

Ние можем да се дивим на тази желязна последователност на човека с Елизабетиното жабо. Тази негова непреклонна тираноборческа воля е дори по-удивителна от всички чудеса на неговото поетическо изкуство.

Ние долавяме нейните корени в духа на епохата. Може би и отделни факти от живота му да са играли роля? Вярна ли е историята с неговото браконьерство? Бил ли е той бичуван публично заради това, както са го изисквали законите и обичая на времето? Носил ли е от детинство омразата към остатъците на страдфордската феодална аристокрация? Вярвал ли е от юношество, че всички монарси са подлеци, луди, престъпници, лицемери или безкрайно слаби хора?

Новите грижливи изследвания на документи, свързани пряко или косвено с поета, ни дават възможност да отговорим положително на тези въпроси — ние сме пред една твърде рано оформена съвест. Шекспировото юношество не е минало „около конюшните“ на лондонските театри. Той е отрано в средата на печатари, издатели, юристи. Той има юношеството на беден хуманист, на младия учен, който гладува, за да купи нужната книга. Наистина съществува и въпросът за „Шекспировите загубени години“, засега неразрешим — тези, за които нямаме и косвени сведения.

Някъде там, в средите на малката лондонска интелигенция — писарите, печатарите, гравьорите, издателите, писателите за театъра, преводачите, нотариусите, лекарите, — в тази просветна среда, в която битуват и немалко предрасъдци, става неговото оформление. Тази среда е близка по менталитет и социално положение на занаятчиите: кожари, винари, капитани на кораби от Темза, майстори на бира, корабни въжета и платна. Той израства в тяхното социално кредо и отговаря на техния вкус и техните питания.

*

Изследванията върху Шекспир предизвикаха най-тънки и най-задълбочени анализи на Елизабетиното общество, на отношението общество — театър и общество — изкуство. Шекспирознанието прераства в социология на Елизабетина Англия. В обемистия си и изчерпателен труд: „Шекспир и традицията на народния театър“ (вече цитиран по-горе) Роберт Вайман доказва каква огромна част от Шекспировото творчество идва от национално-народностната театрална традиция.

Но поетът от Страдфорд е приемник не само на театрални форми, на откритата сцена, на пълната условност. Той е приемник на самия този дух, родил и първата социална утопия на новото време — Муровата, чиято „мислеща революция“ е по-действена от редица късно буржоазни действия за „радикални трансформации“.

Корените на Шекспировото творчество отиват много дълбоко в народния живот, където битуват още спомени от нормандското нашествие, където четат все още Холинshed, Матей Парижки, Саксо Граматикус, където средновековната легендарност прераства в политически митологизъм.

Там на границата на пълната обществена катастрофа, която грози пределизабетината Англия, се раждат почти едновременно утопията на Мур и движението на Реформацията. И двете тези движения (има се пред вид социалното отражение на Мур върху съвременниците) са по необходимост „етически доктрини“. Революционни по своята същност, те съществуват единствено благодарение на своята полярност спрямо отминалия век. Само на това

полярно противостоене истината е необходима като самия живот и истината е живот.

*

Състоянието на съвременните изследвания ни позволява само бегло да очертаем този общ дух, този социален етер, който обкръжава — почти една мъглявина — Шекспировото поетическо театрално творчество. Ние можем да доловим само линиите на общата приемственост.

Тази приемственост не определя всичко — тя е почвата, върху която цъфти новата флора.

Много неща се решават в Шекспировия характер, в творческата му личност, в творческата лаборатория на неговата душа. Много от възгледите, които са съществували като „етер“, като „небулоза“, се съгъстват у него в чудесни образи, чиито източници във вярванията на неговите съвременници са трудно доловими, ако въобще са доловими.

Шекспир е епоха в епохата. Затова и най-доброто познаване на Елизабетиния (външен) век не обяснява Шекспировия (вътрешен) век. Шекспировият патетичен етос е изводим от общите условия и начин на мислене. Но той не е обясним напълно чрез него.

Индивидуалността не е статистическа средна. Безкрайно греша и това английско позитивистично шекспирознание от д-р Бредли насам (независимо от огромните заслуги на този изследовател!), което обяснява всеки естетически феномен в Шекспировото творчество „чрез творческия опит на останалите поети“ и което обезателно иска да види поета от Страдфорд като „Елизабетин англичанин“. Големите хора са в своята епоха — те не са в епохата на другите!

Така и Шекспировият патетичен етос, който в основата си е общата грешка на хуманистите, искащи да натрапят законите на реда на съзнанието на вихреното съществуване на случая, господар в живота, *error humanitatis* има само основанието си в този общоразпространен „хуманитарен предразсъдък“.

Късните хуманисти прилагат методично този „предразсъдък“ във възпитанието, което води до раждането на „педанта“ в образованието и в живота.

У Шекспир това не е методика, а живееща страст. Той не вярва в рационални принцип, той вярва в неговото живеене. Което за другите е „метода“, за него е велика страст, морален пламък. От педантите на хуманизма го отделя живата вяра в доброто, жизнерадостната омраза към злите сили. Той е „всеки палец човек“, никога доктринер, никога методичен убиец на собственото си верую.

Етиката за Шекспир не е никога доктрина, кодекс, система. Тя е само патос. Нравствеността е само възмущение. Враг на всеки популярен морал, на всеки кодифициран морал, той не пропуска случая да издевателствува над него.

Човекът от Страдфорд пръв въвежда модерното правило: „Всеки е отговорен за всичко.“ Това правило не се нуждае от кодификация. То изхвърля учения, който го е възприел от кабинета му, на улицата в обществените борби, както древната бомбарда изхвърля своята тежка сфера от чугун — с един изстрел! Този, който носи подобен морал, няма време да го проповядва. Той го осъществява веднага и само в действие. Този морал е нетърпимост — той не търпи противоречие. Той не проповядва доброто — той осъществява доброто.

Тук някъде лежи разликата между външната Елизабетина епоха и вътрешната — Шекспировата!

Мидлън, Форд, Уебстър, Търнър, Марлоу ще анализират и ще съзряват злото. Ще остават удивени от неговата жизненост и сила, ще се чувствуват покорени, подчинени в сърцата си.

Това е Елизабетиният морал и Елизабетиното време.

В двубой с това зло влиза и Уилям Шекспир, ескуайър с шпагата на своята поезия.

Това е Шекспировият морал, Шекспировото време, което живее своя живот в Елизабетиното.

Шекспировият патетичен етос е малка част в Шекспировата етика. Той е фигурка на воин в огромен готически гоблен — един жив детайл.

Край него в красиви и жестоки сцени се разгъва епично Шекспировият пламенен морал.

Нашата цел бе разработването на този частен проблем: нетърпимостта към злото, родена от оптическата измама, че литературата може да наложи своите закони на живота. Ние я нарекохме *egrot humanitatis*. Шекспир действително е споделял тази грешка, това „предубеждение“. Но той го е изповядвал с цялата страст на своята душа и като едно предчувствие за бъдещето. И тази хуманитарна оптическа измама е оживила странно неговите стихове, разплискала е бурно водите на голямата му поезия.

ERROR HUMANITATIS ОПИТ В ШЕКСПИРОВИЯ ПАТЕТИЧЕН ЕТОС

Владимир Свинтила

Като правило интерпретациите на тази уникална трагедия, каквато е „Хамлет“, са вдъхновени от главния монолог:

Да бъдеш или не, туй в същност е въпросът:
дали е по-благородно да изстрадаш в духа
стрелите и камъните от прашката на насилническата съдба,
или да вземеш оръжието срещу едно море от тревоги
и като им се противопоставиш да ги прекратиш?

Да умреш: да спиш.

Никога повече. . .

Това е монолог, ключ, в който са събрани като във възел от усойници всички тревожни и мрачни проблеми, поставени в знаменитото произведение и по някакъв трудно обясним начин всички тревоги и недоумения на модерния човек.

Предпоставянето на този изключителен монолог на всеки опит да се създаде една концепция за „Хамлет“ отвежда тълкувателите на пиесата в гъбините на личностния мир, където живеят сенки на чудовища и където прониква лъч от кроткия мир на вселената.

Ние обаче ще тръгнем от малкия монолог на Хамлет, който предшествува главния и който ни повежда по пътищата на други решения и на не такива изключителни философски проблеми, път, който въпреки относителната си лекота хвърля допълнително осветление в пиесата, надяваме се не без полза и за разбирането на основния, гордиев възел от проблеми.

Касае се за монолога на Хамлет непосредствено преди появяването на призрака на бащата.

Хамлет осъжда чрез Хорацио нравите на датския двор, които развращават и благородните характери. В тази връзка Хамлет разсъждава за благородните натури така:

Така често се случва и със значителните хора,
които поради една бемка на природен недъг,
(останал) от рождение в тях — за което те не са виновни,
тъй като природата (човекът) не може да избере своя
произход —

чрез развитието на една природна склонност,
която разрушава палисадите и крепостите на духа
или чрез навик, който прекалено кара да втасат
формите на приятните маниери (случва се така), че
тези хора,
носещи, казвам, отпечатъка на един недъг,
които са одяване на природата, звезда на съдбата —
техни други добродетели — ако ще да са чисти като
самата (божествена милост)
и толкова безгранични, колкото може да бъде човека,
според общото мнение подлежат на развала
поради този единствен недостатък. . .

Преди да анализираме монолога, няколко думи за неговия превод, от който тръгваме за този анализ.

Всеки Шекспиров превод е по необходимост синоним на понятието „приблизителност“ и тази приблизителност е дори по-голяма в буквалния, отколкото в художествения превод. Изход няма. Преводачът в ръцете с най-добрите издания и с Шмидовия или Келнеровия лексикон, в Аботовата граматика ще се труди с цялата си съвест. Той ще получи толкова позитивен резултат, колкото един музиколог, който създава щим за цигулка, за да предаде така дискантите от „Полиелея“ на Кукузел.

Присъдата в този монолог е необичайно категорична. Поради един единствен дефект, който е като бемка от рождение, съвършеният човек подлежи на развала.

Следователно завършеното човешко съвършенство е категоричен императив за датския принц? Несъмнено!

Казва го самият той по най-недвусмислен начин:

Shall in the general censure take corruption. Take corruption метрически образува дактил, което пък дава чувството на пълна завършеност, категоричност на мисълта. Този случай е един пример за това, което можем да наречем „прозодически аксани“ у Шекспир, когато метрическите фигури са подбрани по начин да засилят категоричния характер на словото.

Хамлет е твърде взискателен към хората. Той е потресен от поведението на майка си:

Починал само преди два месеца, не толкова много, не два:
такъв образцов крал. В сравнение с този
той бе Хиперион, съпоставен със сатир; така любовно
се отнасяше с майка ми,
че той не би разрешил на небесните ветрове
да посетят твърде грубо нейното лице. . .

Следва познатият поток от упреци и съжаления, който кулминира в познатото: слабост, твойто име е жена“.

Хамлет леда на втория брак на своята майка като на инцест. Но инцестът дори не е най-лошо в случая. Върховното предизвикателство се състои в това, че кралицата е можала „да предпочете“ пред траура на вдовицата брака с този „сатир“. Хамлет ще изтезава морално майка си по повод това предпочитание:

Погледни тук този портрет и (после) този
поднесени (подарени) изображения на двама братя.

Виж каква красота е седнала върху този лоб:
това са къдри на Хиперион — челото е на самия Зевс

.....
Тука е твоят съпруг, като плесенясало ухо
унищожаващ своя цялостен брат. . .

На анализа на тези „синовни укори“ много внимание се е отделяло върху инцеста. Довър Уилсън¹ разглежда проблема, тъй както той се е поставял в каноническото право, за да ни докаже ужаса, който е изпитвал Хамлет.

Без да отхвърляме проблема за инцеста, ще кажем само, че Хамлет не е веруещ. Почти единствената му реплика с някакъв религиозен характер е: „о, ако бог не би запретил самоубийството“. Но това не е достатъчно за представянето на един религиозен мироглед. Обратно: голяма част от драмата на Хамлет е, че той не вярва. Поради този факт Хамлет иска да установи истината на земята — той не се осланя на божествения съд.

Хамлет не може да гледа „канонически“ на въпроса. Той е предизвикан от друго: човешкият идеал е пренебрегнат и идеалът за човек и мъж е заменен от кралицата с едно „границо (мухлясало) ухо“. Нарушени са неговите върховни изисквания към човека, неговото живеене в името на идеалното.

Хамлет е потресен от гледката на заобикалящия го свят. Той казва на Хорацио:

Има много неща на небето и на земята, добри ми
Хорацио

за които твоята философия не е сънувала.
Твоята философия? Коя е тази философия?

*

Хамлет е следвал във Витенберг — това се казва изрично в плесата: „... за твоят намерение (да се завърнеш, за да учиш във Витенберг“.

Във Витенберг са следвали Хорацио и Марцел. Те двамата, както и самият Хамлет са се завърнали за погребението на краля.

Когато Хамлет ги среща за първи път, той веднага ги пита за знаменития университет:

„Какво те води от Витенберг, Хорацио? Марцелус?“

Към Хораций и Марцел той има не само приятелско отношение. Той ги отделя от другите: „приятели, учени и войници“. Никой друг в пиесата не е наречен „учен и войник“. Нито Лаерт, който пътува за Франция, вероятно с цел да продължи и своето образование, нито старият Полоний, за когото знаем, че също е бил студент. Хората от Витенберг образуват малка затворена група — „учени и войници“. Тях Хамлет заклева на латински: „Hic et ubique!“ — един почти студентски, университетски ритуал.

Във Витенберг сред скулпторите на велики мъже, завършили този университет, посетителят може да види и бюста на принц Хамлет, негов някогашен възпитаник.

Вероятно датският наследник е бил член заедно с Хорацио и Марцел на едно от средновековните студентски сдружения, бил е посетител на пивници от типа на Ауербаховата в Лайпциг, свърталище на Хамлетовия съвременник,

¹ D. W i l s o n. What happens in „Hamlet“. London, 1935.

доктор на медицината Фаустус и на облечения в черно кадифе — скитащ схоласт! — демон на реториката, Мефистофел.

Датският принц не завършва науките във Витенберг. Той напуска, за да се върне за погребението на баща си. Но това не изглежда да е единствената причина. Една неудовлетвореност звучи в неговата фраза: „Има много неща на небето и на земята, добри ми Хорацио, за които твоята философия не е и сънувала.“ Това е тази философия, която те двамата с Хорацио са изучавали във Витенберг. От тази философия у витенбергския студент е останало едно нескрито недоволство. Можем да допуснем, че поради него и без смъртта на бащата Хамлет би напуснал Витенберг.

Отношението към тази „неподозираща философия“ изглежда снизходително поради финалното „добри ми Хорацио“, т. е. наивни Хорацио, ти, който още вярваш в тази философия. Но „добри ми Хорацио“ е един от печатните варианти на пиесата „Хамлет“, именно първото фолио. Второто кwartо, за което Фредсън Бауърз¹ смята почти за сигурно, че е набирано от Шекспиров ръкопис, гласи не „добри ми Хорацио“, а „господи, Хорацио“ (касае се за печатна грешка, good — добър вместо god — бог. Това „господи, Хорацио“ не говори за добродушно снизходително отношение към „философията, която не подозира“, а, напротив, за един протест спрямо тази философия, която е разочаровала младия „учен и войник“.

В „Хамлет“ се натрупват неудовлетвореност и разочарование едно след друго. Поради това трудно доловимо е разочарованието от витенбергската „неподозираща философия“. Датският принц е не само в конфликт с този свят, той е в конфликт и с възгледи, които го обясняват. Какви са те? Трудно е да се отговори.

Засега нека оставим нещата така:

Хораций, Марцел и Хамлет са витенбергски възпитаници. Те тримата представляват откровено хуманитарната група в откровено средновековния двор, където не разсъждават върху смисъла на живота, където се грижат за бързото леене на поповете и за бързия строеж на бойните кораби. Където цъфтят интригите и върховната жизнена мъдрост са думите на Полоний към заминаващия Лаерт: да не изразява мислите си, да не приема съвети, сам да не дава и нито да взима, нито да дава пари назаем.

Тук никой не се запитва:

„Дали е по-благородно да изстрадаш в духа
стрелите и камъните от прашката на насилническата
съдба...“

Тук стават коронни съвети, сключват се династични бракове, цъфтят правите на тази епоха, която „хуманитас“, културата на хуманизма, културата и на Витенберг е осъдила на смърт като отживелица.

Само човек с мълчното за епохата хуманитарно образование може да види от висок хоризонт до дъно падението на тези средновековни дворци, където убийството не е престъпление, ако е оправдано от династични интереси.

Хорацио, Марцел и Хамлет могат да гледат потресени тези дворцови среди (вж. монолога на Хамлет преди появяването на призрака!). Те живеят за себе си пълнокръвния живот на своите предци: ходят на лов, поддържат наложници, сключват кръвосмесителни бракове и убиват. Друг начин на съществуване не им е известен.

¹ Fredson Bowers. Textual and Literary Criticism. Cambridge, 1959.

Хамлет е покъртен от този откровено средновековен мир. Той не желае да влезе в него и, както изглежда, отхвърля поканата да бъде провъзгласен за приемник на трона.

Втората сцена на първото действие е разчетена вярно от Довър Уилсън (ор. cit., р. 6). Това несъмнено е коронен съвет. Според нас тук става въпрос и за това Хамлет да приеме поканата да бъде обявен за приемник на престола. Неговата скръб по покойния му баща се тълкува като претекст за отказ. Възстановяването на доброто му настроение означава радост (и следователно приемане!) от височайшата чест. Финалът на сцената е нещо като споразумение. Кралят е много доволен и нарежда да бъдат дадени топовни салюти.

Но Хамлет постоянствува в своята меланхолия, която в тези дворцови среди означава отказ. Принцът не желае да поеме своите функции, които изборната монархия му налага. Защо?

Да отговорим на този въпрос значи да се върнем към проблемите, които поставя главният монолог. За смисъла на живота, за Хамлет като характер, за безсмислието на действието, за психологията на колебанието, за принципа на съмнението.

Но ние няма да се занимаваме с тези високи и важни проблеми. Каквито и да са причините, в каквото и да се коренят те, за нас е важно, че Хамлет прави своя отказ. Така той се лишава от практически задачи и това е съвсем в духа на неговото хуманистично възпитание.

Той остава встрани от действителността, „in margine“, самият той „homo marginalis“. Оттук, от ръба на обществото, той ще наблюдава кипящата гмеж, която ненавижда, която изучава, изследва като истински хуманист, читател несъмнено и на „Literae obscurorum virorum“.

Хамлет има патоса да съди.

Той е страж на съвестта, мрази злото и притворството. Пиесата е изпълнена с неговите филипики срещу дворцовите нрави. „Ах, господине, човек да бъде честен, както този свят върви, това ще рече, че е избран един от десет хиляди!“, „Дания е затвор“, „Дания е най-лошият затвор на света“.

Този патос да жигосва, да разобличава е нов. Изобличението на лъжата, нетърпимостта спрямо неистината са нови. Те са поведението на една нова хуманистична вълна, в която принц Хамлет участва. Защото Хамлет е хуманист. Той преживява човешката си драма като хуманист, утешавайки се с поезия, в духа на стария Боеций в „De consolatione philosophiae“. Той владее достатъчно добре поетическото изкуство, за да допише стихове към една пиеса. Той изпитва велико удоволствие в слушането на втората песен от „Енеида“, разказа на Еней пред Дидона. Картината на разрушената Троя, на пожара и бедствието странно откликва в неговото сърце, в което цари пустош като след пожар. Чувствителен за пластиката на класическите автори, той намира „приют“ и „подслон“ в древната епопея. Вероятно се отъждествява със самия Еней, на който също така не е спестено нищо. Нима не е негов и викът на Виргилиевия герой, с който започва повествованието си:

Infandum, regina, jubes rennovare dolorem. ..

Защо, о царице, заповядваш да възобнова
неизразимата болка?

Патосът на обществената критика е нов, току-що е роден, едва възникнал в тези нови хуманистични среди, в които е формиран датският наследник.

Защото да не се залъгваме с присъствието на критична литература в предходната на Шекспир епоха. Насмешките на „Narrenschiff“, „Litterae obscurorum virorum“ и „Stultitiae laus“. Това са утешения. Това са издателства върху очебийните и нетърпимите форми на глупостта, върху натрапчивото уродство. Но в тези творби липсва анализ на съвременното общество като система, липсва търсенето на корените на злото. Глупостта се изобличава гротесково — това става литературен стил. И това може да утешава „неподозиращата философия“, която гледа снизходително на общественото престъпление. (Но в края на своето съществуване Еразъм ще разбере, че глупостта е нещо повече от „шутовски калпак“, особено след трагичната смърт на Томас Мор).

Критиката на Хамлет е двойна. Тя е спрямо цялата му съвременност и срещу тези, които я осъждат наистина, но които не са сънували за много неща „на небето и на земята“.

*

И тук ние трябва да се запитаем: защо е това патетично осъждане на престъплението и на злото, които в онази епоха са тип жизненост, форми на съществуване. Защото убиват разбойниците, убиват скитащите просяци (когато могат!), убиват съдиите, сановниците, царете и простите войници, които са вече на война.

У Шекспировите съвременници няма тази нетърпимост към злото и към престъплението.

*

Другите Елизабетини и Джокобови драматурзи наистина нямат тази нетърпимост към злото. Те се удивляват пред силата и жизнеността на престъпните характери и по-често са под тяхното обаяние.

Един Мидлтън например е еднакво привлечен от доброто и от зловещото в човека. Неговата Беатриса се съгласява да вземе участие в убийството на годеника си, за да се омъжи за убиеца. Изкусителят Дъ Флорис така определя престъпната си воля:

Можеш ли да отклониш съдбата от нейната
предначертана цел?
Тогава можеш да отклониш и мен. . .

Злото за Мидлтън е нещо натурно, природна сила, фатум. Престъплението за Беатриса „вече не е грях — то става нрави“¹. Беатриса се вживява в престъплението.

Такова вживяване в престъпността, при което престъплението става „не грях, а навик“, е непонятно на Шекспир. В „Макбет“ ще стане чудо, лесът ще почне да се движи, но тиранинът е свргнат и убит.

У Мидлтън Беатриса е влюбена в престъплението. Тя казва на Дъ Флорис:

Под звездите, върху този метеор
винаги е висяла съдбата ми сред тленните неща.

¹ T. S. Eliot, Elizabethan Dramatists. London, 1958.

Големият изследовател на Хейууд А. М. Кларк открива у този Елизабетин драматург „пиетет и снизхождение към злото“¹.

А Елиът пише за Уебстър: „В най-големите си трагедии Уебстър изпитва към всичките си герои едно и също чувство, еднакво и към злите, и към добрите“ (ор. cit., p. 109). Според Елиът това еднакво отношение е основата на особената композиционна цялост, която е характерна за драматургията на Уебстър.

Тук ние ще цитираме по-често Елиът, защото той е един от малцината, ако не единственият, който е разработвал етиката на Шекспир и на Елизабетините драматурзи въобще.

Според него и Виндис, популярният герой от „Трагедия на отмъстителя“ на Търнър, проявява еднакво хуманно чувство и към проявите на злото, и на доброто, към добрите и към злите.

Търнър, циник, изпълнен с презрение и отврата към света, живее с вътрешни кошмари и несъмнено е потресен от гледката на злото, но той приема, че то е универсално, нещо, което Шекспир, тираноборецът, няма никога да приеме.

Джон Форд („Жалко, че тя е курва“) стига до оправдание на инцеста и чрез него въобще до оправдание на злото.

Още Сейнсбъри е забелязал пълната липса на морално вълнение у Месинджър.²

Това изброяване може да продължи и да се разпростира и върху други по-големи и по-малки автори от епохата. Отношението е навсякъде същото, с необходимите малки вариации според темперамента и натиурела на автора.³ Обяснението на това отношение ни дава отново поетът Т. С. Елиът:

„Елизабетините драматурзи вярват в своята епоха така, както никои от по-сериозните писатели на XIX и XX в. не могат да повярват в своята. . . Като приемат своята епоха, тези писатели съсредоточават своето внимание повече върху това, което сродява хората от всички векове, нежели върху това, което ги разграничава. Ние можем да критикуваме тяхното време, изучавайки творбите им, но те самите не са го критикували“ (ibidem, p. 116).

Това, което е вярно въобще за писателите от епохата, не е вярно за Шекспир. Неговото отношение е последователно критично. У Шекспир имаме друг, нов тип морално съзнание, което под въздействието на отделни отрицателни явления се съмнява в целия ред.

Ние можем да се съгласим с Елиът, че „етиката на големите Елизабетини драматурзи става ясна само ако я изведем от или отведем към Шекспировата етика“, но това главно в аспект на противопоставянето с Шекспировия активен морал.

Безспорно нравственото вълнение не е чуждо на никой от Елизабетините драматурзи с изключение на Месинджър. И това е специфика на тази школа драматурзи.

Те разглеждат широка гама от нравствени проблеми и непрекъснато се спират върху природата на злото, независимо от това, какво обяснение дават на тази природа. В това си всестранно морализиране те се отличават от Расиновия епос, който е изграден върху едно единствено противостоене: чест — дълг. С тези си черти те могат да бъдат противопоставени в известен смисъл и на испанците, които третират предимно социални конфликти и етичните само доколкото пряко са извикани от тях. Великият Калдерон в „Животът е сън“ наистина си поставя проблема за злото, но той отказва да даде отговор.

¹ A. M. Clark. Thomas Heywood. Oxford, 1935.

² Saintsbury. A History of Elizabethan Literature.

³ L. C. Knights. Drama and Society in the Age of Johnson. London, 1937.

Неговият отговор е: „Сънува бедният своята мизерия и богатият своето богатство.“¹

Но като правило моралното въздействие на Елизабетините писатели е породено от съзерцанието на тайнствения необясним лик на злото, не от живота, посветен на борба със злите сили, както е у Шекспир, тираноборец и тираноубиец. Едни от тях виждат в злото жизненост, други са покорени на титаничната му воля, трети се вживяват в него, защото злото е моралният етер на епохата. Всичко това е чуждо на човека от Страдфорд, който в този аспект е един самотник в тази ожесточена и опиянена от ожесточението си епоха.

*

Причините за Шекспировия патетичен етос се коренят в последна сметка в самия човек, вероятно негов „генетичен код“ — да не забравяме, че предците му са размахвали в битки своите копия. Но за възгледите му определено е играло роля неговото хуманитарно възпитание. Създаденият от Бен Джонсън предразсъдък относно неговата подготвеност „small latin and less greek“ отдавна е опроверган от моделното шекспироведение. Четирите мастити тома на Джефри Булоу² слагат окончателния край на легендата. Младият Уилям е усърден читател на античните автори: Сенека, Плавт, Овидий, Вергилий и, разбира се, на Омир. Безспорно той знае много и от ренесансовата литература на епохата. В дома на Джовани Флорие, емигрирала в Англия водач на Италианската реформация, по всяка вероятност той се среща с този безкомпромисен дух, който е Джордано Бруно. Че Шекспир познава философията на Бруно и я използва в известен смисъл, е видно от неговите сонети. Съществува хипотезата, че прототип на Хамлет — това са Флорие и Бруно, по-скоро двойката Флорие—Бруно.³

Но дори Шекспир да няма лични възприятия от Бруно, достатъчна е връзката му чрез граф Сауптхентън с Флорие. Флорие наистина не напомня за Калвин, но затова пък у него има направо хусистки черти. Той ще допадне на младия Уилям, автора на сонетите, с борческия си характер, със своята непримиримост. През кабинета на Флорие Шекспир ще види ренесансова Италия.

Английският драматург не само притежава хуманитарното образование на епохата. Той споделя дори и неговите предразсъдъци.

*

Шекспир вероятно пръв от съвременниците си осъзнава в цялата му дълбочина отношението изкуство — живот.

Принц Хамлет в наставленията си на актьорите казва: „... целта на театралната игра в своето начало и сега е била и е да бъде огледало на живота...“

Изкуството действително е огледало на живота. Но логиката на изкуството е друга, тя не е логиката на самия живот.

Има една разлика в логиката на изкуството и тази на живота.

В изкуството е необходимо събитията и постъпките на действащите лица да се подчинят на изискванията на композицията. В литературата всич-

¹ Calderon de la Barca. La vida es sueño. Instituto Cubano del Libro. Habana, 1972.

² Geoffrey Bullough. Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. London, 1958—1962.

³ Silvio d'Amico. Storia del teatro drammatico. Milano, 1939.

ко е подчинено на един „замисъл“, какъвто естествено не съществува в живота (освен ако възприемем идеята за съдбата или божествения промисъл). Този замисъл е органичното цяло на творбата. Той по начало изключва случайното явление.

Не е така в живота, където процесите протичат стихийно, където хората умират, без да са прозрели истината и дори без да са си поставили питанията за нея.

Самият живот така не притежава катарзисни функции, каквито има изкуството, което идва, за да обогати живота в това отношение, за да му внуши своята логика.

Разбира се, в последна сметка логиката на изкуството и логиката на живота се съвпадат. Но това става не в плана на отделното съществуване, а на социалното битие в неговата съвкупност.

В съзнанието на хората често става едно смесение между логиката на живота и логиката на изкуството. Изкуството, което е също форма на живота, може да подмени нашите критерии за живота.

„Литературата — пише Виктор Ерофеев („Остається одно: произвол — философия одиночества Льва Шестова.“ „Вопросы литературы, кн. 10, 1975) — е способна да породии една оптическа измама. Тя повишава човешките изисквания към живота, но тези повишени изисквания животът често не е в състояние да удовлетвори. Литературата придава ред на живота съгласно със своите иманентни закони, които могат да бъдат погрешно възприети като закони на самия живот. . . Възпитателната трагедия, в чиято развръзка зрителят пролива съззи на „пречистване“ и се прониква от съзнанието за това, че тя е необходима за духовното израстване на героя, тази възпитателна трагедия е само една от многочислените форми на художествената организация на жизнения материал, нямаща никакво право да претендира за универсалност и за някакво реално жизнено значение“. Error humanitatis.

Предразсъдъкът на хуманизма обаче е да придава точно на очистителната трагедия реално жизнено значение.

Разграничението между законите на изкуството и законите на живота, между логиката на живота и логиката на изкуството не е и не може да бъде ясно в Елизабетината епоха. Това разграничение става ясно едва в последните десетилетия вследствие на един продължителен анализ от страна на социолози, литературоведи и историци на изкуството и в последна сметка под влиянието на теорията на отражението. Това разграничение не е могло да бъде осъзнато в епохата на първия и втория хуманизъм, епохата на Болоня и Витенберг, на старата Сорбона, на Дън Скот и Майстор Екхард и после на Томас Мор, Еразъм Савонарола, Бруно, епохата на Хамлет.

Откриването на релацията живот — изкуство въздига неимоверно ролята на изкуството. Поетът не е повече трувер, поетът на първичния индивидуален мир. Великолепната епоха на Петрарка е завършена. Започнала е ера на гонгоризма. Не смъртта на Монна Лаура, на обичаната жена, а смъртта като космическо и биологическо явление занимава сонетизиращите поети:

Quando te corte la robusta mano
ley de agricultura permitida. .

„Когато те откъсне грубата ръка/закон, допуснат от земеделието. . .“ — гласи началото на знаменития сонет на розата от Луис де Гонгора, където за пръв път в ново време лирическата поезия третира темата за смъртта като универсално явление.

Тази мисъл е недопустима при Петрарка.

Умира старото самоописание на поета, индивид, създаден в интимния приятелски (и аристократичен) кръг. Умират неговите интонации, родили знаменитите сонети:

„Guido, vorrei che Lapo tu et io“, „Je veux lire en trois jours l'Iliad d'Homere“, „Fool, look in thy heart and write“.

Новият интимитет в поезията е друг:

Когато в спор със мрачната съдба
си спомня моя минал в скръб живот
и пращам пак молба подир молба
към глухия, бездушен небосвод. . .

Новата социална индивидуалност на поета го заставя да говори „от името на всички смъртни“.

Растящото влияние на образоваността, науките, учеността, хуманизма, поезията, литературата в най-широк смисъл, драмата и театъра върху живота, отражението на ранните икономисти върху стопанската дейтелност и пазара — всичко това прави от писателя и човека на умствения труд не „писар“, а „законодател“.

Писателят е законодател, който залага основите на живота. Това е вярно както за Мур, така и за Еразъм, така и за многобройните немски полемисти от епохата на Селската война.

Художникът, един Холбайн, прави не само портрети, а създава образци на поведение.

Изкуството създава примери, то структурира живота.

Велик е този оптимизъм преди Караваджо и Рембранд, преди поетите на т. нар. „метафизична школа“.

Този оптимизъм идва от откритието точно на това отношение: изкуство — живот. Изкуството придобива своята социална значимост — тя няма да декорира вече двора и часословите на херцога. То може да влияе върху живота, да го преобразува. Ние можем да си представим как са зачестили пулса си сърцата на поети и писатели. За тях това положение е означавало, че изкуството може да подчини на своите иманентни закони процесите на съществуването.

Това е грешка, *error humanitatis*, това е грешката на хуманизма. Животът няма да бъде подобрен по този път, нито по този път ще стане неговото обновление. В света на практиката трябва да се действа със средства на практиката и съгласно нейните закони. Но това ще бъде осъзнато от Маркс.

Error humanitatis. Това ранно хуманитарно съзнание не схваща, не долавя ограниченията, по-скоро границите на литературното отражение върху живота. То не разбира „оптическата илюзия“, на която е жертва. То не допуска, че животът не може да отговори на неговите не повишени, а възвисени изисквания.

А възвисени са изискванията на Шекспир и още повече на Хамлет.

Месинджър и Форд, Уебстър и Марлоу не поставят възвисени изисквания пред своите герои и своето общество. Търнър не ги поставя, защото е поразен от гледката на злото.

Но не принц Хамлет.

Той носи в пълен смисъл тази *error humanitatis*.

Хамлет иска от хората невъзможното: от майка си, от човека, когото счита за узурпатор, от Офелия, от Лаерт, от Полоний. Той изисква от хората на своето време да живеят с неговия патетичен етос, с неговата невъзможна в епохата му непреклонна любов към истината и правото.

Всичко това поради срещата с един призрак? Да, с призрака на раждащия се хуманизъм, с тази хуманитарно-епична вълна, която се разлива по Европа.

Шекспир е направил своя плът и кръв новото верую. У него няма дистанция между човека и убежденията му. Той е „всеки палец“ своята убеденост. У него няма сянка от релативизма на Месинджър. Той е изцяло в тази еггот humanitatis.

*

Драмата на Хамлет е и в това, че той не може да живее и да действа съобразно със своите убеждения, неприложими в живота.

*

Хамлет не може да следва в живота логиката на литературата, която е обикнал в своя хуманитарен кръг.

Укорите към майка му са незаслужени от гледна точка на дворцовия морал. Така се постъпва в средновековните дворци. Братът на покойния се жени за овдовялата кралица или това прави друг близък сродник в интерес на династията.

Упреците на Хамлет не могат да бъдат разбрани от разтревожената му майка.

Какво изисква Хамлет от обичащата го Офелия? Да не ражда деца, да не създава нещастници. Това е против логиката на живота — винаги ще има щастливи и нещастни.

Какво иска той от Лаерт? Да разбере, че не е желал станалото и следователно не е виновен. Но ако не бе неговата непоследователност, Офелия би ли изгубила разсъдък си? И кой е убиецът на Полоний?

Повишените изисквания на литературата, пренесени в живота, странно се променят. Етиката на културата не е етика на живота.

Хамлет отказва да отговори на много от поставените от самия него въпроси. Когато трябва да отговори, той симулира разстройство на разсъдък.

Неговото поведение е и укоримо, и разбираемо, и човешко.

Не е възможно да се отговори!

Хамлет е укорим във всяко едно отношение. Той си служи с коварство — като самозащита (подмяната на писмото до английския крал). Той е укорим в отношението си спрямо Офелия. Той е виновен за смъртта на баща ѝ.

Вследствие на дългогодишната работа на Херълд Чайлд в средновековния английски сленг стана ясно, че прословутата фраза „to a nippery go“ не означава „върви в манастир“. „Nippery“ на сленга на епохата значи публичен дом. Така че знаменитата реплика направо означава: „Върви в публичен дом!“ Дамите от публичните домове също така не раждат „нещастници“, както и монахините.

Човек е изкушен да заяви, че Шекспир е поставил на критика невъзможния в живота ритористичен морал на хуманиста. Такова възмущение, разбира се, би принизило неимоверно цялата драма. Такова тълкуване би било безкрайно невярно, вулгарно, елементарно, позитивистично.

Там е въпросът, че и Шекспир, както и неговият герой вярват докрай в невъзможното. Няма сянка на съмнение в правилността на избрания тип поведение. Това е, както го формулира Лев Шестов, „до изнеможения колотиться головой об стену. . .“. Настояване в избрания тип поведение въпреки цялата невъзможност. Упоритото поставяне на въпроси, въпреки че отговори не следват.

Точно такъв е характерът на *error humanitatis* у Хамлет. Тази грешка е от типа трагически грешки и трагически вини. Логиката на Хамлетовия патетичен етос не признава логиката на живота и действа в разрез с нейните изисквания. Законите на патетичния етос не признават законите на живота. Форд, Месинджър, Уебстър, дори Търнър ще се съобразят с действащите в обществото правила на поведение. Хамлет—Шекспир не познава такова съобразяване. И на автора, и на героя им е необходима победата над злото. Тази победа е единствената за тях субстанция на живота. Само в нея има живот, истински живот — всичко останало е привидност на живот, „живеещ смърт“ по думите на Блажени Августин.

*

На тази *error humanitatis*, на този роден от нея патетичен етос ние дължим в голяма степен Шекспировата поетика.

Това е доловено от Найт Г. Уилсън в неговата студия „Огненият обръч“¹, но само доловено. Шекспировата поетика се ражда не просто от търсенето на резки, нетърпими контрасти, а от определен тип нетърпими контрасти. Например противостоянето на идеала и реалността.² (Така и у Доуден.)

Навсякъде, където идеалът на Шекспировата *humanitas* е застрашен от реалността, се стълпяват хора не за да защитят закона на живота, а да защитят закона на човешкия идеал, закона на литературата. Това могат да бъдат героични единици Кент или Хамлет. Могат да бъдат лесове, тръгнали по волята на човешките мнозинства, войски от тираноубийци. Човекът с Елизабетиното жабо вижда далече отвъд границите на своята епоха.

Когато този идеал бъде застрашен, как кипва Шекспировата словесна материя. На дългите плетеници от романска английска лексика на Яго се противопоставят „фонтаните от германистични едносрични слова“ на Отело.¹

Стига да бъде нахърнен този идеал, и започват пламенните стонове на английския бард, непостижимото през вековете възвисяване на поетическата мисъл и слово:

¹ Knight G. Wilson. The Wheel of Fire. London, 1962.

² Dowden Edward. Shakespeare; a Critical Study of his Mind and Art, London, 1962.

³ F. E. Halliday. The Life of Shakespeare. London, 1961.

This royal throne of kings, this scepter'd isle

...
this precious stone set in the silver sea...

(Джон ъв Гонт в „Ричард II“)

Крал Лир е целият необуздано страдание за това, че светът е такъв, какъвто е, и хората са такива, каквито са.

О, ако тази твърда плът би могла да се стопи...

Накърняването на идеала поставя въпроса и за смисъла на съществуването.

Да бъдеш или не...

Ето как знаменитият монолог произхожда от малкия или идва като негово следствие. Само един недостатък и човекът загива като плод от докосването с нечистата материя на злото. Нашето непълно съвършенство, присъствието на единичък недъг унищожава тотално като гангрена цялата човешка природа.

За това „всеки палец човек!“ — ето категоричното изискване на Хамлет спрямо подобните му. Но това са повишените, извисените изисквания на литературата спрямо живота, които „нямат никакво право да претендират за универсалност и за някакво реално жизнено значение“.

*

Няма съмнение, че в основата си този патетичен етос е етосът на реформацията. У Шекспир той обаче няма религиозно съдържание, което има у Лутер или Калвин. Той е реформисткият етос, но лаицизиран. Или по-скоро това е неподправеният етос на хуманитарната епоха, който протестантските теолози са интерпретирали богословски.

Няма също така съмнение, че този патетичен етос е бил живата душевност на големи човешки множества и че тези човешки множества са били публиката на Шекспировия театър.

Раждащото се бюргерство, работниците от ранната манифактура са отивали в театрите, за да намерят образците на една нова етика.

Елизабетиният театър е една морална институция. Там се третират — и в комедиите — единствено проблемите на доброто и злото. Те са бивали разглеждани и оценявани от различни гледни точки. Но това са били постоянните проблеми.¹

Развлекателният театър е чужд на тези среди. Техният театър е театър-трибуна, театър-парламент.

За неговото влияние може да се съди дори само по факта, че театрите биват разтурени като „безнравствени“, като място, което разпространява „разврат“.

*

В своя патетичен етос Шекспир стои между Мур и Милтън. Това е голямата английска триада, посветена на разобличаване на злото.

Тази триада почва с Мур, свършва с Милтън.

Тя няма да продължи след това.

¹ М. С. Bradbrook. The Growth and Structure of Elizabethan Comedy, London, 1955.

След това идва английският конформизъм, английският практицизъм. Злото се оневинява. Още за Бейкон злото е предимно предразсъдък. „Предразсъдък“ на пещерата, „предразсъдък на театъра“. Злото в живота се преодолява по пътя на просветата, на възвеждането на демократичните институции, чрез дейността на парламента. Неговото преодоляване не е въпрос повече на лична инициатива и следователно на личен морал. Не е необходимо вече отделният англичанин да въоръжава с нетърпимост и омраза сърцето си. Борбата със злото не е задача на отделния човек, а на колективната нравственост, на държавните институции. Личността се оттегля от арената и от борец се трансформира в зрител на борбата между злото, от една страна, и английските институции (реформираната църква и парламентът), от друга. Отделният индивид е абдикирал в тази борба, която от лична е станала „обществена“.

Когато през 1709 г. Никълс Роу издава второто фолио, Шекспировите постановки се гледат от един друг, чужд на писателя зрител. Шекспировата драматургия се е историзирала. . .

*

Общественото развитие и специално това в Англия през XVII и XVIII в. освобождава личността от онази огромна отговорност, която тя е поела в епохата на Реформацията. Литературата и главно театърът ще изгубят голямото си морално напрежение. Умира и тази възпитателна трагедия, която иска да направи от всеки човек борец.

Шекспировите драми и специално „Хамлет“ стават „неясни“. Какво собствено става в „Хамлет“? С Хезлит и Джонсън започват тълкувания — обясненията на характерите. Обществената памет е забравила своите проблеми. От опита те да бъдат възстановени се ражда бароковият и след това романтическият Шекспир.

Шекспировият патетичен етос остава като дълбоко вълнуващ, но трудно доловим в своите контури етичен спомен. Неговата жажда за победа над злото на всяка цена не може да изглежда повече никому някаква реална или още по-малко обществена задача. И на режисьори, и на тълкуватели това ще изглежда сън, неистовство на неуравновесени натури. Нима е било възможно някога т. нар. „среден човек“ или по-скоро типичният представител на епохата да съществува с такава алчност за истината? С вика: „по-скоро смърт, отколкото неистина?“

Ние няма да се връщаме към епохата, към психологията на Кромвеловите войници, свързани с религиозни секти, приемници на катарите и албигойци — към чудесната епоха, когато хората живеят с оголени сърца.

Нуждата от цялостната истина, от истина на всяка цена, винаги във всичко и навсякъде не е морална утопия. Този нравствен етер присъствува при всяко обновление. Той е личностна атмосфера на композитора Малер, повествователя Томас Вулф. Но той може да бъде и константна характеристика на една национална литература. Погребан в Англия, патетичният етос се възражда в Русия. От Пушкин до Достоевски и Чехов — това са соковете на руската класическа литература, това е психиката на руския революционер. Епичната борба за истината, победата над злото като единствено оправдание на съществуването — вълнуващата нравственост на Чернишевски — ще станат отново обществена психология с всички чудесни последици, които знаем.

Ние ще видим отново и отново възстановяването на тази грешка — *error humanitatis*. Философи и поети непримиримо ще натрапват на живота „законите на литературата“, ще подчиняват (или ще си въобразяват, че са подчинили)

света на практиката на бленуването на духа. Възпитателната трагедия, „една от многото форми на организиране на жизнения материал“, ще изисква от живота да възприеме иманентните ней закони.

В това, грубо казано, се състои моралната история на човека. В неговото постоянно адаптиране към иманентните закони на възпитателната трагедия, другояче казано, в установяването на този нравствен идеал, който не е, но който ще бъде.

*

Човекът от Страдфорд пръв долавя възможността светът да бъде променен чрез средствата на обществената борба. Неговите тираноборци и тираноубийци са ни повече, ни по-малко революционният тип *status nascendi*, за който преобразуването на живота е възможно чрез смачкване силите на злото и установяване в света на универсалната истина.

Според Шекспировата философия животът няма свои иманентни закони и литературата — свои. Светът на практиката и духовният мир се регулират от силата на съзнанието. В тази философия ние можем да видим и едно предчувствие за Марксовото мото: „Философията трябва да промени света.“

Естествено човекът от Страдфорд не може да определи съдържанието на „силите на злото“, нито това на „универсалната правда“. Неговата епоха не разполага със съответните за това средства. Но той има социалната интуиция за злото — могъща като най-точното научно понятие.

Неговата борба е най-последователна. Когато всички разполагаеми средства се изчерпят, неговите добротворци ще си служат с духовете на доброто. Това велико нравствено творчество завършва символично във великата „Буря“. Ако не е останал друг носител на нравственото добро, има духове, има митология на доброто. При по-тънък анализ се оказва, че тези духове и тази митология са рационални. Дали това не са иденте на бъдещите векове?

Ще счупя своята магическа палка. . .

Тя може да бъде вече и счулена. Светът е наситен с образи на хора-идеи. В древната земя са засети новите кълнове, над чието съществуване бдят духовете на бъдещето.

*

Животът е неумолим спрямо принц Хамлет. Той му отнема бащата, той съгледва сенките на дворцовия заговор и около него. Той го ограбва. Ограбва покоя му, правото му на щастие — прави от него и неволен убиец, изхвърля го корабкрушенец на родната земя.

Законите на живота са неумолими спрямо законите на възпитателната трагедия. На героя му остава само „да удря до изнемогване главата си в стената. . .“. Но героят, умирайки, постига истината, възстановява правото: „Давам своя глас на умиращ за Фортинбрас!“ Фортинбрас, железният войник, неподчинения се!

Борбата срещу злото продължава и отвъд смъртта. Оставеният спомен е завещан пример. И няма нищо по-страшно за злото в този свят от един образец на мъжество „всеки палец мъж“. Този образец може да бъде следван.