

ШЕКСПИР*

ЙОХАН ГОТФРИД ХЕРДЕР

Помисля ли за Шекспир, веднага пред очите ми застава следната необикновена картина: „Високо на върха на една скала седи човек, в нозете му бурни вълни, вилнее буря, беснее и бучи морето, а главата му е озарена от небесните лъчи!“ И, разбира се, като прибавим още как в близините на подножието на скалистия му трон стотици люде невинтно мълвят: те го разясняват, спасяват от забвение, отричат, оправдават, боготворят, очернят, превеждат и хулят, а той не ги и слуша!

Цяла библиотека от книги е вече написана върху него, в негова защита и против него; и аз в никакъв случай не желая да увеличавам броя на тези книги. Бих желал по-скоро никому вече да не хрумва — в този тесен кръг, гдето се четат тези редове — да пише върху него, в негова защита и против него, да го оправдава или отрича, а да се разясни, да се почувствува какъв е той всъщност, да се използва и — доколкото е възможно — да бъде разкрит на нас, немците. Дано допринесат тези редове нещо за това!

Най-дръзките противници на Шекспир са го обвинявали и подигравали — по какви ли не начини! — че той, макар и голям поет, не бил все пак добър драматург, пък дори и да бил добър драматург, той все пак не бил наистина такъв класически трагик като Софокъл, Еврипид, Корней и Волтер, които изчерпали напълно всичко най-възвишено от това изкуство. А най-смелите защитници на Шекспир пък най-често само се задоволяват да го оправдаят, да го спасят от всичко това, да претеглят и изтъкнат неговите превъзходства винаги само в сравнение с нарушенията на правилата, да компенсират, да го оправдават като обвиняем, а след това да боготворят толкова повече неговото величие, колкото повече им се налагало поради грешки да свиват рамене. Така стоят работите и досега с най-новите му издатели и коментатори. Надявам се, че тези страници ще изменят гледището относно него, че образът му ще бъде осветлен по-пълно.

Но не е ли много смела, много дръзка тази надежда? Та толкова много велики люде вече са писали за него! Мисля, че не е. Ако покажа, че и от двете страни се е стряло само на предубеждение, на несъстоятелна заблуда, ако трябва само да сваля известна мъглявина от очите или най-много да поставя по-добре образа, без ни най-малко да изменям нещо в омото или образа, то навярно моята епоха или някаква случайност може да бъде наистина причина за улучването на точката, гдето сега държа здраво читателя: „Стой тук или в противен случай не ще виждаш нищо освен карикатура!“ Ако ще трябва непрестанно само да намотаваме и размотаваме голямото кълбо на знанието, без с това да напредваме — каква печална съдба се крие в това адско напрежение!

От Гърция сме наследили думите драма, трагедия, комедия и както писмената култура на човешкия род си е проправила път върху тесен сектор от земната повърхност, опирайки се само на традицията, така в утробата и с езика на тази традиция сме усвоили навсякъде известно наличие от правила, както изглежда, неотделимо от учението. Както е невъзможно обра-

* От предстоящо издание: Х е р д е р. Естетически студии и статии. Въспителна студия и съставителство проф. д-р Исак Паси. Превод от немски Иван Атанасов. Редактор Жана Гълбова. Наука и изкуство, Библиотека „Естетика и изкуствознание“, С., 1985.

зованието на детето да се извършва, а и не се извършва само с помощта на разума, а също чрез наглед, впечатление, божественост на примери и навика, така и цели нации са във всичко, което изучават, по-големи деца от самите деца. Ядката не ще израсне без черупка, а и никога няма да получиш ядка без черупка, дори и когато не можем да я употребим за нищо. Такъв е случаят с гръцката и северната драма.

В Гърция драмата възниква така, както не би могла да възникне на Север; в Гърция тя била такава, каквато не може да бъде на Север. Следователно и на Север драмата не е и не може да бъде такава, каквато е била в Гърция. И тъй, драмата на Софокъл и драмата на Шекспир са две различни неща, които в известен смисъл едва ли могат да имат общо наименование. Убеден съм, че мога да докажа тези положения, като изхождам от самата Гърция, и че тъкмо по този начин ще мога да разкрия и естеството на северната драма и на най-великия от драматурзите на Севера — Шекспир. Ще се види, че едната е възникнала от другата, но ще се види същевременно и такова изменение, така че тя вече съвсем не е същата.

Гръцката трагедия възниква вероятно от едно празненство, от импровизациите на дитирамба¹, на мимическия танц, на хора. То се разраства, преобразява се: Есхил въвежда две действащи лица вместо едно, създава понятието главно действащо лице и намалява значението на хора. Софокъл прибавя третото действащо лице, изобретява сцената². От такъв произход само че постепенно гръцката трагедия се издига до своята висота, става майсторско творение на човешкия дух, връх на поетическото изкуство, който Аристотел така високо цени и на който ние, разбира се, не можем да не се възхищаваме до насита у Софокъл и Еврипид.

Едновременно с това се вижда обаче, че с този произход се изясняват някои неща, на които иначе човек с почуда е гледал като на мъртви, страшно неразбираеми правила. Онази простота на гръцката фабула, онази трезвост на гръцките нрави, онази последователно издържана изразителност в стила на котурните³, музиката, театралната сцена, единството на място и на време — всичко това, без каквото и да било изкуство и вълшебство било заложено съвсем естествено и поначало в произхода на гръцката трагедия, така че тя е била невъзможна в тоя си вид без облагоуряване. Всичко това било обвивката, в която растял плодът.

Върнете се към младенчеството на тогавашната епоха! Простотата на фабулата се е криела наистина в това, което се е наричало дежние на дълбоката древност, на републиката, на родината, на религията, в това, което се е наричало героичен подвиг, така че поетът по-скоро се затруднявал да открие в това наивно величие отделни части, да внесе в него драматични раздели: начало, среда и край, отколкото насилствено да ги отдели, да ги разпокъсва или пък да омесва в едно цяло множество отделни събития. За този, който е чел когато и да било Есхил и Еврипид, това не ще бъде никога непонятно. А какво е трагедията у Есхил, освен често една алегорично-митологична, полуеписчна картина почти без последователност на явленията, на разказа, на чувствата или дори, както казвали древните, нищо освен хор, редуващ се с някакъв разказ. Нима простотата на фабулата е изисквала тук някакво усилие или изкуство? А в повечето от пиесите на Софокъл другояче ли е било? Неговият „Филоктет“, „Аякс“, „Едип в Колон“ и т. н. се приближават в простотата си толкова много до своя произход, до драматичната картина всред хората. Съмнение няма: такъв е генезисът на гръцката сцена.

А сега нека да видим колко много следва от това просто наблюдение. Не по-малко от следното: „Художественият характер на техните правила не бил изкуство, а бил природа!“. Единството на фабулата е било единство на действието, което се развивало пред публика, което не е могло да бъде другояче освен като единство по отношение на време, родина, религия, нрави. Единството на мястото е било наистина единство на мястото, тъй като краткото тържествено действие ставало само на едно място: в храма, в двореца, на някой градски площад на родината.

¹ От импровизациите на дитирамба: Импровизирана хвалебна песен, написана от поет, вдъхновен от бога Дионис.

² Изобретява сцената: Според Аристотелевата „Поетика“, на която се опира Хердер, става дума за декоративна живопис.

³ Котурни: Много високи специални обувки, употребявани от гръцките актьори, за да могат да ги виждат и много отдалечените от сцената зрители. Поради същата причина те си служели с опростен, ясен, патетичен сценичен стил.

та; така действието било в началото само мимическо и разказно подражание, вмъкнато в хора, а след това идвали накрая явленията, сцените. Но, разбира се, всичко ставало на едно място, гдето хорът свързвал всичко, гдето поради природата на нещата сцената не е могла да остане, никога празна и т. н. А нима не е ясно и за децата, че единството на време е произтичало само от това и естествено го е придружавало? Всичко това се криело тогава в самата природа на нещата⁴, така че поетът с всичкото си изкуство не е могъл да създаде нищо друго без нея!

Напълно очевидно е и това, че изкуството на гръцките поети е поело точно противоположния път на оня, който сега гръмко ни се внушава⁵ по отношение на тях. Според мене те не опроставали, а усложнявали: Есхил усложнил хора, Софокъл — Есхила; стига само да се сравняват най-изкусните пиеси на Софокъл и неговото най-велико произведение „Едип цар“ с „Прикования Прометей“ или със сведенията за древния дитирамб и ще се види удивителното изкуство, което успял да внедри в драмата. Но никога не изкуството — да създава от множеството нещо единно, а напротив — от единното да създава множество, прекрасен лабиринт от сцени, при което неговата най-голяма грижа си оставало това, в най-преплетеното място на лабиринта да внуши на своите зрители илюзията за предишното единство и да размотае кълбото на техните чувства така неусетно и постепенно, като че ли то си е все така цяло — предишното дитирамбично чувство. При това Софокъл разкрасил сцената, запазил хоревите и ги превърнал в почивка на действието; с всяко свое слово хоревите поддържали впечатлението от цялото в очакване и блянове за бъдещето като за нещо вече осъществено⁶ (което поучителният Еврипид⁷ след това, когато театърът едва бил създаден, отново пропуснал!) — накратко: той предал на действието нещо, което така ужасно криво се разбира — обем.

А че Аристотел е знаел да цени това изкуство на неговия гений и че е бил именно във всичко почти обратното на това, което е било угодно да направят от него новите времена, това би трябвало да е ясно всекиму, който го е чел без всякакво предубеждение и от гледището на неговото време. И тъкмо фактът, че той изоставя Теспис⁸ и Есхил и че се опира всецяло на разнообразно творещия Софокъл⁹, че изхожда именно от това негово новаторство, за да вложи в него същността на новия поетичен вид, че неговото любимо желание става сега мисълта да разкрие един нов Омир [в Софокъл] и да го съпостави в такава благоприятна светлина с първия, че не забравя нито едно несъществуващо обстоятелство, което би подкрепило неговото схващане за присъщия на действието обем — всичко това показва, че великият¹⁰ мъж е разсъждавал и в духа на своето велико време и няма ни най-малко вина за ограничаващите детински наивни предписания, от които после — използвайки името му — се опитват да изградят картонената скеля на сцената. В прекрасната глава за същността на фабулата той очевидно не знае и не признава „никакви други правила освен погледа на зрителя, душата, илюзията“ и казва изрично, че обемът на фабулата и нейните граници, а в много по-висока степен характерът или времето и мястото на нейното построение не могат да се определят с никакви правила. О, да можеше да възкръсне Аристотел и да видеше погрешното, безсмислено прилагане на неговите правила при драми от съвсем друг вид! Но нека останем по-добре при тихото, спокойно изследване.

⁴ Всичко това . . . в самата природа на нещата: Съответствувало на обусловените по място и време отношения, както и на определените от традицията национални своеобразия на гръцкия театър.

⁵ Точно противоположния път . . . който гръмко ни се внушава: Лесинг в свитък 46 на своята „Хамбургска драматургия“ говори за причиненото от единството на място и време опроставане на действието.

⁶ За Софокъл било от съществено значение задълбочаването на вече позната материя в психологическо, морално и преди всичко в политическо-религиозно отношение.

⁷ Поучителният Еврипид: Трагедиите на Еврипид за разлика от другите гръцки трагичи съдържат елементи на морализация и поука — относно същността на боговете, относно природата и претенциите за еманципация на жената.

⁸ Теспис: Гръцки поет трагик, атинянин, който около 540 г. пр. н. е. пръв поставил трагедии.

⁹ Разнообразно творещия Софокъл: Представяните в един ден трилогии на Софокъл показвали не едно продължаващо действие, както е при Есхил, а различни по съдържание пиеси.

¹⁰ Великият мъж: Аристотел (384—322 пр. н. е.) развил своята теория за драмата и епоса в съчинението си „Поетика“, като се опирал предимно на Софокъл и Омир.

Както се изменя всичко в света, така неизбежно се е изменила и природата, която всъщност е създала гръцката драма. Световно устройство, нрави, състояние на републиките, традиция на героичното време, вяра, дори музика, израз, мярка на илюзията — всичко се е изменило, а с това естествено изчезва и всякакъв материал за фабулата, тласък за разработката, повод за целта. Наистина човек могъл да потърси прастарото или пък нещо чуждо от други нации и да го облече съобразно дадения обичай, но всичко това не направило вече такова впечатление, следователно е било лишено от душа, следователно (защо да си играем с думи?) не е било вече същото нещо — (а друго): кукла, манекен, маймуна, статуя, в която само най-углъбеният ум би могъл да намери демона, който би оживил статуята. Нека се обърнем веднага към новите атиняни на Европа¹¹ (тъй като римляните били много глупави или много умни, или много диви и необуздани, за да създадат театър, напълно в стила на гръцкия) и това ще стане, струва ми се, очевидно.

Едва ли би могло да се намисли и направи по-съвършен манекен-имитация на гръцкия театър,¹² отколкото това е било направено във Франция. Нямам предвид само тъй наречените театрални правила, които се приписват на добрия Аристотел: единство на времето, мястото и действието, свързване на отделни сцени, правдоподобност на сценичната обстановка и т. н., а наистина ще запитам дали изобщо е възможно на тоя свят нещо да стои над ослепителното класическо творчество, което са дали Корней, Расин, Волтер, над редицата от хубави сцени, диалози, стихове и рими с тяхната отмереност, благопристойност, блясък. Не само авторът на настоящата статия се съмнява в това предположение, но и всички почитатели на Волтер и на французите, особено пък самите тези благородни атиняни направо ще го отрекат — както вече достатъчно са правили това, правят го и ще го правят: „Над това не стои нищо друго, то не може да бъде надминато!“ И наистина, поставили на сцената манекена, тези хора от общоприета гледна точка имат право и от ден на ден това тяхно право ще се утвърждава все повече във всички страни на Европа, колкото повече се увличат във външния ослепителен блясък и маймунски му подражават!

И въпреки това човек изпитва някакво потискащо, непреодолимо чувство: „Това не е никаква гръцка трагедия! По своята цел, по своето въздействие, характер и същност не е никаква гръцка драма!“ И най-ревностният почитател на французите не ще отрече това, стига да е почувствувал гърците. Аз дори няма да проучвам „дали наистина те така съблюдават правилата на своя Аристотел, както си дават вид, че правят това“, и срещу чийто високомерни и гръмогласни претенции Лесинг изказа неотдавна своите страшни съмнения.¹³ Но дори и да се приеме всичко това, драмата при тях далеч не е същата. Защо? Защото по своята вътрешна същина тя няма нищо общо с онази: ни действие, ни нрави, ни език, ни цел — съвсем нищо. А каква е ползата от всичката тази външно така спазвана еднаквост? И няма някой ще повярва, че даден герой на великия Корней е римски или френски герой? Герой от испански тип или от типа на Сенека,¹⁴ галантни герои, фантастично храбри, великодушни, влюбени, жестоки герои, сиреч драматически фикции, които извън театъра биха изглеждали същински глупци, и поне за Франция те били още по онова време почти чужди, както сега пък са напълно чужди в почти всички пиеси — ето, това са те, героите! Расин говори с езика на чувството. Разбира се, ако се приеме това положение, нищо няма да стои по-горе от него, обаче вън от това аз и не зная где едно чувство говори с такъв език. Това са изображения на чувството от трета, чужда ръка, но никога не са или пък рядко са непосредствените, първите, неподправените душевни трепети, които търсят и най-после намират слова. Изящният стих на Волтер с неговите: форма, съдържание, образи, блясък, ос-

¹¹ *Новите атиняни на Европа*: Французите от времето на Людовик XIV и тогавашните драматурзи класисти, Корней (1606—1684), Расин (1639—1699).

¹² *Манекен-имитация на гръцкия театър*: Само външно подражание на гръцката трагедия (използване на сюжети, прилагане на съответни правила и т. н.).

¹³ *Лесинг изказа... съмнения*: Хердер има предвид критиката на френската трагедия в „Хамбургска драматургия“ на Лесинг (вж. там свитъци 38—39 за възгледите на Аристотел).

¹⁴ *Или от типа на Сенека*: На испанската драма и на трагедиите на Сенека (ок. 5 г. пр. н. е. до 65 г., римски философ, писател и обществен деец, роден в Кордова—Испания) се гледало като на образци на неестествени преувеличения. Корней се влияел от испанската драма, а Расин от трагедиите на Сенека.

троумис, философия — не е ли наистина прекрасен стих? Разбира се — най-прекрасният, който можем може би да си мислим, и ако бях французин, бих се отчаял след Волтер да напиша и единствен стих — но, прекрасен или не, в никакъв случай не театрален стих! Стих, който за всяка драма (освен френската) — за нейното действие, език, нрави, страсти, цел — ще бъде винаги школка съчинение, лъжа и галиматия. И накрая: каква е *целта* на всичко това? Във всеки случай никаква гръцка, никаква трагическа цел! Да се постави на сцената хубава пиеса, дори ако би имала прекрасно действие, в която добре възпитани и облечени господа и дами биха декламирали хубави реплики и излагали в хубави стихове най-прекрасната и най-полезната философия! Да се включат всички в един сюжет, който позволява догадка за представлението, а следователно и привлича към себе си вниманието! И накрая да се остави да бъде представено всичко това от известен брой обучени господа и дами, които наистина много държат на декламации, на надуты сентенции и възниши ефекти на чувството, на аплодисменти и благоволенията на публиката — всичко това може да стане прекрасно и най-добро средство за речитация, за упражнение в дикция, за поза и благопристойност, за нагледна картина на добри и дори героични нрави и накрая дори цяла академия на национална мъдрост и приличие приживе и при смърт (пропуснати са всички второстепенни цели) — прекрасно, назидателно, поучително, превъзходно, но нито помен от *целта* на гръцкия театър!

А каква е била *целта*? Аристотел е казал това и достатъчно се е спорило по този въпрос — ни повече, ни по-малко от известно разтърсване на сърцето, развълнуване на душата в известна степен и от известни страни, накратко, вид илюзия, каквато наистина още не е постигнала и не ще постигне никаква френска пиеса. А следователно (нека си е прекрасна и полезна колкото си ще) това не е гръцка драма! Не е и трагедия на Софокъл! Външно като кукла, манекен — може и много да прилича на нея, но на куклата, манекена липсва дух, живот, природа, правда, а следователно и всички елементи на затрогването, следователно — цел и средства за достигане на *целта*. И така, няма това е все още същото нещо?

С това тук все още не се решава нищо относно въпроса за ценността или малоценността; става дума засега все още само за различieto, което ни се струва след всичко гореизложено за безспорно. А сега предоставям всеки сам да присъди: дали е възможно „полуправдоподобно копиране на чужди времена, нрави и деяния, предприето с чудесната цел да бъдат приспособени те за двучасово представление на дадена сцена, да се постави направо съсили по-горе от едно подражание, което в известен смисъл е било висшата национална същност“; дали е възможно за дадено произведение, което като цялост всъщност няма никаква цел (и тук всеки французин ще трябва или да се измъкне, или да се направи, че не чува подигравките), — та нали по признаване на най-добрите философи зрещата на доброто са подбирани само в единични частности — може ли това произведение да се постави наравно с важна за страната институция, гдето във всяко малко обстоятелство се крие въздействие, най-висше, най-дълбоко възпитателно значение; дали най-после ще настъпи време, когато — както вече са забравени повечето от пиесите на Корней, и то най-художествените — ще се гледа на Кребийон¹⁵ и Волтер с такова учудване, с каквото сега се гледа на „Астрея“¹⁶ на господин Д'Юрфѐ и на всички „Клелии“ и „Аспазии“¹⁷ от времето на рицарите — „колко много ум и мъдрост, колко много изобретателност и труд!“ Колко неизмеримо много би могло да се научи от тях, но жалко е, че всичко това е включено в „Астрея“ и „Клелия“! Всичкото им изкуство като цялост е лишено от естественост, то е авантюристично, отвратително. Щастливци — ако беше вече настъпило времето на вкуса към правдата! Цялата френска драма тогава щеше да се е превърнала в сборник от изящни стихове, сентенции, чувства, обаче великият Софокъл щеше да си е още все същият!

Да си представим, впрочем, един народ, който — поради обстоятелства, които не можем да проучваме — би предпочел с удоволствие — вместо да подражава като маймуна и да удари

¹⁵ Кребийон, Проспер (Стария) (1674—1762): Френски писател, автор на трагедии на ужаса.

¹⁶ „Астрея“ на господин Д'Юрфѐ: Д'Юрфѐ, Оноре (1568—1625) — френски писател, създател на френския пасторален роман. „Астрея“ — негов роман в 5 части, сантиментална пасторска идиллия.

¹⁷ Клелия, Аспазия (както и Астрия): Персонажи в сантиментални галантни романи от 17 и 18 в.

на бяг със задигнатата орехова черупка — да си създаде сам своя драма; но и в такъв случай, струва ми се, първият въпрос е пак: кога, где, при какви обстоятелства и от какво ще трябва да я създаде? И не е нужно никакво доказателство за това, че създаването ѝ няма да е и не може да бъде резултат от нищо друго, освен от отговора на тези въпроси. Ако той не извлече своята драма из хора и дитирамба, то тя и не ще има нищо от особеностите на хора и дитирамба. Ако той няма пред погледа си такава простота на историческите факти, на традицията, на семейните, държавните и религиозните отношения, то естествено и драмата не ще има нищо от всичко това. Той ще си създаде своята драма по възможност съобразно своята история¹ според духа на времето, нравите, мненията, езика, националните предразсъдъци, традиции и склонностите, ще я създаде, па макар и от карнавалните игри по време на сирни заговезни и от кукления театър (точното както благородните гърци са я създали от хора) — и създаденото ще бъде драма, ако то постигне у този народ целта, която си поставя драмата. Както се вижда, ние сме стигнали до *totum divisum ab orbe britannis*¹⁸ и до техния велик Шекспир.

Никой *pullulus Aristotelis*¹⁹ не ще отрече, че там, в това и в предходното време, Англия не е била като Гърция; и да се изисква появата там на гръцка драма, произлязла по естествен път (не говорим за подражание), е по-неприятно, отколкото ако овца родеше лъв. Ала първи и последен въпрос е следният: „Каква е почвата, за какво е подготвена тя, какво е посеяно в нея, какво може да роди?“ И, о небеса! Колко далеч различно е тук всичко, отколкото в Гърция! История, традиция, нрави, религия, дух на времето, на народа, на трогателността, на езика — колко далеч различно е тук всичко, отколкото в Гърция! Читателят може да познава много или малко двете епохи, но той нито за миг не ще сбърка едната с другата, защото между тях няма никаква прилика. И ако в тази епоха, изменила се щастливо или нещастно с оглед на хората, се появеше гений, който би извлякъл от своя материал една драматична творба така естествено, величествено и оригинално, както гърците от своя материал, и тази творба постигнеше по съвсем други пътища същата цел и поне сама по себе си беше далеч по-сложна в своята простота и проста в своята сложност — сиреч (съгласно всяка метафизическа дефиниция) представляше едно свършено цяло — то що за глупак би бил този, който сравнеше или дори заклеимеше тази творба, защото била втора, а не първа! Та нали цялата ѝ същност, достойнство и съвършенство се основават тъкмо на това, че тя не е първата, че от почвата на времето е израснало друго растение.

Шекспир намира пред себе си и около себе си всичко друго, но не и присъща на отечествениите нрави, деяния, склонности и исторически традиции простота, създава основата за гръцката драма, и тъй като съгласно първата метафизическа максима нищо не възниква от нищо, то ако останеше до философите — в света не е възникнала и не би могло да възникне — въз основа на горната максима — не само гръцка, но и никаква драма. Но тъй като, както е известно, геният е нещо повече от философията, а творецът — нещо съвсем различно от аналитика, то на обикновения смъртен, надарен с божествена сила, било осъдено да извика — с помощта на напълно противоположен материал и съвсем различна обработка — същото въздействие: страх и състрадание²⁰ — и двете в такава степен, в каквата онзи първи материал и първа обработка едва ли са били в състояние да извикат преди това! Богопомазан в своето начинание щастливец — син на боговете! Тъкмо новото, първичното, напълно самобитното разкрива изконната сила на неговото призвание.

По времето на Шекспир в Англия няма театър с хор, но има пък историко-политически пиеси²¹ и куклен театър. И от тях, от тези историко-политически пиеси и кукления театър, от

¹⁸ (Лат.): Отделените от целия свят британци (Вергилий, „Еклоги“, I).

¹⁹ *Nikой pullulus Aristotelis* (лат.): Никой ученик (буквално пиле, пиленце) на Аристотел.

²⁰ *Страх и състрадание*: Съгласно Аристотел („Поетика“) страхът и състраданието са цел на трагедията. Лесинг доказва в своите „Литературни писма“ (17-о), че Шекспир постига по-добре тази цел от френските трагичи, макар че използва други средства. Хердер не споделя тази мисъл на Лесинг.

²¹ *Историко-политически пиеси* („Haupt- und Staatsaktionen“): Наименование на псевдоисторически трагедии на немския театър от 17 и първата половина на 18 в. Имат своя произход от пиеси на шекспировския театър, пренесени в Германия от странствуващи английски актьори.

тази лоша глина, Шекспир създава великолепните си творби, които и сега са пред нас и живеят свой живот! В характера на своя народ и своята родина той не открива еднообразен състав, а многообразие от съсловия, бит, убеждения, народи, езици. Мъжата по предишното би била безполезна. И той преплита във великолепна поетическа цялост: съсловия и хора, народи и видове езици, крале и шутове, шутове и крале! Духът на историята, на фабулата, на действието, който той проследява, далеч не е така прост в своя състав; той взема историята такава, каквато я открива и сглобява с творческия дух най-разнообразни елементи в чудесна цялост, което бихме могли да наречем ако не действие в гръцкия смисъл на думата, то акция в средновековния смисъл, или пък на езика на новото време — произшествие, велико събитие.²² О Аристотеле, ако се появеше сега, ти щеше да поставиш новия Софокъл наравно с Омир, щеше да създадеш специална теория за него, каквато още не са създали досега неговите съотечественици — Хоум и Хърд, Поуп и Джонсън!²³ Ти щеше да се радваш, че от всеки раздел [на своята „Поетика“]: действие, характер, мисли, израз, сценична обстановка като от два ъгъла на триъгълника ще можеш да теглиш линии, които се пресичат горе в една точка, и тази точка, този връх ще бъде целта на трагедията, нейното съвършенство! Ти щеше да кажеш на Софокъл: „Нарисувай светия образ на този олтар! А ти, о северни барде, покрий всички страни и стени на този гръцки храм със своите безсмъртни фрески!“

Нека продължа като тълкувател и рапсод, защото Шекспир ми е по-близък, отколкото гръцът. Ако у гръка господства единството на някакво действие, то Шекспир възпроизвежда едно произшествие, едно събитие като цялост. Ако у гръка господства общ тон в описанието на характерите, то у Шекспир господствуват всички характери, съсловия, битови особености, доколкото само са способни и нужни да създадат главното звучене на неговия оркестър. Ако у гръка напевният, изтънчен език²⁴ проектира като из небесния ефир, то Шекспир говори на езика на всички възрасти, на всички хора и човешки раси, той е преводач от всички езици, на които се изразява природата. А нима въпреки толкова различните им пътища, те не са все пак любимци на едно и също божество? И ако първият изобразява и учи, и възлнува, и възпитава гръци, то Шекспир учи, възлнува и възпитава хора на Севера! А когато го чета, за мене изчезват театър, актьори, кулиси; аз виждам само отделни, носени от урагана на времената листове от книгата на световните събития, на providения, виждам отделни отпечатъци на народи, съсловия, човешки души; и всичките тези най-разнообразни и отделно действащи машини са същото (каквото сме и ние в ръцете на твореца) — неведоми, слепи оръдия за създаване цялостта на една театрална картина, на величави събития, които само поетът обхваща със своя взор. Кой може да си представи по-велик поет на северното човечество и то в тази епоха!

Като пред море от събития, гдето вълни с шум се надпреварват — така застани пред неговата сцена! Явленията на природата се сменят едни други, взаимодействуват си, колкото и обособени да изглеждат, взаимно се създават и разрушават, за да се изпълни замисълът на създателя, който сякаш е включил всички в плана на опиянението и безредието — тъмни, малки символи в слънчевата система на една божия теодицея. Лир — прибрзаният, пламеният, благородният в своята слабост старец, както си стои пред картата на своето царство и раздава корони, и разпокръва земите си — още в първата сцена на своята поява той носи в себе си всички семена на своята прерватна участ, които ще дадат в най-мрачното бъдеще своя плод. Ето го добросърдечният разточител, прибрзаният безмилостник, вдетеният баша — такъв ще го видим скоро

²² „...Ако не действие, ... то акция. ... произшествие. ... събитие: Хердер противопоставя действие от класическата трагедия на акция в средновековната и шекспировската драма, обединяваща в своята фабула многообразие от „събития“ и „произшествия“. Историческата драма на младия Гьоте „Гьон фон Берлихинген“ (1773) осъществила тази идея на драматизирания исторически разказ от типа на драматизиранияте Шекспирови хроники.

²³ Хоум. ... Джонсън: Критици и издатели на Шекспирови драми. Хоум споменава за Шекспир в своите „Елементи на критиката“ (1782), Хърд — в своя коментар към „Поетическо изкуство“ на Хораций (1749). Поетът Александър Поуп (1725) и критикът Самуел Джонсън (1762) били в 18 в. първите издатели на Шекспир.

²⁴ Напевният, изтънчен език. ... Гръцкият стих, рецитиран с ритъм и със страстно развълнуван глас, въздействувал музикално.

ро и в преддверията на замъците на неговите дъщери: умоляващ, молещ се богу, просещ, проклинащ, мечтаещ, благославящ и — о боже — безумие предчувстващ. Ето го скоро пред нас: гологлав сред мълни и трясък, до най-долното човешко стъпало низвергнат, заедно със своя shut в пещерата на обезумял просяк, измолващ сякаш от небесата безумие — в цялото си дребно величие на нищета и изоставеност; и ето, идващ на себе си, озарен от последния лъч на надеждата, та след това тя навеки, навеки да угасне! А сега: пленен, с мъртвата спасителка — със своето дете, със своята дъщеря, простила му за всичко — на ръце, умиращ върху нейния труп; старият слуга — последвал в смъртта своя крал, о боже, каква смяна на времена, на обстоятелства, на бури и време, на събития! И всичко това не е просто само един сюжет, или дори, ако искаш, не е герои и държавнически акции, изградени от начало до край по най-строгото правило на твоя Аристотел, ами пристъпи по-близо и почувствавай човешкия дух, подредил на съответно място в общата картина: всяко лице, всяка възраст, всеки характер, всяко второстепенно нещо. Двама престарели бащи и всичките им толкова различни деца! Синът на единия — така нещастен, но признателен към измамения си баща, а синът на другия — страшно щастлив, но не по-малко непризнателен към най-добросърдечния от всички бащи. А този другият баща — как той се държи към своите дъщери и те към него, към техните съпрузи, женихи и към всичките си съучастници в щастие и нещастие. Слепият Глостер, воден за ръка от своя син, когото не е познал, и безумният Лир в нозете на прокудената си дъщеря! И ето че настъпва моментът на повтор в щастливата съдба, когато Глостер умира под дървото, а тръбата зове: всички странични обстоятелства, движещи пружини, характери, ситуации са вплетени в един трагичен възел, всичко е пуснато в ход — всичко се развива в единно цяло, в което са добили свое място бащи и деца, крале и шутове, нищета и горест, гдето все пак навсякъде, във всички обособени сцени се долавя душата на събитието, гдето смяната на мястото, на времето и обстоятелствата, а бих казал дори и езическата вяра в съдбата и звездите, господствуваша навсякъде, така неразделно са свързани с това единно цяло, че не бих могъл да се реша да променя, преместя или разместя каквото и да било от други пиеси — тук, или оттук — в други пиеси. И това не било драма, а Шекспир не бил драматичен поет, не бил драматург? Той, който обхваща с една ръка стотици сцени от едно световно събитие, с поглед въвежда ред в тях и ги изпълва с диханието на съживяващата всичко душа; той, който напълно приковава към себе си не само нашето внимание, а сърцата ни, всичките ни страсти, цялата ни душа от началото до края; ако пък това е недостатъчно, то нека свидетелствува татко Аристотел: „Величината на живата твар трябва да може да се обхване само с един поглед, а тук — о небеса! — как се прочувствува от дън душа и се довежда докрай събитието в цялата му пълнота. Цял един свят на драматически раздвижена история — така велик и дълбок като природата; обаче творецът ни дава очи и ориентир, за да наблюдаваме нашироко и надълбоко!

В Отело, в този мавър, какъв свят, каква цялост, каква жива история на страстта на този благороден нещастник — на нейното възникване и развитие, на бурния ѝ взрив и печален край! А каква пълнота и съгласуваност в движението на колелата на този механизъм! Как този Яго — дяволът в човешки образ, гледа на света и си играе с всички, които са около него; и как стои като омагьосана около него цялата тази група — Касио и Родриго, Отело и Дездемона, всичките тези характери, и как лесно се разпалват те като прахан от адския му плам, как всеки един попада на мерника му, а той всичко използва и всичко стремително се носи към печалния завършек. Ако ангел на небесното провидение е претеглял съразмерно човешки страсти и събирал на групи души и характери, на които подсказва поводи за дейност, която им се струва уж свободна, а след това — с помощта на тази мнима свобода ги води всички като с веригата на съдбата към своя замисъл: то тук всъщност човешкият дух е бил този, който е планирал, замислял, чертал, направлявал.

Не би трябвало дори да се напомня, че време и място са винаги така свързани с действието, както са свързани помежду си черупката и ядката на плода, и въпреки всичко, тъкмо около това се вдига най-много шум. Ако Шекспир е налучкал божествения похват да свързва цял един свят от най-разнородни явления в едно събитие, то естествено е спадало тъкмо към правдивостта на неговите събития, да се идеализират всякога също така мястото и времето, та да допринасят и те за илюзията. Нима ще се намери някой на света, комуто да е безразлична такава дреболия в

живота като място и време, особено пък в случаи, които вълнуват, възпитават, преобразяват цялата ни душа — на младини, в изпълнени със страст сцени, във всички постъпки, свързани с живот или смърт? А не са ли тъкмо мястото и времето, както и многото външни обстоятелства, които неминуемо дават на цялата история опора, трайност, действително съществуване, и ще позволи ли някой — бил той дете, младеж, влюбен или мъж в полета на подвизите — да му се отнеме нещо от външната обстановка — всичко това: как? где? кога?, без то да е в ущърб на цялостната представа на неговата душа? Ето тук Шекспир е най-великият майстор, тъкмо защото винаги е само слуга на природата. Когато обмисля събитията на своя драма, когато ги прехвърля в главата си — как всеки път заедно с тях кръжат в главата му и съответните места и времена! Из възможните места и времена от световната история се явяват — подчинени сякаш на никакън закон на фаталността — тъкмо такова място и време, които са най-ефектните, най-идеалните с оглед на чувството на действието, при които най-странните, най-дръзките обстоятелства подкрепят най-силно илюзията на правдивостта, гдето смяната на времето и мястото, над които самовластно разполага поетът, най-мощно вика: „Тук няма поет, тук има творец, това е историята на света!“

Когато например поетът обмисля в душата си като своя творба ужасното цареубийство, наречено трагедия „Макбет“ — а пък ти, мили ми читателю, си бил така тъп, та да не съизживееш в никоя сцена обстановката и мястото — тогава горко му на увехналия лист в ръката ти, о Шекспир! И тъй, читателю, ти не си почувствувал нищо нито при предсказанието на вещицата в пустошта под блясъка на светкавиците и тъгнежа на гръмотевиците, нито при появата на окървяения воин с вестта до краля за подвизите на Макбет и кралското послание-награда за него, нито как у Макбет мисълта за наградата се прекъсва от мисълта за предсказанието на вещиците и как тези мисли се преплитат в главата му! Не си видял как неговата жена броди в замъка със съдоносното писмо в ръка, на която по-късно е сядено да броди пак там, но в ужасно душевно състояние, нито пък — накрая — спокойно си вдишвал заедно с кроткия крал вечерния полъх около двореца, гдето ластовицата тъй сигурно гнезди, ала ти, о кралю — това е още в незрима перспектива — ти се приближаваш неусетно към своя гроб. Замъкът във възбудена подготовка за приемане на високия гост, а Макбет в подготовка за убийство! Нощната сцена на Банко с факела и меча, която подготвя по-нататъшното развитие на действието! Кинжалът, ужасният кинжал на провидението! Биене на часовниковата камбана — и едва извършено замисленото, а вече се чука на вратата! — Разкриването, стичването на хора! Нека мислено премине човек през всички възможни места и времена — дали би могло да стане това в действителност другояче, в друга обстановка, и да постигне при това своята цел! Сцената с убийството на Банко в гората, нощното утешение и духът на Банко, а после пак пустошта на вещиците (защото е настъпил краят на предречените ужасни злодеяния на Макбет); и сега — пещерата на вещиците, заклинание на духовете, прорицанията: яростта и отчаянието на Макбет! Гибелта на децата на Макдъф, измъкнати изпод крилето на самотната майка, и онези двама изгнаника под дървото, а след това зловещата бродница из замъка — леди Макбет и странното сбъдване на прорицанието — движещият се към замъка Дъсинейн Бърнамски лес, гибелта на Макбет от меча на нероден от жена — би трябвало да спомена всички, всички сцени, за да наименовам идеализираното място на извършване на това неназовимо цяло, на този съдоносен свят — свят на цареубийства и възшебства, който се явява като душа на тази пиеса и вдъхва живот и на най-малките обстоятелства за време, място и дори на привидно обкръжане; би трябвало да превърна в страховтно, неразделимо цяло всичко в душата — и все пак с всичко това едва ли щях да кажа нещо.

Индивидуалното на всяка отделна пиеса като отделна вселена сама по себе си е тясно съчетано с мястото, времето и творението във всички пиеси. Лесинг е разгледал някои характеристики на „Хамлет“ в сравнение с театралната царица Семирамида²⁵ — как е изпълнена цялата драма на Шекспир отначало докрай с този местен дух! Двор на замъка и ужасен студ, сменяща се стража и нощни разкази — едни не вярват, други вярват, звездата — ето появява се! Има

²⁵ В сравнение с театралната царица Семирамида (легендарна царица на Асирия): Лесинг прави критичен анализ на трагедията „Семирамида“ (1748) от Волтер в „Хамбургска драматургия“ и сравнява появяването на призрака в „Семирамида“ и „Хамлет“ (1600).

ли такъв, който да не предугажда във всяко слово и обстоятелство естественост и подготовка към следващото? А сега — по-нататък. Цялата костюмировка на призраците — подробно изчертани; също и на хората — наблюдаващи призрака! Кукуригане на петел и биене на барабан, безмълвен знак и близкият хълм, слово и заемане — каква обстановка, какво задълбочено разкритие на картината! И как ужасеният крал коленичи за молитва, а Хамлет се промъква край него в стаята на майка си и застава пред портрета на своя баща! А сега друга сцена: Той на гроба на своята Офелия — този трогателен good fellow²⁶ в отношенията си с Хорацио, Офелия, Лаерт, Фортибрас. Юношеската игра в действие, която преминава през цялата пиеса и почти до края така и не се превръща в драматическо действие — за този, който чувства и търси тук, на макар и за миг, сцена-подиум, а на нея търси редица свързани, изискани диалози, за него не е съществувал, нито е писал, ни Шекспир, ни Софокъл, ни който и да бил друг истински поет на света.

О, да имах думи, за да дам израз на отделното главно чувство, което господства във всяка пиеса и я изпълва като световна душа! Как в „Отело“ спадат наистина към пиесата както самите нощни търсения, така и приказната чудесна любов, както пътуването по море, морската буря, така и бушуващата страст на Отело, както многократно изложеният на присмех начин на смъртта, така и събличането на Дездемона под звуците на траурната песничка и свистенето на вятъра, както характерът на греха, така и самата страст — появата на Отело, обръщението му към нощната светлина и т. н.; — о, да беше възможно да се изрази това с думи, искрено и живо, както се слива всичко това в един свят на трагическо произшествие — ала това не е възможно. И най-жалката цветна картина не може да се опише или възсъздаде с думи, а как е възможно в такъв случай да се предаде преживяното на един жив свят във всичките му сцени, обстоятелства и чар на природата! Прегледай, читателю мой, каквото пожелаеш: „Лир“ и „Ричардовците“, „Цезар“ и „Хенриховците“, дори фантастически пиеси и дивертисменти²⁷, особено „Ромео“ — сладостната пиеса за любовта, която същевременно във всяка точка на своето развитие е и роман, и място, и мечта, и поема — прегледай всичко това, опитай се нещо да премахнеш, да сменеш, дори да го опростиш като за френска сцена — един жив свят, с всичката очевидност на неговата истинност, превърнат в такава сцена: хубава смяна наистина, хубаво изменение! Отнеми на растението почвата, сока, силата — и ти го оставиш на голия въздух! Отнеми на човека мястото, времето, индивидуалните особености — и ти си му отнел дихание и душа, и той е вече само подобие на човек.

Та тъкмо там Шекспир е брат на Софокъл, гдето привидно, външно никак не прилича на него, а вътрешно е напълно като него. Тъй като всяка илюзия се постига чрез тази очевидност, истинност, чрез това творческо възсъздаване на историята, и тъй като без всичко това тази илюзия не само нямаше да се постигне, но нямаше да остане и нито елемент повече от Шекспировата драма и от драматическия дух (или пък напразно съм писал) — то ясно е, че целият свят е за този велик дух само телесна обвивка, че всички явления на природата са членове на тази телесна обвивка, както пък всички особености и начина на мислене са черти на този дух — тогава цялото може да е онзи бог-великан на Спиноза — „Пан! Вселена!“²⁸. Софокъл остава верен на природата, като разработва едно действие на едно място и в едно време, а Шекспир можеше да ѝ остане верен само като проточи своето световно събитие и човешка съдба през всички места и времена, гдето те са, гдето те стават; и бог да е на помощ на търсещия забава французин, който ще ми дойде в последното действие на Шекспирова пиеса, за да погълне тук трогателността в нейната квинтесенция! При някои френски пиеси това може и напълно да отива, защото там всичко е написано в рими и е и инсценирано само за театъра, но тук такъв французин ще си отиде с празни

²⁶ (Англ.): Добър момък, другар.

²⁷ Дивертисменти: (тук) — Вмъкнати сцени в драматическо произведение с песни и танци. Хердер има предвид „Сън в лятна нощ“ и „Буря“ на Шекспир.

²⁸ Онзи бог-великан на Спиноза — „Пан! Вселена!“: Спиноза, Барух (1632—1677), холандски философ. — „Пан! Вселена!“ — немски превод на основния термин на материалистическия пантеизъм на Спиноза (гръцкото: *hen kai pan* — „всеединство“). В диалога „Бог“ Хердер прави своя самостоятелна интерпретация на пантеистичното учение на Спиноза за единството на битието и бога. Там четем: „и светът е единство, и божеството е вселена“.

ръце. Тук световното събитие е вече минало и той вижда само заключителната, най-лошата последица — хора мрат като мухи — и излиза от салона, отегчен и се възмущава; Шекспир извиква у него само чувство на яд, а неговата драма е най-глупавата дивотия.

Изобщо цялото това объркано кълбо от въпроси относно единството на място и време отдавна да е вече оправено, ако някоя философска глава беше си направила усилието да си зададе и тук — относно драмата — въпроса, какво ли означава собствено това място и време! Ако това означава само театрална сцена и необходимото за театралния дивертисмент²⁹ време, то в такъв случай никой в света, освен французите, не спазва единството на място, мярката за време и за сцени. Гърците, при тяхната способност да създават пълна илюзия, за която нямаме почти и понятие, не са мислили за нищо толкова малко, колкото именно за това. Приготовленията на сцената им са ставали с оглед на публичния характер на театралното представление, пред което боговееди като пред храм. А каква ще е тази илюзия, ако един човек след всяко явление поглежда часовника си: дали е могло да стане такова нещо за толкова време?³⁰ И за когото би било истинска радост, ако все пак поетът не го е измамил нито с минутка и е показал на сцената само точно толкова, колко би видял в охлювския вървеж на своя живот! Що за създание е той, ако това е главната му радост! И що за поет ми би бил този, за когото това е главна задача, и който се пчи с тези свои дребнави правила: „С какво умение успях да стесня и вмъкна толкова и толкова изцъпи песни в тясното ограничено пространство на тази сценична скеля, наречена théâtre français, и в даления срок на театралното представление, както и да изравня и подреда една до друга отделни сцени! И всичко точно сглобено и съшито!“ Жалък церемониалмайстор! Театрален савояр³¹, а не творец, не поет, не бог на драмата! Ако си наистина творец, не ще те смущава биенето на часовника на кулата или камбанният звън, а ти сам ще си създадеш мярката за пространство и време и ако можеш да създадеш един свят, който съществува само във времето и пространството, ето — ти ще намериш тогава вътре в самия него своята мярка за време и пространство: в този свят ти трябва да въведеш като с магия всички зрители, да им внушиш тази мярка, или, в противен случай, ти си — както вече казах — всичко друго, но не и драматург.

Нужно ли е да се доказва комуто и да било на този свят, че време и пространство сами по себе си не са всъщност нищо, че те са най-относителното нещо спрямо битие, действие, страст, последователност на мислите и мярка на вниманието във или извън душата? А на тебе, добросърдечни определителю на времетраенето на действията в драмата по стрелките на часовника, нима не ти се е случвало никогата в живота да ти се струват часовете като минути, а дните като часове, както и обратното — часовете като дни, а нощните бдения като години? Нима не си изживял такива положения в живота си, когато душата ти — внезапно и напълно извън тебе — полита ту към романтичната стая на твоята любима, ту към вкочанения труп на близък човек, ту към потискащата външна унизителна нужда или пък отново над света и времето — прекосявайки огромни пространства и континенти и, забравяйки всичко около себе си, лети към небесата или се вмъква в душата и сърцето на този, чието битие усещаш сега така ясно? И ако това е възможно в твоя — подобен на живота на червея или на дървото — инертен и сълив живот, когато многобройни корени придържат здраво към мъртвата почва на твоето място и всяка крачка, която ти провлачаш, е достатъчно бавен момент, за да измерваш своя ход на червей, то помисли си сега за миг, че си в един друг свят, в един поетичен свят, свят на съновидения! Не си ли почувствувал никогата как изчезват по време на сън място и време? Що за несъществени неща, що за сенки са това в сравнение с дейността и въздействието на душата? Как единствено само от нея зависи да си създаде свят, пространство и мярка за време, и то както и където пожелае? А ако ти си почувствувал това, макар и само един-единствен път в живота си, и ако се събудеш след четвърт час сън и под въздействието на своите мрачни съновидения би се заклел, че си спал, сънувал и действувал цели нощи, то би ли ти се сторил, па макар и за миг, сънят на Мо-

²⁹ За театралния дивертисмент: (фр.) Приблизително: кратки игрални опери.

³⁰ Дали е могло да стане такова нещо за толкова време: Корней изисквал времетраенето на театралното действие да не е повече от два часа.

³¹ Театрален савояр: Тук приблизително „неизкусен художник“, празнисловец, шарлатанин.

хамед³² като сън безсмислена глупост? И нима не е първо и единствено задължение тъкмо на всеки гений, на всеки поет, особено пък на поета-драматург да те постави в състояние на такова съновидение? А сега си помисли какви светове ти объркваш, като показваш на поета джобния си часовник и своята гостна стая, та да те учи да бленуваш по този часовник и в тази гостна!

В хода на изобразяването от него събитие, im ordine successivorum u simultaneorum³³ на неговия свят — там се крият неговото пространство и време. Как и накъде те увлича той? Стига да те увлече — там е неговият свят! Как да тече времето, бързо или бавно — той определя това; той ти налага този ход — това е неговата мярка за време. А какъв майстор е и тук Шекспир! Бавно и тромаво започват събитията в създадената от него природа — както в самата природа, тъй като той я възпроизвежда само в умалени размери. Какви усилия! — преди да се раздвижат пружините на действието, но как протичат пък след това сцените! Колко по-къси стават репликите и по-окрили душите, страстта, действието! А колко стихийно е после това надбягване, това подхвърляне на отделни реплики, тъй като никой няма вече време! И накрая най-после, когато поетът-драматург види напълно разочарования читател, почувствувал се загубен в бездната на неговия свят и страст — колко смел става той, какви сцени изрежда една след друга! Лир умира след Корделия, а Кент — след Лир. Сякаш е настъпил краят на света — денят на Страшния съд, когато всичко се струпва едно върз друго и се стромолясва, небето се огъва, планините се сругват, а мярката на времето изчезва завинаги, потъва във вечността. Разбира се, не и за веселия, бодър потомък на галите — французина, който стига здрав и читав до петото действие, за да измери по часовника колко души и за колко време измират. Но, боже мой, ако това ми е критика, театър, илюзия, то какво представляват тогава критиката, театърът, илюзията, какво означават всичките тези празни думи?

А сега започва сърцевината на моето изследване: как, с какво изкуство и с какви творчески средства Шекспир е могъл да пресътвори в такава жива цялост някакъв жалък романс, някаква новела или пък някаква невероятна история? Какви закони на нашето историческо, философско, драматическо изкуство се крият във всяка негова крачка, във всеки негов художествен похват? Какъв простор за изследване, колко много материал за изграждане на нашата история, за философията на човешката душа, за драмата! Обаче аз не съм член на никоя от всичките наши исторически, философски академии и академии по изящните изкуства, в които се занимават по-скоро с всичко друго, но не и с това. Дори и съотечествениците на Шекспир не мислят за това. В какви ли не исторически грешки са го обвинявали често неговите коментатори! Дебелият Уорбъртън³⁴ например — какви хубави исторически картини счита у него за слабост! Дори и авторът на последния „Опит върху Шекспир“³⁵ — нима е дошъл до любимата ми идея, която търсех у него: „Как Шекспир е създавал от романи и новели драми?“ Тази идея не е дошла дори и на ум на автора на този опит, както не е дошла тя на ум и на лорд Хоум — на този Аристотел за британския Софокъл.

А сега само малка бележка относно обикновените класификации на неговите пиеси. На един автор, който несъмнено дълбоко е почувствувал своя Шекспир, съвсем наскоро беше дошла идеята да представи младенеца Полоний — този достопочтен царедворски търговец на риба, със сива брада и сбръчкано лице, със съзлививи очи и с пълна липса на остроумие — като Аристотел за нашия поет Шекспир, а редицата от -als и -cals, които бликат от устата на Полоний при неговия брътвеж, да предложи като най-сериозна класификация на всички Шекспирови пиеси.³⁶ Съмня-

³² *Сънят на Мохамед*: Според мюсюлманската легенда малко преди да умре Мохамед се видял на сън възнесен на небето, а когато се събудил, се оказало, че по време на чудесния сън водата от наклонената стомна не успяла да изтече.

³³ (Лат.): В реда на последователност и едновременно.

³⁴ *Дебелият Уорбъртън*: Издател на произведенията на Шекспир (1747).

³⁵ *Авторът на последния „Опит върху Шекспир“*: Г-жа Монтею („Опит за гения и съчиненията на Шекспир в сравнение с гръцки и френски драматурзи, с някои забележки относно неправилните възгледи на Волтер“, 1769). На Хердер е бил известен преводът на немски език от Ешенбург.

³⁶ *А редицата от . . . всички Шекспирови пиеси*: В „Хамлет“ (действие 2, сцена 2) Полоний подразделя театралните пиеси на „трагически, комически, исторически, идилически, идилическо-комически, историческо-идилически, трагическо-исторически, трагикомично-историкоидили-

вам се. На Шекспир е било наистина присъщо коварството да влага най-вече в устата на деца и шутове празни locos communes³⁷, морални афоризми и класификации, които — употребени в стотици случаи — напълно подхождат за всички и за никого поотделно. А относно новия Стобей³⁸ и Florilegii или Cornu copiae³⁹ на шекспировска мъдрост, каквито англичаните отчасти вече имат и ние, немците, слава богу, неотдавна също се готвихме да имаме — на всичко това най-много биха се радвали такива като Полоний и Ланселот, разни арлекиновци и шутове⁴⁰, слабоумният Ричард⁴¹ или високомерният крал-рицар, защото у Шекспир всеки разумен и здрав човек не говори повече, отколкото е необходимо; но и тук все още се съмнявам. Полоний ще да е тук, навярно, само престарелият младенец, комуто облаците се виждат като камили, а камилите като невестулки⁴², който някога си на младини играл Юлий Цезар и бил добър актьор, и бил убит от Брут, и знае добре

„why day is day, night night and time is time“⁴³,

сиреч и тук завърта цяла въртележка от театрални слова. Но кой би желал да гради върху това? Или какво би правил човек с класификацията: трагедия, комедия, история, пасторал, трагическо-исторически, исторически-идилически, идилическо-комически, комическо-историкоидилически, и ако направим още стотици комбинации от тези -cals, какво бихме постигнали най-после? Нито една пиеса не ще бъде и няма защо да бъде гръцка трагедия, комедия, пасторал. Всяка пиеса представлява, в най-широкия смисъл на думата, история, която естествено скоро се нюансира повече или по-малко в трагедия, комедия и т. н. Но багрените отсенки се разнасят бавно в безкрайността и накрая всяка пиеса остава, и следва да си остане, каквато е всъщност: история, героична и държавническа акция, както ги разбирали в средните векове или (с изключение на няколко същински Plays⁴⁴ и divertissements) завършена, голяма случка от някое световно събитие, от някоя човешка съдба.

Все по-тъжно настроение създава и по-съществена става мисълта, че и този велик творец на историята и на световната душа застарява все повече, че ние — тъй като слова и нравы, и особености на всяка епоха вяхнат и отпадат, както вяхнат и капят есенните листа — сме оставили така далеко зад себе си тези величествени руини на рицарската природа, че дори и на самия Гариш⁴⁵ — възкресителят на Шекспир и ангелът хранител на неговия гроб — се налага да изменя, да пропуска, да осакатява толкова много, а може би съвсем скоро — тъй като всичко толкова много избледнява и взема друга насока — и неговите драми ще станат съвсем непригодни за живи постановки и ще се превърнат в отломъци — като тези на Колоса⁴⁶ или на някоя пирамида, — на които всеки ще се удивлява и никой не ще разбира! Щастлив съм, че живея все още във време, когато мога да го разбера и когато ти, приятелю мой⁴⁷ — който ще се самопознаеш и

чески“. Горните прилагателни окончават на английски на -al и -cal. Герстенберг (немски драматург и литературен критик, 1737—1823) прилага горното подразделяне към произведенията на Шекспир.

³⁷ (Лат.): Общи места.

³⁸ Стобей: От Стобей (около 600 от н. е.) има един „Florilegium“ („букет от цветя“) — сборник от сентенции.

³⁹ (лат.): Рог на изобилието.

⁴⁰ Арлекиновци и шутове: Образи от Шекспирови трагедии и комедии.

⁴¹ Слабоумният Ричард и високопоставеният крал-рицар: Имат се предвид английските крале Ричард II и Джон (Йохан Безимотни) — герои на две исторически драми от Шекспир (съответно: 1595 и 1596 г.).

⁴² А камилите като невестулки: У Хердер: като Ваßgeigen = контрабаси, а в превода на В. Петров и в превода на Л. Огнянов-Ризор — невестулки („Хамлет“, III, 2).

⁴³ (Англ.): „Защо ден е ден, нощ — нощ, и време е време“ („Хамлет“, II, 2).

⁴⁴ (Англ.): Тук — Комедиите и пиесите-приказки на Шекспир.

⁴⁵ Гариш (1716—1779): Велик английски актьор. Урежда в 1769 г. в родния град на Шекспир (Страфорд) и Лондон възпоменателни тържества в чест на Шекспир (1564—1616).

⁴⁶ Като тези на Колоса: Грамадна статуя (34 м висока) на бога на слънцето на о-в Родос, творба на Харес от Линдос, завършена около 285 г. пр. н. е. Едно от седемте чудеса на света. Разрушена от земетръс в 224 г. пр. н. е.

⁴⁷ Приятелю мой: Обръщение на Хердер към младия Гьоте да създаде — по примера на Шекспир — национална трагедия „от нашите рицарски времена“. Хердер вече е чел в ръкопис (1772) Гьотевия „Гьоз фон Берлхинген“ — историческа драма от миналото на Германия по образец на историческите хроники на Шекспир.

ще почувстваваш какво си при четенето на тези редове и когото съм прегръщал не един път пред светия му образ — можеш все още да таниш сладостната и достъпна за тебе мечта да му издигнеш паметник от нашите рицарски времена, на нашия език, в нашата толкова изродила се родина! Завиждам на твоята мечта и нека не секва благородната ти и творческа немска дейност, докато не се увенчае с успех. Ако пък ти е осъдено да видиш по-късно как под твоята сграда почвата започва да се тресе, а тълпата, застанала наоколо, мълчи, зяпа или се държи подигравателно, и оцелялата през вековете пирамида не е вече в състояние да възкреси духа на древния Египет — твоето дело ще пребъде и някой предан твой потомък ще потърси гроба ти и с благоговейна ръка ще напише на него какво е бил животът на почти всички достойни за този свят:

Voluit! Quiescit!⁴⁸

Превод от немски: Иван Атанасов

⁴⁸ (Лат.): Той положи усилия, сега си почива!