

**ЕВГЕНИЯ ПАНЧЕВА**  
**„И С ВРЕМЕТО ВОЮВАМ ОТ**  
**ЛЮБОВ“: НЕДРАМАТИЧНАТА**  
**ПОЕЗИЯ НА ШЕКСПИР**  
**УВОД**

[chitanka.info](http://chitanka.info)

Когато през 1598 г. в своята *Palladis Tamia*, или Съкровищница на ума, елизабетинеца Франсис Миърс оценява критически литературата на ренесансова Англия, Шекспир вече е създал своите романтични комедии, историческите си драми, както и трагедиите *Тит Андроник* и *Ромео и Жулиета*. Миърс обаче започва хвалебствията си за Барда с неговата недраматична поезия — кратките Овидиеви епоси (епилии) и сонетите:

Както се смяташе, че душата на Евфорб живее в Питагор, така и сладката остроумна душа на Овидий живее в сладкогласния и медноезичен Шекспир. Вижте неговата Венера и Адонис, неговата Лукреция, неговите захаросани сонети, разпространявани сред личните му приятели...

Разбира се, предпочтанията на Миърс се управляват от хуманистичния му стремеж да погледне на съвременниците си като на преродени древни поети. Един следващ пасаж например сравнява драмите на Шекспир с тези на Плавт и Сенека. По подобен начин, уголемен до своеобразна питагорейска метемпсихоза, разпознатият дълг на епилиите и *Сонетите* към Овидий със сигурност кара Миърс да преекспонирна именно тях. От друга страна обаче, тези жанрови предпочтания не са само Миърсови: всъщност те възпроизвеждат жанровите йерархии на самото елизабетинско литературно поле. През същата година висока оценка на епилиите дава поетът Ричард Барнфилд, а персонажът Галио от сатиричното *Завръщане на Парнас* (1599) обещава да държи не друго, а *Венера и Адонис* под своята възглавка.

Според Колелото на Вергилий (*Rota Vergiliana*), чрез което Шекспировото време мисли литературните видове, най-висок сред тях е епосът. Неслучайно амбициозни професионалисти като Спенсър, а около век по-късно и Милтън, се захващат именно с него. Изbral за себе си популярната сцена, Шекспир често изразява както съмнения в стойността на това, което върши, така и откровено недоволство от моралния статус на своя критикуван от неоплатонически и пуритански иконокласти занаят:

*За мен с Фортuna караш се, любими,  
богинята, що зло пося у мен,  
задето низки средства отреди ми,  
които възпитават дух снизен.  
Затуй дамга ми името прогаря  
и нравът до труда си се смири,  
с петна като ръката на кояжаря.*

(CXI)

Сонетният жанр на свой ред принадлежи към т. нар. среден стил. Неговото оценностяване от Ренесанса е по-скоро плод на изключителна популярност, отколкото на древно родословие: между 1530 и 1650 г. около 3000 европейски автори произвеждат внушителната продукция от 200 000 сонета<sup>[1]</sup>, като на практика всички големи поети на Ренесанса творят в този жанр. Макар и „варварско“ изобретение на късното италианско средновековие, в ръцете на Петрарка, Ронсар и Плеядата, на Сидни и Спенсър сонетът успява да отвоюва собствена територия: той е и куртоазен жест, и добре работещо средство за поетична интроспекция.

Общото място, което обединява Шекспировата недраматична поезия, е наследената Овидиева тема за преходността. Според Книга XV на *Метаморфозите*, един от очевидните хипотекстове на елизабетинска Англия, *Tempus edax rerum*, времето изяжда нещата. Кронос, богът, който погълща собствените си деца, се е превърнал в *Chronos-Tempus*, олицетворение на самото време:

*О ти, разяждащо време, и ти, зложелателна  
старост,  
всичко рушите и всичко, що времето глозга със зъби,  
правите от постепенно отмиране да се разпадне!  
Не устоява и всичко, което зовем елементи.*

(XV, 234–37)<sup>[2]</sup>

Преведени от Артър Голдинг през 1567 г., Овидиевите *Метаморфози* активно формират тематичния и образен репертоар на елизабетинската поезия. Разбира се, трябва да отчетем, че класическото съзнание за износването на света се подсилва и от сходни юдео-християнски нагласи — достатъчно е да си припомним библейския *Еклисиаст*. А и доколкото Ренесансът е време на интензивна промяна в мисленето и в социалните практики, той преживява с допълнителен драматизъм подобни топоси.

Недовършената Седма книга на Спенсъровата *Кралица на феите* (1609) например представя „гордата Промяна“, или преходността, като суверен на подлунния свят. Нейното господство започва с акт на неподчинение, подобен на бунта на Титаните, на Луцифер или на гностическата Пистис-София, който изопачава изначалното, райско, безвремево състояние на нещата. Именно Преходността води до появата на смъртта, която в бъдеще човечеството ще „закусва още с мякото на дойката“. В такъв смисъл борбата със смъртта е в голяма степен борба с Времето, а неговото обезвреждане би донесло безсмъртие.

Макар и издадени от литературния пират Томас Торп чак през 1609 г., Шекспировите Сонети всъщност са писани някъде между 1592 и 1598 г. Ако приемем по-ранна датировка за тях, тя би съвпаднала с първото публикуване на поемите от страдфордеца Ричард Фийдд: *Венера и Адонис* излиза през 1593, а *Похищението на Лукреция* — година по-късно, през 1594. Това е време на чумна епидемия в Лондон, когато Шекспир не само е принуден да търси прехрана извън затворените от властите лондонски театри, но и когато темата за преходността със сигурност е придобила нова острота за Барда и неговите читатели.

#### СОНЕТИТЕ

Посветените на мистериозния W. H. Сонети заслужават дори повече от Хамлет определението „Мона Лиза на литературата“. В тази поредица от 154 сонета, първоначално предназначена за тесен читателски кръг, английското пренаписване, но и деконструиране на Петрарка достига най-големия си интензитет. За първи път извън сонетите на Микеланджело адресатът е мъж: преобладаващата част (1–126) са посветени не на руса хубавица, а на млад благородник с

неоенкратитска<sup>[3]</sup> липса на интерес към брака, към когото Поетът изпитва себеотрицателна любов. Останалите сонети (127–153) свеждат традиционната петракистка дама, обожавана от разстояние и възхвалявана за своята неземна красота, непорочност и добродетел, до мургаво, неатрактивно, но пък съвсем по човешки обичано олицетворение на похотта. Тези два асиметрично разположени полюса на Шекспировия сонетен свят към края обаче започват застрашително да се сближават, като заплашват да подринат неговата видимо бинарна логика.

При всички уговорки към подредбата на *Сонетите*, очевидно дело на Томас Торп, се открява фактът, че поредицата започва с т. нар. „сватбена група“. Когато през 1596 г. Спенсър избира да прикачи към своите *Аморети* сватбената ода *Епиталамион*, той навсякъвно мисли цялото като една протестантска есхатология на любовта. Обратно, Шекспировите *Сонети* започват с темата за женитбата, при това трансформирайки традиционния поджанр „скланяне на дамата към любов“ в свой собствен — скланяне на млад мъж към брак. Ако забравим за недостойното критическо подмятане, че графиня Саутхампън вероятно е дала известна сума на Шекспир, за да въздейства със средствата на поетичната реторика върху житетското поведение на нейния син, смисълът на такова атипично начало би се съдържал единствено в доминиращата Овидиева тема за всепогъщащото Време:

*Като броя звъна на часовете  
и виждам нощ как пак деня гаси,  
когато гледам как повяхва цвете  
и как сребреят здрачните коси,  
и като видя, че дървета голи  
не крият с балдахина си стада  
и споповете летен злак наболи  
върху носилка вирят в скреж брада,  
за хубостта ти сещам се тогава,  
как с времето ще рухне в съсипни...*

(XII)

Подобно на своя образец Шекспир не се задоволява с елегичното констатиране на земната тленност. В по-широката Овидиева перспектива преходността се неутрализира от метаморфозата, при която нищо не изчезва напълно. От кръговото природно време на Овидий обаче Шекспир извлича своя формула: смъртта би се обезсмислила, ако човек създаде свое потомство. И тук Шекспир е в дълг на антични образци. Римските опоненти на св. Павел от II в. например твърдят, че истинското възкресение е

онова, което става чрез природата на самото човешко тяло... поколенията на родени от нас деца, чрез които образът на тези, които са ги създали, се възобновява в наследниците им, така че, изглежда, сякаш тези, които са отдавна починали, все още се движат сред живите като възкръснали от мъртвите.<sup>[4]</sup>

Както при античния стоицизъм и юдаизма, за началните сонети на Шекспир бракът създава нова пространство, което би гарантирало подобно безсмъртие. Тази тема е в пълен синхрон и с новото хуманистично и протестантско оценостяване на брака, отразено в текстове като *Възхвала на брака* на Еразъм, *Възхвала на женитбата* на Корнелий Агрипа или *Подготовка за брака* на Шекспировия съвременник Хенри Смит. Шекспир обаче е далеч от механичното възпроизвеждане на подобни топоси. С логическа сръчност, достойна за елизабетински юрист, той успява да превърне традиционния аргумент в доказателство не само за съвършенството на Приятеля, но и за силата на собствената си любов.

Ако всеки, както смятат древните, трябва да „завещае свое копие на потомството“<sup>[5]</sup>, Приятелят също трябва да преодолее себедостатъчната икономия на нарцисизма и да се обезсмърти. Това е още по-важно, защото Шекспировият сонетен Приятел е най-доброто в света. Той е розата (*rose*), мистичен средновековен и розенкрайцеровски символ на съвършенство и непорочност, както и анаграма на *eros*, платоническата любов. И както розата оживява в

парфюма, създаването на потомство е алхимичен процес на сублимация, на пречистване до истинската, непреходна същина.

При това, създавайки свое живо копие и огледало, Приятелят не само ще преодолее своята крайност във времето. Така той би утешил и Поета, който съвсем по човешки не може да се примери с идеята за смъртта на своя любим.

Ако мислим *Сонетите* през подобни топоси, темата за андрогинния Приятел, съbral в себе си най-доброто от мъжа и жената (XX), намира своето логично обяснение. За средновековната и ренесансова алхимия именно хермафродитът олицетворява достигнатото съвършенство в мистичната сватба на противоположностите: достатъчно е да надникнем в текстове като *Xeniallus* на Пико дела Мирандола, *Диалози за любовта* на Леоне Ебро, *Андрогинът на Платон* на Антоан Еро или *Монофило* на Шекспировия съвременник Джефри Фентън. *Фениксът и гълъбът* на Шекспир разработва тази езотерична тема до съвършенство. Любопитно е обаче, че в *Сонетите* Гълъбът сякаш няма нужда от своя Феникс: той възпроизвежда икономията на Нарцисовата себелюбов. Тази себедостатъчност е противоречива за Поета: от една страна, тя е проява на съвършенството на Приятеля, но от друга — тя влиза в конфликт с неговата тленна природа.

Тогава на помощ на съхраняването на Приятеля идват огледалата на едно шекспировско Въображаемо. Такова огледало от плът е синът, в който Приятелят би се видял отново млад. Направата на подобно огледало обаче предварително изключва неоплатонически хомосоциален обмен: за нея е нужна просто някоя „незасята утроба“. Поетът от своя страна може да сътвори виртуалното и тъкмо затова вечно огледало на поезията. Подобно на Хораций и Овидий сонетистът Шекспир мисли поезията като гарант за непреходност. По шекспировски обаче нейните безсмъртни паметници са паметници не на пишещия аз, а на обичания друг.

В по-късните сонети новата централност на поезията като стъкленица, съхраняваща есенцията на Приятеля, утроба, произвеждаща негови подобия и в крайна сметка негов монумент (LV), определя и важността на поетичната себерефлексия. В това отношение Шекспир не може да се похвали с категоричността на древните: наследени средновековни модели като Чосър по-скоро налагат

топиката на самоомаловажаването и декларирането на собствената посредственост. Сидниевско-Спенсъровската сонетна традиция преработва тази топика в реторична възхвала на желания обект: той е толкова съвършен, че наличният поетичен инвентар не може да го възсъздаде в приемливо подобие. Доколкото обаче търсенето на адекватната реторика е акт на любов, най-добрата реторика, акт на най-силна любов, се оказва признаването на провала на думите. От този момент насетне монументализирането на Приятеля се случва в пространството на една паракристиянска парадоксалност: така както най-доброто именуване на Бога е отказът от именуване, най-безсловесният поет очевидно обича най-силно. С подобни констатации Шекспировата сонетна поредица прекрачва отвъд диадите на огледалния свят — истинското безсмъртие се случва в несъвършената, мъчителна, подвластна на Промяната и Смъртта човешка любов. Този нов акцент в поредицата променя и нейната поетична оптика: сега самият Поет с всички свои недостатъци става една по-видима фигура. Макар и дефиниран най-вече чрез присъствието на и обмена с другия, той не е просто негово отражение. По-късните сонети от групата на Приятеля изследват различни нюанси на платоническата мъжка връзка: болезненото съзнание за старостта, раздялата, пренебрежението, ревността. Именно чрез последната Шекспир избира да тематизира мъките на самия творчески акт: доколкото писането е любов, ревността се проявява чрез една атипична за жанра сюжетна линия — състезанието между Поета и Съперника-Поет. Въвеждането на трети персонаж създава сюжетен триъгълник, който напомня пирамидалните композиции на ренесансовата живопис. В Шекспировия случай то придава и една нехарактерна за жанра драматична модулираност, подсилена от заявения контраст между безизкусните (всъщност градени като сложни кончети) слова на Поета и пищните хвалебствия, произвеждани от Съперника.

Този нов драматизъм става особено силен от сонет 127 нататък, когато се оформя и втори интерперсонален триъгълник. Тук Шекспир въвежда своя четвърти персонаж, загадъчната Тъмна дама, която се намесва в отношенията на Поета с неговия Приятел. И ако в триъгълника Приятел-Поет-Съперник силовите линии сочат към Приятеля, който е и адресат на поетичната реторика, сега

напреженията и контрастите са преведени през психичния интериор на самия Поет.

Последната група от Шекспировата поредица преобъръща по свое му сонетната конвенция. Небесната Афродита от връзката с Приятелия е отстъпила пред земната. Ренесансови херметици като Джордано Бруно например препоръчват сексуалната умереност и дори въздържане като средство за запазване на душата (*rpeuta*). В този контекст става ясно защо връзката с Тъмната дама е „лъст във действие“, която прахосва духа „в пустош от позор“. Сонетният стереотип е обърнат и по отношение на цветовия символизъм: тук Дамата е черна. Както винаги у Шекспир обаче преобъръщанията не са просто акт на механично пародиране. Допълнителна дълбочина се задава от очевидната препратка към библейската *Песен на песните* с нейната собствена проблематизация на традиционните стандарти за красота: „Черна съм, но хубава, ерусалимски дъщери“ (1.5). Любопитна също така е възможната връзка с изображенията на черни мадони във Франция, но също и в Англия, напр. в Кентърбъри и върху печата на Уолингъм в Норфък, с тяхното предполагаемо отношение към средновековно-ренесансовия езотеричен култ към Изида.

Портретът на Тъмната дама допълнително се усложнява от метапоетически препратки: за Шекспир тя се родее с черното мастило на самата поезия, нейната „пръст“ и материална обвивка. При това поетичната фиксация върху черното (мастило) се превръща в експеримент с нетрадиционни, маниеристки естетики. Категориите красиво и грозно започват да менят места и названия, като красотата се овътрешиява до скрита зад непривлекателна фасада дълбинна същност. В такъв момент програмният Сонет CXLII сякаш се опитва да фокусира обърканата оптика на читателя: черното все пак е адът, а светлото — ангелът-хранител. Наместването на фокуса обаче се оказва поредната привидност. Проблемът е не само в това, че самият ангел може би вече е в ада, във всички възможни смысли на твърдението. Нещо повече, както в средновековното моралитè или в *Доктор Faustus* на Шекспировия съвременник Марлоу и дяволът, и ангелът май си остават овъншнените полюси на традиционната *psychomachia*, или душевна борба. Тогава в крайна сметка, подобно на Леонардовата *Мона Лиза*, цялата Шекспирова сонетна поредица би могла да се чете и като един угулен автопортрет.

## ПЛАЧЪТ НА ВЛЮБЕНАТА

Томас-Торповото първо издание на *Сонетите* завършва с *Плачът на влюбената*, поема в духа на традиционния жанр *planctus*, „плач“. Това е разказ за душевните страдания на вече не особено млада героиня, прельстена от лукавите увещания на красивия си любим и впоследствие изоставена от него. Критиците откриват сходства между тази Шекспирова героиня и Офелия или Дездемона. Съвсем по шекспировски, текстът не издава морални присъди. Вместо това той достатъчно убедително гради логиката на душевните реакции, за да ни накара напълно да съчувствуаме на Влюбената. В този план поразителен е финалът, където поетът маниеристично напряга постигнатата читателска идентификация. Плачът свършва там, където е започнал: героинята е готова да съгреши отново заради своя любим. Заяявайки сякаш, че цялата работа на реториката е отишла напразно, този финал всъщност е най-силният реторически жест на поемата. От друга страна, подобен неочекван, но и очакван маниеристичен обрат е и още една стратегия за справяне с Времето: съзнателно повтореният избор на героинята създава кръговост, която изличава ефекта на неговата трагична необратимост.

Привидно архаичен по структуриране и език, *Плачът на влюбената* е удивително модерен като игра с читателския хоризонт. Това е единственият Шекспиров текст, който вписва своя разказвач като дистанциран слушател. Вписаните публики се удвояват и подреждат йерархично, когато се появява вторият слушател и душеприказчик на героинята, старият пастир. Разбира се, подобна архитектоника на фикцията не е чужда на Шекспировите драми. Чрез условността „пиеса в пиесата“ *Укротяване на опърничавата*, *Сън в лятна нощ* или *Хамлет* например вписват в себе си функцията на зрителя, а *Просперо от Бурята* е най-известният шекспировски пример за вграждане на драматурга в сценичния свят.

Удвояването на фигуранта на слушателя в поемата е симетрично повторено в удвояването на самия „плач“. Вторият, този на прельстителя, е драматично възпроизведен вътре в разказа на героинята. Такова контекстуализиране поставя под въпрос самите характеристики на жанра — плачът се превръща в своя антипод, в „скланяне към любов“. Ефектът върху читателя е двояк: от една

страна, той съпреживява „падението“ на девата, а от друга, започва да вижда нова прагматика в нейния собствен плач. Всичко това наред с фините размишления върху прескачането на истината между видимост и същност превръща поемата в текст, достоен за Шекспировото перо.

#### ПОЕМИТЕ

Последнис към историята за изгубената женска добродетел, *Плачът на влюбената* влиза в интересни отношения с по-рано публикувания Шекспиров диптих върху лъстта, *Венера и Адонис* и *Похищението на Лукреция*. Двете поеми споделят обща жанрова принадлежност: заедно с *Метаморфозите на Сцила* на Томас Лодж, *Херо и Леандър* на Кристофър Марлоу, *Метаморфозата на Пигмалионовия образ* на Джон Марстън, *Овидиевият пир на сетивата* на Джордж Чапмън, *Нарцис* на Томас Едуардс и *Салмацида и Хермафродит* на Франсис Бомънт те спадат към групата на елизабетинските Овидиеви епилии, взели от източника си темите за метаморфозата и плътската любов. Двете Шекспирови творби имат също и общ адресат: както личи от кратките им посвещения, и двете са своеобразни поетични дарове за Хенри Райътсли, граф Саутхампън.

Ако *Сонетите* търсят антидот срещу рушителните ефекти на Времето, еротичните поеми по-скоро регистрират необратимостта на човешките действия. Както отбелязва Джонатан Бейт, техният интерес е изместен към раждането на случката, към началния мотив, към първия акт на промяна. Оттук и важността на реторичното убеждение към действие и на логическия аргумент в структурата на цялото.

*Венера и Адонис* е разказ за фрустрираното женско желание. Текстът предизвикателно преобръща сонетната конвенция: тук активната страна е Венера, въплътената Любов, докато младият Адонис е отчужденият и хладен обект. Целият патос на текста е патосът на скланянето: Венера измисля нови и нови аргументи и дори пристъпва към неприлични по ренесансовите стандарти действия, за да съблазни своя любим. Това дава възможност на Шекспир да изprobва аргументацията на сонетната „сватбена група“ в наративен контекст: основен аргумент на Венера е създаването на потомък, който да пренесе отпечатък от съвършения образец в бъдните дни.

Централен дебат във *Венера и Адонис* е дебатът за природата на пораждащото тяло. Ако Венера отстоява традиционната представа за

възпроизводството като дейност за двама, Адонис изпитва сякаш гностическо отвращение от телесността. У Овидий Адонис е дете на дървото, в което прекрачилата инцестната забрана Мира се превръща. Макар че Шекспир не се занимава с вегетативния характер на Адонисовото раждане, той не пропуска иронично да ни напомни за него (11, 201–4). Красив и дъхав като роза, лилия, теменужка, Адонис съвсем естествено се вписва в околния растителен свят (3, 8, 10, 362, 936). Самата негова смърт е акт на метаморфоза: смъртта откъсва цветя, цветята крадат кръвта му, която се превръща в зелен капещ сок (1050, 1182). Адонисовият край не е окончателна победа на Времето, а по-скоро едно ново раждане: поникналата от кръвта му анемония е както самият той, така и негово дете. Мечтата на *Сонетите* за безсмъртие чрез сътворяване на друг аз се осъществява не чрез огледалността на биологичната реплика, а чрез пластиката на Овидиевата метаморфоза.

В тази икономия на себедостатъчността на Венера е отредено мястото на Ехо (833, 840), позиция, която цялото й реторично усилие не може да промени. Нейният библейски аргумент в полза на множенето бива разчетен от Адонис като аргумент на земната Афродита, или Лъстта (793–804). Единственият шанс на Венера за включване в автоеротичната икономия на нарцисизма е чрез припознаване на анемонията и като нейно собствено дете: за нея невъзможното сливане с любимия се осъществява единствено в смъртта. Бащата е „убил“ сина си в един *coitus reservatus*, но също е променил субстанцията си, за да създаде нов, растителен живот.

Посвещението към *Венера* и Адонис определя поемата като „първи наследник“ на Шекспировото въображение. Едновременно с това то обещава на графа-покровител „един по-сериозен труд“. Поне по отношение на доста различния си регистър *Похищението на Лукреция* напълно отговаря на определението „сериозен“. В този по-състен и амбициозен текст Шекспир сякаш следва жеста на Чосър, който в *Легенда за добрите жени* предлага поетичното си извинение за образа на изменчивата Крисеида от *Троил и Крисеида*. За разлика от похотливата Венера римската матрона Лукреция е олицетворение на основни стоически добродетели. В своето въздържание тя е по-скоро женска версия на Адонис. Тарквиний пък е рушителната хипостаза на

Венерината комична агресия: от властовите позиции на царя и мъжа той може да консумира своята страсть така, както Венера никога не успява да го стори. Общото между него и несполучилата богиня обаче е стремежът да третират другия единствено като обект на желанието, както и патентът върху реторичното убеждение. И тук, както и в по-ранната поема, реториката е основна форма на действие. Затова, след акта на насилието, реабилитацията на героинята е възможна единствено през словесното. Дългата жалба на Лукреция, отчуждила неокласицистичните и викториански симпатии от тази Шекспирова героиня и сродяваша *Похищението с Плачът на влюбената*, се дължи не само на голямата популярност на жанра през ранната модерност. Тя е и компенсация за отнетата реч на героинята в кулмиационния момент, когато Тарквиний запушва устата ѝ: насилието в поемата е в голяма степен насилие над речта. Разбира се, и тук, както и в сходната сцена от Шекспировия *Тит Андроник*, прозира Овидиевият хипотекст: както и Лавиния от писата, Лукреция се родее с Филомела, лишена от език от насилиника Терей и превърната в славей, който пее за своята участ.

Дългото монологизиране на героинята сякаш изпробва различни означаващи, за да опише неописуемото. Темата за провала на речта, така характерна за *Сонетите*, тук се проявява като усещане за безкрайното търсене на знака. В този смисъл обръщенията към Нощта, Случая и Времето не са просто упражнения по реторика. Те са също три опита да се конструира наратив за насилието вътре в големия Шекспиров наратив — насилието на Нощта, Случая и в крайна сметка на Времето, приело образа на Тарквиний.

„Грешовен хаос“ и „паст мъртвешка“, деструктивната по природа Нощ е част от самото Време. Предлагайки мрачно решение на тревогите на Шекспировите *Сонети* обаче, Лукреция се опитва да я превърне в своя съюзница: Нощта би могла да поведе война с Времето, като продължи безкрай. Така *лошата* слава пред потомството, която денят би отредил на Лукреция, просто няма да има шанс.

Случаят, второто лице на Времето, напомня за грозната старица Случай от Втора книга на Спенсъровата *Кралица на феите* (1590). Шекспировият Случай е измамната и изменчива страна на Времето, подриваща нравствения порядък.

Конникът Време пък е, както и в *Сонетите*, „и дойка, и палач“ на света, въпълъщение на самата преходност. За Лукреция най-трагичният аспект на Времето е неговата необратимост. Времето обаче може да се превърне и в неин съюзник. Най-страшното, повторено проклятие към Тарквиний е да има цялата вечност:

*Да има време къдици да скубе,  
да има време сам да се вини,  
да има време вяра да загуби,  
да има време в робски старины  
от просяка да чака благини,  
но просякът дори да се гнуси  
с огризки от глада да го спаси.*

Следващият опит на Лукреция да обозначи себе си излиза извън сферата на езика. Картината на падането на Троя е огледало на собственото й нещастие, разположено вън от Времето и езика и провокиращо архетипни идентификации. Лукреция мечтае да замени образ срещу глас с безсловесната Хекуба. Илюзията за врастване в изображението е толкова пълна, че накрая тя раздира лика на Синон-Тарквиний. След този магически жест, който трябва да компенсира насилието над самата нея, финалният разказ на героинята е лаконичен. Изрекла името на Тарквиний, тя слага точка на своя наратив за насилието чрез себеизличаване в мълчанието на смъртта.

Акцентът върху езиковостта в поемата обяснява свръхусложнеността на реториката на самия Шекспир, която никога вече няма да се повтори в същия концентриран вид. Неслучайно критиците наричат тази поема „съкровищница на Шекспирови образи“.

#### ПЛАМЕННИЯТ ПИЛИГРИМ

Титулната страница на публикувания през 1599 г. от Уилям Джагърд сборник *Пламенният пилигрим* твърди, че включените в него двайсетина стихотворения са на Уилям Шекспир. Съдейки по излязлата тридесет години по-късно *Апология за актьорите на*

драматурга Томас Хейуд обаче, този тъничък сборник е извършил явна несправедливост, „като е взел моите две писма, *Парис до Елена* и *Елена до Парис*, и ги е напечатал в по-малък том под името на друг, което може да доведе света до мнението, че аз крада от него“. От същия текст разбираме обаче, че неизвестният за Хейуд мастър Джагърд не само е обидил Шекспир с това, че „си е позволил да злоупотребява с името му“, но и че самият Хейуд всъщност се чувства поласкан от Шекспировия „достоен патронаж“.

*Пламенният пилигрим* свободно заема и от самия Шекспир. Сборникът включва два Шекспирови сонета от поредицата — CXXXVIII и CXLV (I и II), други два, цитирани в комедията *Напразни усилия на любовта*, IV.iii и IV.ii (съответно III и V), пет нови сонета, предимно върху сюжета на *Венера и Адонис* (IV, VI, VIII, IX, XI), четири дванайсетстишия (X-XIII) и две по-дълги стихотворения, възпроизвеждащи римната схема на *Венера и Адонис*. Останалите лирически стихотворения традиционните издания на Шекспировите творби отделят под заглавието *Сонети по различни мелодии*. От всички тях, както твърди през 1896 г. сър Артър Куилър-Кауч, пет със сигурност са Шекспирови. При някои от останалите личат перата на Марлоу и Барнфийлд.

Критическата, а и читателска реакция на тези стихотворения е доста противоречива. Поетът Суинбърн например хули „този недостоен пират, лъжец и крадец“ Джагърд, публикувал „мръсни и унили поетични дрънканици под безсмислено и глупаво заглавие“. Запалени фенове на Шекспир като Куилър-Кауч обаче са готови да благославят „пирата“ за това, че е съхранил за поколенията някои от най-хубавите стихове на английски език.

#### СОНЕТИ ПО РАЗЛИЧНИ МЕЛОДИИ

В оксфордското издание на събранныте съчинения на Шекспир тази група стихотворения включва очевидно предназначени за текстове на песни лирически творби, чието качество е понякога спорно. Проблематично е и Шекспировото авторство: пасторалната идилия *Влюбеният пастир* например традиционно се приписва на Марлоу, а

*Отговорът на нимфата* — на сър Уолтър Роли. Настоящето издание следва решението на оксфордския редактор У. Дж. Крейг.

#### ФЕНИКСЪТ И ГЪЛЪБЪТ

*Фениксът и гълъбът* е най-енигматичната Шекспирова творба, с която обикновено редакторите завършват пълното издание на Шекспировите творби. Текстът е публикуван от Робърт Честър през 1601 г. в сборника *Мъченица на любовта, или Плачът на Розалина*, заедно с творби на анонимните *Vatum Chorus, Ignoto*, Марстън, Чапмън и Бен Джонсън. Повечето учени са убедени в автентичността на Шекспировото авторство, макар че се чуват и гласове в полза на Джордж Чапмън.

Както подсказват вписаните *тренос*, жанрът на *Фениксът* е този на елегията и погребалната песен. Този простичко предзададен хоризонт обаче е доста подвеждащ: *Фениксът* е също и химн на неоплатоничната любов, и метафизично размишление за същото и другото, за Едното и множествеността, и християнско съзерцание на себеизличилия се аз, и не на последно място, вероятна алегория за смъртта на благородна семейна двойка. В едно от своите измерения, възdigнатият от поемата като еталон „брак без сласт“ и потомство е и любопитен контрапункт на *Сонетите*.

Птичата алегория на поемата наследява утвърдени образци — Лактанций и Клавдиан, староанглийският *Феникс*, образният репертоар на Петрарка, Ронсар, Сидни, Дрейтън. *Фениксът*, птицата, която се възражда от собствената си пепел, е символ на възкресение и безсмъртие. В традиционната иконография гълъбът пък символизира любовта и Светия дух. За някои критици тази алегория има своите исторически референти — Елизабет и Есекс, сър Джон Солсбъри и жена му, граф Рътланд и Мери Сидни.

#### ПРЕВОДЪТ

Изданието, което съм ползвала при преводите, е най-вече стандартното Shakespeare. *Complete Works*. Ed. by W. J. Craig. Oxford University Press, 1971, както и възпроизвеждащото редакцията и подредбата на Крейг Magpie edition от 1992 г. За отделните творби съм работила и със следните източници: W. Shakespeare. *The Poems*. The

Arden Shakespeare Papers, gen. ed. H. F. Brooks, Methuen, 1969; W. Shakespeare. *The Rape of Lucrece*. Ed. by J. W. Lever. The New Penguin Shakespeare, 1981; *Shakespeare's Sonnets*. Ed. by W. G. Ingram and Theodore Redpath. University of London Press, 1964; *Shakespeare's Sonnets and a Lover's Complaint*. Ed. by Stanley Wells. Oxford Univ. Press, 1985.

Преводите на *Венера и Адонис* и *Похищението на Лукреция* бяха публикувани от *Обсидиан* съответно през 1994 и 1996 г. Дължа благодарност на моите първи издателки за предоставената възможност да включа тези единствени засега български поетични преводи на Шекспировите поеми и в настоящото издание. Преводите на сонети I, II, III, IV, VII и VIII бяха отпечатани за първи път в *Литературен вестник* през 1997 г., а на сонети L и LXXXVII — в *Труд* през 2005 г.

*Плачът на влюбената*, *Пламенният пилигрим* и *Сонети по различни мелодии* са превеждани и от Борис Мархолев в двуезичното издание *Shakespeare. Poems*, 2001. Свой превод на № V от *Сонети по различни мелодии* („Ела, живей, любима, с мен“) като Марлоувата идилия *Пламенният пастир към своята любима* е публикувал Александър Шурбанов. *Фениксът и гълъбът* е превеждан от Борис Мархолев под заглавието *Фениксът и костенурката*. Свой вариант на този текст публикува и Людмил Димитров в българския превод на Иля Гилилововото изследване *Играта Уилям Шекспир или Тайната на Великия Феникс* (С, 2002, 14–16).

*Raison d'être* на пореден превод на *Сонетите* след тези на Владимир Свинтила от 1956 г., на Валери Петров от 1992 г., на малко познатия вариант на Борис Мархолев от 2001 г., както и на сонети I, LVI и LXXIII от Александър Шурбанов в сборника *Английска поезия* от 1995 г. е надеждата за ново приближаване към смисъла. Безкрайното негово отлагане-отместване в един толкова насытен текст се драматизира и в преводаческия акт. Единствената ни надежда за досег до някаква финалност би била, смятам, чрез самото умножаване на преводаческите актове, чрез превеждането като непрекъснат процес. Изборът да предложа двуезичност на изданието пък отразява убеждението, че истинското значение на превеждането във вече двуезичния ни свят е в прескачането на смисъла между превод(и) и

оригинал, през необозначеното бяло поле между двета съседни текста, английския и българския.

Доколкото преводът е акт на себеизличаване и смирение пред източника, той парадоксално се оказва насилие над езика-реципиент. Вярвам обаче в ползата от едно постмодерно превеждане, което е „трудно“, „отстраняващо“, „писателско“ в Бартовия смисъл на думата — превеждане, което би насырчило читателското съучастие в правенето на смисъла. Крайните прояви на подобен подход бяха смекчени благодарение на великолепната редакторска намеса на проф. Александър Шурбанов, когото считам за свой учител и комуто дължа редица сполучливи хрумвания.

Евгения Панчева

---

[1] Данните са на Michael R. G. Spiller. *The Development of the Sonnet*. Routledge, London and New York, 1992, 83. ↑

[2] Овидий. *Метаморфози*. Прев. Г. Батаклиев. С, Народна култура, 1981, 313. ↑

[3] Раннохристиянска секта от II в., отричаща женитбата и създаването на потомство. ↑

[4] *Vita Theclae* 5, 188. Цит. по Питър Браун. *Тялото и обществото*. Агата-А, 2003, 27. ↑

[5] Lician. *Demonas* 55. Пак там, 28. ↑

# ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на **Моята библиотека** и нейните всеотдайни помощници.



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.