

Шекспир

ВЕЛИКИТЕ ТРАГЕДИИ

София, 2012

Всички права запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното съгласие на „Изток-Запад“.

© Александър Шурбанов, превод и предговор, 2012

© Издателство „Изток-Запад“, 2012

ISBN 978-619-152-122-7

ШЕКСПИР

ВЕЛИКИТЕ ТРАГЕДИИ

Превод от английски
Александър Шурбанов



СЪДЪРЖАНИЕ

Предговор 7

Хамлет • 27

Отело • 171

Крал Лир • 305

Макбет • 443

Обяснителни бележки551

ПРЕДГОВОР

Изключителността на Шекспировия гений не подлежи на съмнение. Тя надживя и хулите на Волтер, и упреците на Толстой, и несъгласията на по-незначителните критици-иконоборци, докато камъните от прашките на отрицателите един по един се върнаха върху собствените им глави. Обявен още от прозорливите си съвременници за автор, който принадлежи не на една епоха, а на всички времена – определение на скъпия на похвали Бен Джонсън, – през последните две столетия от Романтизма насам Шекспир все повече се утвърждава като върховна изява на човешкия дух. Едва ли има театрална сцена по света, на която през текущия сезон да не се играе поне една от неговите пиеси. (Кой друг драматург от античността до наши дни би могъл да се похвали със същата неотслабваща жизненост?) Едва ли има училище, в което юношите да не разгръщат неговите текстове и да не откриват отново и отново тяхното неизчерпаемо богатство. Книжарниците, библиотеките и електронните хранилища вече трудно удържат огромната и все по-нарастваща маса от интерпретации на Шекспировото творчество. Всяка негова дума се превежда и препревежда на всеки съществуващ на земята език от всяко следващо поколение. В англоезичните страни излизат нови и нови академични редакции на драмите му с критически апарат, който надхвърля обема на самите произведения. По цял свят се провеждат конференции и конгреси на специалистите-шекспироведи. Техните многобройни сдружения и асоциации работят неспирно по дългосрочни изследователски програми и откритията – действителни и съмнителни – не спират да се множат. Ако не всяка година, то всяко десетилетие тръби за току-що открити неизвестни досега творби на Барда. Изнамират се нови негови портрети, изтъкват се нови кандидати за авторството на неговите съчинения – като че ли не ни се вярва, че е могъл сам да ги напише. Сред днешните писатели и режисьори мнозина се изкушават да дописват и пренаписват пиесите му уж в духа на днешното време, непомнейки или незнаейки, че такива опити са правила още техните

предходници от всезнаещия осемнайсети век, но живото мускулество Шекспирово дело е преминало през тях като през крайпътни драки и ги е оставило в миналото, а по кожата му не личи и драскотина.

Геният на този писател е наистина изключителен, но той не е геният на детето-чудо, спуснат сякаш от небето като дар за човечеството, готов и свършен от самото си рождение. И в това, че ние можем да видим с разумен поглед както изворите на творческата му сила в предхождащото и заобикалящото го, така и собственото му развитие и укрепване в процеса на духовното израстване на автора и овладяването на едно професионално майсторство, пред което останалите членове на гилдията бледнеят и се смаляват – в това тъкмо е може би най-привлекателната страна на Шекспировия феномен, защото то го прави донякъде разбираем, приближавайки го до нашия собствен опит на обикновени хора – без, разбира се, да го изравнява с него.

* * *

Когато в края на осемдесетте или в началото на деветдесетте години на XVI век двајсет и пет-шест-годишният, все още никому неизвестен стратфордец подхваща първите си опити като драмописец за един от лондонските народни театри, той все още трудно може да се отличи от останалите в занаята. Съчинява няколко комедии, в едни от които се надява да развесели простолюдието с любимите му фарсови ситуации, а в други – да се хареса на по-изисканите зрители с романтични и куртоазни сюжети и езикови изящества. Задълбава и в недалечното минало на Англия с поредица от исторически драми, за да откликне на нарастващия интерес на своите съвременници към съдбините на страната в едно оптимистично, но и тревожно за страната време. Търси и аристократично покровителство с набезите си в модната еротична поезия – епична и лирическа. Написва и една кървава трагедия, *Тит Андроник*, с която сякаш иска да повтори шумния успех на Томас Кидовата *Испанска трагедия*. Но в тези ранни години все още личи, че налучква пътя си и чиракува – и на Кид, и на Джон Лили, и на кентърбърийския си връстник Кристофър Марлоу, чиято краткотрайна, но бляскава звезда, ако перифразираме Полоний, продължава да блести далеч над неговата.

Така се случва, че тъкмо преждевременната гибел на Марлоу през 1593 г. като че ли разчиства пътя на Шекспир към върховете на професионалната реализация. Тъкмо по това време той създава първата от

своите исторически пиеси, която със цялостното си съсредоточаване върху една магнетична с необузданата си страст личност – Ричард III – носи в себе си зародиша на героическата трагедия. Скоро след това идва и друга, много различна, но също толкова вълнуваща като вникване в необикновена човешка съдба драма – *Ричард II*. И сега вече се ражда първата орисана с безсмъртие неподражаемо Шекспирова трагедия – *Ромео и Жулиета*. В нея той – както никога преди – успява да слее ведно необикновените си дарби на поет и драматург, за да омалгоса публиката с красота, осъдена на крушение и все пак способна да се възцари над него.

До края на века продължава и работата върху пресъздаването на националната история в живи сценични образи – нещо като светска трансформация на средновековните мистерийни цикли. Драмите от тази поредица все повече се усложняват, в тях се преплитат по сложен и въздействащ начин нишките на трагедията и комедията, особено със създаването на неустоимия образ на безотговорния епикуреец Фалстаф – това отрицание на политическата история, промъкнало се в самото ѝ сърце. Но най-ярките постижения на драматурга са в жанра на романтичната комедия. Той сякаш бяга от суровите тонове на трагичното, към които вече донякъде го е повлякла драмата на веронските влюбени и тръгва унесено по течението на нейните немалко оптимистично-весели сцени, за да ги разлее на свобода от край до край и да ни зарази с непресушимата жизненост на Хелена и Хермия, Порция, Беатриче и Бенедикт, Розалинда и Виола – цял един предимно момичешки свят на любов, забава и златни надежди за щастие на всички. Това е времето между трийсетата и трийсет и петата-шеста година от живота на автора.

*Докле е младост, всичко е шега,
не хвърля сянка на сърце тъга:
дори тъгата извор е на радост –
докле е младост, ах, докле е младост!*

Колко намясто са думите на нашия поет тъкмо за този период от творческото настроение на Шекспир! И все пак няма как да не забележим, че дори в тази почти идилична среда медът на жизнелюбието не е пощаден от капката катран – от напомнянето, че на обещанията на младостта за всеобщо благополучие не бива да се вярва докрай. Във всяка от големите романтични комедии поне един човек остава встра-

ни от света на взаимно доброжелателство и душевна щедрост и затаява в себе си обида, мъка, жажда за мъст или отровна злоба. Такива са Шайлок във *Венецианският търговец*, дон Джон в *Много шум за нищо*, Жак в *Както ви харесва* и Малволио в *Дванайсета нощ*. Дори най-оптимистичните и весели комедии завършват с горчив привкус, с предчувствие за разваляне на времето: „А дъждът – дъждът вали всеки ден.“

* * *

Така във всички жанрове от първата половина на Шекспировия творчески път постепенно, но неотклонно се подготвя пред очите ни преходът към втората. Както в пиесите му, така и в творческите преображения на автора им за необяснима изненада няма място. И въпреки това, когато на самата граница между XVI и XVII век се появява *Хамлет*, промяната във всяко отношение е поразителна. Небето над поетовия свят се е смрачило до неузнаваемост и над главите ни тътнат заплашителни гръмотевици. След нежните средиземноморски повечи на летните нощи в гората край Атина и в градините на Илирия въздухът сега хапе настървено, а иде и истинската буря. Безгрижните песни и смехове са изместени от язвителни иронии, вражди и закани, които завършват с поголовно унищожение.

Веднага след това Шекспир се опитва на два-три пъти да ни върне към завета на комедията с пиеси като *Троил и Кресида* или *Мяра за мяра*, но открива, че Пък и веселите духчета от свитата на Титания са си отишли завинаги. На тяхно място в света е проникнало някакво демонично зло, с което трябва да се изправим лице в лице, за да го познаем и припознаем като свое. И тогава, около четирийсетата му година, се раждат една след друга предугадените и прогласени от *Хамлет* още три известни в шекспировизманията като Великите трагедии: *Отело*, *Крал Лир* и *Макбет* (1603–1606).

Всичко преди тези творби е всъщност подготовка за тях, но нищо не предсказва гигантския им размах. Какво е могло да доведе до този забележителен скок? Нещо разтърсващо в личната съдба на автора – като загубата на най-близки хора? Някакъв драматичен прелом в съдбата на нацията? Някакви краевековни предчувствия за обреченост на верите и мечтите на ренесансовия хуманизъм? Или просто творческото възмъжаване на гения, логичното набиране на мощ и възлизане на онзи недостиган дотогава връх, който е само по неговите сили и на

който, макар и за миг, той успява да стъпи, за да огледа целия свят в краката си като победител! Победител не само за себе си, а за всички нас, защото вече ни е показал, че той е един от нас и само е повдигнат на много по-висока степен; показал ни е, че човешкият род е способен на свръччовешки подвизи и че жребият му не е робски, а героичен.

Ако се опитаме да си изясним най-характерните черти на Великите трагедии, които ги отделят от всичко останало, ще трябва да започнем от нещо, забелязано още преди два века от големия поет-романтик Самюъл Тейлър Колридж: сюжетът при тях винаги има спомагателна функция по отношение на характерите, а не обратно, както при почти всички други писатели. Да добавим ли: както би трябвало да бъде впрочем и според предписанията на Аристотел. Но що за характери са това? Преди всичко бие на очи, че Шекспировите трагически герои са необикновени по заслугите, постиженията и общественото си положение личности. В някакъв смисъл като своя автор – макар и не по същия начин и на същото поприще – те са представители на човешкия род на върха на неговите възможности. И на тая висота ги сполетява бедствието, което заплашва да ги провали с трясък в най-дълбоката бездна на битието. Сюжетната схема в този ѝ най-оголен и опростен вид е позната. Тя е средновековната дидактична трагедия от рода *De Casibus*, обилно илюстрирана в творчеството на Данте, Бокачо и Чосър и проповядваща несигурността на земното благополучие чрез примера на провала на най-бляскавите исторически знаменитости от висините на богатството, властта и славата в пълното изстребление. Преди да изреди доста подобни образци, един от поклонниците в *Кентърбърийски разкази* дава на жанра следното красноречиво определение:

*Трагедиите (жития речи ги),
описани в различни древни книги,
са все за хора, що от висините
на благоденствието в низините
на бедствието падат и загиват.
Най-често в шестостъпен стих те биват,
наречен хекзаметър, ала доста
от тях са писани и в проза проста
или в какво да е стихосложение.
Е, туй ви стига като обяснение.*

Приемствената връзка с така описания модел е очевидна. Очевидна е и връзката с друга сродна средновековна традиция – на религиозната драма от типа на моралитето, в която след един успешен земен живот алегоричната фигура на *Всеки човек* се изправя пред окончателната неизбежност на смъртта и макар с голямо закъснение трябва да направи коренна преоценка на всичко преживяно.

От тези разпознаваеми матрици тръгва Шекспир към изследването на човешката участ, но не и от готовите им, утвърдени от автоматично преповтаряне поучения. На първо място прави впечатление, че той въобще не приема митологизирането на съдбата в някаква непонятна и неумолима инстанция, външна за света на смъртните и налагаща непреодолими ограничения върху свободата на волята им. Чувство за съдбовност и обреченост в Шекспировите трагедии има, но то не ни отвежда към непонятни метафизически предначертания, а към борбата на множество разнопосочни и взаимно индуциращи се индивидуални стремежи в един сложен реален свят. Самоувереността, гордостта и себелюбието, слепотата и безразсъдството наистина биват наказвани, но не от някаква отвъдна висша справедливост, а от сблъсъка на противостоящи воли. Съдбата се корени в човешките действия и противодействия. И той все по-категорично насочва вниманието ни към тази най-основна причинност на битието. Ролята на случайността не се изключва докрай, но тя вече не е така решаваща, както беше по силата на традиционното предренесансово мислене в романтичните комедии на драматурга или в ранната му също тъй романтична трагедия *Ромео и Жулиета*.

Високото обществено положение на трагическия герой у зрелия Шекспир е важно не само заради внушителната амплитуда на провала, който ще го сполети. Фортуна, древната богиня на съдбата, често е представяна в средновековната и ранно-модерната иконография с неспирно въртящо се колело, по което възлизат и се спускат хората. Тази емблема е преобразена по многозначителен начин в *Хамлет*, когато един от персонажите казва, че гибелта на краля е „тежко колело,/ на връх висока планина побито,/ към всяка спица на което други/ хиляда колелца са прикачени,/ така че ако то се сгромоляса,/ и тези му притурки с гръм се сурват/ към бездната“. Провалът на високопоставената личност не е само лична трагедия. Механизмът на държавата е далеч по-сложен от Фортуниния домашен чекрък и всеки сериозен

трус в неговия център предизвиква общ разпад. Но връзките, които поддържат света цял, не са само политически и социални. Разстройването на индивидуалния живот и на държавния ред се отразява по по-трудно установими начини на цялата обкръжаваща ни природа, на цялото мироздание. Едно противно на природата човешко деяние, колкото и непредпазливо и потайно да е то, разтърсва всемира от прахта под краката ни до сами звездите. Бацилът е проникнал навсякъде и лечението трябва да бъде цялостно, ако светът ще продължи да съществува. Проблемът и предизвикателството пред човека добиват космически измерения.

И тъй, свободното човешко действие има решаващо значение за развитието на сюжета. Но това действие не се самопоражда, а възниква от характера на героя – то е обществена реализация на този конкретен и неповторим характер. Отело, Яго, Родриго и Касио, Макбет, Макдъф и Банко действат по съвършено различни начини, които са предопределени не от стечение на обстоятелствата, а от вътрешния строй на всеки от тях. Техните инициативи изхождат от нравствените им същества и реакциите им на чуждите деяния не са автоматични, външни, а колкото и да са светкавични, преди да се осъществят, задължително минават през съда на вътрешния императив. Може следователно да се каже, че съдбата в зрелите Шекспирови трагедии се корени в характера. Тъкмо това прави характера толкова централен за тях и го извисява над сюжета.

Вече се каза, че трагическият герой на Шекспир се родее с моралитетния *Всеки човек*. Като него той е сърцевинен за драмата и не допуска никой от останалите персонажи да го доближи по значимост и внушителност. Както в средновековния театър той въплъщава в себе си универсалната човешка природа и всички други действащи лица до голяма степен се свеждат до овъншнени съставки на собствената му природа. Заедно с това обаче всеки трагически герой е и добре оформена, ясно разпознаваема личност. Колкото и да се преливат един в друг като душевност, Хамлет, Отело, крал Лир и Макбет не биха могли да се смесят в съзнанието ни. Ренесансът вече не допуска средновековната абстракция да обезличи индивида и гради своята ценностна система върху неговата единичност и неповторимост. Така стигаме до нещо като двойствена перспектива по отношение на героя. От една страна го усещаме отвътре като споделящ нашата общочовешка същ-

ност – идентифицираме се с него, а от друга продължаваме да го наблюдаваме отвън като самостоятелно оформено индивидуално човешко същество – възможността за другост. Емпатията и отстранеността в Шекспировия театър вървят ръка за ръка и в тази диалектична обвързаност трябва да търсим едно от обясненията за неговото комплексно и неустойливо въздействие.

Но следващият важен въпрос, който трябва да си поставим, е: какво динамизира този драматичен характер, какво го превръща в пружина на театралното събитие, в източник на действието? Американската изследователка Лили Камбел нарича героите на Шекспировите Велики трагедии „роби на страстта“. Това са все личности с необикновени достойнства и добродетели. Но някаква потискана досега слабост – честолюбие, прекалена доверчивост, непознаване на хората – допуска външното за тях зло да проникне в тях както отровата, вляна в ухото на задрямалия в градината си крал на Дания, и да съсири целия им живот, да ги погуби. Тази вътрешна разруха се състои в разбунването на някаква латентна страст, която до този момент е била подвластна на разума, но сега добива достатъчна сила, за да го преобърне и така да срути квази-държавното йерархично устройство на човешката природа, което ренесансовият неоплатонизъм постулира като основа на добруването. Разбира се, разрухата протича по различни начини в различните трагедии. Докато у Макбет тя е почти пълна и окончателна, у Отело свършва с пробуждане и героично самонаказание-очищение, у крал Лир процесът на мъчителното пробуждане обхваща почти цялата пиеса, а при Хамлет покварата въобще не успява да проникне в сърцевината на характера и все пак отново и отново се вмъква в действието му.

Така или иначе, общият за трагическите герои механизъм е налице: чрез духа на стария Хамлет, чрез Яго, Гонерил, Риган, вещиците и лейди Макбет външното зло нахлува в съществото на протагониста, разпалва в него някаква спяща страст и така се опитва да го разруши отвътре, да срине най-гордото извисяване на човешкия род от животинското към ангелското ниво във Веригата на битието, да покаже, че той е колос на глинени крака. Оттук обаче започва едно възвратно движение. Разрухата на необикновената личност се оказва само първият кръг от хвърления във вира камък. Бедствието избликва навън и обхваща в безкрайно разширяващи се кръгове близките на героя, при-

ятелите и враговете му, страната, държавата, човечеството, цялото миро-
здание, додето всичко се потресе от случилото се и усети дълбоко в
себе си належащата нужда час по-скоро да се пречисти и освободи от
злото.

Във всемирната треска, когато са разклатени самите устои на съ-
ществуването, героите на Великите трагедии – всеки по своему – се
изправят сам-сами като престарелия Лир пред обърканите стихии на
една неразбираема вселена. И изпитанието за всеки от тях е толкова
непосилно, че те до един стигат до границата на безумието, а нерядко
я и прекрачват, за да огледат в себе си заобикалящия ги хаос, без обаче
да се разтворят в него докрай. Тук е важно да отбележим, че колко-
то и да са изключителни като индивиди, колкото и да са свръхчовеш-
ки – като статуите на Микеланджело, – Шекспировите герои нямат
реторични фасади, или ако ги имат (като Лир), скоро се освобожда-
ват от тях. Те са безпрецедентна в световната драматургия сплав на
героичното и всекидневното, възвишеното и ниското, сериозното и
смешното, прекрасното и грозното. На моменти могат да станат дори
комични, фарсови фигури – какъвто е в една сцена Датският принц
със смъкнатите чорапи и тресящите се колена, или пък прокуденият
крал на Британия с венеца от бурени на главата. Но тези им гротескни
превъплъщения не успяват да разклатят трагическото величие, което
ги е изправило лице в лице с невидимите сили на всемира – така както
вече се бе изправил пред тях в последния си титаничен подвиг Мар-
лоувият Тамерлан. Гротеската при тези персонажи става израз на не-
съответствието между заложеното у човека благородство и недостой-
ните условия на живота му и затова жилото ѝ не ги досяга.

От този сронен „бряг и плитчина на времето“ Шекспировите ге-
рои отправят към вселената „свръхземните въпроси, които никои век
не разреши“ и като не получават ответ, сами се мъчат да намерят отго-
вора в поредица от разтърсващи монолози. Заедно с тях и чрез тях и
ние търсим Шекспировата представа за света и човека, Шекспировата
концепция за трагичното. Както вече стана ясно, реалността, в която
живеят и действат персонажите на Великите трагедии, не е подчине-
на на предначертанията на някаква мистична и непреодолима Съдба,
каквото и да мислят и изричат в един или друг момент някои от тях.
Тази реалност не е и структурирана от определена идеология, в това
число и от християнската – тя е *табула раза*, върху която се разиграва

без всякакви предразсъдъци пъстрата сцена на човешкото битие и сякаш се издирва изгубеният ключ към неговата същност. Непредубеденият ум е отворен за всякакви прозрения, порасъл до незакриялото си пълнолетие и мъчително безпризорен, но мъжествен и независим.

Във фикционалния свят, който трябва да е образ на големия действителен свят извън стените на театъра, доброто и злото никнат непрекъснато едно до друго, както ядивните и отровните растения никнат от същата почва. Доброто е по самата си природа уязвимо. Както често със задоволство отбелязват Шекспировите злодеи, честните и благородни хора не разпознават лесно злото у другите, защото не го носят у себе си. Те също така – пак поради добротата си – не са агресивни и стават жертва на чуждата агресия. Злото, от друга страна, е винаги неудовлетворено от статуквото и активно, с всички позволени и непозволени средства се стреми към изгодна за себе си промяна. То търси да я постигне преди всичко за сметка на добрите, които са най-лесната плячка, и почти винаги успява да ги погуби. Но рано или късно, пак поради самата си природа, която е ненаситна, то задължително се обръща и срещу самото себе си, за да се самоунищожи в междусобни дрязги и козни. Доброто, напротив, е склонно към взаимно съчувствие и самоотвержена взаимопомощ. Затова в обща сметка въпреки слабостите си то се оказва по-жизнено и по-способно да оцелее.

Нанесените щети са, разбира се, непрежалими, защото пред нашите очите са сразени изключителни човешки същества, които са успели да завладеят умовете и сърцата ни. Но ние сме присъствали и на самоочистването на вселената от злото и сме почувствали, че то все пак не е така жизнено важно за нейното оцеляване както доброто. Почувствали сме също, че в окончателната разруха на трагедийния свят гибелта на злото внезапно го смалява до незначителност, а тази на израсналото в изпитанията добро го извисява над ограниченото му земно битие и ни изпълва с вяра в силата и възможностите на неизтребимата човешка природа. Достатъчно е да сравним разсеяното изпращане в отвъдното на Едмънд, Риган и Гонърил с разтърсващата раздяла с Корделия и Лир, на Клавдиевата смърт с Хамлетовата, за да се убедим в истинността на това разграничение.

Приблизително такава е и тълкуването на целокупното послание на Шекспировата трагедия, предложено в началото на миналия век от

един от най-прозорливите и влиятелни изследователи на неговото изкуство, Андрю Сесил Брадли, който завършва дълбокия си анализ със следната формулировка:

Ние сме изправени пред необяснимия факт или не по-малко необяснимата видимост на един свят, устремен към съвършенство, но наред с прекрасното добро пораждащ и зло, което е способен да превъзмогне единствено посредством самоизтезание и самопогубване. И този факт или видимост е трагедията.

* * *

Иде ред да си зададем въпроса: къде се съдържа това богатство от емоционално-мисловни внушения? В действието, в сюжета, във физическия облик на персонажите, в техните сценични сблъсъци? Напоследък един млад български актьор изказа по телевизията категорично мнение, че текстът на Шекспировите драми е само в тежест на тяхното поставяне в театъра, че всичко може да се изиграе и без много приказки. И наистина, немалко съвременни постановки се отърсват от авторския текст като от ненужно бреме или произволно разместват и пренаписват каквото е останало от него. Физическият театър, превеждането на драмата на езика на тялото, движенията и жестовете, танците и мълчаливия мизансцен, потопен в нещо като музика, нещо като грохот, нерядко минава за най-изразителното модерно представяне на Шекспировото наследство. Но нима при такъв подход действително съживяваме на сцената каквото и да било от това наследство?

„Единствено в драмата – отбелязва Колридж в своите Шекспирови лекции – възвишеният поет и дълбокият философ са могли да намерят необходимите условия за компромис.“ Видяхме вече до каква философска дълбочина действително достига драматургът на върха на своята кариера. Къде са закодирани неговите открития? Хора като Колридж и Брадли със сигурност са ги намирали тъкмо в текста, на който не са спирали да се удивляват. Време е, струва ми се, и ние да се върнем с малко по-голямо внимание към него. Там при добро желание ще намерим неща, които трудно ще се поберат във физическия театър.

По своята обща концепция, по подхода към материала си, по художествената си структура, по работата с езика Шекспировите

драми и най-вече Великите трагедии, а и пиесите, които ги следват, са толкова драми, колкото и поеми. Те са създадени от един от най-големите драматурзи и поети на всички времена в периода на творческата му зрялост. Създадени са от един от най-дръзновените експериментатори и обновители на жанровите форми и само на пръв поглед се движат в общото русло на английската ренесансова драма, а всъщност излизат далеч извън нейните граници и осъществяват епохалните си завоевания чрез радикално хибридизиране на цели два литературни рода – тези на драмата и лириката. Философското им внушение би било невъзможно без това съчетание и именно него има предвид Колридж.

Поетичната образност, която изпълва текстовете на големите Шекспирови трагедии, е основен и незаменяем с нищо инструмент за разтварянето на индивидуалната човешка участ към нейните вселенски параметри, за преливането на микрокосмоса в макрокосмоса – една характерност, без която тези произведения биха се свили до известни на публиката и без Шекспировите преработки сензационни истории. Образността е също така и деликатен инструмент за модулиране на характерите, за тяхната индивидуализация, а оттук и за взаимодействието помежду им. Най-популярният пример за това е животинската метафорика в речта на Яго, която постепенно прониква и в речта на Отело, за да почувстваме и пагубната духовна зараза, преляна от злодея-циник в съществуването на благородния герой. Но приложенията на метода са многобройни и разнообразни. Осъществяването на психологическата обрисовка със средствата на поезията спомага не само за яркостта на характерологията, но и за извисяването ѝ в общени философски значения с веществена отчетливост. Излишно е да обясняваме колко би се обеднило внушението на трагедиите от туширането на поетичния им изказ до опростена едноплановост, да не говорим за цялостното му пренебрегване.

Както вече се каза, стихията на поетичните видения, закодирана в характерния за поезията фигуративен език, изпълва целия текст на Великите трагедии и прави диалога многозначителен далеч отвъд конкретната сюжетна ситуация. Но тя изригва с особена сила във внезапния преход към монолога, с който драматичното действие се пренася от външната във вътрешната реалност на персонажа. На тези места страстта, въображението и неспокойната мисъл разпъват чо-

вешката природа до свръхчовешки измерения. Тези могъщи завихряния в потока на драмата са вероятно най-поетичните ѝ съставки и въпреки това са не по-малко, а по-силно драматични от останалите, диалогичните и с енергията на емоционалния си изказ, а и с това, че, както показват изследователи като Юна Елис-Фърмор и Волфганг Клемен, за разлика от повечето монолози в историята на този литературен род те не са тематични тиради, а спонтанни изблици, в които говорещият се мъчи да изясни сам за себе си сложни психологически проблеми. Той обикновено прави това в крайно възбудено състояние и в невъзможност да подреди докрай мислите си. Затова тези части на текста, макар да са мисловни и най-често непридружени от физическо действие, са особено динамични и напрегнати. Просто при тях действието изцяло е преминало от външния във вътрешния свят. Те обикновено са и пружините, които дават подтик на последващото развитие на сюжета.

Съществуват между впрочем и един особен вид монолози, които могат да се нарекат епични или повествователни. В тях някакъв персонаж разказва важни събития или случки, които не се представят на сцената. Такъв е разказът на Офелия за странното посещение на Хамлет при нея в очевиден пристъп на безумие, а по-късно и този на Гертруда за удавянето на самата Офелия. Такива са повествованията на второстепенни действащи лица за смута в природата около царевбийството в *Макбет* и прокуждането на Лир, но особено това за усмивките през сълзи, с които Корделия посреща вестите от баща си – една картина, която допринася за изграждането на образа на най-малката дъщеря на краля в не по-малка степен от нейното доста пестеливо, но съществено участие в сюжетното действие. Известно е, че в античната драма основните събития обикновено се случват извън сцената и се повествуват, наместо да се представят. У Шекспир намираме и едното, и другото. Но местата, в които се предпочита разказът, са особено интересни, защото в тях нерядко можем да говорим за тройна родова хибридизация – епическо повествование, драматическа изява на повествователя и лирическо съпреживяване на събитието от негова страна.

Ако се върнем към общо оглеждане на целия текст на трагедията, обхващащ и различните видове монолози, и обграждащия ги диалог, няма как да не забележим, че той е структуриран по зако-

ните на поезията – със ситуационни, образни и лексически успоре-дици и повторения, с рефрени и припеви – прийоми, които налагат кръговата форма на лириката върху настойчивия вектор на драмата. Особено важни за цялостната постройка са тъй наречените ключови думи. Във всички Велики трагедии непрекъснато се повтаря съществителното *природа* и неговите производни. В *Крал Лир* централно място заемат идеите за *нищото*, за *очите* и *зрението*. В *Макбет* още от самото начало се подхваща неразчленимата двойка понятия *добро* и *зло*, а по-нататък и идеята за *човека* и *човешкото*. Подобни думи, събрани и класифицирани за първи път от М. М. Махуд, преминават отново и отново през речта на не един персонаж, техните значения се трансформират и умножават според различните говорещи и според ситуациите, към които се отнасят, и така натрупват важно мисловно съдържание, оформяйки словесно-смисловия гръбнак на драмата, привличайки непрекъснато вниманието към нейните по-обхватни, философски послания. При небрежен превод или постановъчно редактиране винаги съществува опасност тези акценти да се изличат чрез изпускане на отделни звена от веригата на повторенията или чрез синонимно вариране от рода на природен – естествен, човек – мъж и т.п.

Особено важни за драмата са повторенията, които изграждат тъй наречената драматична ирония. Понякога те са изцяло на езиково ниво, но още по-често прескачат от езика в действието, обвързвайки двете динамични структури в неразторгваемо цяло и сливайки ведно поетичния и драматургичния принцип на изграждане. Хамлет например, когато научава от бащиния си дух за страшното убийство, възкликва:

*Разкрий ми го веднага, та с крила
от мислите на обичта по-бързи
да литна към мъстта!*

Впоследствие виждаме, че пътят на принца към отмъщението съвсем не прилича на бърз полет, а по-скоро на мъчително лутане в тъмна, пълна с паяжини пещера.

Някои думи пък с развитието на действието се оказват пророчески по начини, които изреклият ги персонаж не е могъл да предвиди, и така моделират по трагично-ироничен път цялата драма. Крал

Лир например още с появата си на сцената обявява, че е дошъл, за да разкрие пред всички „по-тъмния си замисъл“, имайки предвид своето намерение да подели кралството между дъщерите си и да се освободи от държавни грижи. Думата *тъмен* той съзнателно използва в смисъл на „таен“, „скрит“, т.е. неизвестен на другите. Но тъй като този акт се оказва отприщване на злото и начало на всички бедствия за него, за семейството, а и за обкръжението му, той скоро се разкрива като *тъмен* и в смисъл на „пагубен“, дори „зъл“, „пъклен“. Когато крал Дънкан посреща завърналия се с победа от бойното поле Макбет с похвалата „Ти си толкова напред,/ че даже най-крилатата награда/ не ще те стигне“, той не подозира, че тези му думи всъщност неволно пророкуват и собствената му гибел от кинжала на неговия поданик, възжелал единствената награда, която той не е готов да му даде – короната. Трагедиите са пълни с подобни примери. Те, а и не само те, предполагат, че една компетентна и умела театрална реализация би могла да извлече немалко продуктивни ефекти от контрапункта между слово и физическо действие във възловите им моменти.

Един друг многообещаващ контрапункт в поетичната драма е този между метричната организация на преобладаващата в нея стихотворна реч и естествения говор. Драмата в стихове е вече отдавна утвърдена английска – а и общоевропейска – традиция, когато Шекспир предлага писателските си услуги на лондонския театър. От няколко века по народните сцени из страната се играят библейски и алегорично-религиозни пиеси, чийто текст е стегнат в лесно запомнящи се римувани двустиишия, а понякога и в по-сложна строфика. През предпоследното десетилетие на XVI век Томас Кид и особено Кристофър Марлоу правят немалко за усъвършенстване и пригаждане на тези форми към нуждите на новата ренесансова реторика. Марлоу извайва своя безпрецедентен по въздействие бял стих и дори успява донякъде да преодолее монотонността на затворената в отделния ред метрика, като постига безпрецедентна експресивност в заключителната част на *Доктор Фауст*, но няма време да продължи това обещаващо развитие. Продължава го Шекспир. В неговите ранни пиеси като *Напразните усилия на любовта*, *Ромео и Жулиета* и др. лирическият текст все още се усеща като наложена върху драматичното действие изискана форма от сонетно-песенен тип. Постепенно обаче забелязваме как стих и действие се преплитат все по-здраво,

додето станат неотделими едно от друго. Стихът вече не е елегантна одежда на действието, а самото негово словесно тяло – жизнено, първаво и привлекателно.

„Към 1600 г. – пише Кенът Мюър – Шекспир вече си е изковал удивително гъвкав стих, способен да очертае характер и да изрази най-тънки нюанси [на мисъл и чувство]. А неговата театрална трупа е развила стил на игра с подобна изтънченост, така че публиката сякаш е слушала не декламиращи актьори, а нормално говорещи хора.“ Стихът на драматурга не се самоизличава като такъв, но в своята ритмика той успява да поеме всички вътрешни движения на говорещия, без да ги насилва и преиначава, успява да постави и подчертае логическите и смисловите ударения точно там, където те трябва да паднат, успява да открие дълбоките значения на казаното, да подскаже недоизказаното, да обхване дори мълчанията и да ни накара да ги усетим, да ги чуем! „Неговият ритъм – отбелязва Колридж – е толкова съвършен, че почти със сигурност не разбирате истинската сила на даден стих, ако не върви добре, когато го четете. Необходимата мисловна пауза след всяко полустишие или незавършен ред винаги е равна на времето, което би се изразходвало при прочитането на пълен стих.“

Как се постига тази гъвкавост и изразителност, тази функционалност на стиха като драматичен инструмент? Основната метрична схема в драмите на Шекспир, както и в тези на неговите предшественици, съвременници и следовници, е петостъпният ямб. Но той е раздвижен до безпрецедентна степен, за да поеме в себе си модулациите на живия човешки глас. Раздвижени са преди всичко ударенията вътре в стихотворния ред, нерядко се вклиняват хореични стъпки, добавят се и се изпускат срички, стихът се съксява или удължава. Той не се приспособява към изкуственото скандиране, а бяга от него, като отчита не само броя на сричките, а и тяхната реална стойност в непринудения говор. Така нерядко две съседни гласни се сливат в една метрична единица, а и цели срички се приплъзват без отчитане от метронома. Българският език също има възможности за такова раздвижване, стига да не караме актьора непрекъснато да произнася дви-же-ни-е вместо дви-же-ние, Хо-ра-ци-о вместо Хо-ра-ций, О-фе-ли-я вместо О-фе-лия, ка-кво вместо к'кво или за-що-то вместо щото и пр. само понеже е на сцената, а не на улицата. Такива сгъстявания са особено полезни за

преодоляване на метричната инерция, тъй като в тях иктусят (редуването на неударени и ударени единици) уж се поддържа, а същевременно усещаме, че тези съставки все пак са с някакви непълни стойности по-дълги.

Най-сетне стихът варира и чрез преливанията си от ред в ред посредством тъй наречения анжамбман – тясното синтактично обвързване на два последователни стихотворни реда, което не ни позволява да ги четем като напълно самостоятелни ритмични цялости с пауза след всеки стих, както например тук:

... За месец
едничък само, още не свалила
обувките, с които го изпрати...

Шекспир е първият английски драматичен поет, който използва анжамбмана толкова често. Нещо повече, с натрупването на опит и майсторство той умножава анжамбманите си и ги прави все по-радикални, все по-резки.

До какво води в края на краищата това разколебаване на стиха като задължителна и неизменна матрица? Очевидно до неговото приближаване към прозата, което и позволява на драматурга без осезаеми трусове да преминава многократно от стих към проза и обратно. Забележителното е обаче, че през цялото това многообразие на формите ритмичната организация се поддържа като мощен поток, който ту тече на повърхността, ту се скрива под нея, само за да избликне отново и да продължи естествения си ход през прагове, вирове и пенести водопади.

Гъвкавостта на прозодията се съчетава и с безкрайно разнообразие на синтаксиса. Формалните, изкуствено-реторични речи на Клавдий контрастират с емоционалните изблици в монолозите на Хамлет. От едната страна имаме строго построени, монотонни изречения, от другата – смес от сложно-развиващи се периоди с вметнати части, елиптични безглаголни или безподложни конструкции, внезапни въпроси и възклицания. Не са редки и незавършените синтактични построения, недоизказаните мисли, многоточията... Понякога прекалено дългите, лъкагушни изречения изгубват или неочаквано променят посоката си, остават недокрай граматически съгласувани – така както често се случва и в общуването ни извън театъра. Понякога

персонаж като бърбия Полоний може да се оплете в собствените си логически построения или да изгуби нишката на мисълта си и да се предаде: „И после, драги, значи, туй... той, значи.../ Какво бях почнал да ви казвам? Боже,/ нали подхващах нещо? Докъде/ бях стигнал?“ И изведнъж от цялата тази неразбория изплава отново реториката, но този път не разсъдъчна, а развълнувана, страстна. Най-видна е тя в речите с рефрен като Хорациевото многократно настояване пред духа на стария Хамлет: „О, говори!“, като гневните камшичени удари на самия принц срещу клетата Офелия: „Върви в манастир!“, като изумения въпрос на унижения от дъщерите си Лир: „При нея да се върна?“ или на Отело: „Какво си сторила?“ и т.н. Или пък стихията на чувството, разклатило до основи разсъдъчната логика, внезапно изкристализира в афористични, нерядко парадоксални римувани двустийшия, които слагат край на монолог, епизод, сцена и възстановяват реда от въртопите на хаоса.

Впрочем справедливо ще е да се отбележи, че такова определение за изблиците на неовладяна страст в трагедиите е донякъде пресилено, защото никъде, дори наред безумието на Отело или крал Лир текстът не изгубва смисловите си координати. Както отбелязва Полоний за уж разбърканите приказки на Хамлет, „Дори това да е лудост, в нея има последователност.“ Синтаксисът и логическата организация на речта в зрелите драми наглед са освободени от всякакви ограничения, но на някакво дълбоко ниво стъпват на здрави основи и нито за миг не изгубват връзката с публиката. Това важи въпреки и за лексиката им. Тук Шекспир достига най-широката си речников диапазон, въвлича думи и изрази от всички езикови пластове, сам кове неологизми, които преодоляват нуждата от обяснително многословие, като *надезичвам* (нечии жалби), *надлюбвам* (турския султан), *надревавам* (бурята), *околибвам* (прокудения крал между свине и скитници), *безпокривни* (глави на голтаци), *зловездва* (орис) и пр. Много от създадените от големия поет форми влизат трайно в идиоматиката на английския език.

* * *

Наистина, през първите години на XVI век Шекспир е достигнал както зрелостта на ума и душата си, така и пълнотата на житейския опит, а заедно с това и на професионалното си майсторство, което включва цялостно владение на езиковите средства и форми на изра-

звяване и умение за сложното им съчетаване, за да се постигне могъщо художествено внушение. В този момент той е пълновластен суверен на английския ренесансов театър. Оттук нататък изкачването към нови върхове едва ли може да продължи, защото поетът е на най-непристъпната висота, достигана някога от човешкия гений. Предстои по-краткото и по-леко спускане към местата, където въздухът не е толкова разреден. Вероятно свръхчовешкото усилие е било изтощително дори за такъв мощен дух. Някои от драмите, написани непосредствено след четирите Велики трагедии, впрочем се родят с тях и по разтърсващата сила на психологическите си прозрения, и по поетичните си полети. *Антоний и Клеопатра* (1606) дори се разглежда от немало изследователи като пети член на елитната група, макар че на тази двуфокусна трагедия определено ѝ липсва монолитната компактност на останалите. *Кориолан* (1608) също отдалече напомня за гръмотевичните страсти на великолепната четворка и се оказва доста ефектен на сцената и на екрана, но не успява да ни въвлече с тяхната неустоима тяга в самото същество на героя. Една странна трагедия на обидения от целия човешки род Тимон Атински е най-вероятно създадена в годината на *Крал Лир* (1605–1606) и се занимава с подобен проблем, но е учудващо лишена от поезия и затова не завладява въображението ни със същата сила.

През последните пет години на творчество невероятната работоспособност на драматурга е спаднала почти наполовина. Той приема да си сътрудничи с по-млади колеги като Джон Флетчър, чиито стилово-изискани комедии и трагикомедии вече са изместили от центъра на общественото внимание неговите доста по-дълбоки творби, а между другото написва и две-три самостоятелни драми, с които също прави опит да се приспособи към новата мода – и то съвсем не безуспешно. Само че размахът на предишната титанична мощ вече го няма, а той и би бил неуместен в новото време на всеобща умора от големите страсти, на примирение с реалността и нужда от утеха и душевно спокойствие. В *Зимна приказка* бледо се отразяват мотивите на *Отело*, само че невинната съпруга на ревнивеца по чудо ще оживее в самия край на романтичната трагикомедия, а в *Бурята* мечтата на помъдрелия крал Лир да изживее старините си в затворническата килия заедно с любимата си дъщеря се сбъдва, макар и не без усложнения. Нито с Леонт обаче, нито с Просперо ние вече не можем да влезем в същата емпатия

тична общност, както с Отело и Лир. Те просто са изгубили приемствената си връзка с универсалния *Всеки човек*, а като индивиди не са достатъчно убедителни. От драмата като разтърсващо преживяване и осмисляне на собственото ни битие сме преминали към театъра като тъжно-приятна забава. От свръхчовешките мащаби сме се спуснали до обозримо човешките. Какво смалвяване!

Останало е само умението да се твори поетична драма с атмосфера и подтекст – и с ясно съзнание за ограничеността на човешките възможности. Едва ли ще бъде голямо преувеличение, ако кажем, че оттогава до днес западният театър се опитва да постигне поне това. Светът на Великите трагедии вече не е на тази планета.

Александър Шурбанов

ХАМЛЕТ



ДЕЙСТВАЩИ ЛИЦА

ХАМЛЕТ, принц датски

КЛАВДИЙ, крал на Дания, чичо на Хамлет

ДУХЪТ на покойния крал, баща на Хамлет

ГЕРТРУДА, неговата кралица, майка на Хамлет, сега съпруга на Клавдий

ПОЛОНИЙ, държавен съветник

ЛАЕРТ, син на Полоний

ОФЕЛИЯ, дъщеря на Полоний

ХОРАЦИО, приятел и довереник на Хамлет

РОЗЕНКРАНЦ }
ГИЛДЕНСТЕРН } придворни, някогашни съученици на Хамлет

ФОРТИНБРАС, норвежки принц

ВОЛТЕМАНД }
КОРНЕЛИЙ } датски съветници, посланици в Норвегия

МАРЦЕЛ }
БАРНАРДО } дворцови стражи
ФРАНЦИСКО }

ОЗРИК, суетен придворен

РЕНАЛДО, слуга на Полоний

АКТЬОРИ

БЛАГОРОДНИК от двореца

СВЕЩЕНИК

ГРОБАР

ДРУГ ГРОБАР

КАПИТАН от войската на Фортинбрас

АНГЛИЙСКИ ПОСЛАНИЦИ

**ПРИДВОРНИ, ДАМИ, ВОЙНИЦИ, МОРЯЦИ, ПРАТЕНИЦИ И
ПРИДРУЖИТЕЛИ.**

МЯСТО НА ДЕЙСТВИЕТО:

Елсинор¹ – дворецът и околностите му.

ДЕЙСТВИЕ I

СЦЕНА I

Влизат БАРНАРДО и ФРАНЦИСКО, двама стражи.

БАРНАРДО Кой там?

ФРАНЦИСКО Не, ти кажи. Излез и се разкрий.

БАРНАРДО Да живее кралят!

ФРАНЦИСКО Барнардо?

БАРНАРДО Същият.

ФРАНЦИСКО Пристигаш точно на часа.

БАРНАРДО Дванайсет

удари. Е, върви да спиш, Франциско.

ФРАНЦИСКО Благодаря за смяната. Студено е.

Сърцето ме боли.

БАРНАРДО Спокоен ли бе постът?

ФРАНЦИСКО Мишка не шукна.

БАРНАРДО Е хайде, лека нощ.

И ако срещнеш моите състражници

Хорацио и Марцел, нека побързат.

ФРАНЦИСКО Май че ги чувам.

Влизат ХОРАЦИО и МАРЦЕЛ.

Кой е там? Излез!

ХОРАЦИО Приятели на този край.

МАРЦЕЛ Васали

на датския владетел.

ФРАНЦИСКО Е, лека нощ.

МАРЦЕЛ Сбогом, войнико. Кой те отмени?

ФРАНЦИСКО Барнардо ме замести. Лека нощ.

МАРЦЕЛ Ехай, Барнардо!

БАРНАРДО Кажете, какво има? Тук ли е Хорацио?

ХОРАЦИО Късче от него.

БАРНАРДО Здравей, Хорацио! Здравей, Марцел!

ХОРАЦИО Дойде ли онова и тази нощ?

БАРНАРДО Нищо не съм видял.

МАРЦЕЛ Хорацио не вярва, че два пъти

страшилището вече ни споходи

и казва, че ни се е привидало.

Затуй го и склоних да дойде тук

и с нас да пробудува тази вечер,

та ако нещото се появи,

да види сам и да го заговори.

ХОРАЦИО Ами, ще се яви!

БАРНАРДО Седни за малко,

та дружно пак да обсадим слуха ти,

укрепван срещу нашия отчет

за двете нощни срещи.

ХОРАЦИО Е, да седнем.

Сега Барнардо ще ни каже всичко.

БАРНАРДО Туй стана снощи,

когато тази там звезда на запад

от полюса достигна точно гдето

трепти сега. И тъй Марцел и аз,

додето беше един...

Влиза Духът.

МАРЦЕЛ Тихо, млъкни! Ето го, идва пак.

БАРНАРДО Досуц като покойния ни крал.

МАРЦЕЛ Хорацио, ти си учен. Говори му.

БАРНАРДО Не е ли като краля? Виж, Хорацио!

ХОРАЦИО Съвсем. От ужас и почуда тръпна.

БАРНАРДО То чака.

МАРЦЕЛ Хайде, питай го, Хорацио!

ХОРАЦИО Какво си ти, та узурпираш мрака

и този ясен войнствен образ, в който

е шествало заритото величество

на Дания? За Бога, говори!

МАРЦЕЛ Обиди се.

БАРНАРДО Виж как си тръгва вече.

ХОРАЦИО Стой, стой, заклевам те, проговори!

Излиза Духът.

МАРЦЕЛ Отиде си. Не ще да отговори.

БАРНАРДО Е, а сега, Хорацио? Тръпнеш блед.

Пак ли ще кажеш, че ни се привижда?

Как ти се струва?

ХОРАЦИО Свидетел ми е Бог, не бих повярвал,
ако не бях се убедил във всичко
с очите си.

МАРЦЕЛ Прилича ли на краля?

ХОРАЦИО Тъй както ти – на себе си.

Той бе надянал точно тази броня
за боя с горделивия Норвежец.

И също тъй навъсен, смете с ярост
по ледовете полските шейни.

Невероятно!

МАРЦЕЛ Два пъти вече в този мъртъв час
край стражата ни с войнствен ход минава.

ХОРАЦИО Не знам коя от мислите да следвам,
но както го обзира моят ум,
това за кралството ни смут вещае.

МАРЦЕЛ Седни сега и нека някой каже
защо тъй зорко бдение всенощно
измъчва поданика на страната,
защо весден оръдия се леят
и се купуват сечива за битка,
и се набират корабостроители,
а те работят тъй, че не делят
неделята от седмичните дни.
Защо е тая потна надпревара,
запрегнала ведно нощта с деня,
кой може да разкрие?

ХОРАЦИО Аз бих могъл.