

ПОЛЕТ В НЕБЕТО НА ВРЕМЕТО: П. Б. ШЕЛИ И РОМАНТИЧЕСКИЯТ УТОПИЗЪМ

МИГЛЕНА НИКОЛЧИНА

СТРАСТ ЗА РЕФОРМИРАНЕ НА СВЕТА

„Страстта за реформиране на света“, в която един шотландски философ обвинява Пърси Шели, е съществена черта на романтическото мислене. Според романтическото двуемирие един висш, поетически свят се полага като „надстроен“ над тукашния, като отвъдвременен, отвика съществуващ, но нерядко той се осмисля и като само потенциален, предстоящ, все още не проявен: като подлежащ на актуализиране във времето. Това е светът, към който извеждат „мистериите на битието“ (Уърдзуърт) в една динамична, еволюираща вселена. „Революционният стремеж да се осъществи Царството Божие на земята е пружиниращият център на прогресивната култура и начало на съвременната история“ — пише Фридрих Шлегел¹. Постигането на „царството божие“, на „рая“, на божествен статус за човека и всемирно съвършенство се поставя като историческа, постижима във времето — тук, на земята — задача. Предпоставяйки „висшия свят“ като възлътим във времето, романтиците конструират един космос, устремен не към друго „ниво“, към друга „сфера“, а към собственото си следващо състояние — космос, „зован“ не по пространствената вертикала, а от своето бъдеще. Тази своеобразна сплав от историзъм и утопизъм е в основата на романтическата страст за реформиране на света, на романтическата амбиция да бъдат преобразени не просто обществото и човекът, но и самото мироздание.

За „обвинението“ на шотландския философ Шели неслучайно говори в предговора към „Освободеният Прометей“: страстта за реформиране на света е и същностната прометеевска страст. От самото си прадревно рождение Прометей е културният герой, цивилизаторът, космизаторът на всемира. Великият Прометеев спор е спор между боговете, които като устроители или най-малкото като поддръжници на световната сграда я намират достатъчно сполучлива такава, каквата е, и човека, който от собствената си позиция е склонен да се съмнява в тяхната божествена удовлетвореност. Преобразяването, към което Прометей се стреми, е преподреждане на света от човешка гледна точка, досътворяване на завареното в съгласие с едни или други човешки изисквания, опит да се хуманизира извънчовешкото. Този опит е невинаги успешен. Според една традиция, чието литературно начало е още у Хезиод, усилията на Прометей донасят злото на земята и слагат край на златния век, изтръгвайки човечеството от неговата първична невинност. Тази традиция продължава да

¹ Ф. Шлегелъ. Естетика, философия, критика. Т. I, М., 1983, с. 301.

съществува при по-сетнешните интерпретации на мита редом с Есхиловата, утвърждаваща прогреса и цивилизацията. Така че Прометей е двусмислен, полярен образ, той има своите „положителни“ и „отрицателни“ варианти. Но независимо дали е осуетен или победоносен, величествен или жалък, Прометеевият подтик е „светът да повишава реда и хубостта си“ — като възплещение на творческия гений на човечеството, Прометей навсякъде се появява, за да остави след себе си един преобразен всемир.

У „гениялния пророк“² (по думите на Енгелс) Пърси Шели тази толкова романтическа и толкова прометеевска страст най-напред се проявява като критика на древния реформатор. В юношеската творба на Шели „Кралица Маб“ Прометей чрез огъня разрушава „здравословната невинност“ на човечеството, приучавайки го да яде месо и внасяйки по такъв начин „тиранията, суеверието, търговията и неравенството“.

Контрастът между Прометей като злосторен внедрител на месоядството и Прометей като „образец на най-висше морално и интелектуално съвършенство“, за какъвто той е обявен в предговора към „Освободеният Прометей“, зрялата творба на Шели, е курioзен, но не трябва да се преувеличава. И юношеското отричане, и зрялото възвеличаване на титана имат единна основа — критиката на съществуващото, недоволството от заварения свят. Своето критично неприемане на действителността Шели съхранява от времето на ученическите прокламации в Итън и памфлетите в Ирландия до прозренията на последните си творби и макар че формите и проявите на неговото бунтарство се променят, променят се и метафизическите им основания, като ударението във философските предпочитания на Шели все повече се измества от Годуин и френските материалисти към Платон, все пак общият фундамент — непримиримостта със съществуващото — остава. Престъпникът от „Кралица Маб“ и героят от „Освободеният Прометей“ са обединени от Шелиевия „отказ да приеме за дадено окаяното състояние на света такъв, какъвто го е заварил“³. „Целта му — изумено отбелязва един критик — никога не е била да се примири с реалността.“⁴

Шели не само е отказвал да се примири с тази реалност, той е отказвал и да я приеме за реална. Човекът е заобиколен от призрачния свят; той е същество, изгубено сред „бурни видения“, погълнато от борба с фантоми, замаящо като в транс с „острието на духа“ към „неуязвимото нищо“. Това е едно „здрачно царство“, „долина на непрестанно сънуване“ — свят-илузия, танц на сенки, изрисувано було — свят, който е не просто покривало върху действителната същност на битието, но и нейно изкривяване, изопачаване, деформация — отвратителна маска, марионетно представление, неразбираем, мъчителен и отблъскващ карнавал, в чието трескаво шествие са унизени да вземат участие и най-великите духом. В този изкривен свят на деформация е подложен и огънат на Прометей. Вторият общ момент за юношеската и за зрялата творба е „ужасяващият парадокс на Прометеевите дарове“⁵. Макар че в отношението си към бунтаря-страдалец — оформено в единия случай от Хезиод и защитника на вегетарианството Джон Нютън, а във втория от Есхил — Шели претърпява прелом, виждането му за трагичните последици от първичния Прометеев огън е неизменно. Разликата е, че докато в „Кралица Маб“ Прометей става причина за деградацията на света, в „Освободеният Прометей“ той сам е жертва на тази деградация и най-жестокото изтезание, на което е

² К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. II, С., 1957, с. 452.

³ T. Webb. Shelley: A Voice not understood. Manchester, 1977, p. 19.

⁴ A. Clutton-Brock. Shelley: The Man and the Poet, London, 1929, p. 197.

⁵ W. Hildebrand. Shelley's Polar Paradise: A Reading of Prometheus Unbound. Salzburg, 1974, p. 35.

подложен, е гледката на деформацията на собственото му дело — гледката на свят, поделен между тирани и роби, свят, в който „всичко най-добро в зло се обвърква“ — дареното от него знание се превръща в опустошителна треска, любовта влече разруха, борбата за свобода — робство, прогресът — нищета и отчаяние.

Това е светът на страдащия Прометей, на Прометеевата прикованост. В зрялата си творба поетът обвързва робството на човека с прометеевата прикованост, а надеждата за освобождение с Прометеевото освобождение: така титанът се преосмисля от покварител в герой и защитник на човечеството. Ако първичните Прометееви дарове са парадоксални, ако те по една или друга причина са били включени в един деформиран свят и сами са били подложени на изопачаване и деформация, все пак отново прометеевският огън, пренесен до „далечната цел на времето“ — Прометеевото освобождение, — е силата, която ще отстрани парадокса на първоначалната амбивалентност на Прометеевото дело. Така, тръгвайки в по-късната си творба от Есхил, Шели влиза в противоречие с Есхилото разрешение на конфликта между Зевс и Прометей, с компромисното възвръщане към „мярата“, с което според правдоподобната и широко разпространена версия е завършвала трилогията на античния драматург. Такава „бледа“ развързка Шели не може да приеме. Ръкописите на поета показват, че той е замислил своята драма като съзнателно предизвикателство. Нужен е не компромис и не взаимни отстъпки между бунтовник и тиранин, а доизвършване на делото, *повторно похищане на огъня*. Есхилевата линия, утвърждаваща прогреса и човешкото право на активно „космизаторско“ отношение към света, Шели извежда до предел, който е вече твърде чужд на предпазливото Есхилово отношение към Прометеевата дързост — извежда до свят, неузнаваемо преобразен, до човек, божествено прероден.

Крайният „ултраесхилевски“ утопизъм на „Освободеният Прометей“ е отново само привидно противоположен на хезиодовското тълкуване на мита в „Кралица Маб“, на хезиодовското обръщане към златния век, към невинността на дивака. Ранната и късната творба си схождат не само в недоволството от онова, което е, не само в потръс от деформацията, която претърпяват цивилизовашите Прометееви дарове, но и в Шелиевия *утопизъм*, в неговата „страст за реформиране на света“. В „Кралица Маб“ тази страст е вече решително проявена — в космически мащаби, в перспективата на хилядолетията и с патоса на апокалиптична промяна, включваща виденията на агнето до лъва и на човека, напълно прероден. Ако в бележките към поемата Шели въздига като идеал златния век и благородния дивак, той прави това в търсене на „ефектен и драматичен начин за изразяване на по-благородни възгледи за човешката природа и съдба“ — такава според собствения му коментар в „Есе върху християнството“ е била целта и на Русо. Благородният дивак е нужен на младия Шели не толкова за да отрече прогреса — в същите тези бележки той задава програмния въпрос „как да бъдат примирени предимствата на интелекта и цивилизацията със свободата и чистите удоволствия на естествения живот“. Благородният дивак му е нужен именно като идеал, който да подбужда към действие и промяна, към желание за „реформиране“ на света.

Този нюанс в Шелиевото отношение към „дивака“ е твърде съществен. Той разкрива Шелиевия утопизъм в неочаквана светлина. „Дивакът“ не трябва да бъде схващан съвсем буквално — той е само *начин* — търсен заради „ефектността“ и „драматичността“ си, — само *средство* за определени внушения. Шели не толкова рисува това, което трябва да бъде и каквото трябва да бъде; не толкова дава буквален модел, според който съществуващото трябва да се поправи; нито пък претендира да е проникнал до точните очертания на един несъмнено по-съвършен свят. „Дивакът“, така да се каже, се вписва в даденото,

влася се в съвременния свят като един вид упражнение по „по-благородни възгледи“ върху човека, като начин за привикване към възможността за по-различно устроен свят. Визионерството на Шели има не онтологически, а педагогически смисъл — не в духа на елементарния дидактизъм, който, по собствените му думи го отвращава, а като едно насърчение на висшето у човека. Чрез това насърчение към висшето поетическата творба живее в дадения свят, прибавя му нови измерения и по такъв начин го допълва и досътворява — така „визията на един съвършен свят може да оформи човешката история“⁶.

Шелиевият утопизъм е, следователно, неизменно спрегнат с наличното, с „трудните и неподатливи реалности на действителния живот“, които той въпреки честите противоположни твърдения не е изпускал от погледа си. Утопизмът му трябва да бъде разбран не едномерно и буквално, а като настойчиво изискване за двойно виждане — виждане едновременно на близкото и на далечното, на явното и на скритото, на даденото и на възможното. Той включва „съзнанието за злото и визията на доброто“⁷, съчетава недоволството от света със страстта за неговото реформиране, непрестанно съпоставя, както в недовършената поема „Триумфът на Живота“, „рай, който си представям, или ад/ като суровия ни свят, в който за плач се будя“. При това съпоставяне обаче Шели запазва скептична дистанцираност и спрямо „неподатливите реалности“, които, видяни срещу светлината на визията за един съвършен свят, са само сенки, призрачни марионетки; и спрямо „скритата красота“, която посещава света не толкова за да се разконспирира, колкото за да го възпитава с надеждата за бъдещото му освобождение от „мрачното му робство“ („Химн към интелектуалната красота“).

Повърхностно изтълкувано, Шелиевото възприемане като истински реално именно на потенциалното, непроявеното „отсам“ е породило разпространената представа за неговата „аналогическа“ природа, за Шели като въздушен Ариел, като „пърхаш дух от по-лека сфера“, като същество със „сияйни криле“, поръсено от „звезден прах“. За тази представа немалко допринася и неговият често коментиран възглед, че „собствената ни воля ни приковава към допуснатото зло“ („Джулиън и Мадало“). „Шели вярваше — пише Мери Шели в бележка към „Освободеният Прометей“, — че човечеството трябва само да пожелае да не съществува зло и злото би изчезнало.“ За тази представа допринасят и лирическият блясък на поезията му, нейната ефирна метафоричност, и личните му качества — великодушното, безкористността му, разсеяното отношение към чисто житейските обстоятелства. Сам Байрон, който едва ли може да бъде заподозрян в снизходителност при преценката на ближните си, го обявява за „най-малко егоистичния между хората“⁸. Така Шели заживява в популярните представи като „серафим, дух от друг свят, божествен пратеник“⁹.

Действително, в „сградата“ на Прометеевия мит Шели заема най-горния етаж — разредената атмосфера на очакваното освобождение, на прозрачността към утопичните пейзажи на един прероден свят. Лирическата драма „Освободеният Прометей“ е сводът, звездният простор на мита, негово разтваряне към — казано с фразата на Шели от „Защитата на поезията“ — „небето на времето“. Това е върховният опит на Шели да се възползва от поетическия прерогатив да улавя „гигантските сенки, които бъдещето хвърля върху настоящето“¹⁰; опит да се обхванат и обобщат утопичните тенденции на романтичeskото мислене.

⁶ S. Reiter. A Study in Shelley's Poetry. The University of New Mexico Press, 1967, p. 91.

⁷ S. Reiter. A Study in Shelley's Poetry, p. 62.

⁸ Байрон. Дневници и писма. М., 1963, с. 298.

⁹ Webb B. Shelley: A Voice not Understood, p. 20.

¹⁰ P. B. Shelley. A Defense of Poetry, London, 1890, p. 46.

Една трудна, рискована и, може да се каже, невъзможна художествена задача. Мнозина критици педантично са формулирали нейната невъзможност. „Неговата цел е да изрази чувството си от настоящото пагубно състояние на вселената, да представи внезапна чудотворна промяна в това състояние и, най-сетне, да възпее славата на така преобразената вселена.“¹¹ Сам Шели създава, че е създал драма, която не е имитация на нищо, писано преди него, „с характер и конструкция от неизпробван досега вид“¹². В световната литература има произведения, същински колоси, които поразяват със своята мощ, с концентрацията на духовна енергия в тях, с като че ли непосилните за ума и ръката на един човек мащаби. И най-често това са произведения, които разкриват трагичните дълбини на човешката душа, „шума и яростта“ на живота, жестоката игривост на световните сили. Изключително редки сред тях са онези върховни постижения, които, както „Рай“ на Данте, се стремят да разчлени нюанси у светлината, да изобразят свят от бистрота и прозрачност, да дадат не свършена форма, а форма на съвършенството. Защото „нека лекомислените смятат, че в известно отношение несъществуващото се предава с думи полесно, отколкото съществуващото, но все пак за благочестивия и добросъвестен летописец е точно обратното: нищо не е толкова неподатливо на словесно описание и за нищо не е по-необходимо да бъде видяно с човешки очи, отколкото нещата, чието съществуване нито е доказуемо, нито е вероятно, които обаче тъкмо с това, че благочестиви и добросъвестни люде ги разглеждат донякъде като съществуващи, се приближават с една крачка към битието и възможността да бъдат родени“¹³. Едно от тези толкова трудни, едно от тези невъзможни постижения е драмата на Шели — този „огромен подвиг на моделиращото въображение, усилие да се изкаже нещо, което е навярно неизразимо“¹⁴. И тъкмо така е виждал Шели своята задача — да приближи към битието недоказуемото и малко вероятното, оня „рай“, който по собственото му признание в „Триумфът на Живота“ той само си *представя*; да го внедри чрез прозрачните светове на изкуството като жива и реална част от територията на човешкото, да спаси падналият свят, създавайки нов“¹⁵. За тази задача не е достатъчно лекокрылото вълшебство на Ариел и все повече изследователи са склонни зад неговото въздушно очарование да виждат Просперо — прозрението, дълбочината и мощта, които карат Йейтс да постави „Освободеният Прометей“ сред свещените книги на човечеството.

МАСКА И ИСТИНА

Според Шели падналото, поробено състояние на света се състои в неговата „помътнена“ деформираност и омъртвялост — в едно безжизнено изкривяване, в застинала и непроницаема гримаса, в *маска*. „Омразна маска“ е Юпитеровата тирания в „Освободеният Прометей“, нейни са „отвратителните ликови“, в които под различни имена Юпитер е бил почитан от заблуденото човечество. Всичко зло и грозно у човека е също „отвратителна маска“, която скрива „онова прекрасно същество, наричано човек от духовете“. „Изрисуваната завеса на съня“ е пречката, която не позволява на сияйните часове на

¹¹ Clutton-Brock. Shelley: The Man and the Poet, p. 196.

¹² The Letters of Percy Bysshe Shelley. Ed. by F. L. Jones, Oxford, 1964, v. 2, pp. 94, 116, 219.

¹³ X. Хесе. Игра на стъклени перли, С., 1980, с. 30.

¹⁴ S. C. Wilcox. Present Values in Shelley's Art. — In: The Major English Romantic Poets. Ed. by Thorpe, Baker and Weaver, Carbondale, 1957, p. 203.

¹⁵ T. Webb. Shelley: A Voice not Understood, p. 185.

новата, свободна епоха да се родят от дълбините и поддържа окаяността на света. Тиранията, робството, злото изобщи е заблуда, измама, перверзна деформация на истинските пропорции и истинските форми, един закриващ реалността екран; затлачване на видимостта, на съобщаемостта с дълбоките, истинни основания на света, което означава същевременно прекъсване на връзката с източника на жизненост, на витална мощ — ето защо тиранията е и мъртвина, неорганичност; тя е свързана с пустинните пейзажи на прометеевото страдание, с планетарния хлад на един вледенен, механично функциониращ космос.

При интерпретациите на Шелиевото схващане за злото като някакво привидяване, като нереалност акцентите често пъти се поставят погрешно. Фактически не злото е нереално, а именно отдалечаването от реалността, скриването и изопачаването на реалността, измамата, заблудата, илюзията, лъжливите надежди и страхове, които (в „Сонет“: „Не вдигай изрисуваното було. .“) тъкат призрачната завеса, наречена живот, са зло. В известен смисъл в лъжата е концентрирана мизерията на битието и няма смъртен грях, по-красноречив за падналото състояние на света. Лъжата означава заплитане в играта на сенки, в буйството на ирационални сили, които изтъкват непрогледността на всемира. Ето защо в образната система на Шели *маската*, която е максимално деформираща и непрозрачна, е израз на злото и окаяността на света в техните най-крайни форми.

Определянето на Юпитеровата тирания като „омразна маска“ и на злото като един вид изневяра към глъбинните основания на битието се потвърждава в *свързаността* между Прометей и Юпитер, между бунтовника и тиранина, която е една от загадките на Шелиевата драма. Тази свързаност се проявява още по отношение на първичните Прометееви дарове. Юпитер осуетява тези дарове, това се посочва неколkokратно — но сам Юпитер е креатура на Прометей, „дар“ от Прометей, който му дава власт. Следователно Прометей „сътрудничи“ в осуетяването на делото си, той сам „опорочава“ огъня си.

Шели прави съществено уточнение по отношение на Прометеевия огън. Прометей похищава не някакъв външен, далечен, „небесен“ огън, а — според разказа на Азия пред Демогоргон — *укротява вътрешния огън*, който играе у човека като „хищник ужасяващ и прекрасен“. Първият цивилизоващ дар на титана е следователно преди всичко *себевладеене* и именно себевладеенето е същественото предимство на титана пред неговия мъчител: дори в приковаността си Прометей е „крал на тъгата“, който царува над „империята на болката“. В съответствие с това тълкуване на първичното Прометеево дело като акт на себевладяване освободителното действие на титана, с което започва космическото прераждане, е също така един вътрешен, духовен „акт на прозрението и съзнанието“¹⁶, акт на върховна власт над себе си, на „божествен самоконтрол“. Тази съвършена самоовладяност Прометей постига в милостта към тиранина, в превъзможването на всяка злонамереност: „Разкайвам се: прибързани и празни са словата./За кратко мъката е съпяла. Не желая / да страда нищо живо по земята.“ Но ако освобождаването на титана се оказва въпрос на самопревъзможване, то приковаността му е дело колкото на Юпитер, толкова и на самия Прометей. Тя е следствие от все още недостатъчната му себевладяност. В миниатюра това сътрудничество на Прометей в собственото му страдание е демонстрирано в епизода с фуриите: фуриите са изпратени от Юпитер, но те имат формата на собствените Прометееви мисли и се разбягват от жалостта, която той проявява към тях — така както Юпитер се срива от трона си поради милостта на титана към него.

¹⁶ N. Frye. A Study of English Romanticism. New York, 1968, p. 109.

От друга страна Юпитер сътрудничи при осъществяването на промеевото освобождение. Духовният акт на Прометей, отказът от собственото му проклятие към тирана поражда верига от събития, които отвеждат Азия, Промеевата любима, при Демогоргон, мистериозно същество, възплъщение на „дълбоката истина“, на мистичния източник на световната мощ. Така Прометей разгъва съдбовната змия на вечността, която дреме под трона на Демогоргон, и предизвиква решителната намеса на Демогоргон в процеса на космическото освобождение. Но Демогоргон се появява в света, „инкарнира“ се като дете на Юпитер — в драмата на Шели тиранинът действително ражда син, по-мощен от себе си. Така всеки от двамата антагонисти подготвя отвътре своята съдба, която обаче е енигматично свързана със съдбата на другия, а двете заедно съставляват единния процес на космическата промяна. Но ако Юпитер получава власт от Прометей и чрез тази власт го наказва със страдание, което обаче произтича от недостатъчната власт над себе си у самия Прометей, не е трудно да бъде видян тиранинът като проекция на тази вътрешна за Прометей липса на овладяност — като негова собствена „маска“.

След Промеевия отказ от проклятието към Юпитер тяхното „сътрудничество“ се проявява като огледално удвояване на събитията — при което извършващото се на Олимп е карикатурен вариант, изкривено отражение на Промеевото освобождение. Така докато Прометей подготвя пълното си освобождение, Юпитер се надява на окончателно утвърждаване на своето господство. Мощта е вече на страната на Прометей, когато Юпитер се обявява за всемогъщ. Огънят на Прометей се разпадна до всеосветяващ блясък, пронизващ цялото мироздание, тъкмо когато Юпитер очаква „неугасеният огън“ на човешката душа да бъде докрай потъпкан. Съюзът между Прометей и Азия, който е залогът за тяхното освобождение, е отразен в съюза между Юпитер и Тетида, от който според тирана ще дойде неговата пълна победа. Синът, „фаталното дете“, на което Юпитер се надява, е Демогоргон — вечността, възплътена като дете на Тетида, но освободена през „дверите на живота“ от Азия. Процесът на космическото прераждане започва в една снуванa прегръдка между Прометей и Азия: тяхното любовно докосване внася нова, непозната проникваемост на света, някаква особена прозрачност — една пронизаност на битието със светлина, която смъква от Прометей „бледата и изранена“ плът на неговото страдание и разкрива блясъка на „формата, която живее вътре неизменно“. Това е фактически едната страна на делото на Азия, която е възплъщение на космическата любов и осъществителка на освобождението на Прометей — тя пронизва света със светлина и разбулва неговата прекрасна и неизменна „отвътре“ форма. От друга страна, тази прегръдка е взаимно преливане на живот, взаимно разтваряне — кръвта на всеки става живот на другия. Това е втората страна на извършването от Азия — оживотворяването на мирозданието, превръщането на космоса в дишащо, трептящо от витални сокове създание. Тази прегръдка на Прометей и Азия е също карикатурно отразена — съмнителният комплимент, който Тетида прави на Юпитеровата любов, е, че тя я разтапя на роса подобно на отровата на нумидийски гущер. Сцената на Олимп дори образно и словесно удвоява извършването от Прометей и Азия — в нея отекуват музиката, „триумфиращите хармонии“, „елисейските ветрове“, екзалтациите, които съпътствуват освобождението на титана и които на Олимп са само марионетна привидност. Това е сцена-двойник, сцена-призрак: светът сякаш се е „разлепил“, същността му се е отделила от неотговарящата на природата ѝ фасада и фасадата по инерция продължава за някакъв период от време да функционира, без да съзнава собствената си призречност.

Наред с маската друга честа Шелиева метафора за положението на човека сред един фантомен, изкривен свят е *булото*. Като проявление на отдалечаването от реалността и от истинския облик на мирозданието булото е за предпочитане пред маската. Маската в своята омъртвяла застиналост и в застрашителната си самостоятелност не само скрива и деформира, но и се „брани“, както се брани Юпитер, докато булото може да просветлее, да стане прозрачно, да се раздвижи от полъх. Ето защо моментът с фактическото детрониране на Юпитер, с пълното и безмилостно смъкване на „маската“, е предхождан от последователно смъкване едно след друго на различни „була“. Първото отстранено було в драмата е булото, което фуриите разкъсват, за да разкрият пред Прометей истината за последиците от собствения му дар. Този момент потвърждава необходимостта от Прометеевото страдание по пътя към истината и е още един случай на парадоксално участие на Юпитер в собственото му унищожение — измъчвайки своя противник, той му помага да намери верния път към освобождението си. Страданието озарява, духът на Прометей е „просветлен от мъката“. Така че първото смъкване на булото означава ясно виждане на окаяното състояние на света.

Следващото смъкване е вече преминаване отвъд тази окаяност и в известен смисъл отвъд света. За да стигнат до Демогоргон, Азия и сестра ѝ Пантея трябва да преминат отвъд „сянката на съня“, отвъд „мъглявата борба на живота и смъртта“, отвъд „булото и пречката на нещата, които изглеждат и които са“.

Връзката между булото, от една страна, и живота и смъртта, от друга, заслужава внимание. Булото на различни места у Шели е определено като „онова, което живите наричат живот“ — „заспят ли, то се вдига“. Тук очевидно булото, заблудата, илюзията е животът; смъртта отвежда към истината. Но булото в същност е мнимият живот, имитацията, празната мимика на живот и умирането е раждане в действителния живот. В съня-прегръдка, който предизвестява Прометеевото освобождение, Пантея вижда как изранената плът на Прометей се смъква — а такава разсъбличане от плътта би могло да бъде само смърт — но тази смърт разкрива истинския, бляскав и пълнокръвен живот, „формата, която живее вътре неизменна“. Ето защо в „Освободеният Прометей“ втория път за булото се казва, че то е наричано живот от „онези, които *бяха*“ — от поддадените на илюзии, невъзродени, предхождащи Прометеевото освобождение хора.

Такъв мним, илюзорен живот, живот — „сянка на съня“, е зловещият триумфатор в недовършената поема на Шели „Триумфът на Живота“. Това е живот-карнавал, куклено зрелище, танцуване на сенки върху „пjanата“ на света, един сън, който поетът сънува, виждайки същевременно — типична разраснала се метафора на Шелиевото „двойно виждане“ — изгрев над океана от бреговете на някаква първозданна чистота на битието. Това не е животът, който Азия събужда с присъствието си, който размразява вледенените лунни реки и за който Прометей „умира“, събличайки плътта на страданието.

Истинският живот, животът, който Азия вдъхва и който преминава като любовна тръпка през неорганичния студ на всемира, може да бъде намерен едва след отстраняване на „изрисуваното було“: този живот е отвореност към източника на първична мощ, ярност към праизвора на нещата. Ако при спускането си „в дълбокото, в дълбокото“ към Демогоргон Азия и Пантея преминават отвъд „мъглявата“ (с други думи, отново някак смътна, неясна, илюзорна) борба на живота и смъртта, то е, защото първичната жизненост, бездната на Демогоргон, от която блика „влюдяващото вино на живота“, е отвъд тази борба и това разделение: у Демогоргон е събрана ненакърнимата целокупност на живота. Ако същевременно те трябва да преминат и отвъд нещата,

които *изглеждат* и които *са*, това вече поставя Демогоргон не само отвъд призрачното було на илюзиите, но и отвъд всяко проявено съществуване въобще.

Такова е следващото було, което пада: както в стихотворението „Мон-блан“ зад него се разкрива „нескулптрираният образ“ на движещата света мощ. „Нескулптриран“ означава, от една страна, „неръководен“, „несътворен“ и затова — „изначален“; но то означава също така неизваян, неформен, лишен от черти, безобразен, какъвто е и Демогоргон в „Освободеният Прометей“. Мракът и безобразността на Демогоргон, „дълбоката дневна тъмнина“, „божественият здрач“ като нещо разкриващо се отвъд нещата, които *са*, говорят не само за заслепеността на душата, непригодна за пряко виждане в толкова блисък, не само за непостижимостта на пределната реалност, възпълнена в Демогоргон. Мракът и лишеността от черти не са само в окоето на зрящия: те са иманентни характеристики на единното, всеобемащото, всесъдържащото, което е непосредственият източник на проявения свят, но което само остава отвъд тази проявеност, „обратно“ е по знак на тази проявеност, защото по думите на самия Демогоргон за дълбоката истина „липсва глас“, тя „няма образ“.

Но ако „дълбоката истина“ е сама по себе си без образ, всеки образ и всяка форма, без които е немислим светът, биха били повече или по-малко отдалечаване от тази истина, движение към призраците и сенките, към булото. Подобно гледище би могло да доведе до обезценяване на всяко проявено съществуване, до пълен отказ от света. Шели обаче не е склонен към такъв отказ; оттук — особената двусмисленост на *сянката*. Сянката е понякога призрачна, неуловима, смътна; тя може да мамии и подвежда; тя може да бъде „отрицателно“ отражение на „субстанцията“, така както в Юпитеровия свят разрухата е сянката на любовта. Но тя може да отвежда към своята субстанция, да бъде вест за нея, да внася нейното присъствие. Така в „Химн към интелектуалната красота“ сянката на незрима мощ е присъствието, което събужда у поета надеждата за освобождаване на света от тъмното му робство; в „Мон Блан“ той търси сред сенките някакъв „оттенък, фантом, слаб образ“ на тази изначална мощ. Ако маската е винаги деформация на истинските пропорции, ако булото, макар и по-леко, по-„въздушно“, е винаги пречка към истината, сянката, фантомът могат да бъдат и вест за тази истина, да съдържат нейните очертания. Така Пантея донася на Азия „сянката на душата“, чрез която Азия живее (Прометей). Земята, към която Азия се обръща преди срещата с Демогоргон, е може би „сянката на още по-прекрасен дух“. Самата Азия е „светлината на живота“ и заедно с това „сянката на красота незрима“. Светлината, с други думи, е сянка на някаква невидима субстанция.

Проблемът идва тъкмо от необходимостта незримото да стане достъпно за съзерцание, да стъпи в обсега на светлината, на проявеното — да се „освети“, за да стане „свят“. След срещата на Азия с Демогоргон „разбулването“ на освобождаващия се свят продължава — красотата на Азия започва да „пламти“ през дрехата, която само изглежда да я скрива, и Пантея се досеща, че в стихите навярно е настъпила промяна, щом могат да понесат присъствието на Азия „така незабулено“. Но смъкването на „отвратителните маски“, отпадането на злото и заблудата „було след було“, разкъсването на „изрисуваното було“, с което се ознаменува освобождението на света, вече не е така крайно, както в пещерата на Демогоргон: то не оголва битието до могъщия мрак на дълбоката истина, на реалността, недокосваема от глас и форма.

Ето защо последвалото срещата с Демогоргон „разбулване“ на света е също така в известна степен и негово ново „забулване“ — но забулване, при което „пламтящото“ отвътре тяло, красотата на „субстанцията“ гори и прозира, както тялото на Азия гори и прозира през привидно скриващата я дреха.

При това разбулване — забулване влиза в сила противопоставянето между „отвратителните маски“ и „прекрасните форми“. Маските падат, за да се разкрият формите. Формата у Шели е осмислена и като израз, и като отражение на разположената отвъд видимостта реалност. Формата, от една страна, различава, изразява и тълкува тази реалност, която е в себе си единна и бездънна. Формата отвежда към реалността; реалността се провижда през нея — ето защо процесът на успоредното освобождаване на Прометей и всемира е същевременно процес на нарастване на прозрачността. „Формата“ означава прозрачност, защото за разлика от „маската“ тя не скрива, а разкрива „дълбоката истина“. Кристалната множествена сфера, в която спи Духът на земята, е един от образите на новопридобитата световна прозрачност. Сложната конструкция от разположени една в друга движещи се сфери демонстрира и строежа на земята, и анатомията на миналото ѝ — и „тайните на дълбокото ѝ сърце“, и историята ѝ — и пространствените, и времевите ѝ измерения — и спящия в сърцевината ѝ „дух“.

От друга страна, за разлика от маската, която винаги деформира, и от сянката, която може да бъде отрицателно, преобърнато, призрачно отражение на истината, формата (или образът) е адекватно отражение. Тя „отразява“ реалността в пропорции, които вярно „изразяват“ истинската природа на тази реалност. Благодарение на адекватността на формата земята се „хармонизира“ с това, което чувстваме над нас, превръща се в небе. В една от Шелиевите метафори за освобождения свят отразените в езерото птици са наречени „прекрасни форми“, изобразени в дълбините „като в небе“. „Ясната вселена на нещата“ в новия свят е „море, отразяващо любовта“ — един ведър, спокоен разговор между бога на слънцето Аполон и Океан, бога на „отразяващото небето море“, при което небето вече не е синоним на тираничната Юпитерова власт, а именно на едно неизразимо докрай свършенство — такова е фундаменталното, метафизическо преустройство на всемира, от което тръгват всички други следствия: ликуваща природа, свободен човек, щастливо човечество.

Но осмислянето на света като *израз* и *отражение* на лежаща отвъд него реалност, която се възплъщава в неговите форми, придава на този свят чертите на произведение на изкуството, превръща космизирането на мирозданието в художествен процес. И действително, Шелиевата утопия има силно изразени естетически аспекти; изкуството играе важна роля в прометеевото освобождение.

МИСТИЧЕН ТАНЦ

В предговора към своята утопична драма Шели обяснява предпочитанието си към Прометей с това, че той е „по-поетичен“ характер от Сатаната (един също обикнат романтически персонаж). В многобройните романтически трактовки на Прометей е съхранена типичната за този образ амбивалентност — Колридж транспонира Прометей в християнската тоналност, като го обявява за „Спасителя и дявола, разбъркани в едно“¹⁷. Този „дявол“, напълно в съгласие с изказването на Шели, в повечето романтически трактовки се оказва *непоетичното*. В „Луцинде“ на Фридрих Шлегел Прометей е осмян, защото е „непоетичен“: той е принципът на един механичен прогрес, на една бездуховна цивилизация, която „произвежда“ човека серийно, стандартно, „неорганично“, която е чужда на истински волния, богат и витален дух на изкуството. „Новият Прометей“ на Мери Шели, Франкенщайн от едноименния роман, макар

¹⁷ S. T. Coleridge. The Table Talk and Omniana. London, 1884, p. 37.

че не е лишен от блясък и трагична дълбочина, възплаща рисковете на едно-странчивия прогрес и на нецялостния, „фрагментарно“ усъвършенствуван човек — на хипертрофията на рационалното, което се разкрива за сметка на другите качества на човека. Фаталната лишеност на Франкенщайн е лишеността му от художествена дарба — неговия „грех“ е, че създава своето живо същество грозно! На пръв поглед абсурдно чрезмерни, така както преувеличени до някаква грандиозна нелепост ни се виждат последствията от „греха“ на Стария моряк, който убива един албатрос и за това престъпление заплаща със свръхчовешки мъки, катастрофалните последствия от художествената бездарност на Франкенщайн открояват метафоричната функция на „грозотата“ като смислово ядро, в което се концентрират цял комплекс от романтически представи. У Леопарди, който дава една от най-жлъчните трактовки на титана, Прометей е самомнителен занаятчия, който претендира да бъде оценена високата „художественост“ на изобретения от него човешки род, но вместо него музите награждават изобретателите на виното, зехтина и медната тенджерата: тези изделия, оказва се, превъзхождат Прометеевата творба.

Съществен в случая е фактът, че отрицателният полюс за романтическия Прометей е „непоетичността“, липсата на художествена дарба. „Сатанинската“ му вина е, че е лош художник. Колкото и диференцирано да е отношението на Ф. Шлегел, Мери Шели или Леопарди към техния герой, и в трите случая несъвършенството на света се интерпретира като някакъв художествен недостиг. Онова, което е, е неудовлетворително поради художествена непълноценност. Светът е безжизнен, прогресът — смъртоносен и самият човек — вцепенен и стандартен поради естетическата си недовършеност. Художественото е, чрез което светът и човекът добиват своята пълнота и жизненост, своята потенциална тоталност. Така в антиутопичните си превъплъщения Прометей очертава и пътищата на утопизма. От осъзнаването на несъвършенството на битието като естетическа „недоизваяност“ тръгва и търсенето на неговото — естетическо — преодоляване.

Две неща са наречени мистични в „Освободеният Прометей“ — раковината, с чиято музика Духът на часа на Прометеевото освобождение оповестява промяната и смъква отвратителните маски от прекрасните форми, и танцът на часовете, които празнуват и изтъкват новия свят. И наистина най-дълбокият и тайнствено всепроникващ, най-„мистичният“ пласт на Шелиевия утопизъм се отнася до изкуството — изкуството като загадъчен фактор най-напред в освобождаването, а след това в осъществяването на Прометеевия свят. Защото ако в поезията „същество в съществото ни ни прави обитатели на свят, спрямо който познатият ни свят е хаос“, ако поезията „сътворява наново вселената“ и възстановява красотата на деформираното („Защита на поезията“), това е, което прави и Прометей. Неговото освобождение сътворява наново вселената, изважда от деформацията и хаоса на Юпитеровата тирания блясъка и хармонията на оживотворения космос, разкрепостява онова същество в съществото ни, онази „прекрасна форма“ зад „отвратителната маска“, която във времето на Прометеевата прикованост може да бъде обитател единствено на поетическата вселена.

В „Хенрих фон Офтердинген“ Новалис възплаща същата романтическа утопия в алегоричния образ на Приказката: с енергични и решителни действия Приказката пресътворява старото мироздание в ново, където тя е законът, тя, вместо старите и зли богини на съдбата, започва да преде „дните на вечността“. Поезията се оказва реална космизираща сила, която пресътворява, преподрежда вселената и се превръща в неин принцип и закон.

За Шели — въпреки преклонението му пред платоническата и неоплатоническата традиция — изкуството не е създаване на „сенки на сенки“. Образите

на изкуството „участвуват в живота на истината“ („Защита на поезията“) и — според думите на Прометей — върху тях са отпечатани „събраните лъчи, които са реалността“. В падналото състояние на света формите на поезията са дори „по-реални от живия човек“: изкуството е по-близо до реалността, отколкото призрачно забуленият свят. Ето защо не е странно, че, освобождавайки се от маската, светът в същност се стреми да постигне статуса, който има изкуството — да се превърне във форма, изразяваща и отразяваща реалността. Така приближаването на освободения свят към единната първична реалност е същевременно приближаване и дори сливане на принципите на устройството му с принципите на изкуството. „Реформирането“ на вселената се осъществява като поетическо преизвайване; космизирането на света — като музикално хармонизиране; прозрачността на новия всемир — като художествена обозримост.

Самата поява на изкуството — и по-специално на музиката — е свързана с първия полъх от предстоящото Прометеево освобождение. Това са тъжните и сладостни звуци, с които прекрасните духове, обитаващи „пещерите на човешката мисъл“, идват да утешат страдащия титан и да му предадат своето предчувствие за ролята му като освободител на човечеството. До този момент сцената на Прометеевата прикованост е съпроводена от вой и стенания. Хорът на фуриите и земетръсният тътен на някогашното Прометеево проклятие създават звуковия фон за изтезанията на титана и за мъките на човечеството. След появата на духовете-утешители, които оставят у слушателите си чувство, подобно на „всеомогъществото на музиката“, присъствието на музиката става все по-осезаемо. Като музика омагьосва гласът на Прометей в съня на Пантея, музика събужда предопределените да проникнат до Демогоргоновите тайни. От музика Азия е призовавана и водена, и дори носена към пещерата на Демогоргон, а след срещата с „могъщия мрак върху трона на властта“ душата ѝ е като омагьосана лодка върху сребърните вълни от сладостно пеене. Настъпващото по-нататък преобразяване на света се извършва като движение едновременно към все по-голяма прозрачност и към все по-голяма наситеност с музика. „Инстинктът на сладостната музика“ е, който води Азия в дълбоко море от звуци, към най-ведрите царства на музиката, в свят, където всички ветрове звънят от мелодия и вдишваният въздух е любов: така земята *се хармонизира* с това, което чувствуваме над нас. Както и прозрачността, музиката означава разтваряне на света към неговите най-дълбоки извори, към силния мрак на истината без образ. Хармонизирането, както и формата, означава съгласуване на проявеното с не проявеното, на Прометеевата вселена с Демогоргоновия мрак. В един случай „сладките звуци“ са дори наречени „сияйни (а възможно е: прозрачни) була“ — сладките звуци са образец на тази нова, прозрачна и лека, сияйна телесност, която в падналото състояние на света принадлежи само на изкуството и която освободеният Прометеев свят придобива, смъквайки деформиращите маски, непрозрачните изрисувани була.

Непрестанното свързване на музиката, която „носи“ Азия, със сън, с унес, с чувството за сладостна омагьосаност, с инстинкт, който не се нуждае от пътеводна звезда, е също така белег за струене от гълбините, за насочване на цялостното движение от ирационалната Демогоргонова мощ. Изобико макар че за дълбоката истина не само няма образ, но и липсва глас, все пак музиката с нейната загадъчна ирационална природа е като че ли най-подходяща за изразяване на тази истина.

Самата задача за довършителното разбулване от маските е поверена на Духа на часа и на „мистичната раковина“, с която той трябва да оповести идването си. Разбуждането на мощната музика, скрита в тази раковина, преобразява неосезаемия въздух и всеобгръщащата слънчева светлина, „сякаш чув-

ството за любов, във тях разтворено, обгърна целия сферичен свят. Звукът на раковината разпилява грозните маски, булото се разкъсва към свят, където закон е любовта.

Осъществено по такъв музикален начин, освобождаването на света довежда и до един по същество музикален и изобщо художествен принцип на неговото свободно устрояване. Преди всичко той се превръща в „израз“ и „отражение“, в прозрачна и сияйна плът на единната, неразчленена реалност. Това разчленяване и нарушаване на фундаменталното единство не води обаче до конфликтност и дисонанс, а до „сладко различие“ — до различие-общуване, различие-разговор, така както двете бездни — море и небе — разговарят в сцената с Океан и Аполон, така както двете планети — Земя и Луна — любовно общуват. Това е различието на хармонията между различните нива на мироздаването, между човека и света и вътре в самия човек, чиято някогашна душа, изпълнена с конфликтни множества, сега е „небе от ведро и мощно движение“. Това е различието на съгласуваността, която превръща „човека, не човешите“ във „верига от съединена мисъл“, в „една хармонична душа от много души, чиято природа е нейният собствен божествен контрол“: самоовладяността, която беше първичният дар на Прометей и с чието пълно постигане започна неговото освобождение, се осмисля най-сетне като надделяла „конфликтните множества отвътре“ хармония.

Така отдалечаването от праизвора и разчленяването на първичното единство получава оправдание в художественото осъществяване на новия свят: в изразителността на формите му, в прозрачността на телесността му към „същината“, в хармонията на множествеността му.

В последното действие на драмата героите от предишните три минават на заден план: мистичният танц на часовете и любовният дует на Земята и Луната разгръщат бляскавото зрелище на един космос, „реформиран“ в живо произведение на изкуството. Мистичният танц на часовете говори за тайнствената промяна в самата природа на времето. Новите часове са танцуващи часове; те преплитат и разплитат облаци и лъчи, небе и земя, наслада и мощ и преобразяват щастливите форми на живота и смъртта „в музиката на своето сладко веселие“. Изобщо, „тъчейки“ паяжината на своя танц „върху пода на вятъра“, те никак не приличат на обичайното векторно време — те се приближават и раздалечават, съединяват и разделят. Времето е придобило като че ли някаква способност за танцувално разгръщане в пространството. Сега то е по-скоро един хармонизиращ различията и дисонансите принцип, един способ за ритмично подреждане, изваждащ от дълбините разчленения, оформен, космизиран свят.

Така в последното действие на „Освободеният Прометей“ Шели дава върховен израз на своите утопични изисквания към всемира. Това, с което големият поет, великият недоволен от окаяното състояние на света и „гениялен пророк“ не може да се примири, е самият принцип на битието, неговата тромавост и недостатъчна оживотвореност, неговата художествена безпочвеност. Той иска космос осмислен, както е осмислено художественото произведение, което е светът, но повторно сътворен от човека. Той желае свят, изграден според законите на изкуството — завършен и изваян като неговите образи, хармонично разгрънат и от край до край обозрим. Светът като космос е рожба на довършително-художествената дейност на човека, на човешко ваятелство. В „Защита на поезията“ Шели твърди, че всеки, който е допринесъл с нещо за подреждането и усъвършенствуването, за формирането и космизирането на света, е поет — а не само „авторите на езика и музиката, на танца и архитектурата, на скулптурата и живописата“. Затова който иска да освободи Прометей, той се обръща към поета, към твореца, към реформатора на света, към съществуото в съществуото ни, което упорито ни прави обитатели на свят, спрямо който познатият ни свят е хаос.