

ШЕКСПИР, ФЛЕЧЪР И РАСИН

ЗА РЕНЕСАНСОВАТА И БАРОКОВАТА ТРАДИЦИЯ¹

Марко Минков

Непонятно може да ни се вижда как Флечър,² който според сегашната критика не може да се мери дори с по-неизвестни драматурзи на времето като Мидълтон, Уебстър или Форд, през целия XVII в. е могъл да бъде причисляван наред с Шекспир и Джонсон в „триумвирата на духа“ и дори за поне едно поколение да засенчи напълно името на Шекспир. Това едва ли може да се обясни само с „лошия вкус“ на една по-елегантна и лекомислена публика, от която — поради враждебността на пуританската буржоазия към изкуствата и преходът към по-малките затворени театри със съответно по-високи цени — постепенно се изключвали широките маси, една от главните опори на Шекспировия театър. Очевидно Флечър, със своето виждане и своите теми, е отговарял по-добре на нуждите на времето, отколкото Шекспир, с ренесансовия му манталитет. Защото Флечър, макар и посредствен поет, е оригинален и самостоятелен ум, и макар и външно да следва сценичната техника на ренесансовата драма, той е първият, който категорично намерил пътя до една нова вътрешна форма на драмата — бароковата драма. И дори тия от собственото му поколение, които най-много му подражавали, не са могли да открият тая вътрешна форма, а са повтаряли само външните му ефекти. Това е главната причина за голямата почит, която му се отдавала през времето на зараждащия се Барок; но е същевременно и причината за прекалената немилост, в която е изпаднал сега. Бароковата драма в Англия, дори в ръцете на най-големия ѝ представител, Джон Драйдън (1631—1700), не се цени особено от един народ, закърмен с духа на Шекспировия ренесансов театър, и Флечър сега се приема не като пионер, който търси нови пътища, отговарящи на неговото време, а като отстъпник от здравите традиции на Ренесанса. Не че може да се очаква или дори да се желае някаква съществена преоценка на Флечърското творчество. Флечър не е велик драматург, но е интересна фигура: и ако драмите му отстъпват далеч пред тия на Шекспир, причината лежи по-скоро в умението на двамата драматурзи, а не толкова в самия драматичен вид. Важното е да се разбере, че това е все пак друг вид драма. Но трябва

¹ По доклад, прочетен на 12. Международна Шекспирова конференция в Стратфорд, септември 1966 г.

² Джон Флечър (1579—1625), автор на 16 самостоятелни пиеси и съавтор, главно с Бомонт или Масинджър, на повече от тридесет други, предимно комедии и трагикомедии. С Шекспир той е сътрудничил в три драми — „Хенри XVII“ (приет в канона на Шекспировите съчинения), „Двамата благородни родственни“, и изчезналата трагикомедия „Карденио“ по Сервантес.

и да се признае, че бароквата драма в Англия израства под сянката на една велика традиция, от която никога не е могла да се освободи напълно, и затова остава докрай един половинчат и незадоволителен компромис, докато във Франция, където ренесансовата традиция била много по-слаба, бароквата драма е могла да се развие до съвършенство.

Най-очевидната разлика между двата типа се състои навярно във вида на централния конфликт. Шекспировите конфликти са по същество индивидуални — една борба вътре в самата природа на героя, при която личността му се разкъсва и може дори да се разложи пред самите ниочи, но която не би засегнала друг човек при същите обстоятелства. Хамлет се изтезава между една силна жажда за мст — при него е истинска жажда, не само подчинение на един неприятен дълг — и възпиращата „порочна бенка от природата“, ¹ меланхолията в ренесансовия смисъл на думата, причинена от разочарованието му; не една изконна черта на характера му, а „препращането на една склонност“, която у него е станала вече втора природа. По същия начин Отело се разкъсва между своята любов и ревността, която пак, както много ясно се изтъква, не е част от истинската му природа, а всадена у него чрез това, което трябва да приемем заедно с него като неопровержимо доказателство за неверността на жена му. Гневът на Крал Лир се различава от разлагащото начало у тези двама по това, че винаги е съществувал като зародиш, способен да се развие, но който не би имал причина да „се шири и да подкопае бастионите и устоите на ума“, докато някой да се възпротиви на волята на героя. И навярно защото разлагащата сила е действително част от природата му от самото начало, Лир е единственият Шекспиров герой, който не само се връща към истинското си аз, но и се пречиства и преражда. Докато Макбет, напротив, бавно, но неотклонно се поглъща от разлагащото чувство за своето престъпление.

В това отношение, струва ми се, шекспировската трагедия е единствена от рода си и се различава дори от общия ренесансов тип. Защото у съвременниците му — най-вече у Мидълтон — срещаме само последния вид разложение: поради нарастваща морална слепота. А той е най-малко драматичният вид, защото (освен у Макбет, и то само в самото начало) той не е свързан с вътрешна борба. Той е същевременно и най-малко трагичният, защото не ни доставя това чувство на възвишеност или поне облекчение, което получаваме от потвърждението на истинския характер на героя в края. Шекспир наистина ни дава нещо от това чувство дори при Макбет, макар че не го удостоява със заключителна възхвала както другите си герои. Образите на Мидълтон загиват безславно, без дори това частична връщане към истинската си природа, което Макбет постига.

Този крайно личен, индивидуален конфликт е почти независим от времето и това безспорно е част от причината за Шекспировата универсалност. При него няма нужда така силно да се настройваме към други начини на мислене и други морални предпоставки, както при много други трагичи. Но макар че се възприема от всички епохи, самият конфликт като че ли е могъл да се схване и представи така само при определен стадий в развитието на човешката култура. Засилим ли малко повече религиозното чувство, представата за човешката независимост става невъзможна, както през средните векове; поотпуснем ли го малко повече, човек се явява обвързан вместо от религиозни — от социални връзки. Не че у Шекспир липсват тези връзки, та човек да се явява напълно независим; по-скоро те са така уравновесени, че взаимно се унищожават и човекът се явява свободен, както през никоя друга епоха.

¹ Цитатите са взети дословно от речта на Хамлет, д. I, сц. IV. В българските преводи смисълът им не изпква тъй ясно.

Едва ли повече от едно поколение след Шекспир трагедията из цяла Европа, не само в Англия, е завладяна от това, което обикновено се нарича конфликтът между любов и дълг. И това е един вътрешен конфликт. Може да се каже, че представя едно по-голямо психологическо задълбочаване спрямо повечето ренесансови трагедии извън Шекспировите, в които, макар че не липсва напълно вътрешният конфликт, главното трагическо напрежение е по-скоро външно, отколкото вътрешно. За нас този конфликт изглежда вече доста условен и механичен — отчасти защото самата представа за дълг и за чест от това време ни се вижда изкуствена, отчасти защото се е изтъркал поради безкрайните повторения на едно и също основно положение. Но самото това повтаряне ни показва колко важен е бил този конфликт за времето. Всъщност нито едната от двете трагедии, написани от Флечър, не е изградена наистина върху конфликт между любов и дълг; но този конфликт е най-типичната форма на подобния конфликт между страстта и една обществена повеля или понякога между две противоречиви повели. А именно такава сблъскване лежи в основата на неговата трагедия „Валентиниан“. Героят Максим, както и Хамлет, иска да отмъсти — за поруганата чест на жена си. И, както и при Хамлет, има нещо в него, което го възпира. Но това нещо лежи много повече на повърхността на душата му: то е отчасти политическата повеля за вярност към суверена (която в случая не представя много силна пречка и затова може да се разисква открито с приятеля му Аеций), а от друга страна — необходимостта да се отърве именно от тоя приятел, краен привърженик на идеята за божественото право на кралете. Това е неприятна задача и обуславя един вътрешен конфликт, но пак не конфликт между две страни на самата му природа. Следователно той може да разисква и този въпрос в монолог. И този монолог е едно доста внушително постижение в своя жанр: виждаме как Максим се люшка между две крайности, как едно съображение довежда до решение, което мигновено се оборва от друго съображение. И тази трепетлива линия, при която най-слабият душевен подтик може да натежи на везните, става извънредно характерна за XVII в. Расин, особено в „Берениса“, провежда такава линия през цялата пиеса; също така и Драйдън — малко по-грубовато — във „Всичко заради любовта“, т. е. „Антоний и Клеопатра“. Тук, и не само по отношение вида на конфликта, Флечър е предвестник на новия вид трагедия. В случая двете неща може да изглеждат почти равнозначни; но неустойчивото равновесие и свързаната с него лъкатушна линия на действието се чувствуват като структурен белег на бароквата драма и в други отношения — не само при вътрешния диалог.

Хамлет няма нищо, по което би могъл да дебатира. Една част от природата му вика за отмъщение на всяка цена; друга част отказва да превърне волята му в действие. И той не може дори да схване своя проблем, а още по-малко да го разисква с разума като арбитър. Всъщност Максим в своето колебание е по-близък до Макбет, отколкото до Хамлет. А и тук контрастът е поучителен. И Макбет не дебатира — той натрупва всички доводи против деянието си, но подтиктът към това деяние е твърде силен, за да има нужда да се изрази. Чувствуваме, че колкото повече доводи натрупва, толкова по-силно се обвързва със злото. Едва ли може да се каже, че единият начин да се представят нещата е по начало по-добър от другия. Безспорно Шекспир завладява въображението ни, докато Флечър не успява да го завладее. Но това е по-скоро въпрос на поетична сила, не на драматична концепция. И бих казал, че методът на Флечър, макар и състен и поопростен по форма, навярно е по-близко до начина, по който наистина стигаме до своите решения; поне това е сериозен опит да се представи сложен психологичен процес.

Главната причина за популярността на новия вид конфликт обаче е по-скоро от морално, не психологическо естество. Колкото повече отслабвало влиянието на религията, колкото повече новите открития на Кеплер и Коперник си пробивали път до съзнанието на обикновения образован човек — а това е било извънредно бавен процес — колкото повече се налагал духът на рационализма, толкова по-силно се чувствувала нуждата от нови морални санкции, независими от религията. Религията навярно никога не е имала много силно влияние в най-горните слоеве на обществото, макар че в Англия това влияние е било значително по-голямо, отколкото в много континентални страни. Но дори и в Англия през царуването на Елисавета имало хора като сър Уолтър Роли и неговият кръг, заподозрени в истинско безбожие; те, при все че собствените им идеи може би да не са стигали по-далеч от един просветен деизъм, са търпели един отявлен атеист като Марлоу помежду си. Във всеки случай, представата за един бог в човешки образ, лично заинтересован спрямо всеки частен грях или прегрешение, ставала все по-мъчна за възприемане; и за аристокрацията, особено на материка, представата за ноблес оближ* навярно е била, и то от доста дълго време, поне толкова важна като морална спирачка, колкото страхът пред бога. И колкото повече театърът ставал достояние главно на горните слоеве, толкова повече се налагала представата за морала като обществено вместо религиозно задължение. Можем да проследим как това отношение черпи сили от най-различни източници, Джонсън и Чапман са допринесли нещо със своето подчертаване на старата римска представа за добродетелта. Допринесли са нещо и италианските трагикомедии на Тасо и Гуарини. И особено много е допринесъл французинът Д'Урфе с романа си „Астрея“ и своя неизразимо изкуствен и условен морал, изграден върху култа към едно галантно изящество. На Флечър е произвел много силно впечатление романът „Астрея“, от който е черпил сюжети за редица свои драми, включително и за „Валентиниан“, макар че за по-пълни сведения той се обърнал и към историята на Прокопий. Конфликтът между чест и лоялност, който Флечър поставя в центъра на трагедията си, е бил също вече разработен от Д'Урфе, макар и по-странично. Когато героинята Луцина умира, защото не може да понесе мисълта за това, как биха приказвали хората за нея, ако продължава да живее, тя умира различно от героинята на Д'Урфе, но напълно в духа на неговия роман. На нас този морал може да се види тесен и малодушен; но все пак, задължението да се дава пример на другите, което подклажда опасенията на Луцина, и което представя последния решителен аргумент и при колебанията на Максим, не е напълно за отхвърляне. Мисълта за това задължение все още има решаващо значение при Ричардсоновата Клариса през XVIII в.

Гледани в тази перспектива, панегиричните стихотворения, отпечатани в събраните съчинения на Бомонт и Флечър от 1647г., които изтъкват драмите на последния като истинска школа на морала, няма защо да ни учудят, въпреки общото, но не напълно правилното мнение, че моралното чувство у Флечър е твърде слабо застъпено. Нещастиято за писателя е това, че колкото по-непосредствено говори на своето време, толкова по-малка е вероятността, че ще може да говори на вековете. Но освен туй, духът на рационализма, към който Флечър и след него Драйдън са се опитали да приспособят трагедията, се е оказал в края на краищата несъвместим с трагичния жанр. Защото един от най-важните елементи на трагедията, който Аристотел обаче не споменава и не би могъл да спомине, е чувството за мистерията на битието. Това чувство няма нужда да бъде изразено много ясно, то действа може би по-силно дори ако не се изтъква много определено. И тъй като за Аристотел това чувство

* Положението на благородник задължава.

представлява все още нормалния фон на мисълта изобщо, той очевидно не би могъл да го изтъкне като специфична черта на трагедията. Трябва да се предполага, че е било нормалния фон на мисълта и за Шекспир. Вярно е, че у него доста голяма част от чувството, което изпитваме за неопределими сили, участващи в живота на човека, без все пак да нахърнят свободата на неговата воля, се дължи до немалка степен на някои театрални трикове и условности. Не знаем дали Шекспир действително е вярвал в различните призраци, видения, вещици, предзнаменования, участието на природните стихии в човешкия живот, и другите свръхестествени явления, които се явяват в почти всички негови трагедии; трагичната ирония, която използва така умело, е положителен похват, заимствуван от Сенека. Но освен може би в „Ричард III“, където тези похвати се натрупват прекомерно, ние ги приемаме, и то не само като част от онова, „доброволно отстъпване от нашето безверие“, което поетът Коулридж изтъква като необходимо предисловие за всяко литературно възприятие, а като нещо, което придава особена дълбочина и сила на трагедията. Не знаем дали е само поради един вид интелектуален снобизъм, че в „драмите на съдбата“ на немските романтици подобни похвати ни се виждат неискрени и кухи, и чувствуваме, че дори ако романтиците са вярвали в някаква свръхестествена сила, която управлява света, те положително не са вярвали, че се проявява по такива начини, и нямат право да ги използват за театрални ефекти. Мъчно е действително да се каже защо ни вълнува идеята за съдбата в „Едип цар“, а не в „Прародителката“ на Грилпарцер. Мисля, че разликата не се дължи само на поетичната сила, и че ако бихме узнали, че „Едип цар“ не е от Софокъл, а е някаква модерна имитация, голяма част от обаянието би изчезнала. Както и да е, независимо от това дали сами — извън рамките на самата драма — вярваме или не в някаква ръководеща сила, чувството за такава сила в Шекспировите трагедии допринася твърде много за въздействието им. И може би не толкова поради тези по-осезаеми намесвания на свръхестественото, колкото поради явната вяра в едно дейно морално начало, което е способно само да налага своите санкции, и чийто закони не могат да се погизят ненаказано, — начало, което впрочем не се отъждествява направо с християнския господ.

У Флечър липсва чувството за всякаква мистерия. Той няма призраци; в трагикомедията му „Лудият влюбен“ има една доста иронично представена поява на божество и във „Валентиниан“ се споменават съвсем бегло няколко предзнаменования. Но общо взето, както и Драйдън след него, той отбгтва ефекти, в които сам не вярва. Той споменава, както и Шекспир, небесата и провидението, но някак си тези алюзии не създават чувството за някаква дейна сила. Не можем да кажем, че не действуват, защото Флечър не вярва в религията; ако не знаем нищо положително за неговите схващания, за Драйдън се знае, че е бил вярващ. Нито пък бихме могли да отсечем отговора, като заявим, че Флечър не е голям поет. И Хейууд, един посредствен застъпник на дребнобуржоазното течение в драмата, също не е голям поет, но той все пак успява да предава чувството за едно дейно морално начало. Истинската причина лежи като че ли в разликата между моралния закон и обществената повеля — разлика, която е в основата си по-скоро емоционална, отколкото логическа, но не по-малко съществена поради това. Повелята е явно нещо изкуствено. Престъпването ѝ може да води също така неминуемо до гибел, както престъпването на моралния закон, но действието ѝ е по-явно механично и следователно е по-слаб емоционален заряд. Максим в желанието си за мъст посяга на владетеля и така привлича гибел върху себе си и страната си. Тук се крият всички елементи на същинска трагедия. И навярно за едно поколение, което действително е вярвало в божественото право на кралете, би било лесно да се открие божията ръка в логическата последователност на събитията. Но ние чувствуваме по-

скоро, че Максим е престъпил не божните закони, а една повеля на целесъобразността; държавата трябва да има глава, и да се посегне на тази глава ще води неминуемо до отслабване на държавата и евентуално до гибел. А самото отмъщение не се осъжда тук; напротив, изтъква се постоянно, че ако виновникът беше кой да е друг, само не императорът, честта би могла да бъде задоволена само с кръв. И не сме склонни да вярваме в едно морално начало, което различава така грижливо обществените чинове. Тук се сблъскват две явно изкуствени човешки повели и последиците, колкото и да са неизбежни, не подказват нищо, което надхвърля простата логика. И на практика всички тези барокови конфликти и дилеми съдържат нещо прекалено, изкуствено, или както често го наричат впоследък „хипотетично“. Защото загубата на трагическата възвишеност, която се постигала преди чрез благоговаяването пред нещо неопределено, недоловимо, само загатнато, трябва да се компенсира чрез величавите героически жестове, предизвикани от подобни изкуствени ситуации.

Има и друга причина, поради която конфликтът между разума и страстта по-малко отговаря на представата ни за трагичното и възвишеното. Човекът, който може да спори със себе си, да претегли точно очакванията си от едното или другото решение, изглежда напълно свободен; и изборът, който прави, където една единствена сламка натежнява на везните, изглежда почти случаен; но същевременно отговорността е само негова и гибелта, до която довежда, е цената само на неговото неправилно решение. Трябва да се наблегне особено на думата „изглежда“, защото Максим всъщност не е по-свободен в избора си, отколкото Макбет. Но механизъмът на този избор, както ни се представя, дава впечатлението за пълна свобода. Макбет явно не е свободен. Той вижда всички възможни последици от своята постъпка — много по-ясно дори, отколкото Максим — и все пак, по едно глухо принуждение той следва пътя си. При него не знаем, както уж знаем при Максим, точно кое съображение е натежияло в края на краищата; чувстваваме, че изходът е бил определен още преди да почне да се бори със себе си, и че той дели отговорността със силата, която го е направила такъв, какъвто е. Така целият ход на събитията от начало до край изглежда много по-неизбежен и така по-добре задоволява естетическия ни усет. Кое отговаря по-точно на нашата представа за битието — представата за пълна свобода на волята или една обвързаност, зависеща от самия ни характер — трудно може да се каже. Флечъровият метод сякаш отговаря на представата, която имаме за себе си, а Шекспировият на тая, която имаме за другите. И с това стигаме до едно много съществено различие между двете епохи — субективизма на подстъпа.

Немският изкуствовед Вьолфлин в прочутия си анализ на ренесансовото и бароковото изкуство дава като едно от определенията си: изкуството на нещата, каквито си са, и каквито изглеждат. Виждането на ренесансовия художник е обърнато навън, към нещата, каквито си са сами по себе си; той иска да ги представя изцяло в най-съвършения и най-характерния им аспект, докато бароковият художник се мъчи да хване мимолетната представа, която извикват в даден момент. И тази противоположност не се отнася само до пластичните изкуства. В разказвателното си изкуство ренесансовият писател представя събитията от гледището на обективния и всезнаещ наблюдател и ни обрисова положението изчерпателно и ясно с всичките мотиви и намерения на всички участници. Писателят от XVII в. разказва предимно от гледището на дадено лице, и в типичните героични романи от школата на Ла Калпренед не знаем повече за това, което става и за неговите причини, отколкото сам героят. Ние се движим в един свят не на дълбоки, тайнствени връзки, а на га-танки — объркващ, но не тайнствен. И това е, още доста дълго преди Ла Кал-

пренед светът и на Бомонт и Флечър — един озадачаващ свят, в който положението постоянно се мени и се обръща и в който трябва постоянно да се преориентираме; един свят, от който е изчезнало всяко чувство за стабилност и в който трябва да се придържаме към външното, защото, колкото и да е измамно, няма друго, към което да се придържаме.

Вярно е, че това се отнася повече за трагикомедиите, отколкото за чистите трагедии, защото в трагедиите героят е все още той, който активно определя своя свят и като гледаме с неговите очи, все пак гледаме сравнително обективно. И бихме могли да кажем, че субективният поглед и чувството за несигурност водят естествено към трагикомедията и пасивния герой. Но дори в чистите трагедии субективното или интроспективно виждане води до много явни промени. Още в „Трагедията на девицата“ Бомонт, който се отклонява много по-малко от ренесансовото виждане, отколкото приятелят му Флечър, развива нов подстъп и нови драматични положения: разкритията в брачната нощ във второто действие (когато героят трябва да чуе, че невестата му е метреса на краля и го е избрала само за да ѝ служи като параван) представляват едно обръщане на положението, също така неочаквано както за него, така и за зрителя, както неочакваните обрати в края на трагикомедиите. И тези разкрития служат като изходна точка за едно почти парадоксално съпоставяне на емоциите, като щастливото любовно очакване почти за миг се измества от ужасното съзнание за опетнена чест. И все пак тук, колкото и да сме завладени от този емоционален преврат, ние сме не по-малко погълнати от представата за Евадна като личност — портретът и емоционалният преврат са донякъде уравновесени. В другата централна сцена — пробуждането на Евадна — написана главно от Флечър, това равновесие е унищожено и ударенното пада почти изключително върху широката емоционална гама, през която преминава героинята, една бързоменяща се последователност от озадаченост, безпокойствие, дръзко възмущение, страх, срам, покаяние, ужас, скръб. И във „Валентиниан“ подобни ефекти съставляват самата тъкан на драмата. Свадата между Валентиниан и Аеций, както тая между Меланций и Аминтор в „Трагедията на девицата“, ни предлага подобна гама от сменящи се емоции и пулсиращо напрежение, за да завърши с екзалтирано помирение. Двете сцени дължат твърде много на свадата между Брут и Касий в „Юлий Цезар“, но те използват положението по съвсем друг начин, и докато при Шекспир чувствувате преди всичко контраста между две личности или два характера, тук изпъкват главно колебанията в емоционалния барометър. Както при по-късните и още по-прочути и ефектни свати у Драйдън, двамата противници се различават по положението си, по становището си, но като личности те са почти идентични по нрав, начина на говорене и всичко онова, което съставя личността.

Всъщност личността е нещо, което долавяме у други хора, нещо, което схващаме чрез обективно наблюдаване на външното държане. За собствената си личност човек има само най-смътна представа, освен може би като един вид норма, по която мери другите. Това, което съзнаваме у себе си, това, което ни дава самонаблюдението, е една безспирна върволица от сменящи се емоции, реакции, оценки, от които не можем да изградим една специфична система, защото те ни се виждат естествените, неизбежни реакции на човешката природа. Идиосинкразните на другите образуват системи, но на равнището, на което познаваме себе си, човешката природа изглежда в края на краищата доста еднообразна, както е твърдял Хобз на времето, и както опитите на много модерни писатели да представят „потока на съзнанието“ много ясно показва. Потоците се различават по отломките, които влачат със себе си, случайните спомени и асоциации, но всички текат по същия начин. И така няма

нищо чудно, че героите на Флечър и бароковите герои изобщо си приличат като близнаци. Шърли в предговора си към първото издание на Бомонт и Флечър посочва като най-ценното в тези драми трактовката на „страстите“; и страстите остават в центъра на критическото внимание за цели сто години и повече след него. Напълно естествено е. Ако погледът ни е обърнат навътре, неминуемо ще се съсредоточим върху емоциите и съотношенията им. И интересът ще се обърне към абстрактната „човешка природа“, ще се търси универсалното, не индивидуалното. От Боало до Самюел Джонсон това е действително общоприетото становище. За критика Раймър (1641—1713) Евадна, както и Шекспировият Яго нарушават каноните на изкуството, защото са твърде силно индивидуализирани и не отговарят на установената типизация: жената според него е скромна, воинът — прям и честен; всяко отклонение от тези норми може да бъде най-много предмет на комична разработка, трагедията се изгражда върху типичното.

Мъчно може да се каже, доколко Флечър е следвал съзнателно някаква теория на изкуството, като е свеждал своите образи към стандартизирани типове, доколко е следвал инстинктивно един път, който води до такава теория. Но може да се твърди с положителност, че отстраняването на онези индивидуални черти, от които се изгражда впечатлението за една неповторима личност, не се дължи само на неумение или липса на наблюдателност. Комичните му герои са малко по-силно индивидуализирани, отколкото тия в сериозните му драми, но общо взето, само малко. Обаче с два образа той постига забележителен успех; и без да наруши общата рамка на твърде маниерния си стил, той дава много ясна представа за истински индивид — с мазното скромничене на Мосьо Томас в едноименната комедия и бавната, кротка наивност на Леон в „Управлявай жената, за да имаш жена“. И в двата случая героите се преструват, но тези фиктивни характери са предадени така живо и убедително, щото става напълно ясно, че Флечър е притежавал дарбите на отличен комеднен портретист. И е също така ясно, че той е смятал пресилената индивидуализация за нещо гротескно и карикатурно, с което не бива да се прекалява.

Като отстранява индивидуалните подробности, писателят може да се съсредоточава върху това, което смята за съществено. Максим и Аеций не се различават по нищо, освен по отношението си към лоялността; и в това отношение контрастът е прокаран още от самото начало и преди Максим да има причина да въстане против императора. Донякъде бихме могли да кажем, че в драматичната структура, те са противопоставени един на друг така, както Брут и Касий в „Юлий Цезар“. Но у Шекспир контрастът е изработен с такива подробности и на такива различни плоскости, че не може да се сведе до едно основно начало. В заключителното слово на Антоний наистина се казва, че от всички конспиратори само Брут е действувал по чисти, несребични подбуди. Но макар и да чувствуваме, че при Касий се примесва лична вражда и че той се дразни от мисълта да бъде управляван от човек, когото не почита, все пак е несправедливо да се твърди, че е бил воден само от „завист към великия Цезар“. Всъщност и Брут няма повече основание за своите опасения от тиранията, отколкото Касий — само една обща подозрителност спрямо човешката природа, когато бъде оставена без контрол, която и у двамата взема формата на мъглява и необоснована лоялност към републиканските традиции. И би трябвало да признаем, че ако Шекспир наистина е държал за контраста, който ни подказва Антоний, той не е успял да го предаде убедително. Но това, което дава, не е контрастът между две различни отношения към авторитарното управление, а между две подобни, ако не напълно идентични отношения у двама различни характери. И по този начин много силно чувствуваме сложността на подбудите, които подтикваат човека към действие. Но в центъра на драмата не стои „про-

блемът“ за тираноубийството. Много е трудно да се каже какво стои в центъра ѝ. Можем, ако искаме, да ѝ наложим най-различни идейни съдържания, както можем да ги наложим на всяка поредица от събития, действителни или измислени — толкова по-лесно, колкото повече подробности знаем за тях. Но нямаме гаранция, че нито едно от тези наложени тълкувания отговаря на Шекспировите намерения или поне, че е било от съществено значение за него. Трагедията е сякаш за убийството на Цезар и последиците му — само това. „Валентиниан“ обаче явно не е само за убийството на Валентиниан и последиците му, макар че, както „Юлий Цезар“, ни дава сравнително точна картина на историческите събития. Драмата използва тези събития, за да разисква въпроса за лоялността и чрез историческата главна фабула и измислената вторична фабула за бунтарски настроения Понций, тя ни показва различни становища по въпроса и демонстрира гибелните последици от нарушението на божественото право на императора.

Въпросът за божественото право е, разбира се, една съществена точка и в драмите на Шекспир из английската история, където се застъпват иденте на една буржоазия, която все още вижда в здравата кралска власт единствената сигурна опора срещу феодалната анархия; но там идеята е толкова слабо изтъкната, че нейната важност е била осъзната едва в по-ново време. Въпросът е важен и при „Макбет“ и навярно е определил избора на тоя сюжет тъкмо след неуспешния атентат на католическата реакция срещу Яков I. Но човек ще каже, че след като избрал сюжета, Шекспир оставил политическата поука на заден план и се посветил на това, което действително го интересувало — характера на героя и взаимодействията между характера и драматичното положение. В „Хамлет“ темата за отмъщението на син за баща се отразява в три различни образа, както темата за лоялност се подема във „Валентиниан“. Но макар че най-различни тълкувания на идейното съдържание са били предлагани, едва ли някой е твърдял, че в центъра стои проблемът за отмъщението. И всъщност тук отношението на тримата синове е в основата си същото: тримата желаят да отмъстят. Разликата между тях се състои в това, как пристъпват към задачата си. Темата на „Хамлет“ не е отмъщението, както и неблагодарността на децата не е темата на „Крал Лир“. Но във втората трагедия на Флечър „Бондука“, където различните отношения към военната чест се изработват у една голяма група характери, които до един — с изключение на жените — отговарят на представата на Раймър за типичния воин, действително чувствуваме, че този въпрос стои в центъра. По същия начин Драйдън в „Ауренг-Зиб“ представя конфликта между любов и дълг в пет различни пермутации.

Така Флечър и бароквата трагедия изобщо имат тенденцията да подчиняват всичко на една доминираща концепция, една концепция, която у Флечър не е дори присъща на самата фабула. Във „Валентиниан“ той налага темата за лоялност върху своя материал, като разширява образа на Акеий — всъщност една съвсем второстепенна фигура, странична пречка за Максимовото отмъщение — и прави от него същинския главен герой. И третирайки поражението на британската кралица Бондука и самоубийството на римския генерал Пений (след като се изключил по собствена вина от участие в славната победа), той налага едно ново единство на темата, като прави поражението на Бондука последица от пренебрегване на повелите на военната чест. Тук можем да помислим пак за бароквия критик Раймър и неговото осъждане на „Трагедията на девицата“ поради това, че ѝ липсва истински център и вниманието ни се отправя в различни посоки. Флечър в своите самостоятелни драми отговаря напълно на значително по-късно изразените изисквания на Раймър.

Това не значи, че на Шекспировите трагедии наистина липсва център. Но центърът е от съвсем друго естество — светлината, която се съсредоточава върху главния герой и оттам се отразява, за да осветли цялото пространство обилно и равномерно. Такъв вид център може да се намери и в „Трагедията на девицата“. Защото образът на Евадна е достатъчно внушителен, за да изпълни драмата, макар че ролята ѝ е малка в сравнение с Шекспировите норми. Но Раймър, както явствува от самия му анализ, търсел центъра изключително във фабулата и идеята, не в личността или сложните отношения на група хора към дадено събитие; а това е, което дава на „Трагедията на девицата“ нейното единство и я свързва, въпреки известни отклонения към бароковия тип, с шекспировската трагедия. За Раймър индивидуалността изобщо не е предмет на изкуството, той търси само обобщената, типизирана човешка природа. И Евадна, тъй като престъпва типичната женска скромност, автоматично се изключва от неговия хоризонт. Той изобщо не е могъл да се добере до вътрешната форма на ренесансовата драма.

Барокото наблягане върху типичното, отстраняването на всичко, освен най-съществените елементи на характера, фабулата и обстановката, разбира се, е свързано с това, което обикновено наричаме класицизъм. И без друго то се опира на практиката на много от древните поети. Все пак Ренесансът не помалко от века на Барока възприемал подражанието на древността като основен литературен метод, без обаче да може да схване принципа за съсредоточеността. И ако има промяна в начина на подражаването на класиците, причината трябва да лежи в това, че новата епоха е търсела онези елементи на класическата литература, които отговарят по-добре на нейното светоусещане, не че е променила своето светоусещане под влиянието на древните. Напоследък е изказано мнението от Юджин Уейт, че Флечър е съставил своите „хипотетични дилеми“ по подражание на Сенековите „Контroversии“ — наръчник по реторика, в който щекотливи, парадоксални юридически казуси се разискват от противоположни становища. Наистина приликата по естество е доста поразителна. Но много поколения са учили по Сенека преди Флечър, без това да се отрази върху драматичния конфликт; и парадоксалната дилема не е свойствена само на Флечър, а на целия век и на цяла Европа. Тя се среща не рядко и в „Астрея“. От друга страна, не всичко бароково може да се изведе от класиците. Не би могло да се каже, че класическата литература е по начало субективна или интроспективна — с голямото изключение на сега почти забравения, но на времето много ценен александрийски роман. И грамадното влияние на Хелиодор, Ахил Таций и тяхната школа върху бароковия героичен роман и грамадната разлика в използването на тези образци от сър Филип Сидни в своята „Аркадия“ (1590 г.) и от Ла Калпренед в XVII в. е извънредно интересна тема, на която не мога да се спра тук. Но във всеки случай, класическото съсредоточаване върху най-същественото, макар и да се корени в нещо различно от бароковия субективизъм, все пак съвпада донякъде с барокото съсредоточаване върху общочовешките страсти и е спомогнало за неговото развитие. То е спомогнало също така за преодоляването на ренесансовото „многообразие“ в смисъла на Вьолфлин, коренящо се в любовта към обективния свят, който ни обкръжава. Получава се подобен контраст както между романа от XIX в. на Дикенс и Такери и по-интроспективния роман от днешно време — чувството за богат, многообразен живот, обхващащ най-различни слоеве на обществото, и съвременното концентриране върху вътрешния човек и тесния кръг, непосредствено около него. Флечър наистина не постига силната концентрираност на Расин или дори на Драйдън, но той очевидно се движи в същата насока. Фонът на неговите драми е много бегло скициран в сравнение с тия на Шекспир; той има много малко чисто атмосферни сцени или въведения към

сцени; той не се старае да изтъква различните фасетки на характера, ако нямат пряко влияние върху действието. И той, както и Шекспир, има своите сервилни придворни, но той не е готов да отдели време, за да покаже как, подобно на Розенкранц и Гилденстерн, те биват въвлечени неусетно във водовъртежа на действието; те са просто там, за да спомогнат на действието или изложението. Но английските барокови драматурзи са били спъвани от една традиция, от която нямали сили да се откъснат напълно; дори и Драйдън с прекия пример на френските класицисти пред себе си все още се мъчи да намери компромис между съсредоточеността на класическата трагедия и разнообразното действие на шекспировската; до известна степен те падат между два стола, без да могат да ни задоволят по единия или другия начин. Изглежда, че хиперболичните конфликти на Барока се нуждаят от една строга и условна външна форма, за да станат приемливи.

Като последен контраст между двата типа бих искал да се спра на структурната линия, защото тук има едно обръщане на нещата, което би било странно, ако беше въпрос само за едно противопоставяне на Ренесанс и класика. По структурата си шекспировската трагедия изглежда по-близка до класическата линия, отколкото тия на Флечър или Драйдън, или Расин. Въпреки разнообразието, въпреки съпоставянето на привидно твърде хетерогенни елементи, въпреки тенденцията към третиране на отделната кратка сцена като основна, самостоятелна единица, Шекспировите трагедии ясно следват това, което обикновено се нарича класическа пирамида. Дали е наистина класическа, а не чисто шекспировска е впрочем въпрос, обаче в нейната простота, хармония и уравнивено чувствоваме нещо „класическо“. Тя се издига до една връхна точка на напрежението точно в средата на драмата, и оттам се спуска бавно към вече неизбежната катастрофа. Истинската класическа трагедия по-скоро повдига напрежението спокойно и равномерно до самата катастрофа, която се предвижда от самото начало, за да се спусне изведнъж. У Шекспир извисяването не е едно спокойно издигане, а по-скоро възходяща серия от отделни върхове. Но няма нищо внезапно или неочаквано — следваме целия ход на действието от самото му зачатие и всеки обрат е добре подготвен още от далече. Обикновено първата сцена е чисто атмосферна и дава основното настроение, и дори отделните сцени — особено в началото на драмата — следват същата пирамидална линия с връхна точка към средата, както драмата като цяло. Такава структура отразява сякаш едно спокойно, стабилно, уравнивено светоусещане и отговаря на чувството за неизбежността на изхода, което получаваме и по други начини. И тази линия, доколкото може да се съди, представлява едно самостоятелно развитие, което не дължи нищо на класическите образци; тя е характерна и за по-сложните лирически форми на Ренесанса, но не и за епическите, които са обикновено твърде разпокъсани и епизодични, за да покажат изобщо някаква линия.

Бароковата линия на Флечър и Драйдън е много по-нервна. Обикновено биваме въведени направо, без никакво подготвление, във вече създадено положение; много често драмата започва в средата на важен разговор. И напрежението се издига и отпуска с шеметни скокове. Във „Валентиниан“ няма една централна кулминационна точка или един определен завой в посоката на действието, а цяла серия, нито една от които не надминава другите по важност: похищението на Луцина, смъртта на Аеций, убийството на императора, внезапния обрат, чрез който Максим бива свлечен от трона и убит, за да споменем само най-важните. И всяка от тези точки обикновено се центрира в друго лице или друга пермутация от действащите лица; нямаме едно степенувано конфронтиране на Хамлет с всекиго по ред, а конфронтиране на всекиго с всички други. Защото както няма истинска кулминационна точка, така и няма истинско

централно лице — центърът на драмата лежи в идеята, която ги свързва. Наблегът върху емоциите и разнообразието от неиндивидуализирани емоции изискват едно по-голямо разнообразие от неиндивидуализирани или слабо индивидуализирани лица, които да ги въплътят. И така неустойчивото равновесие на емоциите намира паралел в неустойчивото равновесие на положението. При Драйдън в „Завземането на Гранада“ или „Ауренг-Зиб“, принцът, който е ухажван в началото на сцената, може да се намери във вериги накрая, съдбата може да му се усмихне отново и пак да му се намръщи поради прищевките на тиран, поради дворцов преврат или щастieto на войната. И ако Шекспировата структура отразява чувство за стабилност, бароковата структура сякаш отразява несигурността на епохата, в която религиозните устои се рушат, без да има още изработен здрав рационалистичен мироглед, който да ги замести — епоха, охарактеризирана от истеричните преследвания на вещици, от емоционалните пориви на религиозната лирика и от нервно изкълчените си статуи.

Тази трескава линия на действието е от интерес също, защото чрез нея се стига до една истинска актова структура на драмата, и то за пръв път в историята на литературата. Напоследък наистина се говори доста много за „петактовата структура“ на Шекспировите драми и класическия ѝ произход. Лично бих казал, че всичко това е едно голямо недоразумение. Едно просто деление на действия не представлява още актова структура; и римската комедия с нейните неопределени и напълно несъразмерни по дължина действия — дори ако приемаме една специфична функция за всяко отделно действие, което ми се вижда по-скоро една доктринерна постройка на ренесансовите критици — не почива върху разчленението на действията, а обратно, разчленението зависи от структурата на дадената комедия. Дали Шекспир редовно е делил своите драми на актове е все още открит въпрос; но във всеки случай за него основната драматична единица е сцената. И макар че изглежда понякога да е започнал работата си с намерение да прокара едно разчленение на отделни действия, това намерение обикновено е било изоставено след самото първо действие, което наистина образува понякога отделна, цялостна единица, както в „Хамлет“ и „Отело“. Но примерът на „Ромео и Жулиета“, където има актови пролози само преди и след първото действие, е твърде показателен. Първото действие покрива протазиса или въведението (а не първите две действия, както гласи формулата на критиците, действително възприета от Бен Джонсон) и след това действието става твърде сложно и твърде стремително, за да се поддаде на някакво разчленение, освен понякога при последното действие. Но Флечър още във „Валентиниан“ почна да използва актовата пауза (в стария театър „Глобус“ се играело без антракти), за да подчертае обрат или да направи скок в действието или да повиши напрежението.

Действие първо завършва с това, че императорът поканва Максим при себе си с някакво намерение, което не можем да проумеем, макар да се сещаме, че е насочено против неговата жена Луцина. Второто действие започва, без никакви обяснения, в средата на съдбоносната игра на зарове, която ще предаде нещастната жена в ръцете му в края на действието. И макар че завършва с неговото обещание да я щади, ние знаем, че не се е отказал от намеренията си и през време на антракта ще се питаме какъв нов план крои и какво ще последва. Това, което последва, се извършва през време на самия антракт — изнасилването на Луцина — и новото действие започва внезапно: „Стана то!“ за да завърши с решението на Максим да отмъсти, като въпросът какво точно ще предприеме остава да ни занимае през антракта. Четвърто действие ни представя смъртта на Аций и завършва с това, че Максим придумва двама придворни да убият императора, но няма никакъв план, дори не знаем с положителност дали двамата са наистина решени. Обаче след антракта виждаме как

агонизират на сцената и научаваме, че са пили и те от отровата, която са дали на императора.

И все пак, тук това използване на паузата изглежда още в зачатъка си в сравнение с по-късните драми на Флечър като „Островната принцеса“, където краят на всяко действие означава крут обрат в положението, толкова фрапантен, че ни става почти неудобно, гдето не е имало завеса, с която да се закрие стъписаността, изразена на всички лица, и където всеки антракт е изпълнен с голям въпросителен знак — какво ще стане сега? Това е истинска актова структура, където паузите са функционални и служат не само за да отбелязват отделните фази на фабулата, но да засилват напрежението. Тази структура е характерна и за Драйдън, но също така и за Корней и Расин. У Шекспир няма нищо подобно, освен може би първото действие на „Хамлет“; но дори и там е характерно, че след разкритията на призрака действието не се отсича рязко, а е оставено време за едно по-бавно отпускане на напрежението.

Има и други контрасти между двата типа трагедия, като напр. прекъсване и плавност: Шекспир се старае да осигури максимален контраст между отделните сцени, за да ги дели една от друга и действието се разлага на отделни отсечки, докато Флечър свързва сцените си чрез намеци, които сочат напред, и дори оставя действието да протича без прекъсване през антракта. А Драйдън, както и френските класици, свързва сцените си в една непрекъсната верига чрез т. н. лиезон. Но тези по-нататъшни различия са в основата си само последици от споменатите вече точки: прекъсването на действието у Шекспир напр. е свързано с ренесансовото многообразие, с интереса към отделния детайл, докато бароковият поток, макар и да намери най-сетне израз в класическия лиезон, е не по-малко свързан със съсредоточаването на действието. Затова бих предпочел да използвам мястото, което ми остава, за да покажа до каква голяма степен този анализ на Флечървите методи важи и за по-късната трагедия от XVII в., и то не само за Драйдън и английската „героическа“ трагедия, но дори и за класицист като Расин. Ще взема за пример трагедията му „Бажазет“, може би не едно от най-великите му творения, но все пак твърде характерно за него и напълно независимо, което не дължи нищо на класическите легенди и преработките на Еврипид.

Конфликтът тук е вариант на темата любов и дълг, където по изключение двете са на същата страна и Бажазет трябва да избере между любовта и живота си. Положението е също така „хипотетично“ като каквото да било у Флечър; може да има историческа или дори съвременна основа, но от гледището на европейските нрави то е напълно невероятно и пресилено. Бажазет очаква да бъде убит по заповед на своя брат, новия султан, и в съгласие със старите отомански традиции. Но в отсъствието на Амурат — заминал на военен поход, чийто изход е твърде съмнителен — изпълнението на заповедта е възложено на султанката. Роксана обаче е отлагала досега, защото люби Бажазет, който пък е тайно влюбен в Аталида. И първото действие завършва с тържественото оповестяване на условията, които предлага: Роксана ще спаси живота му, ако той встане против брат си и я вземе за съпруга — защото Амурат, пак в съгласие с отоманските традиции, отказва да се свърже с нея официално. Положението е в основата си аналогично на това във Флечеровата трагикомедия „Жена за един месец“, само с жена на мястото на ревнивия тиранин. И Бажазет се държи също така, както пасивните герои на Флечеровите трагикомедии; той не се поколебава за миг в избора си между Аталида и Роксана, т. е. у него всъщност няма истински конфликт и той остава верен на повелите на героическата любов. Но за разлика от Флечеровите герои, той е все пак готов на известна двуличност. Във второто действие се съпоставят героят и прелъстителката в една типична сцена на неустойчиво емоционално равновесие: из-

вестна въздържаност от страна на Бажазет, забележката му, че официалната женитба ще бъде все пак нарушение на установените традиции, обръщат изцяло посоката на действието. Следват възмущение, упреци, опит за нежност, един последен изблик на възмущение, и бляскавите изгледи на Бажазет се превръщат в нищо — той трябва да умре.

Това би било удобно място за втория антракт; обаче Расин предпочита да поддържа потока на действието, като завършва с нещо, което не отсича така рязко всяка надежда, и сега Аталида, заплашвайки, че ще привлече върху себе си гнева на Роксана, като ѝ разкрие истинската причина за хладността му, принуждава Бажазет да се опита да спечели пак Роксана. И с този нов лъч на надежда, действието може вече да завърши. Помирението се постига по истински бароков маниер през време на антракта, и новото действие започва с крут обрат в положението: щастието сега се усмива щедро на Бажазет и сега — странен парадокс — Аталида е недоволна от успеха си и ревнува. Оказва се обаче, че цялото е едно недоразумение: Бажазет все пак не е обещал да се ожени, той всъщност не е обещал нищо, освен една доста неопределена благодарност, и упреците завършват с типичния обрат в настроението. Обаче в желанието си да докаже своята невинност на дело, Бажазет за втори път обижда чувствителната султанка, която почва отново да се терзае от подозрения и да го обсипва с упреци. И действието завършва с вестта за пристигането на султанския пратеник и очаквания на нови развития, докато изгледите за Бажазет пак се влошават. Точно такава верижна реакция не се среща у Флечър, но тригълникът — герой, тиранин и любима — в „Жена за един месец“ все пак ни дава нещо подобно. И Флечър е във всеки случай майстор на доста тънки и сложни емоционални взаимодействия, както при брачната нощ в същата пиеса, когато героят е принуден накрая да се престори на импотентен, за да избегне прегръдките на своята жена, които ще коствуват живота ѝ; това е наистина една много силна и деликатно изработена сцена, ако веднъж се примирим с цялата изкуственост на положението. Но и у Расин положението едва ли е много по-естествено, макар и да почива донякъде на факти.

В четвърто действие черните облаци продължават да се струпват около героя. Султанският пратеник разбива всички надежди, че походът на Амурат може да завърши с неуспех. Султанът ще се върне победоносно в столицата си и Роксана заявява, че ще предостави Бажазет на съдбата му — главно за да изпробва реакцията на Аталида, която тя почва да подозира. Може да забележим как Расин, подобно на Флечър и Драйдън, използва различните пермутации на действащите лица и дава не една коронна роля, а три или четири почти равностойни. Резултатът от Роксаниния опит е потресен: Аталида пада в несвяст, тайната на влюбените е напълно разкрита и любовта на Роксана се превръща в омраза и жажда за мъст. Все пак действието завършва с изблик на надежда за Бажазет: той има приятели в двореца, които готвят преврат. И така последното действие започва с едно положение, което може да води еднакво добре до трагедия или трагикомедия. Няма нищо, във всичко представено досега, което да прави трагичната развръзка наложителна. Както и при Флечър, дори в още по-голяма мяра, няма чувство за някаква външна сила, която неумолимо тласка събитията в определена посока, и нестабилното равновесие, което през цялата драма ни е тласкало от една крайност в друга, би могло еднакво добре да се установи на края на едната от тези крайности. Цялата дилема се върти около един всъщност доста фриволен въпрос: дали Аталида ще бъде признатата съпруга на Бажазет или фаворитката в неговия харем — нещо, което тя по начало отхвърля; но според нравите, върху които е изградено цялото, това изглежда много разумно и приемливо решение. Или пък може да се запитаме защо Бажазет не дава исканото обещание, с наме-

рение да го оттегли, щом стигне до престола. Възможността за такава подлост едва ли се загатва поради възвишената благородност на младия герой, но държането на Роксана би я оправдало напълно, поне в нашите очи. Главният мотив за всички действия е всъщност само една глупава гордост или в най-добрия случай чувството за ноблес облик — една гордост, която може за миг да превърне любовта в омраза. Ако четем драмата в не много добър превод, може да ни се струва по-блудкава и безсъдържателна, отколкото всичко написано от Флечър, макар че дори в превод силната концентрираност на цялото има своето въздействие. Ако я четем с чувство за Расиновия стих, изумява ни изтънчеността и субтилността, с които се предаватменящите се емоции и грамадна енергия на този крайно съдържан език. В сравнение с това Флечеровите герои сякаш крещат отчаяно и все пак постигат само мъничка част от тази сила. Но по начало двамата драматурзи се стремят към подобни ефекти и ги постигат приблизително по същия начин. У Флечър връхните точки на напрежението са по-сензационни, по-външни и конкретни, и по-разнообразни. Но главната разлика, ако се абстрахираме от поетичната сила, лежи в по-голямата яснота и простота на структурната линия у Расин, свеждането до минимум на второстепенните фигури и по-голямото равновесие, постигнато между централните. Тиранинът у Флечър е второстепенна фигура, чиито емоции отчитаме от самото действие, без да се интересуваме особено за тях; Роксана е най-сложният образ в Расиновата драма. Но дори и по отношение на тези неща Флечър се е отдалечил вече твърде много от Шекспир и по посоката към Расин. А те, и още повече точките, по които двамата се съвпадат, като изкуствените повели и пресилените дилеми, трескавата линия на действието, неустойчивото равновесие, парадоксалната игра на емоциите, са много по-съществени за вътрешната форма на драмата, отколкото придържането към неокласическите правила, които изглеждат тъй важни за френските трагичи и за английската драма от края на века, но които са всъщност нещо доста случайно и повърхностно.

Това сходство на вътрешната форма у Флечър и Расин ни поставя пред една трудно разрешима загадка, на която като че ли няма задоволителен отговор. Много неща могат да се обяснят чрез Д'Урфе и течението, което представлява. Флечър очевидно е бил добре запознат с френската литература и за него важи приблизително същият културен фон както за по-късните френски трагичи. Доста нещо може да се обясни и чрез общия дух на времето, т. е. различните културни влияния и навети, които не могат да се проследят в частност, но които все пак са се разпространявали по различни пътища. Но има едно изумително сходство по някои въпроси на драматичната техника, като актовата структура и пермутациите на различните двойки, които изискват едно по-конкретно обяснение. Пряко влияние на английската драма върху френската по онова време изглежда твърде невероятно. Но може смело да се твърди, че Флечър не е могъл да научи абсолютно нищо от Александър Арди, единственият по-важен предшественик на Корней, дори ако предположим, че го е познавал. Първите драми на Арди са били печатани едва една година преди смъртта на Флечър, и у Арди няма, доколкото виждам, нито следа от нещо, което би могло да се нарече бароково.

В заключение, за да се върнем към изходната си точка, Шекспир, това по необходимост доста бегло сравнение показва едно нещо много ясно: между различните и доста съществени контрасти, които се разкриват между двата драматични типа, това, което най-вече изпъква, е различният подстъп към изобразяването на самия човек — човекът, гледан пластично и от всички страни като индивид, диференциран по своите реакции и държане, по обкръжаващата го поетична образност, дори по самия ритъм на говора му (както при Отело

и Яго) и човекът като проводник на различни емоционални импулси, съвсем слабо индивидуализиран, но реагиращ като сеизмограф, на всеки външен подтик. Роксана и Аталида се различават наистина по характер — едната дръзка, решителна, жестока, другата тиха и плаха; но двете са в плен на тяхната гордост, двете говорят със същия глас, и всъщност това, което най-много ги различава, е мястото им във фабулата. Приблизително същото може да се каже за Максим и Аеций или Ауренг-Зиб и Морат. Това, което интересува техните създатели, не е какви хора са, не безкрайните начини, по които биха могли да се различат един от друг, а какъв е механизмът на човешката душа изобщо, как парадоксалните противотечения на емоциите се кръстосват и си влияят взаимно, как намеренията и желанията им се менят от час на час — това, което у Расин се превръща в микроскопичния анализ на мотиви. Мотиви и душевният механизъм на тяхното въздействие не интересуват Шекспир особено; той не се опитва да ги обясни или да ги представи подробно. И затова именно въпросът за мотивите стои тъй често в центъра на критическите занимания: защо отлага Хамлет? Ревнивец ли е Отело? Какви са истинските подбуди у Яго? Той вижда хората, не както Флечър и Расин, тъй както виждаме себе си, а както виждаме близките си. Той ни предлага мотиви, доста очевидни мотиви, и с тънки загатвания ги опровергава, като ни дава да разберем, че не знаем и не можем да знаем всичко. Той ни дава всички данни, до които би могъл да се добере интимен приятел, дори и повече от това, но не се опитва да проникне до най-вътрешния механизъм, да определи всичките колелца и да демонстрира взаимодействията им. Не знаем коя е последната, решителна подбуда за Макбет, дали е амбиция или подигравките на жена му, или чувството, че пътят му е определен. Достатъчно е за Шекспир да ни подсети, че има такива различни колелца. Тайната около смъртта на Клеопатра трябва да го е fasciniрала. Той ни дава всичките противоречиви данни и възможни подбуди, които намира у Плутарх — и не се опитва да избере между тях. Но той създава един характер с толкова много различни настроения, толкова капризен и своеволен, че тази последна загадка напълно му подхожда. И това е сякаш центърът на творческия процес у него. Той избира фабулите си по най-различни съображения, главно практически — какво се харесва на публиката в момента — понякога политически, никога не философски или морални, бих казал. И след избора на фабулата главният въпрос за него е: какви са тези хора, на които такива неща се случват, и как биха изглеждали на нас? А колкото за смисъла на цялото, той го остава да се определи сам; и затова изглежда толкова дълбок, дълбок както самият живот, и подаващ се на не по-малко различни тълкувания — всички отражения на личните предпочитания на критика и нито едно може би, което да принадлежи наистина на Шекспир. С други думи, бих искал да pledирам за стария подстъп към разглеждането на драмите, преди всичко чрез характерите, които им дават истинския живот. Това не е подстъпът частно на Бродли, нито на викторианците или романтиците, а центърът на Шекспировата критика, откакто изобщо съществува такава, подстъпът и на Драйдън, и на Поуп, и на Джонсон. Истинският проблем, разбира се, не е какви са тези характерни, а защо ни въздействуват тъй силно. Но отговорът на този въпрос съдържа неминуемо и част от отговора на първия. Поради туй и Бродли е отговорил на немалка част от проблема. По-голямата част се крие навярно в поезията, но не в поезията като „чиста поезия“, и още по-малко в поезията като езотерична система от философски загатвания и символи, а като средство за драматично изказване.