



Марко Минков

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

Когато – навярно към 1589 г. – Шекспир написал първата си комедия, той опитвал един драматичен вид, който бил още непознат на по-голямата част от тогавашната театрална публика. Комедии на английски език съществували и преди това време, но те били предназначени за частни представления било в училища и университети – тук римските комедии на Плавт и Теренций представлявали главният образец – било за изнасяне преди всичко в двореца от момчетата хористи при кралския параклис или при катедралата „Св. Павел“. Макар че „детските“ трупи на малките хористи играели и в свои – така наречени „частни“ – театри, до тях поради високите им цени имало достъп само най-отбраното общество. А репертоарът на големите „публични“ театри, където голяма част от зрителите били правостоящи и входът – съответно евтин, се състоял предимно от рицарски и любовни романси, към които трябва да прибавим историческите пиеси, трагедии и драми по нашумели престъпления. Наистина романсите минавали за „комедии“ по силата на средновековното правило, според което „комедия“ било всяко художествено произведение с благополучен завършек, но клоунадите – макар и нашироко застъпени в тези романси – все пак нямали в тях по-голямо място, отколкото в другите сценични видове. Пиеси, които да бъдат смях или поне усмивки с основната си фабула, не били представяни още от професионалните трупи, задоволяващи нуждите на широката публика.

В това не бива да се търси някакво дълбоко различие между вкуса на аристокрацията и на гражданството. Професионалните трупи били викани да играят в двореца не по-рядко от детските, а репертоарът на последните, особено що се отнася до романсите, бил в общи черти съвсем близък до тоя на публичните театри. Още сме в сравнително спокойното и безконфликтно време на първата фаза на абсолютизма, когато короната могла да играе самостоятелна роля благодарение на създалото се равновесие между една напредваща буржоазия, все още недостатъчно силна да мисли за вземане на властта в ръцете си, и една аристокрация, почти унищожена от кръвопролитните междуособици на предишния век, разводнена от новото парично дворянство, създадено от Тюдорите, и губеща все повече власт и значение поради девалвацията на парите вследствие на притока от злато и сребро от Новия свят. Много от най-знатните благородници като фаворита на кралицата граф Есекс, зависели изцяло от нейното благоволение и могли да поддържат разкоша, изискван от техния сан, само благодарение на търговските монополи, които тя им раздавала. Буржоазията, от своя страна, гледала на короната

като на единствена гаранция против възвръщането на някогашната феодална анархия и горещо поддържала мита за божественото право на кралете. За нея е била необходима една здрава централна власт, която да урегулира и уеднакви търговските отношения в цялата страна, да се грижи за реда и да закрепил новосъздаващата се национална държава – теза, поддържана най-ревностно и в Шекспировите исторически драми. Ето защо Елизабета „кralицата-девственица“, която съумявала да представя своето нежелание да се омъжи като жертва, принесена пред възлюбените ѝ поданици, и която поради отказа на католическата църква да признае брака на нейната майка за валиден, се явила като дейна защитница на протестантската кауза, станала истински кумир за народа си. Тя е била може би между най-суровите владетели, които Англия познава, но на бесилките ѝ са били окачвани главно гладуващи селяни, останали без препитание поради ограбването на общинските мери и прилагането на новите капиталистически похвати в земеделието, а под брадвите на нейните палачи са паднали най-вече глави на реакционни аристократи; гражданството не е било склонно да лее излишни сълзи нито за едните, нито за другите и легендата за добрата кралица Бес се утвърдила. Така Елизабетиният двор станал център не само на политическия и икономическия, но и на културния живот на страната – той давал тона в него и литературата на времето носела предимно дворцов характер. За това допринесло и обстоятелството, че пуританите – най-напредничавият отряд на буржоазията, които към края на века почвали да се оформят като мощно течение, изобщо не проявявали интерес към изкуството и поради това не могли да влияят върху него; те признавали само две ценности – религията и прилежанието – и за тях да се занимаваш с литература било само губене на време с празни измислици. Особено театрите били трън в очите им – актьорите могли да съществуват главно благодарение на помощта, оказвана им от кралицата, която обичала да гледа представления в двореца си през коледните празненства и държала трупите да се появяват и публично, за да бъдат в добра форма, когато се представят пред нея. (Но дори въпреки тази подкрепа театрите били строени все извън чертите на Лондон, където властта на пуритански настроения градски съвет не ги засягала.) Така, като изключим чисто гражданската книжнина на времето, която имала много ниско равнище и се състояла главно от средновековни приключенски романи и сборки от весели анекдоти и шеги, истинската литература, създавана от буржоазната интелигенция, гледала за образци към двореца. Дори Спенсър, който е бил все пак пуритан, макар умерен и несподелящ отрицателното отношение на своите

съмишленици към изкуството, взема за свой образец дворцовите епоси на Ариосто и Тасо; преобладаващият тон на Шекспировите комедии е също така дворецов и изящен; само най-първите му опити имат по-скоро граждански тон. И ако дворецовите комедии на Джон Лили (1554–1606) не намерили отклик в публичните театри, то причината трябва да се дири не в някаква неприязън сред градските зрители към тези аристократични забавления, а в това, че при тях изисканият, остроумен разговор решително надделявал над действието, а може би и в това, че съдържащите се в тях намеци за дворецови събития и отношения били неразбираеми за широката публика. Все пак остава неизяснено защо никои преди Шекспир не се е опитал да разработи някаква комична тема за публичните театри и защо върху репертоара на последните не е оказала по-силно влияние старата традиция на фарсовете, представяни по панаириите от странстващи актьорски трупи.

Така, когато на младия Шекспир идва тази блестяща идея, той не е имал пред себе си никакви изпробвани образци. Затова навярно и първите му опити представляват експерименти в най-различни комични жанрове. Точният ред на тези експерименти е все още спорен, но по всичко изглежда, че първият от тях е „Укротяване на опърничавата“. Тук драматургията е още слаба – въведението, в което Лученцио излага на слугата си факти, които очевидно са добре известни на него, и монолозите, с които Петручио се представя на публиката или ѝ разкрива своите намерения, са тромави: лиричните части са незадоволителни, любовните излияния на Лученцио – бедни и сковани, а контрастът между неговата романтична любов и сметкаджийството на Петручио остава неразработен; в стилово отношение сравненията имат превес над по-сбитите метафори, а декоративните образи из класическата митология изпъкват много силно; срещат се и пасажи, които направо имитират стила на Шекспировия съвременник Марлоу. Въпреки всичко това комедията биваше причислявана доскоро към по-зрелия период на Шекспировото творчество, тъй като се смяташе, че е основана върху една друга пиеса – „Укротяване на една опърничавата“, издадена през 1595 г. Сега е доказано, че тази пиеса е имитация, а не източник на Шекспировата и че не може следователно да послужи за датирането на последната. Но все още се забелязва у критиците известна неохота да признаят, че тази комедия, смятана по-рано за зряла, е всъщност най-незрялата от всички; и традицията, която се старее да разкрие неподозирани дълбини в тази уж късна пиеса, продължава да действа. Трябва да се признае, че „Укротяване на опърничавата“ в своята непретенциозност е може би по-сполучлива от

някои по-късни Шекспирови комедии, които си поставят по-високи задачи, а не ги разрешават напълно; но ако се опитаме да направим от нея нещо повече от доста наивния фарс, който всъщност представлява, не правим добра услуга нито на Шекспир, нито на читателите му, а само си затваряме очите пред голямата пропаст, която дели все пак тази ранна творба от великите комедии на неговата зрялост.

Като основа на комедията е послужил народният фарс, в който мотивът за свадливата жена и нейното излекуване, познат от фолклора на целия свят, се среща много често. Още в средновековните мистерии опърничавата жена на Ной е една много изтъкната фигура. Съществува и един английски фарс от средата на XVI в., „Том Тайлър“, в който съседът се преоблича в дрехите на мъжа, за да набие непокорната му съпруга. Урокът е много успешен, само че Том толкова се трогва от поправеното поведение на своята жена, че ѝ разкрива истината и с това разваля всичко. В известния български вариант пък мъжът възлага работа на чергата и я наказва за непослушанието ѝ, след като я е наметнал върху раменете на мързеливата си булка. Тенденцията във всички варианти на мотива е да се даде на боя – или понякога само на заплахата – една остроумна поанта. У Шекспир боят е избегнат, но съществува като косвена заплаха. Петручио симулира ярост, кара се на своите слуги за нищо и никакво, дори ги бие, като с това показва нагледно на Катерина какво би могло да я сполети, и същевременно колко грозно и детинско е нейното поведение. Но главните му средства са все пак лишенията – глад и безсъние, чрез които се опитомяват, както той сам ни обяснява, младите соколи. И тук именно се прокрадва комичната поанта: всички лишения произхождат уж от прекалена загриженост, и в този парадокс забравяме основната жестокост на цялата игра. Храната е зле сготвена – няма да се яде; креватът не е оправен добре – ще се спи на пода; дрехите не са хубави – ще бъдат скъсани. Катерина бива покорена не от любовта, както много често твърдят критиците, забравяйки, че в такъв случай целият процес на нейното превъзпитание би станал излишен, а от изтезанията; но с покоряването ѝ – като в народните приказки – у нея се ражда любовта към покорителя. И Катерина е щастлива сега, защото живее, както се изтъква в заключителната ѝ проповед, според установения от Бога закон: жената трябва да се подчинява на мъжа, защото е създадена като по-слабо същество, и всичко друго е противоестествено. Това е, разбира се, едно много удобно учение за мъжете, но още навремето то е възмутило младия Джон Флечър, който написва своята комедия „Укротеният укротител“ като продължение на Шекспировата, за да ни покаже как

Петручио бива обуздан от втората си жена.

Тенденцията да се сантиментализира образът на Катерина се проявява и по една друга линия. Шекспир изобщо не поставя въпроса какво е направило героинята му да стане опърничава, а взема характера ѝ като даден. Нямаме основание да търсим причината за нейния нрав в липсата на обич у близките ѝ. Ако Баптиста показва повече обич към по-малката си дъщеря, това е явно защото тя го заслужава и защото се нуждае от утешение поради жестокостта на сестра ѝ. Причината за Катеринината необузданост би могла да се дири по-скоро в мекотата на Баптиста, който се показва напълно безпомощен пред нейните изстъпления. Но въпросът, както се каза, изобщо не се повдига и не е задача на критика да си представя факти и положения, за да допълня и с това да изменя онова, което авторът е дал. Отношението на Шекспир е по-скоро друго: няма смисъл да търсим причини за капризите на жените; въпросът е как да им ги избием от главата. И като имаме предвид някои данни, които говорят, че Шекспир не е бил особено щастлив в семейния си живот, подозрението, че в цялата постановка на въпроса има и нещо доста лично, може би не е прекалено смело.

Макар и основната линия на действието да е за нашите схващания доста груба, разработката показва голяма съдържаност и такт. Една истинска съпружеска кавга, при която по логиката на дадените характери би могло да се очаква дори и бой, би представлявала твърде нерадостна картина, макар че, като имаме предвид „Том Тайлър“, тя едва ли би отблъснала голяма част от публиката. Но при пиесите от този период прави впечатление общата съдържаност и благоприятие: при тях груби и цинични реплики може да се произнасят на сцената; в тона на самото действие обаче няма нищо шокиращо. И Шекспир не допуска никакво изключение от това общо правило. Той много умело налага на нашето съзнание образа на свадливата Катерина в първите сцени, но никога не я оставя да се прояви в истинския си вид пред Петручио. Дори при първата им среща, която обикновено се играе с доста голям шарж, няма нищо в Шекспировия текст, което да подсказва, че Петручио прибъгва към истинско насилие. Катерина е неучлива наистина, но не по-неучлива от изисканите фрейлини в „Напразни усилия на Любовта“ или от по-късната Беатриче. Само силното впечатление от първите сцени, създали у нас убеждението, че опърничавата трябва да получи суров урок, прикрива донейде факта, че след сватбата Катерина всъщност се проявява още от самото начало като пристойна съпруга, която се опитва да възпира мъжа си от глупостите, които той върши, като само в някои моменти, и то при

крайно предизвикателство, повишава малко тона си. Но ако, подведени от нейната съдържаност, приемем, че тя, влюбена в мъжа си още от самото начало, сама се мъчи да му бъде добра съпруга, бихме получили наистина отблъскващата картина на една любяща жена, изтезавана без причина от съпруга си. Образът на Петручио обаче е достатъчно ярък, жизнен и пленителен, за да прогони всички подобни мисли; ние виждаме всичко с неговите очи и го следваме покорно където и да ни води той. И именно в силата на този образ, който може наистина да се постави наред с много по-зрели Шекспирови герои, лежи най-голямото постижение на комедията: весел, остроумен, находчив, вътрешно невъзмутим, макар и готов да играе разярения или всяка друга роля, която моментът му диктува, надарен с една просто смайваща наглост, толкова голяма, че ни обезоръжава със самите си размери, готов винаги да обръща нещата с главата надолу и да твърди, без да му мигне окото, че черното е бяло, той е напълно уверен в себе си и заразява с тази си самоувереност всички, включително и нас. Образът му всъщност не е много сложен, нито много труден за остроумен автор като Шекспир, защото Петручио сам играе роля подир роля, и известен шарж е напълно на място тук. Такива колоритни образи са много по-лесни за създаване, отколкото тоя на един по-обикновен младеж, какъвто е Лученцио от вторичната фабула. Това не прави постижението по-малко, но обяснява защо Петручио и Ричард III – пак един роден актьор, който постоянно си мени ролите, са най-жизнените образи в творчеството на младия Шекспир. Пред образа на Петручио Катерина бледнее; защото той всъщност не е образ, а сбор от разнородни положения. Но и Катерина има една черта, която я спасява и ѝ придава жизненост – това е нейната духовитост; и сцената, в която младите съпрузи, след като Катерина е разбрала вече, че е безсилна да рита срещу ръжена, играят своите карамболи пред озадачения пътник Винченцио и взаимно се подстрекават към все по-големи лудории, е най-приятната в цялата драма. Защото от нея виждаме, че духът на Катерина не е пречупен – какъвто би бил най-вероятният изход от Петручиовите методи в истинския живот, и че сега може да се открие за двамата щастливо бъдеще, основано на пълно разбирателство.

Темата за превъзпитанието на Катерина не е достатъчна сама по себе си, за да изпълни един цял спектакъл по тогавашните схващания. Публиката е очаквала сложно и разнообразно действие, изпълнено с контрастни ефекти. За вторичната си фабула Шекспир избрал една комедия от италианеца Ариосто – „Подменените“, преведена вече на английски, която му позволила да направи една духовита противопоставка:

брак по сметка и брак по любов, с малко парадоксалното заключение – съвсем не в духа на тогавашната литература, но може би недалечно от основните схващания на времето, че първият може да бъде по-щастлив от втория, стига мъжът да умее да ръководи добре жена си. И тук Шекспир следва източника си сравнително точно; той опростява и скъсява малко действието и го пригажда към по-благонравните норми на английската сцена – у Ариосто например героинята е забременяла от мнимия слуга (не учител, както при Шекспир) още преди да започне драмата. Но с изключение на епизода с двамата преоблечени учители – Шекспирова добавка – тази част от комедията е дотолкова бледа, че е изказано дори предположението, че тя изобщо не е от него, а от друга ръка. Стилистичният анализ обаче не показва никаква разлика между двете части на комедията и превъзходството на главната фабула се дължи преди всичко на по-голямата колоритност на героите. Шекспир просто не е още в състояние да вдъхне пълнокръвен живот в образи, лишени от подчертани белези. Той не е и в състояние да използва контрастите, които вторичната фабула му предлага, и романтичното в ухажването на Лученцио е много слабо дадено. Имайки предвид сковаността на първите излияния на героя му, ще кажем дори, че Шекспир е направил добре, като се е отказал да ни даде една по-лирична любовна сцена. Но в по-зрелите му комедии различните нишки на действието носят своя собствена атмосфера, като създават една хармония на контрастиращи тонове, а тук, макар тонът на Ариостовата комедия да не е никак романтичен, тя е предлагала много възможности за една романтична преработка, които Шекспир при по-късен стадий на своето развитие сигурно не би пропуснал.

Бледостта на Бианкиния образ впрочем е възбудила без основание гнева на мнозина критици. Бианка не е прикрита интригантка. Тя не интригува против сестра си и ако излъгва своя баща, като без негово знание се омъжва за Лученцио, тя се възползва само от традиционното право на комедийните героини (включително и Шекспировите) да се борят за своята любов; най-сетне Баптиста се готви да я даде на най-богатия от жените й без оглед на нейните предпочитания и няма защо да го съжаляваме, когато бива излъган. Нито пък трябва да смятаме, че Лученцио получава заслуженото наказание за своето притворство, като се натоварва с непокорна и зла жена. Бианка в последния епизод на комедията не се проявява като лоша, а като типична жена. Славата на Катерина се състои именно в това, че тя вече изпълнява безропотно заповеди, които другите две жени с известно право смятат за неважни и малко



обидни.

Последният епизод – с облога между съпрузите – е необходим, за да събере отново двете нишки на фабулата и да даде един по-пищен финал на цялото. За да изпъкне този финал още по-силно, представена е и една трета брачна двойка – на неженен с вдовица; за тази цел е прибавен и един трети жених за Бианка – Хортензио, който не съществува у Аристо, и с това се получава и една трета, макар и само зачатъчна нишка на действието. Но като че ли тези усложнения не са достатъчни сами по себе си и затова цялото е поставено в рамката на историята с медникаря Слай. Такива рамки или въведения отговарят на една сравнително примитивна техника. Те запълват като че ли нуждата да се подчертае, че това, което става на сцената, е само игра. Но обикновено тези рамки са представлявали само разговор между митологични фигури, спор между комедията и трагедията, диалог между духа на убит човек и някоя фурия и пр.; а тук Шекспир развива от рамката самостоятелна малка пиеса. От твърде разпространения фолклорен мотив, който той използва за тази цел, Калдерон и Грилпарцер са създали цели философски драми. И наистина уводът на „Укротяване на опърничавата“ би могъл да послужи като общ увод към всички комедии на Шекспир, защото засяга една от основните му теми, несъответствието между привидност и действителност и въпроса за собствената личност, за неумението на човека да познае себе си. На пияния Слай бива внушено, че е лорд, и той дава вяра на измамата. Краят на тази малка драма липсва било защото Шекспир изобщо не го е съчинил, било защото актьорите са престанали да го играят и той е отпаднал от ръкописа им. В „Укротяване на една опърничавата“ пиесата завършва с това, че Слай, пак в пияно състояние, бива отнесен обратно в полето и като се събужда, макар да смята цялото за сън, решава да прилага Петручиовите методи спрямо собствената си жена. С това се установява една по-очевидна връзка между двете фабули. Но връзката съществува и в по-друг план. Защото в последна сметка и героите на главната фабула не са това, за което се смятат. Катерина е опърничавата, но тя крие в себе си покорната съпруга – коя е истинската Катерина? И обратно, покорната Бианка се разкрива като бунтарка против баща си и мъжа си, докато мъжете, Петручио и Лученцио, по-съзнателно се представят за нещо друго от това, което са. Трябва да признаем обаче, че в самата комедия тази тема не се изтъква много ясно и ние едва ли бихме я смятали за съществена, ако не търсехме някаква връзка между комедията и увода. В следващата Шекспирова комедия тя ще заеме много по-централно място, докато, обратно, другият проблем, този за

правата на жената, макар и по-дълбоко разработен, ще остане все пак второстепенен.

Докато критиците са били в своето мнозинство прекалено благосклонни към „Укротяване на опърничавата“, то към „Комедия от грешки“ те са по-скоро несправедливи. Тя е пак по-скоро фарс, отколкото комедия, и при това предпоставките ѝ са значително по-невероятни, така че сме по-малко склонни да се замислим сериозно върху нея – затова тя обикновено се отминава като пръв и не много успешен опит. Но за ренесансовия човек невероятната фабула е имала зад себе си авторитета и обаянието на класическата литература и тук Шекспир е излязъл на открито съревнование с един от признатите майстори на комедията – Плавт. Характерно е обаче за Шекспир, че обръщайки се за образец към римляните, той избира не една от типичните им комедии, в които синът и хитрият роб се съюзават, за да излъжат бащата или богатия покровител заради куртизанката, а една от комедиите, в които по изключение недоразуменията и грешките се дължат не на лукави кроежи, а на припознавания и конците се дърпат не от хората, а, тъй да се каже, от съдбата. Защото надхитряването, основният комичен принцип както в римската, така и в развилата се от нея италианска комедия, очевидно не го е привличало много. Наистина в първата му комедия вторичната фабула, заимствана от Ариосто, почива на този принцип, но тя представлява най-повърхностно разработената част от драмата; а при главната фабула, макар да бихме могли да кажем и тук, че като изиграва пред Катерина една комедия, Петручио я надхитрява, все пак комизмът се дължи много повече на това, че бруталната сила се представя за загриженост и че на Катерина се заплаща със собствената и монета. В цялото творчество на Шекспир има само една комедия – „Веселите уиндзорки“, която би могла да се окачестви като истинска комедия на надхитряването.

Заимствайки фабулата си от Плавтовата комедия „Менехми“, Шекспир се придържа привидно и към законите на римската драматургия: единство на действието – тук не се преплитат различни фабулни нишки, а действието образува едно неразривно цяло; единство на времето – действието се развива за един ден; и единство на мястото – всичко става на един площад – римската платая, – около който са разположени къщите на отделните действащи лица. Това обаче се дължи по-скоро на естеството на фабулата, отколкото на съзнателно намерение; и при това последният закон не е спазен много строго: ако се опитаме да поставим комедията по принципите на римската сцена, отделните „къщи“ ще трябва не само да представляват входове, но и да дават възможност за

показване на някои интериори. На Шекспировата сцена пък с нейната липса на декори единството на мястото едва ли би се забелязвало; и във всеки случай първата сцена, в тронната зала на княза, напълно нарушава принципа на платаята. Но тази сцена именно е прибавка на Шекспир, която замества пролога на Плавт и превръща сухото изложение на факти в драматично действие; у Плавт старият Егей не участва в действието – той и жена му са вече починали. А идеята за тази сцена е взета от предишната комедия, където, както при Ариосто, за да накарат странстващия учител да поеме ролята на Лученциовия баща, го излъгват, че като гражданин на враждебна страна животът му е в опасност. Тук лъжата е станала действителност: нещастният Егей ще трябва да умре. Очакваме, че драмата ще се занимае по-нататък с неговите злочестини; но Егей изчезва от погледа ни и ще се появи отново едва при самата развързка, когато (както Аполоний Тирски, героят на класическата повест, популярна и през средните векове и послужила като основа на по-късната Шекспирова драма „Перикъл, княз Тирски“) ще намери загубената си жена в лицето на игуменката на манастира. Така патетичната история за Егей образува рамка за фарсовите преживявания на самата комедия. Но тази рамка вече не е отделна от главното действие, а образува съществена част от него и му придава нова дълбочина; тя е указание, че животът има и своите тъмни страни; указание е също, че в перипетиите на пиесата трябва да се търси нещо повече от чисто фарсовото начало. Такива контрасти на настроението са непознати на класическата комедия, те не са постигнати и в „Укротяване на опърничавата“ въпреки сложно преплетените ѝ фабулни нишки, но те са много характерни за Шекспировата техника и за Ренесанса изобщо.

Това, което Шекспир е направил с Плавтовия фарс, е преди всичко усложняването и обогатяването на действието. Към двамата близнаци у Плавт той прибавя и втора двойка – робите им, и с това възможностите за припознавания не само се удвояват, а се повдигат на квадрат. И нещо повече: у Плавт близнакът странник е трезв и малко хитър младеж, който се изненадва наистина от неочакваната любезност, с която го посрещат навсякъде, но вижда в нея поначало някакъв опит за мошеничество и това го прави само по-предпазлив и по-готов да се възползва от положението за собствена изгода. Шекспировият близнак-странник, напротив, напълно се обърква от цялото положение, защото за него връзката с действителността, която би трябвало да бъде най-здрава и сигурна – слугата му, се оказва най-несигурна. Той се чувства омагьосан. Устоите на неговото съществуване се разклащат, самоличността му като че ли е

на изчезване и това се загатва още при първата ни среща с него в едно разгърнато сравнение; а сравненията тук за разлика от „Укротяване на опърничавата“ са много редки и затова пасажът изпъква с особена сила:

„Приличам аз на капката, която  
е скочила в морето, уж да дири  
там друга капка, а наместо туй  
изчезнала е тукатси във него...“

Личността му действително се разтваря в другите капки. Но Антифол греша в едно: капката, която дири, не е всъщност неговият брат, а друга, с която ще се слее. И това се загатва малко по-късно, когато Адриана подема, макар в друга връзка, същия образ:

„Не се дели, съпруже мой, от мене,  
защото туй е невъзможно, както  
да капнеш капка в бездната пенлива  
и след това оттам да я извадиш  
несмесена, без липса и прибавка.“

Последният образ принадлежи всъщност към другата тема на драмата – съпружеските отношения, която, макар и вторична, е разработена тук с много по-голяма задълбоченост и разбиране, отколкото при първия опит, като нещата са представени в тяхната сложност и не толкова едностранчиво. При Плавт вината за лошите отношения между съпрузите пада изцяло върху жената: тя със своята властност е пропъдила мъжа си от къщи и го е накарала да търси развлечения и утеха у разни куртизанки; и тези упреци са вложени в устата на собствения ѝ баща при първото подхващане на темата. При Шекспир обвиненията се отправят от игуменката, която не познава истинското положение на нещата и е подвела Адриана да се очерни сама без нужда до такава степен, че дори Лучиана, която инак съвсем не държи страната на своята сестра, този път е възмутена от несправедливостта. А и ние самите сме чули вече упреците, които Адриана е отправила към своя мъж, и знаем, че те са наистина съдържани и достойни и че тя е била готова с радост да подхване най-малкия знак на любезност от негова страна. Видели сме също, че в момента, когато мъжът ѝ е в беда, Адриана забравя веднага всички обиди и мисли само как да му помогне. Изобщо още от самото начало ние сме могли да се уверим в сложността на проблемите. Лучиана при първото си появяване застъпва становището, до което Катерина стига чак

накрая: че жената по природа е създадена да се подчинява на мъжа. Но нейните назидания срещат веднага отпор – и доста убедителен – от страна на Адриана, която отвърща, че всичко това звучи много хубаво на теория, но че на дело нещата са по-трудни. И при по-нататъшното развитие на действието виждаме, че вината за раздорите лежи еднакво върху двамата: мъжът е нехаен и себичен, жената – нетактична и прекалено възискателна. И дори назиданието, дадено накрая от игуменката, не звучи като назидание, и то не само защото не е във формата на проповед, а на жива, драматична сценка, но и защото не отговаря на истинското положение. Заключение е в основата си пак същото, както при „Укротяване на опърничавата“ – жената трябва да се подчинява на мъжа си, но вече не защото така повеляват природата и моралът, а защото тя няма друга възможност – тя е действително по-слабата. Но от нейния такт и от умението ѝ да води неусетно своя съпруг зависи семейното щастие. И разпределението на трите двойки, които и тук се събират при финала, е също много по-сложно и ни кара повече да мислим, отколкото при първия опит. Не едно просто противопоставяне на бяло и черно, а три различни положения: старите, които със своята върност и преданост имат право вече да очакват щастливи дни след всичките си патила; младите съпрузи, които са имали възможност да видят своите грешки и да тръгнат сега по по-разумен път; и влюбените, за които морето е само до колене, и чието щастие лежи в собствените им ръце. С една дума, Шекспир вече се е научил, че трябва не да дава евтино и едностранчиво назидание, а да ни представя само елементите на проблема, като предоставя разрешението на нас.

И все пак, макар че и двете тези на комедията са сериозни сами по себе си и, както виждаме, сериозно подхванати, те почти изчезват в блясъка на самото действие и в неговото разнообразие, и тук всъщност лежи най-голямото постижение на комедията, най-ясно проличава голямото майсторство на Шекспир в сравнение с оригинала. У Плавт действието върви отначало сравнително мудно и истинските усложнения започват едва в петото действие, което е впрочем почти толкова дълго, колкото останалите, взети заедно. У Шекспир припознаванията започват още от първото действие, за да вървят кресчендо и без никакво отслабване до самата развързка. От малки намеци у Плавт Шекспир създава цели епизоди (например у Плавт единият от близнаците получава една верижка, която трябва да се занесе на златаря за поправка, но решава да я запази за себе си, а у Шекспир златарят става действащо лице и арестува другия близък, за да получи парите си). Използван е и един

епизод от друга Плавтова комедия – „Амфитрион“, в която боговете, взели образите на героя и слугата му, пируват с домакинята, докато истинският домакин чука напразно на собствените си порти. Усложненията у Шекспир растат като лавина, докато накрая на площада се събира цяла тълпа – всички се надвикват, всеки опровергава другия, всеки знае част от истината, но никой не може да я проумее изцяло, а само ние – страничните зрители, сме в състояние да различаваме между привидното и действителното. И тук контрастите са особено умело използвани. Когато шумът застрашава вече да ни заглуши, идването на княза с осъдения на смърт Егей изведнъж го прекъсва. Но с това се внася само един нов момент в недоразуменията, които сега стават дори и трагични. Глъчката отново се надига, докато най-подир близнаците се появяват заедно и всичко се изяснява. У Плавт тази развръзка се разиграва на почти празна сцена, когато двамата братя, придружени само от един роб, се намират лице срещу лице. Шумният финал, при който всички действащи лица се намират заедно на сцената и всички нишки на сложното действие се сплитат в един общ възел, е част от установената техника на времето, той не е измислен като принцип от Шекспир, обаче тази техника едва ли е приложена другаде така блестящо и с такова умение, както тук. Но има в пиесата една друга структурна особеност, която е по-скоро оригинална – това е силното ударение, което се поставя в средата на комедията. В „Укротяване на опърничавата“ тази точка е била отбелязана чрез сватбата, с която се изменя самата посока на действието. Тук, напротив, действието следва неотклонно една и съща посока: недоразуменията стават все по-сложни и по-дълбоки. Но и в тази възходяща линия се получава все пак едно централно ударение, този път чрез промяна във вида на недоразуменията; сцената, в която близнакът странник се обяснява в любов на Лучиана, когато за него се разкрива един нов свят и той, сякаш прероден, се обръща към нея със затаен дъх като към божество:

Ако дарена сте с неземна сила,  
от мен сторете друго същество  
и ще ви слушам аз, девице мила –

е разработена с един лиричен жар, който липсва напълно в предишната комедия. И положението на нещастния Антифол, видял своите най-чисти пориви отблъснати като нещо гнусно и срамно, внася тук една сантиментална нотка, която подема патоса на рамката. По структурата

си „Комедия от грешки“ е едно от най-съвършените постижения на Шекспировото изкуство; и тая структура не дължи абсолютно нищо на Плавт. Епизодите на Плавтовата комедия са така разместени, естеството им е така видоизменено, че всъщност от Плавт остава само основното положение; разработката е изцяло на Шекспир. Комедията не съдържа такива колоритни фигури, каквито има „Укротяване на опърничавата“, но във всяко друго отношение тя представлява спрямо нея голяма крачка напред.

В сравнение с тази крачка „Двамата веронци“ може да ни се стори по-скоро едно връщане назад. Тя е може би като драма най-слабата от ранните пиеси и всъщност не е съвсем сигурно дали наистина следва, а не предшества другата. Но поне в някои отношения тя представлява една действителна стъпка напред към формата на зрелите комедии. Тук Шекспир се разделя вече с буржоазния свят на първите си опити, за да се върне към него само един-единствен път във „Веселите уиндзорки“, комедия, която и в много други отношения представлява аномалия в общата линия на развитието му. Литературната теория на Ренесанса, преподавана и в училищата – а Шекспир без друго е преминал средношколския курс на Стратфордското училище, учела, че докато трагедията се занимава със знатни хора, предимно царе, и с големи престъпления и ужаси, комедията има за свое поле обикновения гражданин и неговите всекидневни слабости, които могат да се изправят чрез присмех. Към тази теория Шекспир се придържал съвсем точно в първите си два опита. И ако в „Двамата веронци“ той отстъпва от нея, то е преди всичко, защото това не е истинска комедия, а по-скоро романс, примесен, разбира се, с клоунади – любимия жанр на публичните театри. Главната фабула сама по себе си не е комична, а по-скоро сантиментална. Действието наистина се различава малко от това на дошлите до нас романи – то е по-съсредоточено и приключенският му елемент е сравнително слаб, но в основните си линии жанрът е запазен. И все пак тук се чувства вече известно доближаване към дворцовите комедии на Лили, към света на граф Саутхямптън, бъдещия Шекспиров меценат, комуто младият автор е посветил двете си поеми „Венера и Адонис“ и „Лукреция“, а навярно и своите сонети. И това доближаване не се състои само в аристократичната обстановка. Главна тема тук е главната тема на сонетите, превъзрасянето на приятелството над любовта, тема, която заема важно място и в комедията на Лили „Ендемион“ и е изобщо една от любимите теми на изящния свят през Ренесанса като израз на най-мощното течение на времето, платонизма.

Главна тема в комедиите на Лили обаче е любовта сама по себе си, а не в борба с приятелството, и то любовта, третирана като извор на комизма: и в това именно се състои тяхната оригиналност. Комедии, в които любовта е главен двигател на действието, причина за всичките хитри кроежи, които представляват истинския извор на комизма, е имало, разбира се, и преди това. Такива любовни комедии са почти всички римски и италиански комедии. Но комедиите на Лили не са любовни комедии, а комедии на любовта, в които самата любов съставлява комичното начало: тук се забавляваме от прищевките на Купидон, който събира неподходящи двойки, наказва бунтовниците против неговата власт, като ги кара да се влюбват мимо намеренията си, и помътва разума на ранените от стрелите му. Във фабулата на „Двамата веронци“ няма наистина нищо характерно за духа на Лили, но в трактовката ѝ има немалко елементи, които ни напомнят за него. Напълно в този дух е образът на Валентин, един, макар и умерен, бунтовник против любовта, който впоследствие показва всички симптоми на любовната болест в най-острата ѝ форма: стои със скръстени ръце като меланхолик, загубва апетита си, будува цели нощи и съчинява любовни песни; както Апел на Лили, той смята, че тайната му е скрита дълбоко в гърдите му, а я издава с всеки свой поглед и въздишка; и пак като същия герой люби отчаяно, но чака своята възлюбена да направи първата стъпка и не е дори в състояние да разбере много ясните ѝ намеци. Също така и сцената, в която кокетната Джулия скъсва писмото на своя любим, за да събере после късчетата и да ги целува едно по едно – макар да е налице и в романа на испанеца Монтемахор „Диана“, от който изобщо е заимствана фабулата на комедията, носи духа и комичната разработка на Лили.

В епизода от „Диана“, послужил като основа на фабулата, е третирана само неверността на Протей. Тук Силвия (имената у Монтемахор са други) се влюбва в преоблечената като паж Джулия, като я ухазва от името на неверния си господар (мотивът се среща и в „Дванайсета нощ“, и в безброй други варианти) и умира от любовна мъка, а опечаленият Протей след различни други приключения бива спасен от преоблечената като рицар Джулия, за да завърши всичко благополучно. Шекспир противопоставя на Протей идеалния образ на Валентин, когото свързва със Силвия, като прави от нея принцеса; приписва на Протей един още по-тежък грях – предателство спрямо приятеля, вмъква мотива за изгнанието на влюбения, заимствано по всяка вероятност от „Ромео и Жулиета“, с чиято история трябва да се е запознал още по онова време; превръща двамата рицари, които нападат Протей, в



разбойническа банда. По този начин той сплита две фабулни нишки, не много различни по настроение, но затова пък контрастиращи по характер и ситуации, като се погрижва да разнообрази атмосферата на комедията чрез епизодите с комичните слуги, които донякъде служат като отразители на главното действие: Ланс мимира на фарсово равнище раздялата на Протей с Джулия и любовта на Валентин – дори с чертите на куртоазния влюбен, който е длъжен да пази своята любов в тайна; а в предаността му към неговия четириног другар виждаме като в негатив предателството на Протей. Този бавен, добродушен, глуповат, но същевременно и малко лукав Ланс, който умее да се справя с живия и отракан Скок – остроумният паж е дежурна фигура при Лили, е всъщност душата на цялата комедия, която без негова помощ би била доста блудкава и условна. Той надминава по живост и комизъм двамата дромиевци от предишната комедия, превъзхожда и всички комични слуги от по-късните пиеси, включително и съименника си Ланчилото от „Венецианският търговец“; и двете му реплики: „Невъзпитан нахалник, който си мушка носа в чужди тайни! Отивам да погледам как ще го оправят“ – след като сам е станал причина другият да закъснее – и: „Е, кога си ме виждал, като говоря с благородна дама, да вдигам крак и да й мокря криволината? А? Кога си ме виждал да правя такива безобразия?“ – отправена с добродушен укор към кучето му, са достатъчни да му осигурят място между безсмъртните сценични образи. За забелязване е, че той е най-сполучлив, когато е сам на сцената – по всяка вероятност носи много от традицията на прочутите клоуни на времето, Тарлтън и навярно първият създател на ролята, Кемп, които били известни не само като изпълнители на роли, но излизали понякога и със самостоятелни спектакли.

В сравнение с Ланс останалите фигури на комедията са бледи и схематични, с изключение донякъде на Джулия, която може да се счита за предшественица на прелестните Розалинда и Виола от зрелите комедии. На нея е дадена, общо взето, и най-хубавата поезия в цялата драма. Тази драма предлага много повече възможности за лирична разработка, отколкото предишните, и съдържа не малко стихове, които напомнят сонетите (макар не толкова, колкото „Комедия от грешки“). В нея срещаме и първия стих на Шекспир, станал общоизвестен поради красотата си: Несигурната слава на Април. И все пак поезията тук не е още на голяма висота. Човек би казал, че пиесата не е лежала много близо до сърцето на Шекспир; особено последното действие – с оперетните разбойници, които избират главатаря си, защото знаел чужди езици, и с

театралния отказ на Валентин от своята любов в името на приятелство – прави впечатление на груба, недоработена скица. Грешки и несъобразности се срещат в повечето Шекспирови драми; той очевидно е писал бързо, без да обмисля как различните детайли се съгласуват помежду си, като не е имал предвид читателя и е знаел, че при бързото поднасяне на текста и раздвиженото действие на сцената противоречията ще минат незабелязани. Но едва ли има пиеса, в която да са натрупани толкова несъобразности, колкото в „Двамата веронци“. Ако сега се приема, че дукът е дук, а не император, или че действието започва във Верона и се премества в Милано, това дължим на по-късните редактори. От оригиналният текст не може да се разбере в кой от двата града се намираме в даден момент; веднъж дори се озоваваме без предупреждение и в Падуа. Но едно поне е ясно, че действието започва в местност идилична и безметежна, че централната част на фабулата се развива в двореца, място на интриги и коварство и че проблемите намират накрая своето разрешение в свободния простор на зеления лес. Така и тук се получава нещо като рамка, която служи да отдели мястото на действието като чуждо и отдалечено, както Ефес е чужд, омагьосан град за Сиракузкия близък или Падуа с всичките приключения на Катерина и Бианка е място, видяно само в пиянския сън на медникаря Слай. Нататък ще се убедим, че и в по-късните Шекспирови комедии действието става почти винаги в местност, чужда не само за нас, но и за самите герои.

С четвъртия си опит – „Напразни усилия на Любовта“, Шекспир прави вече решителна стъпка към Лили и към комедията на любовта, която ще остане вече основна комична форма за него. За историята на тази комедия не знаем повече, отколкото за историята на другите, но за нея можем да направим някои доста правдоподобни догадки. Вероятно е например датата на написването да е 1593 г., което би обяснило една от основните теми на комедията – клетвопрестъпничеството на наварския крал. През лятото на тази именно година бъдещият френски крал Хенрих IV, крал и на Навара и светла надежда на протестантската кауза в Европа, решил да сложи край на религиозните войни в своята страна, като заявил, че Париж си струвал една литургия и приел католициството. Вероотстъпничеството на краля обаче не дало веднага очаквания резултат и близо една година изминала, преди той да получи признанието на католиците и френската корона. И това е навярно обяснението за неочаквания край на комедията, която не завършва със сватбени камбани: в нейния финал наварският крал не получава ръката на Франция и не е сигурно, че ще я получи. Ако приемем, че комедията е и политическа

сатира подобна на „Мидас“ от Лили, това нарушение на всички театрални традиции става лесно разбираемо.

През 1592–1593 г. обаче лондонските театри били затворени поради чумата, която върлувала в града. Трупите тръгнали на обиколки из провинцията или дори в странство – в Холандия, Германия и Дания. Но вместо да се впусне в такива авантюри, Шекспир предпочел да се довери на щедростта на младия граф Саутхямптън: именно през тази година той написал за него споменатите две поеми – единствените си епични произведения. И навярно от същия този меценат той е получил поръчка за една комедия, която да се играе от младите хористи пред отбрана публика в двореца на графа; че това е било тъй, говори и необикновеното число роли за млади момчета – пет жени и един паж, както и сравнително леките задачи, предвидени за целия ансамбъл. Особената публика пък принудила Шекспир да се обърне вече към Лили за образец. Ключовата и същевременно централна сцена на цялата драма, в която мъжете един подир друг се издават, че са престъпили клетвата си, е взета направо от „Галатея“ на този автор, където нимфите на целомъдрената Диана, ранени от стрелите на Купидон, правят подобни признания. Но дори като взема Лили за образец, Шекспир остава верен на себе си: той избира за свои герои не отвлечени митологични същества, а хора от плът и кръв, стъпили здраво на земята. А и любовта тук се явява не като болест, причинена от сляпо пакостниче, нито пък като слабост, която силните хора превъзможват, а като естествен порив, способен да обърква хорските сметки не по-зле от самия Купидон, и то защото хората сами не познават достатъчно добре себе си, а не защото са предизвикали гнева на едно капризно божество. Докато Лили е писал преди всичко, за да ласкае кралицата, която била успяла да надвие бога на любовта и да го подчини на своята воля, Шекспир е могъл да избира темите си по-свободно и навярно това, което го е възпирало да тръгне по стъпките на Лили от самото начало на своя път, е било, че картината на любовта, дадена в драмите на Лили, не го е задоволявала, че са го дразнели формите на дворцовия флирт, в които тя се е изразявала там. И в последна сметка на новата му комедия може да се гледа не толкова като на политическа сатира, колкото като на атака срещу условностите на дворцовия флирт. Мъжете биват наказани не толкоз, защото са престъпили клетвата си – коя ли жена би се сърдила, че нейните чарове са се оказали по-силни от оковите на една клетва? – а защото, веднъж влюбили се, те обличат своите искрени намерения във формата на един елегантен флирт. Дамите приемат всичко като игра, играят си на свой ред и остават изненадани,

когато получават сериозни предложения, за които не са подготвени. Подчинявайки се на жанра на дворцовата комедия, Шекспир ни дава същевременно и една весела критика както на самия жанр, така и на предпоставките му.

Идеята за академията, от която произтича цялото действие, е продиктувана от централното положение. Докато целомъдрието на Дианините нимфи се е разбирало от само себе си, клетвата на младите мъже тук се е нуждаела от някаква мотивировка; а идеята за подобни „академии“ – разбира се, не с такива строги устава – е била добре позната навремето и дори осъществена при някои италиански дворове; като пример може да послужи прочутата книга на Кастильоне „Придворният“, а подобна идея може дори да се свърже с наварския двор. Но през 1592 г. тази идея получава особена поанта поради това, че сър Уолтър Рали, главният съперник на Саутхямптъновия приятел, граф Есекс, като фаворит на кралицата изпаднал в немилост поради една любовна интрига с придворна дама и бил принуден да се оттегли в своето имение, където събрал около себе си група млади учени, математици, астрономи и поети. Около тази компания, заподозряна в атеизъм, доста се е злословело навремето, имало е дори официално следствие и изглежда доста вероятно, че Шекспировата академия визира именно академията на Рали, макар последната да не е имала много нещо общо с целомъдрието. Не че сред образите на драмата можем да открием лицето на Рали или на свързаната с него придворна дама – един фаворит, макар и в немилост, би могъл да стане пак опасен враг, особено при такава капризна кралица като Елизабет, и Шекспир, дори да е искал да осмее по-осезателно главата на враждебната за неговия патрон клика, е предпочел да обърне стрелите си против френския отстъпник от протестанството и неговите генерали – Бирон и Лонгвил. Ако четвъртият член от квартета в пиесата – Дюмен, напомня с името си католишкия херцог Дьо Мейен, заклет враг на Хенрих, това може да е намек за малко двойствената роля, която последният играл спрямо католишката лига при описаните събития. Тези подробности, разбира се, не са от голямо значение за разбирането на драмата, но те ни помагат да вникнем в особения жанр, към който тя принадлежи.

Тъй или иначе, с идеята за академията се вмъква една нова тема в сложната симфония на комедията. Една от любимите теми за разговор у Лили е тази за университета или двореца като най-добра школа за живота, и тази тема се засяга и тук, но в малко по-друга форма – като въпрос за сухата, академична наука, която откъсва човека от живота. Но и този

въпрос остава все пак страничен, засегнат мимоходом. Научните интереси на мъжете не са ги откъснали от живота; напротив, по-скоро получаваме впечатление, че тези интереси никога не са били много дълбоки у тях и че грешката им лежи по-скоро в това, че те не познават достатъчно добре себе си, като мислят, че могат да се отдадат на науката; че те гонят само една празна слава, без изобщо да имат някакви научни интереси. В самото начало Бирон повдига един въпрос, с който биха могли да се запълнят немалко академични заседания – този за отношението между науката и живота; но останалите трима му отговарят само с лекомислени шеги, а и Бирон не е много сериозен – виждаме, че академията е предварително обречена на неуспех; не след много здравият разум на неукия Кратун ни показва това още по-ясно; малко по-късно цялата академия рухва от само себе си при първото изпитание. Любовните неуспехи на мъжете също се дължат не на това, че те са гонели една абстрактна наука или са се отчуждили от живота, а, напротив, на това, че познават твърде добре галантния живот на двореца и са се доверили на неговите условности, докато Кратун би могъл да им покаже по-естествен и по-пряк път към успеха.

Друга такава странична тема, която съпровожда главната с повече постоянство и дори по едно време се слива с нея, е „словесният пир“. Езикът и неговите форми са нещо, което постоянно занимава Шекспир, големия майстор на словото. Играта с езика, каламбуърът, е един от главните извори на неговия хумор и от това са се оплаквали немалко поколения критици от XVII в. до наши дни. Игротривицата има естествено голяма роля и в тази комедия. Но тук Шекспир прави и една по-сложна игра с езика, като осмива различните езикови стилове на времето – раздутия, дворцов стил на Дон Армадо; педантизма на Олоферн, грешките на ония, които са се натъкнали с трохите от словесния пир, без да ги разбират. (Тук за пръв път той използва по-последователно несъзнателните грешки на тия, които се стараят с употребата на редки думи да придават на речта си по-голяма изящност; досега клоуните му са правили почти изключително умишлени грешки.) Дори и между греховете на царедворците се споменава злоупотребата с езика, а накрая и Бирон обещава да изхвърли от речника си фразите от тафта и да се изказва в бъдеще само с конопени „не“ и шаячни „да“. Но макар кралят малко по-късно действително да украсява думите си с такива завъртулки, че принцесата не успява да го разбере, езикът на благородниците не се различава от тоя на дамите, нито пък би могъл да се окачестви като надут или неестествен. За общата концепция на Шекспир е, разбира се, удобно да им

се припише и този грях, но ако той би ни го показал на дело, ако героите му биха говорили наистина като Армадо, те биха били непоносими като герои и затова той се задоволява с едно леко загатване. Има още и някои други по-малки теми, които се повтарят като лейтмотив в хода на драмата: правят впечатление например постоянните намеци за броене, изчисления и грешки в броенето, при които числото три играе особена роля; може би тук се крие пак някакъв намек за математиците около Рали, но ако е тъй, смисълът му е вече загубен. Изобщо ясно е, че комедията е препълнена със злободневни намеци. По всяка вероятност много от действащите лица представляват карикатури на личности, познати на Саутхямптъновия кръг, но опитите да се открият прототипи на тези карикатури остават неубедителни. Само за Дон Армадо може да се предположи, че представлява секретаря на Филип II Испански Антонио Перес, който, след като избягал от господаря си, потърсил убежище при английския двор и се движел главно в кръга на граф Есекс.

Но макар че се основава до голяма степен върху злободневни теми, които днес ни говорят малко или дори остават напълно неразбираеми за нас, комедията все пак запазва своята жизненост и от нея лъха един особен чар. Това се дължи не толкова на силата на образите, както е при покъсните комедии. От мъжкия квартет само Бирон изпъква като личност, защото трябва да се отдели от другите със своя скептицизъм и по-хедонистичния си мироглед. На него е дадена за партньорка Розалина, най-хапливата от дамите. Но макар че Розалина изпъква с острия си език и с някои по-съмнителни, но съвсем слабо загатнати качества, като образ тя трябва да отстъпи място на много по-сдържания, но извънредно фин портрет на принцесата. Като изключим първата ни среща с нея, когато отговорите ѝ на комплиментите на Бойе са твърде силно подчертани и прекалено ясно издават авторовите намерения, шрихите са нанесени така изкусно, че накрая се учудваме дори как се е изградил такъв очарователен портрет. Основните ѝ черти са доброто сърце, тактът и тихият ѝ авторитет. Тя има хумор, но той не се проявява, както при дамите ѝ в изказването на елегантни неучливости; тя е любезна и говори учтиво с всички; единствено тя проявява съчувствие към нещастния Олоферн, когато надменните младежи, за да прикрият собствения си маскарарден неуспех, провалят представлението му. С много тънка ирония и без всякаква язвителност тя дава на краля да разбере колко неучтиво я посреща и колко са смешни неговите идеи, не настоява върху правата си и с усмивка приема негодите на предложеното ѝ гостоприемство. Тя управлява с такт своите дами, прекратява препирните им, когато те заплашват

да станат твърде остри, и почти неусетно избягва всякакви неудобни положения. Това е всъщност най-тънкия портрет, създаден от Шекспир до този момент, и то не само в комедиите. И ако го приближим до този на Хамлет, ще видим, че обаянието, което лъха от образа на принца, се дължи пак на подобни фини штрихи, които допълват при него по-силните контури.

Комедията обаче действа като цялост и дори този портрет само допринася за общия ѝ чар, но не го създава. От момента, когато пристига принцесата със своята свита – защото тук не навлизаме в чужд свят, както при другите комедии, а чуждият свят нахлува отвън и ни завладява, на фона на зеления кралски парк се разиграва един ефирен балет, издържан сякаш в пастелни цветове; четирите главни двойки се явяват в постоянноменящи се групировки, ту мъжете, ту жените, ту отделните двойки, ту целият ансамбъл, като фигурите на този изящен танц се редуват постоянно с по-громавите движения на второстепенните персонажи. И по същия начин се преплитат и отменят различните теми, а дори и формите на изказа. Тук не само различните стилове варират и играят свой собствен танц; не само – както е и при другите драми на времето – проза и мерена реч се редуват според тона на отделната сцена, но и формите на мерената реч се менят постоянно: бели стихове за по-сериозните пасаж; римувани куплети и по-сложни структури, напомнящи сонетната форма, за лиричните места; грубо римувани куплети с куцащ ритъм, напомнящи навярно римуваните отговори на известния клоун-импровизатор Тарлтън. Такива форми се срещат наистина и в предишните две комедии, но никъде не сме свидетели на такова жонгльорство с метричните форми, както тук. Шекспир може би се е дразнел малко от поръчката за една дворцова комедия и е възможно да си е отмъстил на своята нова публика, като се е понадсмял на нейния начин на живот и дори имал смелостта да ѝ чете накрая една малка лекция за нейната несериозност; но очевидно задачата му е съставила голямо удоволствие и това удоволствие се чувства в лекотата на цялата игра. И все пак между мунетните тонове се прокрадват тук-таме някои по-басови и дори загадъчни ноти. Любовта на Бирон към мургавата (тоест грозна за тогавашните схващания) и очевидно малко леконравна Розалина, която той презира и все пак обича мимо волята си, ни напомня положението в сонетите и Розалина изглежда да е или праобраз, или пък отражение на прословутата „смугла дама“, злия ангел на сонетите. Мотивът е обаче само леко загатнат и едва ли накърнява общия тон. Другояче стои въпросът с Меркаде, вестителя на смъртта, чиято поява изведнъж прекъсва

веселбата. Особено на сцената внезапното появяване на тази черна фигура има потресаваш ефект и с това целият тон се изменя. И може би този шок е необходим, за да се подготвим за не по-малко неочаквания финал, при който Жан и Жана не се оженват и става необходима очарователната песен на кукувицата и кукумявката с нейните контрастиращи битови винетки, които смекчават контраста в драмата, но и ни напомнят, че животът не се определя само от лятото, за да можем да напуснем театъра все пак примирени и с основния тон на комедията, звучащ в ушите ни.

„Напразни усилия на Любовта“ е последната от експерименталните комедии на Шекспир – при нея той открил истинското си призвание като комик, но сякаш по неволя. „Сън в лятна нощ“, написана след отварянето на театрите през 1594 или 1595 година, открива поредицата от зрите му комедии на любовта. Тя е пак нещо като полемика с Лили и пак напълно в стила на дворцовата комедия, макар и с по-малко разнообразна тематика. Някои дори смятат, че и тя е написана по поръчка, за някоя аристократична сватба. Това не изглежда много вероятно – трупите при такива случаи обикновено са предлагали нещо от текущия си репертоар – но не е и напълно невъзможно. Във всеки случай тя е, както и „Напразни усилия на Любовта“, една от съвсем малкото на брой драми на Шекспир с фабула, измислена от самия него. Тук Шекспир не само разжалва пакостника Купидон като бог на любовта, но изгражда една съвсем нова любовна митология. И макар че действието става в Атина, тоест в самото отечество на сляпото божество, той поставя на негово място феите, които, за разлика от него, доброжелателно бдят над неразумната любов на смъртните и накрая, макар грешките им – също като шегите на Купидон – да причиняват чудновати усложнения, довеждат всичко до щастлив изход.

Обикновените феи на английския фолклор са доста различни от тези на Шекспир. И те са дребни същества, но все пак имат ръста на дванайсетгодишни деца; преди всичко пакостничета, те подменят със своите изчадия децата в люлките им, объркват пътника и го карат да описва големи кръгове в мъглата; или – като Пък, който по дух най-много им прилича – пречат на маслото да се образува в буталката. Но, от друга страна, те притежават и качества, които ги правят подходящи за покровители на домашното огнище. Те наказват развлеканите, като връзват възли в косите им, когато спят, и щипят до посиняване прелюбодейците, които им попадат в ръцете. Но покрай тези феи, за които съществуват най-много приказки, в английския фолклор се долавя и смътно предание



за много по-мънички същества, които, както Шекспировите, живеят в цветята, но за които много малко се знае. У Шекспир двете традиции донякъде се преплитат и той пръв въвежда в литературата образа на феите, които неговите съвременници са възприели от него и който е дошъл до нас. И нищо чудно в това, защото около тези дребни същества той е изтъкал в „Сън в лятна нощ“ една такава ефирна и вълшебна поезия, че действително сътворява цял нов свят. Сякаш неслучайно тъкмо в същата пиеса той говори за въображението на поета, който –

във трескав унес мята  
очи между небето и земята,  
и щом фантазията му роди  
каквото и да е, той в миг с перото  
описва го така, че за четеца  
превръща своето въздушно нищо  
във нещо с местожителство и име.

И на тази суверенна власт на поета той противопоставя нещастните еснафи, които не смеят да разчитат за нищо на фантазията и трябва да представят дори луната чрез фенер. А цялата драма на Шекспир е окъпана в лунна светлина, макар че всъщност действието става през нощ на новолуние, когато луната изобщо не свети: за нея се говори толкова много и тъй хубаво, че ние я чувстваме като постоянно присъствие. При това за Шекспир и неговите съвременници луната има особено значение: тя не само придава чрез меката си светлина чаровно настроение на всичко, което осветява, но е същевременно и символ на променчивостта; за тях всичко, включено в сферата на луната (тоест земния свят), е непостоянно и се мени, докато отвъд лунната сфера, в сферите на планетите и на постоянните звезди, е светът на непроменливото и съвършеното... Така луната играе тук двойна роля – тя не само създава настроението на сребристая нощ, но става и символ на комичния кадрил, който изпълняват обладаните от любовното безумие млади двойки.

Както Шекспировата любовна митология се различава от тая на Лили, така – видяхме вече – се различава и самата му представа за любовта. Ако за Александър Велики на Лили любовта е една слабост, която го отклонява от големите му задачи, за Тезей тя е венецът на неговия живот, нещо, което е спечелил чрез борба и което осмисля подвизите му. Неговата любов е „рационална“ според тогавашната терминология, т.е. не само чувствено влечение, а връзка между равни и подходящи си, основана върху разумно убеждение, и затова непоколебима. А Тезей и

Хиполита образуват рамката на цялата комедия: с тях започва и с тях завършва, и разумната, улегнала любов на двамата е мерилото, по което ще съдим любовта на другите двойки. Любовта на младите не е за осъждане наистина, но тя явно не е и кой знай колко разумна. Не е добре, че Хермия и Лизандър се любят пряко волята на нейния баща (което не значи, че Шекспир държи страната на Егей – тираничният старец сам не може да обясни защо предпочита Деметрий като зет). Деметрий не знае защо е изоставил Елена, за да се натрапва на Хермия; нито пък Елена знае защо държи за непостоянния Деметрий. Самият Купидон със своите игриви стрели не би могъл да създаде по-объркано положение. И младите трябва да се утешат с мисълта, че „любовният поток“ никога не е протичал гладко и спокойно. А тъй като тяхната любов изобщо не е била рационална, тя е подхвърлена на различните видоизменения, причинени от омайното биле на феите – нещо, подчертано с особена ирония в сцената с Лизандър, който се мъчи да защити своята любов като рационална тъкмо когато тя е най-неразумна. Но все пак в ирационалния кадрил, който се разиграва от младите двойки в гората, ролята на жените – и това е характерно за Шекспир – не се мени. Техните чувства остават незасегнати от грешките на Пък; тук – както изобщо в комедиите или поне в комедиите на любовта – девойките гледат по-трезво, виждат по-ясно, познават себе си по-добре и остават по-верни на своите чувства, отколкото младежите.

На объркаността в света на младите отговаря объркаността в тоя на феите; дори като че ли тя е причината за първата. И това е в съгласие с идеите на времето, които предполагат една съкровена връзка между природата, обществото и човешката душа, между макрокосмоса и микрокосмоса на човека. Едно нарушение на естествената хармония в единия свят непременно ще се отрази върху другия. Така неестествените недоразумения между Оберон и Титания, заради които тя бива жестоко наказана, са причина за неестественото объркване на годишните времена, за непрестанните дъждове, поради които посевите гният и всичко тъне в кал; а тия дъждове не са само поетическа измислица, те са описание на истинските стихийни дъждове, излели се над Англия през 1593–1594 г., които докарали редица неурожайи и станали една от причините за икономическата криза, обхванала страната през последните години на XVI век. Защото Шекспир като другите драматурзи по онова време обича да вплита в драмите си намеци за злосторни събития. Никак не е чудно следователно, щом като природата се влияе от препирните на феите, и в света на смъртните да се явят раздори – между баща и дъщеря, между

млади влюбени... И общото движение на комедията е от дисхармония към хаос, от който обаче накрая възниква възстановената хармония.

Все пак не бива да се прекалява с тази теза. Мнозина критици неоснователно се мъчат да включат света на еснафите в общата обърканост. Между добрите майстори – лондонски или стратфордски, но във всеки случай не атински! – няма никакви разногласия и ако Тезей стои високо над пагубните влияния на свадата между Оберон и Титания, те пък стоят на твърде ниско стъпало, за да бъдат засегнати от нея. Схващанията им за изкуството може да са объркани, но не поради въздействието на феите – и затова тяхната обърканост никога няма да се изправи. Тематичната връзка, която трябва да се търси между тях и главната фабула, се крие по-скоро в пиесата, която те поставят и която е инверсия на самата драма, и тук една любовна двойка избягва в гората, но в нея вместо разрешението на своите проблеми тя намира смъртта си. Историята за Пирам и Тизба представлява разновидност или по-скоро праобраз на тая за Ромео и Жулиета (с която „Сън в лятна нощ“ е свързана още от общия за двете драми лиричен тон, а също така и от описанието на феята, кралица Маб, вложено в устата на Меркуцио); но „трагичният фарс“ за Пирам и Тизба тук служи не за да изведе комедията към трагичното, а за да я превърне именно във фарс. Това е най-комичната сцена в цялото творчество на Шекспир и в театъра тя винаги може да разчита на бурния смях на публиката независимо от качествата на артистите. Това е, разбира се, пародия, но която едва ли визира определен писател, макар че някои от тогавашните английски преводи на Овидий, от чиито „Метаморфози“ е взет и сюжетът ѝ, са почти толкоз нескопосани, колкото нейният текст. По-скоро тук се осмива един старомоден жанр – драматурзите от поколението преди Шекспир не са много по-добри поети от атинските майстори, и едно еснафско отношение към изкуството – неумението да се отличава светът на въображението от този на действителността и намесата на пълзящия реализъм в сферите на поезията. Така поради вмъкването на атинските занаятчии в действието най-лиричната, най-изпълнената с красота от всички комедии на Шекспир е същевременно и тая с най-силно изразен фарсов характер. Успешното съчетаване на тези крайности в една обща хармония е едно истинско гениално, постижение.

Всъщност тази техника, развиваща действието в няколко различни плана, контрастиращи по тон, е пак заимствана от дворцовите комедии на Лили. Съчетаването на разнородни елементи не е чуждо и на народната драма – напротив, корените му се крият още в религиозните драми

на средните векове, а и видяхме вече, че Шекспир още от самото начало обича да сплита различни фабулни нишки в едно, но тук се касае не само за нишки, а за три различни свята, които се застъпват, всеки със своя собствена атмосфера: светът на двореца, на еснафите и на феите. Тази сложност на плановете е също по-скоро характерна за Лили и за предшественика му в този жанр – Едуардс (1523–1566). Но и тук, както във всяко друго отношение, Шекспир далеч превъзхожда своя образец. У Лили, особено в по-ранните му драми, връзките между отделните планове са обикновено много слаби и най-често истинското действие се развива изключително в плоскостта на един от тях, докато останалите представляват само статични или в най-добрия случай епизодични поредици от сцени. Тази самостоятелност на отделните сцени се чувства понякога и у Шекспир – сцените например с Ланс или дори много по-късно с Точилко и Жак („Както ви се харесва“) твърде често напомнят отделните номера в едно ревю или цирковите антрета на клоуните. Но тук, с изключение на рамката, представяна от Тезей, всичко е в движение и връзките между плановете са яки и сложни. Тезей е съдникът, от когото зависи участието на младите, феите са дошли в Атина, за да празнуват неговата сватба, но се намесват и непосредствено в съдбата на влюбените двойки. А и еснафите, които се въвличат чрез Кросното в препирните на феите, се готвят също така за сватбата – символ на хармонията, към която цялото действие се стреми. Само между младите и майсторите, макар двете групи да се намират заедно в омайния лес, не съществува никаква връзка преди последното действие, когато всички нишки се сливат в едно общо финале и младоженците заедно с Тезей коментират трагичния фарс, представен от занаятчиите.

В някои отношения „Сън в лятна нощ“ представлява връхна точка в творчеството на Шекспир, която няма да се достигне втори път. Образите му ще станат още по-живи и плътни. Тук, макар че няма такива портрети като на принцесата или дори на Бирон – само жанровата скица на Кросното изпъква с по-голяма сила, може да се забележи един общ напредък в портретното майсторство. Младите двойки и тук не са много ясно диференцирани: Лизандър и Деметрий си приличат като близнаци и ако между Хермия и Елена се чувства известна разлика, тя е по-скоро външна – едната е по-висока на ръст, или се дължи на положението им. В сравнение с двойките от „Напразни усилия на Любовта“ те ни се виждат значително по-пълнокръвни, може би защото са поставени в по-емоционални положения, но в сравнение с влюбените от по-късните комедии те са все пак доста безлични. Главното е другаде – поезията на

Шекспир също ще стане още много по-силна и сложна и в нея ще трептят едновременно много повече струни, но никога тази поезия няма да бъде по-красива в своята проста непосредственост, отколкото тук и в написаната почти по същото време трагедия „Ромео и Жулиета“. Това са двете най-лирични драми на Шекспир и като такива те остават ненадминати дори в неговото творчество по своята красота. И също тъй той никога вече няма да даде такава воля на своята фантазия. Това съчетание от поезия и фантазия, от комедия и фарс прави от „Сън в лятна нощ“ нещо единствено и неповторимо в световната литература.

КРАЙ

© 1997 Марко Минков

Сканиране, разпознаване и редакция: Alegria, 2009

**Издание:**

Уилям Шекспир. Събрани съчинения. Том 1  
Издаелство „Захарий Стоянов“, София, 1997

Свалено от „Моята библиотека“ [<http://purl.org/NET/mylib/text/10248>]