

МАРЛОУ И ТРАНСФОРМАЦИИТЕ НА ПАСТОРАЛНИЯ СВЯТ

ЕВГЕНИЯ ПАНЧЕВА

Най-ниска степен в т. нар. Колело на Вергилий¹ пасторалът е аксиологически маркиран жанр за традиционната средновековна и ренесансова поезика. Заедно с геориката и епоса той отразява по принцип триделността на самото човешко общество. Горната идея присъствува както в систематизациите на Джон Гарландовата „Poetria“ (1234), така и в съзнателното „правене“ на естетика от автор като Томас Хобс:

Както философите са разделили земята на три региона — небесен, въздушен и земен — така и поетите са се установили в трите региона на човечеството — двореца, града и селото . . . Оттук са произлезли три вида поезия — героическа, скомнатическа и пасторална.²

И така, пасторалът е неизбежен, но „нисък“ жанр: той се занимава с характери от социалните низини и прави това на подходящ език. Типичен персонаж на буколическата поезия, пише Джон Гарланд, е волният пастир (pastor otiosus), а неин стил е ниският стил (Humilis stilus)³.

За Ренесанса пасторалът е антипод на „високите“ епос и трагедия и събрат на „ниската“ комедия. Самите пасторалисти като че без особена съпротива приемат тези категоризации. Така например поетът Робърт Херик отбелязва:

С висок трагичен полет не успяла,
се спуска Музата при пасторала.⁴

Подобно самоосъзнаване на жанра обаче очевидно не пречи на неговото забележително процъфтяване през Ренесанса. По това време, твърди А. Фаулър, „Пасторалът е висок и сериозен жанр, способен да съдържа в себе си завоалирани значения, които могат да „включат всички страни на злината и търпението“⁵.

Парадоксът на „високия“ „нисък“ пасторал в ренесансовата поезия безспорно произтича от така често срещания през тази епоха сблъсък между нормативна теория и художествена практика. Струва ми се обаче, че зад него стои и необикновената гъвкавост на изграждания със средствата на този жанр идеален поетичен свят, проявяваща се както в отношенията на пасторала с реалността, така и във взаимодействието му с други литературни жанрове.

¹ Cf. John of Garland. *Poetria* (ab. 1234). — In: Cooper, H., *Pastoral: Medieval into Renaissance*, Ipswich & Totowa, 1977, 30.

² Answer to Davenant's *Preface to Gondibert*. — In: ed. J. Spingarn, *Critical Essays of the Seventeenth Century*, Indiana, 1957, II, 54—5. Преводът на цитираните прозаични и поетични текстове е на Е. Панчева, с изключение на цитата от Вергилий в превод на Г. Батаклиев и на пасажите от „Доктор Фауст“ и „Пламенният пастир“, преведени от Ал. Шурбанов.

³ Cf. H. Cooper, 30.

⁴ Herrick, R. To M. Leonard William his peculiar Friend. — In: *Poetical Works*, Oxford, 1956, 298.6.

⁵ Fowler, A. *Kinds of Literature*. Cambr., Mass., 1982, 221.

Известно е, че пасторалната литература е характерна за високоразвитите култури: тя е носталгичен копнеж по отминал и несъществуващ Златен век. Повечето от изследователите изтъкват нейната „изкуственост“. Както пише У. Емпсън, тя е литература за народа, но не и от народа⁶. Класическият пасторал е откровено нереален: Аркадия се оказва Утопия в буквалния смисъл на думата, т. е. несъществуващо място. Това, разбира се, има немаловажна художествена функция:

Изборът на голия планински район на Централен Пелопонес за седалище на пасторалното великолепие и примитивната култура е не без значение с оглед на откъсването на пасторалния идеал от действителността⁷.

Откъсването от действителността обаче може често пъти да ни върне по нов начин към нея. Още в ръцете на ранните пасторалисти — Теокрит, Вергилий, средновековните поети — жанрът янусовски показва двете си лица: той може от преимуществото на дистанцията критично да осмисли непосредственото човешко битие, но може и да внесе в това битие своите образци на идеална красота.

Подчертаната нереалност на пасторалния свят дава възможност на поета да разшири смисловия обем на жанра до степен, когато той се превръща в политическа, нравствена, религиозна алегория. Фигурата на Пастира в средновековната поезия е неразделно свързана с фиксирани обществено-политически и религиозни значения — кралят е пастир на своя народ, такъв е и духовникът по подобие на самия Христос. Пасторалните еклоги на Петрарка, Бокачо, а по-късно и на Мантуан са непосредствено ангажирани с етическа и философска проблематика. Това важи и за английския пасторал от епохата на първите Тюдори. Еклогите на Баркли и Барнаби Гудж са откровено дидактични, защото жанрът може „под прикритието на обикновени хора и с груби речи да подкаже и обозре по-значими предмети и такива, които може би не е било безопасно да се разкриват по някакъв друг начин.“

„Пастирски календар“ на Едмънд Спенсър е в известен смисъл най-яркият представител на алегоризиращата тенденция. Поемите в него не само черпят смисъл от аналогията между природния цикъл и човешкото съществуване, но активно откликват на непосредствените проблеми и търсения на епохата. Така например „Април“ е възхвала на Елизабет I, „кralица на всичките пастири“, „Май“ е дебат между Пиер и Палинод, поетичните персонификации на протестантизма и католицизма, „Юли“ и „Септември“ са сатири срещу църквата с нейните „разпуснати овчари и пастири“ и т. н.

Трябва обаче да отбележим, че и в алегоричния пасторал привнесените значения се реализират на типичния за жанра фон — съвършената природа, в която човекът намира като готови дадености всички атрибути на собствената си култура. Във Вергилиевите „Буколики“ книги са дървесните стъбла (X, 53), а короната на „кralицата-дева“ у Спенсър е „направена от най-прекрасните и нежни цветя вместо от перли и скъпоценни камъни“⁸.

Поетът, пише сър Филип Сидни, „Върви ръка за ръка с природата, не затворен в тесните пълнощия на нейните дарове, а понесъл се на воля из Зодиака на собствената си фантазия. . . . Нейният свят е бронзов, само поетите сътворяват златен свят.“¹⁰

Формулата на „златния свят“ като че с особена сила е валидна за пасторалната поезия. Вероятно не е случаен фактът, че именно пасторалът се оказва толкова подходящо средство за авторефлексията на твореца. Ренесансът утвърждава традиционната метафора за пастира-поет (Спенсърския Колин Клаут, Сидниевото поетично „аз“ и т. н.) и за пастирските песни като символ на самото сътворяване на поезия. В този сми-

⁶ Some Versions of Pastoral, Connecticut, 1960.

⁷ W. W. Greg. Pastoral Poetry and Pastoral Drama, London, 1906, 51.

⁸ Puttenham, G. (?) The Arte of English Poesie, I. XVIII. — In: ed. G. Gregory Smith, Elizabethan Critical Essays, Oxford, 1937, II.

⁹ Това сливане на куртоазно и пасторално е изрично подчертано от Е. К., първия редактор на еклогите и вероятно едно *alter ego* на самия поет.

¹⁰ An Apologie for Poetrie (ab. 1583). — In: Elizabethan Critical Essays, I, 73.

съл пасторалът е своеобразна „метапоезия“, отразяваща променящото се себеосмисляне на изкуството. Наред с това „златният свят“ е сроден и с ренесансовия идеал, със стремежа към свършена красота у творци като Леонардо и Шекспир и вероятно това е още едно, и то не най-маловажното, обяснение за популярността на пасторала през тази епоха.

* * *

Всяка анатомия на пасторала трябва да отбележи характерния за жанра идеален пейзаж — традиционното „хубаво място“ (locus amoenus) на класическата и средновековната поезия¹¹. За Вергилий това е пейзажът на Златния век:

На тебе, момче, ще дари незасята земята
дарове малки — пълзящ нашироко бръшлян и диланка,
заедно с весел акант, с цветовете на водните рози;
виемета пълни козите сами у дома ще донасят,
лъвски рикания вече не ще застрашават стадата.
Около твоята люлка цветя ще цъфтят и ухаят, и т. н. (IV, 18—23)

За Теокрит то е:

Много внимателно подбрано подреждане на сценични предмети. . . определени не според идеалите или нуждите на човека, а според пасторалното изискване за свобода и удоволствие¹².

За Модойн, поет от каролинския Ренесанс от IX в., това е „златната земя“ (aurea giga), огрявана от „златно слънце“ (sol aureus)¹³. У повечето ренесансови поети пасторалният свят е вече Locus uberissimus: ренесансовата Аркадия се характеризира с ново пишно великолепие¹⁴.

Спенсъровият „златен свят“ е белязан от интересна двойственост. В „Май“ негов певец е Палинод, представителят на неприеманата от поета доктрина, а почитта към „лейди Флора“ се свързва с незрелостта, и дори с греховността (17—18). В „Юни“ Колин Клаут, Спенсъровото поетично „аз“, се отказва от земния рай на Хобинол. Пред „чистия въздух, кроткия бълбукащ поток“, тревата, изпъстрена с нежни маргаритки“ и „боровинковия храст, където най-различни птици настройват мелодията си в съзвучие с шума на водите“ Колин избира голите хълмове (18—20). От друга страна обаче, „Юли“ третира отказа от пасторалния пейзаж като проява на прекомерна нехристиянска гордост: опасно е да се гледа отвисоко на „недостойната равнина“, защото „често пъти катерачите се удрят зле“.

Спенсъровият „Календар“ често разчита на паралелизма между природен декор и психологическо състояние („Януари“, „Февруари“, „Март“, „Ноември“, „Декември“). В пасторалната лирика на сър Филип Сидни много често пасторалният декор е психологическо състояние, външна проекция на субективното. В поезията на „Аркадия“ например пасторалът се превръща в чиста условност, в съвкупност от високо стилизирани конвенции, в *шеструмента* на творчески акт.

„Златният свят“ на Сидниевия пасторал е светът на творещото човешко съзнание. Стадото на Спенсъровия Колин е тъжно като своя пастир, но все пак то е съвсем истинско стадо. За Сидниевия лиричен герой стадо са собствените мисли:

На мислите-овце слуга съм и владетел,
пасат те хълма на безплодната любов.
Кривак за мене е напразната надежда,
наметка е страстта със диплите безчет.¹⁵

¹¹ Cf. T. Rosenmeyer. The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric, Univ of California Press, 1969, 186 ff.

¹² Ibid.

¹³ H. Cooper. Op. cit., 11.

¹⁴ Ibid., 190.

¹⁵ Sir Philip Sidney. The countess of Pembroke's Arcadia, Cambridge, 1980, 102.

Самото „хубаво място“ у Сидни е сякаш продължение на човешкото съзнание, външна материализация на едно умонастроение:

О, камък чист, чиято чистота
представя чистите ми мисли, и т. н. (Пак там).

* * *

Свършеният пейзаж на пасторалния свят е неразделен от характерното за жанра застинало време. Според Бахтин това е гъсто и ароматно като мед време . . . напоило строго разграничено, затворено и изцяло стилизирано късче от природното пространство¹⁶.

В пасторалния свят настоящето е всичко. Спомените и надеждите са неосъществени; временните отношения са просто вторични функции на тялото и мястото¹⁷.

Единственото движение на пасторалното време е кръговото, цикличната смяна на сезоните, чиято предсказуемост обезсмисля всяка събитийност. В този смисъл в еклоги като „Януари“, „Февруари“, „Септември“ и „Декември“ Спенсър не преобразува радикално жанра, а по-скоро се подчинява на неговите темпорални канони. В своето редуване с пролетта и живота зимата и смъртта не противоречат на кръговото движение на времето в пасторала — те не са край, а ново завъртане на оста на „златния свят“.

На пръв поглед смъртта е изненадващ цитат от реалността в идеализираната действителност на жанра. Пасторалната смърт обаче се подчинява на същите закони, както и пасторалният живот и това заличава границата между тях. Предметите от декора на „хубавото място“ остават същите, макар че функцията им е вече различна. След смъртта на пастирката Дидона:

Величествен дълът отронва сухи къдри,
задъхва се потокът, че изворът му сух е.
Красят гирлянди пъстри днес гроба и печален,
по мъртвото ѝ тяло повяхнаха цветята.
(„Ноемери“)

Ярките цветове на „златния свят“ не се променят до неузнаваемост — просто цветното виждане се измества към черно-бялото:

И синьото е черно, зеленото е сиво. (107)

Пасторалният парадокс за смъртта-живот се оказва твърде близък с ортодоксалната християнска идея за щастливата смърт. Това обяснява и голямата популярност на пасторалната елегия през Средновековието и Ренесанса. Смъртта на Дидона у Спенсър е „разчувване на веригите на вечната нощ“, „освобождение на душата от обременителното тяло“ (165—6). С това „тежкият ковчег“ става „щастлив“, а „скръбният стих“ — „весел“ (170). Границите на пасторалния свят се разширяват извън самото битие. Смъртта се оказва просто живот в други, в Елисейските полета, едно ново *locus amoenus*:

Нива и дивни песни има там,
тревите там са свежи и зелени. (188—96)
Амброзия там пие и нектар,
и вкува радост, непозната нам. (195—6)¹⁸

¹⁶ М. М. Бахтин. Въпроси на литературата и естетиката. С., 1983, 290—291.

¹⁷ Rosenmeyer, 70.

¹⁸ Подобни мотиви са характерни и за френската ренесансова лирика (напр. Маро) и техен общ първоисточник очевидно са християнските представи за рай.

Тесният затворен свят на спрялото време се описва психологически от състоянието на пасторално блаженство (*otium*). *Otium*-ът е сякаш над и вън от героите, техните характери и взаимоотношения — той е част от самото пространство-време, в което те съществуват, от техния пасторален хронотоп.

Според Р. Поджиоли *otium*-ът е основна същностна характеристика на жанра — той изразява пасторалното „извисяване на принципа на удоволствието за сметка на принципа на реалността“, като „утопична проекция на хедонистичния инстинкт“¹⁹.

Пасторалният *otium* е органично единен с пасторалния покой и пасторалната любов, които са негови предпоставки, но и негово следствие. Покоят — това е състоянието на установеност, неизменност, *stasis* на пейзажа, персонажите, чувството и внушението, на тяхната еднаквост със самите себе си в ограниченото пространство и спрялото време на „златния свят“. В своите социално-политически измерения той може да бъде поетично размишление за мира и войната. Според Сидни например „бедната свирка“ на пастира може да покаже нещастieto на народа, потиснат от жестоки господари и грабливи войници²⁰.

Или, както пише Хелън Купър, пасторалната идилия е най-красноречивата пригода над войната с нейните трудности и беди²¹.

За героите на Сидниевата „Аркадия“ царството на истинския пасторален покой е „отвъд нашия Свят“ (с. 237). За тях:

„Ношта с наметка черна, всичко утешава,“

а смъртта е:

„блаженство на ума, изпълнен със покой.“

Смъртта вече не е, както у Спенсър или Маро, аналог на хубавото място. Тя е част от него, при това частта, най-органично свързана с епикурейската „спокойна радост“ (*hedone katastematike*)²² и с нейното най-значимо художествено въплъщение — пасторалния *otium*.

Amor vincit omnia — така завършва последната Вергилиева еклога, и този мотив остава основна смислова характеристика на жанра през вековете.

Любовта в класическия пасторал обикновено е неосъществена в настоящето — още несподелена или вече отхвърлена. В средновековната *pastourelle*, кратка поема за чувството на рицар към бедна пастирка, любовта е пълноценно изживяно *тук* и *сега* щастие за двама: несползената за куртоазната поезия *споделеност* на чувството намира отдушник в света на средновековното *bergerie*.

Висша изява на пасторалната любов са пасторалните дарове, предложени на любимата или любимия. Те са част от идеалния пейзаж — неговите цветя, треви, храсти, или плод на пасторалния *negotium in otio* (действие в бездействието) — агнета, мляко, масло, престилки, пантофки, венци, гирлянди, свирки, легла от рози и т. н. В тях пасторалната любов намира непретенциозен и съвсем осезаем израз — за разлика от „героичната“²³ любов от сонета тя се оказва количествено измерима. Отново сякаш „съдържанието“ на лирическият герой се „изнася“ извън него и става съотносимо с обитавания от него свят.

Чрез предлагането и размяната на пасторалните дарове се проявява характерната за жанра *общност* на битието. Епикурейският призив за *otium*, пише Розенмейър, различна територия за приятелството, благодарността и съчувствието, които изваждат жилото на парализата от покоя на беседката²⁴.

¹⁹ R. Poggoli. *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Camb., Mass., 1975, 14.

²⁰ *The Prose Works of Sir Philip Sidney* — ed. A. Feuillerat, Camb. 1912/1962, III, 22.

²¹ Cooper, 3.

²² Rosenmeyer, 69.

²³ Cf. G. Bruno. *De gli eroici furori*.

²⁴ Rosenmeyer, 70.

Пасторалът на Теокрит е „споделяне на собствената съдба с другите посредством любовта“²⁵. Той се основава на епикуреиската интимност. При античния пасторал източникът на удоволствието е „във въшните стимули и в отношенията между хората“²⁶. При късноренесансовия²⁷ „пасторал на самотата“ и „пасторал на аз-а“²⁸, от друга страна, любовта е нарцисистична и интровертна, а единението вече не е преходно и нежелано състояние на персонажа, а негова цел и източник на пасторален *otium*. В „Градината“ на А. Марвъл, един типичен „пасторал на аз-а“, оставането насаме със себе си се превръща във висше щастие:

И сам в Градината на Бога,
не знаеше Човек тревога.

Във кът тъй светъл и възвишен
другарят е съвсем излишен.

Ала на смъртен не отива
да скита в самота шастлива.

Че в Рая ако си самичък,
два рая туй са в Рай единичък.²⁹

* * *

Абстрактността, утопичността, „изкуствеността“ на ренесансовия пасторал могат да разширят обема на жанра до степен, когато той обхваща значителен брой смисли. Това е процесът на алегоризиране на пасторала, който може да доведе до пълно разкъсване на връзката с установения жанров репертоар.

От друга страна, пасторалът може да „свие“ обема си до пълно съвпадение на изказ и смисъл, като внушава само значението на непосредствената словесна структура. Такъв е случаят с пасторалната идилия, която просто експлоатира докрай жанровия репертоар. Нейна тема е самата анатомия на пасторала — пасторалната любов, пасторалната общност, „хубавото място“, пасторалното безвреме и т. н.

В своето отдалечаване от реалността алегоричният пасторал може да се превърне в метафора за човека и неговия свят. При това своеобразно „изтичане“ на формата в съдържание пасторалът може да „погълне“ други жанрове — епични и драматични. В „свиването“ си до конкретния жанров репертоар, от друга страна, пасторалът може да се превърне в топос, в цитат вътре във фикционални светове, формирани по други жанрови закони³⁰.

Според теоретика на жанровете А. Фаулър жанрът е най-важният код на литературния *langue*, „инструмент не на класификацията, а на *значението*“³¹. Можем да твърдим, че това се отнася и за функционирането на пасторала като топос и цитат в рамките на епоса и драмата. Най-общо казано, пасторалният „златен свят“ може да се включва в общата тематика (например като проява на ренесансовата *varieta*) или иронично да ѝ противостои.

Особено интересни са отношенията на пасторала с драмата. Кийтсовото възклицание „Хладен пасторал!“³² сякаш долавя същността на вече неоспоримата за критиците близост между двата жанра. Още Диомед описва първата и деветата Вергилиева еклопа като *genus dramaticon*³³, а в изследването си за Теокрит Т. Розенмейър изрично подчер-

²⁵ Ibid., 106.

²⁶ Ibid., 63.

²⁷ Cf. Poggioli, 184: „В ренесансовия пасторал самотата е не цел, а средство, не щастие, а болка и наказание.“

²⁸ Термините са на Poggioli, цит. пр.

²⁹ A. Marvell. The Garden. — In: The Metaphysical Poets, ed. H. Gardner, Penguin, 1972, 257.

³⁰ Явлението засяга всички жанрове. Fowler го определя като включване (inclusion). Kinds of Literature, 180.

³¹ Ibid., 22.

³² Ode on a Grecian Urn, 5.5.

³³ Cf. Fowler, 221.

тава „безличността“, „мислената дистанция“, „чувството за драма“³⁴, характерни за пасторала. Можем да добавим, че всичко това е тясно свързано с тематичната характеристика „споделеност на битието“, която във формален план изисква присъствието на *втория персонаж* и провокира *диалога*. Вероятно затова пасторалът се оказва удобна форма за средновековния *дебат*³⁵.

По законите на макрологията, или разширяването на обхвата³⁶, пасторалът може да „погълне“ драмата. Плод на подобна трансформация навярно е късноренесансовата пасторална драма „Il pastor fido“ на Гуарини и неговите английски подобия („Вярната пастирка“ на Флечър, „Тъжният пастир“ на Бен Джонсън и др.). По-плодотворна в художествено отношение обаче като че ли се оказва противоположната тематично-структурна модификация — включването на пасторалния „златен свят“ в тъканта на цялостната драматична творба. Подобно „цитиране“ често пъти е така значимо във функционален аспект, че жанровата класификация на произведението е съвсем нелека задача. Така се появяват прочутите „трагедии-комедии — истории-пасторали“ на Шекспировия Полоний³⁷, сатира по-скоро срещу нормативността на ренесансовата естетика, отколкото срещу живата художествена практика на епохата.

* * *

През студентските си години в Кеймбридж младият Кристофър Марлоу пише „Влюбеният пастир към своята любима“, пасторална идилия *par excellence*, която остава трайни следи в елизабетинската литература. Показателен за това е големият брой на подражанията и пародиите, сред които най-значими са „Отговорът на нимфата“ на сър Уолтър Рали и „Уловката“ на Джон Дън. Но истинското значение на „Влюбения пастир“ като че все още е недооценено. Макар и тясно зависимо от традиционния пасторален код, то надхвърля тесните граници на жанра и вече като поетична стратегия и отношение към действителността прониква в драмата както на самия Марлоу, така и на автори като Шекспир и Джонсън.

Ела и ми стани любима
и всяка сладост, дето има
по хълм и дол, на рид и паша,
в поле и лес — ще бъде наша.

И седнали на канарите,
ще видим как пасат овците
покрай реките, заиграли
под звънки птичи мадригали.

Аз ще ти дам легла от рози
тъй както в царските чертози
венци от китки, и престилки
с везба от митри и от билки.

И дрехи гиздави, тъкани
от агнешки руна отбрани;
за зимата — пантофки малки
с големи златни закопчалки,
кочанче от бръшлян и слама
с янтар, с корал за катарамата.

³⁴ The Green Cabinet, 62—63.

³⁵ Cf. for instance *Dialogus Veris et Hiems, The Thrush and the Nightingale*, etc.

³⁶ Fowler, 158.

³⁷ Hamlet, II. 2.

Душа ти всичко тук ще има.

Ела и ми стани любима.³⁸

Макар че и тук, както у Сидни, пасторалът в голяма степен излиза от съзнанието на лиричния герой, неговото сътворяване вече не е *ex nihilo*, а от даденостите на самата природа. Символ на Марлоувата диалектика на обект и субект е азът, налагащ своя отпечатък върху света. Така стават възможни златните закончалки върху пастирските пантофки, янтарът и коралът върху бръшляна и сламата и т. н.³⁹

С „Влюбения пастир“ Марлоу предлага изключително функционален поетичен модел. Той обединява природа и творящо съзнание, дворцов финес и пасторална простота и зове към единение със свят на идеална красота. Неговите формули „Ела живей със мен“ („Come live with me“) и „каквото искаш, ще го има“ (we will all the pleasures prove) са не само ехо от приказни архетипи. Те са родствени както с философско-етическите идеали на хуманизма, така и с ренесансовия интерес към природата на поезията като своеобразна алтернативна реалност.

* * *

Източник на драматизма в ранната пиеса на Марлоу „Дидона, кралица Картагенска“ (пр. 1593) е конфликтът между всеотдайната любов и надрасналия любовта дълг. Всяка от тези две тематични линии има и своите чисто пасторални измерения.

В определен смисъл „Дидона“ представя борбата на два „златни свята“: картагенския двор с неговото пишно великолепие, от една страна, и далечната Хесперия-Италия, „плодна с набразденото богатство на Церера“ (I. 2. 22), от друга.

Началните сцени на пиесата въвеждат мотива за „златния свят на „божествено“ ниво. В един бляскав олимпийски пасторал Юпитер изкушава Ганимед „да стане негов любим“ с характерните формули на „Влюбения пастир“ (I. 1. 27—45), а съблазнител на Венера водят малкия Асканий в лоното на една съвършена пасторална природа (II. 1. 304—307). Но ако за тези „небесни“ златни светове е характерно пълното, органично сливане на природни дадености и изтънено изкуство при преподреждането им, в света на смъртните подобен синтез се оказва невъзможен. Пишното великолепие на Картаген и далечната пасторална Италия си остават непримирими така, както се оказват непримирими любовта и дългът в драмата.

Светотворчеството на Дидона изцяло разчита на изтънената „изкуственост“:

Въжета ще ти изплета от злато
върху кората на дърво уханно;
от слонова кост ще са ти веслата,
водата в дупчиците ще играе;
И котви от кристал ще ти издялам —
изгубени — да греят над вълните;
и мачти за платната ти издути,
изящни пирамиди от сребро,
платна от скъпа тъкан, с изтъкани
на Троя славните победи само.
А за баласт — докрая изпразни
съкровищницата на Картаген. (III. 1. 116—127)

За разлика от Влюбения Пастир като обобщен художествен архетип Дидона изгражда своя „златен свят“ единствено за да го отхвърли. Цялото негово великолепие е предназначено за Ахат, за човека, който ще си отиде. За да създаде идилична реалност,

³⁸ Прев. Ал. Шурбанов. — В: 100 шедеври на европейската любовна лирика. Ред. Гр. Ленков. С., 1976, 126.

³⁹ Синтезът съществува и в реалността. Рене Анжуйски превръща двора си в своеобразен пасторал, а кардинал Улри облича пастирите от коледното представление през 1526 г. в „тъкани от сребро и бял атлаз“.

Дидона приема дори „изпразването на съкровищницата“, или елиминирането на всички носители на външния блясък. Вместо това тя избира светотворчеството на любовта.

Взemi, каквото искаш, но Еней
при мене остави. А теб, Ахате,
ще облека със дрехи тъй прекрасни,
че морски нимфи кораба ще следват,
русалки дръзки с песни ще те мамят,
и с дарове, по-тежки от ония,
с които Феб Тетида увенчава,
ако тогава с мен Еней остане. (I. 1. 128—133)

В прегръдките ми ти създай Италия,
и твои са владения и скипър:
Сихей, а не Еней се назови,
не син Анхизов, Картагенски цар.

Въображаемата пасторална Италия обаче се оказва не много по-различна от самия Картаген:

Взemi тез накити от мене, скъпи,
тез гривни златни, пръстенът венчален —
ухажваше ме с него преди брака
съпругът ми покоен — и бъди
по волята ми ти либийски крал. (III. 4. 57—64)

Но подмяната на „златния“ природен свят с неговата буквална куртоазна версия сякаш е очевидна за Дидониния любим:

Ръцете от сребро ще ме обвият;
Сълзите-перли „Остани!“ ще викат.
Корона всяка дума ще съдържа,
и всяка реч ще свършва със целувка.
Не бих повесял таз робия женска.
Енеес, към Италия отплувай! (IV. 3. 51—56)

По-късно в пиесата Дидона откровено ще изгради за *завърналия се* Еней бляскавата реалност, асоциирана тук с *отивация си* Ахат, и това е един от художествено активните парадокси на творбата:

Сега Еней е като Юпитер.
Къде е Ганимед, да му налива,
Меркурий — да очаква заповед?
Безброй Амури въздуха изпълват
и хлад появат към лика Енеес!
Защо не са пак областите тука,
та в тях да скрием нашите забави!
Завижда ни небето и бледнее,
а шепнем ли си с теб, звездите падат,
да вкусат сладостта на нашите думи. (IV. 4. 45—54)

Като сродява златния си свят с божествения пасторал от сцена първа, Дидона убеждава Еней да се откаже от далечната земя на Хесперидите:

Море, бесней! Всъи се, зла съдба!
Трещете, вихри! Скален бряг, зъби се!
Еней намери търсения пристан,
и морски бури вече не го плашат. (57—60)

И все пак, приел валидността на Дидониния царствен пасторал, Еней несъзнателно го сравнява с мечтаната Италия:

И, ако не залъгва ни Съдбата,
в земя тъй щедра аз ще се заселя. (81—82)

Дидона бърза да зачертае този алтернативен пасторал от съзнанието на любови си („Не говори за друга“ и т. н., 83—84), но забраната смаява до неузнаваемост предишните космични мащаби на нейното светотворчество. Процесът на „свиване“ завършва с парадоксалното затваряне на „ветровете в златна топка“ (101), а на самия златен свят — в спалнята на кралицата. Новото отъждествяване на пасторала със съществуването на любимата (101—3) вече добива негативната окраска на клаустрофобично изживяване:

Тез тука ли платна със ветровете
се съюзиха да ми го отнемат?
Във своята спалня ще ви закача
Е, хайде към Италия на път!
Прозореца отварям, ветровете
да влязат пак във заговор със вас
рещу живота мой. (IV. 4. 126—130)

Дори пред този силно смален свят за двама Дидона избира пасторала на единението с любимия:

Вървете, той остава в Картаген,
и нека даже Картаген отплува,
в прегръдките си шом държа Еней. (133—135)

Но идеята за „златния свят“ вече се третира в променена тоналност. В следващата пародийна сцена ролята на Влюбения пастир се отрежда на беззъбата бавачка, която изкушава самия Купидон (IV. 5. 3—12). След тази комична перспектива Енеевото приемане на царствения пасторал вече не носи удовлетвореността, характерна за споделеното пасторално битие. Подобно на Дидонините скиптър и корона видението на блестящия град Анхизеон (V. 1) сякаш буквализира цялото досегашно любовно светотворчество. Но то рязко се прекъсва от появата на небесния вестител Хермес: еднопосочно движещото се време на парките се оказва непримиримо с щастливото безвремие и безсъбитийност на „златния свят“. Пасторалният хронотоп рухва пред законите на трагичното действие. Пиесата завършва с раздяла, смърт и предсказание за бъдещи войни (V. 1. 306—12).

* * *

Тамерлан Велики (1587—8) превръща в пасторал самата война, като пълноценно експлоатира парадоксалния мотив за гордия пастир.

Както беше изтъкнато, за нормативната естетика на Ренесанса героичният пасторал е *contradictio in adjecto*. За Търбървил например той е „прибавяне на човешка глава към конски врат“⁴⁰. Независимо от това опитите за подобен синтез не са чужди на епохата (петраркистите, Бокачо и т. н.)⁴¹. Критици като Сидни даже са склонни да защитят тази практика: Някои смесиха предмети исторически и пасторални. Но . . . ако поотделно те са добри, обединяването им не би донесло вреда⁴².

В Марлоувия *Тамерлан* героично и пасторално се отъждествяват докрай. Централният персонаж на драмата разчупва рамките на ограниченото пасторално битие и го разширява до космически мащаби.

В традиционния пасторал благородникът, царедворецът, самият владетел с удоволствие живеят или мечтаят за живота на прости пастири. Марлоу експериментира обратната метаморфоза: пастирът става воин и властелин:

⁴⁰ Срв. предговора към превода на Мантуан. — В: Н. Соорег, 131.

⁴¹ Ibid.

⁴² Cf. Fowler, 181.

Аз лорд съм — ще покажат туй делата
и пак пастир по своя произход. (I. 2. 34—35)

В традиционния пасторал войната е разрушителна и враждебна сила; тук тя е необходимо за изграждане на златния свят:

Лежете тук, от мен презрени дрехи!
Доспехите и тази остра пика
отиват повече на Тамерлан. (41—33)

Приел вида на „царствените лъвове“, „Които протягат лапи и плашат стада от зверовете“, т. е. на пълното отрицание на Пазителя на Стадото, Тамерлан започва да играе блестящо ролята на Влюбен Пастир:

Живота с мен няма презираш ти?
От Леда по-прекрасна, Зенократа,
от сребърна Родопа по-сияйна,
по-хубава от снежните ни хълми,
за Тамерлан сега си ти по-скъпа
дори и от персийската корона,
която обещаха ми звездите.

Покорно ще ти служат 100 татари
с коне по-бързи от Пегас дори,
Ще имаш чудни дрехи от коприна,
обшити с моите скъпи диаманти,
от Зенократините дваждо по-редки;
Елени бели сред леда ще теглят
шейната ти от бивните на слон —
ще стигнат чак до върховете снежни,
които хубостта ти ще топи.
Трофеите и пленници петстотин
спечелени в мъжествената битка
на Волга при стоголавите вълни
ще поднесем във дар на Зенократа,
и мен самия в дар на Зенократа. (I. 2. 87—105)

Вместо традиционните цветя, мляко, новородени агнета Тамерлан предлага на любимата си даровете на войната, властта и богатството. Подобни са примамките, с които той изкушава военачалника Теридам. Пасторалният зов „Ела живей със мен“ сега звучи по новому:

Напускай царя, с мен се съюзи
и ние ще владеем над света
Съдбите аз държа в окови тежки
и сам въртя чекръка на Фортуна /.../
Ако при мен останеш, славни войне, /.../
Конете ти от плячката богата
едва ще стъпват и ще плуват в пот.
Ще ходим с теб по зъбери високи /.../
На таз земя владетелите горди,
царе могъщи ще са ни министри.
Сам Юпитер се правел на пастир
Кълна се в стъпките му по небето,
ще сме безсмъртни като богове
Ти съюзи се с моя нисък ранг /.../
и славата ми щом света обходи /.../
величието с мен ще споделиш. (I. 172—209)

Тердам, както и Зенократа, не остава безчувствен към изкушенията на златния свят. По-важното обаче е, че акцентът сякаш започва да се измества от самите „златни“ атрибути към върховното блаженство, тяхното *споделяне*:

Какви магии моя дух упоиват? /.../
Спечелен с думи, победен със чар,
войска, коне и себе си отдавам
на теб и с теб докрая ще споделям
добро и зло през целия живот. (228—231)

Споени ще са нашите сърца,
дорде телата ни изтлеят в прах
и възжелаят нашите две души
небесен трон. (235—237)

Мотивът за споделената наслада намира драматичен израз в сцените с ритуалното даряване с корони и тяхното ритуално връщане, както и в сцената на царствения пир (IV. 4).

С постепенното утвърждаване на парадоксалния мотив за пастира-цар се поражда и втори тематичен парадокс — за дяволския пастир. Все по-често Тамерлан се асоциира с ада и нечистите сили и това рязко противоречи на традиционната средновековна алегория за пастира — възплъщение на духовника или дори на самия бог:

Как дръзва този дяволски пастир
с такова великанско самохвалство
скали да мята по лика небесен
и срещу Юпитер да се опълчва? (II. 6. 1—4)

Божествени, или пък алдски, сили
когато бил заченат, гневно семе
смесили. (9—10)

II. 7. оприличава Тамерлан на Юпитер, рушителя на Сатурновия златен век. Образността на пасажа ни препраща и към християнското грехопадение: стремежът към „познание безкрайно“ кара героя да откъсне „най-зрелия от всички плод“ (24, 27). Тамерлан, създателят на идеални реалности в драмата, по парадоксален начин се идентифицира с рушителите на традиционните „златни светове“ — митологичния и християнския.

Във втората половина на пиесата (IV—V) темата за Разрушителя се преплита най-тясно с темата за Гнева. Това е героичният гняв на архетипалния епичен герой, модифициран от християнската идея за божия бич. Той трудно може да бъде примерен с щастливото спокойствие на пасторалния свят, с неговото безметежно блаженство, но парадоксът отново е експлоатиран докрай — гневът на Разрушителя се превръща в средство за изграждане на идиличен свят за любимата:

И Юпитер да бе в Египет цар,
аз, Зенократа, пак го бих превзел.
Ще смая всички слепи географи,
които тоя свят делят на три.
Земи далечни аз ще покоря
и с туй перо на картата тогава
ще означа села и градове
о Зенократа, с наше имена. (IV. 4. 79—86)

Влюбеният Пастир Тамерлан е и Господар на Смъртта, единствено зло на пасторалния свят и негов неизбежен край:

Върха на моя меч какво краси? /.../
О, тук седи самата властна Смърт,
по туй свирепо острие кръжи.

Поставянето на героя над Рая и Ада, еднакво „претърпкани с призраци“ от него, като че ли не пречи на вметването му в един пасторално-идилличен хронотоп, изпълнен с *otium*-а на осъществената любов. Подобно на традиционната ренесансова комедия царството на Фортуна (а не на Съдбата), Част Първа, завършва със сватбено тържество. Зенократа е възплещение на Флора, богинята на пасторалния цъфтеж, но героичното присъствува дори тук: тя също е и гордата съпруга на Юпитер (V. 2. 77—83). И все пак в едно от своите измерения военните подвизи на Тамерлан се оказват просто част от грандиозна любовна стратегия.

Тамерлан Велики, Част Втора, третира по нов начин някои стереотипи на предлождащия го героичен пасторал. Сцената, в която принц Орхан изкушава пазача си Алмеда, звучи като пародия на Тамерлановата победоносна реторика (I. 3. 30—63). В епизодите с Олимпия и Теридам, от друга страна (III, 4; IV. 2), „златният свят“ е принизен от самото му свързване с една не така всеобхватна ситуация. Постепенно в хода на пиесата сякаш се променя и самата идея за него. В III. 2. например той е сведен до мисловна представа, до понятие, което може да се изрази с единствен материален знак:

Сега съм аз войник, и тази рана
е блясък и величие такова,
сякаш престол от злато и смайл,
обсыпан с диаманти и рубини,
и най-красивите индийски перли
издигнат е под шатър пищен тука,
и аз седя, облечен с тежка роба. (117—123)

От друга страна, непосредствено в края на пиесата идеята за златния свят търси максимално буквален израз в построяването на „Самарканда“, бъдещия земен рай, героична версия на християнския „нов Йерусалим“ (111—132).

Макар че всички тези мотиви и стратегии по един или друг начин действуват де-структивно върху поетичните внушения на „златния свят“, истински радикалната промяна настъпва със смъртта на Зенократа. Една от иронии на драмата е, че тази смърт настъпва твърде скоро, след като Тамерлан е постигнал своеобразен героичен *stasis* и изживял своеобразен героичен *otium* заедно с любимата си в едно пасторално поле, обагрено в цветовете на войната:

О Зенократа, ти, око небесно,
косто пали със зари звездите,
и просветлява смръшения въздух,
и го облича във кристална дреха,
в полята на Лариса си почивай
(Разделят те от Турция Египет)
сред своите синове, царете бъдни. (I. 4. 1—8)

Че във поле, покрито с тънко будо
от течен пурпур, цялото във пръски
от мозъците на убити хора,
аз ще издигна своя царствен трон. (I. 4. 79—82)

Със смъртта на Зенократа рухват самите устои на Тамерлановия „златен свят“: „златното кълбо на вечния небесен огън“ е „лишено от горивото, възпламеняващо лъчите му“ (2—7). Тази смърт нарушава безвремето на трупашите се бляскави победи на Тамерлан и поражда призрака на Промяната. Любовната покана „Ела живей със мен“ добива трагични измерения — единствено така е възможен животът и на самия Пастир:

Живей, любима, още зарад мен,
или, умирайки, ме ти убий.

И, ако жалиш Тамерлан Велики,
слез от небето и живеј пак с мен! (II. 4. 55—56, 117—118)

За да смеќки распадането на „златниот свят за двама“ пред лицето на отвъдното, новото „*locus amoenus*“ в драмата, Зенократа преобриќа ценностите на пасторалната споделеност на битието. Тя иска позволение да умре и определува *получаването* му како висша изјава на любов:

О, остави ме да умра, любими,
с търпение и обич остави ме. (II. 4. 66—67)

За Тамерлан обаче Зенократа се отправа към друг — не изградения от самия него — „златен свят“:

Влюбеният Зевс отгук я грабна.
Ще бъде тя кралица на небето.
Който и бог сега да те прегриша,
и чашата с нектар да ти поднася,
о, само виж ме, дивна Зенократа. (II. 4. 107—111)

Единственият изход за Пастира се оказува превршането на самата смърт в подражание на „света за двама“:

Където и духът ѝ да е, с мене
ще бъдеш, тјало, с касия и мирта
запазено в обковката от злато,
и непогребано до мојта смърт. (129—132)

Последниот миг на блаженство, изживан от Тамерлан, е сврзан не с пишциот дворцов блясък или с космичните мащаби на неговите победи, нито дори с парадоксално креативните аспекти на богоборчеството му, а с простата радост от последната среща с Нимфата (V. 3. 225—228). Смъртта на самия герой е оплакана в противоречивите образи на огњя и плода (250—252), една своеобразна *summa* на цялата художествена противоречивост на пиесата како героичен пасторал.

* * *

Следващите драми на Марлоу имат само косвено отношение към разглежаните проблеми. В тях отново напълно осезаемо присъствува видението за „златниот свят“, но то вече претърпува различни „не-пасторални“ тематични модификации.

За разлика от *Тамерлан Малтијскиот еврејец* разчита не на преобриќането на традиционните схеми, а на буквализирането на някои типични метафори. Марловианскиот *otium* тук се свежда до „красивото удоволствие от парите“, а самиот „златен свят“ е спечеленото злато:

О, мое злато, шастие, успех,
ти, моя сила, смърт за моя враг!
О, на блаженството ми праотец! (II. 1. 51—53)

„Златниот сын“, пожелан от Абигейл за нејниот родител, също има иронично-буквалистичен смисъл: тоа ще бъде снување на изгубеното злато (II. 1. 38).

В „Малтијскиот еврејец“ Марлоу сјакш затварува стабилниот и сгъстен хронотоп на пасторала в пространството на стаята, където геројот држи богатствата си:

Опали, аметисти и сапфири,
топази, изумруди, хиацинти,
рубини дивни, светли диаманти,
и самородни камъни, тјј ценни,
че и един, отсјден справедливо,

с карати като той тук пред мене,
послужил би при някоя опасност
от плен крале велики да откупи.
Туй съставлява негово богатство
и смятам, с туй разумният търговец
се отличава от тълпата проста,
че, щом имот натрупа, той затваря
несметните богатства в малка стая. (I. 1. 25—37)

В това затворено „златно“ пространство, истинско средоточие на световните пътища, Варава изпитва блаженството на един старозаветен Рай:

Така богатствата към нас текат,
и трупат се по суша и море.
Това е то оная благодат,
що бог бе обещал на Израил,
и туй е щастието на Авраам. (I. 1. 105—108)

За централния персонаж богатствата са „плодове“ (I. 1. 179), а неговата най-страшна клетва е свързана с „безплодието на земята“ (I. 1. 168). Своя *otium* Варава изживява по чисто пасторален маниер:

Отваряй, Феб, очите на деня.
Не враната, а чучулигата
събуждай, с нея да се понеса
и да им* пея, както тя на своите
малки. (II. 1. 63—66)

И в тази пиеса значителна роля играе мотивът за даровете, предлагани от твореца на „златния свят.“ Тук обаче за пръв път у Марлоу пълноценно функционира открито ироничният, дори гротесков контраст между бляскаво обещание и грозна действителност.

Така например, Варава предлага на християнските монаси
Хамбари със пшеница, изби с вино
хранилища с подправки и лекарства
и слитъци от злато, и монети —
сандъци цели, и безбройни перли,
огромни, кръгли, скрити у дома ми,
и пълни триумове в Александрия. . . (IV. 1. 66—71)

В духа на мрачната ирония в драмата „златните“ дарове и пирът, традиционен символ на споделеността на „златното“ битие, се оказват смъртоносни. Варава изпраща на монахините гърне с отровна каша, убива двамата монаси, подарява отровни цветя на Беламира и приятелите ѝ и замисля мъчителната смърт на Селим. Във функцията си на Влюбен Пастир героят се оказва себедостатъчен в негативния смисъл на драмата. Неговите „нимфи“ са многобройни, но „златният свят“ е заключен добре в самия него. Традиционните пасторално-идилчни формули на общението се разцепват на две, взривени отвътре, но засега това остава в сферата на комедийния ефект:

Щом аз съм жив, то нека мре
светът. (V. 5. 11)

Финалът на пиесата пренася централния персонаж във възможно най-пълното отрящане на традиционното *locus amoenus*, една гротескна сценична версия на християнския Ад. Варава пада във врящия котел под скелата, на която се разыгрва действието. Този буквализиран апокалипсис идва като справедливо възмездие за буквализираните беатистични реалности на престъпния „Влюбен Пастир“:

* На торбите със злато. — Б. пр.

И вече почва топлината страшна
да ме измъчва с нетърпими бодки
Умри, живот! Език, докрая
ругай на воля и умри! (V. V. 92—94)

И така „Малтийският евреин“ е пиеса на обезценяването — или точното оценяване (в карати, големина, покупателна стойност) — на идиличния „златен“ свят. Негова достойна емблема е пародийната сцена, в която робът Итамор и куртизанката Беламира свеждат до абсурд архетипалните роли на Пастира и Нимфата:

Към Гърция със мене полети!
Язон ще бъда, руно ще си ти.
Килими всички ниви там красят
От облаците гроздове висят.
Дърветата са там в зелен халат
Ще си Венера, аз — Адонис млад.
Там, ниви, храсти и иглики
все раждат захарни тръстики.
И щом Плутон в небето има,
сла и ми стани любима. (IV. 2. 107—117)

* * *

В известен смисъл *Едуард II* е сроден с ранния *Тамерлан*. Тази пиеса също експлоатира абсолютния контраст между идилично и героично и художествените парадокси на мира и войната. Но ако *Тамерлан* извисява пасторалния свят до бляскава героинка, историческата хроника *Едуард II* свежда един априорно героичен свят до тесните измерения на любовния пасторал. Всъщност това е и основният източник на драматичния конфликт в тази пиеса. Пастирът-крал Тамерлан покорява всички, за да изживее *oïum* със своята Нимфа. Кралят-пастир Едуард отблъсква всички, за да постигне същото.

Едуард и любимецът му Гейвъстън „не водят войни“ (I. 1. 36) и „харесват музика и стихове“:

Ти нявга бил ли си в полето бойно
с развято знаме? Май веднъж, когато
бойците ти, подобно на актьори
пристъпваха в красивите си дрехи.
Самият ти във злато и коприна
от коня си се смееше на всички
и тръскаше на шлема си перата,
окичени с подаръци на дами. (II. 2. 182—187)

Едуард превръща в любовен дар самото кралство и кралската си власт:

Умря баша ми. Идвай, Гейвъстън,
с другаря скъп туй кралство сподели! (I. 1. 1—2)

Страхуваш ли се? Ще ти дам охрана.
Навярно искаш злато? Ей хазната.
Вземи печата ми, щом искаш почит.
Спасявай и погубвай в наше име,
и властвай според своите прищевки. (166—170)

„Пасторалът“ на Едуард е изграден по законите на Дидониния „свят за двама“ — и тук присъствието на отделната личност е по-важно от външните „златни“ атрибути:

На няколко царства кроете вие
държавата, делете ги по равно.

Единчко кътче само оставете
за мене — за наслади с Гейвъстън. (I. 4. 70—73)

Действително космичните мащаби на *Тамерлан* са свити до неузнаваемост, но в определен смисъл по-късната пиеса може би представлява една по-истинска Марловианска *De hominis dignitate*⁴³:

„Защо обичаш тоз, що мразят всички“?
„Обича ме той повече от всички“. (I. 4.77—78)

За Едуард отсъствието на Любимеца е равносилно на разрушаване на „златния свят“, даже на разпадане на личността на самия Влюбен Пастир:

Сега от таз земя си ти прокуден,
а аз — изгнан от себе си самия. (I. 4. 129—130)

В такъв случай *locus amoenus* е всяко място, където е Гейвъстън:

Където шеш, живееш. Ще имаш злато.
Не ще да е за дълго. Ако е —
при теб ще дойда с незалязла обич. (I. 4. 114—116)

При това пълно сливане на две личности в единен „златен свят“ архетипалните роли на Влюбения Пастир и Нимфата до голяма степен губят своя смисъл. Гейвъстън е обект на Едуардовото светотворчество, но за разлика от Еней и Зенократа той с лекота се включва в него:

Ще го развличам вечер с чудни маски*,
комедии и най-изящни речи,
а през деня, когато се разхожда,
от лажовете свои ще направя
прекрасни нимфи, а слугите всички
като сатири ще пасат в полята,
и дивен танц ще тропат със копита.
И тук-таме момче като Диана,
що позлатява със коси водата,
с блестящи перли по ръцете голи,
и в сръчните си длани с клон маслинен —
да крие туй, що радва нас, мъжете —
в потока ще се къпе, а наблизо
друг някой, взел вида на Актеона,
от хроста ще наднича и наказан
ще бъде от гневливата богиня, и т. н. (I. I. 55—68)

„Златният свят“ на *Едуард II* всъщност се оказва среща-сливане на два „златни свята“ и това е част от забележителното хуманистично послание на цялата драма.

Основен парадокс на пиесата е взаимното изключване на пасторално-идилличен покой и политически мир. Стремещът на централния персонаж към *otium* неизбежно води до война, но *тук* това противоречие се третира в чисто трагичен план:

Тез маски и разгулни пиршества,
прескъпите ти дарове безчет
съсипаха хазната ти и теб.
Народът се бунтува, и т. н.

И така до голяма степен конфликтът в драмата се определя от спора за правото на краля да живее сред „пасторален“ *otium*. В социално-политически аспект присъдата

⁴³ Алюзията е с едноименното произведение на известния италиански хуманист от XV в. Пико де ла Мирандола.

* Вид късноренесансови представления. — Б. пр.

над „златния свят“ е недвусмислена: бидейки Влюбен Пастир, Едуард престава да бъде Добър Пастир на своя народ. С други думи, тук сякаш влизат в единоборство две различни представи за Пастира — античната хедонистично-естетизираща, от една страна, и средновековната алегорично-морализаторска, от друга. При това напрежението между тях остава докрай неразрешено. На политическия мотив за „спокойствието на Англия“ и „безопасността на нейния крал“ (359—60) успешно противостои дълбоко хуманистичната идея за сливането на „златни светове“ като връх в човешкото обшуване. За Едуард правото на *otium* е право на *сподделено* битие, а неговото отнемане е равносильно на смърт и край на „земното блаженство“ (I. 4. 62—5).

Неуспял да превърне Англия в „златен свят“ за любимците си, Едуард подобно на Варава завършва живота си в пълното отрицание на мечтаното „хубаво място“. В тази пиеса това е подземният затвор, „пещерата на Грижата“. Но истинската разлика със „златния свят“ е раздялата с короната, основното „средство“ на Едуардовото блестящо светотворчество:

Свети навеки, ти, небесно слънце.
Над таз земя нош тиха да не пада.
О спрете, вий, стрелки на естеството.
Сезони, времена, не се менете,
та в Англия да властва Едуард! (V. 1. 64—8)

Единствено при такова спряло време, при такъв вечен и неизменен — „пасторален“ — ден се оказва възможен *otium*-ът на краля — Влюбен Пастир.

Постепенно Едуард осъзнава нетрайността на своя земен „златен свят“ и пожелава небесния „пасторал“ (107—9), път, към който се оказва смъртта (128). От този момент всички *loci* са еднакви за него — те еднакво са подходящи за погребения (145—6).

Както тематично, така и чисто сценографски* затворът в Килингуърт все още не е пълен антипод на „хубавото място“. Това не е странен факт на фона на общата тенденция за отъждествяване на място и персонаж и за изравняване на всички „места“. Килингуърт би могъл да бъде един пасторал на съзнанието, неиконичен знак на създаден *ex nihilo* „златен свят“:

Мислете си, че туй дворецът ваш е,
и тук лежите просто за отмора,
и не по принуда, нито пък от нужда. (V. 1. 2—4)

Постепенно обаче Едуардовият затвор все повече се свързва с образи, които „слизат“ към самия Ад („помийната яма“, „водата от канала“, „гнисните нечистотии“, „непрогледният мрак, иронично осветяван единствено от фигурата на убиеца Лайтборн**).

Именно в този момент обаче се утвърждава най-пълноценно мотивът за сливането на *locus* и *persona*: както отбелязва граф Кент, затворът е истинският кралски двор, защото дворецът е там, където е кралят (V. 3. 59—60). На този фон традиционната идея за *locus amoenus* сякаш се обезсмисля, за да се изпълни с нов ренесансово-хуманистичен смисъл.

За самия Едуард „хубавото място“ си остава неделимо свързано с присъствието на *другия* човек. По това този персонаж се отличава от „затвореността“ на герои като Варава, а по-късно и Фауст и това го прави така близък както до традиционния пасторален герой, органично свързан със своята общност, така и до марловия Влюбен Пастир, за когото „златният свят“ е *сподделено* съществуване.

* * *

При все че централният персонаж в „Доктор Фауст“ носи типично пасторално име (Faustus, т. е. щастлив⁴⁴), неговите връзки с типажите на пасторала са далечни и опо-

* Поради представянето му на самата сцена, т. е. на същото сценично „ниво“, на което се разиграва цялото действие.

** Т. е. „роден от светлината“.

⁴⁴ Cf. for instance Barnabe Googe, *Ecloga Quinta* (1563).

оредени. Той е ученият теолог, продал душата си на дявола, и в такъв смисъл пълен антипод на традиционния средновековен духовник — Пастир.

Съществува обаче безспорна същностна близост между Фауст и разглеждания марловиански архетип и тя отново се крие в стремежа на персонажа към един свят на блаженство и идеална красота. Този път средство за изграждането му се оказва изкуството на магьосника:

Какъв всемир от радост от изгода,
богатство, всемогъщество и слава
е даден на усърдния магистър . . .
. . . туй изкуство дава власт, която
е безгранична като мисълта. (I. 1. 52—60)

В образа на Фауст отново по чисто марловиански маниер се сливат ролите на Пастира и Нимфата. Фауст е както субект, така и обект на изграждания „златен свят“:

Нима ще мога духове да карам
да ми донасят туй, което искам,
да ми решават всякакви загадки,
да вършат най-отчаяни дела!
Чак в Индия за злато ще ги пращам,
за бисери безценни — в дън морета,
на края на света новооткрит —
за царски лакомства и плодове . . . (I. 1. 78—96)

В същото време обаче творец на идеални реалности е и Мефистофел, който обещава на героя всички наслади:

Аз ще съм ти роб и ще ти служа
с неща, които ти не си бленувал (I. 5. 45—7)

Най-прелестните куртизанки
в леглото ти ще пращам всяка утрин.
Която си харесаш, ще е твоя,
макар да е от Сава по-разумна,
по-целомъдрена от Пенелопа,
по-бляскава от моя господар,
от Луцифер, преди да го низвергнат. (155—167)

Ироничното раздвояване на ролята на Влюбения Пастир в „Доктор Фауст“ е пълната противоположност на сливането на две личности-битиета в *Едуард II*. То отразява иронията на самия статус на централния персонаж в тази пиеса. Фауст непрекъснато иска от Мефистофел атрибути от обещания „златен свят“, но всъщност именно той ще поднесе на Мефистофел „от любов“ (I. 5. 53) голяма „дар и завещание“ (там, 89). Традиционните пасторални дарове са превърнати в трагична гротеска: Фауст предлага на Мефистофел „и плът, и дух“ (I. 5. 89) в буквалния смисъл на думата. Върховният — и последен — миг на отиш за героя е може би неслучайно сцената с възкресяването на Елена. В нея той комбинира ролята на Парис, митологичния Влюбен Пастир с бляскавото светотворчество на марловианския пасторален архетип:

Аз Парис ще съм. От любов към тебе
не Троя — Витенберг ще обсадя,
ще поваля без мъка Менелая
и с багрите ти свежи ще накича
перата, върху шлема ми развети.
Ахил в петата ще рани и мигом
ще литна при Елена за целувка. / . . . /
Ти, само ти любима ще ми бъдеш! (V. 1. 97—116)

Характерна особеност на „златния свят“ в драмата е заличаването на границата между двете взаимно изключващи се християнски *loci* — Рай и Ада, в името на неговото изграждане („И рай, и ад за мен са все едно“, I. 3. 59).

В началото на пиесата Адът е отрицанието на мечтаното *locus amoenus*, на жадвания от Фауст „всемир от радост и изхода / богатство, всемогъщество и слава“ (I. 52.3). Той е „отвергване от блаженството“ (I. 3. 76) и е разположен

В утробата на тези елементи,
където ний навеки ще се мъчим.
Че адът няма ни предел, ний край. (I. 5. 124—6)

Представата за ада е все още твърде абстрактна. Той се отъждествява със своя обител и подобно на Сидниевия пасторал е в голяма степен душевно състояние:

Та туй е адът. И сега съм в него.
Та мигар аз, видял лика на Бога
и вкусил всички радости небесни,
сега в безбройни адове не страдам,
бидейки от блаженството отвергнат. (I. 3. 76—80)

Където да сме ние, там е адът,
и гдето да е адът, ний сме там.
Или накратко, щом светът се свърши
и се пречистят всички земни твари,
където не е рай, ще бъде ад. (I. 127—131)

Поместването на ада — душевно състояние, вътре във Фаустовия „златен свят“ е недвусмислен коментар върху същността на последния. Но за героя все още „насладата надвива /над отчаянието“ (II. 1. 25):

О драги Мефистофеле, сполай ти.
Доде съм на земята, пресити ме
на всички наслаждения човешки.
И двадесет и четири години
в такава радост аз ще изживея,
че този светъл свят, доде светува,
ще се диви пред името на Фауст. (III. 2. 58—62)

За да преодолее притегателната сила на небесата, духовете представят Ада като мечтаното *locus amoenus*: в него според Луцифер „има всякакви наслади“ (II. 1. 180). Една от тях е пиеската на Седемте Смъртни Гряха, която функционира като ироничен коментар върху Фаустовия светотворчески идеал. Тя представя в карикатурен вид съществени теми и мотиви от него. Гордостта настоява за изтънчен декор:

Не ще продумам нито слово повече, додето земята не бъде
парфюмирана и застлана с гоблени. (122—4)

Алчността поднася отблъскваща пародия както за творящата човешка воля, така и за „златното“ в „златния свят“:

Ако можеше да се изпълни моята воля, бих превърнала на
злато тази къща, зеб и всички тук и бих ви заключила
здраво в ковчежето си. (128—30)

Завистта превръща в гротеска Фаустовата себедостатъчност, свиването на идеалната реалност до битието на единствен персонаж:

Ох, да можеше да настане глад по земята и всички да
измрат, та да остана да живея сам-самичка! Тогава ще
видиш как ще затлъстея. (134—6)

По подобен начин функционира и алегорията на Гнева:

Ранявам себе си, колчем не успя да намеря някой друг да се бие с мен.
Излишествата на Чревоугодieto хвърлят интересна светлина върху „златната“
пищност и изобилие:

Трийсет гошавки и десет закуски на ден — твърде нищожна работа за моята при-
рода.

Леността пък сякаш е родена от самия пасторален *otium*, изживяван на традицион-
ния „слънчев бряг“:

Зачената бях на огрян от слънцето бряг, където се излежавам и досега.

Цялата ирония на Фаустовия път към „златния свят“ се разкрива в трагичната фи-
нална сцена, която отвежда героя в лоното на невъобразими мъчения:

Виж фуриите как с пламтящи вили
подмятат там проклетите души,
чиято плът в оловото се пържи.
Разчекнати тела в жарта цвърчат
и не умират. Този огнен стол
е за измъчените — да отдъхнат.
Ония, дето гълтат лумнал пламък
са все чревоугодници. . . (V. 2. 129—134)

„Златният свят“ е изместен от блясъка на адските огънове, а „безграничното на-
слаждение“ — от „сладостта на огнения стол“.

Последният удар върху Фаустовия бляскав свят е нанесен от изтичащото време.
Опитът на персонажа да спре хода му и да наподобя безвремието на идиличния *otium*
превърща неговия заключителен монолог в трагично-иронична алба⁴⁵:

Небесни сфери, спрете! Време, спри,
та полунощ да не настъпи нивга!
Изгрей, върни се и изгрей отново,
Око на Естеството, превърни
деня във вечност. (146—150)

Бързото изтичане на „златното време“ се оказва съизмеримо с последователното
отпадане на различните *loci* като възможни „златни места“:

О, аз ще скоча в рай! . . . Кой ме свлича? . . .
Елате, планини, връз мен елате
и скрийте ме от божията ярост.
Не, не!
Тогава в дън земята ще се свра.
Земя, зини! О, не, не ме прибира!
Звезди, царил в моето рождение,
на Фауст отредили смърт и ад,
сега като мъгла ме извлечете
в утробата на този труден облак,
та колчем нявга блъвните в сфера
от димната ви паст плътта на Фауст,
отново да се пръкне и духът ми
да може да възлесе на небето! . . .
О, удря, удря! Плът, стани ефир,
Че Луцифер ще те захвърли в ала!
Душа, на капчици се разсипи
и в океана изчезни навеки! (V. 2. 155—196)

Ударите на часовника са превърнати в почти физическо усещане (О, удря, удря!).
Спасението от тях е в пълното сливане на *persona* и *locus* (ефир, океан), но то също се

⁴⁵ Жанр на средновековната любовна лирика, в който влюбените тъгуват по отивашата си нощ

оказва неосъществимо. Единствено Адът очаква и приема героя, като потвърждава формулата на Мефистофел, „където не е рай, ще бъде ад“.

* * *

В поемата „Херо и Леандър“, вероятно последното произведение на Кристофър Марлоу, схемите на „Влюбения Пастир“ се експлоатират с истинско наслаждение. Херо сякаш е Нимфа, предварително приела даровете на Пастира — нейни са красивата престилка, венецът от мирта, огърлиците от камъчета, които греят като диаманти, бутушките от посребрени миди, украсени с враща от перли и злато, и т. н. (I, 9—50).

Носителка *apriori* на атрибутите на „златния свят“, Херо е затворена в себе си идилична реалност. Тя е Единицата, която е лишена от „сладостно общуване“:

Едно не е число, и за момите
без мъжко общество са празни дните.
Самотна, ти Едно ще бъдеш пак,
дори Химен да склучи с тебе брак.

Сливането на обекта и субекта на „златния свят“ отново поражда цяла поредица от парадокси: Херо е девствената жрица (букв. „монахиня“) на Венера*, така че нейният свят обет е равностоен на грях пред самото божество (I, 300—10).

Внушавайки идеята за вплътената в Херо идеална завършеност на пасторалното битие, „Херо и Леандър“ всъщност започва там, където свършва „Влюбеният пастир“. Вероятно затова нейното развитие е не по посока на установяване на характерното за пасторалния *otium* безвреме и покой, а обратно, към тяхното разрушаване. За разлика от реториката на Влюбения Пастир реториката на Леандър не предлага нищо. Тя въздига в свой, макар и проблематично осъществен, идеал „грубите думи“ (200), „простотата“ и „голата истина“ (208). Леандър превзема идиличния „златен свят“ и като че си присвоява атрибутите, принадлежащи по право на Нимфата. Той е „тиванецът Херакъл“, който „влиза в градината на Хесперидите“ и „откъсва плода“ от златното дърво (II, 297—300). Спечелил любовта на Херо, Леандър напомня с вида си както самата нея, така и идиличния образ от обещанията на Влюбения Пастир:

С любовна мирта беше украсен,
с ръце, обвити от гирлянд червен,
с венец, от дивното ѝ чело снет,
и с пръстена на нейния обет . . . (II, 105—8)

Идеята за принципно еднаквото функциониране на двата образа спрямо установения архетип се подхранва и от превръщането на Леандър в обект на изграждания от морския бог Нептун „златен свят“ (II, 155—226).

Край него завъртяха се вълните
и стигна той до дъното, покрито
със перли и с горички от корали.
Русалки дивни бяха се отдали
на нежни страсти пред купчини злато,
останки от потънали фрегати.
И т. н.

Макар и да звучи като типичен ренесансов разказ в разказа, целеш да покаже повторемостта на описваната ситуация на различни нива, историята за любовта на Меркурий към красивата пастирка (I, 385—470) има ключова роля в развитието на сюжета. В шеговитото митологично обяснение на враждебността на парките (Съдбите, *Destinies*) към пасторалния златен век могат да се открият своеобразни метапостични

* Между другото елизабетински жаргонен израз за „проститутка“ — Б. пр.

смысле. Докато Фортуна владува в ренесансовата комедия⁴⁶ и в ренесансовия пасторал — трагедията е царството на Съдбата, на конфликта на индивида — творец на света, със собственото му детерминистично ограничено човешко битие.

Макар и оцветена от присъствието на божеството, историята на Меркурий и красивата пастирка започва като най-обикновена пасторела. За да спечели любовта на девойката, Меркурий разчита на „лещата се реч“ (I, 419—20), която разкрива „пътя към нов Елизиум“ (411). За разлика от традиционната ситуация в пасторелата обаче този път подобно на принцеса от средновековните романи девойката сама определя даровете — изпитания. При това техният мащаб далеч надхвърля рамките на собствения ѝ пасторален свят, засяга самите устни на митологичния космос. Причината е, и двусмислено посочена — това е „жаждата за безсмъртие“ (427), амбицията (428), и в крайна сметка най-страшният смъртен грях, гордостта:

Че литната гордост е позната
в колибата, тъй както във пала.а. (393—4)

Пастирката възлага на любимия си дръзка задача:

Тя глътка от нектара жаждува,
със който Олимписецът пирува. (431—2)

Низвергнат от Олимп за простъпката си, Меркурий търси помощ от Купидон който ранява самите парк с любов към него. В ролята на Влюбени Пастири парките предлагат изкушения от вселенски мащаб:

И ножа смъртоносен те му дават,
със който дните земни съкращават,
и механизма слагат му в краката,
повдигнал сам от Хаоса земята. (446—9)

Вместо това обаче Меркурий избира „блаженото време“ на втория Златен век. Но постигнал желаното, той пренебрегва любовта на Съдбите, които слагат край на новото царуване на Сатурн и Опе.

Макар и шеговит, този митологичен пасторал подготвя един поетичен контекст за предстоящата трагична развръзка на поемата, за нахлуването на съдбовната смърт в краткотрайната любовна идиллия. „Херо и Леандър“ остава недовършена от Марлоу⁴⁷ и днес можем само да гадаем дали и как даденостите от първите две сестиади биха се реализирали в нейния цялостен художествен замисъл. При все това в нея проличават тенденции, които хвърлят интересна светлина върху трактовката на пасторалния хронотоп в драматичното творчество на Марлоу. На първо място, това е отказът от пасторала на Единицата, експериментиран в различни модификации в „Малтийския свреин“ и „Доктор Фауст“, в името на споделения свят за двама от „Едуард II“. В метапоетичен аспект това е другото лице на стремежа да се подчини пасторалният цитат на законите на включилия го жанр, т. е. драматичната диалогичност да надделее над лиричното затваряне на битието в отделното „аз“.

На второ място, „Херо и Леандър“ може да се прочете като марловиански мит за несъвместимостта на затворения и статичен „златен свят“ със законите на трагедията, жанра на Съдбата или необратимо изтичащото време.

* * *

В своето драматично творчество Кристофър Марлоу използва пасторално-идилличния „златен свят“ като своеобразен цитат. При това свиване до определен топос жанрът губи характерната си алегоричност и започва да черпи смисъл от функциони-

⁴⁶ Love and Fortune play in Comedies (Любовта и Фортуна играят в комедиите) според М. К. Брамбрук стара поговорка на английския театър. Срв. Shakespeare the Craftsman, Camb., 1979, 62.

⁴⁷ Поемата обикновено се печата с продължението, написано от Дж. Чапмън.

рането си в конкретния драматичен контекст. В ранната „Дидона“ цитатите са най-чести, но пиесата не се превръща в пасторално-драматичен хибрид поради подчертаното напрежение между двата различни жанрови хронотопа. „Тамерлан Велики“, I и II, драматизира критическия парадокс на героичния пасторал. На този нов стадий на тематично експериментиране схемите на „Влюбения Пастир“ сякаш подобно на самия герой „събличат пастирските одежди“. По-абстрактни, независими от чисто пасторалния декор, внесени в един принципно чужд тематичен обхват, те са на път да се превърнат в метафора за самия ренесансов копнеж по съвършеното. Напълно изчистен от тематичните си характеристики, пасторално-идиличният хронотоп функционира в пародиен и ироничен план в пиеси като „Малтийският еврей“ и „Доктор Фауст“. Откритото признание за отчуждеността на този хронотоп от законите на драматичния свят, от друга страна, превръща хрониката „Едуард II“ в една „добре направена пиеса“. В недовършената поема „Херо и Леандър“ се изпробват по-близки до традиционния жанров репертоар модификации на типичната пасторална ситуация, които хвърлят допълнителна светлина върху марловианския „златен свят“ като *споделено* битие.