

КРАСОТАТА КАТО ОБЕКТ НА ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЕ В КОМЕДИИТЕ НА ШЕКСПИР

(Възвишен хумор — възвишен смях — възвишена
естетическа наслада)

ЖАНА НИКОЛОВА-ГЪЛЪБОВА

Като естетическа категория красотата не е присъща на комедията, тъй като поначало не подлежи на комедийна трактовка. Още в комедиите на Аристофан проличава основната постановка на комедийното съдържание: разбиване на илюзията, на мита за богове и герои, разобличаване на човешки слабости и страсти, активно възмущение срещу обществени недъзи, политически личности и водачи, философи и видни писатели, пародиране на цялата порочна действителност чрез фалически сценки, с цинично пренасочени имена, нецензурни сравнения, метафори и изопачавания на отделни думи. Особена игрива пародийна динамика се постига в изображението на жените, но жената като индивидуален характер и обект на естетическо пресъживяване не намира превъплъщение в неговите комедии. В този период жената е все още понятие на пола и типа, не и на своята индивидуалност като жена. Качествата ѝ са също от общ типичен характер, а красотата е все още въвн от рамката на комедията, още повече, че женските роли — както на древната гръцка сцена, така и на римската — се играят от мъже. Жената в комедиите на Аристофан е почти карикатура, отразена в криво огледало, най-често в нейните превращения на проститутка (Кюна), хетера (Ланда) и семейно зло. Особено деградирана е тя като „разгонена“ бабичка. Новата атическа комедия насочва обектива си към по-сложна драматическа композиция, към по-задълбочен душевен анализ, с по-пълна палитра на характеролошко и битово изображение, едновременно с това тя открива ново поле на комедийно произшествие: любовната интрига, само че свързана вече с любовна игра и драматично напрежение, приключенска романтика, забавни перипетии и хумористични ефекти. А щом има любовна драма, има и жена. В единствената запазена комедия на Менандър, „Мъчният човек“ за пръв път героинята — дъщерята на Кнемон — е въплъщение на добродетели и възвишена нравственост. Срещу лошотата на Кнемон се създава истински фронт от добри хора начело с дъщеря му, които го превръщат чрез своите дела в добър човек, любящ съпруг и баща. Така още тук жената бива морално-естетически осмислена и вътре в комедийното действие създава една нова фабула с по-възвишен хумор. Римляните възприемат гръцките комедийни образци, обновяват, разнообразяват и разширяват съдържанието им чрез своя творчески гений, вдъхват им нещо от своята индивидуалност, приспособяват ги към изискванията на римската публика и римските празници, създават нови похвати. Хуморът разширява диапазона си, комедийната интрига става все по-

богата и по-усложнена, създават се цели галерии от интересни типично комедийни образци. За хумористичното осмисляне на фабулата се използва освен цялата скала от дребни недъзи, слабости, страсти и влечения също и изненадата, случайността, веселата ситуация на близнаците, заблудата, недоразумението, различната психическа нагласа между двама или трима партньори, объркването на понятията (Плавт: „Гърнето“), преобличането, артистичното лицемерие, но категорията на красотата все още остава вън от обсега на комедията, защото все още не е открита възможност за нейното комедийно превъплъщение, и то главно при жената. Както при древните гърци, така и при римляните тя не участва активно в живота на улицата и със своята красота и морално съвършенство не дава повод за комедийна трактовка. Плавт все пак успява да сътвори един пленителен модел на естетически и морално осмислен образ на жена в комедията си „Амфитруо и Алкумена“, но в обикновената сфера тя продължава да стои почти извън комедийното действие или да участва в него като няма статистка или дори само номинално. В комедията „Братята“ от Теренций героинята Бакхида е принудена да стои на сцената през едно цяло явление, без да промълви нито дума, а Памфила изобщо не се появява, само се чуват родилните ѝ писъци зад сцената.

В структурата на комедийната разработка Шекспир запазва основните принципи: недоразумението, близнаците, нарушените семейни отношения, диспропорцията в чувствата. Любовта, истината и правдата довеждат до драматични или комични състолкновения, обърквания и усложнени ситуации. Накрая се възстановява хармонията в отношенията, разделените влюбени се намират, а смутителите биват изиграни, истината и правдата се възстановяват. В първите си комедии той не изтъква красотата на своите женски образи като някаква морална квалификация и в разработката на фабулата ги представя напълно в комедийната атмосфера на възприетите древни образци на хитри, игриви, закачливи, находчиви, остроумни, капризни и понякога в доста отрицателно осветление. По тая причина „Укротяване на опърничавата“, смятана в продължение на дълги години за творба от зрелия период на творчеството му, сега бива причислявана с право към първите му комедийни опити. В нея женските образи са все още на едно доста проблематично стъпало от гледище на категорията на красотата като нравствено съвършенство и хармония между външна и вътрешна красота (кале психе). Комедията на Шекспир бива изведена на високо ниво, след като той преодолява шаблона, след като се откъсва от него и открива нови начини за усложнено комедийно изображение. Разрешението той не намира отведнъж, а бавно, по пътя на творческа *контминация между драмата и комедията*, като разширява персонажа с действащи лица от некомедиен психологически и морален разред, задълбочава действието с драматични и трагични усложнения, които показват неимоверно напрежението и дават възможност да се обогати емоционалната диаграма и характероложкото изображение. Така неговата комедия придобива в известни моменти чисто драматичен облик с всички перипетии на този литературен род. *Но най-отличителното качество на неговата класическа комедия е категорията на красотата*, която все повече завладява основната фабула и действието и измества в известен смисъл комедийната първооснова, така че той се вижда принуден за компенсация да прибегне към многостепенна фабулна структура, да създаде покрай *главното действие* две или повече *поддействия от по-долно-разредни артистични ансамбли* — често пъти на различни нива — с цел да посмат функцията и предназначението на комедийно въздействие. Така той разслюзва хумора на няколко разновидности: за категорията на красотата създава възвишен хумор, а за останалите ансамбли: обикновен хумор, фриволен хумор, шутовски хумор и битов хумор.

Как успява обаче да осмисли категорията на красотата и моралното съвършенство в комедията? Чрез раздвояване на образа в неговата истинска номинална и психическа същина и в една съзнателно поета актьорска роля на психическа или номинална травестия. Именно чрез травестиата той извежда своите красиви мъжки или женски образи от чистата сфера на естетическо и морално съвършенство, дава им възможност да постигнат комически ефекти чрез превъплъщаването им в една артистична роля и така да предизвикат двойно преживяване у зрителя: естетическа наслада както от красивото морално съвършенство, така и от възвишения хумор. Дори в своите превъплъщения на по-долноразредни образи те запазват своето ниво на външно и вътрешно съвършенство чрез „възвишения хумор“, както Виола в „Дванайсетата нощ“, и будят смях от един по-висок разред на естетическо задоволство, отколкото обикновеният комически герой. А красивите нетравестиранни образи — например принцът и Силвия от същата комедия — Шекспир успява да превърне в обекти на възвишен хумор, на възвишен смях и на възвишена естетическа наслада чрез травестиата на техния партньор, в случая чрез преоблечената като мъж Виола, а при Себастиан — чрез близкочино припоизнаване с нея. В двойна проекция на нетравестирана същност на красив образ — на възвишен хумор и възвишен трагизъм — е изобразен бащата на Херо — Леонато, поради интригата за разблудния живот на дъщеря му, т. е. за една травестирана форма на съществуване, която се оказва лъжа. Същият този Леонато, който с разточително изящество пръска комплименти и шегги, се разкрива в мрачната светлина на отчаянието в друга емоционална гама, сякаш говори трагичен герой от антична трагедия („Много шум за нищо“, IV, 1).

С въвеждането на категорията на красотата и нравственото съвършенство в комедията Шекспир разширява и територията на лириката в нея, макар да нарушава строгата рамка и на някои места комедията да се изразява в смесено изкуство от лирични излияния, драматически заплитания и конфликти, приключенска романтика, природни идилии, пародийни импровизации в духа на народното творчество, танци и балети, оперетъчна феерия. Там обаче, където прозвучават чисти лирични тонове или драматични интермедии, естетическата наслада завладява напълно зрителя, и то с едно много по-сложно чувство, отколкото при обикновената комедия, защото красотата е осмислена като първосъщина на човека, любовта и природата.

Както вече отбелязахме, „Укротяване на опърничавата“ е все още на традиционната комична първооснова, без много усложнено действие и без особено ярко очертана естетическа тенденция. За красотата на Кет има само кратка информация: тя е хубава — и толкова. Изтъква се, че е с „ум развит“, богата, докато епитетите за нейното опърничаво извращение могат да попълнят цялата скала от отрицателни характеристики: дива котка, адско изчадие, дявол, сатана, вещица, проклетия и т. н. Самият този факт дава вече основание да се извади заключението, че Кет съзнателно е поела артистичната роля на опърничава жена. В умалена проекция тя и Петручио са предтечи на Беатриче и Бенедикт от „Много шум за нищо“, само че пренесени на една по-ниска обществена плоскост. За нея формата на психическа травестия е предизвикателство и провокация, съзнателна преднамереност да се създаде около нейната личност тая мълва и артистичната маска да се възприеме за действителен образ. За нейния остър ум, за подчертаната ѝ индивидуалност на жена травестиата е израз на вътрешен бунт срещу установените отношения както в семейството, така и вън от него. Кет не иска да бъде само една красива Бианка или каквато и да е друга жена без лична физиономия, предмет на гледище, всеобщ възхищение и домогване до брак. Всяка жена има свой идеал за мъж и брак, но на практика няма свободата на избор. Тъкмо в ролята на опърничава и проклета

тя прикрива своята красива и всеотдайна женственост, духовитата си находчивост, качества на своя ум и живо въображение, а всичките тези качества я правят много по-интересна и по-динамична от красивата и скучна Бианка, с нейното свенливо равновесие, хармонично превъзходство и безконфликтно съществуване, но затова пък безинтересна като комедийна фигура, макар зрителино да представя някаква естетическа наслада.

Кет търси мъж, който да я плени, да разкрие в нея красотата на духа, да я оцени в нейната красива същност на жена. Петручио се отделя от другите кандидати, той я покорява със същите средства на психическа травестия, с каквито си служи тя. Със своята интуиция на жена, тя долавя всичко, което го отделя от другите мъже, и се влюбва тъкмо в тази негова мъжественост и упоритост. Той я покорява с онази сила на любовта, която естествено превръща жената в покорна робиня на мъжа. Новата Катерина не е нова, а е една Катерина, която сваля маската и се превъплъщава в своята истинска същина на любяща жена, всеотдайна и покорна съпруга. Тя не действа хумористично, защото дори в тоя още несвършен образ на външна и вътрешна красота излъчва обаянието на драматично заложен характер, който отстоява своите права на човек и не желае да служи за разменна монета, а да следва поривите на сърцето си. Не гладът и безсънието я покоряват и слагат край на нейната опърничавост, защото един лош характер не се поправя с нищо, а безсмислието да играе една роля, която става излишна. Словесният двубой се превръща в закачлива любовна игра, в своеобразна размяна на каламбури и остроумни реплики, за да завърши бляскаво, защото и двамата разбират, че зад него се крие онай същност на човека, който се проявява в чист вид в изживяването на любовта като пълна всеотдайност. Затова Кет без особена трудност се вживява в новата си роля на покорна съпруга, на „гълъбче“ и „кротко агънце“. Така нейният образ засиява все пак в блясъка на естетическо морално осмисляне, без обаче Шекспир да постигне напълно „възвишения хумор“ на по-късните си комедии. Също и за Бианка той не успява да открие повече възможности за комедийно въздействие, тя е само един контрастен образ, красив и изящен и нагледно илюстрира колко е трудно да се превърне голата красота в категория на комедийно изображение. Макар около нея да се заплита интригата с Лученцио и да участва в леката шегобийна игра с преиначаването на латинския текст, Бианка остава една красива, скучна кукла, драматически нераздвижена, без ярко очертана индивидуалност, по-скоро книжно постижение, необходимо за конструирането на поддействието. Вън от комедийното действие остава и Лучиана в „Комедия от грешки“. Като Бианка тя е необходим реквизит за попълване на комедийната интрига, тя е само външно преживяване.

„Двамата веронци“ откриват нов етап в творчеството на Шекспир: *комедията като сбор от всички литературни родове и територия на любовта и красотата*. Любовната интрига завладява все повече както трагедията, така и комедията, защото дава възможност за драматическо задълбочаване на чувствата и конфликтите, за трагични раздвоения и комични ситуации, за лирични отстъпления, напрегнати диалози и остроумни реплики, а това повдига напрежението, разнообразява хумора, особено ако той се разпластва съобразно съсловно-битовата обособеност на персонажа. По тая причина в комедиите на Шекспир се появяват дукове, князе със своите дъщери и племеннички, крале и принцеси, благородници и аристократи, придворни дами, пажове, търговци, селяни и шутове. Съобразно със съловната йерархия действието се разселява в поддействия с ансамбли от по-долноразреден персонаж: шутове, простаци, разбойници, прислужници и прислужнички, които стават главни носители на хумористичната фабула и се състезават в словесни деформации, пародийни импровизации, преиначавания на смисъла и образни конфигурации. Както се

вижда, йерархията не е само социална, но и интелектуална, а това определя както нивото, така и жилото на хумора и острieto на иронията. В тая пъстра портретна галерия се открояват с особен класически чар портретите на мъже и жени, които във всички свои преображения излъчват хармонично съвършенство между външна и вътрешна красота, а любовта им дава възможност да разкрият в много широка перспектива богатата си душевна диаграма, скритите си и неподозирани поетически заложби, които под напора на чувството се изливат в лирични сонети или възторжени химни за любовта. Едва ли някой друг поет е отразил в творбите си разнообразните превращения на любовната страст и възвишения любовен трепет с такава образна експресивност и хиперболизирана патетичност, която в по-долните артистични ансамбли на слугите и шутите бива гениално пародирана чрез сетивно изградена образност, карикатурно деформирани тропи и словесни деформации, както Шекспир. Дори в пародийната игра любовта излъчва обаянието на всежизнена повеля и съдба.

Чрез любовта Валентин узрява за по-възвишена човечност и по-възвишено приятелство. Прероден в едно ново благородно и красиво същество, той успява да въздействува върху Протей, който се срамува за двойната си изневяра. Валентин оказва възродително въздействие и върху разбойниците, колкото и разбойническата банда да внася неестествена нагласеност в действието и да се явява *deus ex machina*, за да се съберат всички действащи лица на едно място. Критиката смята „Двамата веронци“ за посредствена комедия и тая прещенка донякъде е основателна, що се отнася до чисто комедийната страна — нея Шекспир не е успял да овладее и да разгърне на широка плоскост изображението на отделните характери, обрисувани повече върху фона на драматични съткновения, макар диалогът между Протей и Валентин да съдържа находчива духовитост, играва динамика и ударност, а Джулия и Силвия са образи, издигнати със своята възвишена красота и нравствена чистота над комедийната трактовка. Дори в трагестията Джулия излъчва обаянието на красиво съвършенство и не действа другоаче, освен като възвишена хумористичност. Съвършенството на Силвия пък предизвиква възхищението на Джулия, която с думите си дава израз на идеала за естетическо-нравствено съвършенство, недокоснатото от пародийната четка на хумориста и духа на комедията:

Каква чудесна
красива добродетелна душа! (IV, 4)¹

Нейните думи съдържат готовото естетическо-морално клише на класическия идеал за човека изобщо: „красива душа“ (кале психе), докато квалификацията на Валентин за нейната красота са от регистъра на поета: хубостта ѝ е невероятна, очарованието ѝ няма цена, тя е небесно същество, прелестно безкрай, царица на всички жени. А Протей поставя знака на равенство между Силвия и Джулия:

Какво например виждам във лицето
на хубавата Силвия, което

не бих открил у Джулия, ако
я гледах с по-устойчиво око?

С тези щрихи на възвишеност Джулия бива издигната над първоначалния си непълен и хумористично одвоен портрет от диалога с Лучета, който се дистрижира външност от прислужничката. Монологът ѝ обаче разкрива наред с лиричния изблик по-възвишена тоналност в хумористичния регистър. С излъчванията на своята красива личност и Валентин се издига до равнището на Силвия и така Шекспир създава едно прекрасно трио от възвишени образи с възвишен хумор.

¹ По превода на Валери Петров.

„Двамата веронци“ получава хумористична динамика от поредицата диалози между Ланс и Скок. Самият Валентин не участва в комедийния двубой на пародирани реплики между Скок и Протей, а само служи за подбудител и тук-там проявява находчивост и тънка духовитост, затова лек словесните схватки между Протей и Ланс с едностийни, двустийни или тристийни реплики преливат от свеж хумор, закачливи намеци и подмятания, образни сравнения и сполучливи деформации на думи. Наред с това се изнасят фабулни подробности, но пак през обектива на пародийно изкълчване. Силвия рязко се отделя от тоя хумористичен състав със сериозността на чувствата си и естетическото осмисляне на нейния образ. Отначало Джулия е дадена в леко хумористично осветление, докато по-късно се превръща в чисто драматичен образ, а Силвия запазва изцяло ореола на класическо съвършенство и хармония между външна и вътрешна красота. Така Шекспир доказва, че красотата може да бъде обект на превъплъщение в комедията, но ролята ѝ трябва да се осмисли на драматическа плоскост, и то на едно ниво на възвишен хумор. Трагичното разпластяване на чувствата дава възможност Силвия да бъде изобразена в широка портретна плановост, защото трябва да отстоява любовта си срещу трима antagonисти: срещу баща си, Протей и Турио. От тая фабула не произтича никакъв хумор, като се изключи глупавата фигура на Турио. Така Силвия и Джулия спомагат за внасянето на драматична напрегнатост и сериозна антагонистика в действието, но и за лирични изповеди и поетична патина в диалога. Постепенно Джулия започва да губи леката хумористична багра, за да се превърне и тя едва ли не в трагична героиня, обаятелна както в същината си на Джулия, така и в травестирания образ на паж, но чрез нейната травестия Шекспир успява да вмъкне още няколко авантюристични епизода и перипетии с обикнатата игра на пръстените и похвата на заблудата.

Комедията „Напразни усилия на любовта“ се отличава с малко по-друга техника и означава поврат в поредицата от раздвижени комедийни фабули. Изникнала от реални поводи, тя е изградена напълно върху комедийна основа за противоречието между възвишените стремежи към чиста научност и реалните изисквания на живота. Люшкането между тези две начала създава редица хумористични ситуации със злободневен характер, но те биха останали безсилно комично въздействие, ако не беше вмъкната фабулата с пародирането на непознати думи, изкълчането и шеговитото преиначаване на високопарната дворцова или педантично издържана научна реч, както и клоунадата от различни стилни извращения, речникови новаторства и съзнателни грешки. От друга страна, хуморът извира и от пародираните метрични похвати и размери, от словесните ефекти и деформации. Всичко това все пак представя една по-изискана форма на комедия, която не може да бъде разбрана от всички, особено от хора, лишени от езиков усет и остро чувство за стилни извращения и словесно и метрично жонгльорство.

В истинския смисъл на думата тази комедия е игриво разилюзиниране на преследваните идеали, потвърждение на възгледа, че животът е по-силен със своите изисквания и реални задачи от сухата и скована наука. Идеалният „учебен и научен състав“ на квартета от благородници, решени да посветят всичките си сили на науката, като изключат любовта и жената от своя жизнен обсег за три години, е обречен още от самото начало на провал поради несъстоятелността на един такъв обет. На тоя мъжки научен квартет начело с краля на Навара се противопоставя дамският квартет начело с френската принцеса. Интригата впряга всички в игривото разилюзиниране на поставените идеали, но както кралят, така и принцесата остават в сферата на „възвишен хумор“, без да изпадат в по-дълбоко драматично раздвоение и напрежение. Шекспир успява да запази блясъка на красотата и на двамата, да създаде около всички

действащи лица някаква аура на комедийно сияние, без да нахърни представата за естетическото съвършенство чрез свличането им в низините на банални духовитости или хаплив и обикновен хумор. Единствено в тая комедия той извайва образа на принцесата като чисто комедийно изобретение и успява все пак да го осмисли като превъплъщение на външна красота, одухотворена чрез буден интелект, изтънчена емоционалност, игриво въображение, изобретателна склонност към тънка ирония и усет за хумор. Така тя буди възхищение не само с красотата си, но и с другите си качества, които се открояват още по-ярко върху контрастната материя на мъжете. Това важи и за останалите членове на женския артистичен ансамбъл, само че вече в една по-снижена гама на възвишен хумор. Докато мъжете играят естествените си роли, жените съзнателно преминават към психическа травестия с артистична нагласа към изкуствено преизвиканата „комедия в комедията“, чийто режисьор е принцесата. Така тя съумява да инсценира след словесната пародирана схватка втора, още по-забавна маскарадна танцова шег с разменени роли, любовен двубой на надлъгване, хумористична словесна еквилибристика с много динамична линия на репликите цветист образен регистър и ситивна метафорика и по тоя начин да постигне разилюзиниране на високите стремежи, тържествено отказване от обета против жените и подчинение на любовта. Основното въздействие остава от началото до края: възвишен смях и възхищение от непрекъснатите ударни реплики и комедийни инсценировки, надмощието на жените и тяхната любовна игра.

И тук Шекспир успява да въведе красотата в чистата комедия чрез артистичната роля на психическа травестия. По отношение на краля принцесата играе една съзнателно поета артистична роля и само по тоя начин може да бъде включена в комедийната интрига. Още от самото начало тя не играе себе си като пълна хармония между външна и вътрешна красота, а се превъплъщава в един образ на комична героиня. Този образ не е нейна истинска същина, а артистична роля, която тя играе с такова съвършенство, че буди непрекъснато възхищение и допринася за бляскавото разкриване на истинските заложби у контрапартньорите. *Тъкмо възхищението е новият елемент в тая комедия, а то иде от възвишения хумор*, степенуван майсторски по възвишеност при четирите двойки от жени и мъже, от чара на съвършена красота, от чистото сияние около принцесата и нейното всезавладяващо същество на идеален образ.

Тоя начин на артистично превъплъщение се пренася на по-широка плоскост и във фабулата на „Венецианският търговец“, но тоя път на два етапа и двойно артистично превъплъщение. Първият етап е „театър в театъра“ с драматично-трагична инсценировка, с всичките трепетни напрежения на драматично действие. Порция участва в нея с артистична роля и травестия, наложена по силата на обстоятелствата. След преодоляването на трудната задача тя чувствава нужда да се разтовари от напрежението и сега съзнателно организира „комедия в комедията“ под своя режисура, с което доказва, че и красивата душа изпитва понякога необходимост да излезе от своята сериозна рамка и да внесе малко весело разнообразие и шег в сериозната атмосфера на живота. Но новият сценарий има и определена морална цел: да довърши нравственото преображение на Басанио, да го предпази от лекомислени постъпки, да го издигне до себе си, но преди всичко да го накара да се себенамери и опознае. Така драматичната сериозност се съчетава по бляскав начин с шегата и моралната мисия.

„Венецианският търговец“ навлиза в социално-стопанските проблеми на тогавашната действителност, разширява своя обхват на комедия и съчетава по ярък начин жизнената проза с всичките нейни отрицателни явления на поквара, алчност за материални блага и липса на човеколюбие с приказната атмосфера на изтънчена хуманност и благородство, интелектуално и морално превъзходство и съвършенство. Моралното бездушие се състезава с красивата

нравственост и възвишена духовност, с всевластната любов и приятелска жертвоготовност. В Порция идеалът е класически завършен, в останалите участници той не намира винаги пълно покритие, но тъкмо затова те действуват поубедително в своята истинска човешка същина, докато тя остава в атмосферата на приказно видение, за да неутрализира по някакъв начин тежкото впечатление от Шейлок и човешките извращения. Инсценираната от нея комедия с пръстените има, както вече споменахме, морална цел: да постави Басанио на изпитание и така да довърши делото на морално пречистване от допира с една порочна действителност, в която парите, а не истинските човешки стойности управляват живота и любовта. Така и тук тя играе ролята на морална дезинфекция. Когато Порция му връща пръстена, той вече не е предишният Басанио, който се домогва до голямата ѝ зестра, а един нов Басанио, пречистен чрез нейната възвишена красота и човешко съвършенство, мъж, издигнат в сферата на безкористна обич към нея и благородни пориви.

Хумористичните заложби на смеха в тая комедия имат малко по-особен облик, те не бъдат обикновен смях, а смях от една по-висша категория на морални реакции. След като Шейлок в началото на пледоарията на Порция възкликва с къси реплики на възхищение от потвърждението на неговата правна и договорна постановка и всички — на сцената и в зрителната зала — тръпнат в ужас от насочването на делото към трагична развръзка, неочакваният обрат в пледоарията естествено предизвиква и обратна реакция на отпращане и преодоляване на ужаса. Шейлок все повече губи позиции, а партията на Антонио в лицето на Грациано започва да го апострофира със същите възклици, само че в иронична интонация. Самите те не се смеят, но ефектът се разразява при зрителите с възвишения смях на морално задоволство от унищожението на злото:

ШЕЙЛОК

О, честни съднице! О, мъдри момко!

О, честни съднице, каква премъдрост
се криела под младия ти лик!

Тъй, мъдри съднице, тъй точно беше!

Сам Данаил! Пророкът сякаш съди!

О, справедливи съднице! Тъй точно!

О, безпристрастни съднице!

ГРАЦИАНО

О, мъдрост! Хей, евреино! Я чувай!

Ами сега, евреино? О, мъдрост!
Как беше? „Мъдри съднице!“ Така ли?

„Сам Данаил!“ Пророкът, а? Е, как сме?

Евреино, сега си с двата крака!

„Жив Данаил!“ Голяма благодарност,
евреино, за този израз! (IV, 1).

Така в тая комедия „възвишеният смях“ представя контаминация между възхищение от естетическо-нравственото съвършенство на Порция и моралното задоволство от възтържествуването на правдата и човечността над злото. И тая комедия има многоетажна конструкция с разпластяване на действието и степенуване на отделните фабулни ансамбли, но личността на Порция като излъчване на красота, морално съвършенство и интелектуално превъзходство така приковава вниманието, че другите действащи лица — освен Шейлок като антагонист, двигател на действието и отрицание на доброто и красотата — остават с много блед релеф, въпреки че и те са изобразени в проекцията на нравствено красиви образи.

Макар и предимно с драматична постановка, „Венецианският търговец“ отбелязва нова крачка в разработката на комедията с „възвишен хумор“ и „възвишен смях“ чрез въвеждането на категорията на красотата в нея. Сериозната фабула не позволява лирични отклонения и развихряне на поетическото вдъхновение или шутовски интермедии с остроумни словесни схватки, затова

пък покрай основната фабула се нахвърля доста реалистична картина на една действителност с още непреодолени долни страсти и жестоки изстъпления.

„Сън в лятна нощ“ е лирико-приказна поема на красотата, но тъкмо в нея Шекспир претърпява най-големия неуспех в комедийното превъплъщение на красотата, защото се опитва да извлече хумористични ефекти не от травестираните образи на Хермия и Елена, а от реалната им жизнена функция и по този начин ги пренася в една роля, която създава разцепление между представата за техния идеален образ на морално-естетическо съвършенство и карикатурното им израждане в най-обикновени девойки, които започват да се карат и да се обсипват с недостойни за тях епитети и така не будят „възвишен хумор“. Главната тежест в тази комедия лежи върху свободната игра на въображението, веселата любовна фабула, образната експресивност, живия игрив диалог, красивите приказни видения, митологични състави и артистичен еснафски ансамбъл. При това великолепната природа служи за естествен декор и лирически извор на вдъхновение. Така от много страни комедията пленява зрителя, без обаче да буди експлозивен смях или възвишен хумор. Диалозите звучат с изискана емоционална експресивност и високото поетическо ниво на чистата лирика и драма. Всичките тези елементи създават сложна комедийна техника, която непрекъснато скача от един литературен род на друг и обединява в единна сплав и своите прайзвори: митология, фея, любовна и приключенска романтика, вълшебна напитка, лирични излияния и трагични вопли, приказни похождения, заплетени недоразумения, напрегнат драматизъм, „комедия в комедията“ или по-скоро „трагедия в комедията“ и накрая щастлива развързка, но една развързка без блясъка и величието на красотата, която е потънала в карикатурното израждане на фабулата.

Началото на комедията издига образа на Хермия в сферата на външно и вътрешно красиво съвършенство. Красотата ѝ не може да се изрази само с квалификацията „красива“ — тя е красота в действие и това личи от възхищението на Елена, намерило поетичната хиперболизация в думите:

О, ако бе
всемирът мой, земя—море—небе,
бих дала всичко — без Деметрий само —
за щастието, в дребно и голямо
да ти приличам. (I, 1)

В още по-голямо сияние на красиво съвършенство затрептява нейният образ, когато защитава правото на своята любов и е готова да умре за любимия. Също и Елена е озарена от сиянието на естетически и морално съвършенство, а любовта към Деметрий, която за нея е „цялото човечество“, ѝ придава още по-голям блясък. Така и двете са издигнати в една сфера на чиста красота и вътрешно съвършенство. Рефлексите и сентенциите за любовта като преживяване и свързаните с нейното осъществяване усложнения дават възможност за по-широко разгръщане на техния емоционален мир, интелектуално и морално съвършенство и висока поетическа същност, но техните възвишени образи, особено този на Елена, започват да губят първоначалния си блясък в превъплъщението им на озлобени спернички. Цялата категория на красотата е тежко накрънена и деградирана от пренасянето на интригата в снижената атмосфера на най-обикновена женска разправия, която отгоре на това и не действа правдоподобно при техния възвишен характер и съвършено същество. При това и след възстановяването на първоначалния статус в отношенията не се заличава чувството за някаква недостойна гавра с красотата и съвършенството. Комедията завършва без блясък, въпреки щастливата развързка. При Лизандър и Деметрий Шекспир успява да извлече хумористични ефекти бла-

годарение на психическата травестия под влияние на възшебния сок от омай-
ниче, въпреки това и при тях хиперболизираните прояви на ненавист и изстъп-
лена грубост към Хермия надхвърлят рамката и пораждат по-скоро неприят-
но чувство, отколкото смях, а това се дължи на обстоятелството, че красо-
тата не може да бъде обект на кошуствена игра. Докато Лизандър бива
изведен от въздействието на напитката, Деметрий остава да бъде под
нейна власт, така че любовта му към Елена не получава блясъка на осво-
бождение от травестията и не се трансформира в манифестация на истин-
ско вътрешно преображение и естествено зараждане на дълбоко любовно чув-
ство, каквото тя заслужава, а продължава да е изкуствено вдъхната любов.
Цялата комедия, що се отнася до квартета Хермия — Лизандър и Деметрий —
Елена, представя деградация на красотата. Новосъздаденото трио под дей-
ствието на Купидоновото цвете — Елена — Деметрий — Лизандър — наисти-
на буди слаб хумор, но той скоро загубва вялия си блясък, когато се обръща
срещу Хермия. Нейната естетически-морално осмислена личност и любовта ѝ
не позволяват хумор от този род, тъй като той се превръща в гавра с красотата
и любовта. По тая причина и Елена смята цялата сцена за „заговор“ и обвиня-
ва Хермия в съучастничество и предателство. С недоумението си Хермия за-
пазва отначало своето величие на възвишена личност, но веднага след това из-
лиза от рамката и започва да хули Елена с изрази, които още повече дегради-
рат нейното красиво същество: крадла на любов, листен червей, лъжкия.
Впечатлението не се заглажда и след промяната на статуса, защото както вече
отбелязахме, не се стига до възстановяване на хармонията между двете и пър-
воначалната красота в отношенията.

Всичко това потвърждава, че красотата се поддава на хумористична трак-
товка само в травестирана същност, и то там, където възвишените образи се
превъплъщават временно в друга роля или друг пол, с името си или под друго
име. Предусловието обаче е да не се деградира красотата под каквато и да е
форма. Тук Шекспир пропуска възможността да върне блясъка на Хермия и
Елена дори в последната сцена, където двете са чисто и просто неми статисти-
ки. Така докато дисхармонията между Оберон и Титания и в годишните вре-
мена изчезва, в микрокосмоса на човешките отношения хармонията се възста-
новява с един голям минус на красотата, която в недостойните разпривии и
заблуди е загубила доста от своето обаяние.

В комедията „Много шум за нищо“ Шекспир прилага техниката на „Укро-
тяване на опърничавата“, но сега вече с по-зрелия опит на голям майстор в
интерпретацията на красотата като комедийно превъплъщение. Той пренася
действието в Месина на едно по-високо обществено ниво: в дворцовата обста-
новка на принцове, губернатори, благородници и благороднички, придворни,
стражи, свирачи, слуги и така съумява да изтръгне от ситуацията на лю-
бовната игра много възвишен хумор и напрегнат драматизъм. В тая ко-
медия той разгръща на широка плоскост своето поетическо въображение и
поради участието на персонаж от най-различни обществени пластове, раз-
слоява действието на няколко нива, на няколко фабулни единства и артис-
тични ансамбли, които като цялост представляват многоетажна конструи-
ция с хумористично майсторство. Едновременно с това той задълбочава
конфликтите до драматично-трагично заплитане, за да ги изведе след това
до възвишени лирически изповеди и бляскава развързка. Действието се раз-
вива с възходяща линия на напрежението и изграждането на характерите,
но тая линия непрестанно криволичи, защото бива обогатявана с елементи
от трите литературни рода и илюстрира по най-ярък начин дарбата на Шек-
спир към умело използване на всички похвати за комедийно превъплъщение.
По-голямата тежест в тая комедия пада върху осмислянето на диалога повече

върху развитието на самата фабула, която приковава интереса тъкмо с Беатриче и Бенедикт, а не с Херо и Клавдио, а приковава интереса главно с хумористичните ефекти от тяхната „весела война“ на остроумни и закачливи реплики и минусни извращения на плюсовете в тяхната външност и техния характер.

Най-голямото си изкуство в превъплъщението на категорията на красота Шекспир проявява в изграждането на образите на Беатриче и Бенедикт в двойствената светлина на комедийна трактовка и възвишена красота. В жонгльорското словоборство между тях, което не е само обиграност и остроумна находчивост, а и израз на още неосъзнато любовно влечение, в надпреварата да търсят все по-язвителни езикови и образни средства, в хиперболизирането на епитети и сравнения, за да изразят колкото се може по-картинно своята ненавист, презрение и отвращение от любовта и брака, те до такава степен завладяват зрителя, че се превръщат в главни носители на действието и наред със своето заглавие в съзнанието на публиката комедията е била известна и с техните имена „Бенедикт и Беатриче“. Цялата тая изстъплена игра на отрицание и омраза всъщност се оказва предпазна травестия срещу голямото чувство, което все повече ги завладява. Настъргеността на техния диалог е реакция на два силни характера срещу една любов, която в отличие от всички малки или големи любовни приключения се налага със своята изключителност и представя опасност за тяхната гордост и достойнство. Тъкмо още неосъзнатото чувство, че тая любов няма да остане някакво преходно преживяване, а ще се превърне в надвластна съдба, ги мобилизира вътрешно за съпротива. При това около двамата се носи мълвата за непристъпност и се подхранва и от личните им декларации за ненавист към брака и към другия пол. Бенедикт се смята всеизвестен враг и тиран на женския пол и заявява открито, че ще си умре неженен. Пред дон Педро той защитава твърдо позицията си на неуязвим от стрелите на Купидон, а самият дон Педро го нарича упорит еретик по отношение на красивия пол. Шекспир проявява рядък психологически усет в разработването на емоционалната диаграма в поведението на двамата влюбени. Беатриче е много по-нападателна и по-темпераментна в проявите на явна ненавист към Бенедикт, дори не в пряк диалог с него, а пред съвсем непознати хора, както например пред пратеника. Само в тая психологическа травестия на ненавист и провокация тя може да получи от него точна информация за Бенедикт. От думите ѝ се разбира, че тяхната закачлива словесна еквилибристика датира от по-рано, а това обстоятелство дава съвсем друг облик на нейните предизвикателни остротии. Чрез тях тя успява да изтръгне от пратеника точно това, за което сърцето ѝ жадува, а именно, че Бенедикт е жив и здрав, че се е проявил като голям храбрец, че е отличен воин, но преди всичко, че не се е свързал с друга жена. Предизвикателството е средство за информация, без да се откриват истинските подбуди. От репликите на Беатриче става ясно защо така настъргено го обсипва с нападки и защо се облича в бронята на непристъпност по отношение на него. Бенедикт сменя всеки месец приятелите си, променя своята привързаност, както формите на шапките, известен е като „покорител на женски сърца“, а малко по-късно самият той заявява, че „всички жени показват слабост“ към него с изключение на Беатриче. При дългия регистър от суперлативи в полза на Бенедикт и неговото голямо самочувствие за Беатриче не остава нищо друго освен да прикрие инстинктивно зародилото се голямо любовно чувство под външно презрение, отрицание и непристъпност. Всъщност тя в по-висока степен е влюбена в него, затова с такава жажда гълта всяка дума от устата на пратеника, но, от друга страна, като жена тя има повече поводи да се страхува при тия негови бляскави качества, че може да стане смешна със своята любов. Срещу многобройните суперлативи за неговата външност и неговия характер и квалификациите, че „нямал равен на себе си в

цялата страна“ тя може да противопостави само своята красота и своето остроумие, но опасността, че може да се превърне в „една от многото“ мобилизирана вътрешната ѝ съпротива за отбрана чрез отрицание и присмехулност. Между Беатриче и Бенедикт „веселата война“ е установена вече като постоянна форма на отношение и поведение. Той приема нейния тон на словесно предизвикателство, с удоволствие кръстосва шпагата си с нейното остроумие, търпи обидни формулировки, подмятания и намеци, които при обикновени партньори биха довели неминуемо до скарване и пълен разрыв, а това е главното доказателство, че и двамата дълбоко в себе си чувствуват смисъла на тази „любовна игра“, съзнателното изопачаване на истинските чувства и поради това не позволяват тя да се изроди в непримирима вражда, макар понякога Беатриче да надхвърля, „обладана сякаш от бесове“, всякаква граница. Целта на това дръзко предизвикателство е все пак да го накара да я отдели от категорията на ония жени, които го ухаждат, и тази победа още повече динамизира нейната скрита стратегия на самоотбрана срещу все по-страстно овладяващото я чувство. Още един факт за психологическото майсторство на Шекспир. Най-важното от всичко остава обаче обстоятелството, че през цялото време на ожесточеното словоборство около Беатриче и Бенедикт витаят сиянието на тяхната красота и морално съвършенство и лъхът на една изключителна любов. Острите словесни атаки засилват чувството на „възвишен хумор“, а спонтанният смях се издига на нивото на „възвишен смях“, защото още отсега се предчувствува развързката на тая психологическа травестия, зад която се крие възвишена красота и възвишена любов. Полусното люшкане между истинското чувство и настървеното отрицание и пародиране в „любовната игра“, красивата прелюдия към тържествения финал на капитулацията на войната с признанието: „обичам те повече от всичко на света“ е за зрителите извор на „възвишено удоволствие“, защото още от самото начало предчувствуват какво се крие зад тая словесна еквилибристика на негативно извращение, още повече че на няколко разрывни места Бенедикт изпада в недоумение от държанието на Беатриче, за чиято красота той намира най-поетичното сравнение:

Братовчедката ѝ например е обладана от бесове, но е по-хубава от нея, колкото първият ден на май е по-хубав от последния на декември. (I, 1)

Първопричината за тази психическа травестия на Беатриче се разкрива, когато тя в отговор на думите на дон Педро, че с езика си съвсем е загубила сърцето на Бенедикт, възразява:

Вярно е, принце. Той ми го беше дал в заем, и аз му платих добра лихва, като му дадох своето голямо сърце срещу неговото дребничко. След това обаче той с фалшиви зарове си върна своето обратно и вие сте прав, като казвате, че съм загубила сърцето му, но той защо се чуди, че аз съм станала безсърдечна! (II, 1)

Така нейната травестия се оказва не само средство за самозащита, но и за възстановяване на красотата в него и осъзнаване на любовта като жизнена повеля и всевластна съдба, но това осъзнаване става бавно, на етапи. Настъпва един момент, когато дори за присмехулната издръжливост на Бенедикт настървената изстъпленост в отрицанията, епитетите на пародиране и хиперболизиране представят повратен момент и дълбоко наранен от това, той се заканва да ѝ плати със същата монета при първа възможност. Войната е стигнала вече своя връх, но докато при Беатриче тя продължава под формата на стратегически план за неговото изпитание и връщане към съзнанието за голямата сила на любовта, при него тя е естествена реакция срещу предизвикателствата ѝ и твърдо решение да тури край на тая връзка. В разговора с дон Педро той възпроизвежда сцената на най-острата разправия с Беатриче, но репродукцията на настървената размяна на обидни епитети и характеристики буди само „въз-

вишен хумор“, без да накърнява образа на Беатриче, защото те са израз само на една артистична травестия, зад която проглеждат съвършеният образ на красотата и вечната сила на любовта. Отношенията между двамата са стигнали до мъртва точка и само намесата на приятелите, инсценировката на двете „самодейни комедии“ придвижват действието към щастлива развръзка. Едва сега Беатриче признава дълбоката истина на сърцето и сваля артистичната маска на травестията:

А ти ела, Бенедикте мой!
Не съм аз вече присмехулка дръзка.
Сърцето ми очаква в тих покой
със твоето да влезе в свята връзка.
Че си достоен всеки ми твърди,
а знам го и самичка от преди. (III, 1)

Забравени са тежките подигравки пред всемогъществото на любовта, но би било много погрешно да се приеме, че присмехулната им страст ще спре дотук. С вроденото си чувство за хумористично пречувване на всичко те превръщат дори собствените си страдания в обект на възвишен хумор, макар сравненията им да са взети от реалистичния реквизит. Бенедикт сравнява любовниците си мъки със зъбобол, а Беатриче с разстроена лютня. И така докрай динамиката на действието остава в техния раздвижен гъвкав диалог и излъчването на възвишен хумор. Всякога Беатриче и Бенедикт ще привличат повече от Херо и Клавдио, всякога заключителните думи на тяхната война ще будят тръпно възхищение с победата на една любов, преминала през толкова хулни извращения и подигравки, за да намери най-сетне изравняване и да засияе в нереалния блясък и красота на приказно чудо:

БЕНЕДИКТ. Аз ви обичам повече от всичко на света — не е ли чудно това?

БЕАТРИЧЕ. Чудно е като онова, което и аз самата не разбирам в себе си. Аз също бих могла да кажа, че ви обичам повече от всичко в света. . . (IV, 1)

Леонато и дъщеря му Херо, която е негова емоционална и езикова двойница, са обрисувани в двойно осветление, но повече в драматично-трагична, отколкото в комедийна проекция. И двамата са трагически осмислени, но драматичната ситуация е средство за по-задълбочено разгръщане на тяхното характероложко изображение и по-ярко изтъкване на тяхното възвишено достойнство и излъчване на красота. Комедийното им въздействие се крие в духовитата находчивост на репликите и участието им в „артистичните състави“ с цел да се проведат диалози на тема: „Беатриче и нейната любов към Бенедикт“ и „Бенедикт и неговата любов към Беатриче“ и така с помощта на тая импровизация да преустановят „веселата война“ между тях и да ги съберат. Идеята е на дон Педро. Така и тук се устройва „комедия в комедията“ с артистична травестия. В тоя смисъл Леонато, дон Педро и Херо служат повече като динамични ключове за придвижване на действието към развръзката. Първият артистичен състав е по-многоброен и се състои от дон Педро, Леонато, Клавдио и Балтазар. Пред скрития в шубрака Бенедикт се провежда разговор за любовта на Беатриче към него. Главният двигател е Леонато, който уж черпи поверителните си сведения от дъщеря си Херо. Понеже всички участници в този разговор са все майстори на словото, диалогът се движи в игрива динамика на въпрос и отговор, с възклицания, с думи на възхищение от изключителните качества на Бенедикт, но и с нелепи забележки по негов адрес, за да се вдъхне достоверност на изказванията. Безнадеждната любов на Беатриче бива описана с нужните багри на внушение и пред Бенедикт изниква един образ, съвсем различен от действителната „харпия“ и той чувствава как вътрешната му съпротива против един брак с нея почва да се руши. С не по-малко диалогично майсторство се

провежда и вторият разговор пред Беатриче от женския артистичен състав. Въпросите се задават от Урсула, а отговорите се влагат в устата на Херо, която умело изтъква вироглавия нрав на Беатриче, изключителните качества на Бенедикт и неговата любов към нея. В изграждането на диалога Херо проявява дарбата на баща си към тънка ирония, изкуството да си служи с инверсия, да намира образни покрития за емоционалната реакция. Артистичната ѝ травестия не само че не разрушава представата за нейната свършена красота, но ѝ дава възможност да прояви словесното си майсторство в една област, която не е нейна естествена същност. Понеже всичките участници са все майстори на словото, при това облъхнати от сиянието на благородната мисия да помогнат на Беатриче и Бенедикт да се намерят, двата сценария действуват по няколко пътя върху зрителите: като красотата и морално величие в действието, като възвишен хумор, като великолепно постановка сред природата, като майсторско артистично изпълнение и диалогично свършенство.

Цялата комедия е наситена с такъв потенциал на красотата, възвишен хумор, възвишен смях, възвишена любов и смесица от драматични и комични перипетии, че най-добре илюстрира как категорията на красотата може да се превърне в обект на комедийно превъплъщение, без да се деградира нейната същност.

На много широк план на комедийно превъплъщение като външно и вътрешно свършенство красотата намира място в комедията „*Както ви харесва*“. Изградена отначало върху рязкото разделение на добри и лоши хора, в постепенното разгръщане на фабулата и характерите всички преминават към категорията на добри и красиви и засияват в светлината на своята красива човечност. Така Шекспир пренася в комедията драматичната концепция за вътрешно прераждане в процеса на изпитанията и перипетии на действието, но най-вече чрез контакта с морално изградени личности, чийто пример действува със силата на моралното им величие и красиво свършенство. По тая причина тая комедия представя интересна сплав между драма и комедия.

Отначало действието е почти само драматично до завръзката, наситена с много интересни инвенции и елементи, например като шутовската двойка Точилко и Жак, сантименталната идилия между Фебе и Силвий, приключенска романтика, авантюристични заплитания на основната любовна фабула поради травестиите на Розалинда и Целия. С решението си Розалинда да се преоблече в мъжки дрехи под името Ганимед, а Целия в качеството си на негова сестра да се преименува Алиена, двете млади жени дават на действието авантюристична насока и дори в конкретния смисъл оправдават мисълта на Шекспир, че животът е сцена, където хората са актьори и всеки има миг, в който трябва да влезе и излезе. В своето скитничество в Арденската гора те вземат Точилко и така създават със своето инкогнито на самодеен артистичен състав най-напрегнати ситуации, изпълнени с шеговити дълбокомислия, игрословици, сентенции, парадокси и каламбури, но преди всичко подготвят почвата за четири романтично-любовни фабули, с няколко подфабули на заблуда и недоразумения: Силвий и Фебе, Розалинда и Орландо, Целия и Оливер, Точилко—Одри—Уилям. Трите любовни двойки — без Целия и Оливер — създават в усложнената от травестиите и заблудата фабула най-игривите любовни диалози, прорязани от шеговити импровизации, възвишени излияния и поетически вопли, но и от ситуации на коварни изпитания и терзания със съответните словесни реквизити, със сцени на контрастни реакции на истинското чувство, с хули и жестоки подигравки, които се обезвредяват от силата на любовта и разкритието на заблудата. Приказният декор на Арденската гора не само че пленява със своята красота и създава атмосфера на най-чисти чувства, но и вдъхновява за поезия и разкрива това, което човек е загубил чрез градския живот, класовите ограничения и дворцовите предразсъдъци: непосредствената връзка с хората и природата —

един поетически пандан към по-късната мирогледна позиция на Русо за връщане към природата. В тая обстановка конфликтите изчезват, за да възтържествуват любовта, красотата и човечността. В тоя си вид „Както ви харесва“ се превръща в химн на красотата и моралното съвършенство. Както женските, така и мъжките образи добиват релефа на съвършени и красиви портрети, те пленяват както с външните си качества, така и с възвишената си нравственост, но една нравственост, която при лошите се проявява в процеса на вътрешно прераждане, както при княз Фредерик и Оливер. Розалинда и Целия добиват още повече релеф с вродения си хумор, който дори във фриволните си отстъпления запазва своята възвишеност, защото показва как най-съвършената красота в психическа и външна травестия може да се нагажда към събеседника и да поддържа нивото на диалога с репликите си. Също и второстепенните лица излъчват красота и чрез своите действия — всеки по своему — хармонично се включват в общата категория на морално красиви хора.

Особена играва динамичност получава комедията от шутовските интермедии. Поначало шутът служи като средство за разиюзиниране на действителността, той държи контрастното огледало в ръцете си и така веднага показва обратната страна на нещата. Зад външната бърбировост и глупост Точилко крие трезв реалистичен поглед и критична преценка за хора, събития и чувства, практически насочен ум. Неговото предназначение е да пародира слабости, чувства и любовни стихове, да казва неприятната истина или да разсъблича нещата от тяхната словесна украса, за което му помага и неговото малко цинично пречуване на действителността, склонността му да превръща всичко и всички, дори и себе си, в обект на пародиране. При това той поднася своите забавни бърборения и разголвания на истината подправени с много остроумна находчивост, с духовити игрословици, каламбури, деформации, намеци, подмятания, но и с малко поезия, учена осведоменост и реторично изкуство. За всяка реплика той намира с бърза съобразителност „капак“, находчиво прехвърляне на смисъла върху хумористична плоскост или възможност за пародийно преосмисляне. Но и за шеговитите остроты и пародирани преосмисляния на Точилко се изисква съответният дразнител, който да му подаде репликата. В най-висока степен Целия раздвижва неговата жонгльорска сръчност:

ЦЕЛИЯ. Простете, че трябва да понасяте хленча ми, но не мога повече.

ТОЧИЛКО. За мене лично все пак е по-лесно да понеса хленча ви, отколкото да понеса самата вас. Честен кръст, това би било един тежък кръст, който кръстът ми не би издържал (II, 4)

Диалогът на еквилибристично подмятане добива особена раздвиженост, когато Розалинда и Целия се състезават с Точилко, така че се получава едно забавно трио, което изчерпва всички възможности на игриво преиначаване и пародиране, на интересни импровизации и каламбури.

Жак е меланхоличен отрицател на жизнерадостния принцип, той вижда всичко през един мрачно нагласен обектив. Той е свърталище на дисонанси — както казва князът за него (II, 6) — и ако станел музикант, планетите щяли да звучат фалшиво. Умът му ражда „най-много“ в минути на дълбока печал от несъвършеното устройство на света, тогава той изравя достатъчно материал за социална и хуманна критика. От привидния повод за умирация елен той преминава със сълзи на очи към социално заострени изводи за човека, законите, селото, двореца, града, охолните и тлъсти граждани, тирани, насилници.

Така комедията „Както ви харесва“ се отделя рязко от останалите комедии по своята разнообразна техническа конструкция и широк обхват на жанровите възможности, които, макар да са дадени в комедийна рамка, въздействуват с всички средства и похвати на другите литературни видове: с дълбоката проблематика на драмата, с възвишената красота на моралното възраждане и връщане

към нравствените норми на поведение, с възвишения пример на човешко благородство и всеопрощение, с философските прозрения за живота и тънката ирония за несъвършеното устройство на света и човешките слабости или със сатирична острота срещу порочни страсти, които подкопават доверието и братската привързаност, с чистите лирични песни за любовта като израз на най-дълбоко преживяване, лудост и безумие, но и като извор на най-дълбоко щастие. Така комедията не остава само върху плоскостта на весело преживяване, а завладява по няколко пътя въображението и сърцето на зрителя.

В „Дванайсета ноц“ са използвани всички реалии на комедийна композиция: приключенска романтика в стила на робинзонадите и чудно спасение от вълните, изненади, случайности, забавни коварства, бой, арести, разправии, инсценировка на „комедия в комедията“ от смесен „самодееен състав“, шутовски остроумия, весели пиянски интермедии и многоброен пъстър персонаж от благородници, придворни, шутове, моряци, свирачи, морски капитани, с традиционни комични типове в духа на древната комедия: паразит-търтей, богат прахосник и надут самохвалко. Цялата тая пъстра смес е разпределена главно около една красива графиня и един красив княз, който заедно с богатия прахосник сър Андрю и надутия пуяк Малволио се домогва до нейната ръка. Но целият този пъстър комедийен състав бива поставен в действие и получава живот и фабулна динамика от появата и травестията на Виола в мъж. Второто покачване и динамизиране на действието с откриване на нови ситуации на недоразумение и заблуди, весели инциденти и заплитане на любовната интрига настъпва с появата на Себастиан и неговото смесване с преоблечената Виола поради поразителната близка прилика между брат и сестрата. В основната фабула се вливат, макар и не много органически, и страничните поддействия на самодейния състав от сър Тоби, сър Андрю, шутът, Малволио и остроумната Мария. В центъра на действието както по значение, така и по сложната емоционална структура на ролята и нейното предназначение за развитието на интригата, стои Виола, която с еднакво майсторство запазва своята индивидуалност на жена и се превъплътява в ролята на мъж. Като жена тя се влюбва в принца, за когото трябва да спечели в същността си на мъж Оливия, а като мъж спечелва за себе си любовта на Оливия и така се създава един триъгълник на неразрешими любовна интрига, изпълнена с напрежение както за тримата участници, така и за зрителите до момента, когато се разбира, че Себастиан се е спасил от вълните и че неговата поява ще разреши заплетения възел. Чрез разклонената интрига, разнообразна техника на изображение, образно-емоционалния си стил, колоритни сравнения из митологията, възвишена проза или трепетни лирични изповеди, чрез находчиви остроумия, чрез импровизацията в инсценировката, въздейства върху зрителите като никакъв сложен литературен конгломерат, но в основата си не е нищо друго освен още една илюстрация на всепобедната мощ на любовта, която е „луда по природа“ или „жива лудост“ („Както ви харесва“), извор на заблуди и страдания, но и най-висшето жизнено благо. Тук князът издига на още по-високо лирично ниво химна на любовта и нейната хиперболизация:

Любов, ти си тъй жадна, че макар
като море огромна, като него
поглъщаш всичко в себе си: и всичко —
най-трайното и скъпото дори —
потъне ли в тебе, мигновено
загубва откъм стойност и цена.
О, тъй си ти с фантазия богата,
че висша си фантазия самата! (I, 11)

Едновременно с това се утвърждават най-благородните прояви на благодарност, приятелство, братска и сестринска привързаност, възвишени душевни пориви, но преди всичко се изгражда идеалът за жената и мъжа като външна и вътрешна красота. Образът на Виола е издигнат над всички женски образи по съвършенство и възвишен хумор. Осмислен естетически като външна и вътрешна красота, той е най-голямото постижение в комедията и изобилно в комедийното творчество на Шекспир, който извайва нейния портрет както емоционално, така и стилно-езиково с палитрата и четката на класически майстор. В същността си на Виола тя е въвн от комедийния състав и комедийните ефекти произтичат от ситуацията, в която попада поради травестиите в същността си на Цезарио. Със своя дар на превъплъщение тя се включва в тая роля само що се отнася до словесната адаптация на пратеник на княза пред Оливия, докато пред княза дори в ролята на Цезарио тя остава само Виола и говори с езика на собственото си сърце. В много малко реплики, и то главно в моменти на голямо душевно възмущение и напрежение, Виола разкрива своя истински индивидуален словесен и емоционален портрет на жена с език и стил, които лежат изключително на драматическо-лирическа плоскост. Тогава те зазвучават с цялата емоционална гама на нейното красиво същество, особено когато е принудена чрез устата на Цезарио да говори за своята собствена драма на влюбена жена. Когато князът я запитва как е завършила страстната любов на „единствената дъщеря на баща й“ Виола продължава:

Със бяла страница, любими княже,
тя кри докрай дълбокото си чувство
и тайната, подобно таен червей
във млада пъпка, бавно й подточа
руменината. Тъй си тя остана,
с усмивка тъжна, меланхолично бледа,
като изваян в мрамор образ ням
на Примирението. (II, 4)

В същата тоналност на драматична раздвиженост са и репликите й в пето действие (сцена първа), облъхнати от лирична патетичност, но и от трагична решителност:

Сто смърти ще умра и още сто,
ако щастлив ще ви направя то!

Величието на нейната любов и нейната красива и морална личност се проявява тъкмо в пълната готовност да се пожертвува за щастието на любимия мъж.

Дори в травестиите на Цезарио нейното съвършенство и хармонична красота излъчват неотразим чар и макар Виола да симулира „зелена ябълка“, наивна ограниченост, папагалско подражание и служебна безстрастност, Оливия започва да подозира със своята изтънчена интелектуалност, че зад театралната маска се крие нещо повече:

„От по-висок, отколкото подсказва
чинът ми. Благородник съм по кръв.“
О, вярвам ти! По всичко си такъв!
Език, лице, постъпки, стойка, ум
ти дават петократен герб! (I, 5)

Съвършената красота на Оливия накарва Виола да изостави театралната поза и да премине към своя истински стил на лиричен изблик, изискан словесен подбор на изразни средства, внушителна образна символика и трепетна емоционална гама на патетично възхищение, толкова характерни и за съществото

на Оливия, която също е естетически-нравствено осмислена като външна и вътрешна красота. Както князът, така и Себастиан се влюбват от пръв поглед в нея:

КНЯЗЪТ

Когато взорът ми за първи път
видя Оливия, като че ли
тя въздуха пречисти от зараза,
и както Актеон, съзрял Диана,
в елен се аз превърнах и до днеска
от своите желания съм гонен,
тъй както той от кучетата свои. (II, 1)

СЕБАСТИАН

Какво той значи? И дали съм буден?
Ако сънувам, това съм е чуден!
О, Лета, потопи ме в забора,
та още дълго той да не престава! (IV, 1)

Този език, пропит от лиричен възторг и преклонение пред красотата, не може да остане на повествователна плоскост; естеството и вътрешната динамика на чувството налагат да се търси най-подходящия съезд на излияние, за да зазвучи с цялата си емоционална полифоничност, и както князът и Себастиан, така и Виола заговарят с мерена реч на лирична изповед:

ВИОЛА

О, прелестно лице, върху което
природата е смесила тъй нежно
червеното и бялото! Графиньо,
ще бъдете нечувано жестока,
ако запазите такова чудо
за гроба и оставите света без копие от него! (I, V)

За Виола не е никак трудно да хиперболизира своите любовни вопли, защото чрез тях разтоварва собственото си сърце, а за Оливия е безкрайно приятно да слуша целия този химн за своята красота от устата на Цезарио, така че изживява впечатленията си от неговата мъжка външност и лиричната му изповед като неделимо единство:

ВИОЛА

И после сплел бих върбова колиба
пред вашата врата и непрестанно
със страстен глас ви бих зовал оттам,
бих писал песни за злочеста обич
и с тях среднощ не бих ви дал да спите,
бих викал името ви към скалите

оттекващи, така че този вечен
бъбривец — въздухът — да ви повтаря:
„Оливия!“... Не, мир не бих ви дал
за миг между земята и небето,
долето над сърцето мое клето
не се смилите.

Князът и Себастиан са родствени и равностойни във всяко отношение на Виола и Оливия, но докато двете жени поради наложената травестия проявяват известна склонност към остроумни реплики, князът и Себастиан остават вън от комедийната трактовка по простата причина, че тяхното съвършенство не е вплетено в комедийното действие, а остава на любовна и драматична плоскост. От любовта си към Цезарио Оливия преминава автоматически и без вътрешни конфликти към Себастиан, тъй като той във всяко отношение е пълно, дори по-съвършено копие на своята сестра, тъй като се отличава с един плюс мъжки добродетели от нея, а освен това в неговото поведение към Оливия липсват задръжките на Виола и по тоя начин той се разкрива в блясъка на своето истинско съвършенство и нравствена красота. Също и князът не преживява дълбоко вътрешно сътресение, когато заменя Оливия с Виола, защото поначало се чувства пленен от нея и подсъзнателно подхранва възвишената си пред-

става за една изключителна любов от красотата и думите на своя мним служител, а освен това Оливия с нищо не се обвързва с него и категорично отхвърля предложението му. За един кратък миг се поражда драматично напрежение и диалогът се изостря и покачва обаче само за княза, Виола и Силвия — не и за зрителите — по граничните степени на диаграмата, но в основата си целият драматичен акт е заблуда, породена от трагестията на Виола и близанната ѝ прилика със Себастиан. С неговата поява действието се насочва към комедийна развръзка. Винаги, когато едно драматично напрежение се основава на заблуда, разкритието на заблудата поражда отпригане, непринуден смях и чувство на приятно задоволство, а в конкретния случай — и на възвишен хумор. Също и сцената с капитана и Виола, от една страна, и сцената между Себастиан и Антонио, от друга, са лишени от комични елементи — те имат предназначението както на информативна експозиция и по-ефектно вплитане в ситуацията от трагестията на Виола, така и на по-ярка характеристика на брата и сестрата.

За осъществяването на весело комедийно действие допринася подфабулата с истинските двигатели на комедийни ефекти: търтят сър Тоби, глупавият прахосник и „изкуфял“ наивник сър Андрю, когото сър Тоби умело скубе, като насърчава домогванията му до ръката на Оливия, шутът Фабиян, Малволио и хитрата Мария — все характери, които със своите човешки слабости или качества, остроумие или находчивост дават обилен материал за комедийно осмисляне. Едновременно с това те служат и за контрастен фон, върху който още по-релефно се очертават красивото съвършенство на главните герои и техният възвишен хумор.

След Шекспир комедията се връща отново по утъпканите пътеки на древната традиция. Пак се срещат красиви образи, но рядко се съчетават с морално съвършенство и възвишен хумор, възвишен смях и възвишена естетическа наслада. Хайнрих фон Клайст успява да изгради образа на Алкмена в комедията „Амфитрион“ в блясъка на нейната външна и вътрешна красота, от която дори самият съблазнител — великият гръмовежец Зевс — изпада във възхищение.