

ЗА ПОРТРЕТА НА УИЛЯМ ШЕКСПИР ОТ ВЕЛИКОТО ФОЛИО: ОБРАЗ, КОНСТРУКЦИЯ, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

проф. д.н. Мария Попова
Нов български университет
mimirpopova38@gmail.com

Резюме: *Настоящият текст анализира портрета на Уилям Шекспир от Великото фолио (1623) въз основа на интерпретацията, предложена в монографията на доц. д-р Лиза Боева „Проектът „Уилям Шекспир“ (2026). Акцентът е поставен върху формалните характеристики на изображението, неговата иконографска специфика и концептуалната му функция като съзнателно конструиран образ. Изследването проследява връзката между гравюрата и текста, както и мястото на този портрет в процеса на изграждане на фигурата „Шекспир“ в европейската култура.*

Ключови думи: *Шекспир, Велико фолио, Дроушаут, портрет, иконография, визуална конструкция*

ON THE PORTRAIT OF WILLIAM SHAKESPEARE FROM THE FIRST FOLIO: IMAGE, CONSTRUCTION, INTERPRETATION

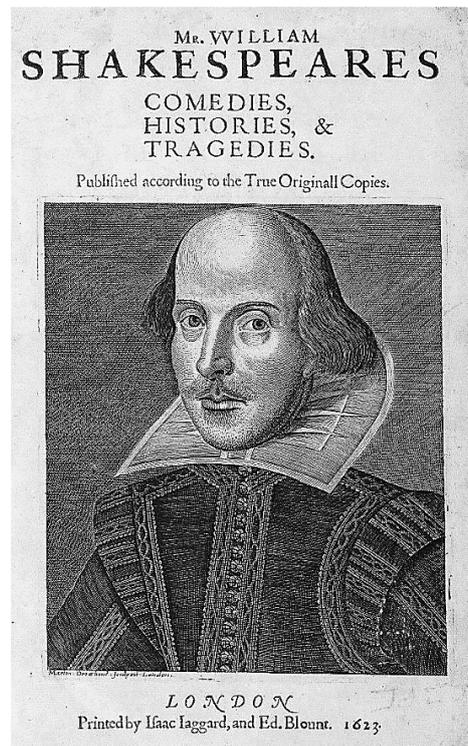
Prof. Maria Popova, D.Sc.
New Bulgarian University

Abstract: *The present text analyzes the portrait of William Shakespeare from the First Folio (1623) based on the interpretation proposed in the monograph by Assoc. Prof. Dr. Liza Boeva, The Project “William Shakespeare” (2026). The focus is placed on the formal characteristics of the image, its iconographic specificity, and its conceptual function as a consciously constructed visual representation. The study examines the relationship between the engraving and the accompanying text, as well as the role of this portrait in the process of constructing the figure of “Shakespeare” within European culture.*

Keywords: *Shakespeare, First Folio, Droeshout, portrait, iconography, visual construction*

Портретът на Уилям Шекспир, публикуван в първото издание на Великото фолио (1623), представлява един от най-устойчивите и канонизирани визуални образи в европейската културна история. Неговото значение обаче не произтича от документална достоверност, а от функцията му на образ, който структурира възприятието за една фигура, чиято визуална идентичност остава проблематична. В този смисъл портретът не просто представя, а създава.

Както убедително показва доц. д-р Лиза Боева в своята монография „Проектът „Уилям Шекспир“, анализът на този образ следва да излезе извън рамките на традиционната портретистика. Още в началото на своето изследване тя подчертава: „През XVII век, в разцвета на портретната живопис, не е запазен нито един сигурно документиран портрет на Уилям Шекспир, създаден приживе.“¹



Титулната страница на *Великото фолио*, 1623 г. Илюстрацията е копирана от дигиталната колекция на библиотека *Фолджър Шекспир*, Вашингтон. Архивна сигнатура: STC 22273 № 68.

Този факт не е просто историческа липса, а ключ към разбирането на самия портрет. В отсъствието на „реален“ образ гравюрата на Мартин Дроушаут заема мястото

на първообраз – не като отражение, а като проекция. Тя не репрезентира предшестваща реалност, а се превръща в отправна точка за нейното културно изграждане.

Особено значение има самият избор на гравьор. Дроушаут, млад и сравнително неопитен, участва в едно от най-престижните издателски начинания на епохата. Това обстоятелство трудно може да бъде обяснено единствено с прагматични съображения. В анализа на Боева този факт е интерпретиран като възможен знак за съзнателна концептуалност на изображението². Ако портретът трябва да изпълни специфична функция, то неговата „несъвършеност“ може да бъде част от тази функция.

Формалните характеристики на гравюрата подкрепят подобна хипотеза. На пръв поглед образът съдържа всички необходими елементи на портрет: фронтално представена фигура, ясно очертани лицеви белези, социално маркирано облекло. Както отбелязва Боева: „Голямото плешиво чело, мустаците, брадичката, косата до ушите... Дрехата е характерна за времето си, с типична висока бяла яка“³.

Тази комбинация от белези създава впечатление за разпознаваемост. Но при по-внимателно вглеждане се разкрива липсата на индивидуализираща дълбочина. Лицето не носи психологическа характеристика; то не е портрет в смисъла, в който портретната живопис от XVII век се стреми към вътрешна експресия и индивидуалност.

Особено значима е обработката на линията. Контурът на лицето не е еднозначен – той се удвоява, създавайки ефект на разминаване между лице и неговото изображение. Както е формулирано в монографията: „Лицето е скрито зад маската... вижда се и още един контур – този на самото лице.“⁴

Този визуален феномен може да бъде разгледан като ключов за интерпретацията. Той въвежда идея за двойственост: образът не съвпада със себе си. Лицето е едновременно представено и дистанцирано. По този начин портретът се превръща в медиатор, а не в пряко изображение.

Тази двойственост се подсилва и от други елементи на композицията. Яката, например, изглежда като отделен, почти автономен пласт. Тя не следва органично формата на тялото, а сякаш е добавена към него. Подобна конструктивност се наблюдава и в раменете, които изглеждат асиметрични и неубедително свързани с главата. Тялото не е изградено анатомично, а схематично.

Към това следва да се добави и особената роля на светлосянката. Гравюрната техника предполага работа с щрих, който моделира формата. При Дроушаут този щрих не изгражда обем в класическия смисъл, а по-скоро очертава повърхност. Светлината не „разкрива“ лицето, а го фиксира в статично състояние. Това допълнително подчертава неговата знаковост.

В този смисъл портретът може да бъде разглеждан като визуален еквивалент на определена концептуална схема. Той не цели да убеди зрителя в своята реалистичност, а да го постави в ситуация на интерпретация. Зрителят е принуден да чете образа, а не просто да го възприема.

Тези особености водят до важен извод: изображението не цели да създаде илюзия за реалност. Напротив, то подчертава собствената си условност. В този смисъл твърдението на Боева, че „портретът... е трябвало умишлено да изглежда сгрешен“⁵, придобива особена тежест.

„Грешката“ тук не е дефект, а стратегия. Тя насочва вниманието към самия акт на изобразяване. Зрителят е поставен в ситуация, в която не може да приеме образа безкритично.

Тази стратегия се потвърждава и от съпътстващия текст на Бен Джонсън „Към Читателя“, който насочва вниманието към разликата между образ и същност⁶.

В този контекст особено важно става съпоставянето на гравюрата от Великото фолио с другия устойчив визуален обект, чрез който се изгражда фигурата на Шекспир – стенния паметник в църквата „Св. Троица“ в Стратфорд. Именно тук анализът изисква връщане към най-ранните свидетелства за неговия вид – скицата на Уилям Дъгдейл (1634) и гравюрата на Вацлав Холар (1656), които фиксират състояние, предхождащо по-късните трансформации.

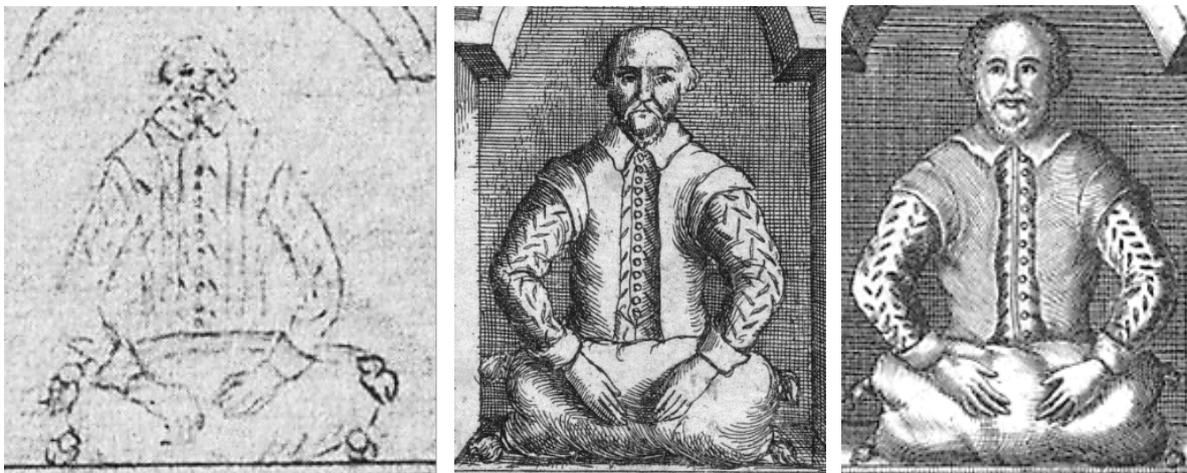
Според скицата на Дъгдейл фигурата не представя познатия ни днес Бард, а седящ човек с относително малка глава и неестествено изтеглени напред ръце, положени върху обемна, безформена маса или чувал. Тялото изглежда тежко и статично, докато главата е несъразмерно малка – диспропорция, която вече въвежда напрежение между образ и идентичност. Още по-показателно е, че композицията включва детайли, които по-късно изчезват: череп над фигурата, алегорични фигури и декоративни елементи, които

поставят паметника в по-широк символен контекст, а не в рамките на индивидуализиран портрет.

Гравюрата на Холар, създадена по тази скица, потвърждава същите характеристики, като същевременно ги фиксира в печатна форма и разпространява този първоначален образ. Важно е да се подчертае, че Холар не е виждал самия паметник – той работи по рисунката на Дъгдейл, което означава, че тук имаме вече вторична интерпретация на образа, а не пряко наблюдение. Още на този етап фигурата започва да функционира като медиатор, а не като свидетелство.

Сравнението с по-късните изображения показва ясна трансформация. При гравюрата на ван дер Гухт (1709) главата вече е уголемена, формата ѝ се променя от триъгълна към по-овална, косата става по-къдрава, а мустакът – подреден и стилизиран. Тази промяна не е просто стилистична – тя е насочена към създаване на по-разпознаваем и „портретен“ образ, който да отговаря на вече утвърждаващата се представа за Шекспир.

Най-същественото обаче е, че въпреки тези изменения, редица елементи остават устойчиви: високото плешиво чело, косата до ушите, малката брадичка и общото впечатление за сравнително слабо лице. Именно тези белези съвпадат с гравюрата от Великото фолио. Това съвпадение не може да бъде разглеждано като случайно – напротив, то предполага съзнателно търсене на визуално съответствие между различни образи.



Фигурата на Уилям Шекспир в илюстрации на Дъгдейл, Холар и ван дер Гухт.

Тук се появява ключовият момент, формулиран в монографията: необходимостта да бъде постигнато сходство между стратфордския бюст и гравюрата от Великото фолио. Това означава, че не става дума за два независими образа, а за система, в която един образ се привежда в съответствие с друг. В този смисъл бюстът не е първообраз, а обект на корекция.

Решаващата намеса настъпва през 1748 г., когато паметникът е преработен. Чувалът е заменен с възглавница, в ръката се появява перо, добавен е лист хартия, а цялата фигура – включително лицето – е значително уедрена. Тази трансформация променя не само външния вид, но и смисъла: фигурата вече ясно се идентифицира като писател. Предишната двусмисленост е елиминирана.



Стенният паметник с бюстова фигура на Уилям Шекспир в църквата *Св. Троица*, Стратфорд-на-Ейвън. Фотография: Лиза Боева, април 2016 г.

Това позволява да се направи по-радикален извод: първоначалният вид на паметника, засвидетелстван от Дъгдейл и Холар, не съответства на по-късната канонична представа за Шекспир. Именно поради това той е променен – за да бъде приведен в съответствие с вече наложения образ на автора.

В този контекст гравюрата от Великото фолио придобива още по-централна роля. Тя не отразява съществуващ визуален модел, а задава такъв, към който други

изображения се адаптират. Бюстът в Стратфорд, вместо да служи като източник, се оказва обект на последваща корекция спрямо този модел.

Така се оформя затворен кръг: образът от Великото фолио легитимира бюста, а бюстът – след преработката си – ретроспективно потвърждава образа. В този процес въпросът за „оригиналното лице“ остава извън обсега на видимото.

Следователно, както портретът на Дроушаут, така и стратфордският бюст не могат да бъдат разглеждани като независими свидетелства. Те функционират като елементи от една и съща визуална конструкция – система, в която образът не предхожда представянето, а се формира чрез него.

В този смисъл проблемът за „истинския“ образ на Шекспир се оказва неправилно поставен. Това, което тези изображения разкриват, не е липсата на достоверност, а наличието на стратегия: фигурата се изгражда не чрез сходство, а чрез повторение, съгласуване и постепенно утвърждаване на определени белези. Портретът и бюстът не фиксират лице, а въвеждат модел, който започва да функционира като такова. Така Шекспир се появява не като визуално удостоверена личност, а като културно конструирано присъствие, чието „лице“ е резултат от самия процес на неговото изобразяване. Именно тук се връща и основният въпрос, поставен в „Проектът „Уилям Шекспир“ на доц. д-р Лиза Боева: не само кой е Шекспир като историческа фигура, а как е възможно той да съществува като образ. В този смисъл анализът на портрета и бюста не води към идентификация, а към разкриване на самия механизъм, чрез който тази фигура е създадена, разпозната и утвърдена в културната памет.

Бележки под линия

1. Боева, Л. *Уилям Шекспир: най-известният човек, който никога не е съществувал*. София, 2026, с. 325.
2. Пак там, с. 313.
3. Пак там, с. 288.
4. Пак там, с. 290.
5. Пак там, с. 312.
6. Jonson, B. *To the Reader*, First Folio, 1623.

Използвана литература

Боева, Лиза. *Уилям Шекспир: най-известният човек, който никога не е съществувал*. София: Филизи 33, 2026.

Гилилов, И. *Играта „Уилям Шекспир“ или Тайната на Великия Феникс*. София: Факел, 2013

Уиър, А. *Кралица Елизабет I. Триумфът*. София: Персей, 2013

Шекспир, У. *Събрани съчинения в осем тома*. София: Захари Стоянов, 1997

Dugdale, W. *The Antiquities of Warwickshire Illustrated*. London: Thomas Warren, 1656.

Jonson, B. *The Works of Ben Jonson: In Nine Volumes. With Notes Critical and Explanatory*. Ed. William Gifford. Vol. VI. London, 1816.

Sidney, P. *An Apologie for Poetrie*. London: Henry Olney, 1595.

Smith, W. *Was Lord Bacon the Author of Shakspeare's Plays? A Letter to Lord Ellesmere*. London: William Skeffington, 1856.

Stow, J.; Howes, E. *Annales, or a Generall Chronicle of England*. London: Printed by Thomas Dawson for Thomas Adams, 1615.

Wellek, R. *A History of Modern Criticism 1750–1950: Volume 2, The Romantic Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.