



Марко Минков

Предговор към втори том на  
„Уилям Шекспир. Събрани  
съчинения“

Събраните в този том комедии са написани приблизително между 1596 и 1600 година – т.е. през периода, когато Шекспир е постигнал вече своето майсторство, а още не е поел пътя към трагедията. Те са все още изпълнени с жизнерадостния дух на Ренесанса в неговия разцвет, макар че тъкмо през тези години се забелязва прелом в общия светоглед на времето. „Кризата на хуманизма“, която обхваща цяла Западна Европа, се разразява в Англия с особена сила и нейните повеи, преди да се отразят по-силно в Шекспировите трагедии, намират все пак известно отражение и в тези комедии, особено в последните две. И все пак това не изменя основния им тон: той остава весел, безгрижен и лъчезарен.

Причините за кризата на хуманизма са сложни и разнообразни. В Англия специално тя съвпада с една икономическа и социална криза, което е навярно обяснението за особено резкия обрат в литературата, който се забелязва тук. Тежката епидемия от чума през 1592–1593 година – същата, която довела до затварянето на театрите и принудила Шекспир да се отдаде на епическа поезия – нанесла тежък удар на народното стопанство. Последвали я редица неплодородни години поради страшните дъждове, за които се споменава в „Сън в лятна нощ“. Цените се покачвали и омразните спекуланти с жито ги покачили още повече. Заплахата от нов опит за испанско нахлуване продължавала да съществува въпреки победата над Армадата през 1588 година и за кратко време данъците били утроени, за да се посрещнат нуждите на флотата. Дюнкеркските пирати сериозно разстройвали търговските връзки с материка, а изгореният от испанците пристанищен град Анверс се възстановявал вече и почвал отново да съперничи на Лондон като търговски център. Дух на недоволство почвал да се чувства. Главен прицел на острите критики били монополните права в търговията, раздавани от кралицата. Замислени първоначално като средство за поощряване на инициативата, те вече били изиграли ролята си и по-скоро спъвали свободната търговия и изкуствено поддържали високите цени; а освен туй пестеливата кралица била открила в тях евтино средство за възнаграждаване на своите фаворити. От това популярността на Елизабет, дотогава издигана в кумир, силно пострадала. Последният парламент, свикан от нея, проявил изключително непокорство, като настоял за премахването на монополите. Кралицата, винаги много чувствителна към исканията на гражданите, побързала да отстъпи. Но в здравата крепост на тюдорския абсолютизъм, основан върху мълчаливото съглашение между короната и буржоазията, се била появила първата пукнатина – начало на разпада, който по-късно, при неумелата политика на Стюартите, довел до

пълното срутване на системата и до буржоазната революция.

Духовната криза обаче не е само английско явление и не може да се обясни само с местни фактори. Разочарованието на времето се дължи преди всичко на несбъдването на светлите надежди, възбудени от хуманистите, и на скептицизма, породен от новите открития, които поставяли под съмнение приетите дотогава истини. В Англия, още преди борбата около монополите да достигне своя връх, към 1594 г. една вълна от сатири започнала да залива и книжния пазар. Предводители на това движение били все млади мъже, току-що завършили или още незавършили университета: Дън, Хол, Марстън, Мидълтън и други. То взело такива размери, че през 1599 година властите се намесили, заповядали да се изгорят всички сатири и епиграми, намиращи се у книжарите, и забранили издаването на други. Не че в тези сатири имало нещо, което би могло да засегне пряко държавата или строя; дори признатите язви на времето, изнасяни неведнъж преди това – ограждането на общинските мери, спекулата с жито, корупцията на чиновниците, монополите, – рядко се споменават в тях. Това, което дразнело, бил непристойният тон на тези сатири. Младите недоволници наистина нямат никакви определени позиции или искания. Те нападат с еднаква злъчност граждани и аристократи и бичуват най-общи пороци – разкоша, сребролюбието и най-вече разврата; използвайки като образци римските сатири на Ювенал, Хораций и Марциал, те дават поредици от скици и портрети на най-различни типове, като сами вземат позата на меланхолици, разочаровани и отвратени от общата поквара. Шекспир в лицето на Жак от „Както ви харесва“, написана по времето на самата възбрана, ни дава портрета на такъв меланхоличен сатирик, и то в не много ласкава светлина, като влага в устата на княза една остра преценка за дейността му:

...Ужасно зло, клеймейки тъкмо злото;  
затуй, защото сам си ти разпуснат  
и сладен като скот и всички язви  
и цирей, които си спечелил  
от слободията си, ще излещ  
върху света избощо.

И самозащитата на Жак – използваща постоянното твърдение на всички сатирици, че те нападат не отделни личности, а общи пороци – е толкова не на място в този контекст, толкова малко засяга същината на обвинението, че звучи отчасти дори като пародия: като че ли Жак не

може и да мисли самостоятелно, а само повтаря заучени наизуст фрази. Но движението, започнато от младите сатирици, не е могло да се спре с възбрани отгоре. Само няколко години след Жак Шекспир ни представя вече с много повече симпатия един друг меланхолик и изобличител на обществото – Хамлет.

Движението обхванало всъщност много бърже театрите. През 1598 година младият Бен Джонсън, роден в една и съща година с Дън, първенеца между сатириците, написва своята комедия „Всеки според хумора си“ и с нея, както обикновено се смята, поставя началото на нов вид комедия – комедията на „хуморите“, – макар че е бил предшестван от Чапман, човек от старото поколение, чиято пиеса „Весел ден на хуморите“ била представена една година по-рано: в нея между другите „хумори“ се явява един сатирично представен меланхолик, подобен на Жак. Думата „хумор“ има тук още първоначалното си значение на „течност“, т.е. на една от четирите телесни течности – кръв, жлъчка, флегма и черна жлъчка или меланхолия, – чието съотношение у човека според тогавашното схващане определяло неговия характер или темперамент (буквално „смесица“ от хумори). Нещо повече, думата носи вече и различните вторични значения, почиващи върху основното: характер, тип, настроение, каприз; тя била много на мода през онези години и се употребявала – както самият Джонсън се оплаква и както Шекспир ни показва нагледно в лицето на своя Ним, – където трябва и където не трябва. Съществено то за новия вид комедии е, че както и при сатирите, в тях се дава цяла галерия от портрети, при всеки от които е изтъкната почти изключително една ярка черта или слабост, като фабулата е сведена до минимум – много се говори, но много малко се извършва на сцената. Една централна личност, обикновено весел интригант, ни представя – почти като конферансие – различните типове, подлъгва ги да покажат типичните си слабости, вкарва ги в беда и накрая ги разобличава пред обществото, като по този начин ги освобождава от недъзите им. При тези два първи опита в този нов вид комедия се прави още известна отстъпка на романтичните театрални традиции – действието се развива във Франция или Италия; но докато при Чапман то още се разиграва във френския двор, Джонсън вече ни показва една чисто буржоазна Флоренция, а по-късно, след като опитът му се увенчал с успех, дори преработва драмата си, като пренася действието ѝ в самия Лондон. И от този момент нататък, цели петнайсет години, съвременният Лондон, подробно и реалистично обрисуван, остава фон на почти всички английски комедии, а осмиването на различни лондонски типове представлява главното тяхно

съдържание. Само Шекспир, който иначе се показва много податлив към всяко изменение на модата, не може да се помири с новия вкус, а търси компромисно разрешение: неговият Жак е типичен „хумор“ от Джонсъновия вид, а в „Дванайsetsa нощ“ той въвежда цяло трио от такива „хумори“ и завършва комедията с публично осмиване на един от тях – пак в духа на Джонсън. Но изглежда, че и тази отстъпка не е могла да задоволи публиката му и той се е отказал от съревнованието, като се обърнал към други жанрове, предимно към трагедията. За него добродушият смях стои над жлъчния и той не е могъл да се сприятели с едно изкуство, което би ограничило фантазията му в рамките на всекидневното и би изпратило самия него с бележник в джоба да записва дотук в кръчмата разговори, както правели последователите на Джонсън. Общо взето, той останал верен на своята идея за комедията на любовта, възприета от Лили и доизработена вече в „Напразни усилия на Любовта“ и „Сън в лятна нощ“. Първите две комедии, които Шекспир създава след тези опити, представляват наистина едно отклонение от общата линия на развитието му, но обяснението може да се търси в това, че и двете са написани като че ли при особени обстоятелства. „Венецианският търговец“ със своята критика на капиталистическия свят би могла дори да се вреди донякъде в протестната литература на времето, но никак не прилича на нея по тон, а и прекият повод за написването ѝ трябва да се търси не в едно общо настроение, а в съвсем конкретно събитие. През 1594 година в Лондон бил екзекутиран еврейският лекар Родериго Лопес, обвинен в кроежи против живота на кралицата, и за него ясно се загатва в думите на Грациано за обесения вълк („Лопес“ произлиза от латинското „lupus“ – „вълк“), чиято душа се била преселила в тялото на Шейлок. Пиесата трябва да е била написана към 1596 година в отклик на една вълна от антисемитизъм, причинена от доста шумния процес срещу лекаря. Като източник Шекспир използвал един разказ от италианеца Джовани Фиорентино, заменяйки само изпитанието, на което е подложен Басанио, с добре известната и театрално по-подходяща приказка за трите ковчезета<sup>1</sup> и прибавяйки образа на Джесика, за който – както и за целия портрет на Шейлок – е дала образец старата драма на Марлоу „Евреинът от Малта“, поставена отново през онези години. Бягството на дъщерята служи да мотивира и да направи по-убедителна патологичната жажда за мъст, която се събужда у евреина. Но едва ли е лежало в

---

1. В оригинала изпитанието се състои в това, че женихът трябва да прекара нощта в леглото на възлюбената, без да заспи, но редовно бива упояван с приспивателни.

Шекспировите намерения да печели по този начин симпатиите ни за своя герой; той много умело дозира трагичния патос, който създава около стареца, и когато този патос заплашва да стане твърде силен, винаги вмъква нещо, което цели да ни размее или отблъсне. Сега времената са други, произходът на Шейлок не ни изпълва днес с отвращение и ужас, а пък приказната атмосфера на цялата драма ни кара да забравяме чудовищността на неговите кроежи. Там, където зетьовете се избират по такъв странен начин и съдът признава валидността на един договор, който законите на всички страни във всички времена биха отхвърлили като нищожен, опасността за Антонио също така се обагря от розовата светлина на приказките; дори когато Шейлок си точи ножа о подметката, умът ни не може да побере, че той наистина би го използвал, за да реже живо месо от човешка гръд. И затова сме готови да му съчувстваме, дори да смятаме, че съдът се е погаврил с него, лишавайки го чрез един софизъм от правата му. Но това не значи, че зрителният ъгъл на Шекспир е бил нашият, а показва само колко жив и пластичен е създаденият от него образ, щом дори когато го гледаме под съвсем нов ъгъл на зрение, той пак остава убедителен.

Разказът на Джовани Фиорентино вече ни представя контраста между два свята – на търговците от Венеция и на господарката от Белмонте, – но Шекспир разработва този контраст още по-силно. Белмонте у него – това е приказният свят, Атинският лес, Арденската гора, един свят на най-чистите идеи на хуманизма, на музиката, хармонията и любовта, където властва умната и прелестна Порция, ненапразно носеща името на Катоновата дъщеря. Във Венеция, обратно, цари духът на капитализма; в този свят на парите състояния се трупат за един ден и се губят също така лесно; и при безмилостната конкуренция, която си правят търговците, този, който потъне, потъва завинаги. Никой не се запитва какво става с него, загубите му могат да бъдат предмет за разговори на Риалтото, над съдбата му обаче никой не се замисля освен ако едно шумно съдебно дело възбуди общия интерес. Но и в този свят на парите Шекспир разкрива две противоположни начала. Той вижда, както изтъква Маркс, двояката роля на парите: като извор на блага, но и като нещо, което отравя човешките отношения. И макар и да критикува, както и повечето негови съвременници, предимно от позициите на Средновековието, критиката му е проникателна. Шейлок е за него нетолкова еврейнът, а преди всичко лихварят, човекът, който по противоестествен начин кара мъртвото злато да ражда. (Такова е било становището на средновековната църква, а също така и на новите протестантски секти; едва

през XVII в. се изработва постепенно гледището, че умерената лихва е все пак допустима – и благодарение на това религиозно становище лихварството и банковото дело изобщо са били открай време главно в ръцете на друговерците – евреи.) У Шейлок жаждата за пари е заглушила почти всички човешки чувства и малкото човешчина, която му остава, е съсредоточена изключително върху дъщеря му. След като тя му изменя, у него остава само чудовището.

При последна сметка Антонио също заставя мъртвите пари да раждат, но неговата търговия, която докарва ценности от целия свят, се приема от Шекспир като благородна и благороден е нравът на Антонио и приятелите му, макар за нас да има нещо нечовечно в отношенията им към Шейлок. Но Шейлок се е изключил сам чрез своя начин на живот от обществото на благородните, които са напълно готови да приемат дъщеря му. И защитата му: „Та няма ли еврейинът очи? Няма ли еврейинът тяло, ръце, крака, сетива, чувства, страсти?“ – колкото да ни поразява и убеждава в момента, все пак минава край целта; защото той не е само еврейин, а и лихвар, който сам няма ухо за чувствата на своите длъжници. Той като че ли сам усеща това и „веселата“ шега, която предлага на Антонио, е сякаш опит да докаже, че той – Шейлок – може да бъде не по-малко щедър от него; защото в момента той няма основание да се надява на друго освен на това, че ще си получи парите, и то без лихва. Само неочакваното стичане на обстоятелствата, възможността, която му се открива, да утоли своята омраза, и то в момент, когато тя е най-силна, го превръща в истински звяр. И може би тук образът на Марлоуовия Варава е повлиял върху Шекспир; защото Варава, представен отначало като търговец-княз от рода на Антонио, се превръща в чудовище едва след конфискуването на имота му от християните. Но Варава става гротескно, театрално чудовище, в което не можем да вярваме нито за момент, докато Шейлок остава докрай напълно убедителен. И все пак интересно е, че при неговия образ, както и при този на Ричард II, т.е. при първите два пълнокръвни портрета от разкошната галерия, с която Шекспир е обогатил световната литература, той много тясно се придържа към скиците, предложени му от Марлоу. Шейлоковият начин на говорене, библейските му цитати, притворството му са заимствани от Варава. Дори прочутото му „О, мойто чадо! Моите дукати!“ е повторение на възклицанието: „О, мома! О, злато!“ у Марлоу. Начинът, по който Шекспир превръща абстрактните, безлични думи на Варава в нещо конкретно и лично и придава на самия ритъм една пречупеност, която подсеща за хълцането на нещастника, може да ни покаже нагледно с колко

„подражанието“ превъзхожда образа и да ни припомни, че за изкуството не оригиналността, а умението му да убеждава е същественото.

В сравнение с Шейлок останалите образи от комедията бледнеят и не се нуждаят от особени тълкувания. Строго погледнато, логиката на събитията ни представя романтичния герой Басанио като малък мошеник, който иска да оправи опропастеното си състояние с богатата зестра. Но голяма част от магията на Шекспир се състои в това, че от образите на неговите герои лъха една атмосфера, която е по-силна от впечатленията, породени от постъпките им; и ако изобщо решим да съдим този млад принц от приказките, най-лошото, което ще намерим в душата му, е известно младежко лекомислие. Думите му към Порция и поезията, в която са облечени, са пропити с едно стаено възхищение, едно скромно съзнание за нейното превъзходство и ние чувстваме, че у него любовта е напълно изтласкала всички мисли за зестрата ѝ. Освен това приятелството му със сериозния Антонио ни служи като гаранция за качествата му. Самият Антонио – още преди Жак – е обхванат от модната меланхолия, без обаче да показва нещо от злъчността на младите сатирици. И всъщност тази меланхолия стои като загадка над цялата драма. Ние виждаме, че тя разрешава много от чисто драматургичните проблеми, които са стояли пред Шекспир. Може би не е толкова важно това, че чрез нея още при първото появяване на Антонио той се откроява от другите, които обикалят Басанио; или това, че тя косвено осветява и характера на самия Басанио. По-важното е, че тя служи да смекчи напрежението на голямата сцена в съда. Меланхоличният Антонио стои безучастен към своята съдба, примирен с нея, и по този начин тя се вижда и на нас по-малко страшна; така ние можем да съсредоточим вниманието си върху двубоя между Порция и Шейлок и да се отнесем към него малко повече като към интелектуална игра. И все пак не можем да прогоним подозрението, че няколко години по-късно Шекспир би съумял да вплете по-добре тази меланхолия във фабулата на драмата. Изказана е мисълта, че Антонио предчувства вече предстоящата раздяла със своя приятел и затова е тъжен, но Шекспир сам не прави никакъв намек, който би ни навел на такава мисъл. Той оставя меланхолията на Антонио да виси във въздуха като нещо без причина и без следствие.

Въпреки всички средства, с които Шекспир смекчава въздействието на сцената пред съда – той дори ни подсказва, че изходът ще бъде щастлив, щом като Порция се заема със защитата, – тази сцена остава твърде силна и твърде близо до трагичното, за да представя задоволителен завършек на една комедия. Още Фиорентино бе измислил историята



с пръстените, за да разсее тягостното впечатление от нея, и Шекспир в последното си действие не само използва тази весела случка, но я въвежда с едно лирическо отстъпление, достойно за „Сън в лятна нощ“, изпълнено с омаята на лунната светлина, с една млада и нежна любов, със сладка музика и с приказното очарование на Белмонте. Така след всички бури и неволи на живота изниква за нас още веднъж в пълния си блясък светът на Шекспировите комедии, светът не такъв, какъвто е, а какъвто би могъл да бъде, ако хората се вдъхновяваха от идеите за хуманност и красота и съумяваха да изберат ковчежето на истинското щастие.

Ако „Венецианският търговец“ изпада от редицата на Шекспировите комедии главно поради това, че е по-скоро романс или „трагикомедия“, т.е. драма, която се доближава до трагедията, но завършва благополучно, то „Веселите уиндзорки“ представлява пълна аномалия в творчеството на Шекспир. Тя не само ни връща към буржоазния свят на най-първите комедии, но закотвя този свят здраво в тогавашната Англия. Нищо че Фалстаф и компаньоните му носят имената на действащите лица от „Хенри IV“; обстановката е напълно тази на времето на Елизабет и не е озарена с нито един лъч от далечното и романтичното, в което се потопени всички други Шекспирови драми. Още по-изненадващо е, че комичното тук е изградено почти изцяло върху принципа на надхитряването, който Шекспир обикновено изключва от кръгозора си. Навярно като опит да се обясни тази аномалия е възникнала и легендата, за която чуваме за пръв път през XVIII век: че комедията била написана за няколко седмици по поръчение на кралица Елизабет, която била изявила желание да види влюбен дебелия Фалстаф. На такива закъснели анекдоти не може да се дава много вяра. Пиесата наистина прави впечатление на нещо набързо скалъпено. Поезията в нея, доколкото изобщо съществува, е вяла и без вдъхновение. Логиката на събитията ѝ е неубедителна. Не е ясно какво биха направили жените с дебелия рицар без появата на мъжете в подходящия момент. От една страна, тяхното нахлуване е сякаш част от плана им, от друга – те са озадачени от него. Естествено би било – макар и по-малко забавно – жените да се доверят от самото начало на своите съпрузи и да искат съдействието им. Още по-неясно е каква роля играят пасторът и лекарят при кражбата на конете от кръчмаря, която се представя като тяхно отмъщение за нанесената им обида. И все пак най-вероятно е поръчението да е дошло не от кралицата, а от Шекспировите съактьори, жадни да се възползват от успеха, който са пожънали с Фалстаф в двете пиеси за Хенри IV; и

небрежността на автора да се дължи на това, че сюжетът не е бил по неговия вкус.

Една от трудностите при определянето на мястото и значението на комедията в Шекспировото творчество иде от това, че датата ѝ не е известна. Мнозина изследвани са на мнение, че тя следва подир „Дванадесета нощ“ и в такъв случай би могла да се тълкува като последен отчаян опит да се спечели публиката с една реалистична комедия от вида на Джонсъновите. Но всъщност въпреки реализма на обстановката комедията е много по-далеч от Джонсън, отколкото „Дванадесета нощ“ и фактите говорят много по-красноречиво за една дата около 1597–1598 година, когато успехът на „Хенри IV“ е бил още свеж в съзнанието на публиката и когато думата „хумор“ (заместена в превода с „афект“) е била във всички уста поради популярността на първите „комедии на хумори“. Към 1600 година репликите на Ним едва ли биха имали вече някакво въздействие. Твърде е вероятно също, че изборът на Уиндзор като място на действието, намеците за голямото тържество в двореца и благословието, произнесена от мнимите феи над Ордена на жартиерата, стоят във връзка с избирането през 1597 година на лорд Хъндзън, патрона на Шекспировата трупа, за рицар на ордена, най-високата чест, която може да се окаже на един английски благородник. Трябва да се спомене при това, че и двете други пиеси, играни за пръв път през въпросните години, показват забележителна прилика с „Веселите уиндзорки“: „Две свадливи абингдонки“ от Х. Портър и „Пей давам за англичанин“ от У. Хогън, първата – със заглавието и обстановката си; втората – със своите женихи чужденци, говорещи завален английски език; а и двете – с финалите си, които се играят на тъмно, като при общата суматоха дъщерите пристават на своите избраници мимо намеренията на родителите си. Каква е точната връзка между тези три пиеси и кой автор от кого се е повлиял, не може да се каже, но явно е, че комедии от този тип са станали популярни през тези години. Най-сетне и възхвалата на буржоазния морал, който заема важно място във „Веселите уиндзорки“, е била много по-популярна тема през XVI век, отколкото при сатиричната вълна, която залива театрите към 1600 година.

Като основа на своята комедия Шекспир е избрал един или няколко от тези весели разкази, тъй популярни през Средновековието и Ренесанса, в които се възхвалява или осмива женската хитрост. Повечето от тях могат да се причислят към два основни типа: или жената успява да излъже своя мъж и да се събере с любовника си въпреки всички пречки, или пък тя се подиграва остроумно с някой натрапник; и трябва да се

признае, разказите от първия тип са обикновено по-забавни от другите. Това очевидно е било ясно и на Шекспир и той се е опитал, разчитайки на театралната илюзия, да съчетае едно действие от първия вид с по-назидателното положение на втория, при което, както се изтъкна вече, логиката на събитията пострадва малко. При толкова много запазени варианти на темата, които все пак представляват навярно само малка част от ония в устно обращение, е невъзможно да се посочи със сигурност един основен източник на фабулата му, но в същата сбирка от Джовани Фиорентино, която е послужила като източник за „Венецианският търговец“, се намира и един разказ, доста сходен с Шекспировата фабула. Тук студентът Бучиоло иска да бъде посветен в любовното изкуство от своя професор. Следвайки неговите съвети, той си избира една млада жена, без да подозре, че тя е съпругата на наставника му; и при нея успява много бързо благодарение на съветите на своя учител, който също така не подозира истината. Едва много по-късно професорът започва да се съмнява и се втурва у дома си в определения за любовната среща час, но жената успява да скрие госта си под един куп мокро пране и старецът, успокоен, се оттегля, оставяйки ги сами. На другия ден, научил всички подробности от щастливия Бучиоло, той мълчи пред него, за да може да улови двойката заедно, но този път, когато пристига неочаквано, съпругата се хвърля веднага на врата му и по този начин дава възможност на любовника си да се измъкне незабелязан през вратата. Професорът съсича прането със своя меч и буйства из цялата къща, докато жената вика на помощ съседите и двамата си братя, които, вземайки мъжа ѝ за луд, го набиват здраво и го връзват в леглото. На сутринта Бучиоло, научавайки, че професорът е полудял, отива да го посети за пръв път в къщата му и с ужас установява, че това е домът на любимата му. Той се опитва да се извини за станалото, без да бъде разбран от други, но професорът му казва: „Бучиоло, Бучиоло, върви си оттук с бога, защото твърде добре си усвоил изкуството за моя сметка.“ Това при съответна разработка на подробностите дава много добре основната нишка на Шекспировата фабула, финалът е намерен с прибавката на един епизод от „Ендимион“ на Лили, където истински феи изпощипват похотливия самохвалко Корсит. Фалстаф, разбира се, се доверява на мнимия Брод не за да търси съвети, а чисто и просто от алчност и за да се поперчи пред другия. Но и в това има нещо нелогично, защото в любовните си похождения Фалстаф е движан не от похотта, която би могла да се утоли с една успешна среща, а от пълната кесия на мистрис Форт и съвсем не е в интереса му да я тласне в обятията на един по-млад и

елегантен любовник. Той може би е твърде уверен в силата на своите чарове, за да смята другия за сериозен съперник, но това не става ясно, пък и би прибавило още една отлика към многото неща, които отделят тлъстия фанфарон от истинския Фалстаф, когото виждаме в пълната му стихия в първата част на „Хенрих IV“ и който е преди всичко реалист и познава себе си и своите възможности.

„Веселите уиндзорки“ положително не е една от онези Шекспирови комедии, които ни изпълват с ново и все по-дълбоко възхищение при всяко повторно четене. За да извлечем от нея най-голямо удоволствие, трябва да изключим от съзнанието си много неща – трябва да забравим поезията и вълшебството на другите комедии от същото време и очарователните им герои. Трябва и да забравим истинския Фалстаф, за да не чувстваме новия сър Джон като пошла имитация. Истинският Фалстаф никога не би се оставил да бъде излъган, и то три пъти наред, от едни ограничени провинциалистки, нито пък би се представил накрая в такъв жалък вид. Всеки помни: силата на онзи Фалстаф лежеше в това, че с невъзмутимото си нахалство и със своята неподражаема духовитост той умееше да обръща всяко поражение в победа за себе си. И той бе страхливец или поне знаеше много добре да се предпазва от излишни рискове, но никога не би изгубил ума и дума от страх пред един Форт, не би се обърнал безпомощно към другите с молба да го спасят, нито пък би оставил да го тикнат в кош за пране. „Аз ти пукнах главата – каква тъжба имаш против мене?“ – това е все още гласът на истинския Фалстаф, но този глас много рядко се чува в комедията. Тук Фалстаф освен чрез няколко духовити реплики едва ли се издига над традиционния тип на тъпия фанфарон, отдавна вече пренесен от римската комедия на английска почва. Дори и Плиткоу – и всъщност какво Търси старецът от Глостършир тук между гражданите на Уиндзор? – е само сянка на себе си и само мистрис Скокли, може да се каже, е претърпяла преобразованието си от лондонска кръчмарка в уиндзорска домакиня, без да губи много съществено от качествата си. Най-свежи и живи тук са всъщност новите образи, при които Шекспир не е бил стеснен в рамките на един калъп, макар и негов собственик, а е бил свободен да твори според фантазията си: свенливият и обезоръжаващо откровен Хаплю; сприхавият уелски пастор Евънс със сухия му хумор, който сам не владее добре английски език, но педантично поправя другите: френският лекар с напълно заваления си език – езиковите грешки на тези двама и мистрис Скокли са много добре степенувани; и накрая веселият и бърбив кръчмар. Това се все странични фигури наистина, но те са, които дават живот на

цялото и създават богата и пъстра картина на английския живот на времето. Силата на комедията лежи не в самото действие нито пък в главните образи, които остават доста схематични, а в отделните постоянно сменящи се винетки, благодарение на които пред нас изниква цялото градче с жителите му и безбройните връзки, свързващи ги по най-различни начини във всекидневния им живот. Спорове възникват и се забравят, хората се събират на гуляй или да отидат на лов, младите се залюбват, старите се поддърпват, дори децата не са забравени. И върху цялото играе светлината на Шекспировия хумор и неговата духовитост. В списъка на неговите комедии „Веселите уиндзорки“ не заема може би много високо място, но тя стои на първо място поне по това, че тук получаваме една изключително богата, пълна с кипящ живот и хумор цялостна картина на едно общество. Жанрът ѝ обаче очевидно не е привличал Шекспир и в трите си последни комедии – комедии в днешния смисъл на думата – той се е върнал към любимия си жанр: романтичната комедия на любовта, в която самата любов представлява комичният елемент. Но той се връща към него вече с едно по-силно чувство за реалния живот. Пастелните, малко безплътни краски на първите му опити от този вид са заменени с по-наситени багри.

В световната литература този жанр е сравнително рядък. Дори бихме могли да кажем, че Шекспир е не само най-големият майстор на този вид, но и единствен негов по-последователен представител, макар че истинският му основател е Джон Лили. Но Лили е вече забравен от всички освен от специалистите, а Шекспировите комедии са все още така свежи и живи, както при самото им написване. И разликата не се състои само в това, че Шекспир е велик поет, а Лили – добър занаятчия, но и в цялото им отношение към любовта. За Лили тя е болест, треска, която помрачава ума и вкарва хората в беда; той с известна хладност и надменност отбелязва глупостите, които вършат улучените от Купидоновите стрели. За Шекспир любовта е опиянение, може би помрачаващо разума, но и носещо откровение, в което хората намират себе си; глупостите им той представя с нежна топлота и симпатия. Влюбеният е сроден и с поета, и с безумеца – се казва в „Сън в лятна нощ“, – и той като тях върши глупости. „Колко глупости си сторил по волята на своята любов?“ – пита влюбеният Силвий в „Както ви харесва“, за да се увери, че съсухреният старец Корин действително е изпитал това сладко опиянение и има право да се произнася по него; и получава отговор: „Тъй много, че дори не си ги спомням.“ Именно безбройните мили и прелестни глупости представляват същината на Шекспировите любовни комедии, тези

тържествени песни на младата, чиста и искрена любов, озарена от красотата на поезията.

След „Сън в лятна нощ“ и „Веселите уиндзорки“, в които плановете така се преливат, че едва ли може изобщо да се говори за плановете, „Много шум за нищо“, написана през 1598 година, представлява едно връщане към по-простата структура на народните „комедии“. Кавичките тук са нужни, защото това са комедии главно в средновековния смисъл на думата, т.е. само истории с щастлив изход, обикновено с доста фарсови епизоди и клоунски<sup>2</sup> сцени, които впрочем се срещат също и в трагедиите. В главната фабула на „Много шум за нищо“, както и при „Двамата веронци“, няма нищо комично. Това е един сантиментален романс, доста близък по същество до историята на „Отело“, но с щастлив изход; и приликата се засилва от това, че и тук Шекспир е лишил действията на клеветника от всякакъв по-основателен мотив. Дон Хуан е подбуден не от ревност към Херо, както при първоначалната форма на фабулата, а от една много по-обща злоба, от това, че „целият свят му е крив“. Като източник за пиесата е послужил един епизод от Ариостовата поема „Орландо фуриозо“, разработен и като отделна повест от италианеца Бандело. Но около тази сантиментална интрига Шекспир е разположил толкова много комични елементи, че пиесата става и за нас истинска комедия: и комичните влюбени – Беатриче и Бенедикт, вплетени в едно действие, тъй просто, че едва ли може да се нарече действие, са толкова по-жизнени и ярки от главните герои, че още през XVII век комедията е била много по-известна на публиката като „Беатриче и Бенедикт“, отколкото под истинския си наслов.

Между двете линии, толкова различни по дух, съществува все пак една много тясна връзка, и то не само външна, създадена от родствените и приятелските отношения между героите им, но и по-дълбока, идейна. В главното действие влюбените са разделени от интригите и клоките на един злодей: Клавдио е заслепен от едно чуждо внушение, той не може да види истината. В съпътстващото действие пък, обратно, Беатриче и Бенедикт биват събрани от интригите и клоките на своите приятели; те също се водят от чужди внушения. През цялата комедия минава като обединяващ лийтмотив подслушването на чужди разговори и в неволния парадокс на Кучидрян: „Доказано е, че вие двамата сте първокласни мошеници и може би скоро ще бъдете и считани за такива!“ – се заключава голяма част от идейното съдържание на комедията. За повечето

---

2. Първоначалното значение на думата clown е „селяндур, тъпак“.

хора мислите са действително по-мощни от фактите. А при любовта хората са двойно по-слепи, така че те не познават дори и мислите си. Беатриче и Бенедикт въпреки враждата, която си демонстрират, са очевидно привлечени един от друг: те винаги се търсят, за да разменят остроумията си, необходими са един на друг. И може би тъкмо тази необходимост, която чувстват, ги дразни, защото някъде в душите си усещат, че да се отдадат на любовта, значи да се откажат от свободата си. И така първото влечение се превръща във враждебност и язвителност и е необходима една външна намеса, за да разберат двамата истинските си чувства. Сам Шекспир не ни подсказва пряко това тълкуване – той изобщо не е склонен да мотивира или обяснява противоречията у своите герои, а се задоволява само да ги отбелязва като нещо присъщо на човешката природа. Обаче явно е, че наследникът му като главен драматург на театър „Глобус“, Джон Флечър, е схванал боричкането между Беатриче и Бенедикт именно по този начин и че тези два образа са му послужили като изходна точка за неговите любовни комедии, в които влюбените са в постоянно състояние на война и защитават свободата си до последния момент, преди да превият врат под брачния ярем. Във всеки случай, както и да си обясняваме тази привидна враждебност, която тъй лесно се превръща в своята противоположност, едно е сигурно: че Беатриче и Бенедикт са бунтовници против любовта, като героите на Лили, но че бунтът им се изразява по друг начин – не в едно предварително и съзнателно отричане от любовта, а в една конкретна вражда у всекиго от двамата към другия, който застрашава емоционалното му спокойствие.

Заслепен от любовта е и Клавдио, но по друг начин, защото у него любовта е примесена с ревнивост. И Шекспир си дава труд да изтъкне тази ревнивост като нещо характерно за него, като прибавя епизода, в който младежът ревнува господаря си Дон Педро. От друга страна, той прави и доказателствата против Херо малко по-убедителни, отколкото те са у Бандело. Но всичко това, ако може да извини Клавдио пред нас за това, че се отказва от Херо, не го извинява и за туй, че извършва отказа си така публично, опозорявайки не само нея, но и баща ѝ. Това обаче не изглежда да е смутило Шекспир. Той приема положението от Бандело, защото то му предлага високодраматичен ефект, а на нас остава само да простим на Клавдио, както Херо му прощава, защото е бил заслепен. В такава весела комедия не бива да гледаме твърде сериозно на нещата, а Клавдио и Херо са твърде безцветни като личности, за да ни подканят към дълбоки размишления. Но не бива да търсим само комичното в драмата. Сцената в черквата след опозоряването на Херо, когато Беатриче и

Бенедикт най-после се намират, е пропита с дълбоко и искрено чувство и режисьорът, който я поставя като фарс, за да изтръгне евтин смях от публиката, опощява цялата драма. Беатриче е единствената, която остава вярна на чувствата си. Тя знае, че Херо е неспособна на разврата, който ѝ се приписва, и е изпълнена с негодувание от жестоката гавра с честта на братовчедката ѝ. Нейното „Убийте Клавдио!“ е вик от дъното на душата ѝ и леката комична нота в начина, по който потокът на нейното възмущение залива всеки опит на Бенедикт да я прекъсне, е достатъчно ясна, за да няма нужда от допълнително подчертаване. А Бенедикт не е фанфарон; мисълта, че трябва да се бие със своя приятел, го поразява, защото се касае за приятеля му. Но искреността на Беатриче го убеждава, той се уверява, че Херо има нужда от неговата защита, през цялата сцена е дълбоко загрижен и не по-малко искрен от самата Беатриче.

Третият план, този на клоуните, е без самостоятелно развитие, а прикрепен към главното действие, за да се получи парадоксът, че това, което умните не могат да проумеят, разкриват го глупавите. И с това по косвен начин върху целия патос на главната фабула се хвърля малко скептична светлина, подсилена не само от самото заглавие на пиесата, но и от туй, че заговорът срещу Херо е разкрит още преди сцената в черквата и за публиката е ясно, че ако Леонато бе останал да разпита сам арестантите, всичките мъки биха могли да бъдат предотвратени. Така ние, като зрители, стоим над грешките на действащите лица и можем снизходително да ги преценим. И това отговаря на техниката на ренесансовата комедия изобщо; тя носи обилни изненади за героите, но много рядко изненадва публиката, която е посветена във всички тайни на действието. Техниката на изненадата, с която зрителят се поставя на равна нога с героите и сам участва субективно в техните заблуди, се развива едва в бароковата драма на Шекспировите приемници. Шекспир ни предлага всички факти обективно и последователно, без да крие нищо от нас. И ако не беше така, опозоряването на Херо би разчупило рамките на една истинска комедия. С историята на Беатриче и Бенедикт клоунската линия на Кучидрян и неговите хора няма пряка връзка; но със своите неволни каламбури и словесни нелепости те образуват противоречие на словесните фейерверки на другите, така че двата плана взаимно се допълват и заедно определят веселия тон на комедията.

Следващата поред комедия – „Както ви харесва“, е написана през 1599 година – тъкмо по времето, когато властите издали забраната срещу сатириите и епиграмите – по пасторалния роман на Томас Лодж



„Розалинда“ (1590 г.) без много съществени изменения във фабулата. Най-важните от тях са прибавянето на двата предимно статични образа на коментаторите: меланхоличния сатирик Жак – олицетворение на новата мода, – и шута Точилко; а също така и изхвърлянето на всички любовни сцени между Целия и Оливер заедно с приключенията, които водят до тях. Тенденцията на мнозина критици в последно време е да виждат в комедията едно разглеждане или преоценка на пасторалната традиция, което едва ли е правилно. Темата се засяга наистина и като имаме предвид характера на „Розалинда“, не би могла да остане незасегната. Традиционните възхвали на овчарския живот, далеч от притворността и интригите на двореца, са запазени и не се отричат. От друга страна, Шекспир нямаше да бъде Шекспир, ако покрай тези възхвали не беше прокарал и една леко иронична жилка, с която обръща внимание и върху условността на тази традиция. Корин служи да ни припомни, че истинският живот на овчарите е по-тежък и по-малко поетичен, отколкото ни го представят пасторалните еклоги; и на традиционната овчарка от пасторалите – Фебе, Шекспир противопоставя една по-реалистично нарисувана селска девойка – Одри – ограничена, тъпа и без представа за тънкостите на петраркизма, с които Фебе се кичи. Но Корин не е нито тъп, нито ограничен и при размяната на мисли върху селския живот здравият разум на селянина явно надделява над остроумните софизми на дворцовия шут. Шекспир, както обикновено, не взема определено становище, а осветлява въпроса ту от една страна, ту от друга, като ни оставя да преценим всичко сами. Но в драмата като цяло тази тема заема странично място: тук на пасторалния елемент е дадена много по-малка тежест, отколкото в романа на Лодж, и в центъра на цялото стои пак любовта.

Повече от шейсет години преди появата на тази Шекспирова комедия Джон Хейууд бе написал една „Игра за любовта“, в която са представени всичките пермутации на възможните отношения в любовта и нелюбеният влюбен спори с любената невлюбена кой е по-нешастен, докато любеният влюбен и нелюбеният невлюбен разискват кой е повече за завиждане. Няма основание да се смята, че пиесата е била позната на Шекспир, но и у него срещаме същите пермутации, а освен това и най-различни по качество и степен видове любов: безплътния петраркизъм на Силвий, нормалната любов на Розалинда и Орlando, плътското влечение на Точилко. Излишно би било при това разпределение на ролите да се спираме върху отношенията между Целия и Оливер, тъй като те биха представили само разновидност на нормалната двойка – техните

роли като влюбени са сведени до минимум. А всичките останали двойки извършват по познатия вече начин най-различни глупости под въздействието на любовта – Фебе играе гордата и жестока хубавица от петраркистичната традиция, тя не може да оцени вярната любов на своя обожател Силвий, а пада в плен на момъка, който я нагрубява, безразличен към нейните чарове – едно положение, което драмите и романсите на времето повтарят в безброй варианти. Към Силвий Шекспир е значително по-жесток от Лодж и докато прототипът на влюбения овчар, мислейки само за щастието на своята любима, самоотвержено отстоява каузата на Фебе пред мнимия Ганимед, Шекспировият Силвий се оставя да бъде излъган от любимата си и ѝ носи писмата, без да подозира истинското им съдържание. На Розалинда много ѝ се ще да играе като Фебе ролята на жестока хубавица. Тя не се издава пред своя любим и го разиграва и подиграва почти така жестоко, както Беатриче прави това с Бенедикт, за да го научи на всичките пози, предписани от петраркизма. Но Орlando не е много податлив материал за такива игри. Както и Силвий, той не може да прозре истината през булото на привидното<sup>3</sup>, но той е все пак достатъчно трезв, за да не си отрови живота с въздишки по онова, което е непостижимо. Наистина, както подобава на млад влюбен, той окичва дърветата с не много сполучливи сонети, но петраркизмът му не отива по-далеч от това: той не прекарва нито една безсънна нощ, апетитът му е отличен, страните му розовеят, облеклото му е спретнато и любовта, макар и неудовлетворена, го изпълва с щастие: той не желае да бъде излекуван от нея и приема Ганимед като заместник на своята любима не за да я изтръгне от сърцето си, а, напротив, за да може да се отдаде по-съсредоточено на своите сладки мисли. Лукавата Розалинда се подиграва с него, заплашва го с рога, хвърля съмнение върху силата на неговите чувства – „Мъжете са умирали от време на време и червеи са ги яли, но това не е ставало никога от много любов“ – и обявява, както впрочем прави и Тезей от „Сън в лятна нощ“, всички влюбени за луди; но Орlando е непоколебим в чувствата си. И все пак не на него, а на Силвий се пада честта да даде дефиницията на любовта, с която целият квартет от влюбени двойки се съгласява. Идеите на петраркизма за всеотдайна служба и вярност на кавалера към дамата, както и представите за идиличния златен век на древността, макар и те да са нереални и да

---

3. Някои критици смятат, че Орlando все пак познава Розалинда в мъжките ѝ дрехи, но поддържа играта, защото му е забавна. Това не само противоречи на много ясните му думи в началото на последната сцена, но и на цялата техника на Шекспир, който никога не оставя нещата, важни за фабулата, само да се четат между редовете.

можем да им се смеем, крият нещо много ценно и без тях животът ни би бил наистина беден. Шекспир добродушно им се подиграва, но не ги отрича; пред самия олтар на Хименей Точилко може да ни напомни, че поветото клетви за вярност се забравят и че в основата си любовта е животноинстинкт, но това не накърнява за нас нейната красота.

Между „Както ви харесва“ и „Сън в лятна нощ“ има доста много общо. И двете драми са поставени в рамка. Тук наистина рамката остава донякъде отворена: напуснали света на действителността, ние се връщаме накрая към него само с мислите си – всички се запътват към столицата, но не виждаме как пристигат там. И в двете комедии обаче младите влюбени дирят в гората убежище от грозящите ги опасности и в нея намират своето щастие. В Арденската гора няма феи, но и от нея лъха чаровна сила. В първата комедия, написана през „лиричния“ му период, Шекспир бе създал леса чрез преки описания:

Знам горски път, по-скрит от всички други,  
цял в мащерка, иглики, теменуги,  
над него царски навес е прострян  
от повет, горска роза и бръшлян.  
В туй тайно място, дето си отмята  
гледосаната ризница змията  
и често можеш да откриеш в нея  
увито малко дух че или фея,  
нерядко подир танц и струнен звън  
унася се Титания във сън.

В „Както ви харесва“ представата за гората израства главно от косвени намеци: Орlando спи под дъба като паднал жълъд, той окачва сонетите си по различни дървета, дори и на една палма; колибата на Розалинда е обкръжена от маслинови дървета, навсякъде ромолят потоци; а може би най-много допринасят за създаването на атмосферата ловците с убития дивеч и със своите песни, които впрочем говорят не само за прелестите на живота сред природата, но и за неговите неволи. Чудна е наистина тази гора, в която растат палми и дъбове и съжителстват сърни и лъвци. И още по-чудно е въздействието ѝ върху хората. Тук, под нейните сенки, не само че добрите намират сигурно убежище от коварствата и жестокостите на обикновения живот, но и злите не могат да останат зли: Оливер се сдобрява с брат си Орlando, а князът-узурпатор, тръгнал на поход срещу своя брат, се отказва не само от намеренията си, но и от трона, за да стане отшелник. Защото тук – за разлика от „Сън в

лятна нощ“, където усложненията се дължеха само на човешки слабости и недоразумения – има действително зли хора, и светът, от който героите бягат, е свят на ненавист, завист, интриги и козни. Посоката на действието е пак, и още по-подчертано, от неволя към щастие, но движението е по-равномерно и не минава през чистилището на пълния хаос.

Все пак между пришълците в Арденската гора има двама души, които остават незасегнати или почти незасегнати от нейната омая; и това са двамата прибавени от Шекспир коментатори. Точилко още със самото си идване в гората заявява: „И ето ме и мене в нея дважд по-глупав, отколкото си бях вкъщи!“ Той е първият от Шекспировите остроумни шутове. Досега ролите на комиците са бивали застъпени от простодушни хора – Ланс, Кросното, Ланчилото, Кучидрял, – които възбуждат смях главно чрез простотията си и чрез езиковите си грешки. Но Точилко работи с други средства, главно с парадокса, и съществува мнение, че ролята му е била създадена нарочно за новия комик Робърт Армин, приет в трупата на Шекспир след напускането на комика Уилям Кемп. Не би могло да се каже, че Точилко е човек изцяло без поезия в душата си, защото всички образи на Шекспир ни облъхват с нещо от поезията му; но той е представен като човек, който не може да се издигне над плътското, и от това свое равнище съди и осмива всичко. Което не ще рече, че в критиката му не се срещат твърде често истини: защото зад образа на шута в ренесансовата литература стои една дълга традиция, почиваща на самата роля на шута в живота. На него независимо от това дали е бил малоумен бърбивец, или професионален смешник се е признавало известно право да изказва неприятни истини във формата на смешки, което го е правело много удобна фигура за писателя, желаещ да бъде по-откровен в критиката си или да изрази стария парадокс, че глупавият е понякога по-умен от мъдреца. Точилко е остроумен и находчив професионален шут, но той не е всъщност умен. Той критикува, но само за да буди смях и в живота на Арденската гора играе роля, точно обратна на тая на Розалинда. Тя с идването си отваря очите на овчарите и събира една любовна двойка; той обърква жителите на тази Аркадия, разтрогва един много сполучлив годеж и сам хлътва в брак, който не обещава нищо добро. Дали ще остане сред горските шумаци да пасе козите със своята Одри, или ще напусне гората, като отведе със себе си тази частица, и то не най-привлекателна, от нея – не се знае; но от всичките пришълци най-тясно свързани с гората остават накрая той и Жак, тоест двамата, които най-малко са се поддали на нейния чар.

Докато Точилко критикува от становището на ограничения ум, Жак

критикува от това на изтънчения интелегент и не заради смеха, а за да намери храна за черногледството си. Но макар и образован, той също не е умен. Критиците от епохата на романтизма са чували в него гласа и мъдростта на самия Шекспир; но мъдростите му са изтърканите баналности на времето и прочутото му слово за човешкия живот е едно отрицание на живота, напълно уместно в устата на такъв меланхолик, но не и извор на мъдрост. Той е толкова влюбен в себе си, че не вниква в това, което му се говори: пада веднага в клопката, когато Орландо му казва да погледне в потока, за да види шута в него, и на упрека на княза – както видяхме – изобщо няма отговор, а се заплесва по съвсем друга тема. И все пак Жак, колкото и да го нападат другите изгнаници, не е напълно отрицателен образ; стрелите му често улучват, истинска злоба няма у него, той предпазва Одри от мнимия брак, който ѝ готви Точилко, и в края нему се пада честта да даде преценка за другите и да ни предскаже бъдещето им. И макар че и той като Точилко намира за глупаво човек да напуска удобствата си, за да гони дивото, и остава също като него незащегнат от идилията на горския живот, той не пожелава да напусне гората.

Така върху цялата комедия играят блещукащите светлини, хвърлени от тези два противоположни и все пак сродни образи. Но от техните уста не излизат никакви окончателни мъдрости, които да осветят цялото. Напротив, по-скоро от това, което те не виждат или не могат да оценят, се оформя нещо като намек за истинските ценности в живота. Тяхние намираме не в изказванията, а в действията на младите хора, особено на Розалинда, най-очарователната от всички Шекспирови героини, която бодро и весело, без хленч и самоокайване приема неволите на живота и се справя с тях. Младите се дирят и намират в гората, но не дирят и не намират себе си, защото те – с изключение на Оливер – нямат нужда от това. Те се враждат спокойно и щастливо в „гората“ и могат също така щастливо да я напуснат, защото винаги са я носили в душата си.

Героинята на „Дванайсета нощ“ – Виола, е в основата си пак подобие на Розалинда, малко по-нежна, малко по-сентиментална, но способна и тя да обърше сълзите от очите си и да се смее на съдбата, за да я надвие с това. В тази лебедова песен на Шекспир като автор на весели комедии, написана към 1600 година, са събрани като че ли нарочно най-различни мотиви от предишните комедии: бурята, която разделя брат и сестра, припознаването на близнаците и положението на Антонио, привидно изоставен в тежкия миг от този, който му дължи всичко, ни напомнят „Комедия от грешки“. Като героинята от „Двамата веронци“

преоблечената Виола трябва да защитава каузата на любимия пред своята съперница. Оливия надценява силите си, мислейки, че може да отрече любовното чувство, както правят мъжете в „Напразни усилия на Любовта“. Малволио, заставен да мисли, че господарката му е влюбена в него, ни напомня за подлъгания Бенедикт. Като Титания и Фебе Оливия се влюбва в същество, с което любовта за нея е невъзможна; и като Розалинда Виола може да се закълне, че никоя жена не притежава сърцето ѝ. Това събиране на познатите мотиви е накарало някои да виждат в самото заглавие на комедията намек за това, че с нея Шекспир е искал да се сбoguва с веселието: Дванайsetsa нощ – или Бoгоявление, е последният ден от коледните празненства. Но почти всички тези мотиви се срещат вече в самия източник на комедията – повестта „Аполоний и Сила“ от Барнаби Рич; безбройните им варианти се повтарят в най-различни комбинации в романсите на времето и пълното заглавие на комедията – „Дванайsetsa нощ или каквото щете“ – е по-скоро израз на веселия дух, който цари в нея. Шекспир едва ли е знаел предварително, че тази ще е последната му любовна комедия. Напротив, той се е помъчил с нея да се доближи донякъде до сатирата на Джонсън и навярно не е продължил по този път само поради неуспеха на своя опит: в сравнение с новата мода комедията му трябва да е изглеждала твърде старомодна и романтична.

Като взел повестта на Рич за основа, Шекспир останал верен на стария си начин да организира действието около един любовен романс. Самата тема би подходдала за сатирична трактовка така, както и за нежната сантименталност, с която Шекспир я развива. Първоизточник на фабулата е всъщност една италианска комедия на интриги, лишена от всякакъв романтизъм. Разработката на Рич е по начало романтична, но с една сатирична жилка в авторовите забележки, която Шекспир отбягва заедно с много от конкретните поводи за сатира. Повестта има за увод няколко размишления върху заблудата като нещо присъщо на човека и върху любовта като главен извор на всички заблуждения – отношение, което по начало трябва да е намерило отзвук у Шекспир. Но в конкретните си оценки Рич е доста далеч от Шекспировия дух. Той осъжда Джулина (Оливия), която е впрочем богата вдовица, загдето отхвърля любовта на благороден княз и се дава на „прост лакей“, за какъвто смята преоблечената Виола, както и осъжда княза, задето, пренебрегнал любовта на хубава благородна дама, се стреми към жена, която го презира. Шекспир нарочно изключва възможността за такива преценки: виждаме неговата Оливия да се осведомява грижливо за произхода на хубавия

паж и чуваме вуйчо ѝ да казва, че тя не искала да знае за княза именно защото той стоял твърде високо над нея по чин. А колкото до Орсино, Шекспир пропуска началото на разказа, където при едно посещение на княза в дома на баща ѝ Виола се влюбва в него, но той не ѝ обръща внимание. Пропуснати са и някои други усложнения, които биха хвърлили съмнителна светлина върху Оливия. Джулина се отдава на Себастиан, без да чака благословията на черквата, и забременява от него, а по тоя повод Виола бива хвърлена в затвора. Такива мрачни теми биха подходжали на Джонсън, но биха нарушили поетичното настроение на Шекспировата комедия. Неговите герои грешат, но по съвсем друг начин.

Във всичко това няма никаква отстъпка от основните положения на Шекспировите любовни комедии, но има изместване на ударението. Досега комичното се състоеше главно в неразумното държане на влюбените, в причудливите пози на куртоазната игра на любов, в кокетството, в слепотата на влюбените, в неспособността им да различават привидно от действително. Последният елемент се запазва и сега, дори се засилва. Но това, на което се смеем, не е толкова неразумното поведение на младите под опияняващото въздействие на любовта, колкото неправилното им отношение към нея. Оливия иска да я избегне. Тя е представена като сантиментална душа, която се любува на своята скръб и я въздига в култ; но ние всъщност не виждаме много от това на дело и не сме далеч от подозрението, че нейният отказ от любовта е причинен, поне отчасти, от един неосъзнат мотив; тя не е срещнала още мъжа, когото би могла да обикне. На обратния край на скалата стои Орсино, който, влюбен в любовта, преди още да е намерил и той подходящ предмет за чувствата си, подхранва с музика и съзерцание своята представа за любовта и ухажва избраницата си чрез посредници. Нарочно или не, Виола разобличава кухотата на неговите възжелания, като описва

какво би сторила на негово място:  
 И после сплел бих върбова колиба  
 пред вашата врата и непрестанно  
 със страстен глас ви бих зовал оттам,  
 бих писал песни за злочеста обич  
 и с тях среднощ не бих ви дал да спите,  
 бих викал името ви към скалите  
 отекващи, така че този вечен  
 бърбинец – въздухът, да ви повтаря:

„Оливия!“

Именно тази енергичност пленява Оливия. Както е при Фебе, и тук гордата хубавица, на която са дотегнали въздишките на блудкавите ѝ обожатели, бива привлечена от първия младеж, който може да устои на нейните чарове. Но положението е разработено с повече сдържаност и повече дълбочина на чувствата. Няма грубости от страна на Виола, а и Оливия не се предава веднага; сцената, в която след няколко несполучливи опита тя най-сетне намира думи, за да разкрие своите чувства, е разработена така тънко и с такава нежност, че не оставя място дори и за усмивки.

Бихме могли да кажем, че опитът на Оливия да пропъди любовта е дежурно положение при този вид комедии. Лили много пъти се е смял на дръзкия безверник, който попада в примките на сляпото божество, и Шекспир го е следвал, особено в по-ранните си комедии. Но сега има разлика както в самото положение, така и в отношението към него. Другите герои грешат чрез разума си, но грешката на Оливия е грешка на чувствата, не на разума. Тя нито предизвиква, нито осмива бога на любовта, а се предава на своята скръб. Както и Хамлет в началото на трагедията – а двата портрета са рисувани приблизително по същото време – тя е победена от живота. Но нейната скръб никога не е представена в смешна светлина, нито пък е осмяно решението ѝ да живее в усамотение. И затуй, когато тя отстъпва пред любовта, ние не се смеем на това, че самонадеяната е паднала в клопката, а по-скоро се радваме, че е спечелена пак за живота, макар и с известна боязън, защото знаем, че тази любов не може да ѝ донесе щастие. Има известна причина за усмивки, когато сапуненият мехур на нейната скръб изведнъж се пуква, но дори и за това сме вече подготвени, защото още при първия ѝ разговор с шута забелязваме, че всъщност скръбта ѝ е започнала да се разсейва, щом тя изпитва удоволствие от неговите шегги.

След тази точка комедията може да върви поутъпканите пътища. Оливия е пак заблудена от своите чувства, но сега тези чувства са естествени и здрави и тя се присъединява към тълпата от комични влюбени, които не могат да правят разлика между привидно и действително. Но първата ѝ грешка продължава да резонира в съзнанието ни. Парадоксално, Оливия се лекува от грешката си с друга грешка и през цялата комедия остава за нас жената, която е потънала в меланхолията на скръбта, както Орсино е мъжът, потънал в любовна меланхолия. Между тях стои



Виола, типичната положителна героиня на Шекспировите комедии, която посреща това, което животът ѝ носи, с ясен поглед и бодро сърце. Двете крайности на другите биха могли да я изкушат. И тя като Оливия е загубила брат, но представата, че би могла да дели с нея уединението ѝ, я привлича само за миг. И тя като Орсино страда от безнадеждна любов, но не позволява на тази любов да убие енергията ѝ. И така комедията остава все пак комедия на неправилни чувства, не на погрешни схващания. И с това тя представлява нещо като врата към новата област, в която Шекспир пристъпвал: света на трагедиите, в който героите му ще биват погубвани от чувствата си. Често се изказва известно учудване, че „Хамлет“ и „Дванайсета нощ“ са написани приблизително по същото време. Но и двете са, всяка по свой начин, студии върху меланхолията и в известен смисъл се допълват.

Най-съществената разлика между „Дванайсета нощ“ и предшестващите я комедии лежи обаче в богатата разработка на „хуморите“, във вторичната фабула, измислена изцяло от Шекспир. И в това отношение Жак представлява вече стъпка в тази насока: но той си остава статична фигура, а тук има цяла тройка от хумори, вплетени в едно истинско действие, което почива, както при Джонсън, на измама и завършва с жестокото осмиване на един от тях. От тримата всъщност само сър Андрю ни напомня по-непосредствено Джонсън: гламавият младеж, който прахосва наследството си и иска да мине за светски човек, като се свързва с един използвач, който го привлича със своята опитност, е постоянна фигура у Джонсън и изглежда е бил тип, твърде характерен за времето. За втората роля Шекспир е използвал образа на собствения си Фалстаф, като го е преименувал на сър Тоби. Но на Тоби се пада същевременно и ролята на интриганта от Джонсъновите комедии, който разиграва другите, насърчвайки ги да показват своите слабости. Това Тоби прави нагледно с мухълото сър Андрю, но той – заедно с остроумната Мария, макар тя да не може да бъде причислена към хуморите – е и вдъхновителят на много по-сложния заговор срещу Малволио, който има за цел да провали домоуправителя, като гъделичка самолюбието му. Самолюбието е недъг, който Джонсън най-често бичува в първите си комедии – едната от тях е дори озаглавена „Фонтанът на себелюбието“. Но Малволио, макар и да е обладан изцяло от този „хумор“, е характер, значително по-сложен от тези, които обикновено срещаме у Джонсън. Той е и много по-знаменателен, защото чрез тази твърде колоритна и дори малко фантастична тройка Шекспир ни дава една далеч по-проницателна характеристика на тогавашното общество, отколкото Джонсън,

въпреки цялата детайлираност и външния реализъм на неговите картини. Търтеят сър Тоби и прахосникът сър Андрю, разбира се, нито са замислени, нито пък биха могли да се вземат направо като олицетворения или представители на залязващата феодална класа. Но със своята безотговорност те изразяват нещо доста характерно за нея. А благонравният и прилежен Малволио, който ги презира и ненавижда и мечтае да ги измести, много ясно изразява стремежите на борческата буржоазия. Шекспир не му съчувства (самото име, което му дава, значи „зла воля“) и пуританският дух изобщо му е противен, докато къщата на Оливия, типичната „голяма къща“ на старото време, със своето щедро гостоприемство и разточителен стил на живот, му е очевидно нещо много мило. Този начин на живот бил вече обречен на изчезване, след като новите капиталисти почнали да се настаняват като земевладелци и да прилагат своите методи и към селския живот; през целия XVI век се чуват постоянни оплаквания за изчезването на стария „домашен ред“. И Малволио мечтае да направи това, което много от неговите събратя вече са направили – да изгони търтеите от голямата къща и да тури край на веселието. Той не успява в това – както и прахосникът не успява да осъществи своите стремежи, – обаче в светлината на историята последните му думи: „Но ще платя и аз на всички вас!“ получават силата на съдбовно пророчество. Една част от зрителите, видели първото представление на комедията, са могли да видят на дело отплатата на Малволио при буржоазната революция от 1642 година, когато – между другото – една от първите мерки на парламента била забраната на всякакви театрални представления. Но размишленията от този род не влизат в рамките на безгрижната комедия на Шекспир. Неговото отношение към Малволио е най-добре изразено в репликата на сър Тоби: „Мислиш ли, че понеже твоя милост е такъв светец, та вече няма да има на този свят вино и баници?“ Но докато колегите му само осмиват пуританите като лицемери, които под булото на религията крият най-низки страсти, Шекспир ни разкрива много по-верни и по-съществени страни на пуританския начин на мислене.

И все пак дори и за самия Шекспир последната дума има като че ли Малволио и в света, който той ще създаде, няма да има вече място за вино и баници. Новата вълна в литературата се налага не от пуританите, а от буржоазната интелигенция, но и тук цари духът не на безгрижното веселие, а на разочарованието и отрицанието; и този нов дух намира върховния си израз в разочарованието на Хамлет и в подигравката с романтичната любов и героизма в „Троил и Кресида“. Две Шекспирови

пиеси, написани през този период – „Мяра за мяра“ и „Краят добър – всичко добро“, минават за комедии само защото не са трагедии, но атмосферата им е тежка и потискаща. И тогава, към 1609 година, настъпва един нов обрат в театралния свят и романсите на Бомонт и Флечър се явяват изведнъж като последната дума на изтънчеността. Шекспир отговаря на новата мода с четири романа, но и те са по дух, настроение и проблематика твърде различни от романсите на младите му години. „Дванайсета нощ“ е не само лебедовата песен на Шекспировите весели комедии, но и на лъчезарния дух на Ренесанса въобще.

КРАЙ

© 1998 Марко Минков

Сканиране, разпознаване и редакция: Alegria, 2009

**Издание:**

Уилям Шекспир. Събрани съчинения. Том 2  
Издаелство „Захарий Стоянов“, София, 1998  
Художник: Петър Добрев  
ISBN 954-9559-36-X

Свалено от „Моята библиотека“ [<http://purl.org/NET/mylib/text/10254>]