

Кристофър Марлоу

---

**ЕДУАРД II**

София, 2013

На корицата:

*Статуята на Едуард II в катедралата в Глостър.*

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, предговор и бележки, 2013

© Издателство „Изток-Запад“, 2013

ISBN 978-619-152-263-7

---

ШЕДЬОВРИ НА АНГЛИЙСКАТА ПОЕЗИЯ

---

*Кристофър Марлоу*



# ЕДУАРД II

Превод от английски  
*Евгения Панчева*





# СЪДЪРЖАНИЕ

Човекът, който не беше Шекспир.....	7
<i>Евгения Панчева</i>	

## Едуард II

Действие първо .....	25
Действие второ .....	75
Действие трето .....	117
Действие четвърто .....	139
Действие пето .....	163
Бележки .....	212
Кристофър Марлоу: живот в дати .....	222
Илюстрации .....	I-VIII



## ЧОВЕКЪТ, КОЙТО НЕ БЕШЕ ШЕКСПИР

---

---

След дългогодишни изследвания, през 1955 г. журналистът Калвин Хофман издава книгата *Човекът, който беше Шекспир*. Според нея през 1593 г. Шекспировият съвременник Кристофър Марлоу, протеже на ръководителя на тайната служба на кралица Елизабет сър Томас Уолсингам, вече е компрометиран от своя атеизъм и смели изказвания за хомосексуалната любов и животът му е в опасност. За да предпази драматурга от преследване, Уолсингам инсценира мистериозното му убийство в Детфорд и организира неговото бягство отвъд Ламанша. В следващите години, смята Хофман, Марлоу пише пиесите си от името на Уилям Шекспир, второразреден актьор от трупата на театър „Глобус“.

С всички резерви към ентузиазма на хипотезата, тя по своему отчита един безспорен факт – влиянието на Марлоу върху ранния, а и върху зрелия Шекспир. Очевидно е, че *Тит Андроник* и *Ричард III* в една или друга степен копират Марлоувия маниер, *Венера* и *Адонис* е повлияна от *Херо* и *Леандър*, *Ричард II* и *Венецианският търговец* открито паразитират върху *Едуард II* и *Малтийският евреин*, а ехото на отделни могъщи стихове<sup>1</sup> заглъхва чак до *Както ви харесва*, *Хенри IV* и *Хамлет*.

Влиянията в литературата, пише известният йейлски критик Харолд Блум, са невротично преживяване. Те могат да протичат и в обратна посока, от по-късния поет към по-ранния, чрез *apophrades*, или завръщането на мъртвите, сякаш старият поет подражава на новия<sup>2</sup>. „Великият писател

---

<sup>1</sup> Терминът е на Шекспировия съвременник Бен Джонсън.

<sup>2</sup> Harold Bloom. *The Anxiety of Influence*. Oxford University Press, 1973, 16, 141.

– смята и Борхес – създава собствените си предшественици... и някак ги оправдава. Какво например би бил Марлоу без Шекспир?“<sup>3</sup>

В случая с *Едуард II* дори няма нужда от ретроактивна невроза. На практика Шекспир и Марлоу са съвременници, даже връстници и – въпреки че Марлоу е по-рано утвърденият се от двамата – вероятността да е бил повлиян от ранния Шекспиров канон, от когото и да е писан той, изглежда все по-приемлива за съвременните критици. По-ранният *Хенри VI* (1591), а, според редактора на Ардънското издание на тази пиеса, и по-ранният *Ричард III* (1591?) изглежда са подсказали не само още новия жанр на историческата драма, но и патоса, и иронията<sup>4</sup> на темата за провала на изнежения крал. Ако скорошната критика е права в своята убеденост, то би трябвало, по Хофмановия сценарий, Марлоу да пише под името Шекспир още приживе, преди кръчмарската свада в Детфорд за това кой да плати сметката, и преди сблъсък с мистериозно проболия го над окото кралски шпионин Инграм Фрайзър.

Тук опираме до проблема за датирането на *Едуард II*. Съвременната критика приема, че пиесата е създадена непосредствено преди смъртта на Марлоу, т.е. през 1591 или 1592 г. Според титулната страница на кварто-октавото, отпечатано от Уилям Джоунс през 1594 г., единствения авторитетен източник на текста, тя е играна от „Хората на лорд Пембрук“, трупа, чието съществуване е документирано в края на 1592 г. С оглед на затварянето на театрите по време на чумната епидемия в Лондон почти през цялата 1593 г. и смъртта на Марлоу на 30 май 1593 г., датата изглежда напълно вероятна. Изследователи като Чарлтън, Уолър и Роситър поддържат тази теза. Остроумният основен аргумент

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges. *Other Inquisitions 1937–1952*. University of Texas Press, 2000, 57.

<sup>4</sup> Заемам тази опозиция от известното изследване на Александър Шурбанов *Между патоса и иронията: Марлоу и зараждането на английската ренесансова драма*. С., УИ „Св. Кл. Охридски“, 1992.



е, че сходните пасажии между *Хенри VI* и *Едуард II* превращат към части от Рафаел-Холиншедовите *Хроники на Англия, Шотландия и Ирландия* (1577, 1587), които се отнасят до Хенри, а не до Едуард. При всички случаи обаче писаната вероятно две години по-късно *Ричард II*, най-близката по етос драма на Шекспир, би могла да бъде силен аргумент в подкрепа за своеобразната и оспорвана „Хофманова приказка“.

И *Едуард II*, и *Ричард II* са трагедии в най-чистия средновековен смисъл – следвайки тематичния жанр *de casibus*, те драматизират падението на велик човек. За разлика от нарративите на Бокачо и Чосър обаче и двете психологизират това падение чрез трагическа *hamartia* – източник на провала на героя са неговите собствени грешки и вини. Иначе казано, средновековното Колело на Фортуна не се завърта надолу автоматично – подобно на Тамерлан Велики от първата успешна драма на Марлоу, неефективните крале на Марлоу и Шекспир също го въртят със собствените си ръце, но в обратна посока. Затова композицията и на двете по-късни хроники е точен негатив на тази на *Тамерлан*. Скитският пастир Тамерлан става цар на Персия и Изтока благодарение на харизма, силна воля и проактивна реторика и е застигнат от смъртта на върха на възхода, седнал на бляскавия си трон, по начин, който разтърсва и смирява зрителя със своето дълбоко преживяно безсмислие. Егоцентризмът, слабоволието и реториката на пасивно консумираното удоволствие, от друга страна, довеждат пълновластните крале Едуард и Ричард до положението на затворници, а жалката им, логична, схващана като избавление смърт ги застига в мрачни подземия, в най-ниската точка на тяхното падение. И късният Марлоу, и Шекспир злоупотребяват с емпатията на зрителя там, където ранният Марлоу стоварва върху му единствено божественото възмездие за прекомерната воля за власт.

Тук обаче започват разликите.

Едуард не притежава особена воля за власт. Подобно на Пламения пастир от едноименната идилия на Марлоу, той

е обсебен преди всичко от идеята да бъде архитект на естетизираната наслада за двама. „Ела и с мене кралство сподели“, обръща се кралят към своя фаворит Гавестън.

*Сигурност искаш? Давам ти охрана.  
И злато? При ковчежника иди.  
Власт ако търсиш, ето ти печата.  
Спасявай и погубвай в наше име –  
каквото искат твоят ум и дух. (I.i)*

При тази почти буколическа размяна на „дарове“ влюбеният крал получава пренаселените, дисфункционални хетеротопии на сценичното:

Гавестън

*Търся поети, умове забавни,  
свирачи също, струните да гаят  
и краля ни да тласкат, дето искам.  
Услаждат го поезия и песни  
и затова с италиански маски,  
с комедии, със речи, с представления  
аз ще го радвам вечер, а пък денем,  
излезе ли навън да се разхожда,  
момците ми, предрешени на нимфи,  
мъжете – на сатъри, по нивята  
с кози копита ще потропват танци.  
А някой паж, в костюма на Диана,  
с коси, водата тиха позлатили,  
окичил с перли голите ръце,  
с маслинен клон във палавите длани,  
прикрил това, що радва зора мъжки,  
във извор ще се къпе, а от храста  
ще гледа Актеон и в своя гняв  
богинята в елен ще го превърне,  
ще го подгонят побеснели хрътки  
и повален, привидно ще умре.  
Това обича моят господар,  
английският владетел. (I.i)*

В предчувствие за прочутата реплика на Шекспировия Антоний „И нека Рим във Тибър се стопи“ (*Антоний и Клеопатра*, I.i), крал Едуард е готов да изостави дълг и държава заради любовта:

*Морето ще залее мойто кралство,  
преди далече да те отнесе. (I.i)*

Или:

*Морето ще отмие този остров  
към Инда, де човешки крак не стъпва,  
преди да ме напусне Гавестън. (I.iv)*

Както и за Антоний, светът за двама се оказва по-важен от големия свят. Тамерлановата воля за агресивно себеналагане над другия е подменена от волята за отстояване на миниатюрните пространства на интимното свое. Благодарение на близкия план комичният Микет, кралят на Персия, който отказва да даде короната си на Тамерлан, придобива тук трагични измерения.

Разбира се, в тази най-сложна – по думите на Томас Хийли<sup>5</sup> – пиеса на Марлоу, а и както винаги в пиесите на Марлоу, нещата далеч не са така еднозначни. Емпатията на близкия план и тук се подрива от алтернативни нагледни: за антагониста Мортимър първоначално е важно да спази дадената на бащата Едуард I дума и да прогони кралския фаворит, а по-късно, осъзнал безсмислието на своите усилия, и да отърве всички от „този болен крал“. В тази перспектива върху събитията резонира наративният морализаторски глас от Холиншедовия хипотекст:

В трийсет и третата година от своето царуване крал Едуард изпратил в затвора сина си принц Едуард, задето вилнял в парка на Уолтър Лангтън, Епископа на Честър; и понеже принцът извършил това деяние, като си довел един разюздан и разпуснат човек, някой

<sup>5</sup> Thomas Healy. *Christopher Marlowe*. Northcote House, 1994.

си Пиърс Гавестън, благородник от Гаскония, кралят му забранил [да пребивава в] кралството, да не би принцът, който много се наслаждавал на неговата компания, да се отдаде, следвайки неговите зловредни и разпуснати съвети, на лоши и непристойни привички.<sup>6</sup>

Защото, след като върнал отново в Англия своя стар другар, въпросния Пиърс де Гавестън, той го обградил с най-голяма благосклонност, като го направил граф на Корнуол и лорд на Ман, свой главен секретар и лорд-камерхер на кралството, от чиято компания и общество той внезапно станал толкова покварен, че изригнал в най-гнусните пороци; защото тогава, използвайки въпросния Пиърс като оръдие на своите ненормални деяния, започнал да се отнася с пълно незачитане към своите благородници, да пренебрегва напътствията им и да проявява доста голямо безхаберие по отношение на доброто управление на държавата, така че не след дълго той се отдал на разгул и прекарвал времето си в сладострастни удоволствия и разюздана безпътност; и за да им помогне да продължат този си начин на живот, Пиърс (който, може да се каже, се бил зарекъл да накара краля да забрави и себе си, и държавата, която е призван да управлява) напълнил двора му с трупи комедианти, с главорези, с ласкатели-паразити, с музиканти и други гнусни и неблагопристойни сквернословци, та кралят да прекарва дните и нощите си в шеги и игри между завивките и в други подобни низки и безчестни занимания. И нещо повече, с желанието да издигне онези, които са като него, им осигурил почетни служби, все забележителни привилегии и почести, които, понеже били присъдени зле, трябвало по-скоро да се считат за позорни, отколкото за каквото и да е друго – както за оня, който ги раздавал, така и за техния получател.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Raphael Holinshed. *Chronicles of England, Scotland, and Ireland*. Vol. 2. New York: AMS Press, 1965, 539.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 547.

Както и за Шекспир, основен историографски източник за Марлоу са *Хрониките* на Холинshed и в частност, както показва употребата на топоними като „Килингуърт“ вместо „Кенилуърт“, тяхното издание от 1587 г. Наред с тях школуваният поглед би разпознал драматическото пренаписване на отделни епизоди като бръсненето на Едуард с кална вода от *Хрониките на Англия* на Джон Стоу (1580). Видимо е също влиянието на *Обстойна хроника и най-обикновена история на английските дела* на Ричард Графтън (1569) и на поемата *Двамата Мортимър* на Томас Чърчярд от преиздаденото през 1578 г. анонимно *Огледало за управници*.

Дълго може да се обсъждат подборът, пренарежданията, добавянията и начините на представяне на материала от източниците в градежа на пиесата. Най-отчетливи са премълчаванията – на военните кампании на Едуард, както и на отношенията му с Ирландия, Шотландия и Франция. Показателно е исторически неточното обвързване на двете споменати в пиесата загубени битки именно с фаворита Гавестън, по това време вече обезглавен. Място не намират и двете най-важни според учените събития от времето на Едуард – насилственото разпускане на Ордена на тамплиерите през 1307 г. и появата на самозван претендент за трона, Джон Пондъръм, през 1318 г. Известно е, че едно от основните обвинения срещу тамплиерите е в содомия, а в конструкта на Марлоу Едуард е неприкрито хомосексуален: „скъпият ми крал“, оплаква се Изабела,

*ме пренебрегва  
и търси любовта на Гавестън,  
страните му докосва и го гали,  
усмихва му се, шепне му в ухото,  
а види ли ме, мръщи се и казва:  
„Върви, където щеш, сега съм с него.“ (I.ii)*

Както отбелязва Чарлс Р. Форкър<sup>8</sup>, подобно включване на хомофобски акт би обезсилило представата за хомосек-

<sup>8</sup> Charles R. Forker. „Introduction.“ In: Christopher Marlowe. *Edward the Second*. Ed. Charles R. Forker. Manchester University Press, 1994, 50.

суалността на Едуард като източник на неговата трагична вина. Все със същата цел Марлоу придава по-голяма от реалната историческа значимост на втория кралски фаворит, Спенсър, който неправдоподобно бързо, но драматургически ефектно наследява убития Гавестън. Включването на полукомичната история за бързо обезвредения претендент за короната пък би привнесло повече сила и твърдост в централния персонаж, отколкото би било функционално с оглед на общата тоналност на драмата.

Присъстващата съвсем отчетливо и в източника, и в пиесата Едуардова содомия не е най-страшният грях на краля. Самите бунтовни графове са склонни да мислят за нея като за младежка прищявка, при това подплатена от убедителни класически прецеденти:

*Най-славните са имали любимци.  
Бил скъп Хефестион за Александър,  
за Хилас пък е плакал Херкулес,  
а за Патрокъл жалил сам Ахил.  
Освен кралете – също мъдреци:  
във Рим обичал е Октавий Тулий,  
а буйния Алкивиад – Сократ.  
И кралят податлив е в младостта си  
и обещава всичко на света.  
Нека обича ветрения граф.  
Узрее ли, игрите ще откаже. (I.iv)*

Речта на стария Мортимър не противоречи и на историческата практика. През близо половинвековното царуване на Елизабет и Джеймс са документирани само шест обвинения в содомия и само една присъда<sup>9</sup>, а в своя трактат *Учителят* (1570) Роджър Аскам разказва как споделя леглото с младия си другар Джон Уитни и как в това здравословно уединение двамата четат Цицероновото съчинение *За приятелството*<sup>10</sup>. Истинските грехове на Едуард са в противо-

<sup>9</sup> Bruce Smith. *Homosexual Desire in Shakespeare's England*. Chicago University Press, 1991.

<sup>10</sup> Healy, 76.

поставянето на едно утвърдено статукво на наследствени привилегии и обвързана с поземлената собственост йерархия, схващани като справедлив световен ред, и подмяната им с едно почти карнавално без-редие *à la* Шекспировите сър Джон Фалстаф и принц Хал. Тук обаче карнавалът е сведен до чуждоземен, привнесен отвън и мислен като парвеношски парад на привидности.

*Ричард II* е по-друга пиеса. Като начало Шекспир внимава при изговарянето на толкова важната за Марлоу тема за содомията. Тя звучи най-отчетливо в няколкото стиха, произнесени от Болингбрук към кралските фаворити, „развели“ Ричард от Изабела и „нахълтали във кралското й ложе“ (III.i); за нея загатва и безименната скръб на кралицата. За разлика от това на Едуард тялото на Ричард е в много по-голяма степен сакралното средновековно политическо тяло – то символизира единството на нацията. Затова и насилието срещу него е подчертано светотатство:

*Водите в океаните не стигат,  
за да отмият мирото, с което  
помазан е небесният наместник:  
човешки гласове не са способни  
да смъкнат от престола този, който  
от Господа поставен е на него. (III.ii)<sup>11</sup>*

Както и в останалите исторически хроники на Шекспир, усещането за неразривното единство на крал и земя, крал и народ, както и за телеологичното движение на контролираната от Бога история, е естествената среда, в която се разгъва сюжетът. Обратно на подобен провиденциализъм, *Едуард II* ни оставя с усещането за хаотичния ход на събитията в един алогичен и безбожен свят, лишен от Шекспировското „мляко на човешката доброта“.

<sup>11</sup> Уилям Шекспир. *Ричард II*. В: Уилям Шекспир. *Исторически драми*. Том I. Прев. В. Петров. С., „Народна култура“, 1980, 185.

Едуард започва като своеобразен *Lord of Misrule*<sup>12</sup>, готов начаса да се скара със своите графове:

*Отказвате ми? Не, науку на тях  
ще бъде мойто. Тези Мортимър,  
които ме ядосват, ще си патят. (I.i)*

Въпреки тегнещото над него подозрение в убийство, първата хипостаза на Шекспировия Ричард е тази на съдник и умиротворител:

*Защото не желаем да се багри  
земята на държавата ни с кръв,  
която е изхранила сама;  
понеже са на взора ни омразни  
ужасните междуособни рани,  
които братски меч е изорал... (I.iii)<sup>13</sup>*

Ако Едуард няма достатъчно *libido dominandi*, то Ричард се стреми да направлява колелото на политическата Фортуна както с макиавелистки престъпления, така и с властово налагане на своята воля. Но, ако бунтовните графове на Марлоу лесно стигат до идеята за съпротива, ощетеният Джон Гонт у Шекспир отхвърля всяка подобна мисъл:

*Ако е сторил грях, небето трябва  
да му плати за него по заслуга.  
Аз няма никога да вдигна в гняв  
ръка срещу небесния посланик. (I.ii)<sup>14</sup>*

Основното, лирически модулирано присъствие в пиесата на Шекспир е самата Англия,

*тоз остров скиптроносец,  
таз горда твърд, туй жилище на Марса,  
тоз земен рай, таз крепост, във която*

<sup>12</sup> Господар на безредието (англ.). Фигурата е център на карнавалното веселие в средновековните и ранномодерни английски празници, напр. Богоявление, или Дванайсета нощ.

<sup>13</sup> *Ричард II*, 147.

<sup>14</sup> Пак там, 141.



*природата сама ни е укрила  
от мор и от войни, тоз свят отделен,  
родина на добра порода хора,  
тоз ценен камък в сребърния пръстен  
на океана, който го предпазва (...)  
тоз край благословен, таз честна пръст,  
това велико кралство, тази наша  
прекрасна Англия, таз родна майка  
и дойка на почитани крале (... )  
таз скъпа  
безценна люлка на велики хора... (II.i)<sup>15</sup>*

Затова и най-тежката вина на Ричард е вината към даденото под аренда кралство. Буши, Багот и Грийн, фаворитите с растителни имена, които са се „вгнездили в короната“, застрашават не само йерархиите или хазната – те задушават като плевели неговата царствена градина.

Марлоу, от друга страна, малко се интересува от подобна надличностна перспектива. В този смисъл той е по-модерен, но и парадоксално по-примитивен от Шекспир. Едуард не притежава Ричардовото архаично, почти автохтонно съзнание за единение със своята земя:

*Таз пръст, гласа ми чула,  
от всеки камък тук ще стори воин,  
преди наследственият ѝ владетел  
да трепне пред лицето на метежа! (III.ii)<sup>16</sup>*

Именно тази архаичност на Ричард му дава шанса – един модерен шанс – да експериментира със своя идентитет, нещо, до което Едуард едва ли някога стига: от „Забравих себе си. Не съм ли крал?“ до „Народът вдига бунт? Скърбя за него – / изменяйки на мен, изменя Богу“.

Едуард не изговаря Англия, защото сякаш не се чувства отделен от нея. Затова в момента на кризата той не се нуждае и от Ричардовото огледало, за да констатира промене-

<sup>15</sup> Пак там, 158.

<sup>16</sup> Пак там, 184.

ната си същност. Неговите преживявания са по-сетивни и по-първични от онези, които населяват Ричардовото въображаемо:

*Еленът горски, като го прострелят,  
търчи към тази лековита билка,  
която раната му ще затвори.  
Но закърви ли царска лъвска плът,  
звярът я къса с гневната си лапа  
и отвлечен, че низката земя  
кръвта му ще попие, скача гордо.  
Така и моят ум неопетнен,  
що искат да заприщят Мортимър  
и тази извратена Изабела,  
които са ме впримчили в затвор,  
душата ми пресища с диви страсти,  
когато на крилете на гнева  
и омерзението полетя  
от тях на боговете да се жалвам.  
Но после, спомня ли си, че съм крал,  
решавам мъст да диря за злините,  
които двамата ми причиниха.  
Ала какво е кралят без войска?  
Безплътна сянка в ясен слънчев ден.  
Днес нобилите властват, крал зова се  
и нося диадемата, но те  
ми заповядват, Мортимър и тази  
изменчива кралица, дето цапа  
съпружеското ложе със позор.  
О, аз съм пленник в пещера от скръб,  
де мъката до лакътя ми служи  
и моето сърце развлича с вопли,  
и то кърви от странната замяна. (V.i)*

По цялостния си етос Едуард II сякаш стои по-близо до друга Шекспирова пиеса, която също отправя питання за историческата личност и нейното право на лична емоция – *Антоний и Клеопатра*. Като нейните герои и Едуард енергично, дори яростно отстоява частния си избор и докрая

мечтае за кътче, където да споделя време и пространство с любимия. Тази способност за излизане от себе си в името на отдаването на другия буди симпатиите на читателя, който също е в позицията на друг – спрямо текста. Независимо от всички останали разлики между хомоеротичната историческа хроника на Марлоу и Шекспировата трагедия за зрялата любов между мъж и жена, рушителността на отстояването на частния аз съставлява сърцевината и на двете. Основната разлика обаче си остава статусът на падналия протагонист – Антоний и Клеопатра умират с достойна, самопричинена смърт, която само препотвърждава оспорваното от дълга право на избор. Краят на Едуард, от друга страна, ни връща при *Ричард II* – тъмното подземие и вулгарното насилие будят единствено лишена от уважение, погнусена, макар и смазваща жал. Неслучайно тук Марлоу следва доста буквално описанието на бруталната пародия на хомосексуалния акт от детайлното описание на Холиншед:

Една вечер те дошли внезапно в стаята, където той лежал на леглото, потънал в дълбок сън, и като сложили върху него тежки пухени дюшеци или маса (както пишат някои), го притиснали, при което му пъхнали отдолу един рог и през него навряли в тялото му нажежен шиш, или (според други) – през тръбата на един тромпет – нагрят железен водопроводен инструмент, който, като навлязъл във вътрешностите му, въртян напред-назад, ги изгорил, но така, че външно не можела да се забележи ни най-малката рана или увреждане. Викът му предизвикал състрадание у мнозина в замъка и в град Бъркли, които чули ясно как той издава жалостен вопъл, докато мъчителите му се готвели да му отнемат живота, така че мнозина, които били разбудени от него (както признали сами), започнали да се молят искрено на Бог да приеме душата му, когато разбрали от неговия вик какво означава всичко това.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Ibid., 587.

В езиково отношение *Едуард II* е най-гъвкавата пиеса на Марлоу. Работещият в полза на Хофман отказ от могъщия стих, изпробван от Марлоу и в *Малтийският евреин*, тук наистина е доведен до съвършенство. Дългите приповдигнати речи се подриват или напълно изместват от отривисти, прозаично звучащи реплики. По начин, който възпроизвежда накъсаността и паузите на разговорната реч, петостъпният ямб може да бъде разделен не само между два, но и между три персонажа:

КРАЛИЦА ИЗABELA  
*Двойно тъжа.*

МЛАДИЯТ МОРТИМЪР  
*И аз.*

КЕНТ  
*Как се преструват! (V.iii)*

Вписаната емблема на този нов минимализъм е сякаш онова единствено изречение – всъщност онази единствена липсваща запетая, онова липсващо смълчаване наред с реда – *Edwardum occidere nolite timere bonum est* – с което Мортимър нарежда убийството на краля (V.iv).

Поетическите абстиненции на *Едуард II* обаче не са свързани единствено с прозодията на пиесата. Хари Левин говори за „практическата цветна слепота“ на нейната образност, особено в съпоставка с *Тамерлан*<sup>18</sup>. Няма ги и хиперболите и каталозите със звучни географски имена от този по-ранен текст, липсва и алюзивната, психологически сгъстена космическа образност на *Доктор Фауст*. И реториката на Шекспировия Ричард е по-пищна в архаичното си аналогично мислене, и навярно затова звучи донякъде по-наивно. Сигурно е прав Тъкър Брук, когато предполага, че приглушеният изказ на *Едуард II* е свързан с факта, че пиесата не е писана за гръмогласния, неистов Едуард Алин,

<sup>18</sup> Harry Levin. *Christopher Marlowe: The Overreacher*. London: Faber & Faber, 1965, 210.

изпълнявал ролите на Тамерлан и Фауст<sup>19</sup>. Затова и тук балансите се оказват по-фино разпределени между отделните персонажи. Каквато и да е причината, в *Едуард II* Марлоу видимо демонстрира една приземена пестеливост, едно ново чувство за поетична мяра, които са напълно в унисон с дефицита на отвъдност в пиесата.

Оттук до „хладния“, зрял Шекспир на *Кориолан* и *Тимон Атински* крачката наистина е само една.

Евгения Панчева

---

<sup>19</sup> C. F. Tucker Brooke. *The Life of Marlowe and the Tragedy of Dido*. London, 1930.



НЕСПОКОЙНОТО ЦАРУВАНЕ  
И ОКАЯНАТА СМЪРТ НА

**ЕДУАРД II,**

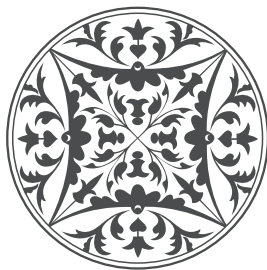
КРАЛ НА АНГЛИЯ,  
С ТРАГИЧНИЯ КРАЙ НА ГОРДИЯ МОРТИМЪР

– **ДЕЙСТВАЩИ ЛИЦА** –

Крал Едуард II  
Принц Едуард, негов син, по-късно крал Едуард III  
Кент, брат на краля  
ГАВЕСТЪН  
АРХИЕПИСКОПЪТ НА КЕНТЪРБЪРИ  
ЕПИСКОПЪТ НА КОВЪНТРИ  
ЕПИСКОПЪТ НА УИНЧЕСТЪР  
УОРИК  
ЛАНКАСТЪР  
ПЕМБРУК  
АРАНДЪЛ  
ЛЕСТЪР  
БАРКЛИ  
СТАРИЯТ МОРТИМЪР  
МЛАДИЯТ МОРТИМЪР, НЕГОВ ПЛЕМЕННИК  
СТАРИЯТ СПЕНСЪР  
МЛАДИЯТ СПЕНСЪР, НЕГОВ СИН  
БОЛДЪК  
БОМЪНТ  
СЪР ДЖОН ОТ ЕНО  
ЛЕВЮН  
ТРАСЪЛ  
РАЙС АП ХАУЪЛ  
АВАТ  
МОНАСИ  
ВЕСТИТЕЛ  
ДЖЕЙМС  
КОСАЧ  
ГЪРНИ  
МАТРЕВИС  
ЛАЙТБОРН  
КРАЛИЦА ИЗАБЕЛА, СЪПРУГА НА КРАЛ ЕДУАРД II  
ПЛЕМЕННИЦА НА КРАЛ ЕДУАРД II, ДЪЩЕРЯ НА ГРАФ ГЛОСТЪР  
ДАМИ



– ДЕЙСТВИЕ ПЪРВО –





## СЦЕНА ПЪРВА

---

---

*Влиза ГАВЕСТЪН и чете писмо от краля.*

### ГАВЕСТЪН

„Баща ми се спомина. Гавестън,  
ела и с мене кралство сподели.“  
Словата му как пълнят ме с наслада!  
Та има ли блаженство по-голямо  
от туй да бъдеш кралски фаворит!  
О, скъпи принце, ида! Тези думи,  
преливащи от обич, чак от Франция  
накарали ме биха да доплувам  
до твоя бряг, без дъх, като Леандър,  
и ти да ме прегърнеш със усмивка.  
Лондон ще грабне моя взор прокуден,  
тъй както Елисейските полета  
омайват скоро слязлата душа.  
Нито града, ни хората обичам,  
но в него е най-милият ми крал.  
О, нека да издъхна на гърдта му,  
дори светът да ме възненавиди.  
Та трябва ли арктическият жител  
по звездните лъчи да се прехласва,  
щом слънцето му свети ден и нощ?  
Край на подмазването раболепно  
на разните барони, че пред краля  
единствено от днес ще коленича.

А другите, които са искри  
над тлеещата жар на бедността,  
*tanti!* Аз ще раздухам оня вятър,  
който за миг докосва моите устни.  
Но какво става, тези тук кои са?

*Влизат трима Бедняци.*

БЕДНЯЦИ

Хора, които искат да Ви служат.

ГАВЕСТЪН

Ей, ти, какво умееш?

ПЪРВИ БЕДНЯК

Да яздя.

ГАВЕСТЪН

Нямам коне. А ти какъв си?

ВТОРИ БЕДНЯК

Пътешественик.

ГАВЕСТЪН

Чакай да видим. Да, ще е добре да ми прислужваш и да ме развличаш на масата с лъжи и понеже думите ти ми харесват, ще те наема. Ами ти какъв си?

## ТРЕТИ БЕДНЯК

Воин, който се бил с Шотландия.

## ГАВЕСТЪН

За хора като теб има приюти.  
Войни не вода, нямаш място тук.

## ТРЕТИ БЕДНЯК

Сбогом, умри от воинска ръка,  
ти, който пращаш войните в приют!

## ГАВЕСТЪН

Добре, добре, от страх се разтреперах.  
Гъсокът мисли се за таралеж  
и ежи перушина да ме бодне.  
Но нищо не ми коства всички тук  
да полаская и обнадежда.  
Известно ви е, че дойдох от Франция,  
но още с краля си не съм се срещнал.  
Потръгне ли ми, ще наема всички.

## БЕДНЯЦИ

Признателни сме, Ваше благородие.

## ГАВЕСТЪН

Сега си имам работа, вървете.

## БЕДНЯЦИ

Тук в двора ще изчакаме.

*Излизат всички освен Гавестън.*