

William
Shakespeare

H A M L E T



East-West Publishing, Sofia, 2016

Уилям
Шекспир

ХАМЛЕТ



Превод от английски
АЛЕКСАНДЪР ШУРБАНОВ

Издателство „Изток-Запад“
София, 2016

АНГЛИЙСКА ПОЕТИЧНА КЛАСИКА

ДВУЕЗИЧНИ ИЗДАНИЯ

• КОЛЕКЦИЯ ШЕКСПИР •

HAMLET **ХАМЛЕТ**

OTHELLO **ОТЕЛО**

KING LEAR **КРАЛ ЛИР**

MACBETH **МАКБЕТ**

William Shakespeare. HAMLET. Edited by Harold Jenkins
Methuen, London and New York, 1982

•

© Александър Шурбанов, превод, прегovor и бележки, 2016
© Издателство „Изток-Запад“, 2016

ISBN 978-619-152-814-1

ЗАГАДКАТА „ХАМЛЕТ“

„Хамлет“ е необикновена пиеса с необикновена съжба. Може да се каже, че тя е пиеса на пиесите. Или, ако перифразираме реченото за нейния автор още от съвременниците му, това е пиеса на всички времена. Вече четири века „Хамлет“ владее театралните сцени по четирите краища на света по-неотстъпно и по-категорично от всички останали произведения на драматичното изкуство. За всеки театър е въпрос на чест и върховно изпитание за качеството му да постави „Хамлет“. Същото важи и за всеки амбициозен режисьор. Актъорите, които са имали щастието и куража да играят Хамлет, влизат с тази си роля в един клуб с изключително ограничено членство и сякаш с приобщаването си към безсмъртния герой сами се сдобиват с безсмъртие. За „Хамлет“ са написани повече критически коментари, изследвания и тълкувания, отколкото за кое да е друго драматургично или литературно произведение. Това име е добило тъй широка популярност, че може да се сравнява с най-известните имена от митологията. Един влиятелен критик твърди, че Хамлетовата трагедия е ни повече, ни по-малко „парадигма на човешкия живот“. Образът и историята на злощастния датски принц, увековечени от гения на Шекспир, продължават да вълнуват въображението на писатели, музиканти и художници, които се изкушават отново и отново да посягат към пиесата, за да я дописват и пренаписват по своему – така изкуството непрекъснато черпи идеи и образи от древните митове и легенди. По този път през последните десетилетия „потомството“ на „Хамлет“ се обогати между другото и с драмата на Том Стопард „Розенкранц и Гилденстерн са мъртви“, и с романа на Джон Ънгайк „Гертруда и Клавдий“. Подобни дописвания и пренаписвания не липсват и в литературите на други езици, включително българската.

Съществуват достатъчно сведения, че Шекспировият „Хамлет“ е грабнал вниманието на лондонската публика още с появяването си на самата граница между XVI и XVII век, когато пиесата е играна за първи път от трупата на Лорд Камерхера в новопостроения на южния бряг на Темза театър „Глобус“. Най-маститият литературен критик по онова време, Гейбриъл Харви, веднага нарежда тази трагедия сред шедьоврите на Английския ренесанс – романса на Филип Сигни „Аркадия“ и епическата поема на Едмънд Спенсър „Кралицата на феите“, като отбелязва, че тя „допада на поетите“. Интересно е, че Харви сякаш гледа на Шекспировата творба като на съчинение, предназначено за четене. В някаква степен тази трактовка на пиесата – поради нейния внушителен обем (това е най-голямата пиеса на драматурга) и най-вече поради богатото ѝ мисловно съдържание – ще остане валидна и до наши дни. И все пак – не само с жанровата си определеност, но и с безкрайните възможности, които дава за театрални пресъживявания, тя е преди всичко произведение, което се разгръща в пълна мяра единствено на сцената.

Още до затварянето на лондонските театри от дошлите на власт през 1642 г. революционери пуритани, за по-малко от половин век в пиесите на драматурзите, които поемат щафетата от Шекспир, многократно отекват изрази и образи от „Хамлет“, очевидно добре познати на публиката. Изследователите на английската ренесансова драма са изброили около 500 такива цитати и алюзии. С подобен отзвук не би могла да се похвали нито една друга пиеса. От самото начало главната роля на трагедията става прочута и привлекателна. В една анонимна литературна творба от 1605 г. героят хвали качествата на някакъв актьор, като казва, че би го подкрепил да играе датския принц. През 1619 г. в елегия за Ричард Бърбидж, първия изпълнител на Хамлет в Шекспировия театър, Хамлет се споменава на челно място сред неговите сценични превъплъщения, които включват и повечето герои от великите трагедии на Шекспир. В дневниците на Самюъл Пийпс, най-сладкодумния хроникьор на късния XVII век – времето на реставра-

цията на английската монархия и отварянето на театрите след двайсетгодишно бездействие – превъплъщението на Томас Бетъртън в Хамлет е обявено за „най-добрата роля, въобще играна от някого“. Годината е 1668. Бетъртън продължава да играе принца при пълна зала през следващите четири десетилетия. Под впечатление главно от неговото изпълнение през 1710 г. авторитетният мислител и литературовед Шафтсбъри отбелязва, че „Хамлет“ е най-често представяната в Англия пиеса и че тя „най-силно трогва английските сърца“.

Традицията на блестящи сценични интерпретатори на Хамлет в родината на Шекспир продължава през XVIII век с Гарик и Кембъл, а през XIX с Макрийди и Ървинг. XX век добавя своя немалък принос със забележителните изпълнения на Лорънс Оливие и Джон Гилгуд, а и немало други талантиливи актьори в Англия, САЩ и редица други страни. Между незабравимите български хамлетовци са първите имена на нашия театър – от Васил Курков, Сава Огнянов и Владимир Трандафилов до Иван Кондов, Наум Шопов и Руси Чанев. По пиесата са снимани близо 50 филма, първият от които представя в ролята на принца неотразимата френска актриса Сара Бернар. Между по-сетнешните кинозвезди са – освен Оливие – Алек Гинес, Ричард Бъртън, Евгений Смоктуновски, а в по-ново време Мел Гибсън и Кенет Брана. Със сигурност това не е краят. Преображенията на датския принц тепърва ще се множат. Електронната епоха едва ли ще пропусне да постави свой отпечатък върху „парадигмата на човешкия живот“.

Всяко време сякаш търси себе си в Хамлет, оглежда се в него като във вълшебно огледало. Ранните театрални портрети на този герой като че ли не са се отличавали твърде много по общото си излъчване от останалите протагонисти на трагедиите. Ричард Бърбидж, който, както стана дума, по времето на Шекспир е играл не един и двама от тях, при премиерата на „Хамлет“ е бил зрял 37-годишен здравеняк – на възраст колкото и автора на пиесата – с тегло над сто килограма, съвсем различен от нашата представа за нежния принц. Стилът на Бърбидж е запомнен с властната

си мъжественост. Такъв ще да е бил и неговият гатски отмъстител. Бетъртъновият Хамлет също се е отличавал с енергична решителност. До края на XVII век все още няма и намек за безсилно потъване в размисли, колебания и неспособност за взимане на решения, както Лорънс Оливие ще формулира Хамлетовия проблем в пролога към едноименния си филм непосредствено след Втората световна война.

Сериозната литературна критика в Англия се обръща към проблематиката на „Хамлет“ през XVIII век. Тя откроява като основни достойнства на творбата правдоподобността на изображението, възвишеността на чувството и изящството на слога – все качества, на които гържи естетиката на неокласицизма. В образа на героя се открива прекомерна емоционална възбуда, гължаща се на извънредни житейски обстоятелства. Онова, което неокласицистите не могат да приемат в Шекспировия художествен метод – и не само в тази му пиеса – е смяната на тона, смесването на трагедията с комедията, на високото с ниското, с други думи липсата на стилово единство. Особено неуместна им се вижда от тази гледна точка простонародната сцена с гробарите и те настояват за нейното отстраняване.

Постепенно обаче вниманието започва да се измества към един проблем, който ще привлича като магнит изследователите на пиесата от тук нататък – защо Хамлет толкова дълго отлага изпълнението на своя дълг като отмъстител? Доколкото въпросът въобще се поставя в по-ранно време, за него има готов отговор: отлагането се налага от самия сюжет на творбата, то е задължително за всяка трагедия на отмъщението и ако го нямаше, драмата трябваше да свърши почти веднага, след като е започнала. Но с напредването на XVIII век и с развитието на интереса към индивидуалния характер, особено ясно изразен в разцветта на английския просвещенски роман, а и допълнително засилен от него, бабенето на принца започва все по-тясно да се свързва с неговите характерологични особености. Критиците създават с възхищение Шекспировата способност да изгражда правдоподобни образи на ясно различни, физиономично определени човешки същества.

Възторженото откритие на Хамлетовата непогражаема индивидуалност логично довежда до следващата стъпка от критическото навлизане в образа – сблъсък с неговата вътрешна противоречивост и непоследователност, с изтъкаността му от унило бездействие и внезапна поривистост. Появяват се оценки за него като нерешителен, безволев, неспособен да прояви мъжествената храброст, към която се стреми с цялото си същество. Но тези недостатъци се обясняват с изтънчената чувствителност на дълбоко наранената му душа. Така през последните десетилетия на XVIII век се заражда психологическата критика на драмата и в частност на „Хамлет“. Развива се тезата, че затрудненията на героя при взимането на действени решения произхождат от присъщите на неговия ум съмнения и колебания, но че тъкмо тази душевна склонност му придава несравнимо обаяние. В края на краищата така очертаната тенденция не може да не доведе до изваждането на протагониста от пиесата и обсъждането му по начин, по който обсъждаме реалните, живи хора, за мотивите на чието поведение можем да гадаем, без да сме задължени да се съобразяваме с казаното в текста. Налучкана е основната посока на критическите търсения през целия XIX век, а нерядко и след това.

На прехода между двете столетия Гьоте оприличава Хамлет на крехка порцеланова ваза, в която е посаден дълбоко на едно несъразмерно и затова пагубно за него дело. Вилхелм Майстер, героят рупор на големия немски писател, характеризира принца по следния начин: „Една мила, чиста, благородна и високо нравствена природа, лишена от жилавата сила, която формира героя, е превита от бремето, което не може да носи, но не бива да отхвърли.“ Така се изгражда представата за Хамлет в епохата на Европейския романтизъм: злочест добродетелен принц, чиято необичайно чувствителна душа усилва страданията му и като подкопава неговата решителност, го обрича на провал, който обаче бележи превъзходството му над останалите. Най-проницателният тълкувател на Шекспировото творчество сред английските романтици, С. Т. Колридж, съзира у Хамлет пре-

комерна умствена активност, която поражда безкрайни колебания на волята и разхищава енергията за реално действие. Той смята, че принцът е склонен да бяга от конкретните си проблеми в общовалидни генерализации, които не водят към дела. За не по-малко възторжения ценител и интерпретатор на Шекспир от същото направление в Германия, Фридрих фон Шлегел, „Хамлет“ е драма на мисълта, която вдъхновява своите читатели и зрители да разсъждават заедно с нейния герой върху енигмата на човешката участ и на света, в който тя се разгръща. Любопитно е като продължение на тази логика и изказването на друг английски романтик, Уилям Хазлит: „Хамлет – това сме ние.“ Според него, каквото и да се случи на принца, всеки от нас го съотнася със себе си. Такова разбиране, естествено, отваря пътя към безброй индивидуални преображения на Хамлет, при които той отразява като огледало не само чертите на епохата, но и тези на всеки свой тълкувател.

Може да се каже, че за XIX век пиесата на Шекспир от една страна се свежда до интригуващия и вълнуващ характер на своя герой, но от друга, благодарение на неговия стремеж към обобщения, се издига до размисъл върху вечните тайни на мирозданието. В края на столетието един от най-авторитетните шекспироведи на всички времена, А.С. Брадли, синтезира тези тенденции по великолепен начин и същевременно хвърля мост към важни нови развития в настъпващия XX век. Преди всичко той се опъчва срещу разбирането на Колридж и Шлегел за Хамлет като умозрителна натура, по начало неспособна на решително действие, и разглежда принца като нравствен идеалист, потресен от откритието за порочността на майка си и изпаднал в меланхолия, която го води до сковаващи волята обобщения за цялостната поквара на света и човека и до безизходно отчаяние, загълбочаващо още повече меланхолията му.

Шекспирознанието на XX век се отдалечава от критиката на характера и се стреми отново да върне Хамлет в пиесата, а и да постави самата пиеса в контекста на нейното време. Изследват се връзките ѝ с изключително популярния през Елизабетинската епоха театрален жанр „тра-

гедия на отмъщението“, с подсказаните вече от Брадли елизабетински теории за меланхолията, нейните причинители, прояви и разновидности, с вярата в духове и с отношението към тях, с философската есеистика на Мишел дьо Монтен и пр. Очертава се по-ясно от когато и да било и спецификата на английския ренесансов театър, условията на откритата сцена, постановъчните традиции. Вниманието се съсредоточава и върху вътрешната структура на драматичния текст, върху неговата стилистична организация, върху системите на поетична образност, свързани с болести и разложение, които го пронизват от край до край, а от тук и върху тематичното съдържание на пиесата – драмата като поема. „Хамлет“ започва да се възприема преди всичко като творба, посветена на особеното, хамлетовско състояние на съзнанието. Многобройни изследователи от цял свят допринасят за адекватното осветляване на проблемите. Сред тях са и някои българи, между които най-ясно личат широкоизвестният шекспировед проф. Марко Минков и бележитият театровед проф. Любомир Тенев.

През втората половина на XX век се избистря възгледът, че Хамлет осъзнава двойствената природа на човека, поместена според ренесансовите хуманисти между ангелите и зверовете и съчетаваща чертите на възвишеното и низкото, духовното и плътското, доброто и злото. Натоварен със свръхчовешката задача на отмъщението и залутан по пътя към него, принцът сам се превръща в обект на отмъщение от страна на Лаерт, защото неволно е станал убиец на баща му, тъй както Клавдий съзнателно е станал убиец на неговия собствен баща. В това си положение героят проявява смесица от противоречиви черти: благородство и бездушна жестокост, душевна възвишеност и патология; и осъзнава, че сам той, нравственият идеалист, призван да сложи в ред изметнатия си век, е неразчленима сплав от добро и зло. Подобно прозрение в края на краищата го кара да се смири и да приеме, че по-високи и непонятни за човека сили направляват човешката участ, че той следователно трябва да се остави в тяхна власт и да чака те да го доведат до мига на решителното действие, което ще увен-

чае живота му: „Готовността е всичко.“ Интересна е в този ред на мисли и позицията на критика Макс Плауман, който разглежда Хамлет като човек, издигнал се над нивото на чисто инстинктивното – на което са свикнали да живеят по някаква безмозъчна инерция повечето от заобикалящите го и на което отмъщението, както и другите обществени конвенции, е неоспорим дълг, – но неуспял да се домогне до пълно и адекватно съзнание.

Широко разпространение получава в по-ново време и концепцията за Хамлет като представител на ренесансовия хуманизъм. Той е студент във Витенбергския университет, който първи от академичните средица на север от Алпите скъсва със средновековната схоластична традиция и се насочва към проблемите на един свят, фокусиран не върху отвъдното, а върху човека. Хамлет се припознава от критиката, а и от театъра и киното като хуманист по нагласа, по убеждение и по изказ, противопоставен от една страна на старата рицарска героика на бащиния си дух и войнствения норвежки принц Фортинбрас, а от друга – на новото макиавелистко политиканство на Клавдий и неговите оръдия от рода на Лаерт, а в някаква степен и на Розенкранц и Гилденстерн. В това враждебно и недостойно за неговия дух обкръжение той е трагически самотен и остава на кръстопътя на безброй затворени посоки. Разпънат между жестокото насилие на тоталитаризма и компромисното насилие на демокрацията, разтърсен до основите на своето историческо битие от безпрецедентни по размах и кръвопролитие войни, XX век вижда в меланхоличния принц собствената си измъчена и объркана душа и собствения си копнеж по по-достойно съществуване. Особено ясно проличава това в постановките на източноевропейските режисьори след епохата на сталинизма. С „Хамлет“ Анджей Вайда в Полша, Леон Даниел и Вили Цанков в България, Дину Чернеску в Румъния и редица други създават театрални събития с широк обществен резонанс, който надхвърля границите на страните им. Двама съветски режисьори – Козинцев в киното и Любимов в театъра – предизвикват истинска революция в разбирането и подхода към пиесата.

Критиката от последните десетилетия на изминалото столетие си дава съвсем ясна сметка за многообразието на Шекспировите герои и по-специално на Хамлет. Тя отчита вътрешната противоречивост на образа като граматически свръхпродуктивна, даваща възможност за безброй непримирими едно с друго тълкувания и сценични преображения. Подобна отвореност на формата, която в предишни епохи смущаваше изследователите, днес, във времето, свикнало с относителността и релативизма на битието, се възприема като безценно предимство. В крайните си прояви такова отношение наистина води към театрален произвол, при който постановките могат да имат много малко общо с написаното от Шекспир. И все пак разбирането за заложеност на многобройни възможности за прочит в самото създаване на ренесансовото произведение е изключително важна стъпка в приближаването към същността на Шекспировото творчество. То хвърля обилна светлина върху цялата досегашна история на неговото усвояване и чертае обещаващи маршрути към бъдещето.

* * *

Загадката „Хамлет“ едва ли някога ще бъде разрешена докрай. И едва ли това би било желателно, дори да бе възможно. Тази загадка впрочем е толкова многопластова, колкото и самата пиеса. Първият пласт е самият авторски текст. Защото такъв всъщност не съществува. Вместо това съществуват три доста различни един от друг текста, съдържащи се в първите печатни издания на творбата: двата от времето, когато Шекспир е бил още жив – 1603 и 1604 г., – и третият от 1623 г., седем години след смъртта му. Първият текст (тъй нареченото „лошо кварто“) е най-вероятно реконструкция на пиесата по памет от един или няколко актьори, които са играли в нея, но после са напуснали Шекспировия театър и са се опитали да сглобят текста, за да го играят в провинцията. Той е почти два пъти по-кратък от другите два и се отличава с доста отклонения и размествания. Вторият („доброто кварто“) се смята за най-близък до някакъв авторски ръкопис и сигурно е печатан не-

посредствено от него. Ръкописът обаче очевидно е бил все още не окончателно редактирана, малко сурова чернова, върху която е оставило следи и известно адаптиране за театрална постановка. Отгоре на всичко на места печатарят е поглеждал и във вече съществуващото лошо кwartо. Обаче, макар и значително по-голямо по обем, това издание изпуска важни пасажи, съдържащи се в него. Третият текст е поместен в първото събрание на драмите на Шекспир в том с голям формат (фолио), подготвено от неговите колеги-актьори Хеминг и Кондел. Той е извлечен от ръкопис, различен от този на доброто кwartо, на места по-пълнен от него, другаде по-съкратен. Очевидно е служил за основа на театрални представления – в него се откриват актьорски и режисьорски добавки и промени. Изглежда и госта основно редактиран от съставителите с оглед да се приведе езикът в съответствие с литературните норми. И най-сетне, ясно личи, че при печатането нерядко е ползвано и доброто кwartо.

Така че на наше разположение са три основни текста, публикувани между 1603 и 1623 г., които служат за основа на всички по-сетнешни издания на „Хамлет“. Всеки от по-късните е донякъде задължен на предшественика си. Независим е само първият, но той пък не може да претендира за връзка с какъвто и да е авторов ръкопис. Другите два имат такава връзка, но в тях се намесват различни редакции на театъра. Възможно е на редица места и трите варианта да са ненадеждни. При това положение почти всички съвременни редактори на „Хамлет“ все пак избират за основен текст на новите издания доброто кwartо от 1604 г., като, разбира се, непрекъснато се справят и с останалите два текста, особено с този на фолиото от 1623 г., и използват някои от техните решения, където последните им се струват по-добри или по-автентични. Те добавят по свое усмотрение и липсващи в изходните текстове, но необходими за структуриране на сценичното действие и мизансцена ремарки. И, естествено, осъвременяват правописа, включително и пунктуацията, без обаче да засягат лексиката и синтаксиса. Шекспир все още не се превежда на английския език, който се го-

вори и пише днес. Неговият език вече четири века се подгържда жив и разбираем поради постоянното присъствие на литературното му наследство в живота на обществото – присъствие, затвърдявано от театъра, училището, множеството цитати и алюзии в литературата, медиите и общественото говорене.

Преводът на чужди езици, напротив, се стреми да пресъздава Шекспировия текст за всяко време с присъщите на него езикови средства. Но добрият превод винаги гържи да предаде не само смисловата пълнота, но и характерното звучене на този текст. Защото особено в драмата интонацията на живия глас носи огромна част от съдържанието на творбата. У нас „Хамлет“ започва да се превежда веднага след Освобождението – в късния XIX век – и настоящият превод е шестнайсети или седемнайсети по ред. Сред тези многобройни опити да се претвори Шекспировият ненагминат шедьовър на български език се открояват постиженията на Гео Милев от двайсетте години на миналия век и на Валери Петров от седемдесетте. Внимание заслужават и преводите на Любомир Огнянов, Владимир Свинтила и Спас Николов. Всеки от тях се стреми да разчете по свой начин този невероятно сложен и изплъзващ се текст.

Вторият пласт на загадката засяга датата на написването на пиесата – въпрос немаловажен с оглед на нейното място в творчеството на драматурга, а и в общия литературно-театрален процес на времето. Тя едва ли е създадена преди края на 1598 г., тъй като не фигурира в появилия се тогава списък на най-известните Шекспирови пиеси, съставен от Франсис Миърс. Не може да е написана и след средата на 1602 г., защото тогава е вече регистрирана за отпечатване. Тъй като по-младият съвременник на Шекспир Джон Марстън е очевидно повлиян от нея при написването на своята пиеса „Отмъщението на Антонио“ през зимата на 1600–1601 г., най-вероятното време на възникването ѝ е 1599–1600 г. Дотук добре, но Шекспировият „Хамлет“ съдържа препратка към „соколетата“, които отнемат хляба на зрелите актьори. Това е очевиден намек за завземането на театъра в Блекфрайтърс от момчешка трупа в края на

1600 г. В пиесата се откриват и други злободневни алюзии – към театралната схватка между Бен Джонсън и други драматурзи, както и към бунта на граф Есекс – събития от ранните месеци на 1601 г. Разрешението на този обръкан казус не е лесно. Можем само да предположим, че трагедията е предоставена на театъра и сигурно представена на сцена преди средата на 1600 г., а едва впоследствие в текста са вмъкнати въпросните пасажи, които впрочем не засягат съществено сюжета или образа на героя.

По-смуцаващ е третият пласт. За пиесата „Хамлет“ и нейни представления в Англия се говори поне няколко години преди появяването ѝ – още през 1596 г., когато в едно свое произведение известният писател Томас Лодж споменава „бледоликия призрак, който огласяше Театъра с жалостивите си викове като продавачка на стриги: „Хамлете, отмъсти!“ Очевидно става дума за някаква по-ранна грама на същата тема, представена в лондонския театър „Театъра“ през 1594 г. – там е изгряла Шекспировата трупа. Друг литератор се присмива на същото произведение още през 1589 г. и сякаш подказва, че неговият автор е твърде популярният пионер на драмата на отмъщението в Англия Томас Киг. Знае се, че на Киг принадлежи изключително успешната „Испанска трагедия“, написана през 1587–1588 г. и послужила за модел на множество други пиеси от този жанр през следващите две-три десетилетия, в това число може би и на Шекспировия „Хамлет“.

През Ренесанса трагедията на отмъщението се появява като алтернатива на трагедията на престъплението и наказанието. Докато тази по-стара разновидност, произхождаща от средновековната гудактична грама, набляга на божествената справедливост, която властва над човешкия свят с безотказния си механизъм на възмездие за греха, новата почти изцяло се съсредоточава върху делата на този свят. Въпреки че и в нея метафизическият план присъства чрез посещенията на зовящи за мъст духове на убити хора, действието се замисля и провежда единствено от живите. В това действие се разкриват сложните взаимодействия между отделните индивиди, сблъсъкът на интереси и стре-

межи. Разкрива се нерядко и вътрешният конфликт в душата на отмъстителя, натоварен с тази свръхчовешка задача (впрочем забранена от светото писание). Открояват се най-сетне и важни политически проблеми, тъй като към отмъщение се прибягва най-вече там, където самогържавието отменя възможността за действително институционално правораздаване. Възникват централните за новото време дилеми на чест и дълг, личност и общество, свобода и власт.

Твърде вероятно е Кид да е автор освен на „Испанска трагедия“ и на този мистериозен пра-„Хамлет“, чийто текст, за жалост, се е изгубил. „Испанска трагедия“ просто преобръща заетата от по-ранни източници Хамлетова история – в нея е убит коварно не бащата, а синът; с отмъщението е натоварен от загробни духове не синът, а бащата; отмъстителят изпада в меланхолия, но все пак успява да организира в двора театрално представление, по време на което осъществява отмъщението си и сам се погубва. Ако в края на осемдесетте години Кид наистина е написал една след друга и двете ранни пиеси на отмъщението, имаме основание да предположим, че неговият „Хамлет“ е бил също тъй добре построен от драматургична гледна точка както и „Испанска трагедия“, също тъй разтърсващ с кървавите си сцени и също тъй строго риторичен. Но сложността на характера на героя и отварянето на драмата към неразрешимите въпроси на битието, с които се отличава Шекспировата трагедия, едва ли са били по силите на Кид. Нямаме, следователно, особени основания, освен от чисто академична гледна точка, да съжаляваме за загубата на по-ранната пиеса. Впрочем някои литературни историци продължават да вярват, че и двата „Хамлет“-а са дело на Шекспир – просто изчезналият пра-„Хамлет“ той е написал в най-ранните години на творческата си кариера, а на върха ѝ се е върнал към тази младежка работа, за да я пренапише като шедьовър. Ако Шекспир наистина е постъпил така с „Хамлет“, това би бил единствен случай в неговата драматургична кариера.

Впрочем основният източник на легендата е, за щастие,

налице. Това са „Датските истории“ на хрониста от XII век Саксон Граматик. В това съчинение на латински език е описана подробно съдбата на принца, такава каквато я виждаме и у Шекспир. Тук той се нарича Амлет. На баща му и чичо му е възложено от датския крал Рорик да управляват страната от негово име. Бащата е храбър воин и след като сражава в битка норвежкия крал, получава за жена Рориковата дъщеря. От този брак се ражда Амлет. Но чичо му се изпътва със завист към брат си, убива го и се оженва за вдовицата му. Младият Амлет, уплашен за собствения си живот, започва да се прави на луд, но говори, че ще отмъсти за смъртта на баща си. Чичо му е обезпокоен от тези приказки и му подхвърля красива жена, която трябва да разбере дали младежът действително е луд и какви са истинските му намерения. Доведеният му брат обаче го предупредява за този кроеж, а и жената, с която са били близки още като деца, минава на негова страна. Тогава приятел на чичото предлага да се направи още един опит – да се уреди среща на Амлет с майка му в нейните покои с надежда, че там той ще сваля маската си. Приятелят ще се скрие в постелята и ще подслуша разговора им. Амлет се отзовава на поканата, но продължава да се гържи като безумен, скача върху леглото, открива шпионина, насича го на парчета и го хвърля на свинете. След това чете нотации на майка си за нейното кръвосмешение с убиеца на баща му и като я застава да се покае, ѝ доверява, че всъщност не е луд и че подготвя отмъщение. Откровеният му разказ за убийството на подслушвача задълбочава опасенията на чичо му, който решава, каквато и да е истината за състоянието на младежа, да се отърве от него и го изпраща в Англия, съпроводен от двама придворни с писмо, в което се иска кралят да го екзекутира. Амлет обаче подменя писмото, докато те спят, и нарежда самите приносители да бъдат убити, а на него да му се даде за жена кралската щерка. Така и става. Преди да отпътува той е поръчал на майка си да провеси в дворцовата зала губери и след година да направи там помен за него. Насред панихидата „мъртвият“ се появява сред гостите, събаря губерите върху тях и ги подпалва. След това отива в покои-

те на чичо си и го убива със собствения му меч. На следващия ден Амлет произнася реч пред народа, спечелва подкрепата му и се обявява за крал. Оттук нататък историята продължава с нови приключения, които обаче нямат отношение към познатата ни грама.

Виждаме колко точно Шекспир следва този първоизточник. Промените във връзките между действащите лица, в техните позиции, в епизодите и реда им в сюжета са незначителни, макар че повечето от имената са различни. Не е ясно дали авторът на пиесата е познавал хрониките на Саксон, изгадени за първи път в Париж през 1514 г. Ако се вярва на една съвременна бележка на Бен Джонсън, неговият латински не е бил достатъчно добър. А няма и данни тази книга да се е разпространявала в Англия. По-вероятно е Шекспир да се е запознал с легендата от преразказа ѝ в многомотното издание на френския автор Белфоре „Трагически истории“, публикуван за първи път през 1570 г. Макар английският превод на този преразказ да е отпечатан едва през 1608 г., твърде късно, за да бъде източник на пиесата, възможно е той да е бил достъпен в ръкопис госта преди това, а не е изключено Шекспир да се е запознал с историята и на френски – грамите му показват известна вещина в този език.

Белфоре се придържа госта близко до Саксоновия разказ, но го прави почти двойно по-дълъг. Опитва се да го морализира с оглед очакванията на една по-развита куртоазна култура. Разсъждава между другото върху това как всяко убийство води до Божие възмездие. Чичото на Амлет тук вече е не само братоубиец и кръвосмесител, а и деспотичен тиранин, от когото народът трябва да бъде освободен чрез отмъщението на племенника. Така разказът придобива политически смисъл, а героят се извисява от наивно-епичен в рицарско-романтичен. Най-важната промяна, която Белфоре внася в историята на Амлет е, че изпълва един госта елементарен сюжет от типа на днешните екшъни с нравствено съдържание и го облича в риторичен изказ. Впрочем Белфоре обогатява до известна степен и самия сюжет. Най-важният му принос в това отношение е прелюбодейство-

то на Амлетовата майка, което предхожда убийството на мъжа ѝ. Друга съществена промяна е, че жената-примамка сега вече не е само приятелка на Хамлет от детството му, а е и страстно влюбена в него. Оттук има една крачка до Шекспировите Гертруда и Офелия. Френският писател може би е подсказал на английския си колега и ролята на Духа, защото макар и да не въвежда в разказа си такъв персонаж, двукратно се позовава метафорично на сянката на убития по повод на отмъщението. Връзката с текста на Белфоре следователно трудно може да се подложи на съмнение. Остава неясно дали тя е опосредствана чрез пра-„Хамлет“ или е пряка – или навярно е и едното, и другото. А тъй като нито у Саксон, нито у Белфоре не съществува като подсюжет семейството на Полоний с деца му Лаерт и Офелия, както и толкова централната за главния сюжет пиеса в пиесата „Убийството на Гонзаго“, можем само да гадаем дали тези важни нововъведения са съществували в изгубената пиеса или се появяват за пръв път в тази, която познаваме.

Четвъртият пласт на загадката е жанровият. И в двете ранни кварта пиесата е определена като „трагическа история“, а във фолиото – като „трагедия“. И тя безусловно е такава по сюжет и тон. Но написана на самия преход между XVI и XVII век, тази творба предхожда с три-четири години серията от Шекспировите „велики трагедии“: „Отело“, „Макбет“, „Крал Лир“, а и „Антоний и Клеопатра“, създадени сякаш на един дъх през 1604–1607 г. Хронологически „Хамлет“ по-скоро се приобщава към тъй наречените „мрачни комедии“, или „проблемни драми“ от първите години на новото столетие: „Всичко е добре, щом свърши добре“, „Троил и Кресига“, „Мяра за мяра“ (1601–1603). Като тях той поставя на обсъждане трудно разрешими въпроси на нравствеността. Като тях е дълбоко скептичен и по-скоро пита, отколкото да предлага отговор. „Хамлетовият свят – казва Мейнард Мак – е предимно във въпросително наклонение. Той трепти от въпроси – страдалчески, възбени, тревожни.“ Думата „въпрос“ се използва в тази пиеса седемнайсет пъти – много повече отколкото в коя да е друга. Самият принц носи в себе си духа на Шекспировата високо ин-

телигентна, неспокойна комедия на блестящото остроумие, проникващо до самите основи на човешкото битие и често откриващо там неща, които никак не са за смях. Той е от рода на неотразимите герои на тъй наречените „романтични комедии“ на поета драматург, достигнали апогея си в последните години на XVI век: Беатриче („Много шум за нищо“), Порция („Венецианският търговец“), Розалинда („Както ви харесва“). Също като тях умее да си играе с думите, сякаш се фехтова с лекотата на опитен дуелист, умее и да пуска кръв в тази уж невинна игра. Но в неговата душа и в словата на големите му монолози вече се чува отдалече и мощният тътен на предстоящите титанични трагедии с тяхната безрезервна сериозност и отказ от всякакво двусмислие. На самата среда на Шекспировия път „Хамлет“ – като митичния Янус – гледа едновременно и назад, и напред, свързва в един невъзможно напрегнат възел всичко, което геният на Английския ренесанс е направил и има да направи. Той е трагедия, която носи комедията в самото си сърце – не в гробарите, а в своя герой – и от това става още по-разтърсваща.

Петият пласт би могъл да се нарече структурен. На това ниво възникват въпросите за редица озадачаващи несъответствия в пиесата. Преди всичко на каква възраст е принцът? В началото той сякаш е двайсетгодишен студент, но към края се оказва, че е роден преди трийсет години. Тази несигурност сякаш дава оправдание на актьори от всякакви възрасти да изпълняват ролята. Бетъртън, както видяхме, я е играл успешно цели четири десетилетия до смъртта си, а една актриса от миналия век (Джудит Андерсън) се е превъплътила в Хамлет на почтените 73 години. Разбира се, за предпочитане е с тази задача да се захващат млади актьори, макар и не съвсем неопитни в занаята. В този кръг от проблеми възниква и недоумението откъде Гертруда е могла да знае как точно е загинала Офелия, та да опише смъртта ѝ толкова точно, при положение, че девойката е била съвсем сама. И още – до каква степен на близост е стигнала любовната връзка между Офелия и Хамлет. И още – луг ли е действително принцът, или се преструва на

луг; и ако е вярно последното, за какво му служи тази преструвка. И още, и още... Но най-голяма интерпретаторска трудност продължава да предизвиква проблемът какво кара протагониста безкрайно да отлага изпълнението на своята мисия на отмъстител. И това – въпреки че според един коментатор в критиката вече са формулирани осемнайсет възможни причини за неговото бавене.

С този въпрос стигаме до „сърцето на тайната“ – образа на героя и значението на онова, което се случва с него и благодарение на него – на действието и бездействието му, които в еднаква степен предизвикват укора и възхищението на публиката. И ето оттук започват всички останали пластове на загадката, много по-трудно разрешими от изброените: кой е всъщност Хамлет, какво иска да ни каже тази пиеса и пр., и пр. За някои от предложените досега критически отговори вече стана дума. Другите ще дойдат от тези, които четат пиесата и мислят върху нея. Те не са някъде отвън, в многото томове, изписани за тази необикновена творба, а вътре в самия текст и в онова, което той събужда в сърцата и умовете на всяко ново поколение.

Александър Шурбанов