък дошъл с появата на драмата „Филастър“, първият голям успех на двамата нови драматурзи Бомонт и Флетчър. „Филастър“ представлява много по-решителна крачка към бароковия романс от всичко, написано от Шекспир, и от нея лъха една по-изящна и изкуствена дворцова атмосфера. Но не би могло да се каже, че драмата е написана с насоченост към двореца. Напротив, тя съдържа много открита сатира против любимото на Яков I учение за божественото право на кралете и не малко критика срещу придворните и дворцовия живот. Но Бомонт и Флетчър — първият като син на дребен, но богат провинциален аристократ, а вторият като син на епископ, макар и обеднял и принуден да си изкарва хляба със своето перо — произхождали от много по-издигнати слоеве на обществото, отколкото всички драматурзи преди тях, и отразявали само вкуса на своята класа. Появата им в този момент ускорила неизбежния ход на нещата — неизбежен, защото антагонизъмът между буржоазията и аристокрацията, сведен до минимум по време на основаването на националната държава при Тюдорската династия, сега при Стюардите ставал все по-остър. Поради това с растящата враждебност на пуританската фаланга към театъра една твърде важна и влиятелна част от публиката се отдръпвала, оставяйки драмата в ръцете било на аристокрацията, било на по-несъзнателната част на дребната буржоазия, която — в лицето на драматурзи като Декър и Хейууд — била напълно готова да последва аристократичната мода. Появата на Бомонт и Флетчър в този момент била случайност, но случайност в хармония с историческото развитие; и модата, която те въвели, се развила в течение, и то течение гибелно за самата драма, която се

превърнала впоследствие в празна, изкуствена игра, напълно откъсната от народа.

Мнозина не могат да се съгласят с мисълта, че великият гений е могъл да бъде повлиян от такива второстепенни фигури като Бомонт и Флетчър. Това обаче показва неразбиране на положението на тогавашния писател, от когото се искало не оригиналност — самата дума не съществуала още в езика — а добра работа; не лична изява, а общоприети клишета. От драматурга пък, чието място в литературната йерархия било твърде ниско, се искало да пълни театъра и толкоз. Шекспир не би бил от голяма полза за своята трупа, ако не бе следял зорко вкуса на публиката си; може би и не би бил такъв всеобщ любимец до днес, макар в случая този вкус да го е повел по доста съмнителни пътища. При това, когато става дума за една драма като следващата му творба — „Цимбелин“ — по-скоро би трябало да търсим за Шекспир извинения, отколкото, отблъсвайки мисълта за влиянието, да хвърляме цялата отговорност върху него. Защото дори и най-ревностните защитници на Шекспировите романси не намират похвали за тази драма и се мъчат да я обяснят като пръв опит в един нов за Шекспир вид.

Между „Филастър“ и „Цимбелин“ има извънредно много допирни точки. Повечето от тях наистина могат да се отминат като общи за самия вид или поне непоказващи посоката на влиянието. Най-важна е може би особената атмосфера, която цари в двете пиеси, получена от противопоставянето на един прогнил от клевета и владетелски прищевки двор и една невъзможна в своята романтичност пасторална идилия сред дивата природа. Шекспир е представял гнили дворове и преди, но това са били отделни дворове, възглавявани от узурпатор, и никога не е изпълнял писесите си с толкова нападки против дворцовия живот изобщо, нито пък изтъквал така силно клеветата и завистта. В „Както ви харесва“ е налице пасторален контраст, но тук селският живот е, общо взето, реалистично предаден, в разрез дори с обикновената пасторална традиция, с която — без напълно да я отрече — се подиграва добродушно. В Бомонтовия двор цари не само клеветата, но и развратът, една нотка, която Шекспир изпуска; но върху драмата му тежи една необикновена за него сексуалност, например в натурализма на Постумовите спомени и фантазии, в мислите и намеренията на Клотен или при сцената в

спалнята на Имогена. Образът на Клотен е много близък до Бомонтовия Фарамонд, близка е и техниката, с която се подчертава неговата недодяланост чрез доста излишните забележки настани на едно трето лице — похват, отдавна изоставен от Шекспир. Нова за Шекспир е и техниката на въведението чрез разговор между анонимни придворни, за нас вече крайно изтъркан и изкуствен похват, но за времето едно ново и елегантно разрешение, използвано — много по-умело впрочем — от Бомонт. Друг един похват обаче, твърде характерен за новата драма, Шекспир не приел: да се изненадва публиката с неподозирани разкрития при развръзката. Последната сцена на „Цимбелин“ представлява една серия от изненадващи разкрития за героите, но за нас тя не носи нищо ново: интересът ѝ се състои в това как реагират лицата на тези разкрития, нещо, което действа по-силно на зрителя в театъра, отколкото на читателя. Така ние знаем, че Имогена е попаднала при своите братя, но те не го знаят; че тя е взела не отрова, а приспиватно средство; че обезглавеният труп, който намира до себе си, е на Клотен, а не на Постум, и така нататък. Само при едно място се чувства нещо от техниката на Бомонт — когато Якимо се появява изведенъж от сандъка. Повече в съгласие с Шекспировия начин на работа би било, ако знаехме предварително за какво ще послужи този сандък.

Основният сюжет на драмата — облогът на Постум — е взет от „Декамерон“. Шекспир прехвърля действието в дворцова обстановка и добавя мотива за отчуждението на краля от своята дъщеря. Отношенията между баща и дъщеря — инак не особено характерна за романсовия жанр — заемат твърде важно място във всички тези драми на Шекспир и предпочитанието на автора им към тази тема стои може би във връзка с връщането му при семейството му в Стратфорд и раждането на първата му внучка. Мотивът за дългата раздяла, взет от „Перикъл“, тук обаче се прехвърля върху братята на Имогена, откраднати като малки деца. Към тази основна фабула, за да получи назъбената линия на романсите, Шекспир е прибавил приключенията на Имогена в пещерата на братята ѝ, епизод, който показва забележително сходство с немската приказка за Снежанка. Други следи на тази приказка в Англия не са известни и се явява въпросът дали Шекспир я е знаел и използвал, или, обратно, немската приказка е извлечена от „Цимбелин“, играна може би в Германия от странстващи

английски комедианти. Още една добавка е и полуисторическият фон с легендарния британски крал Цимбелин и разните дипломатически ходове около данъка, плащан на Рим, който пак напомня донякъде „Филастър“. Никъде другаде Шекспир не смесва така романса с историята. И именно този исторически фон е навсярно причината, загдето драмата въпреки щастливия ѝ изход е поместена между трагедиите във фолиото от 1623 г.

Така построената фабула дава пак, както при „Перикъл“, една много разнообразна и епизодична, но и много преплетена линия с много различни, силно емоционални моменти. Но тук епизодите са по-организирани, не така самостоятелни и получават своето общо разрешение накрая. Тук също героите са тласкани от неразбираеми за тях превратности, но ролята на случайността сега е друга: последната е по-скоро благосклонна към хората и мъчителните положения са създадени най-вече от тяхната завист и egoизъм. Якимо играе роля, подобна на Яговата, но той е подтикнат не от омраза, а просто от себичното желание да спечели облога, без изобщо да мисли за възможните последици. И тук, както в „Перикъл“, за развръзката се явява едно божество, което всъщност не е толкоз необходимо, а служи по-скоро да загатне, че зад това, което наричаме случайност, се крие един принцип на доброто, чийто действия са за нас неведоми, но който в края на краишата намира лек за искрено покаялия се. И в това може бил се крие най-съществената разлика от „Филастър“, където виждаме един много логичен свят на чисто човешки казуалности, в който дори ролята на случайността е минимална. В това отношение и Бомонт не е стигнал още истинското бароково виждане.

В сравнение с „Цимбелин“ „Зимна приказка“ (1610 г.) изглежда като избистрена преработка на същия тематичен материал: пак съпружеска ревност, покаяние и прошка; пак загубено дете, намерено след дълги години; пак една пасторална идилия, която противопоставя на дворцовия живот един по-примитивен бит, свободен от неговите напрежения, но и лишен от неговите върховни моменти. Тук Шекспир се е освободил до голяма степен от примера на Бомонт и пише много повече в стария си дух — и много по-успешно; но и той ни предлага накрая една изненада, по-смайваща дори от всичко, което Бомонт е могъл да измисли.

По-старата критика се е смущавала не толкоз от дългия промеждутък от време в средата на драмата, колкото от безгрижния начин, по който Шекспир го запълва с образа на Времето. Но този образ му е необходим не толкова за да ни съобщи какво е станало — това ще научим много по-подробно в следващия разговор между Поликсен и Камило — колкото именно за да подчертава скока, който прави във времето, и да разграничи двете части на драмата. При това Времето е една любима фигура при маските и играе ролята, която играе Юпитер в предишната драма, като ни подсеща за закономерността, която стои зад случайностите. Впрочем по-правилно би било да говорим не за две части на драмата, а за две отделни кратки пиеси — трагедия и комедия — твърде изкусно противопоставени една на друга чрез изтъкване на известни успоредици в строежа им: така например изложението на втората част повтаря темите на първото изложение; в трагедията действието става през зимата, а в комедията — през лятото; във втората част Поликсен — нещо ново в сравнение с оригиналната повест — повтаря ролята на Леонт от първата част: той е смразяващият дух, който унищожава любовта в тази част, само че сега силата на този дух е по-малка.

Като източник за „Зимна приказка“ Шекспир е използвал повестта на някогашния си съперник Робърт Грийн (1560–1592 г.) — „Пандосто, или Тържеството на времето“, към която се придържа, общо взето, доста близо, повтаряйки дори и грешките на Грийн като морския бряг на Бохемия и смесването на Делос и Делфи под формата „Делфос“, грешка все пак по-малко простителна за университетския възпитаник Грийн, отколкото за „неукия“ Шекспир. Най-съществената разлика между двете версии се крие в развръзката: Грийн няма прошка за краля, който е убил любовта у себе си, и го заставя накрая да се самоубие, след като в неведението си се опитал да прельсти своята дъщеря; за Шекспир, обратно, именно прошката за разкаяния се и лекувашата ръка на времето са съществени теми и той, за да възстанови някогашното щастие на Леонт, дори възкресява Хермиона по съвсем неочекван и доста неубедителен начин. Освен това чрез цяла редица по-дребни изменения той изглежда хода на фабулата, пригаждайки я към сцената, намалява на няколко места, както при „Перикъл“, ролята на случайността, като засилва тази на Аполон, и подчертава много по-силно темите, които го интересуват. Особено

важна е дългата и очарователна — изцяло негова — сцена на овчарския празник. В нея чувстваме щедрата, животворна ръка на природата и — може би по-силно дори, отколкото в „Ромео и Жулиета“ — красотата на една млада, чиста любов — Флоризел със своята смесица от покровителство и благоговение е най-привлекателният от всички Шекспирови млади влюбени. В тази сцена и темата за пасторалния живот близо до природата получава най-дълбоката си разработка. В Шекспирово време думата „природа“ е имала значение, доста различно от това, което ние сега, като наследници на идеите на Русо и на романтиците, ѝ придаваме, и не се е свързвала нито с пейзажа, нито пък така ясно с идеята за примитивния живот. Обратно, за Шекспир и, общо взето, за неговото време, в човешката природа, част от природата изобщо, е залегнал стремежът да издига градове и да си устрои живота по-изкусно. Така и в „Цимбелин“ природата на младите принцове не може да се задоволи с един живот сред онова, което сам той не нарича и не би могъл да нарече „природа“. И тук тази идея много силно се подчертава в разговора между Поликсен и Пердита за градинските цветя, които наивното момиче отхвърля като неестествени. Те не са неестествени, защото градинарят е използвал именно тяхното естество, за да ги облагороди. А същата разлика, както между простите полски цветя и градинските, съществува между простия, безметежен живот на овчарите и този на двореца. И ако тук е немислима ревността на един Леонт, също така са немислими и красивите пориви на един Флоризел: Гламчо и Мопса са двойка, твърде различна от Флоризел и Пердита, градинското цвете, попаднало на диво място, но запазило своята природа. Разговорът крие обаче и една дълбока ирония, защото Поликсен, цитирайки доста разпространения навремето пример за градинаря, който присажда благородната пъпка върху дивия корен, сам не иска да приложи тази поука спрямо брака на своя син.

Изглежда вероятно Шекспир да е бил наведен на тези размисли, които преминават като лайтмотив през всичките му романси — с изключение на „Перикъл“ — от разликата, която усещал между живота в Стратфорд и в столицата. Пасторални епизоди се срещат, разбира се, в много романси, има дори и цели пасторални романси по подобие на „Дафнис и Хлое“, но тези епизоди не водят обикновено до размишления, близки до Шекспировите. В „Бурята“ (1611 г.) тази тема

пак играе важна роля и се извежда на ново равнище, като се противопоставят този път не дворецът и селото, а дворецът и първобитният живот на дивака, тема, твърде важна за времето и свързана с колонизацията на новооткритите земи в Америка. Добрият Гонзало ни обрисува една крайно идилична картина на този живот, взета изцяло от страниците на Монтен. Неговата картина на един златен век на примитива бива жестоко осмяна от другите, но тази критика, макар и оправдана, губи много от силата си поради това, че е вложена в устата на двамата злодеи, които остават слепи за чудесата, преживени от самите тях, и се смеят на „грешките“ на Гонзало, които не са никакви грешки: Диона е била вдовица и Тунис е достатъчно близо до стария Картаген, за да можем да го отъждествим с него. Но, от друга страна, сам Шекспир ни дава и една друга картина на първобитния човек — в лицето на Калибан, чието име е изменение на думата „канибал“ или „карибиец“. Просперо смята, че Калибан е неподатлив за каквото и да било възпитание. И въпреки това, и колкото да ни отблъсва, ние не можем да не съчувствуеме на това същество, лишено от естественото му наследство и заставено да робува на белия магьосник. Нещо повече, когато го съпоставим с много от пришълците на острова, би могло да се каже дори, че той стои над тях. Той е значително по-интелигентен поне от двамата пияни слуги, които смята за божества поради божественото питие, с което те го поят; морално пък е много по-издигнат от Антонио и Себастиан, които съзаклятничат не против чужд натрапник, а против собствените си братя, и накрая — твърде показателно при такава драма — не проявяват никакво покаяние, а мълчат злокобно. Калибан може би не се кае, но е решен да търси „grace“ — една дума, която сме принудени да преведем с „просветление“, но която съдържа многобройни други значения — от Божата благодат до телесното изящество.

„Бурята“, заедно със „Сън в лятна нощ“, с която е свързана и от фантастичността на сюжета си, е една от малкото Шекспирови пиеси, за които не е открит пряк източник. Съществували са наистина цяла редица аналогични повести и драми — някои от които се свързват дори с епизоди из българската история, с Крум и Самуил и с падането на страната ни под византийско владичество — но изглежда по-вероятно Шекспир да е съчетал свободно редица популярни за времето му мотиви, отколкото да е използвал определен източник. За двете

драми е изказано предположението, че са били написани за представления при аристократични сватби. И тази хипотеза изглежда особено вероятна при „Бурята“, единствената пьеса на Шекспир, която сякаш изисква декор, и то симултанен декор, при който да можем да виждаме движението на различните групи от брега на острова към пещерата — първата сцена би могла да се играе на тъмно при светлината на един-два фенера. Използването на такъв декор би обяснило и съвсем необичайното за Шекспир спазване на единството на време и място. И все пак с по-голяма сигурност можем да твърдим, че един от непосредствените подтици за написването на драмата е вестта за едно щастливо корабокрушение на английски колонисти, пътуващи за Вирджиния и изхвърлени на брега на един необитаван остров в Карибско море, където прекарали няколко месеца; Шекспир явно е използвал някои от брошури, излезли през 1611 г. по този повод. Той навярно е бил повлиян и от някое представление на италианските трупи от типа на комедия дел арте, които са идвали и в Англия, тъй като някои от сценарийите на тези трупи показват забележителна прилика с Шекспировата комедия, що се отнася до мотивите и действието. Прилика, но навярно само жанрова, има и с друга пьеса за широка публика — „Вълшебната флейта“, последната опера на Моцарт.

Придържайки се към единството на време и поставяйки в центъра на всичко един могъщ и благ магьосник, чийто вълшебства дават богати възможности за сценични ефекти, Шекспир обаче се е лишил от възможността да създаде драматично напрежение. И тук се касае, както при другите романси, за грях, изкупен с покаяние след дълги години. Неприятелите на Просперо са сега в негова власт, но ние знаем, че той няма да ги накаже много строго, особено след като узnavаме, че е определил Фердинанд за свой зет. Затова сцената, в която под давлението на Ариел той решава да избере по-благородния път, ни се вижда доста изкуствена, както ни изглежда излишна и внезапната му тревога около заговора на Калибан; това са епизоди, твърде явно вмъкнати, за да създадат привидно напрежение. Не е трудно да разберем защо при една така лишена от истинско действие драма — особено когато се касае за последната самостоятелна драма на Шекспир — критиците са искали да намерят някакъв особен дълбок замисъл в цялото. И не липсват най-различни опити за алгоризиране

на фабулата ѝ. Неубедително е някога много разпространеното мнение, че Шекспир в лицето на Просперо се е сбогувал с вълшебната си власт върху въображението. Такова тълкуване подхожда за романтиците, които са го предложили, но съвсем не е в духа на Шекспировото време. Неубедително обаче е и да се вижда в образа на Просперо човекът на новата наука, която ще покори природата; във време, когато науката е трябвало да се бори с магията, магьосникът е бил последният човек, който би могъл да я представлява; а освен това при такова тълкуване отказът на Просперо от собствената му магия става неразбираем. И все пак явно е, че проследявайки само една от темите на драмата, не сме изчерпали съдържанието и. Калибан не е само карибиецът; у него има и нещо свръхестествено и той е явно противопоставен на духа на Ариел. Нещо между човек и риба, той представлява двете тежки, груби стихии, земята и водата, докато въздушният Ариел е свързан и с огъня, тоест представлява стихиите, стремящи се нагоре. За човека, поставен на границата на телесното и духовното и според тогавашните схващания обединяващ в микрокосмоса си целия макрокосмос, двете начала са част от природата му и той чрез разума си трябва да се справя с крайностите на всяко от тях, да държи в плен животинското, без да го унищожава; да насырчава духовното, без да се предава на фантастиката. Това Просперо е успял да направи в себе си и той се мъчи, невинаги с успех, да учи другите на него; но тук знанията и магиите му са безсилни; той може само да сочи пътя, но не и да преобразява човека. А сега е дошло за него време да насочи мислите си другаде и да се готви за своята смърт. Шекспир е бил тогава на четиридесет и седем години, за нас сега още в разцвета на силите си, но за онова време вече в доста напреднала възраст; в действителност му оставали още само пет години живот. Пишейки за Просперо, той едва ли е могъл да не мисли и за себе си, без обаче да се смята за магьосник на перото. И той е виждал, че смъртта не означава край, че животът си тече, човек оstarява и умира, но е заместван от едно ново поколение — тема, която пак преминава през всички тези романси и най-ясно звучи може би в „Зимна приказка“, където най-добре чувстваме щедрата ръка на „създаващата природа“ и ритъма на човешкия живот, който се повтаря, както годишните времена.

Романсът или трагикомедията е поначало сравнително посредствен жанр, който, така да се каже, флиртува с дълбоките

проблеми и тежките конфликти на трагедията, без да ги извежда до логичния им край, и търси повече смайващи ефекти, отколкото истинска мисъл, като при това ограничава възможностите за разработка на характерите. Но приемайки да работи в този жанр, Шекспир все пак му е наложил своя отпечатък и своето виждане, поради което е оправдано отделянето на последните му творения от повърхностните и безидейни трагикомедии на съвременниците му. Темите и идеите, които влага в тях, са по-общи, дори и по-отвлечени, отколкото при трагедиите му, но са все пак идеи: грехът, покаянието, прошката; лекуващата ръка на времето и смяната на поколенията; културата и човешката природа — това са темите, които преминават без изключение през всички чисто Шекспирови романси. Едновременно с тази обобщеност и абстрактност на темите и самите герои са по-слабо индивидуализирани. В цялата поредица от романси най-ясно изпъkvат като живи личности може би тъкмо двете свръхестествени създания — Ариел и Калибан, докато останалите фигури са по-скоро идеализирани носители на дадено качество. Обаче в противовес на тази иреалност на фигурите и на действието за изобразяването на емоционалните състояния Шекспир изработва един подход, реалистичен в най-тесния смисъл на думата, достигащ на места до почти „стенографско“ покриване с естествената човешка реакция. Незабравими са сцени като изображението на Леонтовата ревност, където на фона на закачлив салонен разговорчуваме терзанията на ревнивия цар, примесени с репликите към малкия принц; или монологът на Постум срещу жените, който може би стига по-дълбоко до корените на истинската ревност дори от всичко в „Отело“, И колко тънко е разграничено чувството у двамата ревнивци: у Леонт имаме главно засегнато честолюбие и страх от презрението на другите, докато Постум се чувства унижен от жената в качеството си на мъж. Езикът на тези пиеси е често пъти измъчен и дори неразбираем, защото предава начупеността и непоследователността при емоционална възбуденост. Има пасажи, чийто истински смисъл е все още предмет на спорове, макар че чувството зад думите е напълно ясно. Но има и пасажи, които смайват със своята красота, като погребението на Имогена, речта на Пердита за пролетните цветя или тази на Продперо за живота сън. Макар че тези късни пиеси представляват залез в сравнение с големите трагедии на Шекспир, а

може би и с най-зрелите от по-ранните му комедии, това е все пак залез, изпълнен не само с нови търсения, но и със своя особена красота.

* * *

Шекспировите сонети, които са включени в този последен том, са безспорно най-силният израз на петракизма в Англия и това е естествено, тъй като, откакто Петrarка е възпял великата, духовна любов по един недостижим идеал, сонетът е останал за всички негови последователи най-съвършената форма на поезията, Шекспир наистина не употребява онази чиста форма, единствената, която признават италианските поети, състояща се от две четиристишия, свързани с еднакви рими и противопоставени по съдържанието си на втората част, едно шестостишие, пак със сложна, но самостоятелна римова схема, а по-простата форма, която се е развила в Англия насърко след въвеждането на сонетната форма от Томас Уайт в началото на XVI век и която се състои от четири четиристишия, всяко с отделна римова схема, и един куплет накрая, който в стегнатата форма на епиграма дава основната мисъл. Но по съдържание, ако не по форма, Шекспир върви напълно по стъпките на италианските сонетисти. Първите последователи на Петrarка издигнали, както и самият той, своята любов до един култ на естетизма: своите любими те са обожавали като олицетворение на красотата, в техния копнеж няма място за телесно удовлетворение. Те обожавали не толкова жената, колкото своя идеал, въплътен в жената. Този култ намира скоро своята подкрепа в платонизма, подновен в Италия от Марсилио Фичино, според когото с естетичния принцип се слива и моралният: хубавото и доброто са едно и също — върховният израз на божествената душа, а любовта се явява като стремление към този върховен принцип. Телесното удовлетворение не може никога да даде това сливане с божественото, което се схваща като единствената цел в любовта: то води със себе си само мъка, ревност и горчивина. Само чрез умствената любов (*amor rationalis*), обожаването на една по-съвършена личност, съзерцанието на нейната красота, защото красотата е именно израз на божественото, можем да достигнем до пълно единение с него.

И така петракизмът се явява като един естетичен мистицизъм: както религиозният мистик чрез съзерцание на безграничната любов и безграничното величие на божеството се стреми да се освободи от оковите на тялото и да се разтвори в безбрежното море на божествената любов, така и петракистът се стреми чрез съзерцание на красотата да се слее с божествения принцип. А колкото повече се издига красотата като върховен принцип, толкова по-далечен и по-бледен става истинският физически образ на любимата, която е само изходна точка за всички религиозни и философски стремежи на обожателя. Нещо повече: щом всички стремежи и копнеги на човешката душа се съредоточат в красотата на едно отвлечено понятие, то мъжката красота се явява като един по-съвършен и достоен предмет на съзерцание: по-съвършен, защото е лишен от онези прелъстителни качества, с които жената възбужда плътското желание у мъжа, колкото и да желае той да остане при духовното равнище. Такова схващане е било твърде удобно за онези поети, които пишли за един меценат — мъж, когото е трябало да възвеличават, и се развило особено силно между дворцовите поети в Италия. Петракистичната любов е само един копнеж отдалеч: тя може да бъде насочена към омъжена жена или към високопоставен принц, без да се чувства нещо нередно в това. И така мястото, което заема жената в системата на първите петракисти, може най-сетне да се узурпира от мъжа, жената бива свалена от царствения й трон. Приятелството се поставя над любовта, в последната си фаза петракизмът гледа на всяка любов към жената като на нещо телесно и низко: учението, което е изхождало от желанието за възвеличаване на жената и на любовта, е постигнало в края на краищата тъкмо обратното и е свлякло и двете в калта. В Италия, а донякъде и в другите страни, се развиват особен род сонети, които обикновено се прибавят в края на главната сбирка от идеалистични сонети — сонети за духовно покаяние. В тях поетът горчиво описва мъките, които изпитал от плътската любов към една жена, която презира, но и от която не може да се откъсне.

Такива са сонетите, които съставят основната лирична форма на Ренесанса. Във всички страни на Западна Европа сонетите се изливат в един непрестанен поток. В Англия писането на сонети е същинска мания. Шекспир в много отношения се придържа по-близо до италианската традиция, отколкото към английската, която почти не

познава оная крайна фаза на петраркизма — възхвалата на мъжката красота, както и сонетите за духовно покаяние като отделен вид.

Сонетите на Шекспир в сегашния им ред представят една цялост, в която можем да разпознаем един зачатък на действие: в първата, поголямата група, се възпява приятелството, „любовта“, както я нарича той, на поета към един красив и рус младеж: че този момък е благородник проличава главно от настоятелността, с която поетът го съветва да се ожени — мотив, на който Шекспир набляга доста сильно във „Венера и Адонис“ и който е често срещан в стиховете на италианските сонетисти, отправени до техните князе. Понеже половата любов се отхвърля от петраркистите, а бракът е политическа необходимост за князете, поетите са намерили едно утилитарно оправдание за половите сношения: красотата не бива да изчезне от света и дълг на всеки е, който носи отпечатъка на божествената красота, да увеличи тази красота чрез своето потомство.

И другите теми на Шекспир са не по-малко известни от общата сонетна литература: похвали на красотата, копнежи, мъките на раздялата, негодуване пред собствената нищожност, отчаяние и нова вяра в любовта. Малко по-личен тон се чувства сякаш в сонетите, в които той се оплаква от един друг поет, съперник в любовта му към неговия приятел, но и това е тема, разработвана вече от много други сонетисти. Същото може да се каже и за сонетите, в които се загатва за любовните му отношения с една черноока жена, която му изневерила заради приятеля му: той приема тази изневяра равнодушно и принася любовта си в жертва на приятелството като истински петраркист. Към тази жена, към „злия си дух“, както я нарича в противоположност на „добрия ангел“ — приятеля, са отправени сонетите от втората, сравнително малка група; за тях е характерно преди всичко отвращението от тази плътска любов, която го държи все пак в оковите си и от която е безсилен да се освободи; той вижда, че любимата го мами, че го лъже, той вижда, че не е даже красива, но тя го държи в плен и той се люлее, измъчван между любовта и омразата, като не намира сили да се откаже, нито пък да се преклони пред неизбежното.

Въпросът доколко тези сонети отразяват действителните чувства и преживявания на поета занимава всички критици, които са писали за личността на Шекспир, и е намирал най-противоположни отговори. Естетите, които се доверяват главно на собствената си интуиция,

смятат сонетите за истинска изповед, едно откровение на най-интимните мисли на поета и ги използват в твърде широки размери като биографичен материал. Историческата школа обаче, която по-добре познава условностите на тогавашната литература, е склонна да им отрече всякакво лично съдържание и вижда в тях само отражение на времето. Истината навсякъде е по средата. Сигурно посред всичките условия на петракизма се намира и частичка истина. Младежът, не ще и съмнение, е истински покровител на поета, но любовта или приятелството между двамата сигурно не е била тъй нежна, тъй предана, както я описва Шекспир. Чуждият поет също така може да се приеме като действителна личност, възможно е дори и черната дама да не е измислена. Но не бива да се лъжем от силата на израза, от художествената правдивост на сонетите и да ги смятаме за искрени, защото са добри. За Шекспир, който е могъл да вникне в душата на Отело, на Макбет или на Лир и да предаде техните чувства, не е било мъчно да вникне в душата на петракистичния любовник или обожател и да предаде със същата правдивост преживяванията, които се очакват от него. В такива сонетни сбирки обикновено един минимум от факти може да даде повод за най-дълбоки чувства.

Затова многобройните опити да се идентифицират лицата от тази драма са напразни. Единственият смисъл, който би имало установяването на името на Шекспировия патрон, е по-точното и прецизно установяване на датите на сонетите. Но датирането им става и без тази помощ: два от по-късните сонети към черната или смуглата дама са отпечатани в една сбирка от 1599 г., а Мирз една година по-късно говори за „Захарливите сонети на г. Шекспир“, които се предавали в ръкопис между приятелите му. Единственият сонет, който ясно разкрива общи политически събития, се намира към края на сбирката и се отнася навсякъшно към 1596 г., когато кралицата навършила 63 години, една много опасна възраст според астролозите. Във всеки случай немислимо е, че думите „Смъртната луна е претърпяла своето затъмнение“ могат да се отнасят до смъртта на кралицата, както искат да ги обяснят някои критици; затъмнението е представено като нещо, преминало благополучно. По-ранните сонети пък по своя стил и по някои от идеите, особено съветите към момъка да се жени, напомнят много на епохата на „Венера и Адонис“ и на сонетите, вмъкнати в „Напразни усилия на любовта“ и „Ромео и Жулиета“. Всичко това сочи

към граф Саутхампън като патрон на Шекспир. На него той посветил двете си епични поеми, а посвещението на „Лукреция“ прави впечатление с пресилените обещания за вечна и безгранична любов, които напомнят езика на сонетите. Единственото, което говори против Саутхампън, е, че печатарят, който без знанието на автора издал сонетите през 1609 г., ги посветил на „Господин W.H., единственият вдъхновител на тези сонети“: инициалите на Саутхампън са H.W. Затова мнозина мислят за граф Пембрук, на когото приятелите на Шекспир посветили голямото фолио, обаче с Пембрук Шекспир не би могъл да се запознае преди 1598 г., а това не оставя време за написването на всички сонети, които предполагат един срок от най-малко три години до появяването на двета сонета през 1599 г. Показанията на печатаря не са меродавни: той може да е бил заблуден, да е мислил, че сонетите са действително написани за Пембрук или дори да е искал да направи една мистификация и да е поставил инициалите случайно.

Името на Шекспировия патрон наистина не е от значение за пас, а колкото до личността на черната или смуглата дама, за щастие всички опити да се узнае коя е тя са останали напразни: придворна, гражданка или куртизанка — нищо не може да се каже. Но за стойността на сонетите този въпрос е безразличен. Единствената задача, която ни задават сонетите, е да вникнем в тяхната хубост, да проследим как Шекспир приема традиционните идеи и мотиви, традиционния език и сравненията на сонетите и ги превръща в нещо лично.

Проф. Марко Минков

ЗАСЛУГИ

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



<http://chitanka.info>

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