

«HAMLET» И «ХАМЛЕТ» ОПИТ ЗА «СТЕРЕО» ЧЕТЕНЕ

НИКИТА НАНКОВ

Драмите на Метерлинка се развиват толкова в един приказен свят, колкото и «Хамлет», или «Крал Лир», или «Макбет».

Гео Милев

Творбата е традицията на разночетенията ѝ. Традицията става особено осезаема при съпоставително – «стерео» – четене. В тази статия ще сравнявам някои страни на ренесансовата естетика и възплъщенията ѝ в оригинала на «Хамлет» и на модернистичната естетика и възплъщенията ѝ в стилистиката на превода и критическите интерпретации на трагедията от Гео Милев (1). Целта ми е да набележа някои важни смислови различия между оригинала и превода и, облегат на тях, да погледна критично на един мит за превода, който, по-общо казано, има връзка с цялостното дело на Гео Милев и с някои особености на българския модернизъм изобщо.

Двете естетики съпоставям по един пределно общ признак: отношението на субекта (човека, неговия разум, воля, действие) към обекта (света, природата, историята, Бога). В естетиката на Ренесанса има интимна, равнопоставена връзка между обект и субект. Съдържанието ѝ е стихийното самоутвърждаване на индивида, а нейната структура – ренесансовият тип на неоплатонизма (2). В центъра на модернистичната естетика е абсолютният субект, който със своя ум, воля, действия създава и владее обекта, който е външен и поради това враждебен нему. «Ренесансовият» прочит на трагедията следва три общи положения: Спецификата на ренесансовия индивидуализъм в естетиката е била в: а) стихийното самоутвърждаване на човека, б) който мисли и действа артистично и в) който разбира заобикалящата го природна и историческа среда не субстанциално (от което би трябвало да се страхува), но самодостатъчно-съзерцателно (на което е могъл само да се наслаждава и майсторски да ѝ подражава). (3)

Ренесансовият индивидуализъм обаче не е абсолютен, а ограничен и това го прави трагично противоречив. В изкуството това се проявява чрез сблъсъка на титани, всеки от които иска да владее целия свят и които в своята борба взаимно се унищожават (4). Противоречивостта на ренесансовия индивидуализъм му е генетично присъща, но тя става особено остра при историческото изживяване на Ренесанса. Шекспировите трагедии са израз тъкмо на този процес; «Хамлет» е «трагедия на ренесансовия индивидуализъм» (5).

В «Хамлет» стихийният, противоречив и безперспективен титанизъм се проявява поне на три равнища. Най-широката рамка на творбата са отношенията между Дания, Норвегия и Полша – при всичките си владетели те са в непрестанни войни или подготовка за войни, в които напругат всички-

те си сили. Причините за войните са не толкова материални – парче земя с цената на «яйчена черупка», колкото духовни, тоест войни заради самия принцип на войната – облог на амбициозни владетели (старите Хамлет и Фортинбрас) или гордостта на младия Фортинбрас. Принцовете Хамлет и Фортинбрас наследяват и имената на бащите си – а това подсказва, че съперничеството между титаните-държави е безначално и безкрайно във времето. Войните обхващат и цялото пространство на трагедията (Витенберг и Франция са друг тип пространство). Войните в трагедията са процес, не резултат. Това важи и за другите две равнища на трагедията. Смисълът на тази най-широка рамка е, че всеки винаги и навсякъде е едновременно и победител, и победен.

Сред тези надчовешки държавно-световни граници се вмести най-яркият, човешкият сблъсък на титанични фигури – противоборството между Клавдий и Хамлет. Всъщност преходът от първото към второто равнище е не абсолютен, а крехък и относителен – монарсите в трагедията многократно се назовават с имената на техните държави, например «old Norway» – тоест старият, възрастният крал на Норвегия (I д., 2 сц.). С други думи, монарх, държава и световен ред са не само имплицитно, но и експлицитно отъждествени. Конфликтът между Краля и Хамлет е сблъсък между артистично мислещи и действащи индивиди. Борбата между тях е безкрайно надхитряне, те едновременно мамат и са мамени. Артистичната игра е по-ярка у принца, но по същите правила играе и монархът-узурпатор. Антагонистите изживяват непосредствено цялата обективна действителност в творбата и я превръщат в гигантско представление, на което режисьорите са те. Това артистично сливане на света и индивида – представено най-ярко може би посредством групирането на останалите герои около двамата антагонисти като техни съзнателни или несъзнателни оръдия – произтича по сходна схема: героят предприема поредния ход срещу противника си, си-реч организира поредното представление, в което се представя само за актьор. Целта на представлението обаче е да се види реакцията на публиката. Така публиката (не театралната, а тази в самата пиеса) става актьор, без да подозира тази своя роля, а организаторът-актьор се превръща в скрита публика. Най-известните примери са театралното представление, «мишеловката», организирано от Хамлет за Клавдий (III д., 2 сц.) и дуелът, стъкмен от Клавдий за Хамлет (V д., 2 сц.).

И още един пример за артистизма на героите. В Ренесанса перспективата е един от главните проблеми в изкуството. Тя е геометрия на човешките сетива, която интериоризира обективните оптически закони (6). По принципа на перспективата е построена онази част от Трето действие, Четвърта сцена, в която Хамлет вижда и чува Духа на баща си, а майка му не усеща Духа. Друг пример за перспектива – този път времева – е твърдението на Хамлет в монолога му в Първо действие, Втора сцена, че действителните «two months» (два месеца) от смъртта на баща му за него са «within a month» (подир месец) или дори «within these two hours» (преди два часа), както казва на Офелия при театралното представление, а тя уточнява обективно: «twice two moths» (два пъти по два месеца) – (III д., 2 сц.). Във втория пласт на трагедията големите антагонистични индивидуалности мислят и действат артистично и заедно с това са жертва на подобно мислене и действие от страна на другите.

Образът на Хамлет е равнището, на което най-отчетливо се изразява ренесансовият индивидуализъм и неговата трагична противоречивост. Ще се

задоволя само с един частен пример, показващ самодостатъчно-съзерцателното, естетическото отношение на ренесансовия индивид към природно-историческата среда. Една от съществените особености на естетиката на Ренесанса е, че изкуството през тази епоха широко си служи с високи библейски и антични сюжети, които разработва в духа на светския неоплатонизъм на своето време. Онази естетика е «философия на митологията»; посредством възвишените митове ренесансовият творец представя личностно-материалния индивид. В ренесансовото изкуство тези сюжети с тяхната митологична дълбина са съизмерими с човешкото съзнание и в познавателно отношение са иманентни на това съзнание (7). В «Хамлет» такива сюжети се дават по-разгърнато или едва се загатват. Развит сюжет е монологът на Първи актьор за смъртта на Приам под меча на Пир (II д., 2 сц.) и монологът на Хамлет в края на Второ действие, където той се пита защо актьорът плаче заради Хекуба. Загатване на такива сюжети има в монолога на Хамлет в Първо действие, Втора сцена, където принцът сравнява мъртвия си баща, Клавдий и майка си с божества от гръцката митология.

В ренесансовата естетика високите сюжети минават и в своята противоположност. Символно-митологичното може да се превърне във веществено-битово и натуралистично и да изгуби своя висок и дълбинен смисъл (8). В тези случаи митът вече не е иманентен на ренесансовото съзнание, а по-скоро е негова играчка. Интимното равновесие между субекта и обекта се нарушава и твърде осезателен става субективизмът, стремежът на субекта да се наложи над обекта. Субективизмът е потенциално заложен в ренесансовия индивидуализъм, но неговото пълно разгръщане е гибелно за ренесансовите ценности. Най-ярък пример за нарушаване на баланса между субект и обект чрез изместване на ударението върху субекта е разговорот между Хамлет и Хорацио в гробището (V д., 1 сц.), където принцът разсъждава как с «благородния прах на Александър» (the noble dust of Alexander) може да се запуши отвор на бъчва (it stopping a bung-hole) или с калта от «царствения Цезар» (imperial Caesar) да се подмаже дупка в стената (stop a hole). Една от художествените функции на гробарите шутове е извеждането на ренесансовия субективизъм до крайната му степен – абсурдно-смешна и напоена с мъртворещки хумор.

* * *

Гео Милев превежда «Хамлет» през 1917 г. – в разгара на българския символизъм и модернизъм. През април 1918 г. Николай Лилиев му пише по повод на изданието вече превод:

«Не съм още видял първата книга на библиотека «Везни», но чух вече да се говори, че на Хамлета бил даден «модерен дух». И това било ценното на превода. Тъй казал и г. Божан Ангелов. (9)

Споменах, че естетиката на модернизма е естетика на субекта, който се бои от обекта и затова го пресъздава и владее мислено. Природно-историческата среда в тази естетика се разбира субстанциално, тя е отделена от субекта, тя му е чужда и той се страхува от нея. В отчуждението си от средата субектът чрез изкуството се стреми да я овладее, да снее противоречието субект – обект, преодолявайки материалния свят и потъвайки в идеална – отвъдна или субективна – действителност, от която самият той е частица. В естетиката на Ренесанса има равновесие между субект и обект,

в което потенциално е възможно акцентът да премине върху субекта – което е и границата на тази естетика. В модернистичната естетика е подчертан субективизмът, който потенциално може да се отлее в хармония между субект и обект – и това е пределът на тази естетика или, както пишат някои изследователи, утопията, чието постигане е парадоксът на модернизма.

В превода на Гео Милев има два съществени, макар и трудно забележими момента, които, видени в своето единство, са показателни за засиления и обратен в посоката си в сравнение с ренесансовия оригинал модернистичен субективизъм. При Шекспир местоимението за Духа на стария Хамлет е «it» (то) – с едно изключение «he» (той). На номинативно-стилистично равнище, следователно, мъртвият крал Хамлет и Духът не са тъждествени. От друга страна, в елизабетинската трагедия духът – чест персонаж в онази епоха – винаги казва истината, което пък подсказва, че в макротекста на театралната ренесансова традиция Духът и мъртвият крал са тъждествени. Разграничаването и противопоставянето на номинативното и театралното равнища оставят възможност убийството на стария Хамлет да не е истина, което по законите на трагедийния жанр значи непокътната цялост, нормалност на представяния свят и оттук – изоморфно – съхраненост на ренесансовия свят и ценности. Според това дали в разбирането на произведението се набляга на номинативната или на театралната страна, Хамлет е или подозрителен до лудост (това е позицията на Клавдий, която Хамлет от своя страна буквално разиграва като лудост), или пък е прав в подозренията си към Клавдий (позицията на Хамлет). При Гео Милев решително преобладава местоимението «той» (с изключения като «онуй», «то»!). В превода Духът и мъртвият крал са отъждествени от самото начало (в България театралното макроравнище не са конвенциите на елизабетинската трагедия, а чуждите и родни – доколкото ги има – представи и митове за проблема Хамлет, за които днес знаем съвсем малко). В превода представеният свят е разрушен, болен, ненормален от първите реплики, в него вече няма надежда за съхраняването на някаква по-добра същност. При Шекспир ренесансовият условен свят на трагедията, а посредством него и ренесансовите ценности, мъчително и нееднозначно преминават в своите противоположности поради безмерното развихряне на субективизма. Трагичното в ренесансовия «Хамлет» – не на жанрово, а на равнището, което изоморфно свързва творба, естетика и действителност – е постепенното и противоречиво изживяване на невъзможността да бъде спрян този процес. Трагичното в модернистичния «Хамлет» – става дума за същото нежанрово равнище – е изживяването на невъзможността субстанциалният свят да стане нечужд на индивида. Трагизмът в предлаганото тук «ренесансово» и «модернистично» четене има противоположен смисъл: в първия случай субектно-обектните отношения неудържимо се оголват, дисхармонизират; във втория случай изначално оголените и дисхармонични отношения не могат да бъдат хармонизирани и скрити.

Вторият показателен момент са прочутите заключителни стихове на първо действие. У Шекспир те са:

The time is out of joint: O cursed spite,
That ever I was born to set it right!

(Приблизително: «Времето е излязло от ставата си: – О, проклета участ, че изобщо съм роден, за да го наместя!»). У Гео Милев:

Без бряг е времето! О, скръбен дял -
нима аз бих го в брегове сковал?

В епохата на Шекспир се е смятало, че убийството на краля нарушава целия световен ред. Монархът в митологичното и тръгналото от него трагедийно жанрово мислене – защото вече става дума именно за трагедийността на жанрово равнище – олицетворява космоса, човешкия ред, нормално функциониращото човешко общезитие. Убийството на монарха символизира хаоса, нечовешкото безредие, разстроените човешки връзки, или, по крилатите дума на принца, «нещо гнило в Дания». Наказването на узурпатора отново подрежда света, «очовечава» го, възцарява космическата хармония. (Устойчивостта на този митологично-трагедийен жанров модел личи и от факта, че той се среща и след «умирането» на класическата трагедия. Например в края на осемнайсети и в началото на деветнайсети век една от разновидностите на готическата литература – този, боравеща със свръхестествени сили – се строи върху проблема за легитимната власт, нейното узурпиране и наказването на узурпатора, което означава: ред – нарушен ред – възстановен ред).⁽¹⁰⁾ За Хамлет, с други думи, общият проблем за световния ред е частният проблем за отмъщението. Времето тече в трагично-трагедийен цикъл: ред – хаос – нов ред; или според последователността на монарсите: крал Хамлет – узурпаторът Клавдий – отмъстителният принц Хамлет или победителят – младият Фортинбрас. Видяна така, трагедията има своя оптимистичен жанров финал. Изоморфността между творбата, естетиката и действителността обаче внася в трагедията и песимистични исторически смисли – ренесансовият свят си отива, цикличността е единствено жанрова, тоест условна характеристика. Гео Милев акцентира именно на втория тип внушения, които са в противовес на жанровата същност на произведението. В българския превод времето не е циклично-трагедийен синоним на реда в света, на възможността този ред, ако бъде нарушен, отново да се възстанови, а е по-скоро необратимо историческо време, характерно за епохата след Ренесанса. Хамлет от превода не желае да връща времето и да възстановява някаква отминала хармония, понеже в модернистичната естетика такава хармония реално не съществува, тя е отвъд субстанциалността на света и затова е утопична. (Сравни например с време-пространството в модернистичната литература: тук и сега по правило е лошо, нежелано, а там и някога – в миналото или в бъдещето – е добро и желано.) Преводът представя времето като река или безкраен океан, то е екстериоризирано, превърнато е във враждебна природа, пред която човешките мерки са безнадеждно малки. При Шекспир външният свят и време, напротив, са интериоризирани, те са с човешка мярка, защото са част от телесността. В тези два стиха Шекспир чрез конкретното говори за всеобщото – макар да му е трудно, Хамлет трябва да действа – и той, въпреки по-късните романтично-модернистични тълкувания, наистина действа и убива узурпатора и героите, негови оръдия. Гео Милев от позицията на общото предreshава отказа от конкретното – обектът и субектът са несъизмерими, субективните усилия са предварително обречени, борбата на Хамлет е изначално безнадеждна.

Би било интересно да се помисли върху проблема за идеята за времето в епохата на Шекспир и в началото на дваисети век. Може би ще се окаже, че както жанровото време на елизабетинската трагедия, така и прагматичното време за съвременниците на Шекспир са предимно кръгово-циклични. От друга страна, модерната идея за физическото време като течащо само в една посока, придава на кръгово-цикличното време на трагедията силно линеен акцент. След епохата на Шекспир тенденцията е идеите за художественото и физическото време все повече да се различават и това сил-

но влияе на разбирането на трагедийния жанр. Нещата биха се усложнили, ако се намеси и Айнщайновият тип време. Проницателни критици и историци на модернистичната литература като Едмънд Уилсън например още в началото на 30-те години обвързват творбите на Джойс и Пруст с промените във физиката на междата между двете столетия (11). В българската литература от началото на века също се усеща новият тип време – разказът на Елин Пелин «Кал» (1903 г.) се появява няколко години преди «По следите на изгубеното време» и кубистичните работи на Брак и Пикасо; той е построен на идеята за «относително» художествено време.

Модернистичният субект посредством изкуството преодолява материалността на обекта. Конкретната единична материалност на обекта се надмогва чрез максимално абстрактното слово. Преводът на Гео Милев като цяло е в стилистиката на символизма (прозодията му е друг, заслужаващ специално внимание проблем, очакващ изследователите си). Няма да е излишно да се припомним, че Ницше – и Гео Милев, един от най-пламенните му ученици и последователи в България – мисли езика (в приетата от мен терминология – субекта) като човешкия щит срещу враждебната деструктивна вселена (обекта). Според Ницше – а вероятно и за Гео Милев – езикът не предава истини за нещата извън човешкия свят, а е защитаваща живота лъжа. Отношението между думите и действителния свят е метафорично. Езикът е правене на метафори, той е творчески акт, изкуство. Изкуството не е нещо дълбоко и неясно, а е човешка дейност *par excellence* (12). В «Раждането на трагедията» езикът/изкуство е древногръцката трагедия преди Сократ; в критиката на Гео Милев езикът/изкуство изглежда е модерната поезия и изкуството в по-широк смисъл.

Ето един пример за символистичната стилистика на превода: Хамлет пита каква е бравата на Духа (I д., 2 сц.). Отговорът е: «A sable silver'd». У Гео Милев: «сребристо-сива». У Валери Петров: «смолисточерна с нишки от сребро». Парадоксално е, но и двамата преводачи са точни (и верни на естетиката си), въпреки че превеждат по противоположен начин. В английския «sable» има различни значения. Гео Милев избира животинчето със скъпоценна кожа – самур – и отделя само абстрактното значение: блясъкът на ценната му кожа и оттук – сребристият цвят. Валери Петров избира поетизма за черен цвят, който, обратно на Гео Милев, максимално овеществява в съставния епитет «смолисточерна».

Тук се налага кратко отклонение. Макар и публикуван през 1973 г., преводът на «Хамлет» от Валери Петров до голяма степен е в руслото на литературната естетика от края на 20-те и 30-те години, която заменя символистичния езотеризъм с предметен «екзотеризъм» – сравни например с «обръщането на знаците» на поетичното наследство на символизма при Далчев, Багряна, Вапцаров и други. Преводите на Гео Милев и Валери Петров са полюсни в характеристиките си абстрактност – конкретност, а оригиналът е някъде по средата. Ето пример от първо действие, втора сцена, където Хамлет разпитва как изглежда Духът:

Ham. *Arm'd, say you?*
Mar., Ber. *Arm'd, my lord.*
Ham. *From top to toe?*
Mar., Ber. *My lord, from head to foot.*
Ham. *Then, saw you not his face?*
Hor. *O yes, my lord; he wore his beaver up.*

Ham. Pale, or red?
Hor. Nay, very pale.

Преводът на Гео Милев (първият превод, издаден през 1918 г. и по-късният поправен вариант, макар и с разлики, не се различават в интересувашото ни тук равнище):

Хам.: Той *въоръжен* ли бе?
Мар. И Бер.: *Въоръжен* бе, принце.
Хам.: *Чак догоре?*
Мар. И Бер.: *Отгоре чак додолу*, принце.
Хам.: Но
 лицето му вий не видяхте ли?
Хор.: О, да, *то бе открито*, принце.
.....
Хам. Блед или зачервен?
Хор. Да, *блед!*

Преводът на Валери Петров:

Хам.: И *в броня*, а?
Тримата: Да, господарю, *в броня*.
Хам.: Изцяло? *От главата до петите?*
Тримата: *От шпорите до шлема*, господарю!
Хам.: Тогаз лицето му не сте видели!
Хор: Той *шестваше със вдигнат лицебран*.
.....
Хам.: Блед или румен?

Хор: Блед *като платно*. (Курсивите насвякъде са мои – Н.Н.).

Гео Милев използва повече общи и максимално абстрактни понятия, докато Валери Петров дава детайли, веществени подробности, конкретни движения. Както поетиката на Валери Петров е една от възможните пародийни трансформации на символизма – запазване на метриката и римуването и подмяна на идеално-универсалните теми с конкретно-битови, което е извор на постоянна имплицитна ироничност, – така и неговият «Хамлет» е пародийно препяване (в смисъла на Тинянов) на Гео-Милевия символистично-модернистичен «Хамлет».

Абстрактно-обобщителната стилистика на превода на Гео Милев се проявява и в предаването на Шекспировите сравнения (*conceits*). От около 75 такива тропи с предимно метафоричен характер, които сравних, Гео Милев е преобразил половината така, че е изтъкнато общото и абстрактното и е потиснато единично-конкретното. Един от тези случаи:

...so the wole ear of Denmark
Is by a forged process of my death
Rankly abus'd...
(I д., 4 сц.)

У Гео Милев:

и с таз измислица за мойта смърт
измамен е *народът в цяла Дания*. (Курсивите са мои – Н.Н.).

«Ухото на Дания» у Шекспир се е преобразило в «народът в цяла Дания» при Гео Милев. При Шекспир подобни тропи са езиков израз и на възможността на ренесансовото съзнание да съвмести в себе си пределно

далечни характеристики на обекта (ухо, Дания). (Джон Дън в поезията си довежда тази възможност до крайност; следренесансовото съзнание започва да си играе с обекта, става негов господар. Това е една от причините този поет да бъде «преоткрит» от англоезичния модернизъм.)

В модернистичната естетика (символизма) словото се възмогва до идеалното чрез манипулиране на материалното, така субектът овладява обекта. Една от формите на такова овладяване е краткият лирически къс с висока организираност, голяма взаимозависимост между част и цяло и символистичен (дифузен – според термина на Никола Георгиев) смислотворен механизъм. Например Лаерт описва на Офелия любовта на Хамлет към нея така:

A violet in the youth of primy nature,
Forward, not permanent, sweet, not lasting,
The perfume and suppliance of a minute;
No more.
(I д., 3 сц.)

В превода:

Сред *ра̀нна* прѝлет теменѹга *ра̀нна*,
но *сла̀ба* – аро*ма̀тна*, но не*тра̀йна*.
ми*ну̀тна* миризи*а̀*, ми*ну̀тна* ра̀дост -
не повече.

(Курсивите и ударенията са мои – Н.Н.).

Шекспировото сравнение се е преобразило в обособен лирически къс с голяма повторителност на думи, на комбинации от ударени гласни и заобикалящи ги сонорни съгласни (нещо присъщо, както е подсказал Никола Георгиев, за българския символизъм – «в първите две десетилетия на нашия век») (13), на синтактични паралелизми.

В превода се срещат, макар и не много, изрази и клишета, които са заети от арсеналите на символизма: «туй облекло на *черна горест*» – «*customary suits of solemn black*», I д., 2 сц.; «зората в *румен* плащ обвита» – «*the morn in russet mantle clad*», I д., 1 сц.; «и мъртъвците в своите плащеници, *блуждаеха с невнятен шум и поном*» «*and the sheeted /Did squeak and gibber in the Roman streets*», I д., 1 сц. (Курсивите са мои – Н.Н.).

* * *

Модернистичният характер на Гео-Милевия «Хамлет» е експлициран на много места в критическите текстове на писателя. Някои от тях не са попаднали в по-новите издания на съчиненията му и са трудно достъпни. Модернистичният смисъл се проявява поне в няколко посоки.

Първо, тази трагедия, както и европейската драматургия – класическа и почти съвременна на Гео Милев, – се разбира от българския театрал като модернистична. Това му позволява да размерва със сходен интерпретативен и постановъчен аршин исторически и художествено разнородни автори като Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Хофманстал, Верхарн, Уайлд, Гюте, Байрон, Шекспир и техните произведения за сцена (14). Например:

«Те – Хамлет, Пелеас (герой на Метерлинк – Н.Н.), Фауст и пр. – трябва да се изнесат върху сцената в една строго стилизирана линия, която да представя техния вътрешен художествен ритъм.» (15)

Или:

«Но психологическият строеж и съдбата – психологическата съдба – на героя Хамлет е представлявала и представлява и до днес отражение на

една могъща творческа мисъл. Личността на Хамлет е такова сценично и поетично съзнание, каквито са Прометей, Едип, Дон Кихот, Фауст или Бранд.» (16)

Мотото на тази статия има същия смисъл (17). Художествеността на остарели според Гео Милев творби може да се спаси чрез поставянето им като модернистични: «Целта на режисьора, който би се заел днес с Чеховите пиеси, е... да направи от Чехова – Метерлинк.» (18) Както ще стане дума и по-нататък, подобно «придърпване» на смисъла на по-стари творби към съвременните интереси на интерпретатора е нещо дълбоко присъщо на модерното време и на модернизма в частност.

Второ, един от най-същностните общи белези на споменатите драматурзи и творби е техният психологизъм (психологизмът в естетико-критическия речник на Гео Милев трябва да се разбира като модернистична субективност):

«Софокъл довежда античната трагедия до върховно съвършенство – по език, по постройка на действието, по дълбочина на идеята и най-вече на психологическо издържане на характерите.» (19)

«Шекспир не създава нови форми, но той влива в заварените свое съдържание. Той влива *психология* във външното драматическо действие; и в това е неговото значение и заслуга.» (20)

В «Хамлет», «Ричард III» и «Макбет»:

«Вътрешната (психологична) трагедия на героя винаги доминира над трагичните ефекти на външното.

«Хамлет», с голямата външна разпокъсаност на действието, е типичен пример в това отношение. Трагедията на Хамлета е вътре в неговата душа...» (21)

Трето, Шекспир, според Гео Милев, е автобиографичен писател в смисъла на модернизма (щом модернистичният субект се бои от реалния субстанциален обект и го подменя с друг обект, който си измисля, то този втори обект не може да е друго освен биография на субекта); герой и автор се изразяват взаимно, те са трудно различими:

«Хамлет» е най-популярната пиеса на Шекспира. Славата на Шекспира е еднаква със славата на «Хамлет». И не без основание мнозина Шекспирови коментатори са смятали и смятат, че тъкмо в «Хамлет» Шекспир е казал най-дълбоките си и най-интимни мисли.» (22)

Още:

«Шекспир не е вече една известна личност от края на XVI в., а творец на Хамлет, Макбет, Крал Лир и пр.; той е слян всецяло със своите творения; в тях е целият той, животът и биографията му.» (23)

Но и читателят/зрителят на трагедията е модернистичен и се идентифицира с героя, с Хамлет. Гео Милев изразява това, като цитира Хайне, който развива така популярната в романтизма и модернизма тема за двойника по повод на датския принц:

«Ний познаваме този Хамлет, както познаваме нашето собствено лице, което тъй често виждаме в огледалото, и което все пак ни е по-малко познато, отколкото си мислим; защото ако ни срещне някой на улицата, който изглежда точно тъй, както самите ний, то ний инстинктивно ще погледнем това тъй познато лице с широко разтворени очи и с таен ужас, без обаче да забележим, че то са чертите на нашето собствено лице, които виждаме пред себе си.» (24)

За Гео Милев Хамлет, Шекспир и възприемателят са трите страни на

модернистичното тъждество между автор, герой и публика (щом субектът сътворява свой обект, то разговорът му с другия е всъщност разговор със себе си, комуникацията е автокомуникация.).

Тази драматургия изисква и определен тип актьор. Кръстьо Сарафов е «един сериозен и голям художник», защото е от онези актьори, «които дирят да доловят в един драматически образ, в едно драматическо лице, себе си – да вляят *себе си*, своя *темперамент*, в това лице – да играят *себе си* в това лице. Кръстьо Сарафов принадлежи към онези редки актьори, които проникват в *душата* на едно драматическо лице, стараят се да вляят тази душа в себе си, да погълнат цялата психологическа сложност на това драматическо лице – и да извадят из себе си неговия художествен образ. Това е истинският творчески път на сценичния художник. Това е тъй нареченият «драматически актьор» – по-право: *психологически* актьор; а психологическото изкуство е истинското изкуство...» (25)

Това е може би един от най-ярките критически пасажии у Гео Милев, където актьорът е представен като модернистичния субект, който налага своето «аз» на обекта (драматическия образ) и го превръща в нов и овладян обект (самото актьорско изпълнение). В посочения смисъл на Ницше, спасяването на модернистичния субект от субстанциалния обект е не истинско, а фантазно-игрово (в цитата – актьорски-игрово) и затова – творческо. Кръстьо Сарафов в интерпретацията на Гео Милев е образец за творец, защото е образец за модернистичния субект. Психологизмът е едно от названията на модернистичното отношение между субект и обект. Тристранното тъждество автор, герой и публика се обогатява с още една съставка – актьорът-интерпретатор. Тъй като режисьорът е ръководител на целия театрален спектакъл (според «Театрално изкуство»), то тъждеството включва и него. Нещо повече – самият Гео Милев като критик и теоретик на модернизма също е част от това тъждество. По-нататък, когато говорим за страданието на Хамлет, ще стане ясно, че посоченото отъждествяване е универсален механизъм, който – поне на теория – тежее да уеднакви като творци всички, до които се докосне. И не би могло да бъде иначе, щом модернистичният субект налага себе си върху целия обект, превръщайки го в изфантазиран обект.

Четвърто, предпочитаните от Гео Милев драми са монодрами – «Хамлет», «Ричард III» и «Макбет» са «пиеси с едно лице» (26). Казано другояче:

«Вън от героя на трагедията – трагедията е неинтересна и без действие. Може да се каже дори, че «Хамлет», след «Прометей» от Есхила, е една от най-недраматичните драми на света.» (27)

В «Хамлет» има само един истински герой:

«Всички други лица в трагедията (освен Хамлет и донякъде Офелия, Розенкранц и Гилдестерн – Н.Н.) не представляват особен интерес; те са и донякъде слабо обрисувани от Шекспира (напр. Кралят и Кралицата). Слабо обрисван е всъщност и Хорацио...» (28)

Става дума за «голямата външна разпокъсаност на действието», която Гео Милев вижда в «Хамлет». Нестройността на Шекспировите трагедии е изоморфна на нестройните интровертни герои Хамлет, Ричард III, Макбет (сравни например с темата «разнолика, нестройна душа» – Димчо Дебелянов, «Черна песен», която е много характерна за модернизма):

«(Шекспир – Н.Н.) изгражда своите трагедии винаги върху главния герой, събира всичкото действие и страдание на трагедията в една голяма, забележителна, но непълна и разпокъсана личност, която действа и страда

винаги сама и вътре в себе си.» (29)

Гръбнак на «Хамлет» са монолозите на протагониста, в които той излива страданието си:

«Хамлет разкрива поотделно всички черти на своя характер, който се съдържа в първите му няколко думи, които казва на сцената. Особено в своите монолози: трагедията на Хамлета се развива в самия него, тогава, когато е сам – но тогава той не се гневи, не вика, не разсъждава, но – страда.» (30)

Фрагментарността (на трагедията и героя) и лиричността като нейна характерна литературна проява (монологичност, изповедност, разпадане на цялото на части) е ключов момент както в поезията, естетиката и критиката на Гео Милев и българския модернизъм, така и канава на битието на писателя, тъкана не без решителната помощ на Ницше (и на авангардизма) – първомайстор на литературно-философския фрагмент, на житейското бунтарство и разрушение, на философския атомизъм.

Пето, според Гео Милев – не без влиянието на Хайне и Уайлд, който той цитира (31) – Хамлет е страдащ, безволев, разочарован, бездеен идеалист, безпомощен пред реалността (Хамлет е турен в парадигмата на романтично-модернистичните страдалци – сравни например с поемите «Чатертон» от Емануил Попдимитров и «Успокоения» от Пенчо Славейков, с «Аз страдам» от Яворов):

«Разочарованият идеализъм на Хамлета се вижда изправен пред живота и битието като пред страшна неразрешима загадка (монолозите в I д., 2 сц. и III д., 1 сц.)... Вечна трагедия на затворения в себе си индивидуалистичен идеализъм, изправен пред света и живота. Затова е и Хамлет вечен като образ. В всеки случай: един отрицателен образ – въпреки големия си идеализъм; защото е неспособен да се справи с въпросите, които му предлага действителния живот.» (32)

Брут от «Юлий Цезар» е противоположност на Хамлет, неговият идеализъм е «положителен», понеже «с своята любов към свободата Брут е готов да преобрази съществуващия ред на нещата» (33).

И други модернисти от близкото обкръжение на Гео Милев разбират Хамлет като безволев страдалец, нероден за действие. При това, както споменах, художественият герой се отъждествява с един от литературните приятели на Гео Милев или с един от големите вдъхновители на модернизма. Ботьо Савов за Николай Лилиев:

«Затворена и чужда на света е тази душа. Душа – «прокудена мечта». Неговата лютня «стене вън от света». Едно безволие, едно мъчително безпокойство на Хамлета, който стои пред загадките на вечния въпрос: to be or not to be! Едно съмнение, едно трагично колебание на хора, у които се разрушава и съзижда нещо, у които бавно издъхва пола – като у Плошовски и Рудина – чиито изтънчени нерви не понасят мъчителното съприкосновение с действителността – мислите им не се превръщат в дела.» (34)

Людмил Стоянов за Киркегор:

«Харолд Хьофдинг нарича Киркегора *Потомък на Хамлета*. Това е толкова по-вярно, че Киркегор носи същата раздвоена душа, разкъсвана от противоречия между действителността и мечтата...» (35)

Гео Милев отбелязва, че «иронията, сарказмът и озлоблението» на Хамлет, които той сипе, скрит зад престорената си лудост, са последното убежище на героя в неговата «психологическа агония» и «трагично разочарование» (36). Струва ми се, че тези думи на преводача-критик много по-ве-

роятно загатват за романтичната ирония, отколкото да се отнасят за ренесансовия театрален меланхоличен отмъстител, за когото Гео Милев изглежда не е, а и едва ли е могъл да знае. Иронията у Хамлет е само спомената, недообяснена, но това става веднага след описанието на героя като безволев, неспособен за действие идеалист. Известно е, че романтичната ирония като всеобщ принцип, основан на крайния индивидуализъм, като универсално свойство на творческата субективност, е формулирана от Фридрих Шлегел, който изхожда от философския субективизъм на Фихте. Романтичната ирония е победа – фантазно-утопична, само в мисълта, но не в действителност – на духа над природата, на свободата над необходимостта, на субекта над обекта. Тази ирония е абсолютната свобода на художествения индивид, слял се с творбата си (37). По-горе същото бе формулирано като ужас на модернистичния субект от субстанциалността на обекта. Заключителните преводни два стиха на първо действие, за които стана дума и които особено ярко изразяват този ужас, са всъщност преповтаряне в мерена реч на писаното от Хайне за Хамлет, когото Гео Милев цитира. «Хамлет полудява и защото светът бе откъснат от своите брегове и защото той се чувствуваше твърде слаб да го прибере пак в тях...» (38) (Курсивът е мой – Н.Н.).

Превеждайки Хайне, Гео Милев допуска малка, но показателна неточност, която едва ли се дължи на езиково незнание. Оригиналът е:

und weil die Welt aus ihren *Angeln* gerissen war
und er sich zu schwach fühlte, um sie wieder
einzufügen... (39) (Курсивът е мой – Н.Н.).

«Angel» означава «панта, ос, полюс; анатомична става», тоест Хайне повтаря английския оригинал. «Превеждайки» думата като «брегове», Гео Милев прави така, че и авторитетът на Хайне да подкрепи модернистичния смисъл на финалното двустичие; в първия вариант на превода, публикуван през 1918 г., също е «бръг», «брегове».

Шесто, ренесансовото противоборство между Хамлет и Клавдий при Гео Милев е заменено с противопоставянето на принца на Розенкранц и Гилденстерн – един вариант на романтично-модернистичната опозиция страдащ творец (поет, гений) – тълпа. Още в «Литературно-художествени писма от Германия» (1913-1914 г.) Гео Милев противопоставя високото изкуство (модернизма) на популярното изкуство. За преводача двамата някогашни другари на Хамлет са «вечни символи на придворно раболепие и човешко ограничение между формите на външното благоприличие» (40). В сходен смисъл Гео Милев цитира характеристиката на двамата герои от Уайлд (41).

Седмо, «Хамлет» трябва да се поставя и играе модернистично – без пищност, бурност на поведението, без много движение, задължително по поетичен, а не по прозаичен превод; в това отношение «Хамлет», както споменах, постановъчно е твърде близо до «Призраци» и «Пелеас и Мелизанда». Тези идеи на Гео Милев се изразяват пряко в студията «Театрално изкуство» и косвено, когато, рецензирайки постановка на трагедията в Народния театър (режисьор П. Ивановски, в главната роля – В. Кирков; всъщност постановката е на Г.А. Стаматов) (42), той отрича почти всичко, което е видял:

«У Хамлета няма патос, а обратното на патос... А тъкмо тия плавни ли-

нии от меланхолия и рефлексивност, в които той (Кирков – Н.Н.) изрича монолога («Да бъдеш или да не бъдеш» – Н.Н.), би трябвало да бъдат взети от артиста за основа на *цялата* роля.» (43)

Защо Гео Милев е превел «Хамлет»? Първо, по ред причини, на които не мога да се спирам тук, той слабо, за да не кажа никак, не е познавал съвременния му англо-американски модернизъм в литературата и другите изкуства. Затова – всяко зло за добро! – Гео Милев представя на българския читател англо-американската култура не с образците на неговите модернистични събратя съвременници, а с класически творби на бащите, дедите и прадедите, които могат да се интерпретират като модерни – прерафаелитите, романтиците, «Хамлет». (След първите си месеци в Германия, когато се захваща и с чисто финансови издания, Гео Милев изцяло преминава към финансово съсипителни издателски проекти за популяризиране на модернизма.) Втората причина е, че критико-поетическата Гео-Милева интерпретация на трагедията се опира и вероятно носи възможни за откриване следи от европейските критико-поетически романтично-модернистични интерпретации на произведението. Затова едва ли ще е губи-време този български «Хамлет» по-внимателно да се съпостави не само с оригинала, но и с европейските и руските романтично-модернистични версии на Шекспировата творба.

* * *

Идеите на Михаил Бахтин за романизиране на литературата, пръснати в книгите му, дават още един ключ за разбирането на разликите в смисъла на Шекспировия и Гео-Милевия «Хамлет». Според Бахтин, казано най-общо, романизирането е разколебаване на статута на пряката, непосредствено насочена към предмета си реч, изразяваща последната смислова инстанция и проникването в този тип реч на настройка за диалог. Романизирането в нашия случай върви в няколко посоки.

Първо, романизирането на «Хамлет» значи тази творба да не се разбира единствено като чисто трагедиен жанр с ясна дистанцираност от действителността, с условност, чиито корени отиват в преданието, мита и поради това определят неговия в крайна сметка митологичен и пряко насочен към предмета си език. (Тук и по-нататък възраженията са неизбежни и основателни – например, доколко легендата за Хамлет от дванайсети век и по-сетнешните ѝ преработки са мит в смисъла на древните митове; или доколко Хамлет като традиционен меланхолик и отмъстител – две популярни съставки на трагическия протагонист от епохата на Шекспир – е чужд на своята съвременност, тоест дали той принципно се отличава от романтично-модернистичния Хамлет, който пък е смислово оцветен от идеите на деветнайсети и ранния двайсети век и тъй нататък. С други думи, може и трябва да се пита доколко жанрът на трагедията е чист и пряко насочен към предмета си. Тъй като целта ми тук е не толкова да теоретизирам по тези въпроси, колкото да посоча различните подстъпи към интересуващия ме проблем, то поемам риска – ако това изобщо е риск – на методологическата еkleктика.) В Гео-Милевото разбиране на «Хамлет» (осъществено в превода му, в критиката му, във възгледите му за театъра и изкуството, в писаното от литературните му съмишленици за Хамлет, в чуждите идеи и преводачески източници, на които се е облягал той) има множество нетрагични смисли, вкарани са нови мировгледно-художествени романтично-мо-

дернистични гласове. «Хамлет» на Гео Милев не е чиста, абстрактна, академично застинала в някакво извънсоциално време и пространство трагедия, а е жива, конкретна творба, която е в диалог със своя съвременен художествено-културен и идеен контекст. Заслугата на българския преводач е, че изважда трагедията от каноничната «съкровищница» на литературата и я поставя в конкретното тук и сега на тогавашната българска литература и култура. Казано с понятията на Сосюр, «Хамлет» чрез този превод е преминал от езика в речта.

Второ, времето в трагедията, която е език и жанр, пряко насочен към предмета си, е абсолютното минало, времето на висшите ценности. Затова главното противостоене при Шекспир е кралство срещу кралство (в началото и края на произведението) и крал срещу крал (Клавдий срещу стария и младия Хамлет). При Гео Милев – както е присъщо на модерното мислене и изкуство в най-широк смисъл – ролята на абсолютното минало като висша ценност е отслабнала; не е мярка и съдник на сегашното, а обратно – сегашното е мяра и коректив на миналото (44). Трагическото противостоене Клавдий срещу Хамлет (крал срещу крал) е подменено с противопоставянето на Хамлет срещу Розенкранц и Гилденстерн (другар срещу другари; учен и поет срещу безлични угодници). По законите на модернизма Хамлет се превръща в «аристократ на духа», тоест в крал без кралство. На равнището на превода тази подмяна се внушава и посредством тенденцията оригиналното номинативно тъждество между крал и кралство да се предава не като тъждество, а чрез оразличаване – кралят е произведен на държавата си и затова е по-малък от нея, а не неин абсолютен еквивалент: «our brother *Norway*» – «братският нам *норвежец*», II д., 2 сц.; «You cannot speak of reason to the *Dane* /And lose your voice» – «Пред *датският крал* разумна реч не е / напусто реч», I д., 2 сц. Изключенията са редки: «And let thine eye looklike a friend of *Denmark*» – «и дружелюбно гледай/ на *Дания*» – тоест на крал Клавдий, I д., 2 сц. (Курсивите са мои – Н.Н.).

Трагическото време в оригинала е обръщаемо в посоката си, понеже е не само и не толкова реална, колкото ценностна категория. Модерното време е по-скоро времето на съвременността, то е преди всички хронологично, линейно и необратимо понятие.

Трето, възможността читателят/зрителят при превода да се идентифицира с героя и с автора е друг начин за скъсяване и размиване на епическата дистанция в оригинала, друг път за появата в трагедията на съвременни, модни за времето си литературни и културни герои – безволевиет идеалист Хамлет, пошлите Розенкранц и Гилденстерн.

Четвърто, промененият комуникативен статус на превода е още един начин за разколебаване на времевите, ценностните и социалните йерархии на оригинала. Адресатът на речевата комуникация при модернизма е най-вече собственото «аз» или съмишленикът, съчувстващият другар, доверникът; това скъсява дистанцията между говорещия и възприемащия, внася изповедност, лиричност, интимност, монологичност и премахва йерархиите. В превода това се проявява както в подмяната на главния конфликт между Клавдий и Хамлет със спречкване между Хамлет и двамата му някогашни другари Розенкранц и Гилденстерн, така и в повишената спрямо оригинала фрагментарност и лиризация, в тенденцията към символистич-

на абстрактност и обобщеност и тъй нататък.

* * *

Професор Марко Минков, смятан за най-добрият познавач на Шекспир в България, редактор на преводите на Валери Петров на Шекспировите драми, пише:

«Преводът на Гео Милев... е сравнително свободен; той често се отдалечава доста съществено от буквалния смисъл на Шекспировия текст и не рядко заменя поетичните му образи с други. Но от всичките опити да се предаде «Хамлет» на български език – а те не са малко на брой, – той е най-верен на духа на Шекспировата поезия и дава най-добра представа за нея.» (45)

Спас Николов, друг известен англицист и сам преводач на «Хамлет», пише за Гео-Милевия превод, че «за времето си това е и академичен превод», а предговорът му е «академично издържан». (46)

Николай Попов, трети български познавач на проблемите на превода, смята, че благодарение на Гео-Милевия «Хамлет» «хиляди зрители и читатели са могли да се докоснат до величавия, неизброден свят на Шекспир, да усетят неповторимата сила, ренесансов полъх и поезия на неговото най-голямо произведение». (47)

Тези три мнения на висок глас повтарят и с авторитета си циментират един от митовете за Гео Милев и неговия превод. Ако това бе наистина «академичен превод», който е «верен на духа на Шекспировата поезия» и носи «ренесансов полъх», той би се стремил към реконструиране на смислите на трагедията такива, каквито те навярно са били по времето на написването ѝ – една възможна като теоретично и преводаческо намерение, но неизпълнима докрай културна задача. Гео Милев обаче е последният преводач, който би се захванал с подобно начинание. Този български писател е и сам се изживява като апостол на модернизма в България и цялото му зряло творчество – поезия, критика, преводи, издателско-редакторска и журналистическа работа, режисьорски опити, жизнено поведение, домашен бит дори – е разнолики, но сходни в корена си прояви на неговата културна мисия.

Но как тогава може да се обясни популярността, редкият за българската литература културен престиж и дълговечност на Гео-Милевия «Хамлет»? Отговорите със сигурност са повече от един. Моят, който не държи сметка на първо място за индивидуалните особености на този текст и личната одареност на автора му (задачи, по-подходящи на историята на превода), а се опитва да види тези характеристики в по-обща културна перспектива (нещо по-свойствено за сравнителното литературознание), е, че славата на този «Хамлет» извира оттам, откъдето извира и славата на преводите на стихотворенията на Едгар По от Георги Михайлов, литературен приятел на Гео Милев, да кажем. И двата превода в българското литературознание имат ореол на най-адекватни, дори, натъртват някои, на конгениални на оригиналите. Ако тези прочути преводи са конгениални на нещо, то това положително не са оригиналите, а модернистично-символистичната естетика и поетика в българския им вариант, познат и осъзнаван най-вече в художествената литература, но имащ, както ми се струва, далеч всепроникващо и изплъзващо се от анализ културно присъствие. Тази естетико-поетическа парадигма – и явна, и неявна – е може би сред най-прес-

тижните в българското културно съзнание (твърдение, което е трудно да се докаже), и преводи като тези на Гео Милев и Георги Михайлов само допълнително я разширяват, усложняват и заздравяват. Естетико-поетичната матрица на тези преводи не е на Острова или отвъд океана, а в поезията и критиката на преводачите, на техните български литературни съмишленици и на близките и далечни по разстояние и време «предтечи», «апостоли» и «учители», които те явно или тайно, съзнателно или несъзнателно са следвали.

Смисловата гравитация на тази парадигма изглежда е толкова силна, че някои днешни твърдения за Гео-Милевия превод, които са уж академични, сиреч обглеждат смисъла му от метаравнище, са всъщност ехо на същия този смисъл без критична дистанция. Николай Попов например пише:

«Пробен камък за всеки преводач на «Хамлет» са седемте дълги монолога. В тях авторът пределно съгъстено като мисъл и форма разкрива душевната борба на героя. Най-труден безспорно е прочутият монолог «Да бъдеш или да не бъдеш.»» (48)

Цялата статия на този учен изследва превода на въпросния монолог. Думата ми тук, разбира се, не е за темата на тази статия, а за това, че формулирана именно така, тази тема повтаря с късна дата убеждението на Гео Милев, че «Хамлет» е най-вече фрагментарно-лирична монодрама от слабо свързани монолози, изразяващи душевното страдание на протагониста. Проява на безкритично следване на това модернистично схващане е и включването в изданията на Гео Милев и след неговите «Избрани произведения» (1940) – виж бележка № 30 – на монолози на Хамлет и Краля (49). С това не искам да кажа, че тези монолози повече не бива да се издават и коментират, а че няма причина те да се отделят от трагедията – критически и издателски – като нещо по-значително от всичко останало в нея. Привилегированото им положение не е нещо естествено или подразбиращо се. То е само една модернистична формулировка, езиков конструкт на онова време – което днес трябва да се осъзнава.

Когато Николай Попов пише: «Казват, че Хамлет е единственият Шекспиров герой, който би могъл да напише неговите драми...» (50), той – може би несъзнателно – преповтаря тъждеството между автор и герой в модернизма.

Нито Шекспир, нито Едгар По са били добре познати в богатството на историческите си културни значения на българските литературни професионалисти, да не говорим за по-широката публика. В България те са били възприемани най-вече чрез смислите, които са били активно, макар и не всякога съзнателно, внасяни в произведенията им по-късно, в други литературни епохи, в друг културен контекст. В този случай – през модернизма.

Освен осъзнаваната и неосъзнавана културна гравитация на модернистичната естетико-поетическа парадигма, има, мисля, и втора важна причина за жилавостта на предразсъдъците за конгениалността на подобни преводи. Това е научната трудност за по-широко обхващане на такива многосъставни и «разбягващи» се в различни езици, национални културни традиции, епохи и научни дисциплини явления като «Хамлет» на Гео Милев. Какъв трябва да е ученият, който се захваща с подобен текст? Преводач? Теоретик на превода? Историк на театъра? Литературовед? Философ-естет? Специалист по Ренесанса? Или по модернизма? Колко езика е необходимо да владее? Всеки един от тези частни подходи е възможен и потребен. Но потребен е и интегрален подход, съчетаващ надредно частните (51).

Многоаспектни културни явления като Гео-Милевия «Хамлет» ще стоят в периферията на българската хуманитаристика, докато стоят в периферията ѝ и инструментите, с които те могат да бъдат по-многогранно обяснявани. С други думи, докато сравнителното литературознание в неговото съвременно разбиране като интердисциплинарна дисциплина с нови евристични възможности не заеме полагащото му се място в българската наука.

Бележки:

1. Използвам: The Works of William Shakespeare. The «Victorian» Edition. London and New York, MDCCCXCVI; *Шекспир*. Хамлет, принц датски. Превод от английски Гео Милев. С., 1964; *Уилям Шекспир*. Трагедии. Том I. Превод от английски Валери Петров. С., 1973.

2. А.Ф. Лосев. Естетика Возрождения. М., 1973.

3. Пак там, с. 609.

4. Пак там, с. 604.

5. Пак там, с. 602-603, 603.

6. Пак там, с. 263-274.

7. Пак там, с. 386-389, 387; също с. 218-219.

8. През пролетта на 1993 г. набеденият «баща» на американския «нов историзъм» Стивън Грийнблат изнесе лекция в Университета в Сент Луис, САЩ. В нея, разкривайки дискурса на ехаристията през Средновековието и Ренесанса, той изтълкува «Хамлет» като трагедия на остатъците, на огризките, опирайки се на богатата образност на гниене и разтление в творбата. Този интересен подход, струва ми се, е ключ предимно към снижената и натурализирана възвишеност на ренесансовото изкуство.

9. Литературен архив. Гео Милев. С., 1964, с. 403.

10. Donald A. Ringe. American Gothic. Imagination and Reason in Nineteenth-Century Fiction. The University Press of Kentucky, 1982, pp. 18-21.

11. Edmund Wilson. Axel's Castle. New York, 1959 (първо издание 1931 г.).

12. J. P. Stern. A Study of Nietzsche. Cambridge, 1979, pp. 182-201.

13. Никола Георгиев. Анализ на лирическата творба. С., 1985, с. 130-131.

14. Гео Милев. Театрално изкуство. С., 1942, с. 39-40; според Гео Милев начинът, по който трябва да се поставят «Хамлет», «Призраци» и «Пелеас и Мелизанда», е сходен – с. 146-152.

15. Гео Милев. Театрално изкуство, с. 40.

16. ВилIAM Шекспир. Хамлет, принц датски. Превод от английски на Г. Милев. Книгоиздателство «Везни» в Стара Загора (1918), с. 178. Според Мила Гео Милева, през студентството си в Германия, увлечен от Макс Райнхард, Гео Милев посещава режисьорски курсове. През една ваканция той поставя в Стара Загора любителски «Едип цар». – Вж. Гео Милев. Театрално изкуство, с. 111; подробно за тази постановка вж. Йосиф Конфортни. Гео Милев – театър и време. С., 1975, с. 55-61.

17. Гео Милев. Театрално изкуство, с. 150.

18. Пак там, с. 112; за това как да се играе Чехов модернистично вж. с. 111-113.

19. Софокъл. Едип цар. Преведе в стихове Гео Милев. С., 1940, с. 4; същото твърдение го има и в предговора на Гео Милев към трагедията в изданията ѝ от 1925 и 1947 г.

20. Уилям Шекспир. Хамлет, принц датски. Преведе от английски Гео Милев. Второ поправено издание. С., 1928, с. 13.

21. Пак там, с. 16.

22. Пак там, с. 25.

23. Гео Милев. Избрани произведения. Под редакцията на Мила Г. Милева. С., 1940, с. 92.

24. Уилям Шекспир. Хамлет (1928 г.), с. 21-22.

25. Гео Милев. Театрално изкуство. с. 46.

26. Уилям Шекспир. Хамлет (1928 г.), с. 16.

27. *Виллиам Шекспир*. Хамлет (1918 г.), с.178.
28. *Уилям Шекспир*. Хамлет (1928 г.), с. 24; за Офелия Гео Милев цитира Хайне, а за Розенкранц и Гилденстерн – Уайлд.
29. *Виллиам Шекспир*. Хамлет (1918 г.), с. 177; вж. и: *Уилям Шекспир*. Хамлет (1928 г.), с. 14-16.
30. *Гео Милев*. Театрално изкуство, с. 148. *Гео Милев*. Избрани произведения, с. 95-98, след статията «Уилям Шекспир» са добавени два монолога на Хамлет в превод на Гео Милев.
31. *Уилям Шекспир*. Хамлет (1928 г.), с. 19-24.
32. Пак там, с. 17. Гео Милев цитира в същия смисъл и Уайлд: «Той (Хамлет – Н.Н.) е един мечтател, а ето че е призван за дело.» – Пак там, с. 23. Цитирайки, Гео Милев подсилва противопоставянето между бленуване и действие – срв. с оригинала на Уайлд: «He is a dreamer, and he is called upon to act.» – In: *Oscar Wilde. De profundis*. London, 1908, p. 154. (Курсивът е мой – Н.Н.). Около 1918-1921 г. в България могат да се различат поне три интерпретации на Хамлет като литературно-театрален образ. – Вж. *Йосиф Конфорти*. Цит. съч., с. 110-111. Това показва, че интерпретацията на Гео Милев е само една от възможните в онзи социално-културен момент.
33. *Уилям Шекспир*. Хамлет (1928 г.), с. 18.
34. «Везни», 1919-1920, кн. 3, с. 60-61.
35. «Везни», 1920-1921, кн. 4-5, с. 199.
36. *Уилям Шекспир*. Хамлет, (1928 г.), с. 18.
37. *Исак Паси*. Смешното. С., 1972, с. 256-261, 267-269.
38. *Уилям Шекспир*. Хамлет (1928), с. 21.
39. *Heinrich Heine. Gesammelte Werke. Sechster Band*. Berlin, 1955, s. 341.
40. *Уилям Шекспир*. Хамлет (1928 г.), с. 22.
41. Пак там, с. 23-24.
42. *Йосиф Конфорти*. Цит.съч., с. 114.
43. *Гео Милев*. Театралното изкуство, с. 100-101.
44. *Matei Calineascu. Five Faces of Modernity*. Durham, 1987, първа глава.
45. *М. Минков*. Послеслов. – В: Шекспир. Хамлет (1964 г.), с. 196.
46. *Спас Николов*. Гео Милев като преводач на Шекспир. – В: *Гео Милев*. Нови изследвания и материали. С., 1989, с. 247, 245.
47. *Николай Попов*. В творческата лаборатория на поета. – В: *Гео Милев*. Избрани преводи. С., 1980, с. 186.
48. Пак там, с. 180.
49. *Гео Милев*. Избрани произведения в два тома. С., 1971, т. 1; *Гео Милев*. Съчинения в три тома. С., 1975-1976, т. 1; *Гео Милев*. Избрани преводи.
50. *Николай Попов*. Цит. съч., с. 179.
51. При такъв подход едва ли би могло сериозно да се твърди, че Гео-Милевият «Хамлет» е академичен и верен на ренесансовия дух, след като вече е показано, че студията «Театрално изкуство», в която се предлага и модернистично поставяне на трагедията, е модернистична. – Вж.: *Йосиф Конфорти*. Цит. съч., с. 77-122.