

Александър Поуп

ПОХИЩЕНИЕТО НА КЪДРИЦАТА

София, 2012

На корицата:

Откраднатата целувка, Жан-Оноре Фрагонар

Всички права запазени. Нито една част от това издание не може да бъде възпроизвеждана под каквато и да било форма без изричното съгласие на издателство „Изток-Запад“.

© Евгения Панчева, превод и предговор, 2012

© Издателство „Изток-Запад“, 2012

ISBN 978-619-152-145-6

ШЕДЬОВРИ НА АНГЛИЙСКАТА ПОЕЗИЯ

Александър Поуп



ПОХИЩЕНИЕТО
НА КЪДРИЦАТА

Превод от английски
Евгения Панчева



СЪДЪРЖАНИЕ

ПЕРУКАТА НА ШЕКСПИР	7
НЕВИННИ ГОДИНИ.....	7
ПЕРУКАТА НА ШЕКСПИР.....	7
НОВИТЕ ДРЕХИ НА СТИХА.....	9
ЗА ЖАБИТЕ И МИШКИТЕ.....	10
СИЛФЪТ ОТ МАШИНАТА.....	12
КЪДРИЦАТА НА ЛУКРЕЦИЯ.....	14
LES LIAISONS DANGEREUSES	17
ПОЛИТИЧЕСКИЯТ СУБСТРАТ	21

ПОХИЩЕНИЕТО НА КЪДРИЦАТА / 27

ПЪРВО КАНТО • 31

ВТОРО КАНТО • 41

ТРЕТО КАНТО • 51

ЧЕТВЪРТО КАНТО • 61

ПЕТО КАНТО • 71

ОБЯСНИТЕЛНИ БЕЛЕЖКИ	81
---------------------------	----

АЛЕКСАНДЪР ПОУП: ЖИВОТ В ДАТИ	91
-------------------------------------	----

ПЕРУКАТА НА ШЕКСПИР

Дори критически непредубеденият птичи поглед върху английската литература на Просвещението лесно би открил в нея едно върхово поетическо постижение. Като цяло Ве-кът на Разума не насърчава особено полета на ангажираните с поезията Музи. Той си остава времето на романа, жанрово форматирани от титани като Дефо, Ричардсън и Филдинг, и на сатирата в блестящата трактовка на Суифт. Сред солидните томове в прашната днес просвещенска библиотека, някъде между неокласициста Драйдън и романтика Блейк, *Похищението на кърдрицата* на Александър Поуп стои скромно със своите трийсетина страници и деветстотин стиха. В черупката на този минимализъм обаче се крие двойната перла на бляскав ум и филигранен стихотворчески талант.

– НЕВИННИ ГОДИНИ –

В сравнение с екзотичните или титанични свои предшественици самият автор на кратичката поема стои неугледно и невзрачно. Това е вярно и чисто физически – прегърбеното 130-сантиметрово тяло и крехкото здраве, и двете следствия от прекарана в юношеството тежка туберкулоза, вгорчават живота на Поуп. В контекста на Славната революция от 1688 г., годината, в която той се ражда и през която е детрониран кралят католик Джеймс II, католическата принадлежност на семейство Поуп дори и буквално запряща поета в социалната периферия. Според законодателството на епохата католиците нямат право да живеят в обсег от десет мили от Лондон и семейството се мести в Бинфилд, в съседство с малка католическа общност. Същото законодателство пречи на Поуп да получи подобаващо формално образование – наред с

гласоподаването и упражняването на държавна служба католиците, под страх от доживотен затвор, са лишени и от правото да посещават университет. По тази причина Поуп учи известно време в две от полулегалните католически училища в Лондон и се образова сам. Той успява обаче да канализира своята маргиналност в продуктивна енергия. Страстен читател, бъдещият поет жадно поглъща големите автори – Омир и Вергилий, Хораций и Ювенал, Чосър, Шекспир и Драйдън. В писмо до историка Джоузеф Спенс той пише:

Когато приключих със своите свещеници, аз се залових със самостоятелно четене, в което вложих изключителна страст и ентузиазъм, особено по отношение на поезията, и само след няколко години вече се бях потопил в забележителен брой английски, френски, италиански, латински и гръцки поети. Правех това без всякакво друго намерение, освен да си доставя удоволствие и усвоявах езика, като следях историите у неколцината автори, които четях, вместо да чета книгите, за да усвоявам езика.

Това ненасилено, почти природно четене води и до също толкова естествено творене на удивително зрели собствени текстове. На дванайсет Поуп вече пише куплети, които впоследствие намират място в *Есе за критиката* и в *Глуниада*. Насърчен от сър Уилям Тръмбул и Уилям Уолш, на шестнайсет той създава своите повлияни от Вергилий и радушно приети *Пасторали* (1709), а на дваайсет и една публикува *Есе за критиката* (1711), първата си голяма творба. Поуп завинаги запомня една от препоръките на Уолш, който, заедно с драматурзите Уичърли и Конгрив, е сред първите читатели на *Пасторали*:

Той много ме насърчаваше и ми казваше, че е останал един начин да постигнеш съвършенство: тъй като, макар че сме имали неколцина големи поети, никога не сме имали голям поет, който е точен (*correct*) – и той искаше да превърна това в своя цел и предмет.

(Писмо до Спенс)

– НОВИТЕ ДРЕХИ НА СТИХА –

Неокласицистичната идея за „точност“ (*correctness*) е обвързана с новите възгледи за езика, пропагандирани от Кралското общество. Те са подсказани от Франсиз-Бейкъновата вяра във възможността за прозрачност на думата, на свой ред реакция на преситеност и умора от сложните кончети на Марстън и Уебстър, на Дън и Хърбърт. Още Шекспировият съвременник Бен Джонсън изпробва възможностите на такъв поетичен език. Практикуван от поети-кавалери като Лавлейс и свързан с водещите имена на Реставрацията – Рочестър и Драйдън, този език е най-очевидният антипод на „метафизическите“ маниеризми от времето на Елизабет и Джеймс, а и на по-лежерното третиране на стиха от средновековните им предшественици. Подражанията на Чосър, с които експериментира Поуп, ясно показват различията: в сравнение с готическата свобода на модела Поуп, със своите антитези и добре премерени вписани епиграми, наистина изглежда математически прецизен.

Макар да се свързва с неговото име, героическият куплет не е изобретение на Поуп. Въведена от Чосър, формата – два относително автономни „затворени“ стиха в ямбически пентаметър, които споделят обща рима – е доразвита от Драйдън, а Едмънд Уолър я обогатява с мелодичността на своите латинизми. Героическият куплет предполага баланс между двете части на всеки стих, по подобие на староанглийската поезия, постигана и тук, и там с помощта на силно заявената цезура. Наред с ударените краестишия, това създава доста монотонен ритъм, а ситуацията при поети като Поуп не се облекчава от прозаизирания по правило и убеждение език. Литературността на този език се постига не чрез метафората, а чрез стереотипизираната парафраза, още един далечен отзвук от староанглийския поетичен репертоар – напр. „Нептуновата шир“ вместо морето или „люспестия род“ вместо рибите. В случая с Поуп положението се спасява от мярката и остроумието, които превръщат всеки куплет в изящно изработен артефакт.

В унисон с неокласицистичните поетики от Ренесанса насетне Поуп вярва в постигането на съвършенство през подражанието и пренаписването на великите образци. Но, колкото и любопитни да са експериментите му с Вергилиевия пасторализъм и Чосъровия готически наратив, в неговия случай истински значимите жестове на пренаписване са свързани с превода. След пионерските усилия на Шекспировия съвременник Джордж Чапман, Поуп е вторият голям английски поет, който се захваща с претворяването на *Илиада* и *Одисея* в техния пълен обем.

Подвластен на юношеската си очарованост от Омир, между 1715 и 1720 г. той превежда *Илиада*. Проектът на издателя Бърнард Линтот преводът да излезе на отделни части се оказва изненадващо печеливш, макар и да му носи критиките на познавачите: „Това е хубава поема, господин Поуп“ – пише Ричард Бентли, – но не бива да я наричате „Омир.“ Следва преводът на *Одисея*, не по-малко доходоносен, макар и двусмислен като източник на престиж, заради сенчестото, впоследствие разкрито сътрудничество на литературни помагачи.

Подобно на Чапман, Поуп превежда в куплети белия Омиров стих. Наред с това, той предсказуемо подобрява оригинала – древните текстове са надлежно излъскани и почистени от всякакво излишество, според изискването за „точност“ и в унисон с вкуса на епохата. Неслучайно в своята *История на английската литература* проф. Марко Минков говори за тях като за „Омир с перука и високи токове“¹.

– ЗА ЖАБИТЕ И МИШКИТЕ –

През 1711 г. неуморната Муза на Поуп изпробва и особен (ра)курс. По това време католическата общност в Бинфилд е разтърсена от драматичен инцидент. По екзотична приумица младият лорд Питър нарушава правилата

¹ Marco Mincoff, *A History of English Literature*. Pleiada, 1998, 653.

на благопристойното поведение и отрязва къдрица от косите на нищо неподозиращата хубавица Арабела Фърмор. Нанесената обида води до вражда между двете семейства, като се говори дори за дуел. Тук се намесва общият приятел господин Карил, който предлага на Поуп „да напише поема и да обърне работата на шега“. Поуп приема предизвикателството и за по-малко от две седмици създава първия вариант на *Къдрицата*, който се състои само от две песни. Прагматичната цел е постигната – двете семейства прекратяват враждата, макар че, според едно писмо на самия Поуп, „възпяваната дама е обидена“. Според източници като д-р Самюел Джонсън Арабела е, разбира се, също и поласкана, защото показва стиховете на свои приятелки. За да поправи нещата, Поуп пише посвещение към втория вариант от 1714 г., в което цели да обезоръжи с извинения и любезности своята героиня. Макар че познавач от ранга на Джоузеф Адисън го съветва да не добавя нищо към това „очарователно малко нещо и *terum sal²*“, новият вариант е двойно по-дълъг от първоначалния.

Отново с оглед на литературната прагматика, изборът на жанра „комичен епос“ е великолепа находка. Както се твърди, репертоарът му е наследен от самия Омир, чиято (?) *Batrachomyomachia*, или *Войната на жабите и мишките*, открито пародира *Илиада* и е преведена на английски отново от Джордж Чапман. Междувременно жанрът е възроден в Италия от Марко Джироламо Вида (*Игра на Шах*, 1527), във Франция – от друг неокласистичен законодател, Никола Боло (*Аналоят*, 1674–1683), а в Англия – от сър Самюъл Гарт (*Аптекарите*, 1699).

С тези свои предшественици поемата на Поуп споделя и тривиалността на избраната тема, и нейното комично свръхоценностяване. Самото заглавие препраща към похищената от Парис Елена³, както и към друг известен античен сюжет, похищението на сабинянките. Омировското, но и

² Чиста сол, чиста проба атическо остроумие (лат.).

³ Срв. също Колут от Ликополис, *Похищението на Елена* (V в.сл.Хр.).

Милтъновско обръщение към Музата, пророческият сън, персонифицираният *Sol*, слънцето, митологичните алюзии, ритуалът на обличането и гримирането като Ахилowska подготовка за бой, играта на карти като сражение, спускането в Пещерата на плача като слизане в ада, генеалогията на фибата като генеалогия на скиптърта на Агамемнон, парафразите, едновременните висоти и низини на зевгмите – всичко това комично напърга прозаичната случка до гигантските пропорции на епическото.

– СИЛФЪТ ОТ МАШИНАТА –

Две са опасностите, с които се сблъсква влезият в ролята на Прокруст комико-епик. От една страна, произведението му лесно може да застине в хладна гротеска на човешкото безсмислие и суета. От друга, той може да се окаже толкова въввлечен в хибридният свят, който твори, че да не успее да заеме метапозицията на пародиста.

Тук е и големият успех на Поуп. Ученик в школата на Барда, в рамките на пет песни, или канта, той съвсем по шекспировски съумява едновременно да запази способността си за съчувствие и да поддържа перспективата на комическия трансцендент. На помощ му идва щастливото хрумване за допълнително вписаната „машина“ на ефирните създания – силфите и гномите. „Това, че машината – коментира Поуп в писмо до Спенс – и публикуваното преди паснаха толкова добре, е едно от най-големите доказателства за добра преценка измежду всичко, което някога съм правил.“

Според Поуп машината „е термин, изобретен от критиците за означаване на онази роля, която е възложена на божествата, ангелите или демоните в дадена поема“ („На госпожа Арабела Фърмор“). Вместо неуместните в случая олимпийци на Омир или Милтъновите ангели и демони Поуп взема своята „машина“ от всемирния градеж на розенкройцерския херметизъм.

Познанията на Поуп за розенкройцерите идат от критичен източник. Излязлата през 1670 г. книга *Графът на кабалата, или беседи за тайните науки* от абат дьо Вийар (1635–1673) не храни симпатии към окултизма, но описанието според Поуп е най-доброто, което може да се намери. Критичността не пречи на Поуп – всъщност тя вероятно подхранва онази добродушна ирония, която той влага в собствената си „машина“ и която гарантира дистанциите на комичния епос.

Идеите на розенкройцерството са обобщени за първи път в мистериозните манифести от 1614 г. *Fama Fraternitatis* и *Confessio Fraternitatis*. Те възпроизвеждат сложна система от неоплатонически, херметически, гностически и алхимични представи за взаимовръзката между дух и материя, които съществуват като паралелни реалности. Водещ е принципът на духа, който прониква навсякъде. Материята е негова външна проява, кристализирал дух. Духът пък е сублимирала материя, ефирна, невидима и неосезаема. И духът, и материята имат различна степен на плътност, според степента на своята алхимична – в небесния смисъл на думата – пречистеност, или „излекуваност“. Четирите елемента – въздух, земя, вода и огън – са обитавани съответно от четири вида духове – силфи, гноми, нимфи и саламандри.

Светът на митичния Кристиан Розенкройц и неговите последователи не допуска метаморфозата на телата, но позволява различни инкарнации – волни и неволни – на духа. За да се освободи от капана на материята и да премине в духовния свят, микрокосмосът, или човекът⁴, трябва да приеме смето на божествената светлина. Както и в херметизма, това се случва чрез полет през седемте сфери и достигане до пречистеното от седемте смъртни гряха състояние на Огдоадата, осмицата, което предшества сливането с Отеца⁵.

⁴ „Целият голям свят се съдържа в един малък човек.“ *Fama Fraternitatis*, 44. Цит. съч.

⁵ *Оригинални текстове на розенкройцерите от XVI и XVII век*. Съст. и прев. Д. Сливкова. Издателство „Звездна къща“, 2001, 32.

На фона на изострената религиозна противопоставеност на епохата розенкройцерството е колаж от протестантски и католически представи. Очевидна е неговата антипапска насоченост – *Confessio Fraternitatis* описва Папата като тиранин (68), прелъстител и пепелянка (74). От друга страна, розенкройцерската доктрина силно акцентира йерархиите на пречистения дух, както и медиацията в обмена между „горе“ и „долу“ – все постулати, отхвърлени от протестантството: „На онези, които са кротки и пестеливи откъм думи, Той изпраща светите ангели, тъй че да могат да разговарят с него...“⁶.

В този смисъл, машината на Поуп се оказва една интелигентно подбрана, политически коректна машина. Двойно иронично е, че в своята критическа и критична мистификация *Ключ към Къдрицата* Поуп ще осветли именно нея като проява на собствения си „папизъм“.

– КЪДРИЦАТА НА ЛУКРЕЦИЯ –

Поуп успява да премени не само Омир в стил рококо. През 1725 г. по заръка на Джейкъб Тонсън той подготвя ново издание на Шекспир, което „доработва“ Барда – „подобрява“ метриката, изключва пасажии и пренаписва други, с презумпцията, че поради ниско качество над хиляда Шекспирови стиха просто не могат да бъдат Шекспирови. За негова чест, Поуп си позволява насието, защото съобразява важния факт, че Шекспировите текстове вероятно така или иначе вече са претърпели неблагоприятното вмешателство на актьорите.

Освен към лесно разпознаваемите антични сюжети, заглавието на *Къдрицата* отправя и към Шекспировия Овидиев епос *Похищението на Лукреция* (1594). Макар и донякъде пренебрегвана, съпоставката никак не изглежда прекомерна, с оглед и на Поуповата редакция на пълните произведения на Барда.

⁶ *Confessio*, 73, цит. съч.

Шекспировата поема разказва трагичната история на добродетелната римска матрона Лукреция, съпруга на Колатин, която е насилена от Секст Тарквиний. Неспособна да понесе срама от загубената чест – което за нея означава и загубена идентичност, – героинята пробужда гърдта си.

Както може да се очаква, пародийната стратегия на Поуп оповърхностява и този вероятен хипотекст. Емблематична за оповърхностяването е неговата трактовка на женската красота: руменината и белотата по лика на Лукреция са породени от нейния нрав и хубост, докато при Белинда те са най-вече козметичен ефект. По-нататък, автоагресията на Лукреция е подменена от гневната амазонска нападателност на Белинда, която цели похитителя с епифе и му докарва спазматични кихавици:

*И всеки атом гномите следят,
проправят на праха-дразнител път
и от сълзи преливат тез очи,
и сводът чак от този нос ечи. (V)*

В съответствие с пародийната стилистика, оръдията на насилието, неговите обекти и неговия отговор – заплашително надвисналият меч, грубите ръце върху оголената гърд, разбитата ключалка (*lock*), ножът на Лукреция – са подобаващо тривиализирани до ножицата на барона, отрязаната къдрица (*lock*) и фаталната фиба на Белинда. Снизена е и ролята на Случая (*Occasion*), една от очевидните алюзии към Шекспир в *Къдрицата*. В *Лукреция* Случаят е източник на грях, престъпления и смърт –

*Ти, Случаяю щастлив, с душа си грешна.
Предател зарад теб предаде днес
и ти вълка със агънца срещна,
посочи час на страшен главорез
и смееш се на разум, право, чест –*

докато за Поуп той просто и простимо „разпалва жар в плътта“ (I).

Най-очевидното пародийно присвояване на Лукреция е в Четвърто канто, което преработва разтърсващата скръб

на Шекспировата героиня в модното лошо настроение (*spleen*) на дамата от XVIII век. Наистина, както и дългия монолог на изоставената влюбена от друга Шекспирова поема, *Плачът на влюбената*, многословната жалба на Лукреция в духа на средновековния *planctus*⁷, може да изглежда прекалена. Безстрастното персонифициране на женската меланхолия в

*непостоянно божество,
което управлява пола блед,
между петнадесет и петдесет*

при Поуп обаче със сигурност дава още един коз на съвременната теза за неговото презрение към жените. Нещо повече, за разлика от трагичната, вътрешно преживяна скръб на Лукреция самият източник на скръб у Поуп има външна причина. Подобно на бурите, спохождащи Омировия Одисей, тъгите на Белинда са вързани в торба, която гномът Умбриел разкъсва над нея, а вторият ѝ пристъп на скръб е причинен от счупена стъкленица с почти алхимично съдържание.

Разбира се, женомразката теза се поставя под съмнение от факта, че още Първо канто на поемата предлага метафизично оправдание на женските пороци. Те, в крайна сметка, се контролират от външната за героинята силфска „машина“:

*Жената кривва, мисли си светът.
Не, силф я води по мистичен път
и тя се вихри в палав кръговрат,
и гони стар грях с младия му брат.*

От друга страна, метафизичното оправдание само подсилва факта на оповърхностяването: докато за Лукреция честта е дълбоко преживявана реалност на аза, която гарантира нейния идентитет, за Белинда и нейните посетрици честта е преди всичко въпрос на съхранена репутация в обществото. По механизмите на зевгмата, нейното

⁷ Плач (лат.).

опазване се оказва толкова важно, колкото и опазването на новия бракът. Запушената от Тарквиний уста на Лукреция, която проговаря с пълна реторическа мощ едва след самия акт на насието, тук произнася препоръката за ведър, мотивиран от преходността на тялото, отказ от негодувание, единствена печеливша стратегия в доминирания от мъжкия избор свят:

*Със грим, без грим, пак времето ще спре
и гордостта самотна ще умре.
Какво тогаз остава ни, освен
на мъката да не попаднем в плен?
А ведростта победи жъне в миг
там, дето не успяват хленч и вик. (V)*

Макар и неприета от останалите дами, тази реч на Клариса очевидно поема резоньорската роля в *Къдрицата*. Комичното боричкане между половете, което следва, и което е една от най-симпатичните софтопорнографски части в поемата, по никакъв начин не противоречи, разбира се, на идеята за „ведрост“ в стил рококо. Лукреция е похитена отново – този път от една отрязана къдрица.

– *LES LIAISONS DANGEREUSES* –

Подобно на своя съвременник Шодерло дьо Лакло, автора на *Опасни връзки*, Поуп изглежда едновременно критичен към и воайорски втрещен в бляскавия *beau monde*, който го обкръжава. *Къдрицата* предлага една неподражаема картина на пъстрото, остроумно, безсърдечно общество от времето на кралица Анна. Бавно възстановяващо се от разпуснатите крайности на Реставрацията, обществото по онова време е по-скоро аморално, отколкото неморално. На него осезаемо му липсват идеали, освен ако действително конвенциите на „добрия стил“ не се удостоят с това име. Липсва му бляскавият ентузиазъм на елизабетинска Англия, както и религиозната сериозност на пуританите и

отдадеността на патриотични и обществени идеали, която бележи една по-късна епоха.⁸

В това общество на повърхностите социалните ритуали – тоалетът, балът, танците, пиенето на чай и кафе, играта на *Омбре*, смъркането на енфие – се превръщат в заместители на липсващата дълбочина. Характерите пък се мерят съобразно уместността и благоприличието. Затова и отрязването на една къдрица се превръща в драматичен повод за раздор. Поуп наблюдава дребнавостта на описвания от него свят с удоволствие, особено след като ѝ осигурява метафизичен резон – опазването на ветрилото, обиците и прическата е отпратено към един ефирен трансцендент:

*Така че, славни духове, напред!
Ветрилото ще гледа Зефирет.
Брилянте, ти над обиците бди.
Ти, Моментила, времето следи,
а ти, Къдриса, буклата пази.*

Шок Ариел ще брани от врази. (II)

На този фон дописаната пост фактум морализаторска реч на Клариса звучи кухо и приповдигнато и самият фикционален свят на „безгрижно, бездейно, безсмислено веселие“⁹ я усеща като чуждо присъствие.

И така, по много причини *Похищението на къдрицата* може да бъде обвинено в омаловажаване на жената. Всъщност завъртането на наративната вселена около Белинда говори и за очарованост от нейния свят. Добродушно-иронична, тази очарованост кара Поуп да проследява тривиалните подробности на нейния ден, да се вглежда в огледалото заедно с нея, да обхожда с поглед шишенцата, кутийките и пухчетата върху тоалетната ѝ масичка и в края на краищата да бъде върховният силф, който ѝ се е посветил. Макар и да става ясно, че в света на Поуп традиционният сонетен каталог на дамските чарове всъщност е набор от по-

⁸ Thomas Mark Parrot, in: *The Rape of the Lock and Other Poems*. By Alexander Pope. Ginn and Company, s.a., 78.

⁹ Op.cit., 79.

мади, парфюми и пудри, неговата Белинда пак радва очите му, както Клеопатра в своята баржа радва Шекспировите:

*По-немошно в лазурния ефир
Sol свети над Нептуновата шир
от блясъка на нежните зари,
който гръдта на Темза посребри.
Сред франтове и нимфи грейна тя
и всеки взор от нея засия,
че кръстът на гръдта ѝ, боже, в миг
покръстил би юдей и еретик.
Ум-палавник в лицето ѝ личи,
по-бърз и по-менлив от тез очи,
що казват „не“ с усмивка всеки път,
та ничие сърце да не ранят.
В тях всеки поглед вперен е в захлас.
Те като Sol огряват всички нас
и ловко крият грешки и петна,
макар петна да няма у жена.
Но в тази нимфа и да видиш грях,
ще го забравиш, като зърнеш тях. (II)*

Като истинската, и тази носеща се по вълните смалена Клеопатра, пазена от миниатюрните подобия на Милтъновите паднали ангели, може би споделя прегрешенията на някои студени „нимфи“ – ограниченост, суетност, преследване на почести и богатства:

*Те най-надменно крачат по света
и с откази потъпкват любовта.
В ума им ветрен бродят мисли рой
за перове и почести безброй.
Пред ордени и титли са в захлас
и „Ваша светлост“ хвърля ги в екстаз.
Това душата лесно порочи:
те неуморно шарят със очи,
и току пламва младото лице
и се разтупква нежното сърце. (II)*

Но в свят, в който моралната перспектива се поддържа само от препоръката за ведра битка за мъжко внимание (V)

и където трагичният ужас от края се мисли единствено като ужас от повяхващата физическа хубост, всички средства се оказват позволени в игрите на любовта. И читател, и автор се подчиняват на тези закони на наратива с удоволствие и с почти шекспировска съпричастност. Както пише Томас Парът, „в английската литература съществува изобилие от проповеди и сатири, но има само едно *Похищение на къдрицата*“ (79).

Друг – съвсем шекспировски – шанс за временен отдиш от високия морал поемата дава чрез ненатрапчивия си подтекст от сексуални двусмислия. Както отбелязва Уилям Хазлит, човек се чуди да се смее ли, или да плаче¹⁰:

*Така мъжът накрая пада в плен,
от косми и къдрици победен. (II)*

*А силфи петдесет, отбран отбор
във фустата ѝ нека впият взор.
Седморна, тя ограда е добра
от обръчи и китови ребра,
опасали сребристия предел
със кръг широк, но пак не бих се клел. (II)*

*Да бяхте, сър, бездушно похитил
различна букла от различен тил! (IV)*

Или пък да се шокира от по-откровено безочливите

*Но пък баронът само търси как
да свърши от дланта на своя враг. (V)*

и

*„Срещни съдбата страшна!“ – вика тя
и там фатална фиба заблестя
(която на прадядо ѝ преди
красяла достолепните гърди.
Тогаз била три пръстена с печат.*

¹⁰ William Hazlitt, „On Dryden and Pope“ (1818). In: *Lectures on the English Poets and the English Comic Writers*. Ed. by William Carew Hazlitt. George Bell and Sons, 1894, 91–113.

*Но станала тока на кръста млад
на нейната прабаба и тогаз
на свирка станал тежкият чапраз,
за баба ѝ, да духа от сърце
и да дрънчи с камбанките в ръце). (V)*

Макар понякога отпращани на луната, където „девите бутилки „Корк!“ крещят“, подобни нахлувания на телесната долница по принцип мирно, по шекспировски, съжителстват с армиите от ефирни създания. Впрегнат на теория в отстояването на оградата „от обръчи и китови ребра“, силфът накрая примирено отстъпва пред силата на любовното желание:

*Тогава, разтревожен, Ариел
прозира в съкровения предел
на моминия ум, и на гръдта
ѝ кацнал, ѝ прочита мисълта,
че цялата ѝ ловкост не прикри,
как земна страст сърцето ѝ гори,
и, той, съгледал края си смутен,
въздъхва и отстъпва примирен. (III)*

Ефирът се оттегля в полза на Умбриел и платоническата-розенкройцеровска Пещера на плача, и на гротескните тела. Но победата на Калибан е временна – в една комично-героическа война на половете Къдрицата, като комета с обърнат курс, или като Троил от Чосъровата поема *Троил и Крисеида*, все пак се издига до свършената сфера на неподвижните звезди.

– ПОЛИТИЧЕСКИЯТ СУБСТРАТ –

През 1715 г. Ездрас Барнивелт – аптекар и съвестен гражданин, – чието име подсказва пуританско-нидерландска принадлежност, създава *Ключ към Къдрицата*, който гледа на нея като на опасна политическа и религиозна алегория, „пагубна за обществеността“:

Дълг на всеки добронамерен поданик е да предотврати, доколкото е по силите му, вредните последиствия от такива злонамерени трактати и аз смятам за свой да предупредя публиката на наскоро публикуваната поема, озаглавена *Похищението на къдрицата...*

Този брилянтен жест на мистифицирана комична автоцензура – „Ездрас Барнивелт“ е псевдоним, използван от самия Поуп – говори много за начина, по който той мисли собствения си текст. Отвъд чистото литературно забавление, на първо място, в контекста на религиозната му принадлежност, *Ключът* е интелигентна защитна реакция срещу възможни свръхинтерпретации:

Добре е известно, че авторът на тази поема е открит папист, а че един гений, толкова способен да служи на тази кауза, може да е бил покварен по време на образованието си от йезуити и други подобни, може да се предположи с доста голямо основание.

Доколкото псевдоалегоричните механизми на „Барнивелт“ са очевиден абсурд, защитата работи добре: според *Ключа* Белинда е „Великобритания, или (което е същото) покойната кралица“. Основанието за това тълкуване е кръстът на гърдата ѝ, символът на Албион. Баронът, отрязал къдрицата, е граф Оксфорд, нарушил Хагския договор от 1709 г. Клариса, която му подава ножицата, е лейди Машъм, мислителка от школата на Лок, Талестрис е херцогинята на Марбъро, сър Плум, който отива да иска „къдрицата“, е принц Евгений Савойски, който пристига в Англия през януари 1712 г., за да преговаря с правителството. Френските романи на барона загатват за франкофилството му. Свой политико-алегорични смисли имат ветрилото, жартиерите, хартията, кехлибарената кутийка за енфие. „На пух и прах“ е разбита и „машината“ на Поуп – там другото му, самоиронично, „аз“ прививда „министрите от правителството“. Тъй както различни персонажи изобразяват Нерон у Петроний или Краля на Навара у Баркли, пише „Барнивелт“, Ариел на Поуп е все същият граф Оксфорд, който шушне на уxo-

то на Кралицата, а духчетата, мъжки и женски, са нейните придворни, с цялата им сложна йерархия, на върха на която е кацнал самият той. Въздишката на Ариел, осъзнал загубената си мощ, е въздишката на министъра, предусещащо своето оттегляне от поста.

Водачът на гномите Умбриел е „гнусно и злобно внушение срещу сериозен и достоен министър“. Раненият с ножицата силф е лорд Таунзенд, комуто Хагският договор е нанесъл символична рана, след която той бързо се е възстановил. Не на последно място, Поуп е изобразил „един виден духовник като куче и един известен писател като предмет“. Под името „Шок“ той

[н]ай-дръзко и скверно [е] отразил доктор Сачевъръл, който скочи, така да се каже, в амвона и пробуди Велика Британия със своя език, тоест със своята проповед, с която вдигна толкова шум и заради която често е бивал наричан „куче“ и от други свои врагове, освен от този автор.

По-нататък „Барнивелт“ псевдоалегорически разнищва централни ситуации в поемата: играта на карти е

мистично изобразяване на неотдавнашната война, което се подсказва от това, че е направил пиките [spades] коз; на испански думата означава „меч“. ... Тук единствено – наистина, без да иска – той прави комплимент на Кралицата и нейния успех във войната, защото Белинда надделява над двамата, които играят срещу нея, кралете на Франция и Испания.

Масата за чай, от друга страна, отразява консултациите след сключването на мира. Тук, смята „критикът“ на Поуп, поетът внушава, че единствените облаги от разширяването на търговията напоследък са кафето и чаят, неща без особена стойност. Грижата за скъпия брокат пък е препратка към оплакването на английските търговци, че френският брокат се внася в твърде големи количества, както и към скъпите подаръци, получавани от Нейно величество от френския крал. Що се отнася до пиенето на много чаши

кафе, това е критика към кабинета за пристрастеността му към напитката, но би могло да бъде и по-сериозен упрек, доколкото става дума за чаши. Тук алегоричното хващане за думата стига неподражаем апогей.

Краят на поемата обаче удовлетворява „алегориста“, който привижда в него апотеоз на постигнатия политически мир, бъдещото надмощие на Англия над политическия конкурент Франция и триумфа на англиканската църква. Този апотеоз, за чиито иронии другото „аз“ на Поуп избира да остане глухо, не омаловажава обаче „папизма“ на Поуп в собствените му очи. (Доколкото написаните с главна буква според правилата на епохата *Popery* и *Popishness* могат да значат и „Поупизъм“, тук играта на думи и идентичности наистина е блестяща.) Освен кръста на гръдта на Белинда, доказателства за папизъм са машината на силфите, зад която прозира опит за реставрация на вече „взривената от Реформацията“ доктрина за ангелите-хранители и светците-покровители. Тоалетът на Белинда е „лукаво препоръчване на литургията и натруфените церемонии на римокатолическата църква“. В тази си хипостаза Белинда представлява „папската религия, или Вавилонската блудница ... която разстила над нацията своите ритуали“. За това говорят и многобройните свещи, както и лунната сфера, „която ни разкрива тяхното Чистилице“.

Като цяло този донякъде пренебрегван, но важен паратекст не само предлага, с усърдието на Савонарола, парадоксалните буквализми, до които може да стигне алегоричното въображение. Метопародия на пародията, той превръща *Похищението на къдрицата* в една смехотворна *Кралица на феите*¹¹, с нейните плаващи алегорични нива. Като връх, в своето раздвоение авторът, който пише донос срещу себе си, настоява за собственото си – и това на издателя си – наказание за антиправителствена пропаганда и така отваря бездна от херменевтични възможности. Удържаната под-

¹¹ Поема на Едмънд Спенсър от 1590–1596 г., един от шедьоврите на английския Ренесанс, която се отличава със сложни прескачания между различни нива на алегорията.

ривност на авторизирания от Поуп памфлет неизбежно сочи към неочакваната подривна удържаност на поемата – въпреки очевидните пресилености може би политическо-алегоричният прочит има някакви основания. Съмнението остава.

В късната си фаза Поуп пише философското *Есе за човека* и донеслата му много неприятности *Глупиада* – по-амбициозни и по-респектиращи по обем шедьоври от игривата миниатюрна *Къдрица*. Дори и сред собствените му тежки томове обаче именно тази поема ще си остане произведението, към което следващите поколения ще посягат най-често и за което метапоетически е най-приложим собствения ѝ финален апотеоз:

*Слънцата щом потънат във нощта
и щом косите легнат във прахта,
къдрицата ти в стих ще заблести
и сред звездите ще пребъдеш ти!*

Евгения Панчева

ПОХИЩЕНИЕТО НА КЪДРИЦАТА

ГЕРОИКО-КОМИЧЕСКА ПОЕМА.
В ПЕТ КАНТО.
НАПИСАНА ОТ ГОСПОДИН ПОУП

*Nolueram, Belinda, tuos violare capillos;
Sed juvat, hoc precibus me trebuisse tuis¹.*

Марциал

НА ГОСПОЖА АРАБЕЛА ФЪРМОР²

Госпожо,

Ще е напразно да отричам, че ценя това произведение, понеже го посвещавам на Вас. И все пак можете да ми бъдете свидетел, че неговата цел е била единствено развлечението на няколко млади дами, които притежават достатъчно здрав разум и ведрост, за да се смеят не само на малките непредпазливи прегрешения на своя пол, но и на своите собствени. Но понеже беше представено в тайнствен вид, то скоро откри своя път към света. След като предложих на един книгопродавец несъвършен екземпляр, Вие имахте доброжелателността заради мен да се съгласите с публи-

куването на неговото подобрене: бях принуден да сторя това, преди да бях изпълнил намерението си дори наполовина, понеже машината³ за неговото приключване липсваше напълно.

Машината, Госпожо, е термин, изобретен от критиците за означаване на онази роля, която е възложена на божествата, ангелите или демоните в дадена поема. Защото древните поети в едно отношение приличат на много съвременни дами: никое действие не е тривиално само по себе си и те винаги го правят да изглежда от най-голямо значение. Именно тази машина аз реших да изградя върху една твърде нова и странна основа, розенкройцерската доктрина за духовете⁴.

Знам колко е неприятно да използвам сурови слова пред една дама, но за поета е толкова важно творбите му да бъдат разбрани, особено от Вашия пол, че трябва да ми позволите да обясня един-два трудни термина.

Розенкройцерите са хора, с които трябва да Ви запозная. Най-доброто описание за тях може да се намери в една френска книга, озаглавена *Le Comte de Gabalis*⁵, която толкова прилича на роман и по заглавие, и по големина, че много представителки на нежния пол по погрешка са я чели като такъв. Според тези господа четирите елемента се обитават от духове, наречени силфи, гноми, нимфи и саламандри. Гномите, или земните демони, обичат пакостите, но силфите, чиято обител е въздухът, са най-благовъзпитаните създания, които можем да си представим. Защото казват, че всеки смъртен може да се радва на най-интимната близост на тези нежни духове при условие, лесно за спазване от всички истински адепти – непокътнатото съхранение на непорочността.

Колкото до следващите песни, всички пасажи в тях са толкова приказни, колкото видението в началото или превращението в края (с изключение на загубата на Вашата коса, която винаги споменавам с почит). Човешките персонажи са не по-малко измислени от въздушните, а Белинда, както е представена сега, прилича на Вас единствено по своята красота.

Дори в тази поема да има толкова изящество, колкото у Вашата личност, или във Вашия ум, пак никога не бих се надявал тя да бъде приета от света с половината от онази липса на критики, съпровождала Вас. Но нека нейната съдба да бъде такава, каквато трябва да е; моята е достатъчно щастлива, понеже ми предоставя този случай да Ви уверя, че съм, с най-дълбоко уважение,

Госпожо,
Ваш най-покорен
скромнен слуга,
А. ПОУП

ПЪРВО КАНТО⁶





Утринният сън

Раздорите, що ражда любовта
и битките за простите неща,
о, Музо⁷, в стихове за К⁸. възпях
(но и Белинда⁹ ще се види в тях).
Предмет нищожен, но е чест за мен
от тях да съм приет и вдъхновен.
Кажи, богиньо, със какъв мотив
лорд би нападнал дама като див?
И дважд по-странно, дама как без срам
отблъснала би нежния му плам?
Как гръд девича крие толкоз гняв
и смъртен мъж тъй непокорен нрав?

*Sol*¹⁰ праща през завесата лъчи
и буди дважд по-слънчеви очи
и кученцата тръскат къдри в такт
и влюбените вече са на крак
по пладне¹¹ след безсънната си нощ
и удрят по звънеца¹² с пълна мощ.
Трижд чехълът паркета е опрял¹³
и три пъти¹⁴ часовник е ехтял¹⁵.
Но спи Белинда в ложето от пух,
а силфът¹⁶ ѝ пазител май е глух.

Това бе силфът, който призова
съня, кръжащ над нейната глава,
където с устни мамещи младеж
в ушенцето ѝ шепнеше с копнеж,
по-дивен от галант, поел на бал,
и беше цял ликът ѝ запламтял¹⁷:

„Прекрасна смъртна, най-заветна цел
на всеки дух в лъчистия предел,
ако е сън извиквал мисълта
за чути от бавачката неща,
повторени от пастора дори –
как елфите танцуват вдън гори,
по росната морава във синхрон
под сребърния лунен медальон,
и как видяла дева пришълец
с корона златна, с ангелски венец¹⁸ –
знай, по достойнства и по красота
ти надминавяш всичко на света.
Невнятното за гордия школар
на дева и дете се дава в дар.
Мъдрецът не го вярва, и какво?
Пак вярва всяко младо същество.
Край теб безплътни духове летят,
все опълченци на по-ниска твърд,

невидими се носят из града
над ложа и алея за езда.
Със теб е цял въздушен екипаж¹⁹,
засенчил всеки земен стол²⁰ и паж.
И ние бяхме в прежни времена
заклучени във форма на жена,
но после, подир дивни чудеса
преминахме в небесни телеса²¹.
Уви, дори да отлети дъхът,
в жената суетите пак цъфтят.
На масата макар да не седи,
тя картите отгоре пак следи,
пак златните карети са ѝ страст,
и пак играе *Омбре*²² във захлас,
че щом издъхне, просто за момент
душата пада в своя елемент²³:
ако е огън, дамата лети
и взема саламандърски²⁴ черти,
смирената я чака воден рай,
де сърба с нимфи изначален чай,
моралната пък става гном²⁵ навек,
за да тормози всеки дух по-лек,
а като силф припърхва със криле
кокетката в ефирното поле.