

ДАЛЕЧНИТЕ ПЕЙЗАЖИ У ШЕКСПИР

Владимир Свинтила

Шекспироведите често са се зачитали в т. нар. „пейзаж с морски копър“ в „Крал Лир“. У нас върху този пейзаж обичаше да се спира Руси Русев. Той е обрисван в четвъртото действие, сцена шеста. Едгар води слепия Глостър за ръка. Той го убеждава, че те се възкачват по скалите на Дувър и рисува така гледката, която уж се открива под краката им:

„Елате, господине, тук е мястото: не мърдайте! Колко е
ужасно,

завива ти се свят, като отправиш погледа си толкова
дълбоко.

Гарваните и враните с червени крака, които бият криле
на половината височина във въздуха,
изглеждат големи колкото бръмбари: по средата
виси един човек, който събира морски копър, ужасен занаят —
струва ми се, че е голям колкото главата си.

Рибарят, който се разхожда по брега,
изглежда голям като мишка, а високата гемия, която
хвърля котва,
е голяма колкото спасителната си лодка, лодката кол-
кото шамандура,
почти незабележима за окото...

„Пейзажът с морски копър“ е дивил Шекспировите изследователи със своята внушителност. И наистина читателят се поддава на илюзията: пред очите му изразхват като истинска бездна скалите на Дувър, описани от поета.

Ние напразно ще търсим в съвременната на Шекспир литература пейзажи, в които пространството да се покрива с простора. Може би далечни пейзажи могат да се открият само у Сервантес, всеки случай не с такава внушимост.

Далечните пейзажи или, както старото шекспировознание ги наричаше, „пейзажите от далече“ (видени от далече!) не са много чести и у големия елизабетинец. Те се мяркат тук-там из пиесите му, почти недоловими, като открили се за миг далечни гледки при пътуване. Един такъв пейзаж от няколко стиха ни поразява и във „Венецианският търговец“.

Грациано разсъждава върху човешката склонност и най-скъпото да м омръзва, както и върху разкаянието, с което се завръщаме към познатите и „омръзнали“ неща. Завръщането към привичното е предадено с една метафора, която е и пейзажна поезия.

„Като жълтоклон юноша и като прахосник
гемията с платна големи като флаг напуска родния залив,
притискана в обятията и прегръщана от разврашаващия
вятър.

И как като блудния син се завръща тя
с износен от времето шпанхоут и раздрани платна,
измършавяла, продрана, сведена до просия от развра-
тителния вятър.“

Тук първоначално тръгващият кораб е видян от високо — той е лодка, чиито платна са като шалче, като флаг — почти една носна кърпа, която се развява за раздяла. След това корабът е видян отблизо в цялата му разруха.

Това виждане отдалече, тия пейзажи отдалече, какво означават в поетическата тъкан на Шекспировите творби, кога са се появили и от какво е продиктувано тяхното присъствие?

Ще трябва да се върнем малко назад, и то в историята на живописата, за да се опитаме да отговорим.

Живописата на Херкулан и Помпей познава пейзажа, видян от огромна далечина, и познава природата, рисувана фактически във всички ракурси. Но пространствените отношения не са необходими на младата възхождаща идеология — християнството. Ранната християнска живопис е символно изкуство и в него са премахнати всички пространствени отстояния. За предмети и образи, които са символи, няма никакъв смисъл да бъдат разполагани в пространството. Вярно е, че един спомен за постигнатата от античността триизмерност се запазва дълго време в някои икони. Светците са стъпили върху една зелена ивица, която обозначава земята. Тази ивица се пресича със златния фон, който символизира небето. Така е възсъздадено едно абстрактно пространство или пространство-то въобще. Човекът през Средновековието вижда, така да се каже, символически.

Това състояние на нещата трае до Х в., когато започва едно особено самосъзнание в средновековния град. Под влиянието главно на Блажени Августин и на неговия трактат „За божествения град“ започват да гледат на града като на подобие на небесния Ерусалим. Естествено това е новото самочувствие на градовете, което се изразява в богословска одежда. За да не се загрозяват градовете, се запретява практикуваното дотогава изгаряне на домовете на еретиците, след като те бъдат осъдени. Първият познат едикт с такова съдържание е издаден от град Брешиа и датира от 1205 г. Практиката да се преустановят изгарянията обаче е по-ранна, тя законодателски се подкрепя по-късно. Съобразението, изтъквано в едиктите на градовете, е, че „градът е сътворен по подобие на рая“.

Така градовете са осветени. Това пък довежда до една неочаквана последица. В религиозната живопис започват да се рисуват като фонове архитектури и сгради, предимно трикорабни базилики, типични за дудженото и треченто.

Рисуването на тези базилики и тези сгради, то именно извиква нуждата от създаването на геометричната перспектива. Европа се учи отново да вижда триизмерно и да преоткрива пространствените взаимоотношения.

Тази триизмерност не е триизмерността на зрелия Ренесанс обаче. Пространствените отношения се предават в един първи и в един втори план. В предния план са фигурите. Във втория план е архитектурата. Трети план живописата на рання Ренесанс не познава.

В тази двуделна композиция ще бъде развита грамадна гражданска живопис (примерно Франческо Пезелино, един от малките куатрочентисти, 1422—1457) и ние ще говорим за възстановяване на триизмерността в триченто и в куатроченто. Но тази триизмерност е ограничена. Художникът вижда само в два предни

плана: многофигурна композиция на първия, архитектура — на втория. Когато действието ще бъде изнесено сред природата, вторият план става скален масив. Затова са многобройните мотиви със скални масиви през епохата. Свикнали са да предават пространството материално.

Но идва един момент, когато този втори план трябва да се пробие. За духа става нетърпима тази затвореност в двуплановата система. Виждането става все по-малко символично и все повече натурфилософско. Развили са се знанията („ла шпенца“), неоплатениците са прочели Демокрит и Хераклит.

И наистина задният план се разтваря. Разтваря се точно като един прозорец. В автопортрета на Дюрер през 1498 г. скалистият италиански пейзаж нахлува през прозореца — един малък ъгъл в композицията. И така е в строгите му портрети на семейството Тюхер: Ханс, Еилицитас и Елизабет Тюхер са рисувани в пръв план с великолепно дъна на далечен пейзаж в единия ъгъл. И така е в Ботичели („Мадона, която пише Прославата“), и така е в Симоне да Санта Кроче, и в Бартоломео Венето, и в Пиеро да Козимо.

По-късно в Лоренцо ди Креди, в Пиеро дела Франческа този далечен пейзаж ще заеме цялото дъно. И се стига до особената композиция на първи и трети план (без втори), която е особено очарование на еволюиралия Ренесанс в Италия и във Фландрия, който не е постигнат оптически, чрез наблюдение, който представлява механичното разширение на първоначалния дълбок пейзаж в отворения прозорец.

Историята за това, как е станало отварянето на пейзажното дъно, е много дълга (нека упоменем, че тази история има своята кулминация в Леонардо), за да бъде разказана тук. За нас е съществено да отбележим, че това, което става в живописата, става и в литературата.

У Шекспир, както у Дюрер, се отваря един единствен оптически прозорец, през който нахлува цялата дълбочина на природата — и това е „Пейзажът с морския копър“. И тук виждането е още по-шеметно, защото оптичното дъно е надолу, в такава фантастично рекурси, което не владее нито един живописец от епохата, нито дори Мантеня. У Шекспир има също такива един прозорци към далечния залив, каквито се срещат в Симоне да Сантакроче или във фламандците (Йос ван Клефе Стари) — една лодка се мерва, чиито платна са големи като флагче или носна кърпа.

Шекспир познава това очарование на времето с особената система на възпроизвеждане на пространствените отношения — най-близките и най-далечните. В „Крал Лир“, във „Венецианския търговец“ тези далечини ще нахлуват също така като през отворени прозорци. В „Макбет“ (в описанието на движещия се лес) Шекспир е по-скоро при Пиетро дела Франческа. Оптичното пейзажно дъно се разтваря, то заема експлозивно целия фон на картината.

И като при куатрочентистите окото на Шекспир в рисуването на пейзажи не знае преходи от първи към трети план. Този преход, логически разгръщащият се пространство, ще бъде постигнат в радирунгите на Рембранд, където за първи път пространството и просторът се отъждествяват като понятия.

Шекспир има виждането на най-близкото и най-далечното. По структурата на своята оптика той е един куатрочентист. Творчеството му е изцяло в тази обща стимологическа обстановка: далечното и близкото. Като география: неизвестни острови в новооткритата Полинезия и Английската земя. Като история: митичните исторически далечини на Рим или на келтските предания и съвременното му английско общество. Това, което той е открил заедно със своите съвременници, е шеметът на отстоянията.

Неговите съвременници — Марлоу, Декър, Бен Джонсън, Уебстър, Мидълтън — познават типичното за Ренесанса социално пространство: интериора

на дома, алхимическия кабинет, работилницата, ателието, двореца или градския площад; пространството пред къщата, късия отрязък на улицата. Визуално те са при ранната двуделна, дупланова композиция. Шекспир единствен извежда сцените в околностите на градове, край реки, в полета с рицарски замъци в дъното. Няма значение, че тези пространства не са осъществявани в кулиси. Зрителят от епохата си ги е представял. „Въобразете си, че сте в полето пред града.“ Този императив е пораждал в съзнанието картината, театралния декор.

Съвременниците на Шекспир познават само близките планове. Наистина невъзможно е това да се твърди с пълна категоричност. Невъзможно е изчитането на 400—600 пиеси само с оглед социалното пространство на театралното действие. Възможни са и изключения. Но преобладаващото е това.

Шекспир познава новата композиция — групата на преден план, далечните блата или тресавища зад нея. Тази структура на визуалното има свое определено поетическо въздействие. Един орлов поглед отива до далнините, до дъното на света. Пространството около индивида или около лирическия герой е всеобхватно:

„Следил съм как изгряващите дни,
ласкаят с царствен поглед върховете...“

Това не е поетическо клише, не е поетическа шампа от епохата — не се среща у други поети. Това е живо творческо наблюдение, това е виждане, което е и проникновение.

Ренесансовият човек е открил огромността на света. И на вселената. Човекът вече не е център на своя град, на своя квартал, не е център дори на своята страна. Той е център на всемира, на огромните пространства. Антропоцентризмът експанзира. Вихрени пространства се свързват с човешката и с индивидуалната съдба. Човекът е опиянен от тези пространства. Мощно се разбиват старите архитектури и скали, за да се отвори път на визионерството на спинозизма. Това е смисълът на пейзажите от типа на „Пейзажа с морски копър“, това е вътрешната тяхна структура и вътрешното тяхно оправдание.

Изкуствата са заразени от жажда да изобразяват дълбоките пространства. И в музиката, макар с известно закъснение, става нещо подобно. Защо е ранната симфонична музика? Тази на Вивалди? Защо „Кончерто пер молти инструменти“? Огромността на пространството е открито и тази огромност трябва да бъде осмислена музикално. Просторът трябва да проечи от звуци. Изменят се тембрите и обемите на инструментите — почва великото развитие на инструменталистиката. Образуват се големите групи еднородни инструменти, оформя се оркестърът.

Или може би всичко е започнало по-рано с полифоничното пеене?

В шумовите ефекти, в десеткратното усилване на цигулката, челото, виолата и концертните групи има нещо натурно. Гонят се шумови ефекти с натурен характер — мелодични ветрове.

Раждането пък на хармонията, отстъпването от мелоса, не е ли пък един аналогон на тези пространствени взаимоотношения и взаимозависимости?

Тюдоровата вокална музика, дискантите и басите също така не са ли подчинени на същата тази двуделна структура?

И какво е Пърсыл? Не е ли неговата музика едно непрекъснато разкриване на пространствата около нас. Не сме ли в неговите композиции в центъра на една вихрено движеща се вселена, чиито последни очертания остават постоянно тъмни?

Човекът на Ренесанса е вихрен. Той не познава преходи. Под краката му и над главата му се разкриват бездни. Той е по природа метафоричен. Още не познава социалното си пространство (не го е изследвал!) с неговите степени. Той

знае само Хераклитовия пламък. Неговият стихийен материализъм е една лична лирична и епична изповедност.

Тази необичайна поетика, в която огромната дълбочина и предният план са единствените визуално-пластически съставки, създава и метафори с необикновени структури:

„Този царствен трон на крале, този скиптърен остров,
земя на величие, седалище на Марс,
този втор Еден, полу-рай,
тази крепост, въздигната от природата в нейна защита,
срещу заразата и ръката на войната,
тази щастлива кърмилка на хора, този малък мир,
този скъпоценен камък, поставен в коприненото море...

(„Монологът на Джон в Гонт в „Ричард II“)

Сравненията се следват с шеметен ход: трон и скиптърен остров, земя на величие, крепост, малък мир, скъпоценен камък...

Уедряване и умалвяване. Понятието е съотнасяне ту към първия, ту към втория план. И съобразно с това Англия е крепост, въздигната от природата, или скъпоценен камък!

Няма преходи в обрисовката, няма реалност в нашето понятие за думата. Има едно шетане между един хоризонт и друг.

Системата на сравненията у Шекспир е често подчинена на тази двуплановост. Невинаги, разбира се. Но винаги когато у поета бъдат събудени всички потенцици, благодарение на срещата му със злото или по друг също тъй важен повод, светкавично се редуват виждането отблизо и виждането отдалече. И пример за такава смяна на аперцепциите, смятам, са последните сцени от „Макбет“.

Шекспир напразно е съпоставян с романтиците. Неговите питания не са лутания и неговите вълнения не са „обективирани на подсъзнатото“. Емоцията е чисто пластически изразена като у всеки ренесансист. Вълненията са пламенна образност, ваяния на духа, които се разполагат в познатите хоризонти на „близо“ и „далече“ — получават своето семантично описание именно във връзка с определени далечини.

Това е патосът на новоопознатата природа. Природата не е още „социален навик“. Тя е огромно пространство, цяло, обкръжаващо като нимба човека. Тук има само една релация: „аз“ и „всичко останало“. Това е пространствена дихотомия, но тази дихотомия е структура и на актуалното тогава познание: личността и огромния мир. Всяко опредметяване следва тези два плана. И всяко онагледяване.

Виждането в изкуството е по-сложно от физиологичното виждане. Виждане е съзнание, опознаване, разумление. „Виждане“ е метафора за първичното, зараждащото се понятие, виждането е модус на понятието. За това, за което няма понятие, няма и виждане. Не са познати, не са експлицирани, не са осъзнати редица конкретни социални пространства, тези „преходи към дълбочината“ — следователно те не са и отбелязани, сякаш не съществуват. Това ни показва за сетен път колко пластичното е зависимо от социалното самопознание. Само това, което е назовано в търговските книги, нотариата, географската проза, хрониките на градовете, корабните дневници, законодателските актове съществува и за художественото, за творещото съзнание. В това отношение световното изкуство не разполага с други такива конкретни материали за такова пълно конкретно аргументиране на марксистическото разбиране за характера на историческото развитие и за постъпателното развитие на съзнанието, за релацията реалност — съзнание.

Освен съставка на Шекспировата поезика „Пейзажът с морски копър“ и пейзажите от същия тип имат важни функции за определяне на типологията на Шекспировото творчество. Сравнителният анализ ни кара да го отнесем (по типа на обрисовката на пространствените отношения) към голямата група ренесансови артисти, към типа куатрочентисти, които пластически, без средствата на дискурсивния разум, още неуверен в себе си и в своите методи, създават силно емоционални, но нелишени от научна достоверност представи за света. Така Шекспир спада към онзи период, в който символното изразяване на социалните и натурните реалности започва да отстъпва пред факела на една нова епоха. Това е времето, в което се развива представата за индивидуалното като конкретно, когато средновековните термини „универсалия“ и „реалия“ се свързват с практическото познание и престават да блуждаят в схоластичните ширини, когато и едните, и другите започват да се схващат като елементи на живата реалност и когато канонизираният в иконата втори план от тричентистки базилики бива пробит, за да блеснат в далечини и дълбочини планини и скалисти бездни. „Пейзажът с морски копър“ — това е шеметен миг от придвижването на духовете по трудния път напред.