ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ,

ИЛИ
АНТИЧНОСТ И ХУМАНИТАРИСТИКА

ИЗСЛЕДВАНИЯ В ЧЕСТ НА
ПРОФЕСОР БОГДАН БОГДАНОВ

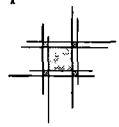
Съставители:

Виолета Герджикова
Николай Гочев
Йоана Сиракова

Издателство СОНМ
2000 г.

Изданието е осъществено със съдействието на:
This issue was published with the support of:

ЦЕНТЪР ЗА ИЗКУСТВА „СОРОС" - СОФИЯ



SOROS CENTER FOR THE ARTS - SOFIA

© Виолета Герджикова, Николай Гочев, Йоана Сиракова
съставителство, предговор.
© Александър Фол, Александър Шнел, Александър Шурбанов, Анастас Герджиков, Ангел Ангелов, Анна Николова, Бойко Пенчев, Боян Манчев, Виолета Герджикова, Владимир Градев, Димитър Бояджиев, Димка Гичева-Гочева, Дияна Николова, Доротея Табакова, Елия Маринова, Емил Ив. Димитров, Иван Еленков, Искра Христова, Йоана Сиракова, Кирил Павликянов, Клео Протохристова, Лидия Денкова, Мария Костова, Мария Шнитер, Мирена Славова, Невена Панова, Николай Гочев, Орлин Тодоров, Петър Димитров, Сергей Игнатов, Цвете Лазова, Цочо Бояджиев, *автори.*
© Веселин Праматаров, *художник.*
© Издателство Сонм, 2000 г.

ISBN 954-8478-28-5

ПРОФЕСОР БОГДАН БОГДАНОВ НА 60 ГОДИНИ

Подготовката на този сборник започна преди една година по инициатива на Катедрата по класическа филология в СУ „Св. Климент Охридски". През първата половина на декември ние се обърнахме с молба за участие към повече от 30 български учени и интелектуалци. Счетохме, че макар и подготвен от нас, този сборник не би трябвало да се ограничи единствено с изследвания, обърнати към специалните проблеми на науката за класическата древност. Както всеки наш учен с хуманитарна подготовка знае, интересите и заслугите на професор Богданов надхвърлят значително рамките на класическата филология и изобщо на традиционната историческа хуманитаристика. Поради това сред поканените автори личат имената на специалисти по западноевропейска литература, медиевистика, история на философията, нова българска и съвременна европейска култура. Като съставители на сборника и непосредствени колеги и ученици на професор Богданов ние благодарим сърдечно на всички автори, които се отзоваха на поканата и ни поднесоха своя труд.

Както всеки би могъл да се убеди, тази книга предлага голямо разнообразие от теми, стилове и възгледи за предназначението и метода на хуманитаристиката. Възможно е подобно струпване на текстове да създава впечатление за безредие: но ние уверяваме читателя, че това безредие е не само допуснато, но и търсено. Силната култура би възникнала там, където съжителстват и спорят различни светогледни ориентации: ето защо ние се отказахме от изкушението да предложим на нашите автори някакъв предварителен замисъл за структурата на сборника или да се обръщаме главно към колеги, чийто професионален профил би улеснил запълването на тази структура. Единственото условие за участие беше желанието да се даде принос в изработката на „именно този" сборник: същевременно ние не можехме да не поставим определени количествени граници върху крайния продукт на труда ни и затова молим всички наши учени и интелектуалци, които с радост биха взели участие в тази инициатива, но не са получили покана, да ни простят – в противен случай обемът на сборника несъмнено би надхвърлил възможностите и на най-амбициозния издател.

Надяваме се, че книгата, която държите в ръцете си, е способна да въплъти едно основно убеждение за предназначението на науката – хуманитарна или друга – което неведнъж е изказвано от професор Богданов. Става дума за предположението, че тази дейност е един от многото проекти, целящи изграждането на някаква човешка общност. Но участието в тази

общност трудно може да ни направи щастливи, ако не успеем да внесем в нея дух на уважение към другото и различното: това уважение, което е една от истинните изяви на любовта.

Per multos multosque annos sis felix faustusque!

Анна Николова
Виолета Герджикова
Николай Гочев
Йоана Сиракова

СПИСЪК
на публикациите на Богдан Богданов

1965

1. Криза на класическото съзнание в трагедията на Еврипид. Трудове на ВПИ „Братя Кирил и Методий" - В. Търново, Том II 1964/65. НИ, С. 1965, с. 273-296.

1966

2. Мирогледът на Лукиан от Самосата в неговата подземна утопия. Трудове на ВПИ „Братя Кирил и Методий" - В. Търново, Том III 1965/66. НИ, С. 1966, с. 151-168.

1967

3. Енеидата - легенда и действителност. Сп. Родна реч бр.10, 1967, с. 35-38.

1968

4. „Характерите" на Теофраст - настояще и минало. Послеслов към Теофраст, Характери. НК, С. 1968, с. 66-77 (2 изд. Теофраст и неговите характери. Послеслов към Теофраст, Характери. НК, С. 1980, с. 131-143).
5. Пълен стихотворен превод на Есхиловите трагедии. Рецензия за превода на Ал. Ничев - Есхил, Трагедии. НК, С. 1967. Сп. Български книги бр. 3, 1968, с. 94-95.
6. Поглед върху съвременната чужда литература. Рецензия за сборник студии със същото заглавие. НП, С. 1968. Сп. Български книги бр. 9, 1968, с. 69-70.
7. Естествената мярка на Софокловата „Антигона". Сп. Родна реч бр. 3, 1968, с. 25-28.
8. „Прикованият Прометей" на Есхил и символът Прометей. Сп. Родна реч бр. 8, 1968, с. 36-39.

1969

9. Теофраст, Характери, превод от старогръцки и бележки. НК, С. 1968, 92 с. (2 изд. НК, С. 1980, 164 с.).
10. Плутарх - биограф и моралист. Послеслов към Плутарх, Избрани животописи. НК, С. 1969, с. 309-323 (2 изд. увод към Плутарх, Успоредни животописи. НК, С. 1981, с. 5-17).
11. „Илиада" на Омир - начало и конспект на една култура. Сп. Родна реч бр. 2, 1969, с. 34-36.
12. Значително културно събитие. Рецензия за превода на „Илиада" от Ал. Милев и Ел. Димитрова. НК, С.1969. Литературен фронт бр. 31, 31 юли 1969.
13. Плутарх, Избрани животописи, превод от старогръцки и бележки. НК, С. 1969, 349 с. (2 изд. в кн.: Плутарх, Успоредни животописи. НК, С. 1981, с. 21-253 и с. 317-339).

1971

14. От Омир до Еврипид, студии и анализи по старогръцка литература. НП, С. 1971, 190 с.
15. Мит и действителност в Омировата „Одисея". Увод към Омир, Одисея. НК, С. 1971, с. 7-28 (2 изд. 1981, с. 7-20).
16. „Медея" на Еврипид и реализмът на човешкото чувство. Сп. Родна реч бр.1, с. 36-39.
17. Оригинална теза за смисъла на трагическия катарзис у Аристотел. Рецензия за Ал. Ничев, Загадките на трагическия катарзис у Аристотел (на френски). БАН, С. 1970. Сп. Език и литература бр. 2, 1971, с. 66-69.
18. Мит и митично съзнание в античната класика. Сп. ЛИК бр. 26, 26 юни 1971, с. 14-18.
19. Възприятие за пространство и време в поезията на Омир. Сп. ЛИК бр. 29, 17 юли 1971, с. 8-12.
20. В зората на старогръцката лирика. Сп. ЛИК бр. 31, 31 юли 1971, с. 11-15.
21. Оригинален труд по теория на античната литература. Рецензия за Ал. Ничев, Загадката на трагическия катарзис у Аристотел (на френски). БАН, С. 1970. Литературен фронт бр. 3, 14 януари 1971.

1972

22. Литературното превръщение в творчеството на Кафка. Сп. ЛИК бр. 13, 23 март 1972, с. 9-12.
23. Реалното и условното чувство в поезията на Сафо. Сп. ЛИК бр. 21, 20 май 1972, с. 6-12.
24. За безумието на Дон Кихот - гледна точка на една реалистическа концепция. Сп. ЛИК бр. 50, 9 декември 1972, с. 10-14.
25. Човекът ще възтържествува. 75 години от рождението на Фолкнер. Народна култура бр. 44, 28 октомври 1972.
26. Показалец на имената. Показалец на реалиите. Показалец на латинските изрази, в кн.: Х. Сенкевич. Quo vadis, НК, С. 1972, с. 589-607.

1973

27. Загадките на гръцката митология. Сп. Родна реч бр. 2, 1973, с. 66-71.
28. „Като пистолетен изстрел по време на концерт". 190 години от рождението на Стендал. Сп. ЛИК бр. 6, 10 февруари 1973, с. 14-16.
29. Писателят, победен от журналиста. 100 години от рождението на Якоб Васерман. Сп. ЛИК бр. 12, 24 март 1973, с. 12-13.
30. Книгата в античността. Сп. ЛИК бр. 26, 30 юни 1973, с. 8-11.
31. Пиер Гиро. Бележка за автора. Сп. ЛИК бр. 40, 6 октомври 1973, с. 10.
32. Първите стъпки на художествената проза. Бележки за късноантичната гръцка повест. Сп. ЛИК бр. 42, 20 октомври 1973, с. 8-11.
33. Конкретен подход към литературното произведение. Учителско дело бр. 8, 27 февруари 1973.
34. Клавдий. Резцензия за едноименния роман на Р. Трейвз. НК, С. 1972. Литературен фронт бр. 9, 1 март 1973.

35. За преводната литература и за библиотека „Световна класика". Разговор с главния редактор на ДИ „Народна култура". Литературен фронт бр. 35, 30 август 1973.
36. Бележка и откъс от Псевдо-Калистен „Животът на Александър". Сп. ЛИК бр. 42, 20 октомври 1973, с. 36-37.

1974

37. Античният римски роман. Сп. Родна реч бр. 9, 1974, с. 36-40.
38. Рецензия за С.С.Аверинцев, Плутарх и античная биография. М. 1973. Сп. Литературна мисъл бр. 3, 1974, с. 163-166.
39. Аристотеловата „Поетика", трагедията и някои съвременни проблеми. Сп. Литературна мисъл бр. 5, 1974, с.80-87.
40. Една модерна епоха в границите на античността. Сп. Съвременник бр. 3, 1974, с. 490-496.

1975

41. Двучастните трагедии на Еврипид и въпросът за описанието на мирогледната проблематика на античната трагедия. Кандидатска дисертация. С. 1975, 356 с.
42. Двучастните трагедии на Еврипид и въпросът за описанието на мирогледната проблематика на атическата трагедия. Автореферат на кандидатска дисертация. С. 1975, 18 с.
43. Две книги върху проблеми на византийската литература. Рецензия за А. П. Каждан. Книга и писатель в Византии. М. 1973 и Византийская литература, М. 1974. Сп. Литературна мисъл бр. 3, 1975, с. 152-155.
44. Приключение на духа. 100 години от рождението на Томас Ман. Сп. ЛИК бр. 23, 7 юни 1975, с. 4-8.
45. Обектив - за културата на елинизма. Сп. ЛИК бр. 48, 18 октомври 1975, с.3.
46. Суеверие и религия в античността. Сп. Родна реч бр. 10, 1975, с. 59-61.
47. Лонг, Дафнис и Хлоя. Псевдо-Калистен, Животът на Александър Македонски. Лукиан, Истинска история, превод от старогръцки и бележки, в кн.: Антични романи. НК, С. 1975, с. 17-216 и с. 485-503 (2 изд. 1976, с. 17-216 и с. 485-503, 3 изд. 1981, с. 15-186 и с. 417-433, 4 изд. Лонг, Дафнис и Хлоя, в кн.: Три антични романа. НК, С. 1987, с. 79-151, с. 204-209).
48. Античният роман и народното начало на жанра, увод към Антични романи. НК, С. 1975, с. 7-16 (2 изд. 1976, с. 5-16, 3 изд. 1981, с. 5-13).
49. Лукиан от Самосата, бележка, и из „Любител на лъжата" и „Истинска история", превод от старогръцки. Сп. Родна реч бр. 4, 1975, с. 55-59.

1976

50. Омировият епос. НП, С. 1976, 125 с.
51. Сюжетна система, „двойно" действие и художествено единство в трагедията „Хекуба" на Еврипид. ГСУ, том LXVIII, 1 - Факултет по западни филологии 1974, С. 1976, с. 1-90.
52. Омир, „Илиада" и художествената завършеност. Увод към Омир, Илиада. НК, С. 1976, с. 7-20.

53. Боецът от Маратон. 2500 години от рождението на Есхил. Сп. ЛИК бр. 1, 3 януари 1976, с. 4-6.
54. Омировото изображение. Сп. Родна реч бр. 7, 1976, с. 6-9.
55. Митът в литературния процес на античността. Сп. Литературна мисъл бр. 6, 1976, с. 88-96.
56. Естетиката на А. Ф. Лосев и проблемите на литературната история. Сп. Литературна мисъл бр. 8, 1976, с. 87-97.

1977

57. Рецензия за А. Ф. Лосев, История античной эстетики. Аристотель и поздная классика. М. 1975. Сп. Филология бр. 2, 1977, с. 80-82.

1978

58. Ораторско изкуство и реторика в античния свят, в кн.: Лекции по реторика. Софийски университет, 1976, с. 239-256 (2 изд. 1980).
59. Реторика и естетика в трактата на Квинтилиан „Обучението на оратора", в кн.: Лекции по реторика. Софийски университет, 1978, с. 257-268 (2 изд. 1980).
60. Една скица върху историята на художествената проза - елинистическата проза. Сп. Литературна мисъл бр. 8, 1978, с. 90-107.
61. Резензия за Е. М. Мелетинский, Поэтика мифа. М. 1976. Сп. Литературна мисъл бр. 5, 1978, с. 154-159.

1979

62. Литературата на елинизма. Културно-социологическа и жанрова характеристика. НИ, С. 1979, 199 с.
63. Проблеми на жанра в античния роман за Александър Македонски. Сп. Литературна мисъл бр. 8, 1979, с. 90-107.
64. Литературният герой преди литературата. Сп. Литературна мисъл бр. 10, 1979, с. 104-116.
65. Рецензия за В. В. Бычков, Византийская эстетика. М. 1977 и за С. С. Аверинцев, Поэтика ранневизантийской литературы. М. 1977. Сп. Литературна мисъл бр. 2, 1979, с. 133-138.
66. Символът Прометей и идеята за прогреса. Сп. Родна реч бр. 4, 1979, с. 40-43.
67. Астрологията - илюзорна теория на практиката. Сп. Отечество бр. 2, 1979, с. 32-33.
68. Естетика и естетически вкус в античния свят. Сп. Лада, февруари 1979, с. 38-39.
69. Орфей и някои проблеми на древната култура по нашите земи. Сп. Проблеми на културата бр. 5, с. 72-86.
70. Радетел на българското. 100 години от рождението на Александър Балабанов. Народна младеж бр. 12, 18 януари 1979.
71. За иронията неиронично. Рецензия за Иван Славов, Иронията в структурата на модернизма. НИ, С. 1979. Литературен фронт бр. 34, 23 август 1979.

72. Гръцката цивилизация на Франсоа Шаму. Рецензия за Фр. Шаму, Гръцката цивилизация през архаичната и класическата епоха. БХ, С. 1979. Народна култура бр. 50, 14 декември 1979.
73. Платон, Малкият Хипий, Ион, Големият Хипий, Алкивиад, Хармид, Лахет и Лизис, превод от старогръцки, коментар и бележки, в кн.: Платон, Диалози. Том I. НИ, С. 1979, с. 109-348 и с. 435-460 (Ион, 2 изд., в кн.: Платон, Избрани диалози. НК, С. 1982, с. 17-34 и с. 233-238).

1980

74. Орфей и някои проблеми на тракийската митология. Сп. Филология бр. 7, 1980, с. 3-15.
75. В памет на професор Александър Милев (1904-1980). Сп. Съпоставително езикознание бр. 4, 1980, с.103-104.
76. Античната преводна литература у нас. АБВ бр. 15, 8 април 1980.

1981

77. Старогръцка литература, в кн.: Литература за 9 клас на ЕСПУ. НП, С. 1981, с. 3-38 (2 изд. НП, С. 1984, с. 3-34, 3 изд. НП, С. 1986, с. 3-34).
78. Митът в културологията на Ролан Барт. Сп. Философска мисъл бр. 2, 1981, с. 101-106.
79. Философско съдържание и художествена форма в диалозите на Платон, сп. Философска мисъл бр. 8, 1981, с. 21-30.
80. Петрониевият „Сатирикон" като роман, увод към Петроний, Сатирикон. НК, С. 1981, с. 5-12 (2 изд. 1982).

1982

81. Частта за девети клас (урок 1-56) в кн.: Б. Богданов, Р. Стефанов, Старогръцки език за девети и десети клас на НГДЕК. НП, С. 1982 (2 изд.1988), с. 5-100.
82. Старогръцка литература, съставителство, в кн.: Христоматия по литература за 9 клас на ЕСПУ. НП, С. 1982, с. 3-48 (2 изд. 1984, 3 изд. 1986).
83. Философско съдържание и художествена форма в диалозите на Платон, уводна студия към Платон, Диалози. Том II. С. 1982, с. 7-22.
84. Демостен ораторът, уводна студия към Демостен, Избрани речи. НИ, С. 1982, с. 5-19.
85. Между алегорията и символа, увод към Франц Кафка, Замъкът. НК, С. 1982, с. 5-14.
86. Диалозите на Платон - философия или литература, уводна статия към Платон, Избрани диалози. НК, С. 1982, с. 5-15.
87. Платон, Евтидем, Менексен, Федон и Федър, превод от старогръцки, коментар и бележки, Менон, коментар и бележки, в кн.: Платон, Диалози. Том II. НИ, С. 1982, с. 23-71, с. 233-253, с. 337-417. с. 489-570, с. 591-601, с. 625-635, с. 656-659 (2 изд.Федон, в кн.: Платон, Избрани диалози. НК, С. 1982, с. 159-231, с. 268-276).
88. Орфей и древната култура по нашите земи. Сп. Турист бр. 2, 1982, с. 18-19.

1983

89. Митът за Орфей и културната традиция - методологически екскурс. България и светът на вековете. Сборник с доклади, посветени на хиляда и тристагодишнината от образуването на Българската държава. Софийски университет, 1983, с. 41-46.
90. За идеологията в античната история. Една културна типология у Тукидид. Сп. Философска мисъл бр. 11, 1983, с. 90-94.
91. Писмата на Юлиан - паметник на преломно време, уводна статия към Юлиан, Писма. НК, С. 1983, с. 5-15.
92. Променлива, многообразна, многолика, предговор към Маргьорит Юрсенар, Мемоарите на Адриан. НК, с. 1983, с. 5-11.

1984

93. Старогръцката литература и нашите съвременни проблеми, уводна студия към Традиция, литература, действителност. Проблеми на старогръцката литература в световното литературознание. НИ, С. 1984, с. 5-16, съставителство, редакторство и бележки.
94. Историкът Ксенофонт, уводна студия към Ксенофонт, Исторически съчинения. НИ, С. 1984, с. 7-20.
95. Критиката през античността. Дружество на естетиците. Информационен бюлетин бр. 1, 1984, с.3-23.
96. Епопея на субективността, предговор към Марсел Пруст, По следите на изгубеното време. На път към Суан. НК, С. 1984, с. 5-18.
97. Гюстав Флобер - човекът и писателят, предговор към Г. Флобер, Съчинения. Том 1. НК, С. 1984, с. 5-21.
98. Превръщенията на Луций и романът, уводна статия към Апулей, Златното магаре. НК, С. 1984, с.5-13.
99. Le type thrace dans la mythologie - une tentative de reconstitution, in: Contribution au IVe Congrès international de thracologie. Academie bulgare des sciences. Institut de Thracologie. S. 1984, p.153-162.
100. Съвременна теоретична енциклопедия по митология. Сп. Кръгозор кн. 1, 1984, с.230-234.

1985

101. Мит и литература. Типологични проблеми на старогръцката литература до епохата на елинизма. НИ, С. 1985, 267 с.
102. „За възвишеното" като естетика и теория на критиката. Сп. Философска мисъл бр. 4, 1985, с.12-21.
103. За културно-историческата основа на философията или за философията като философстване. Сп. Философска мисъл бр. 11, 1985, с.3-12.
104. Фолклор и литература. Опит за съотносително определяне на фолклора и литературата. Сп. Български фолклор бр. 3, 1985, с.15-28.
105. „За възвишеното" като поетика, уводна студия към Лонгин, За възвишеното. НИ, С. 1985, с.5-27.
106. Тракийската митология като културен тип - една хипотеза. Семинариум трацикум. 1. БАН, 1985, с.82-99.

107. Старогръцката лирика, послеслов към Старогръцка лирика. Отечество. С. 1985, с.99-107, редакторство на превода.
108. Георги Михайлов на 70 години и Библиография на трудовете на Г. Михайлов. Сп. Съпоставително езикознание бр. 3, 1985, с.90-94.
109. Съставителство, бележки и коментар на Омир, Илиада, Одисея. Отечество, С. 1985, 145 с.

1986

110. Мит и литература. Проблеми на типологията и поетиката на старогръцката литература до епохата на елинизма. Докторска дисертация. С. 1986, 342 с.
111. Мит и литература. Автореферат на докторска дисертация. С. 1986, 34 с.
112. Романът - античен и съвременен. Опит върху поетиката и социологията на античния и западноевропейския роман. НИ, С. 1986, 189 с.
113. Марк Аврелий - император и философ, уводна статия към Марк Аврелий, Към себе си. НК, С. 1986, с.5-23.
114. Идеи и литература в сатирите на Лукиан, уводна статия към Лукиан, Сатири и пародии. НК, С. 1986, с.5-16.
115. Марк Аврелий, Към себе си, превод от старогръцки и бележки. НК, С. 1986, 148 с.
116. Лукиан, Александър, или Лъжегадател, превод от старогръцки и бележки в кн.: Лукиан, Сатири и пародии. НК, С. 1986, с.60-83 и с.216-219.
117. Последната книга на Клод Леви-Строс. Рецензия за Кл.Леви-Строс, Ревнивата грънчарка. П. 1985 (на френски). Сп. Проблеми на културата бр. 4, 1986, с.110-113.
118. Историкът и писателят Херодот, уводна студия към Херодот, История (част първа). НИ, С. 1986, с.7-25.
119. Рецензия за Мишел Сер, Петте сетива (Философия на смесените тела). П. 1985 (на френски. Книгосвят бр.2-3, 1986, с.91-94.

1987

120. Антично четене и антична култура. Сп. Проблеми на културата бр. 3, 1987, с.39-45.
121. Четенето, писането и литературният текст като проблеми на културата. Социологически преглед - бюлетин, извънреден брой, 1987, с.40-55.
122. Стоическата философия като език и идеал. Сп. Философска мисъл бр. 10, 1987, с.81-87.
123. Античният любовно-авантюрен роман, уводна статия към Три антични романа. НК, С. 1987, с.5-13.
124. За преводимостта на идеите. Рецензия за Тончо Жечев, Митът за Одисей. С. 1985. Сп. Литературна мисъл бр. 3, 1987, с.153-155.
125. Рецензия (на френски) за André Bernand, La carte tragique. La géographie dans la tragédie grecque. P. 1985. Etudes balkaniques 4, 1987, p.137-138.
126. Рецензия за Мишел Турние, Малка проза. П. 1986 (на френски). Книгосвят бр. 6, 1987, с.226-230.

1988

127. Поглед към историята на възгледа за култура. Сп. Проблеми на културата бр. 2, 1988, с.3-13.
128. Старогръцка литература, в кн.: Литература за 8 класс на ЕСПУ. НП, С. 1988, с.3-110.
129. Антична литература. Енциклопедичен справочник, съставителство на старогръцката част, научна редакция и авторство на 10 статии. Петър Берон, С. 1988, 226 с.
130. Ролан Барт, митът и обяснението на отказа от обяснение. АБВ, бр. 8, 23 февруари 1988.
131. Двата извора на старогръцката словесност, уводна студия към Омирови химни, Хезиод. НК, С. 1988.

1989

132. История на старогръцката култура. Теоретичен поглед. НИ, С. 1989, 200 с.
133. Човешкото тяло и културата. Сп. Философска мисъл 4, 1989, с.26-31.
134. Човешкото тяло и културата. Сб. Културното битие на човека и проблемите на обществознанието. С. 1989, с. 102-108 =133.
135. Хомо балканикус. Сп. Съвременник 3, 1989, с.424-436.
136. La première époque moderne. Сп. Lettre internationale 19 hiver 88-89, p. 20-22 =40.
137. Университетът - минало, настояще, бъдеще. Историческата форма и традицията. Народна култура бр. 5, 27 януари 1989.
138. Човекът пред лицето на поезията. Народна култура бр.15, 7 април 1989 (рецензия за Г. Башлар. Поетика на пространството, 1988).
139. Античният университет. Народна култура бр. 18, 28 април 1989.

1990

140. La guerre du Péloponnèse - affrontement de deux types de culture: Studia in honorem Boris Gerov. S. 1990, p. 30-36 = 90.
141. Литература, художествен текст и произведение. Сп. Литературна мисъл 1, 1990, с.3-21.
142. Платон. Теетет, Софистът. Превод от старогръцки, коментар и бележки. В кн.: Платон. Диалози. Том 4. С. 1990, с.115-296 и с.591-604.
143. Античният роман между схемата и нейното нарушаване. Увод към Два любовни романа. С. 1990, с.5-16.
144. С лице към Европа. Култура бр. 37, 14 септември 1990.
145. Човешкото тяло, индивидът и обществото. Сп. Философска мисъл 10, 1990, с.3-11.
146. За нов български университет. Култура бр. 25, 22 юни 1990.
147. Между фолклора и литературата. В сб.: Поетика и литературна история. С. 1990, с.5-18 = 104.

1991

148. Орфей и древната митология на Балканите. ЩИ, С. 1991, 161 с.
149. За българската литература и пределите на езика. Сп. Литературна мисъл

1, 1991, с.11-29.

150. За стратегиите на философския текст и определимостта на философията. Сп. Философски преглед 2, 1991, с.3-26.

151. Старогръцка литература. В кн.: Литература за 8 клас на СОИ. Просвета, С. 1991, с.5-121.

152. Животът на цар Александър - един дълговечен сюжет. Увод към Животът на Александър, цар на македонците. С. 1991 (Библиотека „Хермес"), с.5-13.

1992

153. Старогръцката литература. Исторически особености и жанрово многообразие. Просвета, С. 1992, 167 с.

154. Един опит за еротизиране на морала. В сб.: Ars Erotica. С. 1992, с.13-17.

155. Цицерон и античната реторика. Уводна студия към Цицерон. За оратора. С. 1992, с.9-19.

156. Предговор към Старогръцко-български речник. 4 издание. Издателство „Отворено общество", С. 1992.

1993

157. От Омир до Еврипид. 2 изд. Пловдивско университетско издателство, П. 1993, 207 с.

158. Идеи и идеология в „Отвореното общество" на Карл Попър. Послеслов към К. Попър. Отвореното общество и неговите врагове. Том 1 - Платон. С. 1993, с.400-411.

159. Университетът - минало и настояще. Литературен форум бр. 51, 22-28 декември 1993.

160. Съставителство на словника и ст. Шаманизъм. В кн.: Кратка енциклопедия на тракийската древност. С. 1993.

161. Поглед към историята на университетското образование с оглед на висшето хуманитарно образование у нас. Сп. Стратегии на образователната и научната политика 3, 1993, с.1-9.

1994

162. По петите на изплъзващия се смисъл. Уводна студия към Клод Леви-Строс. Ревнивата грънчарка. С. 1994, с.5-18.

163. Двете благополучия. Сп. Lettre internationale 7, 1994, с. 43-57.

164. Европа, този обект на желанието. Литературен форум бр. 37, 2-8 ноември 1994.

165. Старогръцка литература. В кн.: Литература за 8 клас на СОУ, 3 издание. Просвета, С. 1994, с.5-121.

166. Текстът - убежище или излаз. Увод към Иван Станев. Избитите обитатели. С. 1994, с.5-7.

1995

167. Балканската култура и балканският човек. Култура бр. 30, 28 юли 1995.

168. Промяната като конфликт на слова. Литературен форум бр. 29, 19-25 юли 1995 (рецензия за Post-theory, Games and Discurcive Resistance. The Bulgarian Case. Ed. by A. Kiosev. State Univ. of NY, 1995).
169. Словото действие. Култура бр. 26-30 юни 1995.
170. Двуизмерният човек. Култура бр. 17, 28 април (рецензия за Е. Мутафов. Двуизмерният човек. С. 1994).
171. Университетът - идеология и реалност. Литературен вестник бр. 28, 13-19 септември 1995 (рецензия за Сб. Измерения на университетската идея. Съст. П. Бояджиева, С. 1995).
172. Разноречие и идеология в Политика на Аристотел. Предговор към Аристотел. Политика. С. 1995, с. V-XVI.
173. Двете благополучия. Размишления с лице към Европа. Издателство „Отворено общество". С. 1995, 87 с.
174. Kultur und Mensch auf dem Balkan. Sudosteuropa Mitteilungen 3, 1995, S. 175-181.
175. Lecture et culture - sur les possibilités, au moyen des particularités du mode de lecture antique, de définir les particularités de la culture antique. In: Studia in honorem Georgii Mihailov. S. 1995, p. 59-65.

1996

176. Празникът в традиционната и модерната култура. В сб.: Празници и зрелища в европейската културна традиция през Средновековието и Възраждането. Летни научни срещи Варна '95. С. 1996, с. 5-11.
177. Балканската култура и балканският човек. В сб.: Homo balkanicus. Знаковост и културна идентичност. НБУ, 1996, с. 17-24; англ. превод The Balkan and the Balkan Man, s. 25-34.
178. Омировият епос. 2 изд. Изд. „Отворено общество". С. 1996, 208 с.
179. Антична литература. Енциклопедичен справочник. Съставителство с А. Николова. 2 изд. Изд. „Отворено общество". С. 1996, 247 с.
180. Посредникът, или свободата като преживяване. Увод към Емил Бояджиев. Фрагменти и писма. С. 1996, с. 5-10.
181. Книжен пазар и демокрация. Култура бр. 3, 19 януари 1996.
182. Роли, празници и представления. Култура бр. 14, 5 април 1996.
183. Комунистическата идеология и частното съществуване. Литературен форум бр. 29 и 30, 18-24 септ. и 25 септ.-1 окт. 1996.

1997

184. Висшето образование и дисциплината на идентифицирането. В. сб.: EFSS. Том 2, 1996. НБУ, 1997, с.123-135.
185. Отвореното общество като проблем на личността. Сп. Демократически преглед кн. 32 лято '97, с. 148-154; англ. превод The Open Society as a Personality Problem, p. 165-177.
186. L' idéologie communiste et l' existence privée. In: Transeuropéennes 10 été 1977, p. 81-87 - In: Divination, Studia culturologica. Series. Vol.5. Spring-Summer 1997, p. 47-59.

187. Комунистическата идеология и частното съществуване. В сб.: Франсоа Фюре и превъплъщението на социалната утопия. Дом на науките за човека и обществото. С. 1997, с. 39-58 = 183.
188. Литературата на елинизма. 2 изд. Изд. Анубис, С. 1997, 220 с.
189. Марк Аврелий. Към себе си. Прев. от стгр. и бел. 2 изд. Изд. Кибеа, С. 1997, с. 187.
190. Марк Аврелий, император и философ. Уводна студия към Марк Аврелий. Към себе си. С. 1997, с. 7-28.
191. Роли, празници и представления. Сп. Литература бр. 14, 1997, с. 3-11 = 182.
192. Между подобието и различието. Увод към Никос Диму. Нещастието да си грък. С. 1997. с. 3.
193. Загадката „Веда Словена". Увод към Веда Словена. Том 1. С. 1997, с. 5-7.

1998

194. По петите на изплъзващия се смисъл. В сб.: Безсмъртната вселена. С. 1998, с. 19-29; фр. прев. Sur les traces du sens fuyant, p. 19-29 = 162.
195. Европа и културното сътрудничество. В кн.: Сборник теоретични текстове. НАТФИЗ „Кр. Сарафов". С. 1998, с. 206-211.
196. Разказ и идеология в царските новели на Херодот. В сб.: Пол Рикьор. Философията пред предизвикателствата на промените. Дом на науките за човека и обществото. С. 1998, с. 84-93 = Récit et idéologie dans les récits de rois chez Hérodote. In: Divinatio. Series. Studia culturologica. Vol. 6. Spring-summer 1998, p. 193-200.
197. Празникът, ексцесът и проблемът на българската среда. Сп. Демократически преглед кн. 37 есен '98, с. 77-80.
198. Кукерските игри, дионисовите празници и атическият театър и драма. В сб.: Театърът като феномен на културната история на Европа. Лятна научна среща Варна '97. С. 1998, с. 5-10.
199. Промяната в живота и текста. Реторични есета за трудностите на преобразуването. Изд. „Отворено общество", С. 1998, 231 с.
200. Мит и литература 1. 2 изд. Изд. Хемус, С. 1998, 303 с.
201. Протичащо време в структура. Увод към Петър Змийчаров. Иван Кирков. Личен ренесанс. С. 1998, с. 7-8.
202. Разказ и идеология в царските новели на Херодот. Сп. Литература 19, 1998, с. 16-19 = 196.

1999

203. Европа и културното сътрудничество. В сб.: Странници и братя. С. 1999, с. 39-44; англ. прев. Europe and Cultural Diversity, p. 9-14; фр. прев. Diversité culturelle en Europe, p. 71-77 = 195.
204. „Пътеводителят" на Еразим Кохик. Увод към Е. Кохик. Пътеводител по демокрация. С. 1999, с. 5-6.
205. Теофраст. Характери. Прев. от стгр. и бел. 3 изд. Изд. Планета 3, С. 1999, 110 с.

206. Теофраст и неговите характери. Послеслов към Теофраст. Характери. С. 1999, с. 83-96.
207. Религия и изкуство в епиникия на Пиндар. В сб.: Религия и изкуство в културната традиция на Европа. Лятна научна среща Варна '98. С. 1999, с. 37-46.
208. За „Поетика на ранновизантийската литература". В сб.: MESEMBRIA, в чест на С. Аверинцев. С. 1999, с.180-186 = 65.
209. За национализма реалистично. Рецензия за Урс Алтермат. Етнонационализмът в Европа. С. 1999. Култура бр. 4, 29 януари 1999.
210. Класическото образование в България. Сп. Прометей 1, 1999, с. 9-13.

2000

211. Недовършен мемоар - тезиси и щрихи. Сп. Сезон, зима 2000, с. 107-111.
212. Театърът на границите. ЛИК бр. 6, юни 2000, с. 5-6.
213. Журналистическата творба в черно. В сб.: Медии и митове. С. 2000, с. 317-328.
214. „Дневен труд" - един прочит. В сб.: Медии и преход. С. 2000, с. 328-341.
215. Реалната, идеалната Европа и културното разнообразие. Сп. Социологически проблеми 1-2, 2000, с.5-9.
216. По следата на универсалното. Сп. Социологически проблеми 1-2, 2000, с. 228-234.
217. Четенето, читателят и другите. Литературен вестник бр.9, 8-14 март 2000.
218. Един по-сложен образ. Увод към Е. Дайнов. Преходът 1989-1999. Вместо история. Изд.Планета 3, С. 2000, с.9-10.

Πιτύη

Александър Фол

На 06. 12. 1989 г. говорих по Българското национално радио по повод на четиридесетгодишнината от откриването на Панагюрското съкровище. Тогава казах – с някои добавки, които правя сега – приблизително следното:

Преди четиридесет години край Панагюрище, при изкопни работи, случайно бе открит сервиз от златни изделия с общо тегло 6 кг. и 164 г., изработен от 23-каратово злато. Той се състои от девет съда – четири зооморфни и три антропоморфни ритона, една разлата фиала и една амфора-ритон с дръжки, изобразяващи кентаври (Археологически музей – Пловдив, инв. №№ 3196-3204). Сервизът се датира в края на IV-началото на III в. пр. Хр. (по Venedikov-Gerassimov 1979: 358, № 127). Характеристиките на неговата изработка са свойствени за епохата, започнала след смъртта на Александър Велики. Тази епоха се знае днес като елинистическа, т.е. като време на синтез между старогръцки, персийски, юго-източноевропейски, малоазийски, предноазиатски и египетски явления в обществено-икономическия, политическия и духовния живот.

Сервизът, както и всяка подобна находка, може да бъде разгледан най-напред от две гледни точки. Ако искаме да го видим в тракийския аристократически бит, то в тази си среда той служи чисто и просто за пиене – от ритоните с отвори участникът в пира отпива глътка по глътка над разлатата паница. Ако сервизът бъде поставен сред свещените предмети на тракийската обредна система, то тогава той би служил за приобщаване: посветеният въвежда непосветения в своята вяра. Тази вяра е наречена от мене тракийски орфизъм и представлява упование във Великата богиня-майка и в нейния Син-Слънце/Огън. Упованието е кастова, аристократическа привилегия, която се отличава от народната тракийска религия по вярваната постижимост на безсмъртието. Царе в Тракия и техни приближени следовници от езотеричния им кръг таят такава вяра и се стремят да я постигнат в отвъдната действителност, като практикуват обреди за телесно и духовно пречистване и възвисяване. Когато някой достоен бъде призован към съ-участие, върховният жрец-посветител, който е и царят-орфик, пие едновременно с него от свещената течност и тъй го въвежда във вярванатa мистерия за Смъртта като Ново раждане.

Съдовете обаче могат да бъдат погледнати и като имущество. Тяхната стойност на международните валутни пазари в края на IV и в началото на III в. пр. Хр., например във Византион, е толкова висока, че със сумата,

получена от продажбата им, един владетел би издържал многобройна наемна армия в продължение на месеци. Ще рече, тракийският им притежател е твърде състоятелен за една епоха, в която наемничеството е доходоносен занаят и главно средство за уреждане на многобройните тогава военно-политически конфликти в цяла Югоизточна Европа.

Панагюрският сервиз може да бъде изясняван и като дар. Това му качество е двуфункционално. Понеже бе предположено, че съдовете вероятно са изработени в малоазийско крайбрежно ателие (Лампсак по Venedikov 1958), те може и да са влезли в Тракия като дипломатически подарък на Севт III, ако не са били поръчани за откупка или заграбени като плячка. Споменавам името на един от тракийските одриски царе, тъй като то е историографски допустимо за собственик на изделията (ср. Venedikov-Gerassimov 1979: 72). Негова е столицата-резиденция Севтополис, днес на дъното на язовир „Копринка" край Казанлък, и вероятно самата Казанлъшка гробница, където царят сигурно е изографисан поне в една от сцените на коридора към купола. Политическите отношения на Одриското царство в края на IV в. и началото на III в. пр. Хр. с градовете в старата тракийска етно-културна територия на Северозападна Мала Азия са чести и активни. Лампсак е фокейска апойкия, която е разположена в тази древна тракийска земя на Хелеспонта в Троада (по-късно – Мизия) между Абидос на юг и Парион на север. В такъв град една местна елинистическа златарска работилница сигурно би била в състояние да изработи съдове по вкуса на тракийски владетел, които да му бъдат връчени.

Другата функция на дара е обредна. Сервизът е обозначен с конвенционалния, но нищо неозначаващ термин „съкровище", който се използва пред широка публика, за да ù се внуши, че някой го е скрил. Скрито имане обаче съдовете не образуват, понеже са открити на малка дълбочина, в която те не биха били добре трезорирани. Предположението, че техният притежател бягал пред неизвестен преследвач и в бързината ги заровил припряно, е несъстоятелно. Никой не би хвърлил 6 килограма злато, колкото и лошо мнение да има той за благородния метал или за изкуството. Прелестните изделия на ранната елинистическа торевтика са закопани именно като дар от цар-орфик на Великата богиня-майка, която е идентифицирана със Земята. На нея той обредно поднася сервиз заради вярата на посветените в тайнството на земната утроба, родила Сина-Слънце/Огън. Впрочем доста т. нар. съкровища в Тракия са закопани плитко, поради което обредната хипотеза за тяхното заравяне вече привлича дори и обективистично настроени изследователи, държещи повече сметка за сантиметрите, отколкото за мотивите.

Панагюрският сервиз е великолепно произведение на майстори-златари от ранната елинистическа епоха, които съчетават старогръцки мотиви и стилови техники с тракийски и ахеменидски. Това достойнство, превърнало съдовете в шедьовър, продължава да омагьосва учени, които непрекъснато го проучват на английски, руски, немски, френски и италиански език. Предимството на тракологията, която се списва на български, се състои в усилията да се надмогне строго изкуствоведското описание, започнало

впрочем веднага след откриването, и да се търси културно-историческа позиция на деветте предмета, включително и чрез нов прочит на изобразителния език. Тази е причината българските учени да анализират Панагюрския сервиз като документ за стопански и социални, политически и военни, творчески и идеологически явления *в Тракия, за Траките и от Траките* (това разграничение вж. у Fol 1997), но и като свидетелство за постоянните и трайни културни взаимодействия, които образуват палеобалканската духовна древност.

* * *

Десет години по-късно, по повод на Втория международен симпозиум, посветен на петдесетгодишнината от откриването на съкровището (Панагюрище, 07-09.12.1999 г.), написах кратък доклад за сборника с текстове на участниците. В него се казваше:

Думата πιτύη е сигурна тракийска глоса (Detschew 1976²: 372; Velkova 1986: 78-79 с лит.), засвидетелствана у **Schol. Apoll. Rhod.** 1.933b Wendel. Пасажът гласи: ἡ Λάμψακος τὸ πρότερον Πιτύεια προσηγορεύτο, ἣν τινες Πιτύαν ὀνομάζουσι <διὰ τὸ ἔχειν πίτυς πολλάς>. τινες δέ φασιν, ὅτι Φρίξος γενόμενος ἐνταῦθα θησαυρὸν ἔθεκεν, καὶ ἀπὸ τούτου ἡ πόλις ὠνομάσθη. Θρᾷκες γὰρ τὸν θησαυρὸν πιτύην λέγουσι. μνημονεύει δ' αὐτῆς καὶ Ὅμηρος „καὶ Πιτύειαν ἔχον". Допълването на Wendel в острите скоби се основава на текста на **Steph. Byz.** 410, 16-24 Meineke: Λάμψακος, πόλις κατὰ τὴν Προποντίδα, ἀπὸ Λαμψάκης ἐπιχωρίας τινὸς κόρης. ἔστι δ' Φωκαέων κτίσμα, παλαὶ Πιτύουσα (Πιτύουσσα V) λεγομένη, ὡς Δηίκος (Δηίοχος W, Δηίχορος A, Δηιόχορος RV, Δηίλοσχος Meursius; cf. FGrH 471: 3B: fr. 427-429; Mette 1978: fr. 11) ὁ Κυζικηνός. Ἐπαφρόδιτας δ' Πιτύειαν ὑφ' Ὁμήρου ταύτην κληθῆναι διὰ τὸ πιτύων ἔχειν πλῆθος. Позоваването на Омир от Епафродитас, граматик от Херонея (начало на I в. сл. Хр.), се отнася за **Hom.** Il. 2. 828-830 Fuchs, където обаче се споменават жителите на (бойците от) Πιτύεια (ст. 828) заедно с онези от Адрастейа и от Апайса (Апеса) до високата планина Τηρείη, които под водачеството на Адраст и на Амфий, синове на Меропс, царя на Перкоте, прорицателя, застават на страната на Трояните. В Омировите стихове не се съдържа никаква възможност глосата да се извлече от ст. гр. pituj – бор, смърч, ела. По-вероятно е граматикът да е използвал за етимологизуването на топонима **Her.** 6. 37-38 Feix, където се разказва как лидийският цар Крез заставил жителите на Лампсак да освободят от плен Милтиад (Стария). Царят ги заплашил, че ако не изпълнят заповедта му, ще ги съсече като борове, т.е. „без издънки", следователно да не могат да народят отново потомство. Така им била разтълкувана заплахата. У **Her.** 6. 37. 2 Feix употребената дума за бор е πίτυς, та Епафродитас е съчинил играта на думи с πιτύη.

Velkova 1986: 79 предлага и.е. *(e)pi-du(w)a в ст. гр. δύω – потъвам и δύσις – потъване, залязване, запад, но добавя и значението му скрито/скриващо място/скривалище (hiding-place). То обаче е посочено само веднъж у **Oppian.** Halieutica 1. 330 Mair/Lehrs през II в. сл. Хр. и е очевидна

късна книжовна конотация. По-близко до първоначалния смисъл стои блясък (shining), който и произтича от ст. гр. λάμψις, εος, № в съчетание с ἀστέρων / ἀστραπῶν / ἡλίου (**Philo**, Belopoeica 1. 72, 2. 187 Diels-Schramm от III-II в. пр. Хр.) и е разпозната в личното име Λάμψος, παιδὸς Κοδρίδου, епоним на Клазоменска територия (**Steph. Byz.** 410, 25-411, 1-2 Meineke). Същото сближаване проличава и в личното име Λαμψάκη, дъщерята на Μάνδρων (ср. Μάνδρος у Detschew 1976²: 285), царя на Бебриките от Πιτύεια, на чието име фокеите-апойкисти нарекли града си. Те почитали Λαμψάκη отначало като херой, а сетне – като богиня, тъй като тя им оказала помощ да овладеят тракийската Πιτύεια. Разказът (V в. пр. Хр.) е у лампсакенеца **Charon** FGrH 687b: 3A: fr. 6 (ср. ИИТ I: 183-184; Фол 1980: 19; Фол 1982: 8-9 с коментар и към цитираното по-горе място у **Steph. Byz.**). Тракийското формообразуване от Πιτύη / Πιτύεια добре се вижда от примера за Ἀπόλλων Πιτυαηνὸς (върху надпис от околността на Тиатира, дн. Акхисар, Северозападна Лидия, до Мизия) у Detschew 1976²: 372 и от този за Πιτυοεσσηνοὴ (gen. Πιτυεσσηνῶν / acc. Πιτυοεσσηνοὺς) в посоченото място у **Charon** (за това формообразуване вж. Гълъбов 1964). У **Steph. Byz.** 121, 9-11 Meineke се среща и напълно грецизираният етникон Πιτυουσσαος.

Πιτύη е преведена със ст. гр. Λαμψάκη, т.е. блестяща в залеза на слънцето. Този превод-означение е извършен в тракийската етно-културна среда на Троада-Мизия от апойкистите, които литературизират и ситуират легендата за Фрикс и Хела. Фрикс и Хела, деца на Атамант и Нефела, щели да бъдат жертвопринесени на Зевс Лафистиос от баща си по желание на мащехата им Ινὼ. Зевс обаче изпратил на брата и сестрата овена със златното руно, който ги отнесъл от Орхомене на изток. Хела се удавила във водите на протока, който получил името Хелеспонт, а Фрикс достигнал до мястото на малоазийския бряг, което станало Πιτύη, понеже той вдигнал там θησαυρὸς. После доплавал до Колхида, където занесъл руното и умрял в дълбока старост (извън цитираното по-горе място у **Schol. Apoll. Rhod.** 1. 933b Wendel вж. **Her.** 7. 197 Feix; **Apoll. Rhod.** 2. 1140-1156 Fraenkel; **Apollod.** Bibl. 1. 9. 1, 16, 21 Wagner; **Paus.** 9. 34. 5 Rocha-Pereira; **Arist.** Poet. 2. 20 Kassel).

И тъй, освен *блестяща в залеза на слънцето*, πιτύη е и равнозначна на θησαυρός. Тази дума обаче не означава съкровище/съкровищница/скрито богатство, както тя по недоразумение обичайно се превежда, а *дар-посвещение на бог*. В разказа на Херодот за Гигес, първия цар от рода на Мермнадите, който убил последния от рода на Хераклидите Кандаулес и станал владетел на Лидия, се описва какво сторил той. Пития му предизвестила да изпрати дарове в Делфи. Гигес, „пръв измежду варварите", но след Мидас, сина на Гордион, царя на Фригия, който посветил трона си на светилището в Делфи, изпратил там ἀναθήματα. Това били сребърни съдове, но и златни изделия, сред които достойни за споменаване били шестте кратера с общо тегло 30 таланта, т.е. около 785 кг. В Делфи, допълва Херодот, наричали златните и сребърни дарове от Гигес Γυγάδας. Те били положени в θησαυρὸς на коринтяните, в който се намирали още даровете на Крез и на Евелтон от Саламин на Кипър (по **Her.** 1. 13. 1-2; 1. 14. 1-4; 1. 50; 4. 162 Feix).

Πιτύη следователно е *блестящо озарен от лъчите на залязващото слънце дар-посвещение на бог /свято място, което е и гроб* (Wright 1997). Διὸς θησαυρὸς е гроб, отбелязан от паднал гръм (**Eurip.** Suppl. 1010 Murray). Такова е мястото на Лампсаке, мислена като богиня, т.е. като Великата богиня-майка.

Ако всичко това бъде казано на съвременен изследователски език, заровеното съкровище е дар-посвещение на Великата богиня-майка, обредно извършено на залез слънце, когато е мислено нейното енергийно съвкупление (свещеният ὐ брак) със Сина. Заровено там, където е паднал гръм, съкровището кодира сливането на двете космогонични стихии Огън-Слънце и Земя. Синът умира, за да се роди наново. Той умира на запад, където е винаги смъртта и откъдето идва тя – там е тя и днес във фолклорните вярвания на Югоизточна Европа. Християнската църква е приела фолклорната вяра да не се погребва удареният от гръм в християнско гробище заради неизкоренимата представа, че загиналият от небесен огън е жертвопринесен дар на езически бог.

Прочее при Панагюрското съкровище, както и при всяка находка, проблемът не се състои в това, как съвременните изследователи схващат и разбират изделията, а как онези, които са ги създали и/или са си служели с тях, са ги мислели. По всичко личи, че те са мислели заровения сервиз като πιτύη.

* * *

На самия Втори международен симпозиум, посветен на петдесетгодишнината от откриването на Панагюрското съкровище, предишният директор на Историческия музей в града Атанас Атанасов изнесе информативен доклад на тема „Панагюрското съкровище – обстоятелства на откриването и археологическата среда“ (под печат?). Този доклад заслужава да бъде резюмиран и коментиран с благодарност към автора, защото в него се опровергава възприетото след Венедиков (1961) мнение, че съкровището нямало своя археологическа среда. По тази причина подготвеният от мене кратък доклад неизбежно трябваше да се поразшири. Това и направих.

Според А. Атанасов случайната находка е намерена под хилядолетен вторично образуван наносен пласт от глина със съобщена приблизителна дебелина от 160 см. Към момента на откриването той е бил напълно изчерпан за направа на тухли и тримата работници били проникнали в по-стария пласт от грунтова глина с примеси. Именно в него, под т.нар. коптор за изпичане на тухли, те попаднали на сервиза на дълбочина от около 40 см.

Мястото на намирането е в пространство, което представлява триъгълна тераса, образувана от сливането на р. Луда Яна и на късата рекичка Мѐрул. Терасата е с югозападно изложение и по повърхността ѝ са открити изразителни следи от антично селище (керамика, градежи, архитектурни детайли и пр.). От върха Св. Петкà надолу към селището е разположен могилен некропол. Към района на този комплекс принадлежи и известната Мрамор могила с изразителен тракийски материал. От нея произхождат сребърната фалера с изображения на Херакъл в борба с Немейския лъв, както и сребърната апликация за щит с Херакъл, който държи кривак в дясната си ръка

и с лявата води лъв (и двете от втората половина на IV в. пр. Хр. – ср. Venedikov-Gerassimov 1979: 104, № 293 и 245, №№ 106-107). Тези археологически наблюдения и находките се отнасят за региона, към който принадлежат регистрирани тракийски могилни некрополи (от иманярски разграбена могила при с. Бъта, югозападно от Панагюрище, бил отмъкнат златен нагръдник?), а така също и проучените тракийски могили, гробници и погребения край гр. Стрелча. От тях произхождат сребърен скифос с позлата, открит при могилата в м. Орела, и златен нагръдник от погребение в м. Червенаковци (по Китов 1979 и 1979-а). Панагюрската котловина е увенчана от крепостта, която днес се нарича Красен-Каменград. Засега тя е датирана по строежите и находките в нея между IV-XIV в., но по-ранните пластове още не са разкопани. Те сигурно ще предоставят данни за тракийска царска резиденция.

Според мене тази обстановка е дори назована. Името на рекичката Мѐрул може да се изведе само от тракийското -μηρουλας, -merulas (Detschew 1976²: 303), което хидронимът реликтово съхранява. То се появява в двусъставните имена Πυρμηρουλας, Πυρουμηρουλας, Πυρμηρουλας, Πυρυμηρουλας, Πιρμερυλασ, които са епитети на бога-конник, на Хероса (Detschew 1976²: 386-387). Тези епитети получават и теонимно значение, което се вижда от надписите Κυρίῳ Ἥρωι Πυρουμηρουλα върху два съда от съкровището, открито при с. Голяма Брестница, Плевенско, и датирано в края на I – началото на II в. Теонимното значение на името изрядно се потвърждава от надписа, изчукан под устието на цилиндричния сребърен съд, в който е поправено от гравьора с добавка отдолу ΜΗΡΟΥ, изрязана под последната сричка -ΛΑ, за да се получи ΠΥΡΟΥΜΗΡΟΥΛΑ, както то гласи в аналогичния надпис върху дръжката на едно от касеролетата. Двата надписа са от името на бенефициария Фл. Местрианос в знак на благодарност. Тук трябва да се добави, че сребърният сервиз от с. Голяма Брестница, Плевенско, е закопан обредно (Петков 1960; последно ср. Marazov, gen. ed., 1998: 226-227).

Мнението, че първата съставка на теонимизирания епитет на Хероса би могла да бъде обяснена от puro-, т.е. като пшеница, е, слава богу, езиковедски неубедително в сравнение с другото, което държи сметка за близостта на тракийското πυρρο- със ст.гр. πῦρ – огън (Detschew 1976²: 387). Впрочем дар-посвещение на „житния бог" вместо на *бога-Огън* е обредно действие, което е напълно несъвместимо не само с каквото и да е конвенционално тълкуване на т. нар. от компаративистите тракийски пантеон, но и с тракийската орфическа вяра дори през периода на нейното снизяване между I и III в. Ако беше име на „житен бог", то нямаше да бъде допълнено с посочената поправка и щеше да си остане ΠΥΡΟΥΛΑ. Сгрешилият майстор е бил заставен от поръчителя, романизирания тракиец Флавий Местрианос, да изпише истинския, нему познат теоним.

Визията за бога-πῦρ както на старогръцки, така и на тракийски език, текстово възхожда към VI в. пр. Хр., когато е регистрирана от **Xenoph.** Fr. B14 Diels-Kranz (= **Clem. Alex.** Strom. 5. 109 Stählin-Früchtel-Treu). Във фрагмента на Ксенофан не се съдържа антропологическо описание на „Траките

със сини очи и рижи коси", както несръчно се твърди от автори, които смятат, че т. нар. писмени извори са донесения на военни разузнавачи. Такава всеобща и толкова расова характеристика е немислима както тогава, така и днес за който и да е народ. Самият Ксенофан никога не е имал случай да играе ролята на етнолог сред Траките, а и никой автор не потвърждава сведението през цялата Античност. Няма и изображения, които да го подкрепят. Правилото на европейските позитивисти, че хората си представяли боговете такива, каквито били те самите, си остава правило за европейските позитивисти.

Пасажът на Ксенофан може да бъде прочетен съобразно текст-критичната техника на четеца по два начина: или че *Траките са* γλαυκοὺς καί πυρροὺς, или че те *са си представяли своите богове* γλαυκοὺς καί πυρροὺς, т.е. бледобляскави (с бледобляскави очи ?) и червени (рижи, с рижи коси ?). Етиопците пък били или са си представяли боговете си чипоноси и черни. И при двете четения обаче намерението на Ксенофан не се компрометира. Той изразява антитетичното цветово означаване на срещуположните посоки по заимстваното египетско бинарно мислене за Севера, който е посоката на мъдростта, и за Юга, който му противостои.

Метафоричното естество на Севера-Мъдрост в най-ранната йонийска философска поезия и специално у Ксенофан, който отхвърля традиционното тълкуване на митологията по Омир и Хезиод, е орфико-питагорейско внушение. То е възприето от Ксенофан в Сицилия, където той живее през втората половина на VI в. пр. Хр. (Diels-Kranz 1951[6]: 113-126, Test. 1-52). Северът-Мъдрост стои в утвърдената мито-позиция на Слънцето-Аполон в земята на Борей и отвъд нея, в хиперборейския дял на света. За нейните обитатели се отнася определението γλαυκός, чието първоначално значение не обозначава никакъв цвят (нататък по Chantraine 1968). Омиров епитет за море, то гласи светло, блестящо, лъчисто. По-късно във всичките си употреби епитетът е противоположен на μέλας, може да се използва като отлика на маслината (бледозелен цвят ?), луната (бледожълт цвят ?), морето (бледосин цвят ?), а ако характеризира очи, то те са бледи и блестящи, но безцветни, каквито са например змийските. При всичките си разнообразни значения основният смисъл на думата е да внушава едновременно представата за бледоблестяща светлина, която е регистрирана още на микенски гръцки и най-вероятно произтича от γλαῦξ, от кукумявката, чиито очи са бляскави и омайващи. Съставното γλαυκῶπις, което е епитет на Атина, се възприема в оригиналния обреден смисъл *пред лицето на* (богинята) или (богинята) *с очи на кукумявка*. Този епитет обаче не се отнася за очи на хора.

Йонийската историография наследява похвата на философската поезия да пробужда представата за бледоблестящия Север. Това се потвърждава през V в. пр. Хр. от Херодот чрез етноописателен разказ. **Her.** 4. 108 Feix разказва, че Скитите Будини са ἔθνος γλαυκὸν ἰσχυρῶς καί πυρρόν. Те имали град от дърво Геланос, в който и къщите, и храмовете били дървени, а на всеки две години устройвали празници в чест на Дионис, когато вакхичест-

вали. В този текст старата обща метафора е конкретизирана чрез Дионисовата вяра. Цветовият код πυρρόν влиза в действие, за да обозначи естеството на почитания бог. Той е Синът на Великата богиня-майка в двете си хипостази – Слънцето, северно-мъдрият, бледоблестящият, лъчистият Аполон, и Огънят, хтоничният Дионис.

Този разбор с описанията и допълненията към него показва, че заравянето на сервиза може да се разбира като πιτύη = θησαυρός, т.е. като свещено място/гроб на бог, отбелязано и с югозападната си ориентация. Богът-Син е бил видян от откривателите, без самите те да знаят това. Според тяхната версия, съобщена от А. Атанасов, върху фиалата, положена с устието нагоре, е била поставена амфората-ритон. Двата съда са били оградени от четирите зооморфни и от трите антропоморфни ритона. Откривателите твърдели, че съдовете са били сложени в торба (кожен мех ?). Въпреки недоказуемостта на версията за разположението на съдовете, така да се каже – и без нея, всичко казано дотук предполага, че досегашните тълкувания на сцените върху амфората-ритон, тъй необяснимо противоречиви, както и върху останалите изделия (вж. главно Цончев-Горбанов 1950; Simon 1960; Венедиков 1961; del Medico 1967-1968; Griffith 1974; Маразов 1978: 93-108 с лит.; Schneider-Zazoff 1994 с лит.), могат да се увеличат с още едно – орфическо (по Фол 2000).

В устния тракийски орфизъм дарът-гроб е действие-назоваване на Сина на Великата богиня-майка, който е и (северното) Слънце и Огън, но е мислен в позицията си на свещения брак, т.е. в момента на обредната си смърт и на новото си раждане. Тези два доктринални стасиса са кодирани в хтоничната семантика и на фиалата с негърските глави – визуализирания образ на пещерния мрак, и на амфората ритон – съда на изтичащата кръв в хиерогамията. Седемте степени на Сина на Великата богиня-майка в десетстепенния орфически космос са представени най-напред от четирите зооморфни ритона, всеки от които дори може да бъде отнесен към отделна фаза на тетрадата – покой-самозачатие-плодоносене-раждане. Те образуват утробното битие на Сина. Следващите три степени, т.е. космическото битие на Сина, са означени от трите антропоморфни ритона с глави на амазонки, както те обичайно се виждат след Ив. Венедиков. Ако са амазонки (?), те категорично показват, че Синът е мислен по-скоро в хтоничния си образ, понеже жените-воини са мито-превъплъщение на Дионисовото менадическо войнство (Фол 1991). Затова и Дионис с НРІОПН, менадата, чието име другаде не се среща, добре стои върху един от ритоните с глава на овен (инв. № 3199).

Ако някой иска да види в тези ритони глави на богини (ср. у Marazov, gen. ed., 1998: 142 за инв. № 3202 – може би Атина, а за инв. №№ 3200-3201 – Артемида или Хера), това не би попречило на орфическата интерпретация на сервиза. Тогава трите съда ще бъдат мислени като трите главни космически превъплъщения на Великата богиня-майка. Доктриналният въпрос е дали вярващият би могъл да пие от глава на богиня. Впрочем сцената с Александър-Парис и с Хера, Афродита и Атина (трите главни космически превъплъщения на Великата богиня-майка), всички уточнени

с надписи (инв. № 3197), която се вписва в трако-троянския културен кръг, препотвърждава тълкуването на антропоморфните ритони като означения на космическото битие на Сина. В него той възхожда в зенита си (петата степен), обикаля двете полусфери като Слънце-Огън (шестата степен) и встъпва в хиерогамия (седмата степен). На същата степен Синът се ражда наново в свещения брак, който е визуализиран чрез амфората-ритон и чрез фиалата, поставени или не една в друга (!). Постигнатата безсмъртност на Сина е кодирана и от златото. По този начин заровеният сервиз посочва и осмата степен, на която се е родил синът на Сина, царят-орфик. Социумът започва да функционира.

В доклада си на Втория международен симпозиум „Амфората-ритон от Панагюрското съкровище и Жаба могила" Георги Китов изтъкна, че съдът е местно производство, а не лампсакенско. Той напомни, че в района, освен златоносните реки, се намира и медодобивният рудник Медет, откъдето извличането на злато е сигурно, поне през древността. Този аргумент, разбира се, още не е убедителен, но към него Г. Китов добавя ясни паралели между изобразената постройка и нейната врата върху амфората-ритон и входа на гробницата в Жаба могила. Той с право настоява, че изображенията на дъното на амфората-ритон, представящи малкия Херакъл и змиите, са доста грубовати, за да бъдат обявени за гръцка изработка. Като има предвид, че някои подмогилни постройки не са гробници, а светилища за посвещения на ограничен кръг езотерици, авторът предлага цялата сцена да се тълкува като танц на петимата въоръжени в присъствието на Учителя (стареца) и на младежа (ученика). Танцът предшества оставянето на оръжията пред входа и влизането в светилището за мистериални посвещения.

Това тълкуване е толкова орфическо, че повече и самият аз не бих могъл да желая, но понеже то принадлежи изцяло на своя автор, тук няма да го коментирам. Бих искал обаче да допълня, че възприемането и приспособяването на образи, както и на всички изразни средства на изобразителните езици, е основно условие за функционирането на исторически жизнената култура-поведение. Поради тази причина, ако някой иска да види в съдовете гръцко майсторство с ахеменидски заемки, то той има право на това, а и може да го докаже. Главният проблем е какво вижда в това майсторство и в заемките онзи, който, както вече изтъкнах, е мислел сервиза на тракийски език като πιτύη.

Библиография

Венедиков Ив. 1961. **Панагюрското златно съкровище.** Албум. Български художник. София (с версии от същата година на руски, английски, френски и немски език).

Гълъбов Ив. 1964. Тракийските имена на -ηνος, -ανος и техните проблеми. **Известия на Института за български език 10**, 1-64.

ИИТ I = **Извори за историята на Тракия и Траките. Том I.** Институт по тракология.

БАН. София. 1981.
Китов Г. 1979. **Тракийските могили край Стрелча.** Български художник. София.
Китов Г. 1979а. Скифосът от Стрелча. **Изкуство 3**, 27-31.
Маразов Ив. 1978. **Ритоните в Древна Тракия.** Български художник. София.
Петков Хр. 1960. Новооткритото сребърно съкровище от с. Голяма Брестница, Плевенско. **Археология II-1**, 25-28.
Фол Ал. 1980. Проучвания върху гръцките извори за древна Тракия V. Генеалогисти и митографи от V-IV в. пр.н.е. **Годишник на Софийския университет – Исторически факултет 70 (1976)**, 7-32.
Фол Ал. 1982. Проучвания върху гръцките извори за древна Тракия VI. Ефор: „Общи дела". **Годишник на Софийския университет – Исторически факултет 72 (1978)**, 7-32.
Фол Ал. 1991. Амазонките. **Проблеми на българския фолклор т. 8.** БАН. София, 14-18.
Фол Ал. 2000. **Тракийският Дионис. Книга трета: Назоваване и вяра.** Университетско издателство „Св. Кл. Охридски". София (под печат).
Цончев Д. – Горбанов П. 1950. Находка от античен златен сервиз за пиене при Панагюрище. **Годишник на Пловдивския музей II**, 243-246.
Chantraine P. 1968. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots.** Éditions Klincksieck. Paris.
Detschew D. 1976². **Die thrakischen Sprachreste.** Österreichische Akademie der Wissenschaften. Wien.
Diels H. – Kranz W. 1951⁶. **Die Fragmente der Vorsokratiker. Bd. 1.** Weidmann. Berlin.
FGrH = Jacoby F. 1926-1958. **Die Fragmente der griechischen Historiker. Bd. I-III.** Brill. Leiden.
Fol Al. 1997. Thracia, Arte in: **Enciclopedia dell' Arte antica classica e orientale. Secondo Supplemento. 1971-1994. V. Romana, Arte – Zuglio, Roma.** Istituto della Enciclopedia Italiana. Roma, 810-813.
Griffith J. G. 1974. The Siege-Scene on the gold amphora of the Panagiurischte Treasure. **Thracia III**, 251-259.
Marazov Iv. (Gen. ed.) 1998. **Ancient Gold: The Wealth of the Thracians. Treasures from the Republic of Bulgaria.** Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New York.
del Mèdico H. E. 1967-1968. À propos du trèsor de Panagurište. Un portrait d'Alexandre par Lysippe. **Persica n. 111**, 37-67.
Mette H. J. 1978. Die Kleinen griechischen Historiker heute. **Lustrum 21**, fr. 11.
Schneider L. – Zazoff P. 1994. Konstruktion und Rekonstruktion. Zur Lesung thrakischer und skythischer Bilder. **Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. Bd. 109**, 143-216.
Simon E. 1960. Der Goldschatz von Panagurište, eine Schöpfung der Alexanderzeit. **Antike Kunst 3**, 3-29.
Velkova Z. 1986. **The Thracian Glosses.** Adolf M. Hakkert Publisher. Amsterdam.
Venedikov Iv. 1958. Sur la date et l'origine du trésor de Panagurište. **Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae VI, 1-2**, 67-86.
Venedikov Iv. – Gerassimov T. 1979. **Thracian Art Treasures.** Bulgarian Painters' Publishing House. Sofia.
Wright G. R. H. 1997. The Khazne at Pètra. Its Nature in the Light of its Name. **Syria. T. LXXIV**, 115-120.

ВРЕМЕВОСТТА НА ФАНТАЗИЯТА
Размишления относно Хусерловия анализ на въображението[1]

Александър Шнел

La pensée n'est sérieuse que par le corps (...). Notre temps, dans le sens de ce mot, notre présent comme le passé et le futur sont liés à notre corps.
(...) Le corps est l'horloge du présent.

P. Valéry, Mémoire

На професор Богдан Богданов,
с признателност и уважение

Въведение

Целта на настоящата разработка се състои в разглеждането на последствията от имплицитната Хусерлова интуиция за съществуването – в полето, отворено от феноменологическата редукция – на една *двойна* времевост. Нека отбележим от самото начало – оттук не трябва да се разбира, че една „обективна", всекидневна (измервана от нашите часовници) времевост би била предшествана от – или би съдържала в основата си – една мистериозна произходна или автентична времевост. Трябва по-скоро да се разбере, че в *самата редуцирана сфера, към която ни отваря епохе*, има две модалности на времевостта, които трябва да бъдат разбрани като бивващи „отсам" на обективното време и от които едната е „носещата" основа на онова схващане[2], което е конститутивно за другата.

[1] С размишленията, които следват, възнамеряваме да покажем специфичната модалност на времето в онези актове на съзнанието, в които о-настояществяваме дадена обектност. О-настояществяването се различава от въ-настояществяването по това, че последното ни поставя в непосредствено отношение с обекта (което по принцип се нарича възприятие), докато първото представя обекта без неговото актуално присъствие. В този модус Хусерл прави разлика между фантазия и въображение. Въображението е съзнателен акт, който прави от някакъв обект *образ*, т.е. въ-образява, докато фантазията въ-образява не-присъстващ обект, без никаква физическа основа.

[2] В *Пето логическо изследване* (1900/01) Хусерл определя така наречената схема „схващане/съдържание на схващането", която му позволява да опише съставните елементи на явленията. Интенционалният обект се явява в схващането на сетивни-

Нашата теза е, че Хусерл открива изключително важна алтернатива, чиито два члена, за съжаление, не винаги впоследствие са ясно разграничени от него и в която схемата, конструирана от ядрото „произходна импресия (*Urimpression*)/ретенция“[3], придобита в *Лекции за вътрешното съзнание за времето* (1905)[4], е прикрила измерението, разкрито от решителните в този контекст ръкописи, а именно онези – непосредствено предхождащи (от 1904/05) – отнасящи се към фантазията. Нека формулираме първо тази алтернатива: има ли радикално разделение между ноетичните[5] модуси на отношението към обектността (и най-вече между въ-настояществяването / *Gegenwärtigung*/ и о-настояществяването /*Vergegenwärtigung*/), съотносително характеризирани от едно също така радикално разделенне, както на нивото на схващанията, така и на нивото на *съдържанията на схващането*? Или това разделение се дължи единствено на схващанията (върху хомогенен сетивен слой)? Проблемът, вътрешно свързан с тази алтернатива, е: има ли отсам на обективната настояща сфера един нехомогенен „сетивен“ слой (тоест дължащ се на *съдържанията на схващането*), надарен със *специфична* и конститутивна за разделението на различни схващания (възприятно, въобразаемо, фантазийно и т.н.) времевост, *в който следователно схемата протенция/импресия/ретенция още не е валидна* (защото тя ще се приложи чак на нивото на феноменалната, т.е. иманентна времевост)? Или обратно: въпросът е, ако *няма* такъв слой, общ за различните съдържания на схващането, дали следователно всяко *времево* разграничаване между различните модуси на съзнанието се основава *само* на схващанията?

Фактът, че Хусерл не успява да определи по решителен начин статута на

те съдържания, като самото то ги „одухотворява“. Задачата на „статичната“ феноменология се състои в описанието на ноетичните и ноематичните компоненти на феномените.

[3] В *Лекциите* за времето Хусерл обяснява как се конституира траенето на времевия обект: всяка първоначална импресия (сетивно съдържание) е удържана благодарение на онзи интенционален модус, който Хусерл нарича „ретенция“ или „ретенционална интенционалност“. Симетрично, полето на настоящето съдържа и една интенционалност, която се насочва към бъдещето – така наречената „протенция“.

[4] Тези *Лекции* представляват четвъртата част на *Курса* от зимния семестър 1904/05 в Гьотинген, който Хусерл посвещава на *Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis* (виж бел. 10); тези *Лекции* са публикувани от Хайдегер през 1928 в *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* (том IX) под заглавието: *Edmund Husserls Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* на базата на една важна издателска работа на Едит Щайн, която, за да състави окончателния текст, си служи с ръкописа от февруари 1905 и с известен брой други ръкописи, датиращи от 1901 до 1917. Тези *Лекции* са публикувани отново в том X на *Хусерлиана* (с. 3-134).

[5] В рамките на ноетико-ноематичната корелация Хусерл нарича „ноезис“ или „ноетичен акт“ субективната страна на отнасянето към обектността, а „ноема“ – обективния полюс, в който се дава интенционалният обект.

усещането (поне в текстовете от *Хусерлиана XXIII* и *Хусерлиана X*[6], които разглеждаме тук), без съмнение не улеснява нашето изследване. Усещането *настоящо (gegenwärtig)* ли е по същия начин, както схванатият време-обект, или притежава времевост, която го отличава едновременно от о-настоящественния фантазиен обект и от дадеността „от плът и кръв" на един иманентен време-обект? Изглежда, че множество текстове се насочват по посока на първата възможност. Ала според нашата теза тъкмо *вторият* член на алтернативата е този, който заслужава да бъде изследван с особено внимание. Както Хусерл твърди: „Усещането, както фантазмът[7], не се позиционира в предметната (*dinglich*) = физическа природа, то не е „там", нито действително, нито предполагаемо (*vermeintlich*), в едно действително явяване (*wirkliche Erscheinung*)"[8]. Тук оставаме наистина с впечатлението, че Хусерл придава на фантазма *и* на усещането един особен по отношение на обективно възприетите биващи статут. Така нашата задача ще се състои в изследването на специфичния *времеви* статут на фантазма и на усещането. – Оттук бихме искали да покажем валидността на онзи очевиден феноменологически опит за даденост на една материя, на едно сетивно съдържание – надарено със собствена времевост – отсам на своето вписване в конституирания иманентен времеви поток. Това изследване ще се отнесе със сигурност *толкова* към фантазмите, колкото и към усещанията – при все това смятаме, че тъкмо *фантазмите* са тези, които отварят по един привилегирован начин пътя на изследването и които заслужават впоследствие да бъдат анализирани първи.

* * *

„О-настояществяването и овремевяването на *фантазийните* дадености (*Phantasiegegebenheiten*) не изискват специално разглеждане, тъй като, както се знае, обектите на *фантазията* са обикновени време-обекти в модуса на „като че ли"[9]. Такава е известната присъда, която измества на втори план всяко размишление относно времевостта на фантазията. Моделът на овремевяване на време-обектите, уж окончателно конституиран с *Лекции за вътрешното съзнание за времето* от 1905 и запазен в широките си очертания от Хусерл до края на живота му, би засегнал единствено овремевяването на *възприятието* (чието ядро е, както вече отбелязахме, двойката импресия/ретенция) в качеството му на фундаментална интенционалност, в основата на дадеността *в настоящето* на иманентната обективност. Ала, ако се разгледа по-отблизо, едно такова отпращане на проблема за специ-

[6] Едмунд Хусерл, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893-1917) (Husserliana X)*, Rudolf Boehm (издат.), Martinus Nijhoff, Хага, 1966; *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung (Husserliana XXIII)*, Eduard Marbach (издат.), Martinus Nijhoff, Хага, 1980.

[7] Хусерл нарича съдържанието на схващането „усещане", когато се отнася до възприятие, а „фантазъм", когато се отнася към фантазията.

[8] *Хусерлиана XXIII*, текст №1, *Допълнение XIII*, с. 168.

[9] Клаус Хелд, *Lebendige Gegenwart*, Phaenomenologica 23, Хага, 1966, с. 56.

фичността на времевостта на о-настояществяването (било то онази на припомнянето, или още по-сложна, онази на *фантазията*) би трябвало поне да ни учуди, тъй като Хусерл пише в *Приложение III* на *Лекциите*:

„Имаме следователно като *съществени модуси на съзнанието за времето*: 1) „усещането" като въ-настояществяване (*Gegenwärtigung (Präsentation)*) и, от друга страна, ретенцията и протенцията, които, преплетени по същност с него, могат също така да станат независими (произходната сфера в широк смисъл); 2) полагащото (*setzende*) о-настояществяване (споменът), с-онастояществяването и пре-онастояществяването (очакването); 3) о-настояществяването на *фантазията*, като чиста *фантазия*, в което същите тези модуси се явяват според фантазийното съзнание" (подчертано от нас) (*Лекции*, Приложение III, с. 459, в *Хусерлиана X*, с. 107).

Виждаме, че предимството, отдадено по принцип на анализа на конституирането на време-обектите в *Лекциите*, следва някак си сляпо пътя, избран от този момент нататък от самия Хусерл. И тъй, присъединяването наново на този анализ на време-обектите към *цялостта* на *Курса* от 1904-1905[10] има за цел да направи очевидни (поне) *трите* пътя, които са се отворили пред Хусерл като завършек на неговите анализи, отнасящи се към фантазията, и за да покаже впоследствие, че има *други времевости* – именно онази на фантазията, но също и на спомена, на въображението и т.н.

Проблеми

Настоящите размишления произхождат от едно систематично четене на Курса и се опитват да отговорят по три оси на следните въпроси:

1) Има ли *специфични* разлики между модалностите на ноетичните актове? Какви са техните съотносителни времеви модуси? (Така например можем да се запитаме дали овремевяването на възприятието е първоначалната и привилегирована парадигма на всяко овремевяване или дали има други модуси на овремевяване – които не биха изхождали от *въ-настояществяването*, а от *о-настояществяването*).

2) Има ли само една, или съществуват различни *модалности* в овремевяването на о-настояществяването?

3) Какви са *конститутивните* феномени на времевия момент в о-настояществяващото овремевяване? (С други думи: по какъв начин схемата схващане/съдържание на схващането се прилага в този модус на овремевяване?).

Ролята на схващанията и на съдържанията на схващане в конституирането на фантазийната представа

Изследването, което предлагаме тук, се отнася към специфичното овремевяване на интенционалните преживявания (тоест на *актовете*) – или по-

[10] „*Курсът*" – публикуван като текст №1 в *Хусерлиана XXIII* (с. 1-108), представлява третата част на Курса от 1904-1905, който Хусерл посвещава на възприятието, вниманието, фантазията и времето (виж бел. 4).

точно: на обективиращите преживявания[11], – в които се конституират представите на въображението и онези на фантазията. Ще видим, че тези актове, които са о-настояществяващи (*vergegenwärtigende*) такива, се противопоставят по очевиден начин на въ-настояществяващите (*gegenwärtigende*) актове на възприятието[12]. Общо казано, тук не става въпрос за *психологическо описание на каузалните отношения*, а за феноменологически анализ на адекватното даване на феномени и на онова, което ги конституира от една реална (*reell*) гледна точка – следователно, в частност, за начина, по който тези актове *се отнасят* към своя(ите) обект(и).

Онова, което представлява според Хусерл голям прогрес в собствените му изследвания по отношение на Брентано и на други психологически описания от края на XIX в., е придобиването на понятието за *обективиращо схващане* (заедно със схемата, която то въвежда и която е наречена „схема схващане/съдържание на схващането": според нея явяването или даването на обекта се обяснява с факта, че едно сетивно съдържание е „оживено", „схванато" и то благодарение на акт, наречен от Хусерл именно „схващане" (*Auffassung*)). Тази схема позволява да се избегнат известни объркванията – както това става често в случая на „генетичните" описания (в психологичния смисъл) – между това, което произхожда от явяването собствено казано (т.е. от обекта), схващането и съдържанието на схващането.

Хусерл критикува Брентановата концепция, според която представата е лишена от каквито и да е специфични разлики и се отличава само според своите *съдържания*. Но тогава се поставя въпросът, как да се разграничи възприятната представа от фантазийната представа или от символичната представа? Нагледната представа от не-нагледната (просто визирана) представа? Или още сетивната представа от категориалната представа? Това разграничение може да бъде осъществено единствено ако разберем, че онова, което характеризира същностно представата, е *схващането*, т.е. онова, което конституира *явяването* на обекта в интенционалните актове. Тъкмо така Хусерл достига първо до конкретизирането на едно „понятие за *фантазийната* представа в качеството ѝ на *фантазийно схващане*" (подчертано от нас) (*Хусерлиана XXIII*, с. 6) и впоследствие до въпроса, дали действително това схващане е в основата на разграничението между фантазията и възприятието?

И тъй, на пръв поглед изглежда, че цялото развитие на *Курса* от 1905 се стреми в действителност да достигне до специфичното характеризиране

[11] Обективиращо преживяване е един акт, в който обективностите се явяват (дават се, манифестират се, стават „феномени"). Това, което ни интересува, не са *самите* обективности, а – съобразно с феноменологическия метод – конститутивните феномени на *явяването* и на *даването* на тези обективности. Това не противоречи на факта, че в случая на „статичната феноменология" обективираните единства служат за „ръководна нишка" на феноменологическото описание.

[12] Това, което характеризира собствено възприятието, е *схващането на възприятието*, чиито „определящ феномен" е „личното настоящо явяване" (*das selbst gegenwärtig Erscheinen*), вж. *Хусерлиана XXIII*, с. 5.

на възприятните и на въ-образителните *схващания*.

Хусерл поставя два фундаментални въпроса в § 5 на *Курса*, за да изложи най-сетне проблема в цялата му сложност:

1) Има ли разлики – що се отнася до *съдържанията на схващането* – между възприятието и фантазията? Става ли въпрос, да или не, в двата случая за едни и същи съдържания или отличават ли се качествено съдържанията на схващането на възприятието от онези на фантазията (едно различие, което би трябвало да обясни и как е възможно един и същ обект да се схване било като възприет, било като „фантазиран")? Един такъв въпрос предизвиква веднага друг: в каква перспектива е възможно да се направи разграничение между „фантазмите" (като сетивни съдържания на фантазията) и усещанията (като съдържания на възприятието)? Имаме ли тук една *специфична* разлика? Една ейдетична разлика? Разлика, изхождаща от психологическата генеза? Разлика, която се дължи на различни функции на схващането? Или една разлика от друго „измерение" (какво би било то?)? Нека отбележим отсега, че в разработките, които следват, ще задълбочим тъкмо тази интуиция от страна на Хусерл за едно „друго измерение". В действителност нашата теза е, че тази разлика е *времева*[13] и че тя поставя проблема за конституирането на времевостта върху една основа, която ще се отклони значително от онова, което се приема за Хусерлова *doxa* в тази област.

2) Има ли, от друга страна, специфични разлики между *схващанията* на възприятието и онези на фантазията?

Хусерл отбелязва още от § 6 на *Курса*, че онова, което съставлява истинската разлика между възприятието и фантазията, не засяга нито *генетичните произходи* (разлика в произхода на *стимулите*, разлики в интензивността, в силата, живостта (Аристотел), в пълнотата (Бейн), в трайността, в мигновеността и най-сетне в променливостта), нито „*психологическите ефекти*", които също предизвикват каузални отношения, а не феноменологични. Става въпрос за една същностна разлика, засягаща *обективирането (Objektivierung)*. И така, ще се опитаме да докажем – имайки предвид перспективата, която сме избрали и която току-що скицирахме, – че времевостта играе в действителност важна роля в конституирането на обективността.

„Въ-образяването" („Поставянето в образ") (*Verbildlichung*): конституирането на образната представа (*Bildvorstellung*)

Хусерл начева своя анализ, отбелязвайки *съответствие* между възприят-

[13] Хусерл пише: „Все пак не можем да твърдим, че „настоящото" (*gegenwärtig*) и „не-настоящото" (*nichtgegenwärtig*) биха били просто словесен израз, за да [се разграничат] два [различни] вида обекти (*Gegenstände*). Но ако разликите между усещанията и фантазмите са такива единствено по *степен*, то тогава можем да се запитаме дали разликата между настоящия обект на възприятието и обекта, просто о-настояществен, на *фантазията*, е също така разлика по степен и дали тези разлики по степен не са тук една безсмислица", *Хусерлиана XXIII*, с. 12.

ната представа и фантазийната представа: на възприятието на един обект съответства фантазията за същия този обект и *vice versa*. Схемата схващане/съдържание на схващането изглежда, че се прилага тук както към едната, така и към другата. Във възприятието обектът е въ-настояществен, той се явява „лично"; във *фантазията* обектът е о-настояществен и се явява в образ (*Bild*). *Схващането*, собствено характеризиращо фантазията, е наречено от Хусерл *Verbildlichung* (въ-образяване, поставяне в образ). Това „въ-ображение", това въ-образяващо схващане действа:

1) на нивото на „вътрешни" образни представи (това, което общо се разбира под фантазия);

2) на нивото на „външни" образни представи (картини и фотографии).

Хусерл анализира на първо време онова, което е *общо* за тези два „акта на о-настояществяването в образа" (*Vergegenwärtigen im Bild*). Това са актове на представата чрез образ (*bildliches Vorstellen*). За да го направи, той различава: 1) визирания предмет (*gemeinte Sache*) в качеството му на *визиран* (като сложим в скоби неговата „реалност"); 2) образа (*Bild*), който представя предмета.

Преди да пристъпи към анализа на фантазията в собствения смисъл на думата, Хусерл разглежда случая на *физическия* образ (картина или снимка). Този „паралелен" случай ще хвърли ценна светлина върху особеността на въображението[14]. Тук имаме четири неща:

1) предметът;

2) образът като физически предмет: това е „физическият образ";

3) обектът-образ (*Bildobjekt*, точният аналог на фантазийния образ (*Phantasiebild*), „обектът, собствено казано, на въображението"[15]. Това е обектът(-образ), появяващ се[16] в качеството на представител на сюжета на образа);

4) сюжетът на образа (*Bildsujet*), който собствено не се явява.

Това, което трябва да се обясни, е статутът на обекта-образ, като се има предвид – такова е Хусерловото откритие[17] ,– че той, така да се каже, „не съществува", не се съдържа „реално" (*reell*) в съзнанието (противно на „наив-

[14] В случая на въображението, което се отнася към физически образ, „е предположен физически обект, който упражнява функция на предизвикване на „духовен образ"; във фантазийната представата в обичайния смисъл на думата, един духовен образ е налице, без да бъде свързан с такъв физически стимул. Но и в двата случая духовният образ е тъкмо един образ, той представя един сюжет", *Хусерлиана XXIII*, с. 21.

[15] *Хусерлиана XXIII*, с. 19.

[16] Нека отбележим, че Хусерл го характеризира още отсега като „появяващо се, *което никога не е съществувало и което никога няма да съществува* [това е едно „нищо", едно не-настоящо – при все че се появява! Хусерл го обрисува малко подолу като един „привиден обект" (*Scheinding*)], който, разбира се, не е взет в никакъв момент за реалност (*Wirklichkeit*) (подчертано от нас), *Хусерлиана XXIII*, с. 19.

[17] Това „откритие" ще бъде коригирано от момента (около 1906/07), в който онова явяване, което ще бъде наречено „ноема" в *Ideen I*, бъде признато като иманентно биващо в сферата на адекватната феноменологична даденост.

ната“ интерпретация, според която в случая на фантазията, както впрочем в онзи на възприятието, един „иманентен“ образ на съзнанието представя или отпраща към един трансцендентен обект). Сигурно е, от една страна, че:

> „ако явяващият се образ [обектът-образ] беше абсолютно тъждествен с визирания обект, или по-точно – ако явяването на образа не се различаваше по нищо от явяването на възприятието на самия обект, то никак не би могло да има съзнание за образ (*Bildlichkeitsbewußtsein*)“.
> (*Хусерлиана XXIII*, с. 20)

От друга страна, обектът-образ няма никакво съществуване, нито извън съзнанието, нито в съзнанието. Онова, което съществува, е съдържанието на схващането – сбор от усещания – и тяхното схващане, което въ-образява (поставя в образи) (*verbildlichende*) (и което е тъждествено на притежанието на обекта в представата), също както и визирането (актът), основан(о) в тези последните (т.е. в схващането и в съдържанието на схващането). Така нещата действително се представят по начин, аналогичен на онзи на възприятието, с това изключение, че в случая на фантазията имаме *две* схващания (като се има предвид, че има два обекта – обектът-образ и сюжетът на образа), които са преплетени едно в друго, а не само едно-единствено, както е в случая на възприятното схващане.

Нека се опитаме да разберем феномена на взаимно преплитане на двете схващания. Виждаме ясно как се конституира обектът-образ – благодарение на „преживяното“ (*erlebt*) схващане на сетивните съдържания (усещания в случая на физическия образ, фантазми в онзи на фантазийния образ). Но това схващане не ни снабдява с обект-*образ*, а ни дава само *обект*-образ. И тъй, как се конституира следователно ролята на *образа* (с неговата отпращаща функция)? С други думи, как се конституира *визирането* на този образ, тъй като „да се функционира“ като образ (*als Bild fungieren*) не е нищо друго освен *визирането на обекта на образа* (*Bildgegenstand*)? Да отбележим, че не е достатъчно да се характеризира това визиране като „просто“, тъй като то (както впрочем всяко визиране изобщо) предполага известно схващане, едно обективиране, което интенционално конституира новия обект (в нашия случай сюжета на образа). Следователно проблемът, който се поставя, е: как се извършва конституирането на сюжета на образа? Как този последният се създава *от* обекта-образ? Може би следната схема позволява да се разбере по-ясно:

Възприятие:	Фантазийна представа:
Един схванат обект:	Два схванати обекта: (тук схванатият обект се различава от визирания обект (поне що се отнася до обекта-образ))
· схванатият обект = визираният обект	· явяващият се обект-образ (той не е визиран) (= първоначалното схващане) · сюжетът на образа (= визираният обект) (този обект не е онагледен „извън“ обекта-образ, няма втори обект, който би се явил)

« Във фантазийната представа намираме една известна *опосредственост* (*Mittelbarkeit*) на *акта* на *представата*, която липсва в случая на възприятната представа“, (*Хусерлиана XXIII*, стр. 24).

Тъкмо този феномен на „опосредственост“ (и на двойно схващане) на базата на въ-образяването (поставянето в образ) позволява да се направи разлика между фантазийната представа и онази на възприятието (в която тя липсва). Тази „опосредственост“ – която, както изглежда[18], действа също в символизацията и във всяка употреба на знаци (при които визирането все пак не е нагледно) – осигурява отношението към образа по един *непосредствен* начин. Тя не е интелектуален акт, нито понятийно знание, а изхожда от онова, което Хусерл ще нарече по-късно „пасивна синтеза“.

И тъй, двете схващания (действащи във фантазийната представа) не конституират *две* явявания; те не се състоят от две изолирани схващания, които биха били свързани благодарение на някакъв вид връзка или нещо подобно (онова, което Фихте нарича *synthesis post factum*), те са по-скоро преплетени едно в друго.

Приблизително имаме следната аналогия:

Възприятие:	Фантазийна представа:
	първоначално схващане[19]
усещане	(на обекта-образ)
+ ==> възприет обект »	+ ==> обект,
представен	от фантазията
схващане	схващане
	(на сюжета на образа)

В параграфа, озаглавен „Повторение и ново изложение“ (§14) – в който трябва да се подчертае преди всичко *новостта* на представянето, – Хусерл посочва за пръв път какъв е действително специфичният характер на фантазийния образ по отношение на възприятната представа. Можем да си дадем сметка, че онова, което придава сила на фантазийната представа, е същото, което е причина за нейната крехкост: тя заплаща, така да се каже, особения си характер на нещо, конституирано благодарение на преплитането на две схващания в една „прекъсната“ форма, която го изключва от единството на обективното настояще и го поставя в модуса на „като че ли“. Като казва, че във фантазията е налично онова особено и специфично съзнание за „о-настояществяване на не-явяващото се в явяващото се“[20], Ху-

[18] В третата глава на *Курса* (§§ 15-20) Хусерл различава окончателно фантазийното схващане от символичното схващане.

[19] В терминологията на Хусерл: „Схващането, конституиращо обекта-образ (*Bildgegenstand*), е в същото време основа на представата, която конституира – със средството на последния – другия обект [сюжета на образа]“, тъкмо този последният е визиран в образната представа (*Bildvorstellung*), *Хусерлиана XXIII*, с. 27.

[20] *Хусерлиана XXIII*, с. 31.

серл извършва едно решително изместване от описанието на двойното схващане към начеването на *времеви*[21] анализ. Тук действително се противопоставят две времеви царства – въ-настояществяването (възприятие) и о-настояществяването (спомен, въображение, фантазия).

Нека задълбочим нашия анализ на преплитането – едно в друго – на двете схващания. В случая на фантазийната представа (както в онзи на *иманентното* образно съзнание изобщо) първоначалното схващане е самостоятелно, докато онова, което прави от образа образ, е несамостоятелно[22].

След това Хусерл изследва статута на „фундиращото" схващане (първоначалното схващане) по отношение на възприятното схващане. Представят се два различни времеви типа на о-настояществяващо схващане:

1) Случай на въ-ображението, опосредствано от *физически образи*: без въ-образяващата функция схващането на фундиращия обект-образ наподобява явяване на възприятие (обектът-образ се явява като настоящ, без при все това да бъде смятан за действителен (*wirklich*))[23].

2) Случай на фантазията и спомена, които не са опосредствани от физически образи: ако става въпрос за видения, за халюцинации, за сънища, за сънуване в будно състояние, действително няма разлика между явяванията на фантазията и онези на възприятието. Но това са само „гранични" случаи.

Времевостта на въображението

След описанието на *общите* черти между различните модалности на въобразяването трябва да се разгледат *разликите* между образната представа, от една страна (Хусерл ще си служи винаги в този анализ с примера на физическия образ (I])), и фантазийната представа (II]), от друга страна. Всичко това ще се разгледа изпървом по отношение на *схващането, което фундира* тези представи.

Хусерл се завръща[24] към анализа, започнат в § 13, показвайки, че фактът, че несъмнено няма две явявания, *дължащи се на тези две въ-образителни схващания*, при все това не пречи на съществуването на *две* явявания във феномена на образа (*Bildlichkeit*); а именно онова на физическия образ (благодарение на възприятното схващане) и това на обекта-образ (благодарение на „първоначалното" схващане). Какво оправдава – в изследване, поставящо си за цел да разграничи различните модалности на *въ-образяването* – вмъкването на един елемент, изхождащ по-скоро от възприятието (схващането на *физически* образ)? Именно насочването на този анализ към въпроса за отношението между усещанията и фантазмите (като друг възможен избор, позволяващ да се разграничат възприятната представа и фантазийната представа). Действително има една значителна разлика на нивото –

[21] Очевидно е, че глаголите *gegenwärtigen* (въ-настояществявам) и *vergegenwärtigen* (о-настояществявам) имат времева конотация.

[22] Виж *III-то логическо изследване.*

[23] Художественото произведение неизбежно изисква тази въ-образителна функция. „Без образ няма изкуство", (*Хусерлиана XXIII*, с. 41.).

[24] *Хусерлиана XXIII*, с. 43 и следв.

дори отсам – на първоначалното схващане между образната представа и фантазийната представа:

· образна представа: явяват се два обекта[25]:

– физическият образ;

– обектът-образ;

– (освен това и сюжетът на образа се явява, но не в собствения смисъл на думата).

· фантазийна представа: едно-единствено явяване (фантазийният образ).

I] Поставя се следният въпрос: явяването на обекта-образ фундирано ли е в онова на обекта на физическия образ? Така бихме се озовали пред схема от три части:

а) първо възприятно схващане на усещания, конститутивно за физическия образ (за настоящия (*gegenwärtig*) предмет);

б) второ възприятно схващане[26], конститутивно за обекта-образ (за *fictum*) (наречено по-рано „първоначално схващане");

в) въ-образително схващане, конститутивно за образа (*Bildlichkeit*).

Това означава, че двете явявания (т.е. онова на настоящия предмет и това на *fictum*) биха били фундирани в две възприятни схващания. Но какво става тогава със *съдържанието на схващането* на тези две явявания? То е *едно и също* за двете. Ала това тъждествено съдържание на схващането не може никога да бъде схванато в същото време *и* като физически образ, *и* като обект-образ (а единствено или като единия, или като другия). При все това ние обхващаме и двата обекта (или явявания). Как да се обясни този феномен? Важният § 22 на *Курса* ни дава началото на отговора на този въпрос.

Забелязваме, че в действителност предходната триадична схема (две възприятни схващания – едно въ-образително схващане) не е изцяло точна. *Няма две* възприятни схващания в собствения смисъл на думата. Да вземем примера за съзерцанието на една картина на фона на стена: в този случай има конфликт между *възприятното* схващане на заобикалящата среда и образното схващане (на обекта-образ) на картината. Там, където съдържанията на схващането се припокриват, образното схващане отстранява схващането на възприетия обект[27]. Решителното е, че там, където образно-

[25] В предходния анализ на двойното схващане в основата на обекта-образ и на сюжета на образа видяхме ясно, че има само едно-*единствено* явяване в собствения смисъл на думата (онова на обекта-образ), тъй като сюжетът на образа, при все че е визиран, не се явява. Сега става въпрос за изясняването на едно *двойно* явяване, което се нуждае от сравнението между възприятното схващане на физическия образ (който неоспоримо се явява) и схващането на *fictum*, който, както току-що казахме, също се явява.

[26] Ако това тълкуване беше валидно, то то би противоречило на анализа от втората част на *Курса*, в който първоначалното схващане не е разбрано като възприятно схващане, а като едно първо въ-образително схващане.

[27] Следователно нещата се преобръщат: тъкмо *защото* схващането на физическия образ и онова на обекта-образ имат еднакво съдържание на схващането, има сблъсък между тях.

то схващане „взема връх" над възприятното схващане, има едно (квази-) възприятно схващане: можем дори да кажем, че тъкмо устойчивостта на това последното прави конфликта възможен. Ако вземем отново примера на картината върху стената: онова, което обгражда картината, е възприето. Самата картина, дори и да е схваната като образ, е също така „възприета" (доколкото се намира в средата на схващането на цялостното визуално поле). И тъкмо това възприятие на средата придава на тази последната (и на картината, която се вписва в нея) характера на „настояща реалност"[28] (*gegenwärtige Wirklichkeit*), с която образът може да влезе в конфликт.

„Явяването на обекта-образ се отличава в една точка от обикновеното възприятно схващане, една съществена точка, която ни забранява да го разглеждаме като обикновено възприятие: то има характерът на *нереалността* (*Unwirklichkeit*), онзи на *конфликта с актуалното настояще*".

„Така тук имаме явяване, сетивен наглед и обективация (*Vergegenständlichung*), но [тя е] в конфликт с едно преживяно настоящо (*Gegenwart*); *имаме яв ването на едно не-сега в сегато*" (подчертано от нас) (*Хусерлиана XXIII*, с. 47).

Следователно тук има начеване на две времевостти: по първа приблизителна оценка можем да кажем, че характерът на реалност (на сега-то) и на не-реалност (на едно „нищо", на не-сега) са знакът за една времева разлика, която първоначално се изразява като *пространствена* разлика. Въ-образеното и възприетото се изключват в действителност пространствено едно друго – те имат различни местонахождения – и в този смисъл въ-образеното остава зависимо от онова, което отрича, тъй като то винаги е разположено спрямо едно възприето, което го обгражда и от което то се откъсва. Впрочем тъкмо тази „зависимост" от възприетото придава на въ-образеното неговия статичен и пространствен характер. Фактът, че тук все пак става въпрос за една *времева* разлика, е показан ясно от следното Хусерлово твърдение:

„*Fictum* е характеризиран различно от всяко друго явяване на настоящето (*Gegenwartserscheinung*), той носи в себе си знака на нищото (*Nichtigkeit*), той е представа за една обектност, но конфликтът я обрисува [обектността] като не-настояща (*nichtgegenwärtig*)", *Хусерлиана XXIII*, стр. 56.

От друга страна, Хусерл уточнява (виж *Хусерлиана XXIII*, с. 51), че има конфликт не само между физическия образ и обекта-образ, а също и между обекта-образ и сюжета на образа. Става ли въпрос – в този втори конфликт – за сблъсък между две времевости? И разкрива ли тогава този анализ *три* времеви модуса: а) този на възприятието (на физическия образ); б) този на обекта-образ; в) този на сюжета на образа[29]?

---

[28] „Наистина настоящото" (*wirklich Gegenwärtige*) е определено от цялостното възприятие (*Gesamtwahrnehmung*), другото схващане конституира единствено прост *fictum* – Хусерл дори ще каже: привиден обект, прост образ (*Bild*). Това е същата конфигурация, както в случая на нагледната привидност (примери: пръчка във водата, манекен на витрина). Нищото (*Nichts*), което се явява, изхожда от една друга *времевост* (виж *Хусерлиана XXIII*, с. 48 и следващите).

[29] Вж. в тази връзка § 26 на Курса, в който Хусерл описва отново тези два конфликта

Едно по-задълбочено разглеждане на природата на обозначените тук три вида образи позволява да се отговори на тези въпроси, а също така да се уточни и природата на съответните времевости: физическият образ е възприет обект, който се отнася до времевостта на *възприятието* (виж четвъртата част на *Курса* от 1904/05: *Лекции за вътрешното съзнание за времето*). Онова, което характеризира последната, е нейната *вписаност* в едно *подредено и непрекъснато глобално отношение*. В случая на физическия образ се натъкваме на време-обект в стриктния смисъл на думата (който „съдържа в самия себе си времева протяжност"). Забележителното е, че имайки предвид тази дефиниция, обектът-образ и сюжетът на образа *не са* време-обекти. Защо? Тъй като нито единият, нито другият не се вписват в такова подредено глобално отношение. Но онова, което е още по-забележително, е, че *сюжетът на образа* не само че не се вписва в такова отношение, но дори не съдържа в себе си времева протяжност. Сюжетът на образа е просто *визиран* и в качеството си на такъв се сродява с един *ейдос*, който несъмнено понася *напластявания* (*Sedimentierungen*) (има „история", произход), но който не е подчинен на иманентната времевост – накратко: чиято времевост е „извън-времева"[30]. Средният термин, служещ за медиатор между време-обекта, който е физическият образ, и извън-времевия сюжет на образа, е *обектът-образ*, чиято специфична времевост е конституирана от образното съзнание (*Bildlichkeitsbewußtsein*). Онова, което характеризира времевостта на въображението, е променливостта в *протяжността* и в *интензивността* на образа (*Bildlichkeit*). Тъкмо този характер придава на времевостта на образното съзнание статута на посредник между въображението (характеризирано от силата и пълнотата) и фантазията.

Ала онова, което служи за „схема"[31] в това посредничество, е съдържанието на схващането, еднакво за физическия образ и за обекта-образ (и следователно също за сюжета на образа „превидян в" (или „през") обекта-образ). Това ни посочва още отсега, че ще трябва да задълбочим изследването на съдържанията на схващанията, за да можем най-сетне да разберем конституирането на времевостта на въ-ображението и на фантазията.

– този път в термините на конфликта *fictum/perceptum* и на конфликта *fictum/imaginatum*.

[30] Нека отбележим, че „извън-времевостта" на сюжета на образа не е тъждествена на „все-времието" на логическите и математическите същности. Това се дължи на факта, че в последните два случая действащото „произходно учередяване" (*Ur-Stiftung*) се различава фундаментално: произходното учередяване на сюжета на образа може да се осъществи *ex nihilo* – т.е. то може да има „абсолютно начало", – докато всяко учередяване на логическа или математическа същност вече предполага едно друго, по-"произходно" учередяване.

[31] Трябва да обърнем внимание на факта, че Хусерл действително преоткрива в своите анализи (благодарение на съвсем различен подход) резултатите на *Критика на чистия разум*, в която схематизмът на въображението също така осигурява синтезата на (времевия) наглед и на понятието (което е извън времето).

Фантазийната представа

II] Нещата се представят различно в случая на фантазията. Хусерл отбелязва, че съдържанията на фантазийното схващане не са носители едновременно на възприятни схващания в стриктния смисъл на думата и, от друга страна, на *квази*-възприятни схващания. Дори нещо повече, той ще покаже впоследствие, че тук *няма никакъв конфликт* между обективната настояща реалност и онази на фантазийния образ. (Следователно, ако има две различни времевости, то ще бъде в *друг смисъл* от предходния). Във всеки случай няма две разграничими *пространствености.*

И тъй, ако полето на фантазията е напълно различно от онова на възприятието, на *какво* се дължи това различие между възприятието и фантазията? На схващането на образа (*Bildlichkeit*). Ала не би ли било възможно *фантазийните схващания да функционират (fungierten) без никакъв образен характер* (с изключение в случай на халюцинация)? Би ли имало тогава две отделни възприятни полета (и следователно две различни времевости)? И не би ли било възможно тогава ту полето на фантазията да се превърне в поле на възприятието, ту обратното? Как в такъв случай се явява фантазийният образ (*Phantasiebild*)? Той все още ли е иманентна образна (*bildlich*) представа?

Какви са характерните черти на *фантазийната* представа? Ако, що се отнася до физическия образ, отстраним актовете – отговорни за валидността (за нищото (*Nichtigkeit*) или за *realitas*), за адеквацията и за представителния характер (т.е. онзи на образа (*Bildlichkeit*)) и т.н. на обектната представа – ще констатираме, че няма разлика между образа и предмета. И тъй, нещата не стоят така при фантазията, тук разликите са по-фундаментални. Да отграничим пет точки:

1) Има не просто „местен“[32] (локален), а направо „*космически*“ конфликт между фантазийния обект и възприетия обект (и дори физическия образ). В терминологията на Хусерл: „фантазийният обект се явява, така да се каже, в един съвсем различен свят“. Този „свят“ е изцяло *отделен* от света на актуалното настоящо (*aktuelle Gegenwart*)[33]. Що се отнася до самия фантазиен обект, оказва се невъзможно да го намерим сред обектите на възприятието. Фактът, че явяването на фантазията не се появява в полето на възприятието, има като последствие, че той (обектът) няма да бъде *fictum* на възприятието.

2) Това, което същностно характеризира фантазията, е *съзнанието за не-настоящност* (*Nichtgegenwärtigkeitsbewußtsein*). Имаме до полето на възприятието, до въ-настоящественото поле, явявания, които представят едно *не-настоящо* (*Nichtgegenwärtiges*). Но това не беше ли вече случаят на времевостта на въ-ображението, действащо във въ-образяването на физическия образ? Отговорът е отрицателен, тъй като „съзнанието за не-настоящност“ тук качествено се отличава от представата за едно нищо в случая на

[32] Както беше в случая на въ-ображението.

[33] *Хусерлиана XXIII*, с. 57 и следв.

fictum на въображението. Там образът се вписваше (дори в модуса на лишаването) все още негативно в подреденото глобално отношение. Тук всичко е различно. Какви са тези „нови разлики"?

3) Възприетият обект и онзи на физическия образ са стабилни, докато фантазийният обект се явява като „празна схема" (избледнен, със смътни контури, без живост, без пълнота, без сила (нито интензивност)[34]). Тук става въпрос за „вътрешни различия", имащи връзка с „представителните съдържания" (*darstellende Inhalte*). Според Хусерл тази разлика се дължи на едно различие в *съдържанията на схващането* (т.е. на фантазмите за разлика от усещанията).

4) От друга страна, има степени в адеквацията по отношение на представения обект – те са характеризирани от една липса на устойчивост, от изплъзването и от непрекъснатите промени на съдържанията, не само що се отнася до тяхната пълнота, но също и до тяхното качество изобщо (докато в случая на физическия образ няма променливи „степени" на адеквация, а само една определена степен, която повече не се изменя).

5) Друга същностна точка противопоставя продължителността и постоянността на явяването в случая на възприятието (и в онзи на физическия образ) на *прекъснатостта* (дължаща се на *резките промени* при обектните явявания) – и то на базата на *същата* представна интенция – в случая на явяването на фантазията[35]. Тази разлика ще определи *времевата* разлика между фантазията, от една страна, и възприятието и физическия образ, от друга.

Времевостта на фантазията

Следователно разликата между времевостта на възприятието и онази на фантазията ще се види първо по отношение на непрекъснатостта или прекъснатостта на *явяването*. Нека се опитаме да опишем тази разлика позадълбочено:

Що се отнася до възприятието, синтетичното единство – вписващо се във фиксирано и подредено отношение – на „въ-настояществяващото"[36] отношение определя границите, в които могат да се осъществят промените на явяването: тук става въпрос за тази форма на „мястото сега" (*Jetztstelle*), която отдава на всяка импресия нейното времево „местонахождение"[37]. Та-

---

[34] Вж. преписа на Хусерл на „*Vorlesungen über Psychologie von Professor Carl Stumpf*", Хале, зимен семестър на 1886/87, глава втора: *Phantasievorstellungen von Sinnesinhalten* ("Фантазийните представи на сетивните съдържания") (цит. по Марбрах, *Въведение* на неговото издание на *Хусерлиана XXIII*, с. XLIV и следв.).

[35] Тук става въпрос не просто за представителните съдържания (вж. точка 3), а за обектната интенция в произхода на първоначалното явяване на фантазийния обект.

[36] Нека отбележим времевия нюанс на това прилагателно определение „въ-настояществяващо" (*prasentätiv*).

[37] Клаус Хелд, *Lebendige Gegenwart*, с. 31 и следв. Вж. също в частност важното *Приложение VIII* на *Лекциите*, в което Хусерл оправдава възможността за тъжде-

зи форма позволява о-настояществяване („репродукция“ в термините на Кант). Онова, което осигурява единството в отношението на визуалното поле на възприятното съзнание, е „формата на „в-същото-време““ (*die Form des Zugleich*), конституираща симултанното възприятие. Ала тази форма е единствено „напречният разрез“ на възприятното съзнание: в действителност това обективно отношение следва в последователност.

Що се отнася до фантазията, тази непрекъснатост липсва. Можем да отграничим три вътрешно свързани аспекта, характеризиращи собствено времевостта на фантазията:

· Единството на представния образ *не* е запазено в единството на фантазийната представа: „образът“ (т.е. фантазийното явяване) се променя непрекъснато, това води до модификация в богатството (и в беднотата) на представните моменти, а също така до промяна на адеквацията по отношение на представения обект. Хусерл нарича тъкмо това характер „с формата на Протей“, присъщ на фантазийната представа. Той действа на две нива:

– Несъмнено има конституиране на синтетично единство във фантазийната представа (на базата на една и съща интенция); но това единство страда от известна липса на кохерентност в синтезата на обектната интенция. Няма конституиране на един-единствен първоначален (интенционален) обект.

– В това единство „*обектът се променя*“: тук става въпрос за промяна на нивото на *първоначалното явяване* (следователно има промени и некохерентности не само при синтетичното единство, но и *в* самия първоначален обект). Това обяснява защо представата е ту вярна, ту по-малко вярна. Обяснява също защо тези промени могат да засегнат един и същ „образ“, но също така и различни „образи“. Единството на тези образи се дължи на съединяване „на времената“, можещи да бъдат много отдалечени едно от друго.[38]

· Втори аспект на времевостта на фантазийната представа: прекъснатостта на самия образ (неговата неуловимост, неговите изчезвания, повторни появявания).

· Третият аспект се отнася най-сетне към *променливостта* на фантазийния образ. В процеса на промяна на обекта (вж. първия аспект), се констатира вариация на образа, която качествено се отличава от променливостта на „профилите“ (*Abschattungen*) в глобалната синтеза на възприятието (в която обектът не се променя). В единия случай единството на обекта се явява през разнообразието на профилите, в другия случай единството на фантазийния „образ“ се изгражда благодарение на „комбинация“[39] от тъждеството и различието на представения обект.

ство на обекта в единството на преживяното (*Erlebniseinheit*): това, което прави възможно тъждеството, което прави възможно конституирането на обекта, е самата структура на преживяванията, а именно произходната модификация на една сегашна-фаза в нейната ретенция (в ретенцията на тази ретенция и т.н.).

[38] *Хусерлиана XXIII*, с. 65.

[39] *Хусерлиана XXIII*, с. 62 и следв.

От предходното следва, че фундаменталната разлика между възприятното схващане и фантазийното схващане е, че последното не се подкрепя от един *fictum*. Или, по-точно казано, разликата е, че един първичен небиващ обект-образ не се конституира в същия смисъл, както в случая на схващането на физически образ (в което обектът-образ се явява „във" визуалното поле на възприятието (но според друг модус)). Следователно това, което същностно характеризира времевостта на фантазията, е следното: тъй като няма конституиране на един-*единствен първоначален обект*, в случая на фантазията няма и *fictum* (т.е. не се конституира не въ-настояществен обект-образ, както е в случая на въображението). И както ще видим по-нататък, това е също така причината, поради която фантазийната представа не е „в същото време" като възприятната представа.

Като се имат предвид тези разлики, можем да се запитаме защо първоначалните явявания на въ-ображението се отличават от възприятието. Отговор: тъй като те не извеждат до „съзнанието за въ-настоящественото бъдене" (*Bewußtsein des Gegenwärtigseins*). Дори напротив, ще ги признаем като „не-биващи" (*nichtseiend*). Защо? Каква е причината за това „не-бъдене" на фантазийната представа?

Вече изяснихме съзнанието за не-бъденето (*Nichtigkeitsbewußtsein*) в случая на физическия образ (чрез конфликта между *fictum* и възприятието). Какво става тогава в онзи на фантазията? Как да се обясни същото това съзнание за нищо (тъй като тук *нямаме* конфликт в полето на възприятието, както е при въображението)? Полето на явяване на фантазията е напълно различно от онова на възприятието (с изключение случая на първичния спомен: явяването на фантазията не е *модификация* на възприетото). Дели ги бездна. Тук конфликтът не се разиграва в *част* от полето на възприятието, а *цялото* поле на възприятието е в конфликт с цялото поле на фантазията! Онова, което влиза в конфликт с възприятието (*fictum* на фантазията), не е въ-настояществено (*gegenwärtig*) по същия начин като възприетото.

И тъй, може да изглежда, че този тип се сродява с онзи на физическия образ: там също един явяващ се *fictum*, в конфликт с възприятието, представяше не-явяващ се образ[40]. Но, за разлика от въ-ображението и от възприятието, фантазийното поле не може никога да влезе в единството на обективното явяване. Фантазийното поле никога не е „в същото време", както онова на възприятието (или на въ-ображението). Тук имаме една още по-фундаментална времева разлика от онази, която разгледахме между възприятието и схващането на физическия образ: докато там не въ-настояществеността все пак се вписваше в едно глобално отношение на въ-настоящественост, тук не въ-настояществеността изключва всяко влизане в отношение

[40] Дори в случая на смътните (не ясни) *фантазии* има обект-образ и сюжет на образа (вж. аналогичния случай на двойните образи в сферата на възприятието и конфликта на визуалните полета в случая на кривогледството) и впоследствие има аналогични функции по отношение на образа. Единствената разлика е, че тук конфликтът е не само с полето на възприятието, но и с опита *в* самото схващане на смътната фантазийна представа (вж. § 33 на *Курса*).

с обективното настояще. Това се дължи на съдържанията на схващането:

„Фантазмите на така нареченото сетиво на зрението се явяват също във визуално поле, но, общо погледнато, *те не влизат в единство с визуалното поле на възприятието*. Това вече означава, че *липсва* съществото единство; едното [визуалното поле на фантазията] не се разполага – никога съществено – в другото [във визуалното поле на възприятието]".

„(...) отношението между явяванията и феноменалните обекти, които се конституират на базата на усещания и фантазми, не е единно (*einheitlich*). Обектността, явяваща се според модуса на фантазията, е една, а онази, явяваща се според модуса на възприятието, е друга, дори ако са свързани благодарение на интенционална връзка; но *те не са свързани от връзки на взаимна интенционална принадлежност, конституираща единство на нагледа, единна нагледна обектност* (като онази, която конституира фантазията „за себе си" и възприятието „за себе си")" (подчертано от нас). *Хусерлиана XXIII*, с. 74.

В действителност какво е отношението между фантазмите и явяванията на фантазията, от една страна, и цялостта на полето на възприятието, от друга? Изглежда, че сетивните съдържания са с една и съща природа в случаите на фантазията и възприятието. Несъмнено е, че можем да имаме симултанно преживяване на схващания на усещания и на фантазми (пример: гледаме пейзажа „х" и си „фантазираме" в същото време мелодията „у"). Обаче няма отношение на взаимна интенционална принадлежност между усещанията и фантазмите. Няма нагледно единство, което би обхванало и двете.

Какво става тогава с отношението между нагледните полета на усещането и на фантазията? Различните полета на усещане (зрение, осезание и т.н.) могат да се съединят в нагледни и аперцептивни единства. Това не е така в случая на визуалното поле на възприятието и онова на фантазията. Едното изключва другото (тук има същото отношение като онова между полето на сетивните съдържания на нещо и неговия наглед – все пак с тази разлика, че фантазията никога не е част от едно възприятно *хомогенно* визуално поле (както например е случаят в онзи конфликт между съдържанията на схващането и нагледа) и че тя никога не може да се впише във визуалното поле на възприятието). *Що се отнася до неговия модус на явяване*, образът никога не се дава като възприятно явяване. Напротив, усещания и фантазми, принадлежащи към различни сетивни полета, могат да съществуват заедно. Онова, което пречи на тяхното съвместно съществуване, е *локалността* (основата на пространствения обективен и феноменален ред). Каква е тази „пред-пространственост", която дава специфично място на усещанията и на фантазмите, отнасящи се към визуалното поле, осезателното поле и т.н.?

Дори ако възприятието и фантазията се изключват взаимно, задава се въпросът: *защо* едното е възприятие, а другото фантазия? На какво се опират в качеството си на такива? Може ли все още да се защитава тезата за хомогенността в сетивните съдържания? Изглежда, че има феноменологическа разлика в тях: единствено усещанията имат „истинска реалност"; по

отношение на тях фантазмите са ireални, те са като едно „нищо". Ала тогава как да се обясни фактът, че и едните, и другите, се оказват във феноменологическата рефлексия реални (*reale*), действителни преживявания?

На това място в изследванията си Хусерл рязко се завръща към *схващанията*. Това, което отличава възприятието от фантазията, са *именно те*: възприятното схващане принадлежи на усещанията, въ-образителното схващане – на фантазмите. Първото се основава на само-настоящността (*Selbstgegenwartigkeit*) на усетеното, второто не е фундирано (*fundiert*) в директни схващания с възприятна природа, а създава „непосредствено едно иманентно съзнание за о-настояществането" (*unmittelbar ein immanentes Vergegenwärtigungsbewußtsein*), без при това сетивното преживяване да се удържа като нещо настоящо (*ein Gegenwartiges*) за това съзнание. Ето второто измерение на времевостта на фантазията, още по-решително от онова на прекъснатостта[41]. Това времево измерение е „прикрито" впоследствие от вписването на „фантазираното" в глобалното отношение на възприятието[42].

Следователно онова, което Хусерл ни обяснява с теорията на двойната времевост, която скицирахме във въведението, е, че с фантазията влизаме не в регистъра на една „*конституирана*" времевост, а в онзи на една „*конституираща*" времевост. Всяка нагласа, опитваща се да разбере фантазийната представа върху въ-образаема основа, като например обекта „кентавър", се ситуира в областта на вече конституираната (осъществена, завършена и т.н.) обективност. И тъй, мислейки активността на фантазията отсам нейната рефлексивна дейност, т.е. в изплъзващия се произход на завършването *in actu* (което никога не може да бъде описано *като такова*, защото това би означавало да се ситуираме в *конституираната* сфера), Хусерл се стреми да проникне това понятие за „конституираща времевост". Бихме могли да се запитаме дали тази времевост е валидна само за фантазията, или важи също и за други модуси на схващането? *Лекциите* ще имат за предмет тъкмо разкриването на конституиращата времевост. Те достигат ли наистина възможно най-фундаменталното ниво на конституиране? Не трябва ли все още да се прави разграничение между времевостта, конститутивна за възприятните време-обекти, и онази, която конституира о-настояществащите феномени? Тук имаме една перспектива, която действително и с пълно право можем да наречем „кутията на Пандора"[43]. Във всеки случай тъкмо тук би се наложило задълбочено феноменологическо изследване, разкриващо „о-настояществащото съответствие" на феномените на протичането (*Ablaufsphänomene*), собствени на иманентните време-обекти. Ключът към такъв анализ – ако той изобщо се намира в *Курса* – ни е даден в § 38. В него Хусерл противопоставя настоящото и обективно биващо на въ-ображението, конституирано *благодарение на „обективации, извършени в последствие от рефлексията"*, и следователно предполагащо

[41] Да си припомним, че това беше първото измерение на тази времевост.

[42] *Вж. Хусерлиана XXIII*, с. 78.

[43] Според успешната формулировка на Марк Ришир в значителната в целия този контекст книга *Phénoménologie en esquisses, Nouvelles fondations*, Гренобъл, 2000.

известна *опосредственост*, на *непосредствено конститутивните* феномени на о-настояществяващата представа. Това положение на нещата изглежда парадоксално: феномените в основата на о-настояществения обект го конституират по *непосредствен* начин, докато онези, конституиращи въ-настояществяващия обект, се нуждаят от *опосредстване* (в действителност то се отнася само към случая на физическия образ).

Тук трябва да се разграничат *две* опосредствания: едното позволява да се изясни разликата между фантазийното схващане и онова на въ-ображението. Ала едно по-внимателно четене позволява да се види, че решителното тук не е опозицията между два вида въ-образителни схващания, *а онази между времевостта на фантазията и времевостта на възприятието*. Последната е действително „опосредствана" от момента на „настоящото" (и специално от своето вписване в подредена последователност), който липсва в обекта на фантазията. Във възприятното схващане възприетият обект е *възприет* само ако се вписва във формата на иманентната времевост, чието ядро е двойката импресия/ретенция. Фантазията схваща своя обект, без самият той да притежава това произходно въ-настояществяване. Рефлексията играе ли някаква роля в това опосредстване? А приори бихме отговорили негативно. Ретенционалната модификация не се нуждае от рефлексивен акт, тя „функционира" по пасивен начин. При все това Хусерл твърди, че тъкмо *рефлексията* отдава на „фантазирания" обект неговата настоящност. Проблемът, на който трябва несъмнено да се посвети друго изследване, е следователно как се осъществява конституирането на настоящия момент от рефлексията и какъв времеви статут трябва да се признае на фантазийния обект, доколкото той не е „настоящ" по същия начин като възприетия обект?

Нека накрая резюмираме основните резултати на това изследване. Що се отнася до времевостта на различните модуси, по които интенционално се отнасяме към обекта, в частност различихме *времевостта* на въображението и онази на фантазията, от които всяка една се противопоставя на иманентната възприятна времевост: първата, намираща се така да се каже по средата на пътя между времевостта на фантазията и тази на възприятието, не се вписва във всички отношения във фиксирания ред на иманентния поток; но поради своя стабилен „носител" (образът), произхождащ от възприятно схващане, тя все пак не достига степентта на прекъснатост, характеризираща времевостта на фантазията. Последната се отличава особено – освен с „протеиформения" характер, принадлежащ на явяването ѝ – благодарение на онова, което нарекохме нейно „конституиращо" качество отсам рефлексивния акт, изглеждащ необходим, за да се даде на обекта определението *настоящ*.

Превод от френски: Зинаида Полименова

РОМЕО И ЖУЛИЕТА НА БЪЛГАРСКИ АДРЕС

Александър Шурбанов

Романтичната трагедия на двамата веронски влюбени е безспорно една от най-популярните Шекспирови драми. Вече четири столетия тя се поставя с нестихващ успех по театралните сцени в цял свят, преминава през безброй интерпретации и трансформации, предлага благодатна основа за нови и нови произведения във всички изкуства и във всякакви жанрове, превръща се в неразделна част от културното съзнание на човечеството. Историята на нейната българска рецепция е не по-малко богата и любопитна от тази в коя да е друга страна. Нейното проследяване би могло да хвърли светлина върху цялостното духовно развитие на нацията от възраждането ѝ за самостоятелен осмислен живот та до ден днешен.[1]

Едва ли ще е пресилено, ако се каже, че „Ромео и Жулиета" участва в това развитие от самото му начало. Тя е сред първите преводни пиеси, представени на българска сцена. Има сведения, че още през 1868 г. е играна в Свищовското читалище – вероятно от любителска трупа, но за съжаление нито текстът на превода, нито името на преводача са стигнали до нас.[2] Останало е само знанието, че тъкмо тази драма е имала честта да доведе Шекспир до българската публика. Защо изборът е паднал на нея – случайно или закономерно, можем само да гадаем. В какъв вид и по какъв начин е била представена и как е въздействала на зрителите, също е трудно да се установи. Вероятно темата за съдбата на младите в едно традиционно патриархално, но вече поглеждащо с копнеж към еманципирана Европа общество е привличала доста внимание по онова време. Да си спомним, че Шекспировата драма се вмества между такива български литературни творби като „Стоян и Рада" на Найден Геров, „Българи от старо време" на Любен Каравелов и „Изворът на белоногата" на Петко Р. Славейков.[3] Благодатен е, разбира се, и народно-песенният баладичен фон, на който възникват тези произведения и който безусловно е оцветил по характерен начин първата

[1] Настоящата статия развива някои идеи, заложени в съвместното изследване на автора с д-р Бойка Соколова върху цялостната рецепция на Шекспировата драматургия в България през втората половина на XX в., което предстои да бъде издадено като книга в САЩ.

[2] Вж. Владимир Филипов, „Английската и американската литература на български", в: *Преводът и българската култура*, Народна култура, София, 1981, с. 184.

[3] Поемата на Найден Геров „Стоян и Рада" е публикувана за пръв път в Одеса през 1845 г. Повестта на Любен Каравелов „Българи от старо време" излиза най-напред на руски в сп. „Отечественные записки" през 1867, а на български – през 1872 г. „Изворът на белоногата" от Петко Р. Славейков е написана през 1873 г.

Шекспирова постановка у нас.

Веднага след Освобождението, когато започва истинското масирано проникване на Шекспировото поетическо-драматично наследство в България, „Ромео и Жулиета" е сред няколкото негови пиеси, чийто текст започва да се представя на езика на тукашните читатели още през 80-те години на XIX в. – отначало в преразказ, а наскоро след това и в прозаически преводи чрез руски посредник.[4] Един от първите наши системни популяризатори на Шекспир, Божил Райнов, превежда любовната трагедия – също в проза и също от руски, но с голямо внимание към детайлите на текста – през 1897 г.[5], а десет години по-късно тя е публикувана вече и в стихотворна форма, макар и в доста свободна интерпретация, от друг, не по-малко значителен първопроходец, Трифон Ц. Трифонов.[6] През 1911 г. книгоиздателят Александър Паскалев представя пиесата и в поетичния превод на Пенчо Славейков и П. К. Яворов, като я включва наред с други Шекспирови шедьоври, претворени от видни наши поети, в своята „Всемирна библиотека".[7]

Междувременно през 1895 г. тя е излязла още веднъж в любителско изпълнение на читалищна сцена – този път в Лом, а през 1909 г. – именно в превода на Славейков и Яворов – най-сетне дебютира и в професионалния (Народния) театър. Съставът е впечатляващ: Кръстю Сарафов играе Ромео, а Сава Огнянов – Меркуцио. Оттук нататък „Ромео и Жулиета" рядко ще слиза от българската сцена. Постановките ѝ ще шестват от град в град, от театър в театър и ще наложат нейното почти постоянно присъствие в националното културно битие и съзнание. Стремежът в продължение на десетилетия – докъм средата на XX в. – ще бъде историята на двамата влюбени да се представи в романтичен ореол като апотеоз на любовта, която превъзмогва всичко и тържествува дори над смъртта. В новите условия на утвърждаващ се градски живот от европейски тип тази трактовка с необходимата за средата доза сантименталност се налага като единствено възможна и приемлива.

В подобна, макар и по-приповдигнато-героична тоналност основните мотиви на Шекспировата любовна трагедия проникват отрано и в младата българска литература. Ако през 1872 г. Васил Друмев вплита в знаменитата си историческа драма „Иванку убиецът на Асеня I" мотиви от „Макбет" и „Хамлет", десет години по-късно в една твърде променена политическа и

[4] *Ромео и Джулиета; Макбет*. Прев. от англ. В.П.Боянов. Сливен. Книж. Бълг. знаме – Шекспир в разказ. Кн. 3 и 4, 1887; *Ромео и Жулиета*. Прев. от рус. Д.Г.Анчев и Д.Тончев. Силистра. Печ. П.Армянов, 1890; *Ромео и Джулиета*. София. *Пролет*, 1895.

[5] *Ромео и Жулиета*. Прев. от рус. ез. в проза с прибавл. на един истор.-крит. етюд и 106 обясн. забележки. Под ред. на Б.(ожил) Райнов. Варна. Театр. библ. Печ. Взаимност – Театр. библ. т. V, 1897.

[6] *Ромео и Юлиета*. Прев. в стихове Т.(рифон) Ц. Трифонов. Пловдив. Печ. Македония (кор. печ. Работник), 1907.

[7] *Ромео и Жулиета*. Приспособен за сцената прев. П.(енчо) Славейков и П.(ейо) Яворов. София. Ал. Паскалев. Печ. Либер. клуб – наемател Борис Кожухаров – Всемирна библ. № 16, 1911.

културна обстановка Константин Величков създава своята псевдо-барокова трагикомедия „Вичензо и Анжелина“ (1882)[8], в която си съжителстват в странно съчетание елементи от „Хамлет“ и „Ромео и Жулиета“, както и отделни детайли от „Макбет“ и „Крал Лир“, а вероятно и от други европейски източници. Действието протича в Неапол. Вичензо знае, че баща му, уважаваният благородник Миноти, е бил злодейски убит. Негов синовен дълг е да открие убиеца и да му отмъсти. Междувременно той и Анжелина се влюбват един в друг, но скоро става ясно, че тъкмо Анжелининият баща, Паоло Донато, е извършителят на престъплението. Откритието смазва Анжелина, която силно обича и почита баща си. Сега тя трябва да премине през чистилището на трагически раздвоени чувства и мисли. Не по-леко е и на Вичензо, който се разкъсва между мисията на отмъстителя и порива да избяга надалеч с любимата си и да остави злосторника да се терзае от собствената си съвест. В самия край Паоло Донато разрешава дилемата му, като умира от сърдечен удар вследствие на угризенията си. След поредица мелодраматични припадъци Анжелина най-сетне се отдава в обятията на Вичензо и става очевидно, че оттук нататък на двамата изстрадали влюбени е отреден дълъг честит живот.

Ако внушителните романтични жестове и дългите сантиментални монолози, от които пиесата изобилства, не биха могли да се сметнат за Шекспирови уроци и са вероятно заимствани от по-късни и по-съмнителни образци, основната линия на „Ромео и Жулиета“ – любовта между младите представители на два враждебни благороднически рода и пълното възтържествуване на тази любов над семейната вражда – е в дъното на Величковата драма. А и развръзката на пиесата е моделирана предимно по веронската трагедия – може би в съчетание с „Крал Лир“. Тук виждаме как първо един съкрушен стар баща, а после и един не по-малко съкрушен млад влюбен взимат неколкократните припадъци на Анжелина за смърт и копнеят сами да я последват в небитието. По силата на драматичната ирония, разбира се, се оказва, че за щастие и двамата грешат, а съдбата, която у Величков е далеч по-справедлива, отколкото у английския му предшественик, нарежда всичко така, че на разтърсващата драма да бъде осигурен благоприятен завършек. Точно в тази насока впрочем са поправяли творбите на Шекспир и в родината му през ранния XVIII век.

Една интересна черта в мисленето на Величков, която го отличава от Шекспир и показва, че той твори в обществена среда, различна от тази на западноевропейския Ренесанс, е конципирането на младата героиня като безпределно предана на синовния си дълг на обич и уважение към бащата. Тази нейна преданост не се поколебава дори от разкритието за ужасното му престъпление. Ако Жулиета, научила за това, как Тибалт е загинал от ръката на Ромео, за няколко минути се люшка между привързаността към семейството и любовното чувство, но категорично решава този душевен спор в полза на второто, за Анжелина подобен въпрос въобще не стои – тя над-

[8] Константин Величков, „Вичензо и Анжелина. Драма в пет действия“, сп. „Наука“, бр. III-V, 1882 г.

могва болката и съчетава ведно състраданието към баща си и любовта към Виченцо. За разлика от еманципираните Шекспирови героини Величковата поставя патриархалния морал над индивидуалистичния. Тази светогледна корекция впрочем допринася за отдалечаването на „Виченцо и Анжелина" от трагедията по посока на трагикомедията, от разрешаването на конфликта чрез драматична развръзка към снемането му чрез примиряване на крайностите.

Точно две десетилетия след Величков към „Ромео и Жулиета" се обръща и Иван Вазов. Той прави това в разказа си „Балканските Ромео и Юлия" (1902).[9] Както показва и самото заглавие, този път връзката между изходния и производния текст е пряка и открито заявена, така че читателят се приканва да ги сравни, а общото послание на по-късната творба зависи от това сравнение. Както и Величковата драма, но още по-категорично от нея, Вазовият разказ на пръв поглед обещава да повтори хода на Шекспировата трагедия от начало до край, но в последния момент съумява да избегне фаталния ѝ завършек. Двама млади хора от заможни провинциални български семейства са се влюбили един в друг, но поради твърдоглава гордост и дребнаво съперничество родителите не дават съгласието си за тяхната венчавка. Влюбените избягват от къщи и тъй като шапката на момичето е видяна да плава по реката, за известно време местните хора – а с тях и читателите – остават с впечатлението, че младите са се удавили от отчаяние. За щастие обаче всичко се оказва игра, разтревожените родители намират децата си в крайпътния хан, където са се скрили, връщат ги у дома и вразумени от премеждието, им разрешават да се оженят.

Целият разказ е издържан в леко ироничен тон и въпреки че не му липсва известно драматично напрежение, последното се дължи не на нещо същностно в изграждането на сюжета и персонажите, а предимно на повествователния метод на премълчаването и изненадата. Това сродява автора повече с школата на Романтизма отколкото с Шекспир и ренесансовата драма. Трябва да се признае, че разказвачът не подвежда читателя с каквито и да било предзнаменования за трагична развръзка, а само го държи в трепетно неведение.

И тъй, съпоставката между изходен и производен текст във Вазовия случай е неприкрито иронична. Чрез нея писателят очевидно подсказва, че Балканите в самото начало на XX в. не са нито Верона от страната на романтичното въображение, нито Шекспирова Англия. Те са област не на възвишено-трагическото, а на комично-баналното и всеки опит за героическо конструиране на света в този регион е обречен на компрометиране от прагматичния реализъм на неговата нова средна класа. Любопитно е, че тази интертекстуална ирония ограничава действието си само върху местните успоредици на Шекспировата история и не рикошира по никакъв начин към самата нея. Театърът ни продължава да представя веронската трагедия в традиционния романтичен план. Така реалността се раздвоява на наша,

[9] Иван Вазов, „Балканските Ромео и Юлия", сп. „Българска сбирка", бр. 2, 1902 г., с. 73-83.

местна и не особено извисена, но затова пък доста предсказуема и уютна, и друга – отвъдна, вълнуваща, но изпълнена с опасности и, слава богу, трудно досегаема. Една реалност за вкъщи и друга – за театъра. Както ще видим, за добро или лошо, нещата няма да останат задълго такива.

* * *

С присъединяването на България към Съветския блок през 1944 г. и с последвалата тотална комунизация на страната културата – в това число и театърът – е взета на пряк отчет към партията-държава. Официалната идеология провъзгласява социалистическия реализъм за единствен легитимен художествен метод, а той не допуска съществуването на две автономни реалности. Напротив, ясно постановява, че онова, което определя същността на обществения живот, определя в равна степен и нейното отражение в изкуството. А същността на обществения живот според теорията на историческия материализъм е непрекъснато разгарящата се класова борба, чиято далечна крайна цел е възтържествуването на комунистическия идеал за безкласово социално устройство. Тази вековна героична борба на силите на прогреса срещу силите на мракобесието става по дефиниция основна тема на всичко ценно в човешката култура от древни времена до днес и тъкмо нейното откриване и показване е вменено в първостепенен дълг на творците и тълкувателите на изкуството.

Естествено нещата в културата не можеха да се обърнат също тъй рязко и внезапно, както в политическия живот. През първите няколко години на новото летоброене театърът сякаш продължи да живее и действа по привичния начин, особено що се отнася до класическия репертоар. Утвърдените от миналото театрални дейци – особено популярните актьори (тези, които Вили Цанков нарича „достолепните“[10]), бяха единствените професионалисти, на които новата власт можеше да разчита, и тя реши да ги ухажва и приобщава към своята кауза. Трябваше с оглед на това да се примири временно и с някои техни закостенели навици, които не бяха съвсем по неин вкус. Един конкретен пример за приемствеността в българския Шекспиров театър през вододела на епохите е този, че Стефан Караламбов, който играе Ромео на русенска сцена през 1932 г., през 1948 г. го режисира в Бургас. От него едва ли е могло сериозно да се иска да промени из основи концепцията си за образа, а и за цялата драма.

Още на следващата година обаче в печата е подхваната масирана идеологическа офанзива срещу буржоазното (разбирай традиционно романтическото) третиране на Шекспировото наследство. Кръстьо Генов в „Учителска борба“[11] и Стефан Станчев в „Кино и фото“[12] дават пример в обширни статии как трябва да се тълкува от днешна, марксическа гледна точка „Хамлет“. По същото време в. „Литературен фронт“ излиза с обстойна рецензия

[10] Вили Цанков, *Сребърната паяжина*, Райвил, София, 1995, с. 20 и нататък.

[11] Кръстьо Генов, „Хамлет“ в марксическо осветление“, в. „Учителска борба“, бр. 15, 7.IV.1949 г.

[12] Стефан Станчев, „В защита на Шекспир“, сп. „Кино и фото“, бр. 17, 1949 г., с. 8.

на Милко Григоров, озаглавена „Как е поставена „Ромео и Жулиета“ в Русенския народен театър“.[13] Режисьорът на въпросната постановка Георги Георгиев е взет на мушка затова, че е принизил социалния смисъл на пиесата, като е направил от Ромео сантиментален влюбен, от Меркуцио – свадлив рицар, от брат Лоренцо – обикновен духовник, а от Тибалт – недостатъчно противен крепител на предразсъдъците. Той е заклеймен, задето се занимавал предимно с емоционалните подбуди на персонажите и така замъглявал заложените в нея остри обществени конфликти.

По същата схема, по която другите двама критици разделят света на „Хамлет“ на два непримирими воюващи лагера без каквито и да било светлосенки, Григоров постановява, че в „Ромео и Жулиета“ едни срещу други са изправени силите на прогреса и хуманизма и силите на реакцията. В образа на Жулиета авторът изобразявал героичната борба срещу условностите на един отмиращ свят и затова тя ставала апотеоз на новата жена, отхвърлила бремето на средновековното съзнание. Ромео също проявявал борческата си същност, застава̀йк срещу Тибалт, този представител на стария обществен строй. Най-сетне Шекспир въвеждал в пиесата и народа, който се отнасял с дълбока ненавист към социалните предразсъдъци и разрушителната вражда между двата аристократични рода.

Вероятно не без връзка с тази критика традиционно романтичната трактовка на Георги Георгиев набързо е свалена от сцената. През следващото десетилетие (50-те години) „Ромео и Жулиета“ ще бъде поставена още шест пъти. Най-голямо внимание привлича постановката на Стефан Сърчаджиев в Народния театър през 1954 г. с Апостол Карамитев и Ирина Тасева в главните роли. Тя е атакувана остро от Стефан Каракостов във „Вечерни новини“[14] и от Свобода Бъчварова в официалния орган на партията-ръководителка, „Работническо дело“[15], за същите слабости на традиционния подход, за които пет години по-рано беше разгромена и нейната предшественица. Каракостов се възмущава, че режисьорът не изразява достатъчна омраза към враговете на прогреса, сред които този път е вписан и Принцът на Верона, а Бъчварова не разбира защо той отделя толкова време на „баналната идея за любовта“.

Любопитно е, че от редица по-слабо огласени, но по-професионални отзиви в тогавашния печат проличава високото художествено ниво на постановката, а и радушният прием, на който тя се радва сред публиката. Очертава се един многозначителен контраст между оценката на официалните идеолози, от една страна, и тази на непредубедените театрални специалисти и зрителите, от друга. И колкото и да е неочаквано, в това противопоставяне победа, макар и временна, удържат не първите, а вторите.

[13] Милко Григоров, „Как е поставена „Ромео и Жулиета“ в Русенския народен театър“, в. „Литературен фронт“, бр. 29, 19.III.1949 г.

[14] Стефан Каракостов, „Ромео и Жулиета“ в постановка на Стефан Сърчаджиев“, в. „Вечерни новини“, бр. 76, 31.III.1954 г.

[15] Свобода Бъчварова, „Ромео и Жулиета“ на сцената на Народния театър „Кръстю Сарафов“, в. „Работническо дело“, бр. 290, 17.X.1954 г.

Въпреки всички възражения постановката на Сърчаджиев се играе при пълен салон в продължение на няколко сезона с три последователни актьорски състава. Отделни сцени от нея са възстановени чак през 1964 г., за да се включат в Шекспировите юбилейни празненства. Би могло да се каже, че с това възтържествува способността на театъра дори в една обстановка на усилващ се институционен политически натиск в съюз с публиката си да се извиси над вулгаризираните идеологически схеми. Възтържествува и идеята за любовта като чувство по-могъщо и по-жизнено от омразата, била тя класова или каквато и да е друга.

И все пак Сърчаджиевата постановка на „Ромео и Жулиета" е последният значителен опит тази любовна трагедия да бъде представена в рамките на романтичната традиция. Оттук нататък тя ще трябва да се лиши от обичайния си ореол и да се превърне, както и останалите Шекспирови драми, в творба със съвременно политическо звучене – макар и не от вида, който изисква идеологическият щаб.

За източноевропейския театър – и по-специално за неговия Шекспиров дял – 60-те години са време на революционни промени. Още в началото на десетилетието (1962 г.) излиза книгата на видния полски театрал Ян Кот „Шекспир, наш съвременник", която възвестява цяла нова епоха в подхода към драматургичното наследство на великия ренесансов писател в световен мащаб.[16] Както е известно, основната теза на този труд, защитена с оригинален анализ на текстовете и на редица техни постановки, е че концепцията за историята в тях се свързва с идеята за един безличен политически механизъм, който действа с неумолимо аморално могъщество през вековете и превръща отделните личности, колкото и значителни да изглеждат на пръв поглед, в свои оръдия и жертви. Идеята за този жесток механизъм естествено влиза в остро противоречие с официализираната идея за не помалко суровия и безличен, но социално-амелиоративен механизъм на историческия материализъм. Като налага радикална корекция на утвърдената догма, тя обезсмисля политическото насилие, което трябваше да бъде двигател на историческия прогрес, и го свежда до едно увековечено кърваво безумие. Историята и нейните деятели са дегероизирани. Излишно е да се доказва, че ударът, нанесен от Кот върху самата сърцевина на комунистическата идеология, е съкрушителен. Оказва се, че непрекъснатите жертви, към които тази идеология зове в името на някакво всечовешко светло бъдеще, са всъщност абсолютно безполезни и неоправдани.

Почти едновременно с Кот своя книга с идентично заглавие – „Нашият съвременник Уилям Шекспир" (1962 г.)[17], издава и съветският режисьор Григорий Козинцев. Според него основното послание на Шекспировото творчество за днешния човек е не безумието на историята, а будността на

[16] Всъщност книгата на Кот излиза първо на полски език през 1961 г. под заглавие „Очерци върху Шекспир", след което през 1962 г. е публикувана на френски, а през 1964 г. и на английски едновременно в Лондон и Ню Йорк.

[17] Григорий Козинцев, *Наш современник Вильям Шекспир*, Искусство, Ленинград и Москва, 1962.

индивидуалната съвест и нейният неспирен протест срещу това безумие. Тази теза е великолепно илюстрирана в спечелилия световна популярност филм на автора „Хамлет" с Инокентий Смоктуновски в главната роля (1964 г.). Малко преди Козинцев Анджей Вайда е поставил в Гданск своя „Хамлет" с принца като гневен изобличител на общественото зло. Същият гняв изпълва и постановката на „Ромео и Жулиета" в Пражкия Национален театър през 1963-64 г.[18] Духът е изпуснат от бутилката.

България не остава настрани от общия процес. През 1964-65 г. Леон Даниел наелектризира софийската публика и стъписва ортодоксалната критика със своя „Хамлет", представен на Народна сцена с инструментариума на Брехтовия метод и обявен за опит да се създаде „плебейски" театър. Принцът е изгубил своите аристократични маниери и се е превърнал в измъчен от безкрайните неправди невротик, който негодува срещу обграждащото го отвред еснафско бездушие с неподправения език на днешния българин. През следващия сезон Вили Цанков поставя „Ромео и Жулиета" в Младежкия театър. Той вече е представял своя версия на тази пиеса през 1953 г. в Русе, но от тогавашната постановка е запазен и развит само характерният за този творец стремеж към ярка стилизация на представлението. Изцяло е изчезнала предишната ведро-оптимистична тоналност. Създава се впечатление за едно крайно фрагментирано общество на границата между реалност и кошмарен сън. Героите на трагедията – дори ония, които сме свикнали да виждаме като положителни – са сведени до гротескни фигури. Брат Лоренцо не е нищо повече от безскрупулен сводник, Меркуцио е просто шут. Дори самият Ромео не е много по-различен от своето обкръжение и прави впечатление на доста повърхностен журнален франт. Любовта между него и Жулиета не е вдъхновеното чувство, което тържествува над закостенелите навици и предразсъдъци, а опит за бягство от един противен свят. Овластената критика отрича цялата постановка като възмутителна пародия на Шекспировия ренесансов блян.[19]

Въобще пародията и гротеската стават характерни за изкуството на 60-те години. Така във всеки случай изглеждат нещата за разтревожените блюстители на идеологията и те се мъчат с всички сили да противодействат на разрушителния процес. Но това едва ли е по силите им въпреки почти неограничените възможности на институциите, които са зад гърба им. Пародията като многозначителна иронична трансформация на утвърдени в културното съзнание модели има безброй лица и нейните преображения непрекъснато се множат. Тъкмо сега се появяват и два нови български хипертекста, надградени върху Шекспировата трагедия на любовта по начини, сходни с този на Вазовия разказ от началото на века. И двата са едноактни пиеси, създадени в средата на 60-те години. И двата още със заглавието си насочват публиката директно към своя източник.

[18] Вж. неотдавнашното изследване на видния чешки учен Zdenek Stribrny *Shakespeare and Eastern Europe*, Oxford University Press, Oxford, 2000, pp. 114-15.

[19] Вж. напр. Георги Саев, „Предпочитам Шекспир", сп. „Пламък", бр. 4, 1966 г., с. 110-111.

„Ромео, нима още живееш?“ на Панчо Панчев[20] пледира за правото на *лично щастие в едно общество на тотален колективистичен тормоз*. На двамата главни герои, замислени като съвременна проекция на вероңските влюбени, са дадени имена, напомнящи за техните, макар и побългарени: Румен и Юлия. Румен е студент, който трябва да прекъсне както ученето си, така и многообещаващата си спортна кариера, за да се хване на обща работа в строителството и да припечели необходимите за брака им пари. За да постигне мечтата си, той си налага изключително строг режим и крайна пестеливост. Това му поведение обаче дава повод на другите работници от бригадата да го обявят за антисоциален индивидуалист и да го заклеймят публично. Един журналист, който е написал възторжен репортаж за изключителните трудови постижения на Румен, получава нареждане от главния си редактор да проучи случая по-внимателно и ако е необходимо, да промени позицията си. Междувременно бащата на Юлия, който е висш номенклатурен кадър, е назначен на дипломатическа работа в Атина и цялото семейство трябва да замине за Гърция. Юлия е все още ученичка в гимназията и не може да се дели от родителите си. Майка ù не одобрява нейната любовна връзка. Освен че на момичето му е още твърде рано за такива отношения и най-важното сега е да завърши образованието си и да си осигури подходяща кариера, младежът с очевидно по-ниското си обществено положение също не е желаната партия.

Афишираната още със заглавието връзка между изходна и производна творба подсказва враждебно противопоставяне на две обособени социални групи – в случая не съперничащи си аристократични родове, а класите на управляващия елит и обикновените хора. Тази тема не се огласява открито, но тя неизбежно пронизва цялото действие като основа на централния драматичен конфликт. Пиесата завършва без окончателно решение на проблема, като в самия ù край авторът въвежда приповдигнато оптимистичен тон. Главният редактор се убеждава в положителните качества на Румен и застава зад репортера, който не се отказва от хвалебствения си материал. На този непоколебим воин на нравствената правда заслужено е предоставена и последната дума. От сцената той призовава публиката да се присъедини към неговата кауза:

> Обръщаме се с молба и към вас, драги зрители – ако случайно познавате родителите на нашата Жулиета или други подобни родители, запазете в тайна от тях голямата любов и дръзкото щастие на децата им! Такава обич трябва да се пази.

Другата пиеса направо заимства цялото си заглавие от Шекспировата. „Ромео и Жулиета“ на Иван Радоев[21] се разгръща в една мансардна квартира. Студентът Ромео е довел там колежката си Жулиета. Двамата танцуват под звуците на магнетофона и същевременно се готвят за наближаващия

[20] Панчо Панчев, „Ромео, нима още живееш“, в: *Приказка за калпаците. Две пиеси за журналиста Яшмаков и неговите герои*, Наука и изкуство, София, 1967 г., с. 61-87.
[21] Иван Радоев, „Ромео и Жулиета“, сп. „Театър“, бр. 3, 1968 г., с. 67-73.

изпит по политикономия, като се мъчат да наизустят сухите учебникарски формули за състава на обществените производителни сили. Но мислите им са заети с други, по-вълнуващи неща като любовта и танца. Техният диалог, духовит и изпълнен със скепсис, изразява дълбоката отчужденост на младите от лицемерното им обкръжение, което се мъчи да скрие зад фасада от високопарни думи своята примитивна егоистична алчност. Една случка, на която Ромео е присъствал, става емблематична за закоравялото бездушие на обществото:

РОМЕО. [...] Слушай сега... Вчера например гледам в магазина – млада майка и дете. Майката разглежда един килим, проснат върху пода с цялата си персийщина. Майката пита: „Колко лева струва квадратният идеал?" и докато продавачът да отговори, момченцето, простете за израза, се изпика върху него.

ЖУЛИЕТА. Ах, какви думи!

РОМЕО. Нищо не е казало детето. То се изпика. Майката му сви един шамар, после още един, и като ù се видя малко, сви му още един. Детето падна върху килима. Тя му натисна главата и закрещя: „Да го оближеш! Да го оближеш!" Аз имах неблагоразумието да ù кажа: „Другарко, идеалите не се ближат". Тя ми каза: простак!

ЖУЛИЕТА. Как е възможно?

РОМЕО. Ти кажи... Пропуснах да ти кажа, че в този момент аз имах неповторимото щастие да видя очите ù. Какви очи бяха те – искрящи, огнени, като портрета на Жана д'Арк! Жана д'Арк е щандистка в ЦУМ.

ЖУЛИЕТА. Е де, не сме чак толкова прости. Знаем коя е...

РОМЕО. Много хубаво, че знаете. Жана д'Арк също не е имала пукнат идеал. Тя е била кръгла глупачка. Пак почваш да не ме разбираш... Слушай сега. Мъжът на оная майка с килима е идеален човек, просто е натъпкан с идеали. Той живее насреща. Млад човек е, а има кабинет като баскетболно игрище. И до него се отива все по килими. Килими, килими, килими!

В тази обстановка на безсрамна и неограничена филистерократия младите са подложени на ежедневно унизително насилие от описания вид при всеки опит да се разграничат от нейните установени норми на живот. Един гротесков скеч, изигран от Ромео и Жулиета като Шекспирова „пиеса в пиесата", ни кара да се замислим над това, как неконвенционалното поведение на двамата влюбени може всеки момент да ги въвлече в грозен махленски скандал и как любовта може да бъде непоправимо омърсена от „бдителното гражданство". От младежта се изисква само едно – да бъде послушна и лишена от въображение. Както Ромео забелязва, в България няма сърдити млади хора – тук само старите могат да бъдат сърдити. Горчиво-сатиричната песничка, която двамата запяват от името на всемогъщата старческа власт, не се нуждае от коментар:

Спете, млади! Спете, спете!
Бъдете кротички, не се гневете!

Вий трябва винаги да спите. Не мислете!
Затваряйте очички, гордост наша,
и нашите най-хубави мечти
действителност ще станат ваша.
Спете, млади!
За нас е важно вий да спите,
да бягате във кросове, да си мълчите,
да хванете ломбаго и да порастете,
спете, млади, спете, спете!

Властта обаче трудно ще реши проблема по избрания от нея казармен начин. Младите не са съгласни да прекарат живота си в хибернацията, към която съзнателно ги тласкат. Заключителният монолог на Ромео показва съвършено ясно, че пропастта между поколенията е непреодолима:

РОМЕО. Светът е парадоксален, Ромео! И вие, младите, сте един парадокс. Задачата е да направите този парадокс достоверен. [...] Чухте ли? Аз говорих с Айнщайн. Знаете ли кой е Айнщайн? Има един дребничък от 24-а секция... Ама вие какво искате от нас? Да измислим диференциалното смятане? Че то е измислено. Да станем търговски представители в скандинавските страни? Ами че ние не искаме. Яд ли ви е?

И след един доста дълъг стихотворен монолог, в който се противопоставят екзистенциалните реалности и нравствените координати на стари и млади, Ромео отправя към залата заключителното си предизвикателство:

Вие нали чухте, като говорихме с Айнщайн? Сега ще ви кажа един парадокс: Ние, младите, сме същите като вас, само че съвсем други... Разбрахте ли? Трици разбрахте!

Сега магнетофонът е включен отново и двамата влюбени пак се завъртяват в кръга на своя танц-учение и на скучните учебникарски цитати за производителните сили, но чертата е вече теглена и не може да има никакво съмнение, че техният свят е отдалечен на светлинни години от този на възрастните, а между философските програми на едните и другите няма нищо общо.

И двете пиеси са решени да открояят тази разлика. И двете в края на краищата се обръщат пряко към публиката. Но докато първата очаква от нея съчувствие и съзаклятническа подкрепа, втората не храни никакви илюзии и вместо призив отправя към обществеността остро предупреждение. Тук младите вече не се залъгват с надежди за разбиране и сътрудничество. Те са достатъчно силни, за да водят сами своята непримирима война. Зад стените на мансардите – като зад улични барикади. Готови не да умрат като веронските си прототипи, а да живеят и да се борят за правото си да бъдат щастливи, да бъдат различни.

Интересно е, че и двете пиеси са с отворен край, че и двете проблематизират историята на Ромео и Жулиета в условията на източно-европейския тоталитаризъм от втората половина на XX в., като се изплъзват от трагичния тон и сюжет на първообраза си и прехвърлят разрешението на конфликта в

реалния живот отвъд сцената. И правят това от позицията на един „предпазлив оптимизъм". За разлика от някогашния Шекспиров хипертекст на Вазов неговите последователи от 60-те години не дегероизират влюбените, а само ги разсъбличат от традиционната им романтическа отдалеченост, придават им познати днешни очертания, закотвят ги в ежедневието на съвременна България.

Сценичните преображения на Шекспировата драма в последвалото десетилетие обаче продължават да се движат по вече поетия път на още по-радикално преосмисляне на историята. Черните краски на едно неизбродно социално зло все повече се сгъстяват и пропиват цялата тъкан на пиесата, включително и любовта на протагонистите. Във видинската постановка на Леон Даниел от 1971 г. влюбените стават жертва не на вековната вражда на своите семейства, а на демоничното злодейство на онзи, който винаги се е представял за техен приятел и защитник, брат Лоренцо. (Може би не е случайно, че приблизително по същото време и вероятно без пряка връзка с направеното от Даниел румънският режисьор Дину Чернеску поставя своята известна версия на „Хамлет", в която доблестният Хорацио, най-преданият другар на принца, се оказва вдъхновител на пъкления заговор срещу него, довел до гибелта му и до трагичната развръзка на цялата драма.) Светът на Верона, показан на видинската сцена, е натруфено пищен, изпразнен от духовност. Тибалт не е нищо повече от бездушна марионетка, принц Парис е бисексуален клоун, а любовта между Ромео и Жулиета е бледа и безсилна, лишена не само от страст, но и от нежност и топлота.

Няколко години по-късно към веронската трагедия се обръща и Любен Гройс, който върви по стъпките на Даниел, изразявайки още по-изострената чувствителност на едно ново недоволно поколение. В пловдивската постановка на Гройс от 1975 г. проличава, че режисьорът не вярва в пламенната любов на двамата герои и я свежда до доста тривиално взаимоотношение между половете, лишено от истинска душевна близост.

Би могло да се каже, че със сценичните трансформации на пиесата от началото на 70-те години започва необратимият процес на нейната цялостна деромантизация, състояща се до голяма степен в прехода от психологическо към физиологическо мотивиране на любовната връзка, а оттам очевидно и в преосмисляне на идеята за любовта в тази архетипна за темата творба. Още у Леон Даниел традиционно мислещите критици забелязват, че влюбените са „доста разголени" и че в този си вид представлението е неподходящо за ученици.[22] Общо е и раздразнението от изнесеното на преден план полово привличане между двамата герои у Гройс.[23] Този нов акцент върху сексуалното като съдържание на любовното чувство е опит за бунт на театъра срещу лицемерния пуританизъм на официалната социалистическа култура. Но неговият прицел е и по-далечен – той е насочен срещу

[22] Серафим Северняк, „Какво да се прави или Видинска културна неделя", в. „Народна култура", бр. 48, 27.XI.1971 г.

[23] Вж. напр. Любомир Тенев, „Един сезон в Пловдив", в. „Народна култура", бр. 41, 11.X.1975 г.

приповдигнато-романтичната традиция в поставянето на класиката, която идеологията се е опитала да приспособи за своите цели чрез поляризиране на художественото изображение в двете несъвместими категории на пълна идеализация и пълна демонизация. Заличаването на границата между тези два полюса е всъщност отхвърляне на официалното предписание, а заедно с него и на цялата система от идеи, която го е породила.

Резултатът от описания обрат в третирането на Шекспировия материал е оформяне на една дълбоко скептична картина на реалното общество и на моделираните от него междучовешки отношения, в която духовните ценности са отстъпили място на голите животински инстинкти. Бягството от пагубната среда в свой затворен свят, което, ако се съди по постановката на Вили Цанков и пиесата на Иван Радоев от 60-те години, тогава беше достъпно за младите, сега вече е немислимо. Средата е заляла тяхното илюзорно убежище и го е присъединила към своите бездушни владения.

Осемдесетте години довеждат тази отчаяно трезва ревизия на всяка романтика до логичния ѝ край и окончателно изтриват всякакво морално разграничение между различните групи персонажи. Дегероизацията на Ромео и Жулиета вече добива съвсем конкретни, разбираеми за съвременния български зрител измерения. Най-характерна за този период – непосредствено преди Горбачовата перестройка – е постановката на младия и дързък Иван Добчев в Театъра на армията през 1983 г. Мнозина все още си спомнят как от самото начало младеж и девойка, облечени с дънки, излизат на сцената, за да извикат духа на Шекспир от бутилка шампанско. Всичко започва като купонджийска шега и тонът е точно такъв. Родителите на дънковите Ромео и Жулиета са еснафи от рода на онези, които обкръжаваха мансардата на Радоевите влюбени. Те са възпитавали децата си в постулатите на своя потребителски манталитет и са уверени, че така са осигурили успеха им. В тези условия младите естествено се отдават на безсмислен хедонистичен живот. Това проличава особено ясно в начина, по който е представена приятелската компания на Ромео. Дори враждата между Монтеки и Капулети се използва от тези хора като възможност за вълнуващо приключение в отегчителния свят на прозаични материални интереси. Но след двете неочаквани убийства – на Меркуцио и Тибалт – уж храбрите младежи изведнъж се превръщат в хленчещи страхливци и на брат Лоренцо се възлага непосилната задача да направи всичко възможно, за да реши проблемите им. Той впрочем е единственият персонаж, способен на човешко съчувствие към другите, но по ирония на съдбата добротата му води всички към бедствие и в края на краищата клетият монах ще изболе очите си, за да не вижда повече обграждащото го отвред непобедимо зло. Що се отнася пък до родителите на загиналите влюбени, те ще излязат на авансцената не за да оплачат децата си, а за да се впуснат в абсурдно състезание относно това, кое от двете семейства ще изгради по-голям и по-скъп надгробен паметник в тяхна чест.[24]

[24] Особено обстоен и проницателен е анализът на Добчевата постановка в рецензията на Христина Тошева „Зрял постановъчен замисъл", в. „Литературен фронт", бр. 11, 17.III.1983 г.

Колко до болка позната е цялата тази обществена атмосфера за преживелите брежневското време на потребителския антиморал, така ярко скициран още в гротеската на Иван Радоев! И как в иронично преобърнат вид социалистическият театър в края на краищата е изпълнил изричното изискване на официалната идеология да се изличи разликата между живот и сцена, за да се въдвори и тук и там единствената същинска реалност!

* * *

Няколко години след постановката на Добчев целият този изпразнен от съдържание свят, който тя отразяваше в своето алюзивно огледало, се разпадна като къща от карти. Тъкмо защото беше докрай изпразнен и вече нямаше какво да го поддържа отвътре. Беше през късната есен на 1989 г. Още през следващия сезон Теди Москов представи своята „Ромео и Жулиета". Както и преди 120 години, пак тази пиеса беше избрана да възвести новото българско пробуждане и новото ни летоброене. Но сега чувството за начало трудно можеше да се разграничи от усещането за край. Цялата структура на драмата се беше разпаднала на безброй отломъци. В нея нямаше вече нито сюжет, нито цялостни герои. Всичко беше една безформена руина, един куп от текстуални и визуални цитати. Дори човешките тела се бяха лишили от целостта си и ту изгубваха, ту умножаваха своите съставни части в най-причудливи съчетания. Едни от тези части бяха живи и истински, други – бутафорни и замръзнали в установени от традицията пози. Често едните се обърквaха с другите. Такава пиеса не можеше да има нито начало, нито край, нито смисъл. Тя просто беше знак за разпадането на цял един свят, включващ и театъра, а и цялата система от образи, които са придавали значение на битието ни. Напред беше неизвестността, празнотата, която тепърва трябваше да се изпълва с нови значения. Защото срутването, колкото и да беше предвидимо, завари почти всички неподготвени. И объркани.

Едно стана ясно още от този миг: старият романтически Шекспир беше безнадеждно мъртъв, новият актуално-политизиран Шекспир беше свършил своето и оттук нататък едва ли щеше да бъде обществено необходим. Сякаш беше настъпил най-сетне моментът Шекспир да се отърси от своите временни преоблекла и да възвърне първоначалната си същност като разказвач на занимателни и вълнуващи архетипни човешки истории, в които оживяват запомнящи се завинаги човешки лица, характери, постъпки.[25]

Но ето че още една постановка на „Ромео и Жулиета" – тази на Бина Харалампиева – се появи през 1996 г. в Малък градски театър зад канала, за да ни покаже, че утвърденият през предходните десетилетия иносказателен подход към Шекспировия материал с днешен социален и политически адрес все още не е останал в миналото. Продължавайки някои смислови

[25] Към приблизително такава промяна в театралната трактовка на Шекспировата драма призовава известният английски режисьор и критик Джон Ръсел Браун в последната си книга, *New Sites for Shakespeare* (Routledge, London and New York, 1999).

посоки, интересно набелязани в михайловградската трактовка на трагедията, предложена от Надежда Сейкова в обстановката на поляризиралия страната „възродителен процес“ в края на 80-те години, тази режисьорка съвсем определено насочва поглед към възпламенените с нова сила през 90-те пластари балкански конфликти. Както самата тя изповядва: „В географската ширина, където живеем, омразата винаги избухва в кървава вражда. Тя е омраза, която вика отмъщение... Когато започнах да се занимавам с текста, се убедих колко трудно е да изровиш любовта изпод напластяванията на омразата-вражда и на провинциализма. В тази Верона няма пространство за любов. Тясно е. Задушно е. Скучно е. Героите говорят за любов, преди да са я изпитали, а малко след като я изпитат истински, умират.“[26]

Изглежда, че каквито и европейски простори да ни примамват, дотогава докогато нашата „географска ширина“ остава в сегашното си състояние, ще продължаваме да се обръщаме към Шекспировата драматургия – в това число и към вечната история за прекрасната и обречена любов на Ромео и Жулиета – с досегашните си нужди и очаквания. Ще я притегляме към себе си, вместо да ù позволим тя да ни притегли към себе си. Но – всяко нещо с времето си. А може би и с мястото си...

[26] Цитатът е взет от интервю на Бина Харалампиева, поместено в театралната програмка на нейната постановка на „Ромео и Жулиета“ от 1996 г.

СТРУКТУРА И ЦЕЛ НА I КНИГА НА АРИСТОТЕЛОВАТА „ПОЛИТИКА“

Анастас Герджиков

Наред с „Метафизика“ Аристотеловата „Политика“ е едно от най-обсъжданите произведения на философа. Тя е дала повод за многобройни противоречащи си взаимно тълкувания, а структурата и подредбата ѝ поставят поколения класически филолози пред нерешими проблеми.

„Политическите изследвания“ спадат, както е известно, към най-неединородните текстове на Аристотел, които притежаваме. Неща, които са свързани, очевидно са откъснати едно от друго; доктрини, които не могат да се съгласуват, стоят една до друга и не липсват пропуски. Науката опитва от векове чрез разместванията, задрасквания и пр. да придаде малко повече кохерентност и последователност.“[1] Тези думи на О. Гигон рисуват широко разпространената картина за „Политика“ като неединороден и вътрешно противоречив сбор от писани по различно време текстове (или произнасяни по различно време лекции). Според повечето изследователи, обединявайки механично изложения, които често засягат една и съща тема, редакторът не е могъл да избегне повторенията и противоречията, а обсъждания на различни теми са се оказали безпричинно едно до друго.

На пръв поглед Първа книга е типичен пример за описаната картина. В нея първо се говори за видовете управляващи, после за видовете общност. По този повод се констатира, че човекът е обществено същество. След това се отделя доста внимание на отношенията между господаря и роба, за да се стигне до извода, че робството е „по природа“. Оттук безпричинно се скача на темата за изкуството за печелене на пари и се обсъждат неговите части. Накрая, за да бъде пълно объркването, книгата завършва с една глава за добродетелта на робите, жените и децата.

Как да подходим към такъв текст? Той явно е несвързан и няма обща идея. Остава ни само да извлечем от него отделните места, които изглеждат смислени. Сентенцията за ζῷον πολιτικόν и отношението на Аристотел към робството ще дадат богат материал за изследване на историци на културата, социолози и антрополози.

Макар да не може да предложи задоволително обяснение на всички „странности“ на „Политика“, авторът на тези редове е убеден, че в много случаи те са резултат от неразбиране на текста и най-вече на неумението на съвременния човек да проследи логиката на едно твърде дълго изложение – често над 20-30 страници, – в резултат на което смисълът на цялото се губи, за да търсим обяснение на частите, на които неправомерно сме го разделили.

[1] О. Гигон, Предговор към „Политика“. В: Аристотел, Политика, София, 1994, XXIX.

В настоящата работа предлагаме като илюстрация на тази теза анализ на изложението в Първа книга на „Политика“. Чрез последователно проследяване на хода на мисълта ще се опитаме да покажем, че в нея нито има противоречия, нито са смесени теми, които нямат нищо общо помежду си.

* * *

В „Политика“ срещаме два типа критика от страна на Аристотел спрямо неговите предшественици. Или става дума за отделни забележки като казаното в Осма книга за фригийската хармония (1342a 33 и сл.), или се разглеждат цели произведения, чиито идеи се опровергават последователно с множество доводи. От втория тип е критиката на Платоновите диалози „Държавата“ и „Закони“ и на някои други проекти за държавно устройство във Втора книга на „Политика“. По средата между тези два подхода са критичните бележки срещу Платон в Четвърта и Пета книга, където Аристотел изразява отношението си в няколко изречения.

Обикновено се смята, че няколкото алюзии за мнението на Платон и Сократ в първа книга (1252a 7-16, 1253b 18-20 и 1255b 16-22) са случайни забележки, с които Аристотел мимоходом изразява неодобрението си към Платоновата позиция, че държавник, цар, стопанин и господар са управляващи от един и същи тип („Държавникът“ 258E-259C). **Целта на тази работа е да покаже, че Първа книга е посветена изключително на критика на Платоновото мнение, че нейната структура изцяло се определя от тази критика и че проследяването на хода на критичното разсъждение е единственият начин да видим в Първа книга не разхвърляни мисли, а обмислено и последователно изложение.** Преминавайки през перипетиите на Аристотеловата мисъл, ще видим, че някои от привидно очевидните идеи на философа, станали повод за безбройни статии и книги, са просто елемент от аргументацията и като такива може да отразяват, но може и да не отразяват истинското мнение на Аристотел.

Още в началото се казва, че не са прави някои, които смятат, че държавник, цар, стопанин и господар са едно и също. Те смятат, че управляващите се различават помежду си по броя на подчинените, а не видово (1252a 7-16). Не е необичайно Аристотел да означи с „някои“ Платон. Х. Бониц изброява подобни изрази, с които Аристотел замества директното посочване на Платон и Сократ: φασί, οἴονται, νομίζουσί τινες[2]. Особено показателно е мястото в „Никомахова етика“ VI 13, 1144b, където веднага след „τινες“ се споменава и Сократ. Твърдението на Платон, че между едно голямо семейство и един малък полис няма разлика (1252a 12-13), е от „Държавникът“ 259B.

Аристотел започва полемиката веднага след първото изречение – всеки полис е определен тип общност, всички общности се стремят към определен вид благо, но най-вече и към най-висшето благо се стреми най-

[2] H. Bonitz, Index Aristotelicus, Berlin, 1955, 598a 15.

висшата общност, която обхваща всички други. За това начало Шютрумпф пише: „Както и в други свои самостоятелни големи изследвания (Anal.post., Phys., De part. anim., Met., EN), Аристотел започва с изречение с универсална валидност“[3]. Това е така, но този път това общовалидно изречение е по-различно – още тук Аристотел има наум опровергаването на изложеното веднага след това мнение. Защото ако полисът е специфична общност, която при това е по-висша от останалите, очевидно е, че приравняването на ръководителите на полиса с управляващите на останалите общности е неправилно. Веднага след това идва възражението срещу такова приравняване. Това изречение е въведено с „οὖν“ – смисълът е: „Полисът е нещо много специфично, следователно не може държавникът да е едно и също със стопанина и господаря“.

За да покаже, че между управляващите[4] съществува качествена разлика, Аристотел предлага един анализ на видовете общности. Първата (по време на възникване) общност е семейството, домът (1252b 9-10), втората – селото. Селото се състои от няколко семейства и е един вид колония на семейството – ἀποικία οἰκίας (1252b 15-17). Важно следствие от това е фактът, че близостта на селото и семейството е причината за възникване на царската власт – главата на семейство управлява дома като цар и затова и селото се управлява от цар. (1252b 20-22). Общността, съставена от няколко села, е полисът (1252b 27-28). Тази общност възниква последна, но по значение тя е първа (1253a19). Първите общности са по природа, следователно и полисът е по природа. Освен това полисът е техният τέλος, а природа на всяко нещо е неговият τέλος[5]. Следователно човекът по природа е същество, което участва в полисната общност. (1252b 30-1253a 3)

Тази втора глава е в известно отношение объркваща. Аристотел иска да разграничи πολιτικός, βασιλικός, οἰκονομός и δεσπότης и неочаквано установява, че при прехода от семейството към селото и от селото към полиса властта остава все царска. Дори това обаче не е в противоречие с критиката към Платон, а я подкрепя – именно от това, че при това развитие не се променя формата на управление, става ясно, че управляващите не се различават помежду си по по-големия или по-малък брой на управляваните. Във втора глава не се различават управляващите, а общностите.

---

[3] Aristoteles, Politik, übersetzt und erläutert von E. Schütrumpf, Buch I, Berlin 1991, 171, към 1252a 1.

[4] В края на първа глава изрично се казва, че изследването на частите на полиса се предприема, за да се покаже по какво се различават видовете власт. Присъединявам се към казаното от Шютрумпф, цит. съч., I 183-184 към 1252a 21 за смисъла на περί τούτων: „Та нали главата е посветена на опровергаването на Платоновото приравняване на управляващите в различните области; това е разграничението, което има за цел Аристотел, не това между неговите (на полиса – А. Г.) части, ... които той всъщност иска да изведе само за да обоснове по този начин пропуснатата от Платон разлика“.

[5] За телеологизма, проникнал всички произведения на Аристотел, вж. Д. Гичева-Гочева, Нови опити върху Аристотеловия телеологизъм, София, 1999.

Също и загадъчният пасаж 1252a 39-1252b 9 става ясен в светлината на полемиката с Платон. Иначе е необяснимо защо Аристотел смята за необходимо да подчертае, че жената и робът са различни по природа. Дотук са споменати две от обсъдените в трета глава части на семейството – отношенията мъж – жена и господар – роб. Ако жената и робът са различни по природа, трябва да са различни и стопанинът и господарят.

Третата глава започва с изречението „След като [вече] е ясно, от какви части се състои полисът, необходимо е първо да кажем нещо за ръководенето на домашното стопанство (οἰκονομία), защото (γάρ) всеки полис се състои от семейства (οἰκία)". Това γάρ би било невъзможно без постигнатото във втора глава. След като във втора глава беше установено от какви части се състои полисът и че най-малките му части са семействата, сега е необходимо да се каже нещо за управлението на тези най-малки части. Цялото следващо изложение за ръководенето на домашното стопанство е част от аргументацията срещу идентифицирането на държавника, стопанина и господаря. Ясно е, че полисът, семейството и връзката господар – роб не са идентични, чрез генетическия подход във втора глава дори е доказано, че семейството е част от полиса, а отношенията господар – роб са част от семейството. В следващите глави се прави изводът от това: управляващите в тези три случая също са различни. Така става ясно защо е била необходима втора глава – беше нужно да се разграничат общностите, преди да се разграничат техните управляващи. В началото на трета глава се казва, че започва изследване на οἰκονομία, а не да кажем на οἰκονομική: Аристотел иска да разграничи ръководителите на общностите, а не да говори за икономика, както отново и отново погрешно се е повтаряло до Шютрумпф. С това не искам да кажа, че Аристотел не употребява двата термина и като синоними, а само да подчертая, че тук го интересува οἰκονόμος, а не икономиката като такава.

Най-малките части на семейството са отношенията господар – роб, мъж – жена и баща – деца (1253b 5-7). Към тях се прибавя и изкуството за придобиване (χρηματιστική), за което засега не е ясно дали е част от ръководството на домашното стопанство или самото домашно стопанство (1253b 12-14). Аристотел иска да разгледа отначало отношенията на господаря и роба, за да се опита **да постигне по-добро разбиране от приеманото в момента становище** (1253b 14-18). И напомня за чие становище става дума: едни смятат, че господарската власт (δεσποτεία) е знание (ἐπιστήμη) и че ръководенето на стопанството, господарската власт и изкуството на държавника и царя са едно и също (тук Аристотел вмята „както казахме в началото"); други – че господарската власт е противоестествена (1253b 18-21). Първото несъмнено е мнението, застъпено от Платон в „Държавникът" 259C. Цялото досегашно изследване е основата, на която Аристотел ще изгради аргументацията си срещу това становище.

Четвърта глава е посветена на собствеността (κτῆσις). Собствеността е част от οἰκία, а изкуството за придобиване на собственост (κτητική) – част от οἰκονομία (1253b 23-24). Както в останалите занаяти са необходими инструменти, така е и при οἰκονόμος. Тъй като неодушевените

инструменти не могат да изпълняват своята задача самостоятелно, във всички изкуства са необходими и одушевени: кормчията има нужда от помощник-кормчия, господарят – от роб (1253b 27-33). В останалите занаяти обаче инструментите са оръдия за произвеждане (ποιητικά), а собствеността е инструмент за практиката на живота (πρακτικόν), защото животът не е ποίησις, а πράξις (1254a 1-7). Собствеността и одушевената ѝ форма – робът – принадлежат напълно на собственика си. Следователно роб е онзи, който принадлежи на друг, т.е. е негова собственост, макар че е човек (1254a 8-16).

Как трябва да разбираме тази глава? Дефиницията на роба ли е целта на Аристотел? Или на собствеността изобщо? Засега тук научаваме следното: изкуството за придобиване (κτητική) е част от домашното стопанство (οἰκονομία), а собствеността (κτῆμα) – инструмент. Колко важно е последното ще видим в осма и девета глава. Освен това κτητική е различна от останалите изкуства – тя не произвежда, а собствеността не е оръдие на производството.

В пета глава Аристотел се обръща към въпроса, дали съществува роб по природа. Според него във всяко нещо по природа има управляващо и управлявано, при което властта над по-добри винаги е по-добра (1254a 21-34). При живото същество това са душата и тялото (1254a 34-36)[6], в семейството – мъжът и жената (1254b 13). За роба да се подчинява на господаря е полезно, както за тялото да слуша душата.

В известен смисъл са прави обаче и онези, които твърдят, че робството е против природата (I 6,1255a 3-4). Самият Аристотел заема междинна позиция между двете мнения („Робството е по природа“ и „Робството е противоестествено“). Според него робство по природа съществува, но съществуват и роби, които не са по природа такива (1255 b 4-9). Мнението

[6] Аз бих превел 34-35 „Живото същество е първото, което се състои от душа и тяло“, „При живото същество за първи път наблюдаваме душа и тяло“. Шютрумпф, цит. съч. I, 17 схваща „πρῶτον“ като начало на изложението за господарската власт по природа, като се мотивира така: „Последователността 1-3 (Господарската власт в живото същество, на човека над животното и на мъжа над жената – А. Г.) се въвежда с „първо“ (πρῶτον, a 34, повторено b 3), „след това“ (πάλιν, b 10), „по-нататък“ (ἔτι, b 13). Аз онагледих това членение с превода си на a 34, обичайното предаване с „Живото същество се състои първо ...“ (Бернайс; Гигон; Зигфрид; Сондърс; Лорд) ни кара да очакваме, че ще се прибави второ деление на живото същество. Реално следващото деление на душата на разум и желание (b 5) е още част от първо.“ (Шютрумпф, цит. съч., 254-255, към 1254a 34) Това разсъждение е напълно основателно – преводът с „първо“ променя смисъла на мястото. От друга страна ми се струва, че πάλιν (1254b 10), ἔτι (1254b 13) и οὖν (1254b 16) се отнасят само към второто πρῶτον (1254b 3). В 1254a 34 πρῶτον не означава „Ето първия пример за господарска власт по природа“, а „При живото същество за първи път е налице душа“ и затова първият пример за такава връзка – властта на душата над тялото – е образецът, чрез който Аристотел обосновава като естествена господарската власт при човек – животно, мъж – жена и господар – роб.

на онези обаче, които смятат, че всички форми на власт са тъждествени, се обявява за опровергано (I 7,1255b 16-18). Тази констатация се въвежда с „οὖν", тя е изводът от разсъжденията в първите шест глави.

След това изследване Аристотел достига до заключението, че властта на държавника е над свободни, на господаря – над роби, властта на стопанина е монархическа, а на държавника – над равни. Следователно господарят е господар не благодарение на някакво знание, а защото е господар по природа. Същото важи и за робите и свободните (1255b 18-22).

Разглеждането на въпроса за природната даденост на робството не е отклонение, нито самостоятелно изследване на робовладението. То е част от полемиката с Платон – именно от констатацията, че някои са господари и роби по природа, Аристотел може да направи извода, че господарят не е господар благодарение на някакво знание, а защото просто е такъв по природа (1255b 20-21). Също и мнението на тези, които смятат, че робството е против природата, не е приведено от желание да се предприеме подробно изследване на робството, което да направи и преглед на всички мнения по въпроса. Можем да достигнем до такова погрешно заключение, защото на пръв поглед това мнение няма нищо общо с въпроса, дали господарят е господар благодарение на някакво знание. Но едно такова мнение не допада на Аристотел, който има намерение да докаже, че робството е по природа и оттам, че Платон не е прав, когато говори за знание на господаря. Аристотел не може просто да каже, че робството е **винаги** по природа – по това време въпросът е много дискутиран и такова категорично обобщение не би било прието без резерви. Затова той трябва да докаже, че **поне за някои** робството е естествено, а това е възможно само ако той опровергае поне отчасти мнението на противниците на робството.

По тази причина е прибързано от разглеждането на робството в Първа книга да се правят заключения за мнението на Аристотел по този въпрос. Би могло да ми се възрази, че дори темата да е подчинена на полемиката с Платон, Аристотел не би казал нещо, ако мисли обратното. Всъщност обаче това е напълно възможно – в „Политика" има немалко примери за това, как Аристотел сам си противоречи, твърдейки противоположното на свое предишно изказване там, където това е от полза за аргументацията или полемиката му. Когато в I 13,1260a 28 е склонен по-скоро да се съгласи с Горгий, който само изброява добродетелите, отколкото с Платоновия Сократ, който в „Менон" 73 с твърди, че у всички е налице една обща добродетел, това не може да е истинското му мнение.[7] Полемиката на Аристотел с Платоновия „Менон" е само още едно доказателство

[7] Шютрумп, цит. съч. I 378, към 1260a 28 пише: „В никой случай Аристотел не се идентифицира с това изброяване на добродетелите (методът на изброяване на Горгий 1260a 27 и сл. се доближава до тези, които Аристотел споменава в EN X 10, 1181b 5 във връзка с *критика* на софистическите учения за политиката · διελόμενοι τὰς ἤξεις) ... Така че оттук не можем да извлечем извода, че той самият не признава в arete и нещо общо."

за това, че е грешка да се отъждествяват οἰκονόμος и δεσπότης. И когато Аристотел казва в II 4,1262a 40-b 3, че общността на жените е по-подходяща за третото съсловие, а в II 6, 1264b 28-1265a 1, че Платон е оставил нерешени множество важни въпроси и се е занимавал с маловажни неща като възпитанието на стражите, той явно прави това само за да му противоречи. Изключено е Аристотел сериозно да е бил срещу общото определение на добродетелта или срещу възпитанието, защото и „Политика", и „Никомахова етика" показват, че мнението му е тъкмо обратното. Следователно е напълно възможно и тук думите на Аристотел да са обусловени от полемичния контекст и да не предават истинското му мнение.

В следващите глави (8-11) се говори за собствеността и изкуството за придобиване, което привидно подкрепя представата за Първа книга като изложение на икономическа теория[8]. Но, както вече казахме, в Първа книга не става дума за οἰκονομική, а за οἰκονομία, не за изкуството на икономиката, а за ръководенето на οἰκία, т.е. за οἰκονόμος.

По-нататък Аристотел решава да се занимае с цялата собственост и с изкуството за придобиване, особено след като робът се е оказал част от собствеността (1256a 1-3). Това не означава „Разглеждаме собствеността и придобиването ѝ, защото се занимаваме с роба", споменаването на робите е просто още един повод за това. Истинската причина е желанието на Аристотел да покаже, че набавянето на собственост е само **една** от функциите на стопанина, както току-що е доказал, че и господарската функция на стопанина е само **една** от неговите функции[9]. Това веднага се

[8] В коментара си Шютрумпф, най-големият познавач на „Политика" в момента (и общо взето игнориран от групата самодоволни специалисти, предъвкващи „Политика" на конференции и симпозиуми през последните четиридесет години), е принуден постоянно да повтаря, че Първа книга не е икономически трактат: „Та „Политика" не е икономика, книга за ръководенето на домашното стопанство, а изхожда от полиса като най-висшата общност и отхвърля отъждествяването на ръководителите на държавата с тези на семейството" (Цит. съч. I, 60). „Затова темата на тази книга не е, както всеобщо се приема, икономиката като учение за домашното стопанство, а държавата и частите, които я съставят, като основа на обхватно изясняване на различните отношения на власт, насочено срещу идентифицирането на властта в най-висшата общност с тази в подчинените отношения между личности ... Трябва да помним тази връзка, иначе се стига до принципно неразбиране на Pol. I (пак там I, 120; вж. и 45; 120 и сл.; 227 и сл. към гл. 3; 324 и сл. към гл. 9).

Разглеждането на специфично знание на οἰκονόμος всъщност би подкрепило **Платоновото** мнение, срещу което тук се бори Аристотел.

[9] Шютрумпф, цит. съч. I, 299-300, противопоставя на разглеждането на робството, в което е установено, че οἰκονομία не е идентична с δεσποτεία на изследването в 8-11 глава на въпроса, „какво позитивно е истинската задача на οἰκονόμος". Това обаче не е така - и тук се установява, че изкуството за придобиване не е единствената задача на οἰκονόμος, накрая Аристотел дори достига до извода, че е най-добре необходимите средства да са налице от само себе си. Целта му е да покаже, че οἰκονόμος има различни задачи и че господарската му функция е само една от тях. Конста-

казва изрично – въпросът е преди всичко дали изкуството за придобиване е идентично с изкуството на стопанина, дали е част от него, или му е подчинено. И ако му е подчинено, инструменти ли набавя или материал (1256a 3-10). Очевидно οἰκονομική не е идентична с изкуството за придобиване, защото изразходва средствата, които то осигурява; въпросът е дали изкуството за придобиване е част от изкуството на стопанина, или е самостоятелно изкуство (1256a 10-14).

Аристотел изброява различните начини на живот, при които собствеността е дадена от природата – животът на номадите, на ловците (разбойници, рибари и същински ловци) и на земеделците (1256a 30-1256b6). Такава собственост изглежда на всички дадена от самата природа. Този вид изкуство за придобиване е по природа част от изкуството на стопанина и истинското богатство се състои от такива блага. То е набор от инструменти за ръководенето на стопанството и държавата (1256b 26-39)[10]

Има обаче и друг вид изкуство за придобиване. В девета глава се описват неговото възникване и особеностите му. Този вид изкуство за придобиване се е развил от естествената размяна. При него богатството не е средство към целта, а самоцел, затова такова богатство няма граници, докато естественото изкуство за придобиване има. За разлика от естественото изкуство за придобиване вторият вид не е част от οἰκονομική, изкуството на стопанина.

В края на главата Аристотел обобщава разгледаните проблеми – същността на втория вид χρηματιστική, причините тя все пак да се практикува и разликите между нея и необходимия, естествен и ограничен вид изкуство за придобиване. И десета глава започва с думите, че след това изследване вече е възможно да се отговори на въпроса, дали изкуството за придобиване е задача на стопанина и държавника или не. Един пример (1258a 27-34) показва, че това изкуство е само отчасти задача на οἰκονόμος, то по-скоро е помощно изкуство, а най-добре е средствата да са ни предоставени от самата природа.

По този начин Аристотел отговаря на поставените в 1256a 3-10 въпроси.

тацията, не οἰκονομική не набавя, а употребява средствата не е определяне на същинската задача на οἰκονομική, защото тя има много задачи. Тя **обхваща** господарската и придобиващата функция на стопанина и дори неговата функция като съпруг и баща. В всеки случай Шютрумпф разбира, че тук темата продължава да бъде стопанинът, „за който става дума след глава 1 и особено след глава 3" и че „това изложение принадлежи непосредствено към въпроса: изясняване на видовете власт" – нещо, което мнозина не са разбрали.

[10] κτητική може да бъде и част от πολιτική и не е непременно част от οἰκονομική, е доказателство както за твърдението, че тя не е идентична с οἰκονομική, така и за това, че тя е една от многото задачи на οἰκονόμος. В 1259a 35-36 се споменават по-скоро неодобрително политиците, които са се посветили само на набавянето на средства за държавата.

Още там стана ясно, че χρηματιστική не е идентична с οἰκονομική. Сега вече се изясниха въпросите, дали тя е част от нея, или ѝ е подчинена. На последния поставен там въпрос – дали χρηματιστική осигурява инструменти или материал – беше отговорено още в 1256b 36-37.

В 11 глава Аристотел говори за практическата страна на обсъдените въпроси. Тъй като обаче темата е друга, той решава да не се задържа на практически подробности и препраща към специализираната литература по тази тема. Веднага след това в глави 12 и 13 се обобщава резултатът от изследването.

Аристотел повтаря, че има три части на изкуството на стопанина (οἰκονομική) – вече обсъдената господарска функция, бащината и брачната власт (χρηματιστική вече не е част изкуството на стопанина - Аристотел показа, че тя е негово подчинено изкуство). Стопанинът упражнява власт над жена и деца – и в двата случая управлява свободни хора, но жена си като държавник, а децата като цар (1259a37-1259b1).

Очевидно е, продъ лжава Аристотел, че изкуството на стопанина се грижи повече за хора, отколкото за неодушевена собственост, и по-скоро за добродетелта на свободните, отколкото за тази на роба (1259 b18-21). Робът, жената и детето наистина притежават добродетел, но тя е различна от тази на управляващия (1259b 22-1260a 24). Следователно е по-добре просто да се изброяват отделните добродетели, отколкото да се определи една обща добродетел[11] (1260a 24-28). Очевидно е също, че господарят като такъв, а не някакво господарско изкуство, е причина за добродетелта на роба (1260b3-5). Това последно загадъчно изречение всъщност изключва (след отхвърлянето на χρηματιστική като евентуално изкуство на стопанина) и възможността възпитанието на роба да представлява едно такова изкуство. Но понеже Платон сам е против възпитанието на робите (Leg. VI 777E), Аристотел се чувства длъжен да влезе в противоречие и с това – робите все пак трябва да бъдат възпитавани повече от децата (1260b 5-7). За другите два вида отношения (мъж – жена, баща – деца) Аристотел ще говори другаде (1260b 8-13).

Спори се по въпроса, къде Аристотел е изпълнил последното обещание и защо тук се е задоволил с отношенията между господар и роб. Дали наистина Първа книга е останала недовършена (фон Арним), или темата ѝ наистина е робството и домашното стопанство? Всъщност Аристотел просто не се нуждае от обсъждане на тези два вида отношения заполемиката си с Платон. Другите два вида отношения, както и темата за χρηματιστική, бяха изобщо въведени само за да се покаже, че стопанинът има много задачи и че функцията му като господар е само една от многото и затова не може да се отъждествява с цялостната дейност на стопанина.

Обобщавайки, можем да кажем за Първа книга следното. Книгата е посветена на опровергаването на Платоновото мнение, че държавникът, царят, господарят и стопанинът са идентични и притежават някакво общо знание. За да докаже обратното, Аристотел показва, че изкуството на

[11] Критика на Платон, „Менон" 71B-73C.

стопанина не е тъждествено нито с господарската, нито с брачната, нито с бащината власт. Всичко това са част от задачите на стопанина. Наистина един и същи човек е стопанин, съпруг и баща, и същият човек се грижи и за собствеността, но изкуството на стопанина (οἰκονομία) е родовото понятие, на което са подчинени функциите на стопанина като господар, съпруг, баща и човек, набавящ собственост. По тази причина не може да се отъждествяват οἰκονόμος и δεσπότης – това би означавало да идентифицираме частта с цялото.

Аналогично и семейството, οἰκία, е една част от полиса, затова е неправилно да се отъждествяват ръководителите на семейството и полиса, които се отнасят помежду си като част към цяло. Шютрумф смята, че Аристотел „не е осъществил твърде високо поставената цел да разгледа четирите вида управляващи, отъждествени от Платон“[12], защото царят не беше разграничен от останалите три. Може би обаче той изобщо не е имал такова намерение. В цялата „Политика“ се говори толкова много за царската власт, че разликата с държавника става очевидна. Преди всичко обаче за него тук не е важно противопоставянето на държавника и царя, които наистина са различни, но управляват общности с еднакъв ранг, а опровергаването на отъждествяването на хора, управляващи общности, едната от които е подчинена на другата, и на функции, едната от които е част от другата.

Както видяхме, Първа книга на „Политика“ е посветена на опровергаването на Платоновия възглед, че отделните форми на власт са идентични и почиват на някакво знание. За Аристотел едно толкова общо определение е неприемливо. Според него по-правилно е видовете власт да се изследват подробно и да се установи специфичното във всеки отделен случай. Критиката на Платоновото мнение е нишката, която обединява частите на изследването и определя композицията.

Шютрумпф пише за първа книга: „Трябва да се признае, че Аристотел в повечето случаи не е изяснил фактическата връзка между отделните тематични раздели на тази книга. В много случаи въведението в началото на някой отделен раздел, на отделна глава е изключително грубо, преходът – немотивиран ... Интерпретаторът има задачата грижливо да проверява дали тук все пак не съществува вътрешна връзка, която не само прави разбираема тази подредба на материала, а дори я изисква.“[13] Античната култура, особено гръцката, е устна култура, в която дълго се е говорило много и се е писало малко. Дори тогава, когато вече не е било така, устният ѝ характер се съхранява до края на античността. Този факт е сложил отпечатък върху повечето гръцки текстове. Безбройни са местата у Платон и Аристотел, при които съвременният читател не разбира хода на мисълта, просто защото изходната точка е останала толкова далеч назад, че напълно сме забравили къде е започнало изследването. Накрая неочаквано се стига до резултат, който напомня за поставения в началото въпрос и

[12] Цит. съч. I 126.

[13] Пак там I 121.

предполага предходното изследване като аргументация. Тогава говорим за груби преходи и не съвсем ясно членение. Очевидно обаче за гърците не е било толкова трудно да проследят едно доказателство, без да изгубят нишката на разсъждението дори в дълъг разговор, както в много от Платоновите диалози. Друг пример за това, че Аристотел предполага тази способност у читателя, са първите пет глави на Трета книга. След дългото изложение за държавата в трета глава и за добродетелите в четвърта човек лесно забравя, че изходната точка в първа глава е бил въпросът за гражданина. Тогава идва шеста глава, от която става ясно, че и този въпрос е бил поставен, за да се изясни още по-рано поставения въпрос за същността на държавата. Нужни са внимание и остър ум, за да проследим едно такова дълго изложение, без да забравим откъде е тръгнало то и каква е целта му. Иначе се стига до грешни преводи и неверни интерпретации.

Фактът, че при полемиката с Платон Аристотел разглежда много въпроси, които привидно нямат много общо с обсъждания проблем, не може да е доказателство за това, че темата е друга, например робството или дори икономиката. Изследователят трябва наистина „грижливо да проверява“ какво е съществено, а не да прави прибързани изводи.

ОБРАЗИ НА ПРЕОБРАЗУВАНЕ/ ИЗЧЕЗВАНЕ

Ангел Ангелов

Оригиналът/отпечатъкът/копието: инсталации на Надежда Ляхова

През 1999 г. Надежда Ляхова направи три изложби и един пърформанс, чийто обекти бяха маски, изработени от различен материал.[1] Маските притежаваха особеността да са отливки от лицето на художничката. Да се размишлява за отношението между лице, маска, отпечатък и материал изглежда съответно на изложбите.

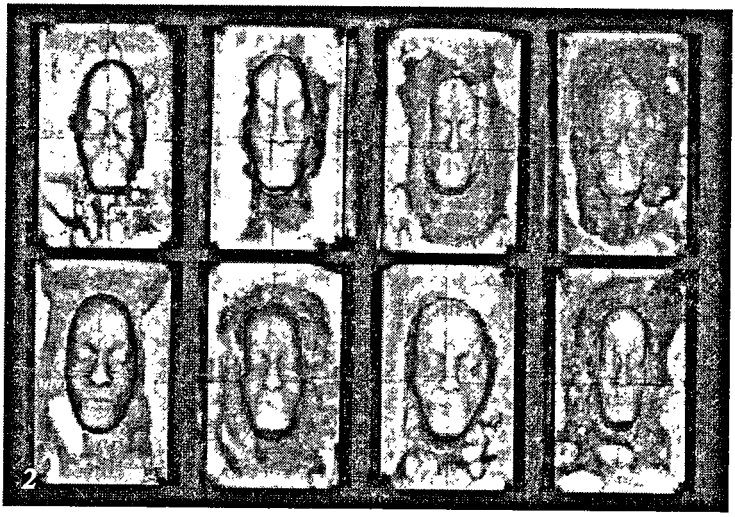
Първата изложба „Сапунени отражения" беше разположена в трите зали на Центъра за изкуство „Ата" (3-14. 02. 99 г.) В първата зала върху маса, покрита с виолетово кадифе, бяха поставени 12 цилиндрични съдчета от тенеке с порцеланови похлупачета. В тях, както твърди и надписът, *[снимка 1]* има „100 % размит авторски сапун". Към съдчетата е прикрепена тел, завършваща с кръг, през който „стопроцентният" авторски сапун може да бъде издухван във вид на мехурчета. Автентичността на изделието е засвидетелствана, укрепена чрез началните букви (напомнящи печат) и подписа на художничката. „Авторът" се дематериализира в разпукващи се, лъскави сапунени мехурчета, изчезва без следа. Остава подписът и печатът. Надежда Ляхова не се е назовала художник, а автор – отразен, наподобен, разтворен, размит. В английския превод (на обратната страна на съдчето) думата е „author": „може би подмяната в изписването на author/ artist е случайна, но предизвиква размисъл. Дали Надя Ляхова заявява драматизма в ситуацията на изчезващия, изчезналия автор/творба?"[2]

Дори и да е случайна замяната на „художник" с „автор", тази е думата и е основателно да се питаме защо е предпочетена, избрана тъкмо тя? Разликата може да бъде в обобщението – автор (заменил в днешната езикова употреба обобщаващата средновековна „художник") е надредно понятие за сътворяващ, за деятел. Авторът създава маски по свой образ и подобие, но се и пресъществява, за да не го приемем със стопроцентова сериозност, в 100 % авторски сапун. Но дали наистина мога да кажа, че маските са нейното, нейните лица? От лицето си художничката е снела гипсова отливка. От нея

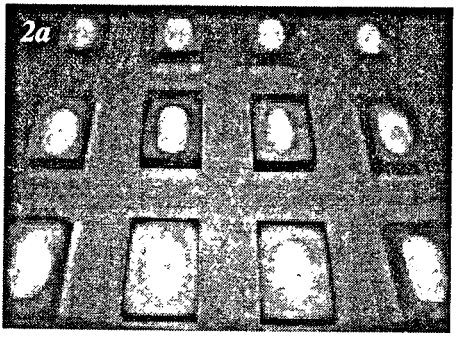
[1] Изложбите носеха названия: Сапунени отражения – отпечатъци от сапун; Нови Надежди – отпечатъци от лед; Приказка без край – отпечатъци от пясък; Vanitas – отпечатъци от сладолед.

[2] Използвал съм неколкократно рецензията наИрина Генова „Tempus fugit.Изкуството е мимолетно", без да препращам изрично към текста, но поставяйки цитатите в кавички. Вж. И. Генова, „Tempus fugit" – в. Култура, 12 март 1999 г. Тя ми обърна внимание на други възможности за „четене" на изложбата.

1



2

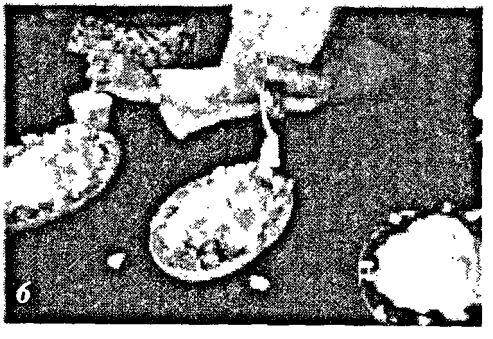


2a

Списък на илюстрациите:

1. Надежда Ляхова, Отливка от лицето на автора (позитив), материал – ръчно произведен сапун, размери – действителни, метален съд (21 х 30 ст), вода; метален съд, пълен с размит, ръчно произведен сапун, с порцеланов похлупак, огъната тел Център за съвременно изкуство „Ата", София, февруари 1999.

2. Надежда Ляхова, Отливка от лицето на автора (негатив), материал – ръчно произведен сапун, размери действителни, метален съд (21 х 30 ст), вода, Център за съвременно изкуство „Ата", София, февруари 1999 (2а). Същите отливки след няколко дни.



3. Надежда Ляхова, Отливка от лицето на автора (негатив), материал – ръчно произведен сапун, размери действителни, Център за съвременно изкуство „Ата", София, февруари 1999.

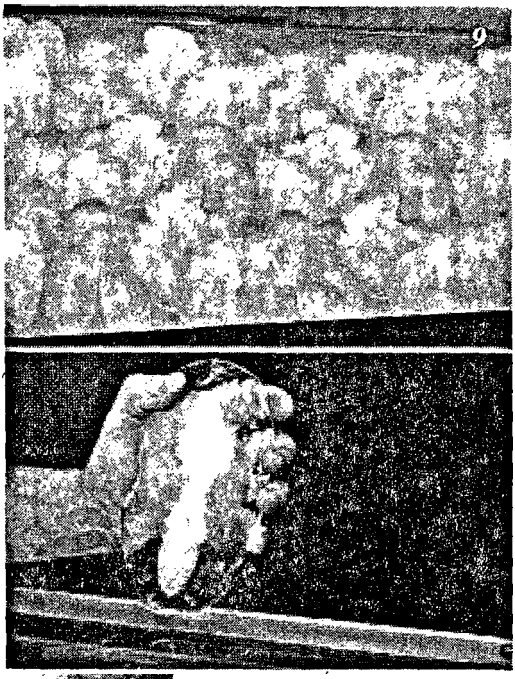
4. Надежда Ляхова, Vanitas. Пърформанс, септември 1999, Созопол.

5. Надежда Ляхова, Vanitas, Отливка от лицето на автора, материал – ръчно произведен сладолед, плодове, размери – действителни, Пърформанс, септември 1999, Созопол.

6. Надежда Ляхова, Vanitas, Тогощение – заедност, Пърформанс, септември 1999, Созопол.

7. Н. Ляхова, Почивка, 90 х 680 см, ръчно формована хартия, къща „Мексиканска графика", Национални есенни изложби, Пловдив 1996.

8. Публиката като участник на изложбата „Сапунени отражения" в „Център за съвременно изкуство Ата", февруари 1999.



9. Н. Ляхова, Нови надежди, позитивна отливка от лицето на автора, материал - лед, размери – действителни, София 1999.
10. Хендрик Голциус, Quis evadet?, гравюра, 1594.

са отлети 24 маски от ръчно произведения („авторски", тук в смисъла на занаят) сапун. Маските са разположени във втората зала върху пода в правоъгълни метални корита; тъй като са от сапун, те постепенно (времето е континуум) се размиват. От гипсовата отливка (позитива) е отлят негативът, от който са отлети други 16 маски, които пък изглеждат като позитиви, така сякаш авторът (оригиналът ?) е отпечатал лицето си върху всяка една, оставяйки му светлината си.

„...разтвореният този път в привлекателна течност автор „се дематериализира", изчезва без следа. Друг вариант на memento mori. Наред с трагическия и епическия се предлага и оперетен, откровена шега... И всичките три са сапунени. (В главата ми неизбежно се появява „сапунена опера"...)" Ако мислим за „опера" като за действие (серия от действия) с осъществена цел, нещо, което е (про)изведено до своята форма, можем да разчетем „Сапунени отражения" и като завършеност, чиято цел е в самата нея, и като изделие (форми) от сапун, което би могло да се употребява/произвежда, и като „сапунена опера", чиято масова, но непрактическа употребимост се внушава от и е възможна поради избрания материал. Ако набързо направя едно обобщение: съвременното изкуство „не се определя" еднозначно като изкуство, то слива/разграничава (dif)fusion) елементи от поведения/практики, сред които естетическата е само една, не непременно определяща и силно зависима от рамката, указваща, че поместеното в нея е изкуство. Така, проблематизирайки понятието за изкуство, проблематизира себе си.

Ако на въпроса „кой е авторът" можем емпирично да отговорим, като го (я) посочим, без с това да разрешим теоретичния проблем, то на въпроса „къде е авторът", след като той (тя) сякаш присъства пряко (отпечатан) в творбата, е по-трудно. Той е вънположеният артифекс, присъстващ в сътвореното чрез подобия, свои, но неравностойни нему, подобията обаче са „автори" (позитивната отливка на негативните) на други образи- подобия. Последните, според решението на артифекса, са по-трайни от „авторите" си.

Различаването между оригинал и копие започва да ми изглежда несигурно, техниката на вземане на отпечатък пази едни, заличава други следи. Зная, че това е лицето на художничката, но не съм уверен, че без това си знание щях да го разпозная. Наподобеното по механичен път сякаш не изисква референция, не препраща към онова, от което е произлязло. Наподобяването едновременно е разподобяване. За предпочитане е да се питам не само и дори не толкова за произхода, колкото за присъствието на маската. Да не мисля, въпреки названието на изложбата „Сапунени отражения", в посоката на това, кое в какво се отразява. „Отражения", дори в множествено число, може да бъде дума, претоварена от значения и идеология. „Отражения" асоциира вода, огледала, повърхности, по възможност гладки, изплъзване на отразеното, мимоятност. Асоциира разстояние, нематериалност на отразеното. Заглавието би могло да се отнесе към втечнения авторски сапун, но само към него. Да се назоват релефните отпечатъци, поради материалността им и непрозрачната луга, в която те се размиват, „отражения" е неподходящо. Чрез смяната на материала при отпечатъка се

постига изместване – отношение, което с отразяващата повърхност не се случва, тя не приема формата на отразеното.[3]

Отражението (Надя и Нарцис)

Нека накратко тематизирам разликата между отражение и отпечатък (подобие) чрез разказа/ мита за Нарцис, така както го предават Овидий и Павзаний. Когато Нарцис заличава отстъпа между лика и отражението си, допирайки лице до водата, изчезва дистанцията, с нея и образът, водата се разлюлява, начупва отразеното. Копнежът обаче остава, не изчезва с преодоляното разстояние, затруднението със страстта по самия себе си не е разрешено. Спасението е възможно не като заличаване, а като увеличаване на дистанцията – до загубване на собствения образ от погледа; или като страст по друго лице; и двете непостижими за Нарцис. Лицето на Нарцис е метонимия на целостта, захласната в отразената своестост. Общата парадоксалност, върху която е построен разказът, се съставя от различни детайли – в случая от едновременността на безформеност и твърд контур – върху водната повърхност образът на Нарцис бил изрязан като от пароски мрамор. Разбира се, можем да мислим за александрийско влияние (вкаменяване поради смайване), но и за римската практика на скулптиране, създаване на твърди очертания. Присъствието обаче в определена социалност, мислена като вечна, е характеристика, противоположна на извънсоциалната мимолетност на отражението на Нарцис.

Нарцис отблъсква любовта на много девойки и младежи – на всяка другост (като тяло, глас и образ) и различие спрямо себе си. Когато в него се влюбва нимфата Ехо, част от думите му, от гласа му се възвръщат към него отзвучали/ отразени. Но дали същите? „Ела", „Тук да се срещнем" - зове Нарцис, но това са само екскламативи, чийто източник и цел е самият той, защото, когато вижда Ехо (някого извън себе си), той я отблъсква.[4]

---

[3] Дали не затова, за да оковат изместването, промяната, историята, режимите през XX век, наричащи се социалистически, предпочитаха теория на отражението, вместо на подражанието. Според American Citation Index „Мимезис" на Ерих Ауербах е била най-цитираната книга в литературознанието между 1950-76 г. „Мимезис" проследява промените в начините на представяне (образите) на действителността (die dargestellte Wirklichkeit) в европейската литература от Омир и Стария завет до Вирджиния Уулф, но не и отражението на готова, налична действителност. Корицата на руското издание от 1976 г. (много четено преди и у нас) тълкува заглавието „Мимезис" като огледално отражение (нарцистично затворено) на две тройки ромбове, всичките в еднакъв (черен!) цвят.)

[4] В „Писма на Ехо до Нарцис" от Антониу Фелисиану де Кащилю (XIX век) Ехо примамва Нарцис в пещера; в тъмнината той не я вижда, но докосвайки я, разбира, че това не е тялото, което желае, и избягва. В тази (късноромантическа) разработка узнаването/ отблъскване на другостта не е през погледа, а през телесността, осезаването. „Както са едно вода и жажда". „Португалска класическа поезия", София 1985, с. 156-60 (превод С. Хаджикосев).

„Coeamus“ (да се съберем/ срещнем/сношим) е думата в текста[5], играта на думи прояснява невъзможността и за еротично/сексуално отношение на Нарцис с някого извън себе си. Затова е и безразлично кой и какъв е полът на влюбените в него. Всяко телесно прилепване – хетеро- и хомоеротично, ще е невъзможно. Както и всеки опит за претълкуване в една само посока (на хетеро- или хомоеротика) ще е пледиране на едностранна кауза. Неопределеността (неизборът, съществуването извън ролите) е подчертана с допълнителни детайли: Нарцис бил достигнал шестнадесетата си година и изглеждал едновременно мъж и момче. (III, 350-1 „Namque ter ad quinos unum Cephesius annum/ Addiderat poteratque puer iuvenisque videri:“) „Събирането“ със самия себе си е невъзможно желаното, което би съ/противопоставило образа на Нарцис с този на Хермафродит (IV, 382 и сл.). Поради всичко това изглежда уместно историята на Нарцис да се определи като парадоксална, (като желание за) съществуване в неразрешимост.

Върху парадоксалното Овидий разгръща разказа, поставяйки го след откъса за Тирезий. Тирезий (преди да бъде ослепен от Хера и да получи пророческата си дарба от Юпитер) е бил седем години жена – познава любовната сласт и на „двете Венери“ (III, 324 „... venus huic erat utraque nota“)[6]. Тирезий живее с познанието за двойствеността – на пола (мъж и жена) и на зрението (сляп, вижда), а Нарцис е първият, за когото прорицава, чрез което поставянето на историята на Нарцис след тази на Тирезий изглежда като „естествения“ ход на нещата. Темата за двойността (отразено и отразяващо) и съвпадението (със своя образ) се оказва тема за познанието. На въпроса на майката, дали детето ще доживее срока на зрялата възраст, гадателят Тирезий отговаря: „ако не би (ако не ще е) познал себе си“ (III, 348 „... si se non noverit“). Да познаеш себе си е представено като характеристика на зрението - виждане/разпознаване на своя образ. „Себе си“, видяно като огледалност, е познание смърт. „Нито едно пророчество в древността не е по-често споменавано“ от „познай себе си“, изречено в Делфийското (най-прочутото) прорицалище на Аполон. Тогава историята на Нарцис е именно изживяване на парадоксалното, опит в неразрешимостта. Или „себе си“ трябва да бъде практикувано чрез друго разбиране – на неотражението, на асиметрията.

III, 418 и сл.: То се самовъзхищава на себе си с глед неподвижен,/сякаш застинало в образ, изваян от пароски мрамор./ Наземи легнало гледа очите – съзвездие двойно,/ буклите – накит, достоен за Бакх и за Феб Аполона,/ шията – слонова кост, и страните, все още момчешки,/ своето нежно лице, белотата си, розовината/ и се учудва на всичко, с което самото учудва,/ себе

[5] Макар да препрочитах латинския текст, въздействието и удоволствието от четенето на този, както и на ред други епизоди, е резултат от няколко превода; сред тях най-важен за мен – Ovid, Metamorphoses, (transl. by J. Melville) Oxford, At the Clarendon Press 1986.

[6] Юнона и Юпитер отиват при мъдреца Тирезий, за да разрешат спора чия любовна наслада е по-голяма – на мъжете или на жените. Последвалото наказание на Тирезий е показателно и за нерешимостта на спора.

си сляпо желае, обича, обичано то е.[7]

Не е възможно да се говори за Нарцис и да не се се спомене за рециперането му в европейската култура, тъкмо претълкуващото усвояване гарантира класичността на образа. Ще спомена някои от усвояванията.

Темата за изкушението и изборът на разума вместо оставането в неразрешимостта (съдбата) е рецепцията на Милтън в „Изгубеният рай". В книга IV, 457-69 Нарцис е преобразуван в Ева. Това е първият монолог на Ева и в него се подема темата за изкушението/познанието/отношението между себе си и другия. Колко успокояващо е решението на Милтън за разлика от предизвикващата тревога и объркване неразрешимост у Овидий. Какво би се случило, ако Ева постъпеше като Нарцис, ако не беше гласът (на разума, на Бога), който тя чува? Но желанието да чуе е и неин избор, а не неизбежност и съдба. Разумът, рационализиращата парадокса нормативност, е Спасение. „Had not a voice thus warned me: „What thou seest/ What there thou seest, fair creature, is thyself: With thee it came and goes."(IV, 467-69). Милтън разработва сходна ситуация на първотворението, но разрешава познанието чрез отнасяне към другост: познанието ще стане достъпно чрез тялото на Адам. Тя е негов образ, но не е него (Whose image thou art; him thou shalt enjoy IV, 472). Образът е подобие, не е отражение, поради което и не е смърт. Образът познание за себе си, разбран като отражение, е непростимо, поради това наказуемо, високомерие. Стремежът към пълно съвпадение със себе си е наречен „предвзета надменност"; поради нея, казва Овидий, Нарцис отблъсквал любовта на другите. Заради това е и наказан от богинята на възмездието Немезида да се влюби в себе си. В друг вариант (също и у Овидий) Нарцис продължавал и след смъртта си да се оглежда във водите на Стикс. Това е темата за наказанието вечност, която се среща и в модерни литературни разработки, но тя не ни занимава тук. Актуалният етически проблем за клонирането може да се разгледа и през античната хюбрис.

Еднаквостта на лицето, шията, раменете (pars pro toto за цялото тяло) между Нарцис и отражението му е претълкувано в хомоеротичната рецепция като еднаквостта на пола, същото и все пак другото на тялото. Тази рецепция „разравя" желанията (разумността е предоставена на преобладаващото хетероеротично обкръжение), същевременно ги опитомява, естетизирайки образа на желанието и обстановката, така че дори външното пространство (екстериорът) често е превърнато в декоративен интериор. Темата „Нарцис" бива разгърната като съчетание на природност/естественост и свръхестетизирана чувствителност. Парадоксалността е намалена за сметка на естетиката. Интенцията не е невъзможната транспозиция в собственото, а инсценирането на еднакво другото тяло за разпознаващо четящите/гледащите.[8]

[7] Овидий, Метаморфози (прев. Г. Батаклиев), С. 1974 (изд. Народна култура).

[8] Ще се ограничa с класически пример - О. Уайлд,-„Портретът на Дориан Грей", за чието творчество естетизирането е естественото. За погледа вж. Н. Брайсън, Хомоеротичният код - в. Култура бр. 32 (13. Август) 1999, с. 11, за фотографията - сп. Кант бр. 1/ 2000 с. 20-1.

В критическата си философия (положена върху утопичното, въображаемото като сили за преобразуване на историческата реалност) Херберт Маркузе тълкува образите на Нарцис и на Орфей като възможности за освобождаване от „репресивната" цивилизация на производителността", за нерепресивна еротична нагласа към света, като образи на „Великия отказ" да се приеме и възможност да се преодолее разделението между либидинозния обект/субект, отказ, чиято цел е „възсъединяването на онова, което е било разделено". За Х. Маркузе образът на Нарцис е и протест срещу „репресивния порядък на детеродната сексуалност". Чрез аналитичен и едновременно митопоетичен мисловен ход Х. Маркузе претълкува „първичния нарцисизъм" като „единство с универсума „ отвъд всеки незрял автоеротизъм".[9]

Бих търсил тълкуване, което да запази (и дори да усили) неопределеността на образа, включвайки и елементи, за които Овидий не споменава: напр., че „нарцисът е цвете, полагано върху мъртвите"[10], че присъства тъкмо като флорален мотив в мита за похищаването на Персефона, тълкуване, което да отпраща и към хтоничния пласт в образа на Нарцис. Подобно обсъждане на възможности/посоки да се остане в парадоксалното ми се струват текстовете, посветени на образа/историята на Нарцис от Пол Валери[11].

Преди отношението, погледа, другостта.

Какво бихме могли да разчетем в запленеността на Нарцис от своето отражение. Нарцис вижда лика си отразен във водата на извор (III, 407-12), недокосван от пастир и кози, нито от друго животно и птица, нито от кой да е звяр, нито дори помътван от паднал клон – чрез изброяване е отстранена възможността кристалната вода на извора да е подложен на промяна, която да се дължи на живо същество. С „непомътвана от паднал клон" първичността, девствеността е подсилена. Изворът е невъзможна чистота, той е преди всяко възможно отношение – случване, природа в повече, образцова непромяна. Изворът, както подобава, е скрит, ограден с гъст шумак и с избуяла трева, която не пропуска слънчева жега. Водата на извора е и оптическа идеалност, образът, когато Нарцис се надвеси над водата, образът му ще бъде откроен върху повърхността, чист, незамъглен от бликове. Изворът е природно огледало. Разбира се, описанието на извора е топос на

[9] Herbert Marcuse, Triebstruktur und Gesellschaft, Schriften B. 5, 1979 Frankfurt am Main, (Suhrkamp Verlag), Х. Маркузе, Ерос и цивилизация, С. 1993, с. 168-181 (прев. Естер Бодурска, изд. Христо Ботев). Цитатите са по превода на Асен Давидов (с. 60, 61) - В: Херберт Маркузе, Образите на Орфей и Нарцис – В: Философия (списание за ученици) 4/1991, с. 56-64, пак там: Асен Давидов, Разкрепостеният Ерос: една подривна утопия, с. 49-55.

[10] Мифология. Илюстрованный энциклопедический словарь, Санкт Петербург 1996 с. 496; Der Kleine Pauly, B. 3, S. 1572-74, München 1978.

[11] Валери, Пол, Нарцис – В: Пол Валери, Очарования избрана поезия и проза, С. 1996 (ИК Colibri).

locus amoenus, „екфрасис на идилична красота, но както често в „Метаморфозите" идиличната атмосфера и тук е откроряване чрез контраст на бъдещето събитие": смърт при Нарцис, изгонване на нимфата Калисто от Диана, срамът на Диана и нимфите, изложени голи на погледа на Актеон II, 455 и сл., III, 155 и сл. В „Метаморфозите" красотата на природата е предизвестие за промяна към вид нещастие, за да употребим познатата формулировка. Преходът към нещастие се извършва чрез някакво отношение, пораждащо невъзможност да се остане в тъждественото състояние на природност, в идилията. „Красотата е страшна." Никое друго от описанията на loca amoena в „Метаморфози" не е толкова обстойно, както при Нарцис.

Можем да си представим, че Нарцис нарушава неизречена забрана – прониква в пространство, непознаващо култура и отношение. Виждайки образа си, създава отношение и дистанция, удвоява се към и едновременно в себе си, което отношение не може да се преодолее, нито разреши. Звуковият образ на непреодолима дистанция ни е даден чрез гласа на Ехо, която макар да връща част от изреченото като същото, дистанцията между телата, нейното и на говорещия Нарцис, остава. „Срещата на гласовете" (на думите „еда" и „да се срещнем" не е среща на телата, тези думи не са перформативи, срещата, отношението, е осуетена. Другото тяло не е ехо. В композицията на епизода неосъщественото отношение между Ехо и Нарцис е само предизвестие за другото – невъзможното сливане на Нарцис със самия себе си. Ехо е образът на нещо, което не може да започне, не може да различава, да изговори различие, тя е връщането/отзвучаване на същото. Веднъж наказана от Хера да съществува на границата между природно и културно, поради мъка по Нарцис Ехо се превръща в глас и кости/камъни, изчезва от културата, уеднаквява се с природата: живот като скала, неподатливост на промяна, невъзможност за отношение, Ехо представя посоката на регресивно преобразуване.

Сходно и различно е превръщането на Нарцис в цвете. Съвпадането със себе си би било пълно затваряне, идеална (природна) идентичност, да съвпаднеш с образа, който имаш за себе си, да си такъв, какъвто се виждаш. Идентичността като удвояване отражение е невъзможна. III, 450: „любя го, виждам го аз, но когото любя и виждам, все ми убягва." Копнежът да се премахне различието, погледът, тълкуването е неосъществим. Образът (III, 420-30) на Нарцис е портретен – лицето, главата и шията (това е обичайна римска практика на символното съхраняване/ усилване на човешкото чрез образи, започнала навярно с imagines maiorum).[12]) В други случаи тялото, но не лицето, е заменимо: това е при скулптурите в цял ръст монтирането/ заменяне на различни глави върху едно и също тяло. Дали е уместно да се питам за различаването на същност и образ, или образът обема и двете, без да ги различава, защото тук всичко е плоскост, гладкост (вода) и недос-

[12] Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Stuttgart & Weimar 1998, B. 5, S. 945-47; Der Keine Pauly. Stuttgart MCMLXVII, 2. Band, S. 1372-73; Paulys Realenzyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Stuttgart 1914, IX, 1, S. 1098-1104; Roman Portraiture – In: Oxford Classical Dictionary, 1970.

тъпност (светлина), при всеки опит да се отиде отвъд образа, да се проникне в същността, образът изчезва (както и търсената отвъд същност). Възможният извод е, че образът е присъствието (форма-същност едновременно). Опитът за сливане със себе си, предприеман от Нарцис, е непостижим, веднъж след като дистанцията е установена.

Павзаний „Описание на Гърция", IX, 31, 7–8, предлага вариант на историята, при който Нарцис се влюбва в своята сестра-близначка, което е рационализиращо претълкуване: въведено е допускането за минимална другост – макар да са близнаци, (тъй като не са сиамски), те са телесна отделими, макар да носят еднакви дрехи, да имат еднаква коса и да си приличат съвсем (IX. 31, 7), все пак не са отражение един на друг. Краткото тълкуване на Павзаний е от позицията на здравия разум: пълна глупост е, казва той, да си въобразим, че някой, достатъчно пораснал, за да се влюби, не може да различи човек от неговото отражение. Интересно е от каква възраст натам Павзаний допуска влюбването като възможно? Дали за Павзаний смисълът на мита не е заличен поради (целенасочено) нежелание да се възприеме парадоксалното, излъчващо заплаха? Тогава желанието би било да се обезопаси тревожещото в историята с Нарцис. Според Павзаний Нарцис знае, че вижда своето отражение, но за да намери известна утеха за загубата на сестра си, си представя, че вижда отразено във водата нейното подобие. Допускам, че Павзаний употребява подобие, а не отражение, за да означи различието в еднаквостта. Да се влюбиш в сестра си изглежда по-малко заплашително, отколкото в себе си. Въпреки предпазните мерки по контрола на смисъла тълкуването на Павзаний закрива една и открива (неволно) друга неразрешимост – за мъжко женското като затвореност в подобието, което отново ни препраща към историята за Хермафродит (Овидий, „Метаморфози", IV, 285-388). Подобието наистина не е същото, не е отражение, но е другото/същото, което при Хермафродит се затваря в едно тяло. Като „позитивист" обаче Павзаний не може да не „изчерпи" известния му материал и съобщава в края на пар. 8, че цветето нарцис растяло преди историята за Нарцис, ако сме съдели по стиховете на поета Памфос, роден много преди Нарцис. В тях дъщерята на Деметра – Кора Персефона, била отнесена, докато беряла цветя, а цветето, чрез което била подмамена, не било теменужка, а нарцис. За разлика от Павзаний, който търси да фиксира едно значение и също така еднозначно и разумно обяснение, Вергилий сближава нарциса и теменужката наред с други цветя в двойността на красота/смърт. По сходен начин и Овидий описва извора, в който Нарцис ще види своето отражение, като locus amoenus на дебнеща заплаха. Във втората еклога на Вергилий в общия каталог на същества и предмети, изпълващи света на пастиря, е „вплетен" словесен натюрморт от цветя и цветове, ухаещи/ внушаващи красота/смърт. Ако се придържам към друга традиция на назоваване, ще кажа, че в общата жанровата сцена на втората еклога част от изображението/повествование е заделено за „натюрморта" от цветя и плодове (II, 45-55). Ето пасажа по превода на Г. Батаклиев:

Мило момче, тук ела: ще ти носят и нимфите с пълни
кошници лилии, бяла наяда за тебе ще къса
жълтолилави виоли и макове алени стройни,
нарциси тя ще примесва с цвета на ухайния копър,
вплитайки още канела и други треви ароматни
и с маргаритки и жълт хиацинт ще изпъстря букета.
(Следва изброяването на плодовете.)[13]

Мисля, че ще бъде въздействаща фотография на пастира Алексис с този натюрморт поради сближаващото различаване на мъжественост и флоралност, на телесен цъфтнеж, излъчващ през екстаза си меланхолия, поради неотвратимото „ubi sunt?" Но бихме могли да постигнем същото внушение, колажирайки елементи от картини на Караваджо, в които „la natura morta" е не само декорация, а „действащо лице": Момче с грозде (Roma, Galleria Borghese), Момче с кошница с плодове (Roma, Galleria Borghese), Момче с ваза с цветя (частно притежание, САЩ), Бакхус (Firenze, Galleria degli Uffizi), Кошница с плодове (Milano, Pinacoteca Ambrosiana), Свирач на лютня (Петербург, Ермитаж), всичките от ранния период на художника. И разбира се, да прибавим „Нарцис" (1609, Galleria Nazionale, Roma).

Или да мислим, ако желаем да останем в класиката, за „Давид" (от Донатело) с глава, напомняща на Антиной, и тяло, препращащо към голотата на гръцките ефеби, защото Антиной е този, който си отнема живота, за да избегне стареенето – преобразуващото изчезване на младостта природа.[14] Понякога бронзовата статуя на Донатело е репродуцирана само в детайла на главата, шията и раменете – като бюст, за да се почти осезава, че („въпреки по-острия флорентински акцент" (К. Кларк) „Давид" прилича на Антиной или на гръцко божество (Меркурий). Това би довело до произволно, но не по-слабо въздействие на младежката фигура. Бихме могли да мислим, че Антиной/ Меркурий не гледа в отсечената глава на Голиат, а се оглежда, вижда себе си, което да изтълкува и леката му усмивка. Ако продължим да търсим основания за въздействащата сила на фрагментността[15] срещу смисъла на цялото, можем да твърдим, че този „буколически пастир" не прилича твърде на воин победител. От значение е също така да се питаме кое е цялото

[13] Вергилий, Буколики, Георгики, Енеида, С., 1980, прев. Г. Батаклиев, (изд. Народна култура).

[14] Също и за бронзовата статуя, частична позлата на „Давид" от Бартоломео Белано, (New York, Metropolitan Museum), работил с Донатело в Падуа. (14а) Изброяването на датировките и доводите за тях е въпрос, които би ни отвел в друга посока. Все пак вж. J. Pope-Hennessy: Italian Renaissance Sculpture, London 1971 p. 263ff. (2. ed.) (14б) За Антиной, извън специалните изследвания, на български – Маргьорит Юрсенар, Мемоарите на Адриан, С., 1983 (и специално с. 179-192).

[15] Привидната синонимия между детайл и фрагмент е целенасочена. Различаването, което ми изглежда ключово, би ми отнело много място.

– статуята като обособена самосъсредоточеност (защото е първата свободна актова фигура в бронз след Античността) или средата и ситуацията (а впоследствие и средите на реципиране), за която първоначално е била предназначена статуята. Първото споменаване е в съобщение за сватбата на Лоренцо де Медичи през 1469, но годината на създаване е несигурна, колебае се между 1430 и 1453, съответно несигурно е и предназначението. Ако смятаме, че цяло и фрагмент са разменими и нестабилни величини, то възприятието на детайла като цялост ще е допустимо. Подобен подход предоставя възможност за свързвания, чиято основателност не може да бъде очевидна, а обосновавана всеки път: контекстът, фактите и тълкуването, изобщо взаимодействието (създаваната дискурсивност) ще е резултат от верифицируема произволност.

Не можем да изтълкуваме (възприемем) по сходен начин следващия „Давид" на Верокио (1465, Firenze). Той има „Давид" на Донателo като образец за изравняване/преодоляване. Остава в рамките на малкоформатната скулптура и на същия материал (бронз), изработва младежката фигура като воин, без възможност да я разпознаем и като друга – туниката му напомня ризница, погледът, изразът на лицето не загатват объркана усмивка към себе си/към присъстващите на случилото се, докато „Давид" на Верокио ни гледа, нас, които сме свидетели на триума. Най-сетне репродукциите на „Давид" на Верокио го представят в цял ръст и с това също отнемат възможността да го мислим като фрагмент, а този фрагмент като цялост. Скулптурата на Верокио е по-убедителна като „Давид", по-еднозначна. Фигурата на Донателo чрез шлема/ шапка, обкичен с венец, панделки (които се вплитат в падащата върху раменете коса) и пискюл, чрез израза на лицето и сведения поглед (за да останем в рамките на бюста, който Нарцис вижда отразен във водата) предоставя възможности да бъде изтълкуван и като „Давид", но и като друг.

Сапунени отпечатъци

„Познати въпроси и отговори се артикулират неочаквано. Отразяване и оригиналност, както и репродукции и оригинал – може ли художникът да претендира за оригиналност и кой е оригиналът в „Сапунени отражения"?" Търся дума, с която да назова, (не)зависимостта на маските от лицето, тяхната (не)отразеност, (раз)подобяването спрямо лицето (спрямо произхода), но още повече помежду им, да назова собственото им присъствие. Или да мисля за изложбата извън термините на оригинала и отражението, да мисля едно подобие без произход, при което никое не поражда останалите. Да се говори за подобия сякаш съответства повече на вземането на отпечатъци от калъп, подобни, но нееднакви, различно променящи се с времето: едните, съсухрени различно; и другите, разлагащи се с различно темпо (*снимки 2 и 3*). В нито едно от подобията промените не са дело на авторката, тя е създала само възможността времето да упражни въздействието си върху материала. Маските, спрели жизненото време, едновременно въплъщават протичането на друго време – спрямо себе си, не спрямо лицето. Авторът е оригина-

лът, но оригиналът липсва, лицето е произходът на маските, но то е скрито. Те проявяват, скривайки, лицето на автора, то бива забравено, изчезва. Преминаването на лицето в маската е трудно проследимо. Питам се откъде идва трудността да съпоставя маските от сапун, от лед, от сладолед и пясък с лицето на Надежда Ляхова. Защо не разпознавам нейното лице така, както бих го разпознал, когато го видя наживо, на (паспортна) снимка, в други изображения. Тя би могла да удостовери съвпадението, полагайки коруба-та върху лицето си. Но какво бихме разпознали тогава? Отново една маска.

Забравянето и проявяването тук не са въпрос на избор и тълкуване, изместването е механично, сапунът прилепва и се отлепва от калъпа, после промяната на маските сами по себе си и една спрямо друга е предоставено на времето. Не е протичане, контролирано от художничката, не е резултат от ново разбиране, от поставянето на маските в друг контекст, чрез който същото да става друго. Времето, което изтича, докато маските се разложат и превърнат в сапунена луга, не е историческо време.

В посмъртните маски от модерността интенцията навярно е да се произведе идеалност, да се монументализира отишлият си, издигайки/ съхранявайки го над времето. Посмъртните маски се взимат от лица, чиято промяна може да бъде само разтлението (освен в по-редките случаи на балсамиране). Посмъртната маска е застиналост, отвъд живота. Лицето на художничката, очертанията му, лицето като карта може да бъде праобраз на маските, но това лице ние не можем да видим, то, поради обработването – проявени са чистите очертания, незамъглявани/ непрояснявани от душата, – се е въздигнало в схема на лице. Схемата/ маска е Другото лице, покрило разнообразието, неопределимостта, върху които се е положило. Изглежда само като повишена индивидуалност, като застинала, спряла образцовост, маската може да бъде лице. Основната трудност, за да приема приликата (произхода) на маската от лицето, е във внушението за отвъдност спрямо жизнената история. В маските – позитивните и негативните отпечатъци, жизнеността като история се явява приключила. Престъпването в отвъдността, внушавано от маските, остава необяснимо/ непроницаемо. Позоваването на техническото (вземане на отпечатъци) не разяснява как се случва това. Присъствието на художничката едновременно, редом до маските не прояснява прехода в отвъдността спрямо жизнеността и историята. Снемането на посмъртна маска от своето лице е символна смърт и сякаш възможност за прераждания като непознат и множествен. Но кой се преражда? И чия история бива спряна?

Маските, снети от лицето на художничката, потвърждават тенденцията за използване на собственото тяло като обект за експериментални практики, чиято цел не е лечение или пък разхубавяване на недостатъците. Тук тялото е ограничено до лицето, почти до церебралното, до утвърдена (портретна и паспортна) представа за индивидуалност. В последно време обаче можем да мислим, че индивидуалността се конституира социално от по-трудно контролируеми или надзиравани (но и по-трудно подменими), телесни характеристики – формулата на ДНК, ритъма на сърцето, състава на кръвта. Ако не мислим в характеристиките на оригинала и копието, бихме могли

да впишем маските (подобията) в актуалния проблем за клонирането – възпроизвеждането на същото, тиражирането, обичайно за предмети, напоследък възможно и за хора. Темата за променения мимезис, за следите, дори при желание не може да бъде заобиколена тук. Усилието на паметта е в търсене на следи, на отпечатъци, в невъзможност да се постигне оригиналността, първичността, произходът, защото, изглежда, те не са и съществували. Калъпът е един – форма на желанието да си тъждествен на себе си. Но и той е извън сцената, а маските, макар отлети от един калъп, се различават, чрез съучастието на случая, по цвят и дори по форма. Всяка от тях се отпуска, размива се, нека повторя архетипа, в Летовите води на забравата, на лишената от плътност памет. Усилието на паметта е в търсене на следи, на отпечатъци, в примиряване с невъзможността да се постигне оригиналността, първичността, произходът, изглежда, защото не са и съществували. Те са знаци за лица. Отпечатъкът е оригинал, а маската е лице. Кои от тях да избера за свои – тези, от които най-много ме е страх? Подредени плътно едно до друго във формата на правоъгълник, коритата държат зрителя на дистанция. Защо вглеждането/взирането надолу и особено във вода извиква чувство за отношение с миналото, с изтеклото време? Откъде познавам това размиване на очертанията и невъзможност за яснота, въпреки усилието, това извличане загубване на образи и преживявания, ако не от сънищата и от съноподобните състояния на спомняне, които „си спомня" и изложбата. Маските ще се размият във водата, col tempo, ще се споят в непрозрачна луга – без минало, без памет, в тъмнината на „Алцхаймер". Сега мога да придам известна плътност на рехавото усещане от първата зала – на заплаха от забравата и пустотата. Съмнявам се дали мога да конструирам своята жизнена история без парадност и самоидеологизиране, паметта е последното усилие да се разпознавам, но без да мога да кажа точно кой съм.

Нека обаче се опитам да смекча усещането за смърт, добавяйки/заменяйки времето с възможна пространственост. Толкова усилия в Европа са положени да се трансформира времето в история, че преживяното време се превръща в принуда към история. Ако привидя маските и като острови, естествено обгърнати от водата, усилието ще бъде не толкова за минало и време, а за придвижване по релефен терен. Паметта ще е картографиране на актуално движение, а не спомняне на удобното или необходимото. Вместо историята на нечие лице, подвластна на идеологии, заплашвана постоянно от наложени отвън или самоналожени и осъкровенени предписания за обяснение какво се е случило, ще имам усещания – звуци (ухото), образи (окото), мириси (носа), допири (устата) на една маска или всичко заедно във връхлитаща синкретичност. „На петия ден след началото в пустотата на „Ата" се стелеше миризма на домашен сапун – слаба при влизането, плътна и натрапчива във втория дял на пространството, разреждаща се в дъното. Тя, миризмата, сякаш поставяше акцента, кулминацията в тричастната постановка. „На петия ден отливките бяха в напреднал процес на размиване – разкривени, деформирани, с набъбнали краища, в променящи се гримаси. Симулиращи страховит процес на разлагаща се плът, с визуални и обонятелни ефекти."

Паметта ще е присъствие върху място от картата, изменящо се с придвижването. Паметта ще е и време, на неистория, за нея ще е важно въздействащото присъствие на спомнянето сега, а не знанието и документите за наличието на случили се неща. Ще е от значение пространството на „съм сега", извън него паметта ще е обгърната от забравата на неприсъствието. Допускам, че ако кажа – обгърната от сапунената луга на забравата, ще съответства повече на материала.

В третата зала на рафт, опасващ стените, са подредени като буркани или като статуетки, ако предпочитаме, на домашни богове негативите на отлетите маски – „отсъстващи лица"[16]. Кухини, поемащи и излъчващи светлина, така че вдлъбнато и изпъкнало започват да се смесват и да усилват призрачното и съноподобното внушение от предишната зала. Кухините за разлика от маските не ми противостоят, кои ли ще са калъп на моето лице, чиято индивидуалност е само ново „отражение на отражението". Сапунените маски там, послужили за оригинал, ще се размият във водата, а отражението тук ще е траещо разтапящо се в светлина. Отразеното е най-трайно. Паметта е светлина от изчезналото, спасеното от забравата е сияние и прочие религиозна метафорика може да се приложи тук. Или по-вярното е, че паметта е призрачна и несигурна, че можем само частично да ѝ се доверим, тя не възстановява истини и ни създава усещане за несигурна, единствено възможната, идентичност. Нейните пренамирани и изплъзващи се очертания са противоположното на твърдата „истинност" на документа и архива. Желанията за сигурност, яснота и определеност като характеристики на получавана от паметта идентичност са разколебани чрез размиването разтапяне на сапуна във вода и светлина.

Кухините се променят под въздействието на светлината. Улавянето на светлината в обекта, променянето му чрез нея, отнемането на материалността е притегателна особеност в работите на Надежда Ляхова. В „Почивка" (1996, Пловдив) отпечатъците от стъпките, изкачващи се нагоре по въздуха, са светлина, следите на светлината. При бяла неонова светлина кухините излъчват далечност и студенина. Ако не издържа на мъртвешката белота или просто друга тоналност ми помага повече в спомнянето, можем да променим въздействието чрез нова светлина, създаваща усещане за топлина и близост. Спомнянето е бродене в отвъдности, но заради присъствие сега и тук. За да не останем при отвъдността, можем да обърнем реда на „триптиха", да започнем от централната втора зала и да завършим с виолетовия цвят на масата и правенето на балончета от размития авторски сапун. Движението през изложбата сцена ще бъде от усилието да имам памет към присъствие – чрез нейния опит, в сегашността. Опит, противоположен на желанието за забрава, чието преобразуващо откровение няма да инструментализира спомнянето като мотив за обвинение и отмъщение, а ще има битие в подновяваното усилие за спомняне, за спасение чрез памет.

Проблемът с тези маски ме тревожи, защото изглеждат като отпечатъци

[16] Мария Василева. „В изложбата си „Сапунени отражения"... – в. Култура, 12. 02. 1999.

от индивидуално и определено лице, същевременно клонят към абстрактност и безличност, защо тогава и моето лице да не бъде вместено в тях? И какво ще наричам мое? Тези маски/отпечатъци ми предлагат нагледно, в образ тревогата около идентичността, индивидуалността, определеността. Предизвиква ли всяка маска подобна тревога? В маските, за чието изработване не е използвано нечие определено лице, проблемът за подобието и произхода не се проявява с подобна отчетливост?

Можем да мислим маската като прикритие на същността, като принуда, наложена върху истинското лице, като разминаване между видимост и същност. Тази посока, многократно изпробвана, продължава да е привлекателна, но изложбата ме подтиква да разчета маската повече като присъствие, което не се различава от лицето и което прави излишна или синонимна употребата на двете думи. Маската като характер – като отпечатаност/гравираност на присъствието, допускам, би могло да се формулира като антропологичен проблем (устойчивост и прекъсване), предхождащ историческия и съотнасян с него. Подобно разбиране би ни отвело към материалността (осезаемостта) на „характера", дума, загубила актуалност, защото привидно указва на непроменимост, в която се съмняваме, че съществува. Маската като характер на лицето е промяна/изчезване на предишното, спиране/започване на времето, преодоляване на разстоянието, на погледа отвън, създаване на пространство вътре в, опит за прекратяване на тълкуванията, на вън поставената преценка. Маската/характер тогава би била заличаване/гравиране на образите като „сили на душата" (изразът е на Л. Клагес). Погледът, разстоянието не осезават материалността: плътна или рехава, мека, пореста, гладка или тежка, грапава, но могат да я втвърдяват в скулптиран образ. И да съм убеден, че моето лице е само образ, отлят от външни погледи-интерпретации, то маските в изложбата и размитият сапун ме подтикват да мисля в тъкмо противоположната посока – на независимост и вглъбеност от външния поглед. Наистина ли характерът е скулптиран от външния поглед като от съдба? Чуждият поглед/присъствие не е „медуза", възможно е да вкаменява, но чрез нашето съучастие на „нарциси", но възможно е и да подтиква към спасение, чрез изпитание, от собственото („издялано сякаш от пароски мрамор") отражение. Деятелят ще са вътрешните образи като „сили на душата". Характерът би бил налагане на маски/лица, гравиране/заличаване, геопсихични отлагания/ палимпсести, но не под диктата на външен поглед, а като изпробвана, понякога постигана независимост от него, от обстоятелствата: характерът би бил воля за невъзможност. И дори да не вярвам, че независимостта, изборът, вглъбеността съществуват, все пак с упорство отново и отново да ги изпробвам в етически план. Така бих прибавил и нещо към проблема за етиката на естетиката..

Телесности (carnes, carnalitates).

Погледът може не само да се съчетае, но и изцяло да отстъпи пред обонянието, вкуса, осезанието. Тялото да се включи не символно, а пряко, чрез поглъщане на храна в „естетическия опит". На фестивала на изкуства-

та „Аполония“ (септември 1999 г.) Н. Ляхова инсценира пърформанса: „Vanitas“(*снимка 4*). На тераса (градската галерия в Созопол), гледаща към морето, върху дълга маса са подредени „натюрморти“ – чинии със сладоледени маски („позитивни отливки от лицето на автора“), а до тях – лъжици. Сладоледът е „hand-made“, казва текстът под фотографията - на собственото производство (търговската марка) ли указва или на ръчно изработеното (уникално изделие), или и на двете? В занаята ли е останал майсторът (авторът) подобно на анонимното си съществуване преди капитализма или след него, когато името е само емблема на вид качество, а не индивидуалност? И сапунът беше ръчно изработен, и не се продаваше и какъв е смисълът на указанието ръчна изработка, ако не на уникалност? Уникалност и по отношение на времето, след акцията изделието изчезва, дематериализира се, остава като памет и документи, подхранващи, опровергаващи паметта. Ако чрез преобразуващото връщане към занаята, към майсторенето е подчертано авторството, това същевременно е оразличаване от онази тенденция в съвременните естетически практики, когато художници възлагат произведенията си на помощници, понеже не могат да ги изработят сами, те са концептуалисти, не майсторят с ръце, не са занаятчии. Художникът е и занаятчия, заявяват обектите на Н. Ляхова, ръкотворящ майстор.

Обстановката подканва зрителите/гости да се подкрепят с „лицето“ на автора. Сладоледените маски са обрамчени от плодове (като триумфални, погребални венци) (*снимка 5*). Върху покривка от виолетово кадифе, контрастираща с наситената цветовост на натюрморта и с блясъка на сребърната лъжица, която недвусмислено указва, че ще се яде, е сервирана плодово – карнална салата, на весело жертвоприношение сме и дори художничката може да погълне себе си, да се подкрепи със своето си „лице“. На фона на чувстваната/виждана безкрайност на морето и срещу нея са аранжирани натюрмортите – крайността на живота. Ако не бъде изядена, сладоледената маска ще се разтопи, тя отмерва времето, то е крайно: ars brevis. Сладоледът е от един ред с пясъчния часовник, факлата, дима, прожданата книга от бароковите memento mori, замества и представя жива плът, et vita brevis. Пред очите ни в натюрморта „Vanitas“ на Н. Ляхова „зъбът на времето“ осезаемо гризе, прожда сладоледената маска/отпечатък от лицето на художничката, докато я сломи в безформеност, сходна и без да е същата (като материалност) с лугата от разложените сапунени маски.

Донякъде и цялата режисура ни препраща към бароковото concordia

[17] Литературата върху Барока е огромна; бих искал да препратя само към статиите върху Барока в Макропедията на Encyclopaedia Britannica (различните издания), въодушевяващи, както винаги, чрез съчетанието на образованост, прозрачност и дълбочина. Или в друг план към Умберто Еко, Островът от предишния ден, „една от завладяващите интерпретации на барковия човек“ (Giovanna Brogi Bercoff – In: Il Barocco Letterario nei Paesi Slavi, Roma 1996 p. 24 (La Nuova Italia Scentifica), както и към интерпретациите на самата Дж. Беркоф в посочената книга. (Рецензия за „Il Barocco Letterario nei Paesi Slavi“ в сп. Литературна мисъл 4/1995-96, с. 192-97)

discors[17], към телесност, пищност, смърт и (без)крайност, забава. Мога да избирам между няколко възможности – да не ям, защото се сривам под някакъв цивилизационен праг в символен канибализъм и защото само една е ритуалът, при който (за мен) е допустимо храната (вино и хляб) да е плът и кръв. Но пък това е твърде драматично. Мога да ям и без вдълбочаване да приема предлагащото ми се като купон, зрелище, угощение, малко чудато, но защо пък не, сладоледът дори е собствено производство, фирмен, вкусен, а плодовете – изкусителни. Малко е противно да гребеш в черепа, но се свиква. Поглъщайки го, поглъщам ли магически и самия автор, приемам ли характера му, докато маската се вмества в моите вътрешности? Мога да продължа да асоциирам веригата от храна, смърт, обилие и едновременно да ям, но мога, ако не обичам сладолед, просто да бъбря с познати около масата. Угощението предполага заедност и радост; (*снимка б*) въздействието от заедността може да бъде по-силно, отколкото от размишлението за смисъла на пърформанса, както и обратно. Маската и плодовете могат да бъдат зрелище, ритуал, и изкуство. Можеш да си публика, участник и зяпач. Предложенията съсъществуват.

Дали да кажа, че етическият план става възможен, изпъква, когато усвояването е отелесяване. Не когато „се пренасям вътре в (sich hineinversetzen, Dilthey)", вживявам в нечие съществуване (в нечие лице), макар това да е привлекателно, защото все пак не ставам него/нея, а когато, оставайки в своето тяло, променям временно маската, с нея – характера/ екзистенцията. Маските на Н. Ляхова са непроницаеми отвън – със склопени очи, със затворени уста, през тях не преминава глас или поглед. Не взаимодействат и не препращат към реалност извън себе си. Взаимодействието все пак е възможно, но като интроспекция към самия мене, като преживяване/ разбиране/ преобразуване на отпечатъка, наложен ми от новото лице. Тогава то е образ на моето лице и е самото лице. То ме е определило отвъд, но и аз съм го избрал. От каква позиция обаче ще избера? Тези маски са образи на предел, отвъд който не ни е дадено, но който е добра позиция за транформации отсам него. Етическото би било в отказа да преценявам от разстояние, чрез тълкуващ поглед или дори чрез вживяване, но от гарантираща сигурността ми дистанция.

Названието „Vanitas" би могло да е случайно, да се разминава с внушението на образа. Размишлявайки върху названията, които съвременните художнички/ художници дават на работите си, често ми се струва, че ги поставят малко както дойде, което пък има предимството да възприемам образа (обекта, инсталацията) без затъмняващото насочване на заглавието (но това е съвсем друга тема). В случая намирам заглавието за сполучливо, отключващо контексти, поне един. Възможно ли е работите на Надежда Ляхова, изпълнени през 1999 г., да се включват в и да прежеждат традиции, освобождавайки се от теснотата на индивидуалността или това са мои фантазии? Предишните ѝ работи (при несъмненото си качество) оставаха в плана на съвременността, докато тези позволяват разполагане в „дълбочината" на времето.

„Vanitas"- мога да следя думата в историческата ѝ комплексност (не толкова като налична, колкото търсена смисловост), подемайки темата за отражението в амбивалентността ѝ на заплененост от/ познание за себе си; все пак временно оставайки в пределите на епохата, която художничката е имала пред вид. Оставането в пределите на Барока е нужно само за да се опра на някои сходства/ да подчертая различия. Ако художничката твърди, че с пърформанса „Vanitas" е имала пред вид атмосферата и символиката на фламандските натюрморти от XVII век, то аз не правя нищо друго, освен да вървя по указаната следа, да следя разклоненията ѝ. Контекстът (отвъд оспоримото единство на пространство и време) е възможен, ако едни форми са въздействали на други и ако някакви общи нагласи могат да бъдат съпоставяни. Засега ми е достатъчно, че образ и слово в пърформанса „Vanitas" се сплитат във внушението за тленност и пищност.

В началото на м. септември Созопол е все още пълен с курортисти, за повечето от които „ходенето на море" отдавна се е превърнало в обичаен празник. Пространството на града, поне като идея, е празнично в смисъла на безгрижие и освободеност от задължения, на веселие и разпуснатост, изобщо на търсена разхлабена приповдигнатост. По-тясната обстановка, в която се помества пърформансът, е фестивал на изкуствата. Да мислим изкуствата в плана на празничното можем само двойнствено – като празнично проблематизиране на съществуването, чиято принуда в мига не преживяваме пряко. И бих могъл да си представя маршрут, по който се движа из Созопол покрай кафенета и полуголи тела, през плътни цветове и смесващи се звуци, сам безгрижен, почти в Аркадия и излизайки на алеята към „винобагрото" море, „шумящо стогласно", попадам на мъртвешко сладоледените маски, които топлината започва да прояжда.

Наистина върху им не фосфоресцира (през листа от бръшлян) „Et in Arcadia ego", но форма, остров на символна смърт сред безгрижието е възможен смисъл на пърформанса. Той ще е реалност в реалността, но като неин предел, иначе какъв друг смисъл би имало инсценирането на женска фигура на фона на морето (голяма вода) и на буквалния предел (перилото) зад фигурата, отвъд което започва другото пространство, на границата между двете и по-скоро като преход към него тя ни гледа, гледа ни и нейната лиминалност потвърждават удостоверяват сладоледените черепи пред нея, разделящи ни от нея. Да твърдим, че на снимката е Надежда Ляхова, би било наивност. Понеже не искам да ям от „черепа" и не вярвам в уникалността на индивидуалните преживявания, имам нужда от образци – барокови, в случая. Да си въобразя пространството на Созопол като нормативно безгрижно, а пърформансът „Vanitas" като негова граница/ заплаха и да свържа едновременността им чрез удобната формулировка на concordia discors или пък да оприлича всичко това с безгрижен произвол на една Аркадия. Тогава ще съм в елегичната традиция – сблъскан с една символна смърт, мога чрез въздействието ѝ да се потопя в съзерцателно размишление/ преживяване за тленността или да застина в изненада и така да изпълня очакванията, сглобяващи рамката на названието. С уговорката,

че съм заменил щастието „le felicita (pl.)" с безгрижие, защото ми се струва по-подходящо за описвания контекст и моето преживяване. „Vanitas"е посланието на черепите, образи на смъртта, на разрухата. И тук, както в „Сапунени отражения", темата е „всепоглъщащото време, tempus fugit", но като граница и преход[18]. Нека задържим вниманието си още малко върху снимката, за да почувстваме въздействието на самотната, замислено застинала фигура, на елегичния, меланхолен израз на лицето. Не е съвсем оправдано да събирам в едно състоянията на елегичност и меланхолия; все пак присъствието на фигурата пред черепите/натюрморти (подредени върху масата без други сътрапезници) е сякаш изтеглено извън всяко протичане на времето, потопено в съзерцаване/преживяване/размисъл за миналото, но минало, което не може да бъде определено и което е по-скоро отказ от времевост, вечно сега, същевременно знаем, че времето вече прояжда сладоледените черепи. Женската фигура е на границата между времето и неговата отвъдност, която дори и да назовем не можем да преживеем, но размишлението съзерцание за/ в тази граничност може да въздейства върху поведението тук отсам.

Не бих твърдял, че Созопол е контекст на пърформанса, нито че пърформансът нагласява на фокус останалото пространство. Това би означавало да припиша някакво предимство – смислово, символно на една практика-нека я наречем естетическа, спрямо други. Двете реалности, наред с други възможни, съществуват едновременно в пространството на града.

Ако „Vanitas" е обобщаващо название за преходност и тленност, за образи на изчезването, стопроцентният размит авторски сапун от изложбата „Сапунени отражения" е един от тези образи. Силата е в неговата изчезваща осезаемост и в това, че актуализира класическа традиция, става част от нея: напомнящата на детска играчка тел, завършваща с кръг, ни подканя да превърнем течността („авторският сапун" ни подканя) във въздушни мехури. Мимолетността, изчезването на автора е определящото внушение. Преминаването на елементите един в друг, отнемането на твърдостта им, разтварянето на формата в звуци, светлина, въздух, вода изглежда ключова характеристика в обектите и инсталациите на Надежда Ляхова – преобразуването е олекотяване Определящото внушение най-често е за дематериализиране/изчезване/желание за отвъдност (*снимка 7 Почивка*).

Децата, доведени на откриването на изложбата „Сапунени отражения", както и част от възрастните (*снимка 8, Сапунени мехури*), се забавляваха да издухват течността (пресъществения автор!) във въздуха, да следят трепкането/ разпукването на разноцветните мехурчета. С което и гледащи и участващи, производители на сапунени мехури, попадахме в иконографията на тленността и меланхолията, макар с някои необходими промени, сред тях-

[18] „E la Morte a luogo in mezzo le felicita'", Дж. П. Белори. Цит. по Е. Панофски „Et in Arcadia ego. Пусен и елегичната традиция, с. 318 – В: Ервин Панофски, Смисъл и значение в изобразителното изкуство, С. 1986; Louis Marin, Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten: Poussins Arkadische Hirten – In:Wolgang Kemp (Hrsg.) Der Betrachter ist im Bild, Köln 1985, S. 110-136 (DuMont Buchverlag).

забавата и радостта, заменили меланхолията. Но меланхолията изобщо е състояние на трудна постижимост. С което донякъде се потвърждава, че чисти и неозначени територии няма и дори неподозиращите зрители на една изложба са участници и то по своя воля в theatrum mundi, който е и theatrum historiae humanae, участници не в единично действие, а в една схема, в която влизат, разбира се, за да я променят.

Ако авторът е от един синонимен ред с творец и създател и представя основна характеристика на човешкото, творец на форми, artifex minimus „основно ще е питането за характера на тези форми, но и тревогата за трайността на човешкото, на твореца и формите. Единият от отговорите е: „cosa bella e mortal passa e non dura" (Petrarca). С тревогата около трайността е означен – екзистенциално – отново – проблемът за времето. Проблемът за изчезването на автора и на създадените от него форми е основният в работите на Надя Ляхова през 1999 г. Въпросът, защо все пак точно през тази година, заслужава отговор. Сапунен мехур е трайността на човешкото – на лицето и на маската, суета и прочее културни спомени могат да се сплетат тук. Времето, човешкото време е главният деятел в инсталациите на Н. Ляхова от 1999 г., изчезването/преобразуването на лицето, замразяването му като „надежда" (*снимка 9, Замразени надежди*), която в мига на стопляне си, ще се включи, ще стане част от кръговрата на елементите и дали ще остане „надежда"?

И така, сапунените мехури са част от възможен контекст на наслада от сътворяването на форми и меланхолия за тяхната преходност. „Човекът е сапунен мехур" е отработен иконографски тип с наименование „homo bulla", чийто произход, вярваме, е в Античността (как иначе?). Определението е засвидетелствано у Варон и Петроний – „не сме повече от сапунени мехури" („nos non pluris sumus, quam bullae"), което чрез „Adagia" на Еразъм е рецепирана през Ренесанса/Реформацията. Първоначално (през 20-те години на XVI век) сравнението се появява в полето на образа като надпис във фламандските повторения на „Св. Йероним" (от Дюрер, Лисабон) и едва през втората половина на XVI век чрез фигурата на херувимчето, издухващо сапунени мехури, става преводът на словото в образ и се свързва с други мотиви от комплекса „vanitas" – дим, увяхващи цветя, пясъчен часовник, всички алегоризиращи краткостта на човешкото време. Основната разработка на типа „homo bulla" се извършва в холандските натюрморти от XVII век.[19]

В гравюра на Хендрик Голциус „Quis evadet?" (*снимка 10*) от 1594 г. е изобразено момче, издухващо сапунени мехури и облегнато върху череп, глозгащ кост. Началото и краят на човешкия живот са сближени без преход, така сякаш детството рухва направо в смъртта; без опит, без мъдрост, която размишлението за смъртта би могло да донесе. С меланхолен поглед детето следи чезнещите мехури, смесващи се с валмо от дим, излизащо от погребална урна, в която пък подобно на факел е поставена статуя на човешка фигурка и от чието горене извира димът. Урната е поставена върху отряза-

[19] Jan Bialostocki, Kunst und Vanitas – In: Jan Bialostocki, Stil und Ikonographie, Dresden 1966 S. 187 – 231 (Verlag der Kunst). Insbesonders S. 199-200

на колона, около която се увиват ластарите на сухо растение без листа. Дори колоната, обикновено образ на непоклатимост и трайност, не внушава устойчивост. Пречупена колона се явява в изображения на тема „поклонението на влъхвите“ и символизира отмирането на езичеството, на предхристиянския свят; тук колоната подкрепя общото внушение, че няма нищо, неподвластно на времето (дори камъкът/мраморът са разядени от него). „Кой ще се изплъзне“ гласи надписът върху отчупен, положен върху земята стълб, който е престанал да служи за опора.

Момчето е разположено сред природа, която не е символ на живот – тревата е проскубана, някак проядена и изсъхнала, част от цветовете (в левия преден план) са попадали на сухата земя; изображението е ограничено от ляво от стръмен склон, по който едвам се задържа и почти осезаваме как бавно се свлича дървото. Покрай склона и дървото погледът открива в далечината силуетите на град: и природата, и човешкият свят са подчинени на тленността и разрухата.

Преходността на природата и на човешкото следва да ни убедят, че този свят е лишен от опора в самия себе си. Сложността се поражда не от това, че опората е другаде, колкото от несигурността, че това другаде съществува. От самата гравюра не можем да разчетем убедително внушение за религиозност или поне отвъдност, по-скоро подтик за осъзнаване на разклатеността на този свят при отсъствието на друг, който би го укрепил с вечност и смисъл. Визуалното внушение е усилено чрез слово – четиристишие – под изображението.

Нов цвят и ухаещ на пролет със сребристо сияние
увяхва веднага, загива, ах, загива тази прелест.
Така и човешкият живот, веднага щом сме родени,
като отлетял сапунен мехур изчезва подобно на дим.[20]

Бялостоцки обаче привежда като текст към гравюрата друго четиристишие: „Защо да не се научим да умираме преди срока?/ Отърсени оковите на мамещата плът, докато оставаме в живота,/ след смъртта с по-лека стъпка/ духът се устремява към небето, където още преди е изпитвал отрада.[21]

Този въпрос/препоръка за умиране/освобождаване по своя воля можем да разчетем и просто като отказ от живота и през този отказ да търсим в контекста мотивите за подобно поведение. И тогава да се насочим към непосредния микроконтекст на художника и неговата среда, или към по-широкия контрареформационен контекст на епохата. Тогава бих открил

[20] Илюстрацията (№ 44) в книгата на Бялостоцки е твърде малка, поради което дори след увеличаването ѝ на компютър част от буквите остават нечетливи – и преводът е с неизбежни приближения.

[21] Четиристишието, приведено от Бялостоцки на с. 199 от посочената книга, и което не съвпада с това под илюстрацията на гравюрата, но е от същия смислов ред, гласи: Cur non sponte discimus mori ante diem?/ Excussa blandae carnis dum vita superstes/ Compede post mortem liberiore gradu/ Spiritus astra petet iam sedem ubi foverat ante.

възможноста за четения на гравюрата чрез проблема за спасението и самотата на човека, останал за първи път сл. Хр. без сигурни пространствени, времеви и ценностни ориентири, в някакъв смисъл – без бог – сам пред и във Вселената. Сякаш натюрмортите са заменили молитвените домашни изображения и вместо възземащото се към отвъдността фундиране на делника предлагат преходна, но красива материалност. Черепът не символизира победата над смъртта, а напротив, уязвимостта на човека от времето, иконографският тип на момчето, което би могло да е херувимче, Младенецът, малкият Йоан, тук не носи смисъл на святост или миловидна вечна красота, а на обреченост разтление. Претълкувана е символиката (черепът, херувимът, природата) на живота и вярата в символи на човешката, природна и светова преходност. Бялостоцки привежда и друг пример – сравняване на Земята със сапунен мехур от Петер Давид в 1610 г.[22] В „Сферата на Паскал" Борхес казва, че Паскал се страхувал от Вселената и искал да се покланя на Бога, но Бог за него бил по-малко реален, отколкото заплашителната Вселена. Изтляване на вярата против волята на човека, отслабването на присъствието на Бога като опора в човешкия живот и нарастването на заплашителното можем да разчетем в много от холандските изображения на тема „Vanitas" в края на XVI и през XVII век. Животът се превръща в проблем сам за себе си.

Благодарен съм на Ирен Крумова, моя дипломантка (защитила през 1999 г.) за литературата и библиографията за Нарцис на български, която ми предостави.

Част от този текст беше прочетен като доклад на конференцията „История и есхатология", Гьолечица, май 2000. Дължа благодарност на Ирена Кръстева, Доротея Табакова, Владимир Градев, Красимир Делчев и Олег Георгиев за изказванията и въпросите, които ме насочиха към допълнителни източници и връзки.

Използвана литература:

Използвано е изданието на „Метаморфозите" Publius Ovidius Naso Metamorphoses (edidit Rudolfus Ehwald) vol. II, Lipsiae in Aedibus B. G. Teubneri MCMXV.

Антична литература. Енциклопедичен справочник (съст. А. Николова, Б. Богданов), С. 1988 (изд. Д-р Петър Берон).

Батаклиев, Георги, Антична митология. Справочник, С., 1985 с. 70р 106 и др.(изд. Д-р Петър Берон).

Градев, Владимир, Мълчанието на лицето – В: Демократически преглед, кн. 41/42 (есен-зима 1999) с. 319-25.

Деги, Мишел, На това, което няма край, С. 1995 (Издателско ателие) Книгата е без

[22] Bialostocki, ibidem, S. 198.

пагинация, поради което не мога да посоча страниците за Нарцис.
Маска и ритуал (съст. Г. Краев, И. Бокова), С. 1999 (Нов Български Университет Също и рецензията на Т. Ив. Живков, Маска и ритуал – Български фолклор // 2000 (Визуализации на културата) с. 99-100.
Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах, Москва 1980 – 1982.
Купър, Дж. К., Енциклопедия на традиционните символи, С. 1993 (изд. Д-р Петър Берон", Фондация „Отворено общество").
Речник на символите (Ж. Шевалие, А. Геербрант), т. 1 и 2, С. 1995, 1996 (изд. Петриков).
Фрейзър, Джеймс, Златната клонка, гл. XVIII, С., 1984 с. 244-49 (изд. на Отечествения фронт).
Шмид, Жоел, Речник по гръцка и римска митология, Плевен 1995, (изд. ЕА).
Gerhard J. Bellinger, Knaurs Lexikon der Mythologie, München 1889/1993 Narkissos S. 336, Echo S. 125 (Oper Scarlatti 1714, Gluck 1779), Calderon.
Jan Bialostocki, Stil und Ikonographie, Dresden 1966 S. 187 – 231, Verlag der Kunst
Charakter – In:Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache 1989 (22. Aufl.) S. 190-91; P. F. Ganz, Der Einfluß des Englischen auf den deutschen Wortschatz, Berlin 1957, S. 51.
Michael Grant, John Hazel, Who's Who in Classical Mythology, Oxford University Press, New York and Oxford, 1993, p. 227.
Kunstlexikon (bearb. Von Emerich Schaffran), Wien – Stuttgart 1950.
Laplanche, J./ Pontalis, J.-B., Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt am Main 1989 (9. Aufl.) (Suhrkamp Verlag).
Lexikon der Kunst in 12 Bänden, 1994, (Karl Müller Verlag, Erlangen) (Vanitas, B. 12, S. 90).
Reclams Lexikon der Antike, Stuttgart 1996 (deutsche Übersetzung von Margaret Howarson, The Oxford Companion to Classical Literature 1989) Narkissos S. 434, Echo' S. 190.
Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 17. Jahrhunderts, Berlin 1990 (2. Auflage).
Herbert Jennings Rose, Griechische Mythologie. Ein Handbuch (8. Aufl.) 1992, München, Verlag C. H. Beck, S.161.
A. Samuels, B. Shorter, Fr. Plaut: A Critical Dictionary of Jungian Analysis, London and New York 1986 (на бълг. Критически речник на аналитичната психология на К. Г. Юнг, Плевен 1993 (изд. ЕА).
Venzislav Arnaudov, Doubles and Troubles (ръкопис, на английски).
L. P. Wilkinson: Ovid Surveyed. An Abridgement for the General Reader of „Ovid Recalled". Cambridge, At the University Press 1962.

Личен послепис. „Преобразуване" е дума, за която Богдан Богданов е положил разнообразни усилия: да я терминологизира, да ѝ създаде синонимно поле, да я превърне в поведение, лично и публично, преобразувайки/създавайки средите, в които участва. Желаното поведение/ присъствие (ако съм разбрал добре негов мисловен принцип) е преобразуване на себе си и на средата, ако това различаване се налага. Преобразуване, чиито основания са в самото него.

Текстът, посветен на Богдан Богданов, тематизира преобразуването като отсъствие/изчезване. Преобразуване, чиито основания не са в самото него и могат да се нарекат религиозни само в смисъла на привлеченост от отвъд-

на реалност, непостижима чрез ефективност и прагматика. За отношението към отвъдността, чиято неизвестна радикалност е предпоставена, по-съответна би била думата преобразяване. Копнеж и непостижимост, тя може да бъде хоризонт, в който да се полага отговорността към всяка другост. Отговорност в непосредното присъствие на чутия отговор (и последвало поведение) след зададен въпрос. Съотнасянето с Другостта изглежда да предпоставя разнообразни отсъствия тук и да желае, през невъзможността, преображение.

Дали преобразуването (за да останем върху плана на социалното действие) се стреми към хоризонта на утопичното, (към не/възможното според по-скорошна и различна формулировка), към онова, което никога няма да стане реално и което отказва да кооперира дори с възможни реалности? Или преобразуването се легитимира чрез своята ефикасност? Възгледът за преобразуването на социалното е положен върху, допускам, нормативен оптимизъм, за който непълната и компромисна осъществимост е прието условие. Защото от обществената среда – сцена на неговото действие – не могат да се очакват преображения.

ОЩЕ ЗА ЗЛАТНИЯ КЛОН

Анна Б. Николова

Едва ли е необходим обширен увод за запознаване с предмета на настоящото кратко изследване: „Златната клонка" на Фрейзър е на въоръжение на българския антрополог от 1984 г.[1] Разбира се, много по-малко познат на читателската публика е основният текст на „Енеида", въпреки че е на разположение на български от десетки години и в няколко версии, от които въпреки отделни недостатъци, за основен може да се смята текстът на Георги Батаклиев[2]. Впрочем явлението е напълно обяснимо – та нали Вергилий е основен автор за цялата европейска литература, все още не е намерил място в курса по литература на българското средно училище, което се готви да става европейско?

От преглед на изключително обилната Вергилиева библиография, натрупана за един век в 31тома на серията Aufstieg und Niedergang der roemischen Welt, и от нейните най-разнообразни рубрики може да се види, че само на златния клон са посветени 18 изследвания до 1980 г.[3]

Като обобщава постигнатото по темата „златния клон" до началото на деветдесетте години, Д. А. Уест, започвайки с Фрейзър, заключава решително, че както слизането в подземния свят е Платонов похват (Platonic device), така и златният клон е, на първо място, белег на посветения в Елевзинските мистерии в неговото пътуване до страната на мъртвите и на второ, символ на Платоновия принос към голямата визия на Вергилий[4].

Оставям за в бъдеще спорния втори пункт, засилващ Вергилиевата пристрастност към Платон, но насилващ, по мое мнение, реалните текстови данни: едва ли двата звучащи като loci communes пасажи от „Енеида" могат да бъдат непоклатимо твърди аргументи, че Вергилий е заел представата за златния клон от епиграмата на Мелеагър от Гадара, посветена на Платон. А и самият Уест формулира като невъзможно да се докаже, че Вергилий е познавал Мелеагровия „Венец"[5].

[1] Фрейзър, Дж., Златната клонка, София 1984.

[2] Напр.: Енеида, прев. епископ Теодосий, Пловдив 1918; Енеида, песен I-VI, прев. Д. Дечев, София 1933; Най-хубавото от Енеида, прев. Б. Тонков, София 1940 (1979); Публий Вергилий Марон, Буколики. Георгики. Енеида., прев. Г. Батаклиев, София 1980.

[3] Suerbaum, W. Hundert Jahre Vergil-Forschung: Eine systematische Arbeitsbibliographie mit besonderer Beruecksichtigung der Aeneis, Aufstieg und Niedergang der roemischen Welt ,B.II, 31,1, Berlin - New York 1980, SS. 3 - 358.

[4] West, D.A., The Bough and the Gate, in Oxford Readings in Vergil's Aeneid, Oxford 1990, p. 237 sqq.

[5] ibid., p. 235

Без съмнение първият пункт има потвърдена валидност в ясното обяснение на Сибилата към троянеца, на когото предстои превращение в родоначалник на римските царе:

Accipe quae peragenda prius. Latet arbore opaca
aureus et foliis et lento vimine ramus,
Iunoni infernae dictus sacer; hunc tegit omnis
lucus et obscuris claudunt convallibus umbrae.
Sed non ante datur telluris operta subire
auricomos quam quis decerpserit arbore fetus.
Hoc sibi pulchra suum ferri Proserpina munus
insituit...[6]

И много скоро след откриването му (ст. 201-211) ramus aureus, предсказан като virga, (quae) frondescit simili (= aureo) metallo (ст. 144), и усетен като fetus auricomus (ст. 141), aurum frondens (ст. 208), който проблясва като discolor aura (ст. 203), а златните му листи (brattea) шушнат на лекия вятър, получава още едно определение: virga fatalis. Пред нея, venerabile donum fatalis virgae, отстъпва гневът на Харон.[7]

Но virga не е просто сполучлива метрическа находка или елемент на синонимно разнообразие. С нея се открива ред асоциации, най-близката от които, още в следващата седма книга, съдържа самата „Енеида". Обширният ù каталог à la Омир на италийските воини въвежда и Пик, Laurentis regis (ст. 171):

Picus, equum domitor, quem capta cupidine coniunx
aurea precussum virga versumque venenis
fecit avem Circe... (ст. 189 – 191)[8]

Но virga, предаваща тук ράβδος – вълшебната пръчка на Цирцея[9], е реалия, известна на римския читател. Защото римската литература от I в. пр. Хр. предлага две опорни точки, твърде важни за интерпретацията на интересуващия ни пасаж, още повече че те принадлежат към кажи – речи противоположни по жанр текстове, т.е. не могат да бъдат заподозрени в каквато и да е жанрова еднотипност.

В трактата си за задълженията Цицерон споменава, че quasi virgula divina, omnia nobis, quae ad victum cultumque pertinent, ut aiunt, suppeditarentur[10].

---

[6] Vergilius, Aeneis, 6, 136 - 142

[7] ibid., 405 - 410

[8] За Пик вж. още Овидий, Metamorphoses, 14, 320 сл., с изрично указване (ст. 387) на магическо действие чрез вълшебна пръчка и слово:
ter iuvenem baculo tetigit, tria carmina dixit.
Силий Италик (Punica, 8, 439 -441) го споменава само като carmine exutum formae

[9] Homerus, Odysseia, 10 238.

[10] Cicero, De officiis 1, 44, 158.

Т.е. на фолклорно ниво – както говорят хората, ut aiunt, поговоръчно, разго
ворно, е маркирано съществуването на представа за вълшебно средство, ч
вълшебен предмет, който изпълнява желанията на човека, един античен
„Tischchen, deck dich!"

Вароновите „Менипови сатири" са написаните около 30 години преди
Цицероновия морален трактат и по мое мнение са безспорно най-fantasy
жанр в римската литература, съхранен, за съжаление, само във фрагменти
главно у римските граматици и коментатори. Една от тях е озаглавена Virgula
divina[11]. 10-те запазени фрагмента не позволяват точно възстановяване на
наративната линия, но показателната честота на лексеми за означаване на
обичайна храна и облекло скланя към предположение, че замислената за
virgula divina задача е да достави на персонажите – бедни хорица – прилич
но ядене и дреха. Защото, както казва един от тях (фр. 575):

non quaerenda est homini, qui habet
virtutem, pae ula in imbri?

Така и тук, както и у Цицерон, най-вероятното разбиране на virgula divina
е като вълшебно средство.

От изложеното може да се допусне, че през I в. пр. Хр. римската, и още
по-широко, италийската публика познава от фолклорен контекст предста
вата за virgula divina.

Нека оставим настрана, като твърде добре познато, наличието в римска
та религия на жречески жезъл lituus, както и на секуларизирания му вид-
фасциите като белег на магистратска власт, за да спомена юридическата
практика в Рим. Тя непрекъснато е демонстрирала пред очите на граждани
те как докосването със специалната пръчка, наречена vindicta, маркира пре
минаването от статус на роб към статус на свободен човек[12]. Практиката
имала многовековна история, а vindicta се явява в текстове от Плавт до
Юстиниановите Institutiones, където е средство за освобождаване, равно-
стойно на census и testamentum[13].

Както е очевидно, ramus aureus – virgula divina присъства и във фолклора
(незаписан естествено), и в порядките на италийците. И по мое мнение
италийското му звучене се подхваща като втори глас на образа от Вергилий.
Защото той е, от една страна, поет дълбоко италийски, с дълбок усет
за земята и древността на Италия – нека не забравяме, че негова е първата
laus Italiae в „Георгики"[14]. От друга, като истински vates говори многосми-

---

[11] Varro, Saturarum Menippearum fragmenta, Lpisiae 1985, XC. Virgula divina, fr. 565 - 574

[12] За vindicta вж. съответната статия в Daremberg - Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et latines, V, 2, p.1909, Paris 1913.

[13] Plaut. Curc. 1,3,56; Cic. Top. 2,10; Liv. 2,5,9; Hor. S. 2,7,76; ov. A.A. 3, 615; Pers. 5,88; Plin. Ep. 7,16,4; Just. Inst. 1,5,1:si neque censu neque vindicta nec testamento liber factus est, non est liber (цит. според Lewis and Short, A Latin Dictionnary, Oxford 1975, p. 1993); Iust. Digesta 4,3, 32,pr. 3-4.

[14] Vergilius, Georgica, II, 136 sqq.

слено, не търси абсолютната фактологична яснота – та нали нещата са много по-дълбоки от видимостта им! И този принцип действа и в по-голям, и в по-малък обем, поставя и до днес въпроси без еднозначно разрешение:

- По какъв случай е написана четвъртата еклога – заради реално очакван реален младенец или от копнеж по младенец – спасител? А може би е и едното, и другото?

- Какъв е композиционният принцип на Енеида: първите шест книги по образец на Одисея, вторите шест – на Илиада? Или нечетните като приключения, четните – като драми? Или в последователността на зодиакалните знаци с връх знака на Август – Везни (12 книга), така че първата се пада на Скорпион, отбелязан съответно с крушението на Либийския бряг?[15] А може би е и едното, и другото?

А какво е златният клон – дар за Прозерпина – в линията на Елевзинската мистериалност, или вълшебно средство – в линията на италийския фолклор? Смея да твърдя: и едното, и другото.

Но тогава неминуемо изниква и подтикът към нов прочит и на прочутата шеста книга, книгата на катабазата, за която няма пряк образец в старогръцката литература. Щом ramus aureus – virga divina действа като вълшебно средство, то тя може да се разглежда като помощен инструмент на протагониста във вълшебна приказка според класическия анализ на Проп.[16] Следователно като бъдеща задача се налага подробен сравнителен анализ на Вергилиевия текст в термините на функциите на епизодите във вълшебната приказка.

И може би един нов поглед върху най-Платоновата сред песните на Енеидата ще изникне в проблясването на златния клон.

Библиография

1. Проп, Вл. Я., Морфология на приказката, София 1995.
2.Публий Вергилий Марон, Буколики Георгики Енеида, прев. Г.Батаклиев, изд. Народна култура, София 1980.
3. Фрейзър, Дж., Златната клонка, София 1984.
4. Daremberg, Ch. et Saglio, E., Dictionnaire des antiquites grecques et latines, V, 2, Paris 1913.
5. Homeri opera. Odysseia. Leipzig, 1942.
6. Martin, J., L'Immaginaire chez Virgile, Paris 1984.
7. Lewis and Short, A Latin Dictionnary, London 1975.
8. M. Terentius Varro, Saturarum Menippearum fragmenta, ed. R. Astbury, Lipsiae 1985.
9. M. Tullius Cicero, De officiis, ed. C. Atzert, Lipsiae 1963.
10. P. Ovidius Naso, vol. II, Metamorphoses, ed. R. Ehewald, Lipsiae 1915.

[15] За символиката на композицията, образите, числата и т.н. вж. Martin, J., L' Immaginaire chez Virgile, Paris 1984 .

[16] Проп, В. Я., Морфология на приказката, София 1995, стр. и 60 сл.

11. Silius Italicus, Punica, v. I, ed. L. Bauer, Lipsiae 1892.
12. Suerbaum, W., Hundert Jahre Vergil – Forschung: Eine systematische Arbeitsbibliographie mit besonderer Berueecksichtigung der Aenies, Aufstieg und Niedergang der roemischen Welt, Berlin – New York 1980, B.II, 31, 1, Ss. 3-358.
13. Vergilius, Aeneis, ed. O. Ribbeck, Lipsiae 1904.
14. Vergilius, Eclogae et Georgica, rec. G. Janell, Lipsiae 1920.
15. West, D. A. The Bough and the Gate, in Oxford Readings in Vergil's Aeneid, Oxford 1990, p. 224 sqq.

ЕЗИКЪТ НА ВЪЗВИШЕНОТО И ЕЗИКЪТ НА ВСЕКИДНЕВИЕТО

(Опит върху литературата на 90-те)

Бойко Пенчев

Един бърз и невнимателен поглед към българската литература от последното десетилетие навярно би казал: „Аха, литературата очевидно се е освободила от изкуствените идеологически конструкции и се е обърнала към всекидневното". Експлицитната и имплицитна идеологичност на литературата в тоталитарната култура е вън от съмнение; към първата спадат партийните директиви за „положителния герой", „историческия оптимизъм" и т.н., към втората – особената неокласицистична рамка на конфликта между „дълг – чувство", в която героят бива ситуиран и, както се казва, „разпънат" между „личното щастие" и дълженстването пред националната общност или класата. (Такъв поне е българският роман от 50-те години до „Антихрист" включително.) Тази идеологическа арматура задава една предпоставена ценностна парадигма, която се оказва обвързана с определен позволен литературен език. На този фон литературата на 90-те години изглежда несъмнено нова, не само във „върховите си постижения", но и като цялостна нагласа, проявяваща се като отказ от имитативния идеологически дискурс и обръщане към непосредствеността на опита, към личното, към „улицата". Едва ли е случайно, че трудни, защо да не кажем елитарни поети като Ани Илков и Йордан Ефтимов в есеистични политически текстове непрекъснато заявяват въодушевлението си от „улицата", а писател като Георги Господинов не спира да говори за „всекидневното".

Не са ли обаче отношенията между литературата и всекидневното по-сложни, отколкото твърди опозицията „идеологическо, т.е. общо, срещу всекидневно, т.е. частно"? Във взаимодействието си с всекидневния свят можем да различим поне два аспекта: повторителност и различие. Всекидневният свят в социологическия смисъл на понятието е изграден върху повторителността и предвидимостта, върху „институционализации и хабитуализации", както казват Бъргър и Лукман в известната си работа „Социалното конструиране на реалността". В такъв случай от другата страна остава „боклукът" на частното, на не-повторимото и – нещата са свързани – на несподелимото. Ако това е същностният модус на литературата, то неговата „висока" версия ще бъде епифанията, онова просветване на откровението всред баналния свят, върху което теоретизират Джойс и Бенямин, докато „ниската" версия ще бъде антикварното спасяване на миговете и вещите, изтъкаващи вътрешния живот на Аза. Потвържденията за едно такова интуитивно разбиране на литературното през 90-те са доста. „Естествен роман" на Георги Господинов например, книгата, която вероятно

ще остане като емблема на това десетилетие, разказва за невъзможността на епифанията и разпадането на частния свят, оказал се споделим единствено като фрагменти, списъци, изброявания, но не и като история.

Ако обаче всичко беше така просто, както твърди нашето едро теоретично описание, то всеки би могъл да прави литература, изписвайки на хартия или магнитен носител неповторимостите, които му се стоварват или за които бленува. Съществува обаче нередуцируемо отстояние между непредвидимия, хаотичен, разсипан живот, който водим, и неговото езиково опосредяване. Езикът, известно е, на свой ред представлява подреждаща институция, той е хоросанът на общосподелимия всекидневен свят. Езикът имплицитно пренася идеологичност – не само официална, но и битова. Под битова идеологичност ще разбираме означаващите стереотипи, с които се справяме със сложността и хаотичността на ставащото, подвеждайки го към удобни работни схеми. Базисното твърдение на тази битова идеология би било: светът се състои от отделни, определими неща, идентични на себе си и подчиняващи се на закони, които осигуряват повторителност и предвидимост. Твърдението изглежда неоспоримо, защото то съвпада с парадигмите на инструменталния разум, който господства в науките и социалната практика поне от Просвещението насам. Онова, което се противопоставя на това схващане за света, е литературата (както и религията). Литературата показва „нещата" като неопределени, нетъждествени на себе си, променящи се и непредвидими. Тя отваря света към трансцендентното, пробивайки неговата завършеност и затвореност. Как става това? Един от възможните отговори ни дава класическата естетика – чрез категориите „красиво" и „възвишено". Ако изходим от тази понятийна парадигма, бихме могли да формулираме първата малко по-конкретна теза на настоящия текст: През 90-те години българската литература избра възвишеното, отказвайки се от красивото.

Защо „красивото" още в края на 80-те години започва да се мисли като „лъжа" в ред представителни текстове на българската литература[1]?

В антропологическата размерност на тоталитарната култура от 60-те нататък „поетичното" в качеството си на „приобщаващо ни към вечните истини и копнежи на човешката душа" се оказва важна терапевтична процедура. В „бригадирския" период на социалистическото общество идеологическата патетика прониква всекидневния език, раждайки смешения, чиято чудовищност е уловена в прозата на Д. Вълев. От 60-те години нататък всекидневният език неизменно ще огражда в иронични, стилови или контекстуални кавички „високото" утопическо говорене, докато поетическият език идва като блажения топос на естественото говорене, непознаващо раздвоението и ироничната напрегнатост. Появява се зев между на думи приетия есхатологизъм и прогресизъм на идеологическото и вътрешно преживявания „ужас от историята", водещ до битовизация на съзнанието в

[1] Представителни тук ще рече емблематични за новия усет към словото и светa не „най-популярни", „отговарящи на духа на времето" и т.н. Настоящият текст работи с представителни именно в този смисъл на думата текстове.

общокултурен мащаб и „живеене с вечното" във „високите" етажи на културата. „Поезията" трябва да осигури онази сигурна зона на комфорт, омекотяваща шизофреничното раздвоение между света на бита и утопическия хоризонт, тя става езиков резерват за първичния език на чувството, на човешката автентика. Затова и идеологическият апарат култивира вкус, който цени в поезията предимно „органичността", „изповедността" и „сетивността". „Модернистката поезия" се явява серия от ерупции, проблематизиращи естествеността на поетическия език, и затова е заплаха, оттам и съпротивата срещу адептите на „свободния стих", въпреки експлицитната ортодоксална идеологичност на Левчев и Цанев. Скандалът с Константин Павлов оголва фундаменталната роля на представата за „красиво", лежаща в основанията на доминиращия критически дискурс[2]. Тази „красота" не може да бъде изведена пряко от комунистическата идеология, тя е идеология сама по себе си, „фалшиво съзнание", успокояващо болезнения разлад между Аза и тоталитарния символически свят в една „неутрална", аисторична територия на „чисто човешкото". Създават се структури на Аза, които трябва да го освободят от преживяването на времето в жизнения свят на тоталитарното ежедневие. Това е прозряно от Цветан Стоянов – в редица негови текстове от началото на 60-те се води война в името на „съвременното светоусещане" (съединяващо жизнения свят с идеологията) срещу „метафизичното", застинало, над-исторично „спасение в изкуството". По ирония на съдбата тъкмо разгърнатата по-късно теза на Цветан Стоянов за алиенацията в модерното капиталистическо общество ще бъде използвана от неговите опоненти в утвърждаването на „органичното" състояние на обществото и свещеността на традицията[3].

Онова, до което съчетаването на „красивото" с идеологически допустимото води, е един равен литературен език, скрито пренасящ холистичността на масовото съзнание. По-горе казахме, че масовото съз-

---

[2] Един от типичните текстове в тази посока е „Отмъщението на сатирата" на Стоян Илиев („Септември", 1966/кн.2): „И като личност, и като поет той (Константин Павлов) открива фронт на лириката и не пропуска случай да разкъса нейната нежна тъкан с острите си нокти. (...) Тръгнал от отрицанието на поезията в живота, Константин Павлов свършва с отрицанието на логиката в живота. Затова ексцентризмът, парадоксалността са тъй характерни за него". В статията на Стоян Илиев прекрасно се виждат утаените класицистично-сантиментални основания на художественото светоусещане при социализма. Изравняването на „поезията в живота" с „логиката в живота" може да означава само изравняване на поезията с „красотата" като „нежна тъкан", непротиворечаща на „логиката" на идеологията.

[3] „При космополитизма, при разрушаването на националните граници, при капиталистическата индустриална нивелация на живота художникът е гол и зъзнещ. (...)Традицията, това е древното потекло, благородната кръв на изкуството, това са създадените условности, осветените от времето обреди, преданията на рода". Кръстю Куюмджиев, „Национална традиция и новаторство". В: Кръстю Куюмджиев, „Профили в черно и бяло", С., 1966.

нание борави с нещата като определими, самотъждествени и подчиняващи се на закони, които ги правят предвидими. Сега трябва да добавим, че отделностите на света в това съзнание се сплотяват твърде лесно в големи блокове цялости. Аз-ът преживява себе си като нещо цялостно, обхващащо в непротиворечиво единство живота му от детството до настоящето; по същия начин се мисли и историята – глобален времеви поток, в който се включваме стабилно и неотменимо. Монументалистичната, неокласицистична естетика на късния социализъм работи в същата посока. „Красивото" предполага установяване на някакво отъждествяване с вечното, защото хармонията, която е неизменният атрибут на естетическото преживяване на красивото, е сетивният еквивалент на трайността, спокойствието, покоя. Онова, което естетиката на красивото не може да търпи, е промяната, несигурността, трепетът пред неизразимото.

Възвишеното започва да се настанява в българската литература още в края на 80-те години, като най-буквално изразен ще намерим бунта срещу „красивото" в романите на Виктор Пасков – „Невръстни убийства" (1986) и особено „Мартина" (1991). Сетивното разтърсване от грозното обаче е само най-видимият аспект на възвишеното. От Бърк и Кант насам се знае, че възвишеното събира страх и трепет, удоволствие и болка в едно естетическо преживяване на неизразимото. Именно тази линия ще използва Лиотар, дефинирайки модернизма като „изкуството, посветило се... на представянето на непредставимото"[4]. Водеща е идеята за негативност – още Кант говори, че удоволствието от възвишеното е „негативно", докато удоволствието от „красивото" – „позитивно". Съответно философи и теоретици, работещи в парадигмата на негативното, неслучайно станаха авторитети за десетилетието: Фуко, Лиотар, Дерида и Пол де Ман, Адорно и Хайдегер – такава беше модата на 90-те. Защото не беше само мода. Възвишеното осигури начин да се мисли чрез дисконтинуалности – един ден историците на културата сигурно ще отбележат безпрецедентната честота, с която се срещат думи като „разрив", „процеп", „дисконтинуитет", „бездна" в есеистичните текстове на десетилетието. Красивото предполага съвпадеж, хармония, съгласуване на вътрешния опит на Аза с нещо извън него, с което се установяват отношения на корелация. Това са „романтическите епифании", ако употребим този термин на Чарлз Тейлър. 90-те години, най-вече в поезията на Ани Илков, Кирил Мерджански, Йордан Ефтимов, ни предлагат едни „негативни епифании", които не изразяват „нещо", а „събират неща, създавайки условие в полето между тях, в рамката да възникне внушение за неизразимото"[5].

Според Лиотар в основата на чувството за възвишено стои разминаването между „възможността да схванем нещо и възможността да представим нещо". Красотата и свързаното с нея удоволствие почиват върху „съгласието" между тези два момента, които при възвишеното са в разлад. Ние схваща-

[4] Жан-Франсоа, Лиотар, „Постмодерното, обяснено за деца", С., 1993, с.18.

[5] Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge University Press, 1989, p. 480.

ме идеи, а представяме чрез форми; в този смисъл красивото е хармония между сетивно и интелигибелно, докато възвишеното е дисхармония между двете. „Представянето“ обаче е ключов елемент не само на естетическата практика, но и на всекидневното ни закрепване към някаква споделима реалност. „Представянето“ е практиката, чрез която означаваме себе си в сетивната реалност на споделимия опит. Например представям себе си като квалифициран преподавател, за да получа подобаващо уважение и пари. Милиони долари се влагат в изобретяването на все по-съвършени компютърни „програми за презентации“ (например PowerPoint на Microsoft), чиято цел е да посредничат между идеята и работната общност, в която тя трябва да бъде възприета. От успешността на „представянето“ зависи вписването ни в определена среда – в най-едър мащаб животът, който се опитваме да водим, би трябвало да ни впише по този хармоничен начин в цялото на „света“ чрез установяването на съгласие между вътрешния ни свят и формата, която той е придобил при артикулацията си в света.

Възвишеното говори друг език, езика на невъзможността, на провала на представянето. Като най-общо чувство възвишеното съответства на усета за непоместеност, неприютеност, който е може би доминиращ в социалната психология на това преходно десетилетие. Ценният момент във възвишеното обаче е в способността му да разяжда като киселина „реалността“. Защото реалността също е продукт на съгласие, а това съгласие имплозира, когато се сблъска с непредставимите зони на опита.

Тук обаче е наложително едно уточнение. В ежедневния живот ние сме склонни да установяваме съгласие и върху неизразимите неща – като просто ги назоваваме с думата „нещо“ и се обединяваме около приблизителния смисъл, стоящ зад нея в един или друг случай. Така хората, които не са религиозни в ортодоксалния смисъл на думата, обикновено вярват, че „има нещо“, а този тип означаване, разпознат вече като език на клишираната поезия, бе иронизиран в „Оркестър без име“, където героинята на Катя Евро пее „За морето, за любовта и още нещо“. Пример за другия механизъм, механизма на негативната епифания, можем да вземем от Ани Илков:

Нека всички обичаме
Зъзнещи смело
Слово ли Дело ли
Нещо Може жълто
А може и бело
Може град
Но може и село
Нещо Живо
Може нещо умрело

(„Молебен за очистване от страх“[6])

Онова, което поетическият изказ тук прави, е да осъществи своеобразно „късо съединение“ между базисните опозиции, през които се ориентираме

[6] Ани Илков, „Поля и мостове“, С., 1989.

в света („град... село, живо... умрело"), като по този начин разколебае всяко съгласие, изправяйки ни пред голата бездна на непредставимото.

Темпоралният еквивалент на „съгласието" и хармонията е, разбира се, траенето. Обратно, възвишеното ни кара да мислим прекъсването, разрива, кризата. Големият ефект на усета за възвишеното бе разколебаването на схващането за историята, обществена или лична, като нещо цялостно и континуално. Фуко, големият вдъхновител на 90-те, започва първата си голяма книга, „История на лудостта в класическата епоха", с идеята за извънвремевата „трагическа структура", която се противопоставя на подреденото траене на историята и назовавана като „лудост", бележи онова „отсъствие на дело" и език, които са другостта на разума. Лудостта в случая е метафора за нередуцируемия частен опит, несходим с реката на историята, лудостта е случайното и непредвидимото, събитието, всичко онова, което не може да бъде тотализирано в голямата история, към която по навик си мислим, че изцяло принадлежим. Тук обаче не става дума просто за обособяване на някаква сфера на частното, а за зони на трансисторическото, за пробиви, оцелостяващи ни по друг начин – не чрез принадлежността ни към тялото на общността, а съприкосновявайки ни с празнотата и смъртта. „Трагическа структура" при Фуко идва, разбира се, от Ницше – бихме могли да наречем десетилетието и ницшеанско, ако не беше толкова песимистично. Защото онова, към което бездната и разривът неумолимо посочват, е нищото.

всичко се изсулва
няма даже драма
няма нищо после
нищо няма
няма

(„За леката душа")

Така завършва „Черешата на един народ" (1996) на Георги Господинов, а по-късно, в „Естествен роман" (1999), той ще разгърне и тематизира тази интуиция за метафизичната изпразненост на живота. Всъщност подобни формулировки ще срещнем още в началото на десетилетието в есеистични текстове. „Бездарието на живота" (Ани Илков)[7], „буквалността на случващото се" (Ивайло Дичев)[8] са ключови фрази, ако искаме да вникнем в духа на 90-те. Не е ли обаче това интелектуален колаборационизъм с

[7] „Напреженията на възрожденеца по свързване на развързаното ние ще изпитваме винаги, докато съществуваме като нация и народ; това аз наричам „бездарие на живота" и „лишеност от щастие". Ани Илков, „На острова на блажените" между утопията и гаданието", В: „Нова христоматия" (сборник), изд. „Литературен форум", С., 1991.

[8] „Това е най-удивителното: всичко е съвсем буквално. Когато нещо се случва с другите, то непременно носи своя друг смисъл, а ето аз най-после съм сам, аз умирам и това нищо не значи". Ивайло Дичев, „Буквализми", С., 1991г. „Буквализъм" е и заглавието на разказа, който започва с тези изречения.

интуитивния песимизъм на масовото съзнание, моделиращо света като „лош" и непрозрачен в тоталността си? Масово съзнание в случая не значи „съзнание на масите", а онова мислене чрез едри стереотипи, към което сме склонни всички. Възпроизвеждано чрез вестниците, това масово съзнание излъчва идеология, в центъра на която стои разбирането, че светът е лош, защото онези „от горе" винаги ни управляват зле, а „Великите сили" ни мамят. Тази черна картина няма нищо общо с трагическата интуиция за метафизическата празнота на битието – във втория случай решаваща е именно липсата на цялост, на телеология – и оттам на смисъл. Възвишеното е механизъм, напомнящ ни за нашата отделност и отделеност, и като такъв ни освобождава от едрите контури на реалността. Тази отделеност обаче се преживява меланхолически или трагически – като болка; а търсеният изход е в някакво друго, екстатично осъществяване отвъд социалния свят. Спасението е в трансгресията – или в епифанията. За поетите на възвишеното светът се е разсипал и единственото, с което можем да издържим гледката на неговата раздробеност, е месианистичното очакване. Затова Революцията и Жертвата, революцията като жертва са ключовите фигури в „Изворът на грознохубавите" (1994) и „Зверовете на Август" (2000) на Ани Илков.

Езикът е мъглив и странен,
разказва само себе си...
.....
Не, всичко казано говори,
че всичко истинско мълчи.
Добро и Зло ще се преборят,
а Жертвата ще бъдеш ти!...
.....
От бъдещето хлуе мрака:
за Жертвата – кървав конец!
И гътва твоята ръка
самия теб – вместо Агнец!

(22/7 Born to be Wilde[9])

Тук някъде масовото съзнание и литературата сякаш отново се срещат. Защото масовото съзнание също е по своему а-исторично, неговите усети за промяна обикновено се свеждат до „Някога не беше така, сега е по-лошо", при което настоящото се превръща в задушаваща, непрозрачна магма. Разбира се, този тип преживяване на историята се наслагва до репродуцираните от образователните институции и медиите образи на глобалната история, към която всекидневното съзнание търси начин да се приспособи. При масовото съзнание обаче обикновено „наместването" на Аза в протичащото споделено време се осъществява като плътно засядане – глобалистичната визия за историята оставя малко пространство за други свързвания. „Без-

[9] Ани Илков, „Изворът на Грознохубавите", С., 1994.

дарието на живота“ също означава смислова непрозрачност, но тук тя преживявана от един свободно свързващ се, номадски субект. Липсата телеология и следващото от тази липса „разсипване“ на историята отвар възможности за обръщания назад, за обитаване на отминали или утопичн езикови светове. „Обитаване“ не е добра дума в случая, защото тази лите ратура ни предлага едно ново поведение, един модел за Аза вече не ка уеднал обитател, а като подвижно и летливо образувание, което се включ в някакви семиотични вериги и бързо се изключва, преминавайки към друг Особено началото на 90-те години е белязано от една нова удоволствено идваща именно от тази свобода на Аза да бъде нетъждествен на себе си, д бъде друг във всеки един нов момент. Разбира се, това е една литературн утопия, но 90-те освен всичко друго успяха и да отхвърлят безпрекословн примат на „живота“ над „литературата“. „Географията“ при Йордан Ефтимо и „лексиконът“ при Георги Господинов като че ли са фигурите, емблемат зиращи това непрекъснато сноване на подвижния субект, установяващ връзки с предметите и думите, които досега са се мислели като отделни Доста преди Интернет да стане такъв символ на новата информационна епо ха, тяхната поезия предлага един тип градене на идентичност, който може да наречем „сърфиране“. Сърфиране, много по-богато от интернетското защото е непредвидимо по начина, по който само литературата умее[10].

„Краят на историята“ и интуицията за разсипването на времената б импулс не само за поезията, но и за литературната наука. Кризата на телео логизма силно проблематизира традиционно схващаната задача на лите ратурната история – да тълкува значенията на творбата, съотнасяйки ги някакво общо означаемо като „народния дух“ или „националната съдба Онова, което започна с междутекстовите анализи на Никола Георгиев, б разгърнато с теоретическото подриване на традиционния литературноис торически модел в текстовете на Александър Кьосев, Валери Стефанов Милена Кирова, Димитър Камбуров и достигна кулминацията си при Инна Пелева и Албена Хранова в идеята за „анахрониен историзъм“, четен тотално разместващо „правилния“ линеарен порядък[11]. Всички тези усили могат да бъдат видени и като разбиване на един втвърден предразсъдък по

[10] Разбира се, поезията на двамата се различава твърде силно по начина на „свър зване“, който практикува. Азът при Ефтимов е изцяло екстравертно ориентиран наличен единствено в процеса на ставането си, в непрестанното поглъщане и мигновено забравяне на чуждото, непознатото, различното. Докато поезията на Йор дан Ефтимов е поезия на географските карти, в крайна сметка на обърнатото навъ бродене и пътешестване, противопоставено на обърнатото навътре дълбаене, т при Георги Господинов личната и „родовата“ история са много важни. Думите и предметите при Господинов са събрани от интимния опит на Аза, а плътният ностал гичен пласт придава завършеност на фикционалния свят на „Черешата на един народ (1996).

[11] Програмна в това отношение е книгата на Инна Пелева „Възраждания“ (1999), ч чийто послеслов именно е разгърната идеята за „анахрониен историзъм“, който може да чете както „отляво надясно“, но и „отдясно наляво“; да събира Фукуяма и

отношение на националната литературата – убеждението, че миналото еднопосочно ни говори и задължава.

Възвишеното, както то е използвано в настоящия текст, е преди всичко понятие, описващо разколебаването на представата за Аза като обособена цялост, поместена в едно общосподелимо време и пространство. Тази представа без съмнение се утвърждава ежечасно от езика на всекидневието; съответно възвишеното от стилистична гледна точка е начин да се излезе от осредненатa норма на монотонния, предвидим, скрепяващ твърди идентичности литературен език. Има някаква особена бароковост в тази няма и все пак значеща пределна сетивност на детайла при авторите, които цитирахме досега. „Негативно нагнетяване" – така, като че ли може да бъде описан този поетически език, разчитащ на внушението, а не на експресията и описанието, без да бъде някакъв късен римейк на символистката алюзивност. Бихме могли да наречем този език алегорически – защото се отказва както от метонимичното щрихиране на реалността, така и от символичното съучастие в цялото. Не можем да ограничим този език само до поезията – по подобен алегорически начин работи и част, може би най-добрата, от прозата, обединяваща елементи на магическия реализъм и романтическата гротеска от Хофманов тип. Такива са разказите на Любомир Канов в сборниците „Човекът кукувица" (1991) и „Парейдолии" (1996), в „Ломски разкази" (1996) на Емил Андреев и „Ловци на балади" (1999) на Борис Минков. В същото време едва ли можем да кажем, че този алегорически език е доминиращ в литературата на 90-те. Далеч по-популярна е другата тенденция – към прибиране на изказа към оцелостяващата автобиографична фигура и усредняване на стиловия регистър към ежедневната, говорима реч. Това едва ли може да бъде само по себе си основание за пренебрежение към този род литература, но не можем да не отбележим, че по същество това е същият онзи онтологичен режим, при който писаното слово трябва непрекъснато да укрепва вярата в „живота", в споделимото общностно битие, което винаги стои над индивидуалното, а оттам – и над литературата. Специално в прозата това реабилитиране на „здравия разум" и неговия език се прояви в повсеместното увлечение по първоличното повествование. Без да сме правили специална статистика, едва ли ще е далеч от истината, ако кажем, че 4/5 от всички белетристични текстове, появили се през последните пет години, са издържани в първолично повествование, най-често в „сказа" на уличния жаргон. Изборът на сказа е, от една страна, отказ от обобщаваща етическа позиция, каквато третоличното повествование предполага. Героят, взет обикновено сякаш „от действителността", и неговият език измести автора като инстанция, контролираща смисловото разгъване на текста. Казано по-просто – авторът се скри зад героите, избягвайки финализираща морална позиция. От друга страна, първоличното повествование автоматично като че ли разрешава проблема

Яворов, Ботев и Вайнингер, Паисий и Азимов. „Анахронийният историзъм не тълкува времето като единствено правилно, проспективно течащо, като линия. Той не мисли миналото за даденост, за нещо окончателно случило се" (с. 174).

за стила – няма какво толкова да се занимаваме с неща като оригиналност и издържаност, достатъчно е в книгата ни да се говори „както е в живота". Това освобождаване на „дивото" улично слово може да се види като реакция срещу монотонния, официално разрешен език на „доброто писане" от 70-те и 80-те години. И действително, добрите „сказови" писатели раздвижиха склерозиралата литературност на литературата – Здравка Ефтимова с романите и разказите си, Стефан Кисьов с трите си издадени досега романа, Палми Ранчев... Пример за това, колко силна е тенденцията, виждаме у Алек Попов, чиито първи книги с техния пародийно префасониран диаболизъм бяха естествено издържани в третолично повествование, докато в последните си разкази и той премина към разказване от първо лице[12]. В първоличното повествование само по себе си няма нищо лошо, проблемът е единствено в това, че то е склонно невидимо да тотализира света, макар и от ограничената частна гледна точка на разказвача, да ни затваря в сигурната рамка на личния опит и да възвръща усещането за монолитна, кохерентна идентичност. Граматичната форма сама не може да окръгли и усили чувството ни за траене и цялостност. Третоличното повествование чрез т.нар. „всевиждащ разказвач" също може да произвежда монолитни идентичности. И в двата случая литературата заимства интуициите на масовото съзнание и ги възпроизвежда чрез своя език. Всекидневното мислене поддържа усещането ни за кохерентност главно чрез забравянето – на противоречащото, на несвързаното с образа, който предпочитаме да имаме за себе си. Другият агент на оцелостяването е тялото – преживявайки се като обитатели на едно затворено пространство, отграничаващо ни стабилно от света, ние спокойно съвместяваме различните си идентичности просто онаследявайки ги вътрешно. Литературата може да прави същото – но може и да не го прави, оголвайки границите между различните Азове, които сме били или сме. „Естествен роман" на Георги Господинов е книгата, която великолепно показва как именно чрез първоличното повествование може да се минира монолитният начин, по който обикновено мислим себе си. Тази книга на Господинов е първото в българската литература сериозно разколебаване на сигурността, с която казваме „моят живот", „моята история". Къде свършва моето и къде започва чуждото, ако се откажем от наративизирането на жизнения си свят, ако вместо скрепената от един граматически субект история се отдадем на множеството истории, на „фасетъчното" виждане на реалността? В тази книга ние биваме едновременно приближени до тъканта на всекидневното, дарени със сетива за малкото, за онези интимни пространства на спомена, изтъкаващи индивидуалното съществуване – и в същото време реалността ни е отнета, тъканта се разпада в ръцете ни, защото е лишена от успокояващите нишки на едрите, обрамчващи конструкции. „Естествен роман" е компендиум на интуициите на 90-те години за освобождаващата и в същото време носеща меланхолия мощ на възвишеното.

[12] Така е, да речем, в „Малко Брауново движение" от „Пътят към Сиракуза" (1998) – един от най-добрите разкази на Алек Попов, което пък показва, че отдаването на тенденцията може да е и за добро.

ПЛАТОНОВИЯТ РАЗРИВ: ФИЛОСОФИЯ СРЕЩУ ПОЕЗИЯ

Боян Манчев

Статутът на творчеството на Платон като архитекст на европейската култура – текст, полагащ нейната матрица, е непоклатим. В същото време Платоновото творчество е нещо повече от архитекст, то е *архификацията* на тази култура. Платон е герой на генезисен мит, който непрекъснато се реконструира и по този начин запазва устойчивостта си. Затова той има две, неотделими едно от друго лица – лицата на архитекст и на архификция, на Конструктор и на конструкт: Платон, Бащата на Философията, Великият Конструктор, е в същото време и един от основните конструкти на европейската мисъл. В този текст ще се опитам да проследя как вътре в конструкта той продължава да бъде Конструктор и как, обратно, в битието на Конструктор, той е вече конструкт – конструктът на Конструктора.

Ще се върна още веднъж към Платон, защото ми се струва, че именно чрез продължаването на конструирането на Великия конструктор бихме могли да си обясним и началната легитимация на поетическия проект. Да достигнем до подобно обяснение означава да достигнем до по-дълбокия отговор на въпроса, защо поетите са „изгонени" от идеалната държава. Като своя отправна точка ще използвам съпоставката между Десета книга на „Държавата" (където се извършва прословутото прогонване) и диалога „Софистът", защото ми се струва, че на поставения въпрос би могло да се отговори именно през неговата призма.

Поетът и софистът

Наистина, около диалога „Софистът" се завързва едва ли не криминална интрига, чиито множество нишки очакват да бъдат разплетени. Възприемайки сам стратегията на Чужденеца, главното действащо лице, главния разобличител, „ловец" на Софиста, аз самият ще преследвам неговите стъпки, за да видя дали в разгръщането на своите логически игри той няма да остави издайнически отпечатък. Употребените от мене токущо ловни метафори съвсем не са резултат на случайно хрумване. Метафоричният ред, който разпределя ролите на ловец и дивеч между Чужденеца и неговата ловджийска дружина, и Софиста, е свързваща нишка в целия диалог. Чужденецът залага капан на Софиста[1]. Нека се опитаме да

[1] „Хайде, сега нашето задължение е да не изпускаме звяра. Защото почти сме го уловили в средството за подобни цели, в мрежата на нашето слово, така че той няма да се измъкне повече от това положение." (Платон, „Софистът", прев. Богдан Богданов. *Диалози*, т. 4, „Наука и изкуство", София, с. 244).

разберем що за капан е това, да надникнем и да видим каква е примамката. Защото, ще побързам да кажа, концептуалният капан, който Чужденецът сътворява, за да улови Софиста, се оказва един от най-усложняващите и енигматични ходове в цялата Платонова философия, ако може изобщо да си позволим да говорим за нея като за Една философия. Този ход – въвеждането на фундаменталното разграничение между два типа образи (идоли) – *икони* и *фантазми*. Иконите са подобия на идеята, и в този смисъл[2] те в крайна сметка работят за нейното тъждество, докато фантазмите са лишени от прототип симулации, черни дупки, небитие, промъкнало се в света. Именно те, фантазмите, са инструмент на подривната дейност на Софиста, на фокусника, изкусителя, който обърква хода на нашата мисъл, който руши стройните изваяния на разума. Да, Софистът може да обърка нашата мисъл, ние можем да паднем в капана на неговите парадокси, но те не са реална заплаха. Думите на Софиста не са свързани с никаква идея, с никакъв прототип, следователно те не утвърждават нищо, те не биха могли и да разрушат нашите твърдения. Те са по-безтелесни от вятъра, по-безплътни от сънищата, по-невидими от празнотата.

Тук обаче идва мястото на един настойчив справедлив въпрос. Видяхме, че Чужденецът залага капан на „звяра", и не само това. Този капан той залага с неговите собствени средства ("мрежата на нашето *слово*") и да кажем го улавя, локализирайки дейността му в едно определено поле. Но дали и Чужденецът, и след него – и самият Платон, не падат в същия, в собствения си капан? Дали това не е най-голямата клопка на Платоновата философия, а и на философията въобще, в която тя пада още при своето раждане, или по-точно – което падане е самото ѝ раждане? За каква клопка говоря? Може ли да се защити тезата, че в един свят, в който всичко е образ на идеите, се появяват някакви *чудовищни*[3] образи, образи без прототип, без първообраз? Как е възможно въобще съществуването на фантазмите, след като „е абсолютно необходимо този свят да е Образ на

[2] Цялата Платонова философия е философия на образите, на подобията. Неин първи акцент е онтологическата йерархия – неидентичността между идея-същност и образ, и именно тази неидентичност е най-честата отправна точка на интерпретациите на Платон. Жил Дельоз отдавна е отбелязал, че тази йерархия е по-сложна, *отколкото* изглежда на пръв поглед; тя не е просто двустепенна, а и аксиологическата ѝ натовареност е по-комплексна – непростимо опростяване е да се твърди, че ейдосът е доброто, а образът – лошото, и толкова (вж. Жил Дельоз. *Повторението и различието*, прев. Ирена Кръстева и Владимир Градев. „Критика и хуманизъм", София, 1999, с. 165 – 167; *Платон и симулакрумът* в Logique du sens, Paris, 1969).

[3] Ср. Дерида в интервю с Елизабет Вебер („Passages – from Traumatism to Promise", В: E. Weber, ed.: *Points-interviews* 1974-1994, Stanford University Press, 1995, с. 385-387) за етимологията на monstre, monstrum – „показващо се". Как е възможно фантазмът да се *покаже*? Какъв е денотатът на едно чудовище? Тук бихме могли да си припомним обрата на Нелсън Гудман, според когото не картината на кентавър денотира кентавъра, а напротив, самата тя е денотирана от предиката „картина на кентавър" (Nelson Goodman. *Of Mind and Other Matters*. Harvard University Press, p. 70).

нещо“[4]? Какво е образът без първообраз? Може ли образът да не е образ на нещо? Този фундаментален проблем ще нарека *проблем за топоса на фантазмите* и ще го обознача като *първи Платонов парадокс*.

Нека да повторя ясно: Чужденецът пада в клопката на собствения си логически ход, който създава неразрешим парадокс и този парадокс е конститутивен за самия философски проект. Отхвърлянето на фантазма е еманация на основния патос на Платоновата философия, то бележи началото на философския проект въобще: полагането на философията като област на Реалното, като територия на Истинния свят. Отпадането на фантазма от реалното е негативната страна на този проект – отхвърлянето на виртуалното, на това, което остава отвъд пределите на реалното, е необходимо за полагането на философията като област на Реалното, като територия на Истинния свят. Виртуалното е негативният фон на реалното[5], в този смисъл то е и празният екран, рамката, в която се вгражда реалното (не е случайно от тази гледна точка централното място на понятието *небитие* в лова на фантазматичен дивеч в „Софистът“).

Може би е време да си зададем въпроса – какво отношение има всичко това към Платоновата дефиниция и неотделимата от нея оценка на поезията. Казвайки, че можем да дадем по-дълбок отговор на въпроса, защо поетите са изгонени от идеалната държава, през призмата на „Софистът“, предположих аксиоматично, че такъв по-дълбок отговор трябва да има: и наистина, едва ли „прогонването“ на поетите от идеалната държава би могло да се обясни просто като прищявка на Платон. Разбира се, бихме могли да предположим, че то трябва да бъде разглеждано в перспективата на социалната му концепция: поетите са социално вредни, доколкото

[4] Платон, „Тимей“, прев. Георги Михаилов. *Диалози*, т. 4, „Наука и изкуство“, София, с. 480.

[5] Едно парадоксално продължение на тази мисъл, от гледна точка на множество критерии може би нелегитимно, но неограничимо в своята възможност, е следното: тогава виртуалното, пространството на фантазмите ще се окаже аналогично на празнотата, върху която се проектира *фантазмът* (според интерпретацията на Лакан от Славой Жижек във „Възвишеният обект на идеологията“); т.е. при тази конституция (или по-скоро де-конституция на виртуалното) самото Реално се явява като фантазъм – фантазъм, анихилиращ биващата виртуалност. Разбира се, за да тушира тази възможност, Платон ще го надари със статута на привилегирован, Архифантазъм, Оригинал, първоизточник, не трансцендентално означаемо, а напротив, абсолютно присъствие, крайна иманентност, отвъд която не се прекрачва, отвъд която няма никакво *отвъд*. Платон пръв въвежда във философията – *правейки философията* – идеята за Абсолютна граница; *Идеята* е сама по себе си абсолютната граница, границата, вписваща се в абсолютното, в безкрайността. (Срв. анализа на Дельоз на Платоническата обремененост на Канторовата теория на множествата: Жил Дельоз, Феликс Гатари. *Що е философия?*, прев. Росен Русев. „Критика и хуманизъм“, София, с. 200 – 201). Дали не можем да кажем, че следствие на Платоновия парадокс е превръщането – противно на намерението на Платон – на самото реално в утопична територия, докато на фантазматичното – в пантопична?

творбите им дават лош пример, разнежват и гневят излишно гражданите, и така в крайна сметка ги откъсват от гражданските им призвания. Подобно контекстуално обяснение в известен смисъл изглежда правдоподобно, защото допускането, че оценката на поезията в „Държавата" не е принципна, а е извършена в контекста на социалната концепция на Платон, би подпомогнало на първо място за „примиряването" на противоречията между Трета и Десета книга на „Държавата" и „Пир", „Йон", „Федър"-диалози, в които откриваме една апология на творчеството и поетическата лудост, както и за смекчаването на вътрешните амбивалентности в отношението към поезията в самата „Държава". Ако си позволим лукса да приемем, че тази социална концепция не е средищна за Платоновата философия, а по-скоро маргинална, необвързана и немотивирана от цялостната Платонова система, то бихме могли с успокоение да предположим, че Платоновата „дълбока" оценка на поезията е различна. Та би ли могло да бъде другояче, когато става дума за човека, който сам пише едни от запомнящите се стихотворения в античния свят, поетът, нарекъл Сафо, една поетеса, една измамничка, „десета муза", т.е. издигнала я в сакрален ранг? Прекалено хубаво, за да е вярно. Едва ли бихме могли да си позволим лукса на това предположение.

Би било твърде наивно да не приемем, че самият утопичен социален космос на Платон е основан на някакви глобални, начални предпоставки, с други думи – че социалният проект на Платон е също еманация на Платоновия философски проект. Тези начални, базови точки, които стоят отвъд (и обясняват) противоречията между отделните Платонови текстове, ще бъдат разбрани именно ако прекосим моста, който свързва „Държавата" със „Софистът". Такъв мост съществува в буквалния смисъл: става дума за почти идентичните пасажи в двата текста, въвеждащи образите на Софиста и на Поета[6]. В концептуално отношение те са свързани и чрез налагането на представата за двустепенна структура на подражанието – определянето на мимезиса като *подражание на подражанието* в „Държавата" директно кореспондира с двустепенната йерархия на подобията и фантазмите в „Софистът".

Но да започнем с по-широкия контекст на въвеждането – важен за разбирането на това, което следва – на двата образа, които също е сходен. И Поетът, и Софистът, както между впрочем и Творецът на имена (nomotheten

[6] „Държавата", с. 457: „**Сократ**: Този, който върши всичко, което и всеки един от майсторите. (...) Същият този творец, който не само е в състояние да направи всякакви вещи, но и създава всички растящи по земята растения и сътворява всички живи същества, всичко останало и себе си, а освен това още земята, небето и боговете, а също и всичко, което е на небето и в преизподнята под земята."; „Софистът", с. 242: „**Чужденецът**: Ако някой каже, че знае не да говори и възразява, а да прави и създава посредством едно изкуство абсолютно всичко... (...) Във всичкото впрочем включвам тебе и мене, а освен нас останалите животни и дървета. (...) Така казвам, а освен това на морето, земята, небето, боговете и на абсолютно всичко друго."

и/или onomathetes) в „Кратил" са съпоставени с различни занаятчии, „майстори на неща", както и с техните свръх-проекции – Платоновите универсалии на Добрия и Лошия Творец. Тези две „универсалии" притежават типологичско сходство с образите на Добрата и Лошата майка, за които говори психоанализата на Мелани Клайн, с тази предвидима разлика, че у Платон *баща* е образецът на „раждащото се", докато *майка* – е „приемащото", „това, в което се ражда"[7]. Дейността на добрия и лошия творец съответства на една двоична онтологическа структура (нейното представяне ще открием безспорно в най-чист вид в „Тимей") – на раздвоението между „доброто" битие и „лошото", неуспяло битие. *Доброто* битие е битието на Същото; *лошото* битие е битието на Другото, което е не толкова битие, колкото междинна степен между битийно и небитийно – парадоксалното битие на фантазмите[8].

Но тази онтологическата двоичност, раздвояването между добро и лошо битие, е всъщност фундаменталният концептуален и реторически ход на Платон за утвърждаването на единността и единствеността на Битието – на Единия свят, на Едното Небе. В „Тимей", където единството и единствеността на света се утвърждава по императивен начин, е казано достатъчно ясно: „Създателят не е сътворил нито два, нито неизброимо много светове и затова това единородно Небе е сътворено едно и едно ще бъде" (31b). След като този свят е свят на Същото, след като той е сътворен според образеца на Тъждественото на самото себе си, той е Един. Той е определян винаги чрез своето *място* ("всяко съществуващо нещо се намира непременно на някакво място и заема някакво пространство, а което не се намира нито някъде на земята, нито на небето, не съществува", 52b) и с това е противопоставен на у-топичния фантазъм-призрак ("Понеже образът именно затова, че не е притежател на това, според което е създаден, а е *призрак* на нещо друго, трябва поради тази причина да се роди в нещо друго, придържайки се по някакъв начин към същността, или в противен случай той *изобщо не може да съществува*", 52d). Така Единият свят на Реалното се изправя срещу безкрайното множество у-топични светове:

---

[7] Вж. „Тимей", с. 504: „Действително подхожда да оприличим приемащото на майка, образеца – на баща, а природата между тях двете – на дете."

[8] „И така по мое мнение първо трябва да разграничим две неща: какво е вечно и несътворено битие и какво е вечно сътворяваното, но никога несъществуващо. Първото се схваща чрез мисъл с разсъждаване и е винаги тъждествено със себе си; второто е преценимо чрез мнение с неразумно чувство, сътворява се и загива, а всъщност никога не съществува. (...) по въпроса за Света трябва да потърсим според кой от двата образеца създателят му го е сътворил – дали според това, което е тъждествено със себе си, или според това, което е създадено. Ако наистина този Свят е красив и демиургът му е добър, явно е, че той е гледал към вечния образец. Ако е обратно, *което не е позволено дори да се каже* (курсива мой, Б.М.), той е гледал към сътворения. А на всеки е ясно, че е гледал към вечния образец: понеже Светът е най-красивото от всичко сътворено и демиургът е най-добрият от причините." („Тимей", с. 479 –480).

Реално срещу Виртуално.

Освен това, разбира се, зад тази двоичност, стои и едно онтологическо насилие: Същото в своя порив към Едното трябва да отвоюва пространството на Другото, да го дисциплинира, да изтрие със сила разривите и различията[9]. Това онтологическо насилие на Същото над Другото, на подобното над неподобното, ще бъде продължено от Аристотел. В своя трактат „За раждането на животните", въвеждайки темата за чудовищата, той успява да „"опитоми" чудовищното"[10], подчинявайки го на вездесъщата ентелехия. Чудовището е не против, а *според* природата: то се получава тогава, когато „природата на ейдоса не успее да се наложи над природата на материята"[11]: тоест тук става дума за някаква съпротива на майката-материя[12] – това е именно онтологическото насилие над тялото, материята, съдържанието – „женското" начало, Другото: именно то трябва да бъде формирано от активния, формиращ, фигуриращ мъжки принцип. В тази операция откриваме безспорната миметична канава на хилеморфизма. Допълнително красноречиво доказателство за заемането на тази нишка у Аристотел от Платон е и връзката с темата за чудовищата, която у Платон се появява в „Кратил": „А как стои въпросът при противоестествените същества, които се раждат под формата на чудовища?"[13] Разликата е, разбира се, че Аристотел не се отказва от присъщата си позитивна гледна точка и поради това се отнася с известно снизходително милосърдие към чудовищата и уродите – след като Бащата е изцапал ръцете си с черната работа, Синът идва в един санитарно изискан свят. В този смисъл Платон и Аристотел, изправени един до друг, напомнят съотношението между старозаветния Йехова и новозаветния му син. Първият изкоренява другостта, той е като конквистадор, преминал през териториите ѝ с огън и меч (и при това другостта струи неспирно вътре в самия него, дестабилизира границите му, заплита подземни призрачни гласове – или шумове – в яснотата и висотата на Гласа му); Синът-Аристотел идва след него като мисионер с кръст и проповед, самият той вече пречистен, за сметка на Бащата, предварително изкупен, ясен, монофоничен, преливащ от съзнателност и яснота, готов да гради, да се отдаде изцяло на позитивното,

---

[9] „И като взел трите тези същности, ги смесил всичките в една форма, нагаждайки насила Другото, което било мъчно смесимо по природа, към Тъждественото." („Тимей", с. 485.)

[10] Според израза на Димка Гичева-Гочева. (*Нови опити върху Аристотелов телеологизъм*. „Лик", София, 1999, с. 88). В представянето на трактата използвам именно извършената от Димка Гичева интерпретация.

[11] Пак там, с. 88.

[12] За материята като женско, майчино начало (въпреки че етимологическите разбулвания подтискат директното им обвързване, нищо не е в състояние да възпре спонтанната и *ретроспективно логична* аналогия между *mater* и *materia*) вж. „Тимей", 50 b – 51 b. Вж. и интерпретацията на Sylviane Agacinski. „Le tout premier écart". – in : Les Fins de l'homme. Galilée, 1981.

[13] Цит. съч., с. 272.

да запълни отвореното от Платон пространство за Реалното и да създаде, както се казва, – в случая ще прозвучи особено подходящо – „в *реални граници* философията".

Но подобни ясни разграничения/утвърждения са винаги рисковани, наивни и опростителски. Защото зад привидно ясния глас на Аристотел също се крият множество противоречия. Така например приведеният пасаж за чудовищата съдържа доста обърквaщи утвърждения. Какви са те? Ако се опра още веднъж на анализа на Димка Гичева-Гочева и припомня нейния важен акцент върху четвъртото значение на понятието dynamis у Аристотел – възможността като „антивъзможност", като резистентност, която опазва нещото от нежелано развитие, от упадък, от дегенерация, т.е. гарантира движението му към по-добро[14], то, като имаме предвид, че у Аристотел е безспорна хомологията възможност-съдържание-тяло/ действителност-форма-душа, как да обясним съпротивата на материята-възможност спрямо формата, вследствие на която се раждат чудовищата, след като е казано, че целта на тази резистентност е именно да служи на ентелехията, на пътя към съвършенството? Парадоксално се оказва, че чудовището е венец на Аристотеловата природа! Сблъскваме се с изключително важен пример за вътрешен разлом у Аристотел, който е пряко следствие от имплицирането на описваните Платонови парадокси в собствената му философия. И дори ако приемем, че чудовищното е по-скоро резултат на надпревара на различни ейдоси, на някаква „грешка" в мимезиса, която води към двойствено подражание, как да приемем от гледна точка на онтологическата йерархия подобна възможност? Чудовищният образ е нова същност, бидейки контаминация, а не репродукция на ейдосите. А това отново ни връща в подстъпите на Платоновия парадокс – какъв е топосът на фантазма?

Но да се върнем там, откъдето тръгнахме – към аналогията между двата текста, „Държавата" и „Софистът", която позволява четенето на единия през призмата на другия. Най-силният аргумент в нейна полза, освен почти идентичните пасажи – тази концептуална ехолалия, е една реплика на Главкон, събеседника на Сократ в „Държавата". Когато в Десета книга на „Държавата" Платон изгражда образа на поета, без да го назове, във вече цитирания пасаж Главкон спонтанно възкликва:„..."

И ето идва проблемът, от който реших да изведа нишката на този текст. Главкон наистина възкликва, но за да кажа какво, трябва да заговоря на няколко гласа едновременно. Защото, оказва се, в различните преводи на „Държавата" неговото възклицание е твърде различно. Ще се ограничa с няколко примера от английските преводи на Платон. Интересуващата ме реплика – възклицанието на Главкон, даваща израз на удивлението му от възможността за съществуване на творец като описания от Сократ във вече цитирания пасаж, е превеждана по следния начин в различните епохи на английски. През 1880 от Benjamin Jowett – „He must be a rare master of his art."; по-късен превод на Jowett от 1901 (Wiretap edition), който в

[14] Цит. съч., с. 76.

известен смисъл играе в следващите десетилетия ролята на каноничен: "He must be a wizard and no mistake"; 1920, John Llewelyn Davies and David James Vaughan – „What an extraordinary ingenious person you are describing."; 1968, H.D.P.Lee – „An astonishing bit of craftsmanship" he exclaimed."

Разбира се, време е да кажа защо тази реплика трябва да занимава дотолкова нашето внимание. Защото в българския превод на проф. Александър Милев тя звучи така: „По твърде чудноват начин говориш за *софиста*." (sic!) С други думи тази реплика, повтарям, беше най-силният аргумент в подкрепа на извършването на аналогия и дори частична идентификация между образите на поета и софиста, върху което се базира разгръщаната тук теза. Трябва да призная, че проучването на множество чужди преводи на тази фраза ме хвърли в безпокойство, доколкото отхвърляше най-*видимия* елемент на моята аргументация – безпокойство, което се разсея едва след справката с Платоновия оригинал (изданието Platonis Opera, ed. John Burnet, Oxford University Press, 1903). Ето как звучи в оригинал възклицанието на Главкон: „Panu thaumaston, ephe, legeis sophisten." Едва след това видях един от най-новите преводи на Платон на английски, от 1969 г., в който преводачът Paul Shorey най-сетне е стигнал до извода, че буквалният превод в случая е за предпочитане пред контекстуалния, и е направил същото, което Александър Милев е свършил в България – превел е фразата така: „A most marvelous sophist" he said[15].

Едва ли е нужно да давам повече примери за слепотата на преводите, която орязва потенциите на Платоновия текст; явно Софистът е несъществен елемент на реторическия мизансцен в техните очи – но едва ли това е така и за Платон. Оказва се, че често текстовете казват *буквално* повече, отколкото и най-параноичните интерпретации биха могли да открият в (или зад, през, отвъд) тях. Хвърленият чрез описаните съответствия мост между Платоновите произведения позволява извършването на директна аналогия, проектирането един върху друг на двата образа, обвинени в произвеждането на фантазми и прокудени от Платоновия социум – Поетът и Софистът. Нещо повече – да не забравяме, че връзката на Поета със Софиста е проективна, т.е. че от гледна точка на условната хронологизация на Платоновото творчество „Държавата" предшества „Софистът". С други думи, „По твърде чудноват начин говориш за Софиста" означава, че първият Велик симулатор, творецът на фантазми, е *поетът*; той, творецът на образи без прототип, е Прототипът на Софиста. А това означава също така, че философският и политическият проект са основани по един и същ, взаимосвързан начин, върху отхвърлянето на виртуалността: Държавата на Платон, проекция на света на идеите, също се гради чрез отхвърлянето на виртуалността, на фантазмите[16]. Изправени сме пред архетипния

[15] Това е израз на една нова концепция за превода, която води и до замяна на превода на основната (доколкото наистина е основна) Платонова категория *идея* като 'idea or form' (за да направи ясна връзката с неуместния, доскоро каноничен превод в английската традиция на *идея* като 'form').

[16] Известно е, че за Бенямин и за Хана Арент основната опозиция у Платон е между

пример за негативно конституиране. В „Писмеността и различието“ (поточно в бележките към „Cogito и историята на лудостта“) Дерида твърди, че същностна задача на всяка метафизика е да впрегне негативното в служба на смисъла[17]; това ми се струва доста оптимистично предположение – най-често негативното е просто анихилирано, т.е. отведено до неговата негативна граница, защото именно пределът, границата – с(ъ)вършеността, е основната задача на всяка метафизика.

Поетът и философът

След като сме стигнали дотук, ще ни бъде значително по-лесно да си обясним защо поетите са не просто прогонени, а направо обявени за *невъзможни* (колкото и парадоксално да звучи това, то е факт) – както и фантазматичните светове, явяващи се чрез тях – в „Държавата“ на Платон[18]. Това „оневъзможностяване“ е най-безспорното свидетелство, че Поетът е самият антипод на Философа, персонифицирания носител на разумното начало, на Принципа на Реалността, фундиращ Платоновия утопичен социален космос, „Идеалната“ държава. Поетът е по самата си същност противен на принципа на Държавата и следователно на Единствения Свят.

Нека изложа по-подробно аргументите за това твърдение, доколкото то е сърцевина на настоящия текст. В края на Девета книга на „Държавата“ е казано съвсем недвусмислено, че прототипът на Държавата е на небето и в този смисъл тя е единствената възможна по необходимост, тя е единствената *реална* държава, дори и (все още) не-*одействителностена*[19]. Това говори съвсем недвусмислено, че социалният проект на Платон е продължение или неотделима част от неговия философски проект (и отхвърля ясно антиципираното по-рано в този текст „контекстуално“ обяснение на „прогонването“ на поезията) и че следователно принципите на изграждането на Държавата са подчинени пряко на космогоническите принципи. Допълнителен аргумент за това твърдение е, че Държавата на Платон е сравнена с Тяло (Пета глава, XII, с. 235), което доказва нейната подвластност на операциите на *плассейн* (или *платтейн* – глаголът, който може да се преведе като „извайвам“, „оформям“, „моделирам“, „образувам“, а също – „съчинявам“, „измислям“ (sic!), и чийто логичен превод е латинското *fingere*) – основният Платонов космологически лайтмотив.

философия и политика. Тази опозиция е снета чрез идентифицирането на нейните членове, чрез хомогенизацията на проектите.

[17] Жак Дерида. *Писмеността и различието*, прев. Татяна Батулева. „Наука и изкуство“, София, 1998, с. 444.

[18] „Ние ще му се поклоним като на свят, достоен за учудване и приятен, но ще му кажем, че подобен мъж няма в нашата държава, *нито е възможно* да има.“ (Платон. *Държавата*, Трета Книга, прев. Александър Милев. „Наука и изкуство“, София, 127 с.)

[19] „Но образецът на тая държава – продължих аз – вероятно се намира на небето (...) Няма никакво значение дали тая държава някъде на земята съществува, или ще съществува, но само с нейните условия на живот човек би могъл да има работа, и на никоя друга.“ (с. 451).

Защо обаче именно поетът беше определен като антипод на философа? За да отговоря на този въпрос, ще изходя от психологическата концепция на Платон, изложена в края на Четвърта книга на „Държавата" („За трите съставки на душата"). Там, ясно е, се говори за устройството на човешката душа. Според Платон тя се състои от три основни дяла, наречени *разумно начало*, *желаещо начало* и *гневливо начало*. За да изясня значенията, които Платон влага в тези понятия, трябва преди всичко да се опитам да обобщя имплицираните в по-нататъшните части на съчинението следствия от тяхното действие. На първо място, разумното начало на душата – Разумът – е тази сила, чрез която се отделяме от наличното, даденото. Дистанцията на рефлексията е следствие на разрива между Субект и Обект. Отделянето позволява да се схване симулацията, привидността на видимото и оттам обуславя движението по посока на невидимото автентично. Другите две начала, или *Душата* (*неразумното* начало) сама по себе си (в смисъла на традиционната по-късна дихотомия) напротив, мисли даденото като окончателно. Чрез нея човекът затъва в тинята на света или по-скоро на *не-света*, на не-световното. Страданието и радостта, болката и удоволствието са породени от сенки и ни привързват към света на сенките. Оставяйки се на Душата, ние оставаме в призрачното царство („Ето за вас, *зли духове*, наситете се на тая прекрасна гледка!", възкликнал победеният от желанието Леонтий). Затова Разумът трябва да дисциплинира Душата, да отвоюва нейните пространства, да я отскубне от тресавищния мрак, за да я понесе към светлото спокойствие на реда, там горе[20]. По-късно в „Тимей" това противопоставяне се глобализира по красноречив начин – доброто битие, битието на Тъждественото е постижимо чрез Разума, а „битието" на Другото – чрез „мнението" и „чувството".

Едва ли Платон учудва някого след това, заявявайки, че държавата трябва да бъде основана върху принципите на разума, или с други думи, върху принципите на *Реалното*, с което неопровержимо доказва, че неговата Държава е екземплификация на неговото Битие. Принципите на разума, разбира се, са персонифицирани, инкарнирани от философите, така че напълно логичен е изводът на Платон, че именно философите трябва да управляват държавата – което само по себе си подчертава достатъчно ясно неотделимостта на философския от политическия проект. Ясно е кой ще бъде основен враг на управниците-философи. Тяхна първа задача ще бъде преследването не на убийците, крадците, изнасилвачите, а на

[20] В крайна сметка дали големите рискове тук не са следствие от твърде смелото прокарване на граници? До епохата на Платон „душа" и „тяло" съвсем не са били разграничими същности, а днес изключително мощно Жан-Люк Нанси в „Натрапникът" (*L'intrus*. Galilée, Paris, 2000), последван от Жак Дерида в собствената му книга, посветена на Нанси (*Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Galilée, Paris, 2000), деконструират тази опозиция. В същото време ще пропуснем ли да отбележим, че колкото и рисковано да звучи това, Платоновата триада антиципира типологията на Фройд?

поетите, защото, както вече беше казано, поетът е по самата си същност антипод на философа: бидейки на свой ред персонификация на противоположните начала на душата, на желаещото и най-вече гневливото начало (вж. Десета книга: „Подражателната поезия нарушава душевната хармония"; „Гневливото начало на душата по-лесно се изразява"), поетът именно се оказва този, който подмолно подрива самите устои на Държавата. С тази аргументация Платон полага върху здрава онтологическа основа старото съперничество между философите и поетите, за което се споменава неведнъж в собствените му диалози.

В извършеното противопоставяне в същото време ще открием едно от парадоксалните следствия на Платоновия парадокс. Да повторим, замисляйки се: чувството, гневливото начало на Душата потапят човека в тинята на Биващото, лишена от всякакви граници, докато разумът е инструмент на тъждественото, защото *полага* граници – идентичността е следствие на границата. Разумът разцепва Субекта и Обекта; той разкрива илюзорността на света тук и сега, той знае идеалния свят, той иска да понесе на крилете си Душата към вечния образец, към Прототипа[21]. Та ето какъв е и психологическият парадокс: оказва се, че за Платон Беглецът към трансцендентното е Избранник на Реалното, докато затъващият в магмата на имманентното творец на фантазми обитава призрачните потенциални светове. Значи Тъждественото трябва да е отсъстващо, докато Другото е налично. Дали това не е интуиция за *дълбочината*, за утробните пространства, за дълбинната трансценденстност отвъд границите на кожата, за *дълбините на плътта*, където явно е проекцията на всички потенциални светове (явно у Аристотел, където тялото е схванато като възможното, а душата – като неговата ентелехия, интуицията на Платон намира категориалния си израз)? Тази интуиция може би дава допълнителна храна на Платоновия гняв срещу мимезиса – в неговата телесност, както отбелязва Хавелок, Платон разпознава едно укритие на жреческата жестовост: оказва се, че осеняването от някаква сакрална сила (или от някаква псевдо-сакралност според Платон) е неотделимо от посредничеството на тялото. Фантазмът става още по-заплашителен с това, че се инкорпорира, придобива плът: той влиза в телата, както бесовете в свине-

[21] И в същото време трансцендентното може да бъде не само „горе", но и „долу" – т.е. то е директно обвързано с подземното царство; изключително симптоматично е в това отношение определянето на самия Хадес като „съвършен софист" („Кратил", с. 284), който „не желае да общува с хората, докато притежават тяло, но само след като душата стане чиста от всички телесни злини и желания" . А това е „качество на философ и на такъв, който правилно разсъждава: че би ги задържал само като ги върже с желанието за добродетел, а докато са подвластни на страстта и на лудостта на тялото и баща му Кронос не би могъл да ги задържи при себе си с веригите, с които се предава, че той бил окован." Така ентелехията на душата, както би се изразил Аристотел, ни води явно не някъде другаде, а към пространството на пълното обезтелесяване, към отвъдното царство – утопичната държава на Платон? Хадес не е съвършеният прототип на философа, а неговото царство

те, и Платон бърза да ги прати, тях, обладаните от демони, в пропастта или на дъното на океана.

Така че управниците не само управляват „позитивно", водят държавата нагоре към прототипа, но и „орязват" промъкващата се другост, съпротивата на материята, на „женското", прорастващата чудовищна неподобност – както в космическото тяло, така и в политическото тяло на Държавата, метастазите на Другото са подложени на непрекъснато отстраняване. Вследствие на това, ако си позволя един донякъде несериозен език, бих казал, че космосът и държавата на Платон заприличват на клиника или дори на спешно отделение, в които продължаването на битието се гарантира чрез непрекъснатото бдение над появата на генетически аномалии (един архетипен ужас, който дава отблясъци и до днешната масова култура), чрез непрекъснатото оперираме на тумора, операция, определена като „онтологическо насилие". Да не забравяме как се наричат управниците на Платоновата държава – „*пазачи*". Следейки за въплъщаването на принципа, те ще преследват отклоненията, ще изтръгват плевелите, ще изхвърлят несъвършените подобия в пропастта. Държавата на Платон е императивно пространство на контрола. Характеризирайки „пазачите", Платон достатъчно ясно посочва обвързването, неотделимостта на политическия и философския си проект – „нашият страж е военен и философ" (с. 335), обвързване, чиито злополучни последствия ще наблюдаваме непреодоляни и до нашия век.[22]

Анархичен мимезис срещу императивен мимезис

Оттук нататък ще последва опит за един поне донякъде последователен анализ на различните аспекти на мимезиса, които Платон извежда като аргументи за своите обвинения срещу поетите.

Едва ли е случайно, че разговорът в Десета книга (както междувпрочем и в „Софистът") започва с разискването на темата за „професионалната" (употребявам термина условно, доколкото *професията* в днешния смисъл на думата е културен феномен с много по-късна дата) специализация на майсторите-подражатели, на които се противопоставя неспециализираната и поради това имперсонална (безлична, без *ейдос*) дейност на поета и софиста. Налагането на принципите на разума и на Реалното предполага акта на формиране, фигуриране, моделиране (*платтейн*), една фундаментална *онтотипология* според термина на Лаку-Лабарт. Първата процедура на *фигурирането* (ще използвам този неологизъм като етимологически производен на латинското *fingere*, което, както беше предположено, е успешен превод на старогръцкото plassein/plattein) е преодоляването на аморфната маса чрез нейното набраздяване, прокарването на граници, членението. Отнесен спрямо Държавата, този проект означава

[22] Вж. анализа на Лаку-Лабарт във „Фикцията на политическото" на дълбоките корени (отвъд биографичните спекулации) на връзката между Хайдегеровата философия и идеологията на фашизма (Philippe Lacoue-Labarthe. *La Fiction du politique*. Bourgeois, 1987).

специализацията, подчинена на една обща органика – разпределянето и функционалното натоварване на органите в общото политическо тяло. Спецификацията се основава на всички предварителни дадености, тя е вътрешно мотивирана – така както зад този свят стои Добрият творец, а зад думите – Добрият Ономатет, следващи вътрешната обусловеност, тъждествата, явно предшестващи дори самите творци, така и зад Държавата стои един въплъщаващ и формиращ необходимостта творец. И ако *фигурирането* на Държавата предполага разпределянето на ролите и функциите, диференциацията на професиите, то прекрачването на вътрешните граници на тялото може да бъде сравнено с появата на метастази, хипертрофиращи тъканите. Затова и поетическата дейност е така заплашителна за порядъка, за проекта на фигурирането.

Заговаряйки за телесността на мимезиса, директно навлязохме във втория аспект на формулираните от Платон причини за отхвърлянето на поезията. Следвайки Жан-Люк Нанси и Филип Лаку-Лабарт, ще го нарека аспект на *анархи(типи)чната миметология*, който е безспорно свързан с телесността. Лаку-Лабарт, интерпретирайки „постмодерниста" Дидро, пише, че за Платон е особено заплашителен фактът, че *мимосът* представлява празна форма, лишена от субектност, можеща да приеме всякакво съдържание[23]. В този смисъл протеичността на мимоса засяга самия статут на субекта, а следователно и всяка онтология, доколкото една онтология винаги имплицира субектната центрация. В този аспект мимосът е единствено телесност и наричайки го „празна форма", падам в клопката на собствената си реторика, защото мимосът е по-скоро инертно съдържание, потенция, която може да бъде формирана по безкрайно различни начини. „Празното" от душа, т.е. от формиращ принцип тяло, е опасно, да не кажа и ужасяващо: то привлича мълнията, оплождащия формиращ ейдос като оголена, разтворена утроба. Актът на влизането на ейдоса (който е всъщност фантазъм) предизвиква момента на екстаза (който в етимологичен смисъл е по-скоро *ен-стазис,* отколкото *ек-стазис*, т.е. влизане в празното, а не прекрачване отвъд границите на пълното), на шаманския транс – на *обземането*: в това именно мимезисът се доближава до жреческата „жестовост" или телесност. И ако видимата близост до жреческото се осъществява върху плоскостта на *скенето*, при което обземането е внедрено в рамките на играта, на мимезиса, то ясно е, че отзад стои още един мимос, този, който изобщо прави мимезиса възможен, отвъд и преди рамките на скенето – драматическият поет. Е ли драматическият поет „обзет" от фантазъм, който репродуцира пред нас? Или самият той е Творец, чийто формиращ ейдос се въплъщава, инкорпорира в телата на актьорите, преодолявайки съпротивата на необходимостта? Ясно е: този „творец" е обзет от фантазъм, че е Творец. Т.е. той дублира заплахата, идваща от жреца. Ако жрецът симулира връзка с ейдосите, в която посредник е не душата (или по-точно, разумното начало на душата), а

[23] Вж. Филип Лаку-Лабарт. „Да продължим да дискутираме". В: *Способността за съдене*, прев. Радосвета Кръстанова. София, 1995, с. 205 - 206.

тялото (тялото, където границите се разпадат в аморфна магма: възможно ли е Гласът на оракула, извиращ от подземния шум, да е Глас на *Лицето*, както Лосев настоява да назоваваме ейдоса?), то мимосът симулира същата връзка, но рамката на скенето променя сакралния топос на ейдоса у-топичния фантазъм – той е „обземащият" мимоса. С това обаче мимосът отваря празнота в социума, посред празника: чрез него фантазмите нахлуват в сърцето на Града. А в същото време големият Мимос, драматическият поет, симулира ролята на творец и на въплътител на ейдосите.

Обикновено се твърди, че апокалиптичният мит в „Държавникът" говори за наченки на космогонически дуализъм у Платон: Творецът на света не е единствената вселенска сила, срещу него се възправя Съдбата-Желанието-Необходимостта, която периодично изтръгва кормилото на Вселената от ръцете на нейния кормчия, и го завърта в обратна посока. Тогава времето тръгва назад, мъртвите стават от гроба, раждат се от земята и се стопяват постепенно. Но не трябва ли да кажем по-скоро, че тук Платон окончателно щраква капана, и че Необходимостта-Съдба е само алтер-егото на Твореца, защото тя уравновесява света, осигурявайки обратния мах на махалото на извечния вселенски ритъм и предотвратявайки по този начин заплахата от отворената бездна на предстоящото „Затварянето" на Вселената чрез Вечния възврат е необходимо, за да не се допусне отклонение от предзададения модел: не празнотата, а моделът трябва да бъде отпред. Затова „обръщането" на хода на Вселената и на времето е средство за крайното утвърждаване на един много по-дълбок мимезис; то е средството за изтласкване, за низвергване на заплашителния *анархетипичен* мимезис с един друг, вездесъщ, *императивен* мимезис, върху който се основава философския проект: това, което ще се повтаря винаги е, че ще има модел, на който да бъде подражавано. С обръщането на посоката се предотвратява възможността за появата на алтернативни творци на възможни, фантазматични светове. Необходимостта е силата, която прави света авторефлексивен, тя е само съня, нощната страна на Твореца. Ако си позволя да обобщя, обръщането на порядъка винаги говори за абсолютността на архетипа (за полагането на някакъв архетип като абсолют, ако трябва да се изразя по-точно). Това саморефлексивно затваряне на Платоновия свят, разбира се, оставя отпечатъка си и в душата на човека: негово пряко следствие е твърдението, че знанието винаги е резултат на припомняне, на *анамнезис*. Не е възможно нещо, което е извечно, да се явява за пръв път. Казват, че фантазмът бил извън времето. Но изглежда, първоначалното извънвремие, изначалното извънвремие, е това[24] на реалното: полагането на реалното е всъщност *спирането на времето*.

Оттук логично следва и третият негативен аспект на мимезиса, фокусиран от Платон. Той се отнася до заплахата от алтернативното фигуриране, което извършват митовете и разказите на поетите. То е ал-

[24] Нека само да помислим за изначалната амбивалентност на времето у Платон, чието раждане също е белязано с парадоксалност – времето е „вечен образ" на самата „вечност" („Тимей", 37 d).

тернативно, защото забулва подлежащите на припомняне архетипи твърде необратимо, оставяйки завинаги отпечатък върху съзнанието и в този смисъл преопределяйки неговия ход. С други думи, митовете, слушани от децата и юношите, оставят у тях дотам неизлечимо впечатление, че се превръщат в *първична серия*, чиито ефекти ще се репродуцират в живота на зрелия човек[25]. Но тази „първична" серия измества истинната Първична серия, серията на архетипните ейдоси, и с това завинаги откъсва човека от неговия промисъл, разтрогва свещения договор с трансцендентното и го обрича на мрак и страдание. Така че тук става дума за заплахата от поезията и в частност от трагедията като алтернативен моделиращ пример, провокиращ нежелани поведения, противни на устройството на Държавата. Но тя е и директно политически опасна, отвъд генетичната перспектива, защото подкрепя тиранията[26]. В този трети и привидно най-еднозначен аспект на обвиненията срещу миметичната поезия ще открием още един, изключително важен акцент, без който не бихме си дали напълно ясно сметка за последствията от противопоставянето на философия и поезия у Платон. Но върху него ще се спра след изчерпването на потенциите на перспективата на изследване до момента, свързана с отхвърлянето на фантазматичното. Към нейното обобщаване се насочвам в следващите редове.

Раждането на поезията

По своето същество от логическа гледна точка описаната операция на разцепването на философия и поезия (или на реално и виртуално) представлява обособяване на едно *регресивно* множество. Бих рискувал да кажа, че Платон се опитва да реши описания в началото „мета-софистически" парадокс (какъв е топосът на фантазмите?) чрез една „преобърната" прототеория на типовете: виртуалното не е реално, освен когато се отнася към самото себе си. Това предполага и едно „регресивно" множество, което отпада от нивото (*типа* според терминологията на Ръсел и Уайтхед) на множеството на реалното. Така виртуалното е не възможност, а логическата *невъзможност* на реалното. Оттук и споменатото „оневъзможностяване" на поета в Трета книга на „Държавата": този, който скоро ще се окаже у Аристотел подражател на *възможното*, е *невъзможен* у Платон.

В „Държавата", все още недообладан от беса на реалното (както ще бъде вече в „Софистът"), Платон/Сократ явно предчувства, че прогонването на поезията, нейното „оневъзможностяване", вече ще имплицира един логически парадокс; нека го нарека *парадокс на регресивното множество*. Той се поражда от парадоксалното утвърждаване на възможността за съ-

[25] „Или ти не знаеш, че подражаваните неща още от юношество и до по-късно е превръщат в навици и в природно качество за тялото, гласа и мисълта?" (Трета книга, с. 123).

[26] „Но колкото и да са мъдри авторите на трагедии (...), да извинят нас и ония, които уреждат своята държава като нас, понеже те възхваляват тиранията." (с. 408).

ществуване на отпадащото от реалното множество, което в същото време е по-мощно от актуалното[27]. Това кара Платон да тушира пасивите на този логически парадокс с компромисния ход на „допускането на „полезната поезия" в Държавата". Този ход е придружен от забележка, съперничеща на софистическите реторически машинации по ловкостта си. В нея се прави уговорката, че можем и да се отдаваме на чаровните бацили на поезията, ако вече сме поели предписаната от Сократ противоотрова[28]. Ние, които надмогваме бучиниша, да не надмогваме поезията? Нима поезията може да е по-смъртоносна от бучиниша, там където виртуалното е разобличено така, както и животът и смъртта пред чашата с отрова?

И така, опитвайки се да постулира философията като налична, императивна реалност, Платон се отрича от виртуалноста. По този начин той прогонвайки литературата заедно с виртуалността (фантазмите, фикцията, лъжата), я превръща, ограждайки я със спекулативния си ход, в автентична територия на виртуалното. При самия Платон действително ситуацията е смесена, „литературното" присъства, но именно за да бъде „ограден", дискриминирано, локализирано. Антиципирайки елинистическия проект за зоологическа градина[29], Платон като че ли се опитва да създаде парк, театър за чудовищата, за фантазмите, тиранизирали реалното - Паноптикум, зверилник на Небитието сред света. При Аристотел вече откриваме окончателната конституция: неговата ревизия на Бащата Платон не поставя под съмнение инициацията/отхвърляне. Поезията вече може да бъде, говорейки за *възможното* (~ *виртуалното*), „по философска и по-сериозна от историята", защото тя вече не е нито философия, нито история. Така може да бъде обяснен наглед парадоксалният факт, че рационалният мислител Аристотел става апологет на литературата, докато поетичният Платон, обвинен от Лонгин в „алегорично празнодумство", е неин отрицател. Вече споменах привидното противоречие у Платон, противоречието между Десета книга на „Държавата", от една страна, и „Ион" и „Федър", където откриваме една апология на поетическата лудост, отвеждаща до „вратите на небето", от друга. Наричам това противоречие привидно, защото то също се разрешава, ако бъде поставено върху парадоксалната основа на Платоновата мисъл: в обърнатата перспектива на поезията, т.е. когато Платон гледа с

---

[27] В термините на теорията на множествата от Кантор до Ръсел и Уайтхед може да се твърди, че Платоновият парадокс отхвърля идеята за потенциално безкрайно (което включва всички възможности) за сметка на едно актуално безкрайно множество (което има начална и крайна точка, тоест каквото е множеството на Реалното); при това обаче първото, по-мощно множество е отнесено към по-нисък тип (това, разбира се, е небитието, доколкото небитието у Платон се изследва именно в логическа перспектива).

[28] „Признаваме, че и ние сами сме омагьосани от нея, но е безбожно да се пренебрегне това, което се смята за истина." („Държавата", с. 478)

[29] Вж. Богдан Богданов. *История на старогръцката култура*. „Наука и изкуство", София, 1989, с. 221.

нейната гледна точка, лудостта може да бъде позитивен член на опозицията спрямо разума (теза, рушаща очевидно цялата конструкция на „Държавата", положена върху принципите на разума), но тя действа в своята *локална* територия[30]. Въпросът е, че Платон не предвижда (или по-точно архетипалната структура на „идеализма" не вижда), че не може да има *локална* територия на виртуалното. Оттогава парадоксалният статут (в нашата рефлексия, разбира се) на литературата като *локалност, съдържаща в себе си глобалното*. Този парадоксален статут е, разбира се, резултат на *втория Платонов парадокс*, който поставя следния неразрешим въпрос: може ли да бъде „оградено", „локализирано", „о-граничено", „въдворено" това, чиято същност е преодоляването, надскачането на границите, с други думи *фантазматичното*, *виртуалното*? Този парадокс, пряко следствие на първия, е резултат на двуострия, ако мога да го нарека така, инициационен жест, причинен от Платон – *пораждането* на философията и в същото време на поезията. Парадоксът е неизбежен, защото само така могат да се разцепят двата скачени, преобърнати свята. Полагането на поезията е негативната страна, негативното условие на полагането на философията и обратно.

„Въдворяването" на Другостта, създаването на затвора, на психиатричната клиника, чиято матрица несъмнено е зададена от Платоновото „въдворяване" на Виртуалното, казват, взривява отвътре „дискурса на истинното". Затова инициационният жест, чрез който се ражда философията – отблъскването, отхвърлянето на поезията, – е фатален за самата философия: тя винаги ще се отъждествява със старостта, мъдростта, разума; за поезията е запазен другият член на опозицията – младостта, безумието. Императивният единствен свят на Реалното, полаган от философията, се изправя срещу безкрайното множество на потенциалните светове.

Забулвания и разбулвания

И тук, в заключението на този текст, ще се върна към споменатия в края на опита за систематизация на негативните аспекти на мимезиса, според Платон допълнителен и скрит под повърхността момент, засягащ отношението и противопоставянето философия-поезия. Нека да повторя – ставаше дума за непреодолимия негативен пример, който налага трагедията, т.е. за насаждането на една нежелана Първична серия. Този аспект на обвиненията разкрива нещо изключително важно – чрез него се имплицира Платоновото съзнание, че ни повече ни по-малко *виртуалното предшества реалното, че фикцията предшества реалността*. По същия начин, по който се изгражда от неправилното възпитание с посредничеството на фикциите, реалността се *гради* и при следването на образеца

[30] „Ще знаем, че не трябва да се занимаваме с тая поезия като че тя има нещо от истината и като че е сериозна; а този, който я слуша, трябва да внимава, като се грижи за своята вътрешна нагласа, и трябва да помни това, което ние говорихме за поезията." („Държавата", с. 479.)

– т.е. „разкривайки" реалното, философията действа по същия механизъм, по който и миметичното изкуство – тя *подражава*. Ако се абстрахираме от формалното разграничение между мимезис и диегезис, бихме могли да кажем също: тя създава *разказ*. Дори етимологическата връзка между Платоновото лайтмотивно понятие *плассейн/платтейн*, пренесено в латински като *фингере*, и неговото производно *фикция* подсказва това. От този момент нататък, следвайки Платон, философията симулира своята фикция като абсолютна – затова тя има претенцията не само че *създава образ* на света, но и че трябва *инверсивно* да налага този *постигнат* или „*припомнен*" си от нея образ. Философията иска да фигурира света, социалния и политическия свят, по същия начин, по който и „естетическия" свят, т.е. самата литература. И именно в това се разкрива нейната скрита същност – нейният проект за фигуриране, нейният *естетически* проект е универсален и тотализаторски и именно защото тя симулира неговата безалтернативност, той трябва да бъде въплътен и в материалната тъкан на света, с други думи да симулира Биващото като вече наличен синтаксис като Онтологическо. В това философията разкрива своето изначално второ лице – *идеологията*. Но претендирайки, че постига – припомня си – единствения, *невидим* образ на света, тя всъщност, сляпа за този акт, с присвоява във висша степен жреческата сакрална функция. Неслучайно тя тръгва от лоното на мусическите изкуства (да си припомним призива от съня на Сократ: „Сократе, заеми се и занимавай се с музика!"[31]), но изхвърля своите побратими и посестрими от люлката, нетърпейки алтернатива. В този смисъл философията е постоянната обратна страна на изкуствата, на фикцията – но бидейки Другото на изкуството, тя в същото врме е подсъзнателно изкуство, тя е изкуството, което не знае (не иска да знае), че е изкуство. Затова тя не разбира, че фантазмът е необходимата инсценировка, чрез която несъзнаваното излиза на сцената на съзнанието. Философията е това „То", което мисли себе си като Свръх-Аз, тя е „То"-то вътре в Свръх-Аза. Така че философията се съревновава в един и същ план с поезията[32] (вж. идеите за Сократовия мит като алтернативен на

[31] „Федон", прев. Богдан Богданов. *Диалози*, т. 2, с. 343.

[32] Задълбочената интерпретация на Аристотеловите модални каттегории от страна на Димка Гичева-Гочева в „Нови опити върху Аристотеловия телеологизъм" ми подсказа възможното обвързване на тези операции у Платон с модалните категории на Аристотел. Авторката напълно основателно предава Аристотеловата линия на мислене по отношение на връзката между категориите *енергия* и *възможност* по следния начин: „Енергията е осъществяване, одействителностяване и превръщане в реалност на всички онези възможности, за които говорят първите три основни значения на понятието he dynamis" (цит. съч., с. 79). Но ако енергията е „одействителностяване" на възможността, то тогава как тя е *преди* възможността – не откриваме ли тук проявата на разглежданата Платонова двойственост, свързана с прикриването на онтологическата предпоставеност на Потенциалното спрямо Реалното, у Аристотел? И в същото време няма ли един разрив у Аристотел, който свидетелства за онтологическата двойственост, т.е. за наличието на алтернативно

трагическия мит, развивани от Бенямин в „Произходът на трауершпил", както и, в една наратологическа перпектива, от Богдан Богданов[33]) и поезията е още по-нетърпима за нея не поради това, че симулира истинност, а по-скоро поради това, че не се опитва да скрие симулативността си. В този смисъл поезията е деконструирала философията още преди философията да се появи. Тя е свалящият нейното було фон. Философията се опитва да спусне булото пред лицето на богинята, след като поезията вече го е направила видимо. Затова актът на създаване, на полагане на философията е неотделим от *създаването* на поезията; поезията „битува" преди идването на философията, но с идването на философията тя започва да „съществува": основната цел на философията е да локализира поезията, да покаже, че тя е само една локална дейност, и по този начин да неутрализира демистификационния ѝ потенциал, да прикрие *създаването* на света и да го подмени с представата за Извечността на света.

Разбира се, изложената теза може да се приеме като едно наивно разпределение на ролите, при което поезията се оказва добрият герой, а философията – злият антигерой. В никакъв случай обаче не бих искал да имплицирам подобна ценностна перспектива. Тук само *фигурирам* една

фигуриране, дължащо се на успоредяването, на съ-съществуването на поетическия и философския проект: „Действителността е по-хубава и по-ценна от възможността", се казва в „Метафизика". Но в такъв случай защо в 9-та глава на „Поетиката" критерий за оценяването на поезията ("поезията е по-философска и по-сериозна от историята") се оказва, че тя говори за „възможното по вероятност или необходимост", а не за „действително станалото". Не означава ли това една *нова* истина: поезията не говори за истинното, което е действителното, но тя *показва* истината – че истината се създава, че светът се фигурира, а не е изначално даден? Разбира се, единственото, направено след изказването на това твърдение от Аристотел, е да се смекчат и неутрализират неговите потенции. Но не говори ли това с обратен знак именно за енергетичната сила на тези потенции, ако ми бъде позволено да проиграя на метаравнище Аристотеловите термини?

[33] Богдан Богданов. *Мит и литература*. „Наука и изкуство", София, 1985, Осма глава – „Платоновият диалог – модус на Платоновото философстване", с. 236 – 242. В този пасаж Богданов извършва откриващ извънредни възможности анализ на специфичната инверсия на трагическия модел във „Федон". Особено продуктивно ми се струва твърдението, че литературният ефект на Платоновия диалог се дължи на амбивалентността на финала му, резултат на раздвоението на гледните точки – от една страна, казано със стереотипни логически термини, героят побеждава, но от друга, той претърпява крах и то не защото умира, а защото другите не успяват да достигнат до съпричастие с неговата победа. По думите на Богданов, „диалогът „Федон" зазвучава в своя край като литературно произведение, защото Сократ не успява да приобщи на практика своите близки към възгледа за смъртта-благополучие" (с. 241-242). Този модел ще се повтори векове по-късно в модерния роман. На тази основа косвено (т.е. не от историческа, колкото от абстрактна семантично-типологическа гледна точка) можем да се съгласим с Ницше, търсещ корена на романа именно в Платоновите диалози.

начална схема, която тепърва очаква своите усложнения. Ако философият се оказва *иманентната дистанция* на поезията – една втора субектност, която поражда огледално отражение, вследствие на което самата философия се самопроизвежда като субект, чийто вътрешен Друг е поезията, и тя се опитва да прогони този вътрешен Друг, екстериоризирайки го; оттук нататък започва историята на голямата взаимозамяна и игра на гледни точки. Бихме могли да кажем, че твърде често поезията отказва да приеме тази игра, не възприема философията като своя друг и продължава своята всеядност, своята трансгресия – която е и нейна същност. Така че ако философията се дефинира чрез установяването на границите, с нейният Друг – поезията – следователно трябва да се дефинира парадоксално чрез недефинируемостта, то това значи, че тяхното отношение не е симетрично: философията непрекъснато ще опитва актове на отблъскване, на които поезията най-често ще отговаря с актове на поглъщане (така се раждат и „чудовищни" термини като „философска поезия", „миметична", „дидактична" *и пр.* литература). На свой ред понякога и философията ще бъде очарована, омагьосвана от своята другост и тогава ще се поставя справедливият въпрос за границата между философия и поезия. И тогава ще разберем, че интерпретацията на този проблем също не може да бъде еднозначна, да се основава на една-единствена гледна точка. Точно по тази причина изказаната тук теза на пръв поглед се противопоставя на постструктуралисткото заличаване на границата между философия и литература, заличаване, получаващо по-особен израз у Богдан Богданов. Неговото усъмняване в границата е резултат не толкова на съсредоточаването върху философския текст сам по себе си, т.е. върху разкриването на реторическите механизми, скрити под логическата му повърхност, каквато е класическата постструктуралистка процедура, – колкото и изследването на характеристиките на *субекта* на философския и на литературния текст: „Предложената типология размива границите между традиционните предметни области на философията и художествената литература, като твърди, че познавателният акт в текст, дейността на познаващия субект, насочен към познавания обект без наличието на преградни посредници, е непостижимо идеално положение"[34]. Но прокарването на граница между философия и литература, за което се говори тук, се полага в различен план: то се отнася до тяхното конституиране, до началната им легитимация чрез теоретическата рефлексия на Платон, а това конституиране, както видяхме, е неотделимо от тяхното противопоставяне. Ако говорим за заличаване на граница, то това вече имплицира акта на нейното прокарване. Така че на нивото на текста „вътре" философия и литература ще бъдат неразличими, ще се разполагат по една обща ос; на нивото на своята функция обаче, на своето „*за*", на своята насоченост, своята Отправеност, те ще удържат своя разрив, при все че това ще бъде

[34] „За стратегиите на философския текст и определимостта на философията Платоновият „*Федър*". – В: Богдан Богданов. *Промяната в живота и текста*. Изд. „Отворено общетсво", София, 1998, с. 199.

разрив на два идеални типа, които не могат да бъдат удържани докрай – което обяснява амбивалентностите на езика и философския субект на самия Платон – един екстатичен субект, опитващ се да въдвори Гласовете, извиращи от него, изричащи се чрез него, в Другостта; опитващ се да спре хаоса и да положи чрез философията окончателна реалност.

Когато падне последното було

Вярваме в необходимостта от прекрачването отвъд платонизма (което вероятно ще означава единствено неговото пренаписване) и ни се струва, че неговите положения не са непреодолими; но все пак – неизбежно е – накрая ще се изправим пред едно последно, неопровержимо доказателство на Платоновата теза и ще разберем, че нашият свят наистина има предшестващ го образец-модел: след като падне и последното було, ние ще си *припомним* Лицето му – разбира се, лицето на хаосокосмичната Вселена, която и тук за удобство наричахме „Платон".

THUCYDIDES MODERNUS

Виолета Герджикова

Тукидидовият научен метод и прозаичен стил е донякъде загадка за читателя. Възхищението, изпитвано от мнозина, може би се дължи не на последно място на неговата уникалност. Тукидид изглежда някак самотен връх в старогръцката проза – колкото неочаквано и необяснимо израснал, толкова и недостигнат. За едни уникалното и ценното е повече в строгия рационализъм и обективност, за други – в неподражаемия стил, в плътността на словото, напрегнатостта на антитетичния изказ. Ние съзнаваме, че историкът е син на „гръцкото просвещение", че в родната си Атина е дишал един въздух със софистите, Софокъл, Еврипид, Анаксагор, но все пак на фона на оскъдните прозаични текстове и фрагменти и на спецификата на поезията Тукидид ни се струва особен, струва ни се неконвенционален, струва ни се модерен[1].

Тукидид е модерен, ако приемем, че модерността се състои в усещането и схващането, че настоящето се различава от миналото, че текат процеси на социални и културни промени, които нарушават континуалността на съществуването. Същевременно чувството за модерност много често се съпровожда от противоречиво изживяване на промяната – като нещо неизбежно и позитивно, но и като криза, опасение от скъсването с формите на живот, наследени от миналото, и от неизвестността на бъдещето. Съзнанието за модерност включва и „разклоняването" на битието, появата на алтернативи – в начина на живот и в начина на неговото осмисляне. Действителността се фрагментира на сфери и избори, които отричат космизираната цялост на света.

Модерното мислене приема тази картина и се опитва да я изрази. То не се боя да поставя на дискусия възникващите въпроси и да заяви сложността им дори когато не е в състояние да предложи еднозначни отговори. В известен смисъл да мислиш модерно означава да мислиш сложно и неокончателно, да споделяш тревожността на ситуацията. Да се отказваш от нерефлектираните и нерационализирани подходи към осмислянето на света като мита, фолклора, неписаните закони на социалното поведение. Но също така модерната нагласа представлява и оценностяване на промяната – приемането ѝ за нещо вълнуващо, инспириращо и продуктивно.

---

[1] Този текст съдържа наблюдения, възникнали покрай работата върху дисертацията ми; именно за тази част от нея, която е посветена на Тукидид, съм най-много задължена на проф. Б. Богданов. Същевременно неговата склонност в разговорите ни да определя един или друг античен автор като „модерен човек" ме подтикна да се замисля за измеренията на тази модерност.

Тукидид е модерен с усета си за промяната, за новото и проблематичното в света, в който живее. Произведенията и идеите на софистите рефлектират върху него както в съдържателен, така и във формален план. Светът, който той описва, е свят на напрежения и поляризация не само от гледна точка на военния конфликт; типичната за стила му антитетичност не бива да се схваща само като стилистичен похват. Тя може да се разглежда и като опит да се обхванат различните страни на живота в тяхната сложност, като принцип на организация на мислите не само на нивото на фразата или пасажа, а и на цялото произведение. За Тукидид войната фокусира конфликтите и сама изостря, катализира процесите на преструктуриране на света. „Историята" е опит за достоверно и точно предаване на събития и същевременно за тяхното осмисляне в една по-широка идеологическа перспектива. Един прочит, изхождащ от такова виждане, ще открие в произведението не само изложение на факти и събития, но и красноречива картина на растящото светогледно напрежение, наситена с представянето на едни или други гледни точки към действителността. Цялата „История" на Тукидид е една голяма симфония с вариации на тази тема, без да се дават окончателни решения. Когато се говори за тази проблематика, най-често се обръща внимание на запазеното от софистиката и на драмата. Не по-малко значещо в този контекст обаче е произведението на считания за лаконичен и сдържан, за пестелив на оценки и отвлечени разсъждения Тукидид. Неговата „История" е действително история на κίνησις μεγίστη, на най-голямото разтърсване на света – като военен сблъсък и като духовно сътресение.

Тукидид е модерен със способността си да види и да изкаже съдбовното политическо и духовно преобразуване, случващо се в Атина в пети век. В голямата тетралогия в първа книга (1, 68 – 1, 88), в която обект на изследване са мотивите, възможностите и шансовете в предстоящата война на двете съперничещи си сили, коринтските пратеници в Спарта пледират за решителен отпор срещу растящите апетити на експандиращата Атина. Те упрекват спартанците в мудност, пасивност и непредприемчивост. Неправомерната атинска агресивност угнетява безпрепятствено елините и нарушава изконния ред в живота им. След тези уводни мисли се преминава към сърцевината на речта, като експлицитно се заявява тезата за необходимостта от осъзнаване и осмисляне на особеното, специфичното в Атина в сравнение със Спарта, а и с всички останали гърци: „...особено при наличието на големи разлики, които, струва ни се, не забелязвате, нито някога сте си дали сметка какво представляват и в каква степен се различават от вас, пък и изобщо, атиняните, с които ще воювате". Атина и Спарта се представят като носители на два коренно различни типа поведение, показани отначално паралелно (А), а след това с пространна характеристика на единия тип (Б). Изложението върви по следната линия:

А. Антитетична паралелна характеристика (1, 70, 2 – 4)
1. Новаторство – консерватизъм; активност – пасивност
2. Оптимизъм, дързост, готовност за риск – песимизъм, нерешителност
3. Подвижност – статичност във времето и пространството

Б. Самостоятелна характеристика на Атина (1, 70, 5 – 9)

1. Агресивност, експанзивност

2. Всеотдайна и хармонична връзка между индивид и държава

4. Неспокоен дух, безгранична активност

В заключение (1, 71) коринтяните дават сбита характеристика и на спартанците като бавни, пасивни, упорито придържащи се към общи моралн принципи, но преди всичко с цялото си поведение неадекватни на назряла та ситуация. Аргументите в тази посока са два:

1. Ситуирани във времето двата типа реагиране се противопоставят по линията „остаряло-модерно": **ἀρχαιότροπα** ὑμῶν τὰ ἐπιτηδεύματα πρὸς αὐτ-ούς ἐστιν „вашите принципи (методи, обичайно поведение) са остарели спрямо тях" ... τὰ τῶν Ἀθηναίων ἀπὸ τῆς πολυπειρίας ἐπὶ πλέον ὑμῶν **κεκαίνωται** „тези на атиняните поради богатия им опит са много по-обновени („по-модерни") от вашите".

2. За мирно време неизменните обичаи и порядки са най-добри, но при голямо предизвикателство е необходима и голяма изобретателност, промяна, напредък в средствата, т. е. активизиране на креативните сили. Така, подчертавайки неадекватността на спартанската статичност и старомодност и виталността на атинската „модерност" и многоопитност, фразата имплицира че в един променящ се свят има нужда от промяна и в стандартите, г принципите на поведение.

Тукидид е модерен не само защото вижда и изразява промяната, а и защото вижда и изразява напреженията, които тя поражда. Речите у Тукидид като един вид коментар на събитията основателно са били сравнявани с хоровите партии в старогръцката драма, но тук следва да изтъкнем наред с тяхната функция на рефлексия върху проблемите и особената им полифоничност, многократното разработване на едни и същи теми, с раз-личена нюансировка на гледните точки. Тази полифония на застъпваните възгледи илюстрира красноречиво атмосферата на ценностна криза и идеологическо търсене, чието осезателно присъствие прави от произведението на Тукидид обхватна картина на епохата, така както той я е съпреживял и е почувствал най-основните и болезнени проблеми. Ако отидем още по-далече в сравнението, ще доловим, че подобно на хоровите партии в драмата речите у Тукидид са издържани в по-различен, по-висок, поетично-„тъмен" стил, като че ли за общото и значимото е трудно да се говори ясно, категорично и прозрачно разбираемо. Голямата надгробна реч на Перикъл (2, 36-46) е най-дългата, най-трудно достъпната и най-идеологическата, именно в нея се съдържа един опит за цялостно моделиране на човешкия свят, който като че ли не може да бъде направен изцяло с рационални средства, а звучи като прозаичен аналог на пророчески „тъмното", обременено от митологически препратки и езикови мъглявини поетично слово на хора в драмата. Характерно за изложението в речта е, че то не само е относително откъснато от конкретната политическа ситуация, че навсякъде се опира на контраста със спартанския начин на живот, но и че се опитва да запълни идеологическия вакуум на времето, да предложи модел за глобална органи-

зация на човешкия свят, за възстановяване на загубената хармония в него с нови средства, чрез преструктуриране и обогатяване, а не упорито и сляпо крепене на традицията. Този модел има претенции не само да ориентира адекватно човека в усложнилия се свят, но и да му набави така необходимата пълнота и цялостност. Донякъде затова този вътрешен поглед към Атина като към особена „лаборатория" за формиране и скрепяване на ценности ё уникален в „Историята". По-нататък в хода на войната тази цялостност и хармония ще се руши, ще се разпада на съставните си части, така умело поддържани в равновесие в просперираща Периклова епоха. В словесната структура на речта Тукидид вгражда свой особен механизъм за градене на позитивен образ на човешкия живот. Става дума за механизма на свързване на различни, често противоположни мотиви, идеи, ценностни ориентации, чието здраво сцепление (постигнато на езиково равнище с поредица от особено вплетени едно в друго антитетични твърдения) е именно ключът към така жадуваната цялостност и хармоничност. Надгробното слово на Перикъл не е само описание на атинския начин на живот като предпоставка за политическо могъщество, не е анализ на вътрешната и външна политическа ситуация, нито дори изолирана операция за осмисляне на различните тенденции в обществото. То е опит за конституиране на един идеален свят, на една атрактивна картина на общностния живот. Самото полагане на този опит в речта на един от героите вече създава и нужната дистанцираност между реалност и идеал. Няма съмнение също така, че този идеал е осъден да претърпи крушение успоредно с краха на самата атинска кауза във войната, в която се разпадат не само традиционните ценностни устои на елинския свят, но и крехката тъкан на така удивително споените и хармонизирани в словото на Перикъл компоненти на атинската общностна култура. Самата реч, поставена приблизително в началото на разказа (произнася се след първата от двадесет и седемте години на войната), е вече отминал момент спрямо всички по-сетнешни събития и по този начин в рамките на цялото като че ли носи дъхът на едно невъзвратимо, безвъзвратно проиграно идеално минало. Но това донякъде парадигматично-митологично звучене, съчетано с реторичната мъглявост на изказа, колкото напомня за традиционното митологично реагиране, толкова и се отгласква от него. Идеалното състояние не е отпратено в някаква неопределена далечна древност, а е положено практически в съвременността.

Тукидид вижда един рушащ се свят, за чието състояние е показателна ключовата дума κίνησις, поставена още в първата глава на „Историята". Този свят се нуждае от ново съграждане. Моделът, който се съдържа в словото на Перикъл, показва общностната култура като идеална конструкция от многообразни елементи, която поддържа в равновесие света на човека и същевременно придава вкус и цвят на живота му. Ето защо той е омагьосвал поколения читатели и ето защо неговият провал заедно с политическия крах на Атина носи такъв заряд от трагизъм и болезнено чувство за загуба на нещо, чието значение е било съдбовно. За историка на старогръцката култура няма по-добро свидетелство за ценностния срив и духовния прелом, с който е белязана тази епоха, от текста на Тукидидовата „История". Но ако

гледаме само към драматичното съзнание за разпад, няма да открием съществена разлика спрямо Хезиодовата представа за постепенния упадък на човечеството. Хезиод смята, че едно несъвършено настояще може да се удържа в рамките на поносимото със строго крепене на традиционните, трансцендентно зададени морални и социални норми. Модерното в мисленето на Тукидид е желанието да се види и оцени и позитивната страна на промяната и да се търси ново, тукашно и сегашно решение на проблемите. С тази грандиозна задача се захваща по-късно Платон и неслучайно скрито критикува „Перикловия модел", представен от историка[2].

Тукидид ни изглежда модерен с това, че има смелостта да приеме и изпробва в един жанр, на практика създаден от него (съвременна история), новите и нетрадиционни методи и идеи на своята интелектуална среда. Тук едва ли е нужно да се разпростираме върху отдавна разпознатото влияние и отражение на софистиката, на философията и медицината в метода и стила на Тукидид, а да припомним, че всъщност от епохата на този взрив от нови търсения и идеи ние не разполагаме с друг обемен и цялостно запазен текст, който да ни даде представа не само за фактическото случване на една интелектуална революция, но и за усещането и изразяването на модерното. Другите ни свидетелства – „Историята" на Херодот, текстовете на драмата – само косвено говорят за промяната, защото поради жанрови или мирогледни причини са резервирани или дистанцирани към нея. От философските и реторически текстове до нас са достигнали почти само откъслечни фрагменти. За методите, самочувствието и проблематичността на реториката от пети век всъщност научаваме много повече от Тукидид, отколкото от който и да било от тях. Платоновите диалози се връщат към едно вече духовно усвоено и донякъде стилизирано минало. В точката на пресичане, с усещането за нещо ново, за напрежение и отхвърляне на традицията, самотно стои Тукидид. И точно затова една от най-ярките прояви на модерното при него е многогласното противопоставяне и наслагване на гледни точки, което формално се манифестира в прословутото му предпочитание към антилогиите и антитетичността.

---

[2] Проблемът на този модел е в това, че той по много своеобразен начин е показан колкото като реалност, толкова и като идеал, в крайна сметка от цялото произведение става ясно, че той е съществувал не толкова в действителността, колкото във визията на Тукидидовия оратор. И ако трябва да го сравняваме с нещо, с което е истински вътрешно съпоставим и съизмерим, всъщност той трябва да се разглежда в корелация с Платоновия утопичен проект за идеална държава. В „Държавата" философът съвсем недвусмислено се насочва към критика и дори пародия на Перикловата реч. Става дума за алюзии в текста (556 и сл., особено 563 а), които открива и коментира М. Поленц в книгата си за Платон (Pohlenz, M., Aus Platos Werdezeit. Berlin 1913, 238 и сл.) и по-късно отстоява в други свои текстове срещу възраженията на филолози от ранга на Виламовиц и Ед. Шварц, подкрепян от Р. Хардер (Harder, R. Kleine Schriften, 217). Според Поленц като образован човек Платон е чел и познавал Тукидид и тук е намерил единственото литературно фиксирано представяне на Перикловия идеал, с което е можел да се разправи.

Историкът не е толкова уникален за нас със своя специфичен стил и изказ или със своя интелектуализъм, или със своето светоусещане, а именно със свидетелството на своето осъзнато и дори изстрадано чувство за модерност. Ако той се различава от голяма част от литературната традиция и ако изрично се разграничава от нея, това не означава, че не ù е задължен. Образеца на антилогиите можем да търсим още у Омир и със сигурност в драмата и у Херодот, антитетиката е специалитет на софистите. Безполезно е да си задаваме въпроса, доколко Тукидид е оригинален – в много отношения той със сигурност е такъв, но ни липсва точният мащаб, с който да го мерим. Във всички случаи обаче можем да твърдим, че Тукидид е модерен – с категоричността, с която отхвърля митопоетичната традиция и самото преходно литературно битие на заварените жанрове, с демаскирането на миналото, което те конструират, с острото си чувство за актуалност, с полифоничните струи в текста, с нишките, които го свързват с атическата драма. Колкото и да е оспорван въпросът за присъствието на трагически елементи в композицията и патоса на „Историята", няма как да пренебрегнем факта, че именно текстовете на драмата са най-добре познатите ни съвременни на описваната от историка епоха текстове и че трагическото светоусещане е може би свързано с нейния духовен климат. Впрочем сигурно не е случайно, че когато Тукидид ситуира себе си на фона на словесната традиция, той се разграничава ясно от епоса и от Херодот, но не толкова ясно от другите поетични и прозаични жанрове и ни оставя сами да гадаем доколко отношението му към тях е на свързаност или на оттласкване. Оставя ни с впечатлението, че се влияе и може би дори се състезава именно с тези жанрове, които премълчава[4].

Сравнението с трагедията след прочутата книга на Корнфорд[5] е много оспорвано. Някои изследователи са на мнение, че рационалист като Тукидид не може да има нищо общо със светогледа на поети като Есхил и Софокъл и че подобно сравнение е интересно и изкушаващо, но все пак пресилено и принципно погрешно. Други не се колебаят да определят като присъщи на трагедията някои композиционни похвати в „Историята" – самите антилогии; потресаващата картина на чумата, следваща след вдъхновената и оптимистична реч на Перикъл (един вид перипетия, обрат); крахът на Сицилийската експедиция, идващ като че ли като възмездие за проявения малко преди това хюбрис на о. Мелос. Можем да добавим още поставянето на проблема за отношенията между отличаващия се индивид и полисната

[3] Ср. коментара на Дж. Финли в изследването му върху връзките между Еврипид и Тукидид: „Двойките речи у Тукидид показват в широк план аналитичния паралелизъм, характерен за неговите изречения и фрази; неговият антитетичен стил е същевременно начин на мислене. Но както двойките речи у Еврипид, а и у Софокъл разкриват, това е начинът на мислене, който той е усвоил в младостта си в Атина; той е белег не на неговата уникалност, а на връзката му с определено място и поколение." Finley, J. H. Three Essays on Thucydides. 1967, p. IX.

[4] Cornford, F. M. Thucydides Mythistoricus. London, 1907.

[5] Богданов Б., Мит и литература, С. 1985, с. 189.

общност, нотките на трагическа ирония в описанието на всенародния възторг при отплаването на флотата за Сицилия, възможността да се търси обяснението на провала на Атина било в нейния хюбрис, било в непростимите политически и стратегически грешки, било в намесата на случая. Което и обяснение да приемем за най-близко до виждането на автора, не е трудно да го свържем с възможните основания за трагическото страдание в драмата. Можем дори да твърдим, че както в драмата, така и у Тукидид трагическата вина, „голямата грешка" има едновременно интелектуални и морални измерения. Във всички случаи дори най-скептичните към подобни формални прилики читатели на Тукидид не пропускат да отбележат, че на стила му е присъщ дълбоко драматичен патос.

Но има и нещо друго. Основният принцип, на който се базира драматическото произведение, е извеждането на конфликти, поставянето на трудно решими проблеми. Действителността е сфера на напрежение, на влизащи в противоречие гледни точки, които ходят на драматическото действие постави на изпитание. Директната конфронтация на позиции допада на Тукидид, защото един вид рационализира отношението на човека към собствения му свят, а ходът на събитията сякаш трябва да ги постави на изпитание и проверка. Авторът се движи в зоната на конфликтното, отказвайки се от езика на спокойния, плавен разказ и от открито изказано собствено мнение и окончателни решения. Не само целите речи влизат в диалог помежду си, а и вътре в тях антитетичният принцип на структуриране изразява определена светогледна нагласа. Човешкият свят е разчленен и сегментирането на словото е част от тази разчлененост, от съзнанието за нея и от опита за преодоляването ѝ. Голямото надгробно слово на Перикъл е в най-голяма степен построено на принципа на аналитично разглобяване и синтетично сглобяване на действителността чрез антитетични твърдения. В тази картина на живота има дълбочина, пълнота и цялостност, защото сцеплението, обратното центроустремително завихряне на артикулираните елементи пази картината от разпад. Именно така човешкият живот се космизира и неговите страни попадат в ред, в който има разнообразие, напрежение, но и противотежест и баланс.

Ако за нас е трудно да поставим „модерния" по дух Тукидид редом с трагиците (с изключение до известна степен на Еврипид), това се дължи на склонността ни да гледаме на драмата като на феномен, неизменно вкопан в своя ритуален произход и контекст, без да си даваме сметка, че въпреки повече от стогодишната си история по негово време атическата трагедия е нещо живо и откликващо на актуални проблеми. Всъщност в пети век тя е един уникален начин на съчетаване на традиция и актуалност, модерен феномен, който няма никакъв паралел извън Атина.

Тукидид е модерен в мисленето си, в писането си, в това, което вижда около себе си, и в начина, по който го промисля в себе си. Модерен е като своя герой (Атина) и пак като него – не дотам, със своите вътрешни колебания и граници, казано на съвременен език – със съзнанието си за кризата на модерното. Неслучайно идеализираният му персонаж е Перикъл – не само с политическия си гений или със способността си да овладява масите,

със съчетаването на демократична вътрешна политика и аристократичен дух, а и с умението си да въплъщава (на дело) и да артикулира (в словото си) този копнеж по цялостност и споеност на разбягващите се ориентации и тенденции, по хармонията на традиционно и модерно. След него не се намира друг такъв лидер и нито неистовият Клеон, нито рационалният Диодот, нито амбициозният, блестящ и безскрупулен Алкивиад не печели читателя. Ако някой изобщо буди симпатии, това е консервативният, бавен, старомоден Никий...

Най-сетне свръхмодерен е и начинът на ползване и възприемане, бъдещата съдба, която Тукидид желае за своята творба. Тя не трябва да се съревновава за признанието на деня, а на вечността. „Тукидидовият текст е първият текст в доелинистическата гръцка култура, който се създава като книга за четене."[5] И тук историкът е доловил или дори изпреварил една вече назряваща в Атина тенденция. Античният биограф обяснява прословутия му тъмен и тежък стил с нежеланието да бъде „лесно проходим" за мнозинството, за невежите и недостойните[6]. Колкото и наивно да ни изглежда подобно обяснение в такъв краен вид, то маркира появата на една нова насока в прагматиката на словесното творчество, една нова претенция на текста към публиката и към самия себе си.

Защо си струва да си даваме сметка тъкмо за модерната нагласа в Тукидидовото слово и мисъл? Защото такава нагласа, такъв радикален жест в античната литература е твърде рядко явление и заслужава внимание. Историците отдавна са обявили Тукидид за истински откривател на научния метод и научната строгост в историографията. Но той е откривател и в по-общ план. Новаторство в по-широк или по-тесен смисъл, в някакава, дори минимална степен, може да се открие у почти всеки автор. Тукидид съзнава, заявява и държи на своята различност, на своята адекватност на историческия и интелектуален контекст. Навярно това е заслуга колкото на самия него, толкова на особеното време и място, в което живее. Невероятното изригване в Атина от пети век на политически амбиции и дела, на воля за власт, за могъщество и хегемония, което сякаш омагьосва Тукидид, наистина е нещо нечувано и невиждано в гръцкия свят, уникално и грандиозно. Но също толкова уникална е духовната атмосфера, съпътстваща този процес. Колко бързо уникалното може да се превърне в тривиално се вижда от факта, че без да иска и без да цели, експериментаторът Тукидид сам създава канон от модели, спъващи експериментирането и откривателството у не един по-късен историк[7]. За всепоглъщата способност на античната култура да изживява в канони литературното си битие косвено свидетелства и извест-

[6] Marcellini vita Thucydidis 35. Изразът μὴ πᾶσιν βατός вероятно е зает от една посветена на Тукидид епиграма (Anth. Pal. 9, 583).

[7] За сляпото подражателство на своите съвременници във II в. сл. Хр. иронично се отзовава Лукиан в трактата „Как трябва да се пише история", особено в глави 15 и 26. Същевременно голяма част от собствените му препоръки и самият финал на трактата красноречиво свидетелстват до каква степен „Историята" на Тукидид е формирала вкусовете и стандартите и е служила за образец в продължение на векове.

ната критика на Дионисий Халикарнаски към Тукидид. Предписвайки на един отдавна живял и отдавна признат автор какво е трябвало да прав вместо това, което действително е направил, критикът не просто натрапв нормативни положения или собствения си вкус, а изразява една принципи антимодерна нагласа, причиняваща толкова мъки на съвременния читате в общуването му с антични текстове.

Всичко това ни отвежда за кой ли път до големия проблем за „традицията и новаторството" в античната литература, проблем, през който тя може изцяло да бъде прочетена и подредена в история. Историята на едно безкрайно интересно нескончаемо самовъзпроизвеждане и самооттласкване от себе си, в която фигурата на Тукидид стърчи внушително и почти самотно. Въпросът, колко и как е модерен той, естествено прераства във въпроса, дали модерното писане може да бъде удържано в рамките на своеобразното и неочакваното в изказа, в образността, в детайла и нюанса при пазене на контурите и топиката на жанра, или е органично прилепено към една ситуация на ценностно преобразуване и модерно светоусещане. Иначе казано, има ли осезаема граница между модерно и маниерно.

АНТРОПОЛОГЪТ И НЕСЪЗНАВАНОТО

Владимир Градев

„По мое мнение две неща са забравени в декларацията за правата на човека: правото да си противоречиш и правото да си тръгнеш."

Жан Йосташ[1]

Във „Финала" на *Голия човек*, главата, с която завършват *Митологиките*, *magnum opus* на Клод Леви-Строс, авторът решава да изясни защо не се е отказал от употребата на „ние" през всичките тези 2000 страници, което не било просто израз на скромност. Разбира се, това откровение в никакъв случай не е някаква мъчително изтръгнатата изповед, в която антропологът най-накрая да признае присъствието си като автор на своята четирилогия. Но с това „ние" той не се преструва, че изобщо го няма, за да заблуди читателя. Очевидно авторът не може повече да се държи така, сякаш изобщо не е засегнат от своите изследвания. И въпреки това твърди, че влиянието на изучаването на гигантския корпус от митове върху него изобщо не се е отразило върху изложението и анализа му. Леви-Строс разграничава въздействието, което продължителната антропологична практика по необходимост е имала върху автора, от упражняваното от субективността на същия този автор влияние върху неговата теоретична работа. Позицията му е категорична: структуралният анализ на митовете не може да си позволи да понесе и най-малката, дължаща се на субективността двусмисленост. Няма субективност нито откъм мита, нито откъм интерпретиращия го антрополог. И двамата следва да бъдат извън всяка субектност. Това налага и използването на *ние*, което превръща субекта в просто „предоставено на една анонимна мисъл несубстанциално място, в което тя се разгръща, отдалечава се от самата себе си, намира и осъществява истинските си разположения и се организира с оглед на принадлежащите единствено на нейната природа принуди"[2]. Употребата на „ние" е свидетелство, че изличаването на субективността на автора не е формален ход, а структурална необходимост, логическото следствие от изличаването на субекта в мита. Всъщност Леви-Строс разобличава илюзията, че митовете трябва да бъдат разглеждани като човешки творения, чийто смисъл може да се даде от общението с трансцендентния дух или пък от породилото ги съзнание.

[1] Jean Eustache, *La maman et la putain*, séquence 13, scénario, Internet, web site Jean Eustache.

[2] Claude Lévi-Strauss, *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 559.

Неговият анализ търси да постигне само организиращото равнище, митологическите структури. Накратко, логиката на мита съвсем не се намира в някакво индивидуално или колективно съзнание. Но при това съществува рискът съзнанието (азът) на митолога да повлияе на своя обект, с което вместо структурен би се получила поредната форма на един „разбиращ" анализ на мита.

Митът, разбира се, съществува и се разпространява във времето. Ал той не е бил изобретен от Човека, още по-малко пък от един-единстве автор, колкото и гениален да е бил той. Митът е определена наративна форм която не е рожба на някакво поетично или прояснено съзнание, не е изра на някаква субективност. Митът, за разлика от другите наративи, извлич постоянството на формата си единствено от собствената си вътрешна логик а не от прибавения впоследствие афективен или семантичен заряд. Никое значение не изяснява мита, защото за него е присъщо да поражда безброй значения, които не го обясняват, а обогатяват, давайки му относителн автономност спрямо смисъла и субективността. Истина е, казва Леви-Строс че в крайна сметка всеки мит произхожда от едно индивидуално творение но не трябва да се пропуска и фактът, че за да е собствено мит, това индивидуално творение „трябва тъкмо да не остане индивидуално и д изгуби при това развитие най-съществените от изпълвалите го в началото дължащи се на вероятността фактори, които могат да се припишат на тем перамента, въображението и личния опит на своя автор. Тъй като предаването на митовете е устно, а тяхната традиция е колективна, включените о тях вероятностни равнища не ще престанат да се разяждат поради по-малката си съпротива към социалното овехтяване, отколкото тази на по-строго организираните като отговарящи на споделени нужди равнища"[3].

Постигането на организиращата разгъването, постоянството и различните варианти на даден митологическа структура налага отсъствието на самия митолог от анализа на мита, който най-много може да клони в нещ към собственото си изличаване. Подобно удвояване на изчезването на субективност както откъм мита, така и откъм митолога, следва да позволи изпъкването на онази логическа структура, която организира, произвежда и в крайна сметка обяснява мита.

Тази употребата на „ние", която изразява изличаването на субективността на автора и на мита, представлява следователно строга методологическа необходимост, изискваща „всичко в мита да се обяснява само чрез мита и следователно да се изключи гледната точка, инспектираща отвън мита и склонна поради това и да му намери външни причини"[4]. В случая отказ на Леви-Строс да поеме дела субективност, който се предполага обичайн от всяко писане, пък било и само чрез термина автор, не е кокетничене, и е и теоретично размишление върху статута на собствения текст, а произлиз от природата на изследвания материал.

Този „Финал" е посветен на разкриването на основните черти на структуралната антропология. Тя трябва да открие чрез анализа на мит

[3] Ibid., p. 560.
[4] Ibid., 562.

„вътрешно присъщите свойства на определени типове ред"[5] така, както това вече е било сторено със структурата на родствените отношения и тотемната класификация. Структуралният антрополог обяснява социалните феномени посредством феномени от ред от същия тип, а не чрез действията или психологическите мотивации на социалните деятели. Този подход се основава на търсенето на инварианти и вътрешноприсъщи свойства на организиращите ги системи, за да предложи антропологично познание, което не почива върху познанието на субекта. Би могла да се отбележи и прецизността, с която Леви-Строс подбира обектите на структуралния анализ: родствените системи, тотемните класификации, митовете не произтичат директно от действията на социалните деятели и сравнително лесно се поддават на изключваща субективността формализация. Оттук и близостта на неговия подход с този на лингвистите, от които антропологът заимства важни теоретични постижения. Безспорно е, че доколкото се занимава с подобни обекти, както показва Пол Рикьор[6], структурализмът има своето научно основание и място сред обществените науки. Разбира се, изличаването на субекта има сериозни последици. Сега обаче не става дума да се подхваща наново тъй модната преди трийсет години в Париж дискусия за смъртта на автора, на субекта и на човека. Със сигурност в една друга оптика може да се покаже също, че всички митове и правила имат смисъл само и доколкото са мислени и привеждани в действие от индивид, за когото структурализмът изобщо не говори. Така или иначе разприте между различните методи рядко дават някакъв резултат, защото техните постулати остават в повечето случаи несъвместими и изискват в крайна сметка от изследователя избор на едната или другата страна. Несъмнената заслуга на Леви-Строс е в ясното и отчетливо определяне на обектите, които легитимно могат да бъдат подложени на научна формализация в полето на социалните науки.

Изличаването на субекта, до което води анализът на системите на родство, на тотемните класификации или на митовете, е необходимо следствие от изискването за научна обективност. Изхождайки от нея, Леви-Строс категорично отхвърля психоанализата като модерна форма на психологизма, т.е. на ненаучната психология, от полето на социалното. Така че диалогът между тези две дисциплини изглежда просто невъзможен. Още повече че двете са на коренно противоположни позиции по въпроса за субекта: структуралната антропология го изключва, за да достигне обективното знание, а психоанализата (особено в нейния Лаканов вариант) разграничава обективното знание от психоаналитичната истина, за да постигне нова дефиниция на субекта. Но трябва да се признае също, че субект и субективност означават съвършено различни неща за съответните автори. Да вземем най-простия пример: за Макс Вебер, създателя на модерната социология, субективността представлява съзнателният и разсъдъчен дял от психичната активност на социалния деятел, за Зигмунд Фройд пък, бащата на психоанализата, тя е свързана, напротив, с несъзнаваните процеси.

[5] Ibid., p. 561.

[6] Пол Рикьор, „Структура и херменевтика" в *Прочити,* София, УИ, 1996.

Леви-Строс пък упреква Фройд, че придава твърде голяма тежест на афективността в конституирането на субективността. Разбира се, понятия като субективност и субект винаги са зависели изключително много от същностно различаващи се една от друга философски концепции. Неслучайно завръщането на субекта в творчеството на Мишел Фуко, Жан-Франсоа Лиотар, Клифърд Гиърц, Жан-Пиер Вернан и пр. е свързано с непрестанно подновяващия се опит да се определи какво точно означава това понятие.

Несъмнено отношението на антрополога към психоанализата не може да се сведе просто до омаловажаване на основния съперник в полето на науките за човека или пък до терминологично недоразумение относно понятието субект. Леви-Строс на няколко пъти отчетливо настоява на дистанцията, която разделя антропология и психоанализа. Във „Финала" на *Голия човек* той разобличава заслепението на Фройд, който обяснява несъзнаваното чрез произтичащи от нагона и желанието, производни на афекта психологични механизми. Структуралният антрополог отхвърля първенството на афекта, който според него не може да бъде първопричината на човешките и психичните феномени, както твърди психоанализата. Леви-Строс разглежда конституирането на субективността в отношение с мисленето. За него мисленето е инвариантно, доколкото механизмите, които позволяват упражняването на дадено мислене – научно или пък диво, – са по необходимост инварианти. Законите, които управляват човешкото мислене, управляват и културата, т.е. съвкупността от човешките творения. Тези закони, тази логика могат да бъдат сведени до символичната функция и изграждат основополагащите механизми, от които се произвеждат също и афектите. Субектът, обратно, е мястото на променливостите и единичностите, които образуват срещаните у всеки отделен индивид различия. За разлика от Фройд при Леви-Строс несъзнаваното е празно: то не е изпълнено със съдържание (изтласканите нагони според психоанализата), а се свежда само до една функция – символичната. Афектите са просто елементи на психиката наред с много други и тяхната организация се управлява от същата тази символична функция. Индивидуалните единичности съответстват на различните възможни комбинации на тези елементи и както вече бе отбелязано, субектът е просто мястото, своеобразната опора на дадена афективна конфигурация. Съществено е, че зад променливостта на субектите символичната функция организира и определя правилата, според които могат да се явят тези вариации. Оттук и претенцията субектът да бъде последната причина на психологичните механизми се струва абсурдна на Леви-Строс, тъй като именно тези механизми определят възможността субектите да се отличават едни от други. Щом индивидите са единични и зависят от външна принуда, то следва, че те не могат да бъдат едновременно причина и следствие на психологичното функциониране. Ето че афектите не могат едновременно да обясняват индивидуалните вариации, които обуславят субекта, и да изграждат инвариантността на психологичното функциониране. Ако са променливи, то е защото зависят от общ закон, който позволява многочислени комбинации. Следователно по необходимост във от всеки субект се явяват ръководните линии и общите закони, които

позволяват изразяването на индивидуалната единичност. Инвариантът, символичната функция по своята същност е извън субекта.

В очите на Леви-Строс психоанализата, тъй като претендира за разкриване на психичното функциониране посредством субекта, е обречена на провал. Но остава все пак открит въпросът, дали мястото, което самата психоанализа дава на субекта, има нещо общо с предпоставеното от Леви-Строс. Още Фройд воюва ожесточено срещу психологията, а и съвсем близо до Леви-Строс Жак Лакан създава теория за субекта, която се противопоставя на всеки психологизъм. Но тук не става дума да се търсят приликите и разликите между схващанията на двамата. Няма защо проследяването на двете схващания за несъзнаваното да води просто до заключението, че едното е вярно, а другото не и съответно до провъзгласяването на превъзходството на психоанализата над антропологията или обратно. Всъщност подобен подход само би потвърдил убеждението на Леви-Строс, че дебатът между антропология и психоанализа е невъзможен. И трябва ли дебатът между двете дисциплини да се свежда до казаното някога от Леви-Строс? Едва ли научният дебат се състои в защитаването с едни или други средства на валидността на съответната теоретична област.

Но по-конкретно нека сега се ограничим с разглеждането за момент и малко по-отблизо на мястото, което Леви-Строс дава на психоанализата, и функцията, която тя има в неговата аргументация. Доколко той търси да се противопостави на психоанализата? От каква изходна база? С каква цел?

Още през 1949 г. в статията си „Магьосникът и неговата магия" Леви-Строс осъществява едно сравнение между психоанализа и шаманизъм[7]. Това е важно събитие, решаваща среща. Всички по-нататъшни разбирания на Леви-Строс за механизмите на психоанализата са вече тук. Би могло, разбира се, да се спори дали психоанализата е подобна или не, сравнима или не с шаманизма. По-съществено в случая обаче е, че Леви-Строс подхожда към двете практики – на шамана и психоаналитика – с погледа на антрополог. Той изследва природата на ефикасността както на шаманската магия, така и на аналитичната ситуация. Ефикасност, която той разглежда извън всяко позоваване на шаманската религия или на аналитичната теория. Накратко, подходът на Леви-Строс е чисто антропологичен и за него нито възраженията на психоаналитика, нито онези на шамана, колкото и валидни да са те в съответните области, не могат да служат за контрадоказателства.

Леви-Строс привежда най-напред историята на Кезалид, скептичен младеж, който не вярва в шаманизма и решава да стане шаман, за да разобличи мистификациите на своите съплеменници. Недоверието на юношата в практиките и обясненията на шаманите се потвърждава от рецептите и фокусничествата, които той научава по време на своята инициация. Шаманът например освобождава пациента си от болестта, като изтръгва от него кървящо парче плът. Кезалид научава, че трябва предварително да скрие в устата си малко парченце кожа, което да изплюе, когато му дойде времето. Обаче в момента, когато притежава всички доказателства, за да може да

[7] C. Lévi-Strauss, „Le sorcier et sa magie" in *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974.

разобличи магиите и суеверията на шаманите, младежът се оказва принуден да признае, че прилаганите от него трикове, в които той изобщо не вярва, въпреки това лекуват неговите болни. Той става прочут лечител, оставайки си все тъй скептичен. Накратко, неверието не премахва ефикасността, така както и вярата в магиите не е достатъчна, за да ги обясни.

Леви-Строс заема позиция, твърде близка до тази на своя герой. Антропологът не вярва, че шаманите летят и прекосяват невидими светове, където воюват с причинилите болестите зли духове и сили, но приема, че техните практики са наистина ефикасни. Тази ефикасност той нарича реална, за да я разграничи от предвидената от теориите на шаманите ефикасност, която нарича символична. Той достига до същото заключение и когато разглежда психоаналитичната теория, където се наблюдава същата символична ефикасност, която действа в случаите на психоаналитично излекуване. За Леви-Строс, както изтъква Богдан Богданов, даже „първобитните митове са по-ефикасни. Значението на символите в първобитните митове е резултат от пресичането и взаимната преводимост между използваните кодове. Оттук произтича и относителната, а не реалната означеност на отделните символи. Докато Фройд вярва в твърдото им значение. В повечето случаи той очаква, че зад множеството означаващи се крие определено означаващо“[8].

С една дума Леви-Строс възприема спрямо психоанализата отношението на Кезалид към шаманизма. Той няма нужда да вярва в обясненията на психоаналитичната теория, за да изследва природата на символичната ефикасност на психоаналитичната практика. Антропологичното обяснение на ефикасността на шаманизма и психоанализата е освободено от претенцията им да казват истината. То ги разглежда като символични системи, подвластни на една външна спрямо тях рационалност.

И така, психоанализата въздейства не според това, което тя смята, че е нейният начин на ефикасност, а според организиращите символичните системи общи принципи, които структуралната антропология се наема да дефинира. Антропологичният подход не изключва съществуването на вътрешна теоретична валидност, но от негова гледна точка тя е напълно непознаваема и безинтересна. В перспективата на Леви-Строс антропологията въобще не е епистемология на психоанализата. За антрополога психоанализата се свежда главно до аналитичната ситуация, която е само още една символична система – ни повече, ни по-малко ценна от всички останали, които той изследва. И тъй, психоанализата се оказва подходящ обект за метода на структуралния анализ. Още повече че Леви-Строс поставя теоретичните залози на антропологията вън от субекта. Това му позволява не просто да освободи антропологията от всякакво познание на субекта, но същевременно прави възможно разпростирането на изследването във върху онези символични системи, които се извеждат от познанието на субекта, в това число и психоанализата.

Леви-Строс не се интересува от спора с психоанализата. Така той сякаш

[8] Богдан Богданов, „По петите на изплъзващия се смисъл“ в *Безсмъртната вселена*, София, Карина М., 1998, с. 27.

с продължилия близо век труден, но често плодотворен обмен между двете дисциплини, за да превърне аналитичната ситуация в антропологичен обект на изследване. По-съществения обаче е, че в случая той изпреварва с четвърт век антропологията, която днес все повече търси своите обекти в модерния западен свят. Леви-Строс отправя един нов поглед към психоанализата. Всъщност този поглед се отнася не толкова до самата психоанализа *stricto sensu*, колкото до един модерен западен обект, който в случая се оказва, че е психоанализата. Обръщането към психоанализата няма за цел нейната критика, то е само претекст, който позволява на Леви-Строс да провери силата и проницателността на своя антропологичен, *отдалечен поглед*, приложен към културно близки обекти. Страниците, които той посвещава на психоанализата, трябва да бъдат разглеждани като антропологични изследвания, които търсят научна легитимност извън терена на екзотичната култура.

И все пак Леви-Строс безпощадно критикува психоаналитичната теория. Той изобличава достоверността на Фройдовите открития. Но с това той изневерява на собствения си подход, с който съвсем легитимно е изследвал ефикасността на психоанализата, без да се произнася върху нейните твърдения. Впоследствие Леви-Строс си поставя за цел да убеди читателя в силата и превъзходството на своя отдалечен поглед, за което решава да не отминава повече безучастно психоаналитичната теория, а да обори нейните научни претенции. И тук той по необходимост прибягва до една съвсем друга аргументация.

Най-напред му се налага да се позове на външния авторитет, за да обоснове научността на своя подход. За да обясни метафоричната ефикасност на терапевтичния език, той в крайна сметка прибягва до последните открития в невробиологията. Въобще Леви-Строс се стреми да интегрира своята наука в една ако не биохимична, то поне биологична перспектива. Затова той даже се позовава на Фройд, според когото „психологичните описания на психозите и неврозите трябва да отстъпят един ден място на физиологично или даже биохимично схващане“[9]. Леви-Строс е убеден, че този ден вече е дошъл и невробиологията и неврохимията са направили напълно ненужна и безвъзвратно остаряла психоанализата. Той отбелязва, че скорошни шведски разработки са показали съществуването на химични разлики между клетките на нормалните и психотичните хора, което засилва вярата му, че психологичните описания ще изчезнат даже по-скоро, отколкото е смятал Фройд. Той добавя, че „шаманското и психоаналитичното лечение са напълно подобни; всеки път става дума за предизвикването на органична трансформация, която по същество се състои в структурална реорганизация, като болният е доведен до интензивното преживяване на някакъв ту получен, ту произведен мит, чиято структура на равнището на несъзнаваната психика е аналогична на тази, чието образуване се цели да бъде детерминирано на равнището на тялото“[10]. Според Леви-Строс следова-

[9] C. Lévi-Strauss, „L'efficacité symbolique“ in *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, p. 223.

телно е налице формална хомология между различните структури - органични процеси, несъзнавано, рефлексивно мислене, – които изграждат човека. Тази хомология позволява преминаването от едната към другата според все още неизвестни закони, но за които поне е ясно, че нямат нищо общо с психоаналитичните хипотези. Леви-Строс не отхвърля психоанализата със собствени антропологични аргументи, а просто внушава, че тя е отживелица вследствие на последните биологични открития.

„Финалът" на *Голия човек* утвърждава тази гледна точка, като прибягва до разсъждения, които днес би могло да бъдат наречени „протокогнитивистични". Така например Леви-Строс твърди, че изясненията от структурализма логически закони съответстват в крайна сметка на мозъчната организация. По подобен начин той изследва страха и смеха от чисто менталистка гледна точка. Очевидно това постоянно позоваване на физиологията на мозъка повдига много въпроси относно биологизиращите претенции на структурализма. Леви-Строс често е обвиняван в наивен натурализъм. Но проблематичното в случая е не толкова позоваването на биологията, колкото нейната употреба. Виждаме, че Леви-Строс приема сциентизма, което за други е голямата илюзия на модерните времена, без никакви задръжки, без капка колебание. Той има естествено право да благоговее пред биологията и дори да открива в нея завършения образ на науките за духа. Напълно разбираема е и надеждата на Леви-Строс, че тази наука ще отива все по-напред в своите открития и в обясненията, които предлага за функционирането на духа.

Но не трябва ли възраженията на антрополог да произлизат от собствената му област, от емпиричния материал, взет от полевите изследвания, от излагането на културните различия и пр.? Та нали, както разкрива Богдан Богданов, „трайната стойност на почерка на френския етнолог е в осъзнаването на собствените мислителни процедури на фона на предмета митологическо мислене, в измъкването от конкретната материя за неочаквани обобщения"[11]. Защо тогава собствените етнологични анализи са подменени с биологични аргументи при разгромяването на психоанализата? По какъв начин изобщо един антрополог може да утвърди превъзходството на своята дисциплина, без да прибегне до своя собствен авторитет?

Самият Леви-Строс твърди, че винаги си остава етнолог, който най-щателно анализира различните културни контексти. Но въпреки това, що се отнася до психоанализата, той никъде не използва етнографски данни. Дори в *Ревнивата грънчарка*, където критиката на Фройд изглежда по-детайлизирана и позоваваща се директно на неговото творчество, психоанализата просто е приравнена до обичайния материал, с който работи антропологията (сега митовете, преди това шаманизма), без да се отчита нейната специфика. За Леви-Строс психоанализата си остава просто символична система, която той сравнява с други символични системи, а не със своята

[10] Ibid.

[11] Богдан Богданов, „По петите на изплъзващия се смисъл" в *Безсмъртната вселена*. София, Карина М., 1998, с. 19.

структурална антропология. Или, както съвършено точно отбелязва Богдан Богданов, „според Леви-Строс подходът на Фройд и на първобитните си кореспондират. Психоаналитичното тълкуване на историята на Едиповото семейство е вариант на продължаващия да работи мит за Едип, който непременно трябва да се вземе предвид, когато се изследва общата структура на мита. Така стоят нещата и с Фройдовата теза за връзката между инцеста и появата на обществото – в основата си тя е един вид митологическа интерпретация, повтаряща скритите твърдения, откривани и в приведените за пример митове на южноамериканското племе живаро“[12]. Ала отново, за да покаже превъзходството на своя подход над психоаналитичния, той оборва Фройдовите хипотези за несъзнаваното чрез биологични и менталистки аргументи.

Така разгромяването на психоанализата се извършва чрез позоваването на друг външен, по-силен авторитет, сякаш дебатът между психоанализата и биологията вече окончателно е решен в полза на последната. Разбира се, няма защо Леви-Строс да бъде упрекван в избора на гледната си точка. Той съвсем спокойно може да бъде оставен да смята, че спорът отдавна е приключил и невронауките, или това, което днес се нарича когнитивна наука, има по-голяма евристична стойност от психоанализата.

Ала доколко е ефикасно подобно натриване на носа на психоанализата? Като прибягва до външни на своята дисциплина авторитети, Леви-Строс снизява доста мерника на своя прицел. Всъщност неговата критика не съдържа никакво собствено антропологично разобличаване на психоанализата, тя не е подкрепена от никакви етнографски или етнологични аргументи. Тук той остава на равнището на един съвсем друг спор: между невронауките и психоанализата, като е воден от предразсъдъка, че постиженията на първите обезсилват хипотезите на последната.

И така, остава открит въпросът, дали съществува някаква основа за дебат между психоанализата и антропологията въпреки твърденията на Леви-Строс. Още повече самият той припомня, както вече бе посочено, че изличаването на субекта в структурализма върви заедно с изличаването на автора. Не е ли това доказателството, че отношението между психоанализа и антропология може да се изследва и с отдалечения, но отправен отвисоко поглед на Леви-Строс към психоанализата. Нещо, посочено още от Мишел Фуко, който изтъкна, че психоанализата и антропологията имат наистина само една, „но съществена и неизбежна обща точка, в която те се пресичат под прав ъгъл: защото означаващата верига, с която се изгражда уникалният опит на индивида, е перпендикулярна на формалната система, върху която се изграждат значенията на една култура“[13]. И тук, както пише Фройд, „стигнахме пред входа на нови, интересни и сложни преплетени изследвания, но поне засега ще приключим разглежданията си“[14].

[12] Богдан Богданов, „По петите на изплъзващия се смисъл“ в *Безсмъртната вселена*, София, Карина М., 1998, с. 27.

[13] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1996, p. 392.

[14] Зигмунд Фройд, „Поетът и фантазирането“ в *Естетика, изкуство, литература*, УИ, 1992, с. 343.

ЩРИХИ КЪМ ИНДИВИДУАЛНОСТТА НА ИМПЕРАТОР МАРК АВРЕЛИЙ

Димитър Бояджиев

В предговора към превода си на Марк-Аврелиевото съчинение „Към себе си“ професор Богдан Богданов пише следното: „Най-личното – особеностите на Марк-Аврелиевата природа, индивидуалността сама по себе си не е проникнала в записките, независимо че те предполагат изразяване на частното и интимното. *Има обаче предел за улавяне на специфично индивидуалното в античната културна среда. Марк Аврелий не го преминава.*“[1] (курсив мой – Д. Б.)

Казаното от професор Богданов е неоспоримо, ала все пак то, струва ми се, съдържа скрито предизвикателство човек да се опита да прочете още нещичко между редовете на „Записките“. Това предизвикателство (преди четиринадесет години) ме накара да се замисля. И докато размишлявах - не щеш ли – съвсем внезапно – шестдесетгодишният юбилей на професор Богданов похлопа на вратата. Нима е възможно? Толкова бързо? Оказва се, че е възможно...

Почти всички текстове, на които професор Богданов е автор, съдържат предизвикателство. Той пише така, че читателят да се напрегне; въвлича го в диалог; оставя нерешени въпроси. Текстовете на професор Богданов са умишлено отворени... и ето че ми дойде време да реагирам на предизвикателството. Ако в моите мисли има нещо рационално – дължа го на професор Богданов, понеже той ме принуди да разсъждавам; ако няма – цялата грешка е моя, разбира се.

Нека сега да преценим, отначало грубо, какъв човек е бил забележителният император. Скромен, добронамерен и предан на религията – такъв е бил, сам ни го казва на много места в книгата си. Готов да посрещне неизбежната смърт безропотно и със смирение: „Незначителния срок на живота си да прекарам съобразно с природата и да завърша спокоен и ведър също като маслинен плод, който, узрял, пада, възхвалявайки произвелата го земя и изпълнен с благодарност към дървото, което го е родило“[2]. И още – предан на дълга си към обществото, който му е наложен от императорското достойнство. И още – изключително интелектуален тип, за което най-лесно съдим, като четем книгата му; но не е само тя, има и други свидетелства. Ще приведа едно от тях: намираме го в съчинението на късния

[1] Богдан Богданов, „Марк Аврелий – император и философ“, предговор към Марк Аврелий, „Към себе си“, превел от старогръцки Богдан Богданов, София, „Народна култура“, 1986, с. 16..

[2] IV, 48 (цитатите от съчинението на Марк Аврелий са от цитирания в бел.1 превод на професор Богданов).

автор Секст Аврелий Виктор „Книга за Цезарите". Тъкмо това свидетелство е глуповато (и явно недостоверно), понеже авторът е посредствен; ала то е и ценно, защото показва какъв спомен е оставил Марк Аврелий в традицията на римската историография. Ето какво разказва Аврелий Виктор: императорът тръгвал на поход срещу маркоманите; моментът бил труден и напрегнат. И именно в този момент „тълпа философи" наобиколила Марк Аврелий: те не искали да го пуснат да тръгне, преди да им разясни трудните и тайните неща във философските учения...[3]

Марк Аврелий строго следва предписанията на официалната езическа религия. Подобна наивност изглежда подозрителна у човек с такъв интелект; но тук завесата между Марк Аврелий и нас е плътна. Успях да открия само една микроскопична дупчица, ето я (VI, 44): „Ако боговете са мислили за мене и за това, което е редно да ми се случи, те добре са помислили. Защото *безразсъден бог дори да си представя ми е трудно* (курсив мой – Д. Б.). А дали нещо би ги накарало да ми навредят? Какво би последвало от това за тях или за вселената, която е най-голямата им грижа? Ако не са помислили лично за мене, сигурно добре са *помислили* за общото, следствие на което е и случващото се на мене. Затова съм длъжен да го приемам *с удоволствие и радост* (курсив мой – Д. Б.). Но в случай че не обмислят нищо – неблагочестиво е да го вярваме, както и да не принасяме жертви, да не се молим и вричаме и да не вършим всички останали работи, които вършим, защото смятаме, че боговете са тук и живеят сред нас, – та в случай че не обмислят нищо, отнасящо се за нас, аз мога да помисля за себе си, мога да се замисля кое е полезно за мене."

Горният пасаж безспорно е благочестив – или най-малкото е написан от автора с желание да бъде такъв. Все пак мисля, че имам право да предположа, че думите „безразсъден бог дори да си представя ми е трудно" издават, че Марк Аврелий се е опитвал да си представи безразсъден бог... А от подобна мисъл до религиозен скептицизъм има само една крачка. Но благочестивият император никога не прави тази крачка (поне писмено). Напротив, той строго наставлява сам себе си да приема всичко, което му се случва, „с удоволствие и радост". Това предписание, странно за един критичен ум, намираме и другаде (V, 8): „Посрещай с удоволствие всичко, което ти се случва, дори когато ти се струва неприятно, защото води към здравето на вселената и към щастливия път на Зевсовото благополучие." Колкото пъти чета този пасаж, толкова пъти си спомням прочутата максима на Волтеровия Панглос: „Tout est pour le mieux dans ce meilleur des mondes". У Волтер фразата е пародия на философската безметежност; у Марк Аврелий – точно обратното – „Зевсовото благополучие" е нещо, което авторът възприема напълно сериозно и в което вярва. Но дали наистина вярва? Да не би да полага *усилие* да вярва, за да сложи някакъв ред в собственото си битие? На този въпрос „Записките" не дават отговор – и затова аз ще се въздържа от всякакви по-нататъшни спекулации, задоволявайки се с това, че формулирах едно съмнение.

[3] Sexti Aurelii Victoris Liber de Caesaribus, 16.

Най-забележителната черта на император Марк Аврелий, мисля, е това, че той е умеел да чете наум, а не на глас, както са правели неговите съвременници. Професор Богданов специално обръща внимание на това както в предговора си, така и в статията си, посветена на четенето като елемент от античната култура[4]. В същата статия намираме още един забележителен пример за това, колко рядко, направо екзотично, е било умението да се чете наум през древността. Случаят е следният[5]: в своите „Изповеди" Св. Августин разказва, че неговият учител, Св. Амброзий, за голяма почуда на учениците си, четял не на глас, а наум! Св. Августин допуска, че учителят му е постъпвал така, за да не го помоли някой да му разясни нещо от онова, което чете, и по този начин да го откъсне от самото четене; допуска също и това, че може би възрастният му учител си е пазил гласа, понеже имал слабо гърло. Единственото, за което Св. Августин не се сеща, е истината – че да се чете наум е по-бързо и по-икономично. При това случаят със Св. Августин и неговия учител става цели два века след смъртта на Марк Аврелий! Оттук следва, че през втори век, когато живее Марк Аврелий, четенето наум е умение, присъщо на далечното бъдеще.

От това следва, че сред съвременниците си император Марк Аврелий е бил нещо като бяла врана. Бих могъл да го оприлича на водещ компютърен специалист, осъден да работи като прогимназиален учител в някое градче в Алжир... или Косово... или в района на Асеновград... без право да го напуска при каквито и да било обстоятелства. Сравнението, което направих, има един голям недостатък: неправомерно е да оприличаваме модерни реалии на антични реалии. Но все пак си го позволявам, защото по този начин донякъде става ясно колко самотен е бил този император, надвишил (без особена полза лично за себе си) умственото равнище на своята епоха.

При това положение тъжната фраза (IX, 30): „Нито споменът има стойност, нито славата, нито каквото и да е друго", може да се разбере и не съвсем буквално – може би авторът просто не се чувства уютно там, където съдбата му е отредила да живее, пък макар и император. Все ми се струва, че Марк Аврелий е бил неврастеник, който с колосално напрежение на волята се е заставял да се държи така, че да не бъде фрапантно различен от другите хора.

Съзирам две нишчици, които ми подсказват, че това наистина е било така.

Първата нишчица е отношението на Марк Аврелий към езика. Фактът, че той, римлянинът, е избрал елинския език (като по-изискан) за своите „Записки", е твърде красноречив: с това той надминава Хораций, който на едно място си признава, че писането на гръцки не било лъжица за неговата

[4] „Ils (le livre et la lecture) sont l'expression du processus de diffusion de communication de plus en plus indirecte, un processus caractérisant aussi bien la civilisation antique que la civilisation contemporaine. La lecture antique nous paraît différente de celle d'aujourd'hui, car elle est insuffisamment isolée, et marquée par un caractère public." (Bogdan Bogdanov, „Lecture et culture" („**Studia in honorem Georgii Mihailov**", Serdicae, in aedibus Universitatum „St. Kliment Ohridski", 1995, p. 61).

[5] Ibidem.

уста. Когато четем Марк Аврелий, ние забелязваме, че неговият гръцки е прост, чист и ясен (като изключим пасажите, в които той зависи от философската терминология, но не те са показателни). Но има нещо повече: Марк Аврелий се е дразнел от езиковото безкултурие, така присъщо на неговата епоха: сам той ни го казва (I, 10): „От филолога Александър да се пазя да порицавам и да не се подигравам на човек, произнесъл варварска дума или нещо неправилно или неблагозвучно." От цитата не става ясно дали Марк Аврелий има предвид гръцкия език или латинския, но то е все едно. Ако става дума за гръцкия, ясно е, че в Рим, където той е чужд език, повечето от хората, които са го говорели, са го говорели зле; ако ли пък става дума за латинския, достатъчно е да си спомним, че във втори век правилният, книжовен латински език е бил привилегия само на високообразования елит[6] – и затова хора с културата на Марк Аврелий – неизбежно – са били самотници.

Втората нишчица е свързана със скромността, която струи от всеки ред на „Записките" – и която, струва ми се, никой не би казал, че не е присъща на император Марк Аврелий. Да, но на Капитолия (именно там, на Капитолия, където императорът не би могъл да не го види) е намерен надпис, част от който гласи така: „... ... в чест на Марк Аврелий, който е надминал всяка слава на всички предишни велики императори и или е унищожил, или е подчинил всички най-войнствени народи."

Какво грубо ласкателство! Имаме право да се запитаме защо кроткият и благ император Марк Аврелий не е заповядал надписът да бъде унищожен, за да не го срами. На този въпрос бих отговорил така: защото е разбирал, че при установения в империята му ред това грубо ласкателство е частица, задължителна частица от същия този ред, и не е посмял да се опълчи срещу него, постъпвайки точно обратно на съвета, който той сам си дава (IX, 29): „Недей *ме подтиква към тържествена надутост!*"

Тогава как Марк Аврелий е успявал да намери баланс между реалния живот и онова, което е било същина на неговата *личност*? Може би чрез следното предписание, което той отправя към себе си (VI, 16): „*А уважението и ценението на собствения ум* (курсив мой, Д. Б.) ще те направи приятен на себе си, лесно приспособим към твоите другари по общност и в съгласие с боговете, това ще рече – одобряващ всичко, което те разпорежда и разпределят."

[6] Основна причина за тази парадоксална ситуация е загубата на вокалния квантитет в латински, настъпила още през първи век. Например Енколпий, главен герой в Петрониевия „Сатирикон", се възмущава от един млад роб, който скандира Вергилий *неправилно* („Сатирикон", 68); тогава няма нищо чудно и в това, че съвременникът на Марк Аврелий Апулей (разликата във възрастта между двамата е около четири години), кипрейки се пред своята аудитория в реч, част от която е достигнала до нас („Флорида", 9), внезапно – и вероятно неволно – се изпуска да каже, че го е страх от всяка *варварски произнесена сричка*. А щом магьосникът на словото Апулей се бои от езикова грешка, тогава кой говори правилно?

КАКВО Е ТОВА УНИВЕРСИТЕТ?

Димка Гичева-Гочева

Една институция, носеща името университет, чрез името си все още не е никакъв университет.

Карл Ясперс, „Идеята за университета"[1]

От 1990 до края на 1995 г. у нас бе в сила Законът за академичната автономия. Той създаде благоприятна възможност за възникването на множество нови висши училища, факултети и специалности, за създаване на филиали на „старите" държавните университети в множество нови населени места и за учредяването на първите частни университети у нас.

Също така през последните две години 1998-2000 г. у нас най-после се заговори настъпателно и последователно и за проблемите на висшето образование[2]. Дискусията засега няма достатъчно резултатен обществен отзвук и по-скоро разобличава, отколкото ускорява неимоверно закъснялата реформа на държавните висши образователни институции. В тези дебати много често се обсъждат проблеми, които ни занимават тук и сега, но които биха били много по-лесно преодолими, а може би щяха изобщо да са несъществуващи, ако европейската идея за университета и историята на българското ѝ усвояване бяха по-добре познати. Не е случайно това, че при говоренето за българското висше образование – частно и държавно – много често се стига дори до питането за това, какво означава думата „университет", какво се съдържа в това понятие и в какъв смисъл нашите над 40 легитимни университета съответстват на наименованието „университет". Това питане е част не само от съвременните ни тукашни дискусии[3],

[1] Из „Идеята за университета", превод Г. Каприев. В: ***Измерения на университетската идея***, съст. и предговор Пепка Бояджиева, УИ „Св. Климент Охридски", С., 1995 г., с. 315.

[2] Вж. докладите и дискусиите след тях от: 1/ Националната конференция „Постижения, проблеми и перспективи на висшето образование в България и ролята на академичната общност", издадени в ***Университетска автономия и академична отговорност***, отг. ред. Пепка Бояджиева, С., 1999 г., Фондация „Отворено общество" и изд. „ЛИК"; 2/Работната среща по проблемите на реформата в хуманитарните факултети; и 3/Конференцията „Софийският университет „Св. Климент Охридски" и предизвикателствата на XXI век – стратегии и перспективи, публикувани в оп. „***Стратегии на образователната и научната политика***", година VIII, извънреден брой, С., 2000 г.

[3] Вж. обсъжданията след част втора „*Университетски модели и граници на академична автономия*" на конференцията „*Постижения, проблеми и перспективи*

но е постоянна тревога при разсъждаването за същността на университета, предложено от авторитетни европейски мислители[4].

Какво все пак означава думата „университет“? Нека да видим няколко разпространени в Европа определения за значението на думата „университет“, които тук и сега са позабравени.

1. Думата „**universitas**“ в средновековния латински език означава „*общност*“. Не случайно в учредителната грамота, т. нар. **Constitutio Habita**, издадена от император Фридрих I Барбароса през 1158 г. на магистрите и студентите на Болонския университет[5] – най-стария европейски университет, – е употребена думата „**societas**“ – общност, съобщество, а един от синонимите за участващите в университетската общност е думата „**socii**“ – членове на едно общество, различно от всеобщността на поданиците на императора и от всички в паството на вярващите християни, за което духовно се грижели църковните пастири – от най-низшия клирик до най-висшия в западната католическа йерархия, сиреч папата. Поради това едно от значенията на думата „университет“ е значението на общност от хора, която формира едно особено социално пространство и има свои общи цели и интереси. Това определя средновековните университети и като „корпорации“. Те са тялото на една човешка общност, която живее съвместно и се самоорганизира по ред и начин, доста по-различни от онези, които владеят човешката общност извън Университета. На едно място в книгата на Жак льо Гоф „Интелектуалците през средновековието“ се казва: „Всъщност в Болоня има много университети и при всеки факултет има отделно сдружение“[6]. Множественото число „университети“ тук идва от употребата на думата в този неин първичен смисъл – университетът е сдружението, обединението на група хора в името на някаква обща цел. Едната разновидност на това обединение е от предметно-дисциплинно естество – това са членовете на един факултет. Другият вид е земляческата общност на преподавателите и студентите. В Парижкия университет преобладавали представителите на следните четири „народности“ – френска, пикардийска, нормандска и английска, а в Болоня множеството народности групи били включени в двете федерации – „ситрамонтаните“ /предпланинците/ и „ултрамонтаните“/задпланинците/[7]. Средновековният университет е бил a nativitate наднационална и наднародностна общност

на висшето образование в България и ролята на академичната общност“, издадени в ***Университетска автономия и академична отговорност***, цит. съч., с. 129 – 149.

[4] Вж. ***Измерения на университетската идея***, цит. съч.

[5] Историята на Болонския университет и документалните свидетелства за нея могат да се видят в Интернет на адрес: http://www.unibo.it

[6] Жак льо Гоф, „***Интелектуалците през Средновековието***“, УИ „Св. Климент Охридски“, С., 1993, превод Мария Дракова, с. 66.

[7] Жак льо Гоф, цит. съч., с. 65-67. В историята на Болонския университет, която е представена на латински, италиански и английски на посочения Интернет-адрес, може да се види, че във федерацията на „ситрамонтаните“ влизали италианците (но без родените в Болоня), което ще рече ломбардците, тосканците и римляните,

– място, в което са се срещали носители на различни култури и езици, но нито една от тях не е можела да доминира. Не само поради това, че не се е преподавало на нито един от народностните езици, а на латински, а и поради космополитно-универсалисткия дух на обитателите на университета като научно-образователно средище. Университетът възниква като международен и интернационален дом на науката, изследването и преподаването. Едва в началото на XV век се ражда първият национален университет – Пражкият университет на Бохемия, възникнал половин век преди това като многонационален изследователско-преподавателски научен център, през 1409 г. се превръща благодарение на Ян Хус в етнонационален чешки университет[8]. През първите три века на съществуването на средновековните университети[9] космополитният дух се раждал и поддържал от всекидневната среща с разнообразието на културните навици, физически-физиогномичните особености и облеклото на различните по произход членове на университетската общност. Това, което ги обединявало в голямата universitas, било изследването, преподаването и обучението – нещо, което никога не е можело да се ограничи с която и да било определена територия и нейните обитатели.

2. **Universitas magistrorum et scholarium parisiensium** – Университетът на парижките магистри и схолари. С тази формула се самоопределя Парижкият университет през 1215 г. Университетът е неразривното общуване, заедността в преподаването и обучението на схоларите и магистрите, на преподаващите и обучаващите се[10]. Това определение е прието като основополагащо и от проф. Михаил Арнаудов в неговата „История на Софийския университет Свети Климент Охридски през първото му полустолетие 1888-1838". Още на първата страница на този толкова важен за нас документ за възприемането на университетската идея у нас проф. Арнаудов пише: „Това е свободно организирана и доста голяма група

а във федерацията на „ултрамонтаните" влизали не-италианците, живеещи на север от Алпите – французите, испанците, провансалците, англичаните, пикардите, бургундците, нормандците, каталунците, унгарците, поляците и германците.

[8] Жак льо Гоф, цит. съч., с. 126-127.

[9] Тогава възникват университетите в Болоня (1158 г.), Валенсия (1209 г.), Оксфорд (1214 г.), Париж (1215 г.), Неапол (1224 г.), Падуа (1228 г.), в Кеймбридж и в Тулуза (1229 г.), Саламанка (1230 г.), Рим (1245 г.), Коимбра (1279 г.), Монпелие (1289 г.), Лисабон (1290 г.), Лерида (1300 г.), Орлеанс (1305 г.), Гренобъл (1339 г.), Пиза (1343 г.), Прага (1347 г.), Флоренция (1349 г.), Перпинян (1350 г.), Павия (1360 г.), в Анжер и Краков (1364 г.), във Виена (1365 г.), в Женева (1368 г.), в Сиена (1380 г.), Хайделберг (1385 г.), Кьолн (1388 г.), Будапеща (1389 г.), Ерфурт (1392 г.), Палермо (1394 г.). Вж. статията на Jean Favier в ***Encyclopaedia Universalis*** (*Médiévales (Universités)*, p. 853-855.

[10] Жак льо Гоф пише по този повод: „В Болоня се забелязва друга особеност: професорите не са включени в университетското сдружение. То обхваща само студентите. Преподавателите образуват „колегия на докторите". Всъшност в Болоня има много университети и при всеки факултет има отделно сдружение". Цит. съч., с. 66.

преподаватели и ученици, които нямат още собствено здание и които се събират на занятия ту в някой манастир, ту в някоя частна сграда – напр. в пансиона за бедни студенти, открит от Robert de Sorbon и прекръстен отпосле /когато се разширява до учебно заведение/ в С о р б о н а. И ако отначало университетите са независими съюзи, по подобие на древните академии и лицеи /гдето са обучавали изпърво Платон и Аристотел/, скоро те придобиват публично-правен характер, без да губят автономията си. Парижкият университет бива удостоен в 1200 г. с една кралска грамота, която го освобождава от надзора на градската полиция и намесата на държавните съдии, за да го подчини изключително на черковните съдии. Защото тази учена корпорация се състои – извън малкия брой медици и физици – главно от богослови, които припознават авторитета на парижкия епископ. С течение на времето и тази зависимост от местната черковна власт се чувства като нежелано ограничение, и университетът се поставя под закрилата на една по-далечна, макар и пак черковна, власт, тая на папата. И белег на спечелените права и свободи служи п е ч а т ъ т на университета, както той бива изработен в 1929 г.“ [11]

3. **Universitas sui iuris facta**. „Университетът е създаден със свой собствен закон“, сиреч университетът е автономен, той има свой собствен правов ред и юрисдикция. Това е едно знаменателно изречение от учредителната грамота на император Фридрих I Барбароса, спомената и по-горе. С този документ не само се признава, че е конституиран Болонският университет, но и се задава едно от основните значения на думата „университет“ – това е висша образователна институция, учредена от съюз на преподаватели и студенти, които регулират отношенията помежду си със свой собствен закон. **Само една автономна образователна висша институция заслужава задължаващото име „университет“. С признанието за независимостта и автономията на най-стария Европейски университет се ражда и самото понятие университет.** В цитирания учредителен акт се постановява: Fridericus I, Sacer Romanus Imperator, „Constitutione habita“ Studii Bononiensis magistris ac dispiculis beneficia concessit, quibus universitas, dum imperatores et pontifices de principatu contendunt, libere res perquirere posset nec rei publicae nec ecclesiae obnoxia. Оттук насетне европейските университети ще се ръководят от идеала за независимостта си както от светската, така и от църковната власт. Когато говорят за непрестанните борби на средновековните университети с външните власти – местната, императорската и папската, изследователите употребяват красноречивия глагол „лавира“[12]. Средновековните университети са дали множество примери за политически опортюнизъм и за това, че в името на висшата цел – автономията на Университета, вед-

[11] Цитира се по проф. Михаил Арнаудов „*История на Софийския университет Свети Климент Охридски през първото му полустолетие 1888 – 1838 г.*“, с. 1. Университетска библиотека № 201. Разредките са на автора.

[12] Вж. Пепка Бояджиева „*Университет и общество: два социологически случая*“, С., 1998 г., „ЛИК“, с. 94.

нъж могат да се привличат едни съюзници, а друг път – други. Когато говори за вътрешните противоречия и за политическото поведение на университетското сдружение през средновековието, Жак льо Гоф използва едно ефектно сравнение: „То сякаш е в състояние да изневери на всички. Може да играе ролята на троянски кон по отношение на църквата, на държавата и на града. То е извънкласово."[13] При сравняването на борбата за независимост на университетите и на различните професионални сдружения през средновековието – цехове, гилдии и комуни, изследователката Пепка Бояджиева отбелязва: „... според мястото си в социалното пространство цеховете и комуните се формират като локални структури. Те се обвързват с определена власт и борбата им за автономия е борба за отграничаване именно от тази власт чрез договореност отново с тази власт. Комуните-градове например откупуват чрез ежегодни суми своите привилегии от сеньорите.Те полагат и клетва за вярност, която твърде много напомня васалната клетва. Борбата за автономия, която водят първите университети, има съвършено друг смисъл. Това е борба срещу всяка външна власт, която заплашва университетската самостоятелност. Истинска одисея представлява непрекъснатото лавиране на средновековните университети между папската, императорската, кралската и градските власти в стремежа им да предотвратят прякото си подчинение на някоя от тях. Те се обръщат към папата, за да се защитят от императора, а към императора, за да неутрализират намесата на градската управа. Университетите не искали да се примирят дори и с дребни наглед посегателства върху техните права. Те не били склонни на компромиси и възприемат всяко външно ограничение като форма на несвобода."[14]

Откъде се е раждал този авантюристично-игрови политически опортюнизъм на средновековните университети? Откъде се е вземала енергията за безкрайните и винаги временни комбинации и съюзявания с различните власти, за да се избегне постоянното и безвъзвратно обвързване с която и да било от тях? От иманентното противоречие между същността на университета и същността на властта, на всяка една власт. Университетът е възникнал, а и днес би трябвало да бъде институция, която се стреми да достигне до вечни истини. Всяка власт е временна и партийна в етимологическия смисъл на думата. Pars на латински означава „част", „частица". Всяка една власт – на местния феодал, на градската управа или на императора или краля /през средновековието/, или на съвременните политически партии преследва своите частни и частични, в най-добрия случай колективни или групови интереси и цели. Целта на университета е стремежът към универсализма на знанието, към всеобщ-

[13] Жак льо Гоф, *„Интелектуалците през Средновековието"*, с. 65. Вж. втората глава *'XIII век. Зрелостта и нейните проблеми'*, в която се анализират важни епизоди от борбата на Университетите в Оксфорд, Париж и Болоня през XIII в. за отстояването на академичната им свобода в нейния двояк смисъл: [illegible]имост и привилегия.

[14] Цит. съч. на Пепка Бояджиева, loco citato.

ността и целокупността на научните закони, към всеобхватността на дисциплините, преподавани и изследвани в университетския дом. Поради това университетът и извънуниверситетската власт задават една вечна антиномия за възможността на академичната свобода. Поради това в последна сметка университетите на средновековието са били най-толерантни към и най-малко са се съпротивлявали срещу властта на папата[15]. Не само защото той е бил най-отдалечената властова инстанция, но и защото все пак в него се е персонифицирала властта на институцията, която е приемала за свой фундамент най-дълговечни и универсалистки светогледни ценности – Църквата.

4. **Libertas philosophandi et docendi – Свободата на изследването и преподаването**. Това е **целта** на съществуването на университета. Това е едно от най-важните, а може би и централното сред определенията за същината на академичната институция, наричана „университет". Когато се дава определение на едно нещо, казва Философът, трябва да бъде обозначена и изразена чрез слово неговата същност и неговата цел[16]. Определение, макар и на пръв поглед смехотворно, което визира целта на образованието, предлага и сега действащият неосоциалистически Закон за висшето образование от края на 1995 г. чрез чл. 2: „Цел на висшето образование е подготовката на висококвалифицирани специалисти над средното образование и развитието на науката и културата". На втори поглед става ясно, че точно по такъв начин се определя предназначението на висшите училища в тоталитарните държави. Там те са, както казва Ясперс, „институти за школовка на обучени работници в широкия смисъл на думата и на функционери"[17]. Още по-нелепо и дори злепоставящо за нас става, когато се запитаме, ако целта на висшето образование се определя спрямо средното, то тогава каква е целта на средното образование. Геният на нашите нормотворци е постановил в Закона за народната просвета и Правилника за неговото приложение, че средношколската образователна система цели „задоволяването" (sic!) „на индивидуалните интереси

[15] Обстоятелство, което коментира със съжаление Жак льо Гоф, цит. съч., с. 63-64: „Свършено е с независимостта на интелектуалците, с безкористния дух на образованието. Не можем да вземем като типичен случая с университета в Тулуза, който бил основан в 1229 г. по специално искане на папите с предназначение да се бори срещу ереста. Занапред обаче всички университети ще бъдат подвластни на църквата. Безспорно те ще запазят независимостта си по отношение на местните власти – често по-тиранични, – ще разширяват хоризонтите и влиянието си в пределите на целия християнски свят и ще се подчиняват на една власт, която неведнъж е доказвала широтата на възгледите си. Ала скъпо ще платят за тези придобивки. Интелектуалците на Запада стават до известна степен, но безвъзвратно, служители на папата."

[16] Вж. книга Дзета/VII на „***Метафизика***". С., 2000 г., Изд. „СОНМ", превод Иван Христов.

[17] Вж Ясперс, К., цит. съч. В: ***Измерения на университетската идея***, цит. изд., с. 314 и сл.

и потребности“[18].

От възникването си европейските университети поставят като свой цел свободата, свободата на изследването и преподаването. Днес теоретиците, философите и социолозите на образованието също аргументират, че съвременният университетски организъм може да запази жизнеността си и да продължи да се развива преди всичко, ако се осъществява като „управление чрез цели“[19]. **Освен от най-общи и абстрактни философски съображения това определение е много важно за нас и поради това, че в продължение на десетки години то е било девиз и на академичното българско самосъзнание, стожер на неговата неотстъпна борба за пълна университетска автономия и независимост.**

Нека да обърнем внимание на три епизода от драматичната история на СУ „Свети Климент Охридски“.

Епизод първи: Университетската криза от 1907 г.

Университетската криза от 1907 г. има своята дълга предистория. Всъщност тя започва още със създаването на Висшето училище в София и минава през няколко законопроекта и утвърдени Закони за неговата същност, начин на функциониране и предназначение. От създаването си през 1888 г. до кризата от 1907- 1908 г. Народното събрание и различните печатни издания непрекъснато дискутират „заради какво“ и „поради що“ имаме висше училище и няма ли да бъде по-евтино и безопасно за държавата да изпраща в странство да се обучават необходимите ѝ за „бъдащето“ специалисти. През първите петнадесет години от своето съществуване преподавателската колегия на Висшето училище постепенно узрява за **мисията**, която стои пред нея – да се самоосъзнае като съградителка на българския университет, да определи неговия смисъл и значение: първо, заради самата наука и обучение, развивани у нас, а после и в полза на обществото. Най-същественият момент от това развитие на преподавателската колегия е решението на Академичния съвет от 29 март 1900 г., с което се постановява: „...*академическиятъ съветъ приедо се нарича за напредъ Висшето училище университетъ, и то „Университетъ въ София*“ .[20] Събитията от следващит

---

[18] Цитира се по Николай Попов и Георги Бижков, „***Образователни системи в Европа“,*** УИ „Св. Климент Охридски“, С., 1997, с. 212. В тази книга може да се намери сравнителен анализ на множеството начини, по които се дефинира целта на образованието във всички европейски страни и конкретна информация за образователната сфера във всяка една от тях. Добри справочници в това отношение са ***The Encyclopedia of Comparative Education and National Systems of Education***. Ed. by T. Neville Postlethwaite. Pergamon Press, 1988; ***The Encyclopedia of Higher Education, vol. I: National Systems of Higher Education***. Ed. by Burton R. Clark and Guy R. Neave, Pergamon Press, 1992.

[19] Вж. Улф Лундгрен, *Управление на образованието в променящото се общество* В: Сп. „*Критика и хуманизъм*“, кн. 8, бр. 1/2000 г. Превод Марта Димитрова.

[20] Вж. проф. Михаил Арнаудов, „***История на Софийския университет Свети***

няколко години показват, че университетът наистина е заслужил своето име, че това не е било само куха титла за пред външния, европейски учен свят, а и задължаващото наименование, което непрестанно е напомняло и на преподавателите, и на студентите, че иде реч за висша образователна институция със своя собствена същност и наредба. През януари 1904 г. се приемат Законът за ефорията на университета братя Евлогий и Христо Георгиеви и първият Закон за университета, а на 27 септември 1904 г. в свое решение Академическият съвет „отстоява твърдо своето гледище за *ненамисане на министерството*, по силата на това, че законът за университета е признавал единството и автономията на университета".

Самата история на най-голямата криза за Софийския университет започва с „необикновената случка от 3 януарий 1907 г. – демонстрацията против Княза предъ народния театъръ"[21] Още на следващия ден – 4 януари – Министерският съвет приема Указ № 2, който на по-следващия ден излиза в „Държавен вестник". Указът постановява да се закрие Университета за срок от 6 месеца и „да се уволнят всички професори на Университета, както и доцентите и лекторите"[22]. Академическият съвет се събира на екстрено заседание на 5 януари, на което се решава, че:

„1. *Университетът и всички негови учреждения, като съществуващи въз основа на един действащ закон, не могат да бъдат закрити или функциите им временно спрени чрез указ;*

2. Уволняване на преподавателския персонал може да става само въз основа на чл. 37 от същия закон.

Затова Академическият съвет не намира за възможно да се освободи от правата и длъжностите, възложени нему от закона за Университета, докато тоя закон е в сила и действие"[23].

Знаменателно в това решение е квалифицирането на Указа на Министерския съвет като нелегитимен, а още по-знаменателно е и самоосъзнаването на отговорността, която е носел Академическият съвет за запазването на същината на Университета. Оттук насетне през следващите десетилетия до началото на 40-те години това ще се повтори многократно.

Следват множество манифести и прокламации, митинги, свикани от студентите или преподавателите, декларации и обсъждания в Народното събрание, които някои видни политици наричат „софизми"[24]. Проф. Ив. Шишманов – един от вдъхновителите и законотворците на кодекса на автономния университет – подава оставка и Н. Апостолов става министър на просветата.

Измежду няколкото важни позиви и прокламации, с които излиза препо-

Климент Охридски през първото му полустолетие 1888 – 1838 г.", с. 1. Университетска библиотека № 201. Разредките са на автора.

[21] Вж. проф. Михаил Арнаудов, цит. съч., с. 229.

[22] Пак там, с. 235.

[23] Пак там, с.243, курсивът е мой.

[24] Пак там, с. 253.

давателската колегия, най-важно е „Съобщение по университетски въпрос", което се подготвя от Д. Агура, Г. Златарски, Ив. Георгов, Г. Бончев и Вл. Моллов и се публикува в края на юни 1907 г., на Петровден. Поводът за написването на това съобщение е решението на новия просветен министър Апостололов „да отвори Университета съ с ъ в ъ р ш е н о но в и п р е п о д а в а т е л и.[25]"

В Петровденската декларация най-важните заявления са:

„... В няколко заседания наред професорите, като излизаха от основните положения: 1. Че с брутални акт на правителството от 4 януарий се нанесе едно незаслужено оскърбление на цялата колегия; 2. че колегията е една морална единица, която може да се яви на мястото си отново, само ако нейната чест бъде възстановена напълно; 3. че най-подир спокойствието в предаванията и предаността към научните занятия на професори и студенти са възможни само при пълна автономия на университета, – решиха да поставят исканията си в следните точки:

1. Понеже професорското тяло се смята за оскърбено и онеправдано от съвсем немотивираното уволнение, станало на 4 януарий 1907 г., то настоява да бъде изгладена тая несправедловост и да се възстанови напълно честта на професорите, като се върне цялата професорска колегия обратно в първото ѝ положение от деня на уволнението.

2. Понеже най-същественото условие за нормалното състояние и правилното развитие на един университет, както се изложи в двата позива на професорското тяло към българското общество, е академическата свобода, необходимо условие за което е университетската автономия, професорското тяло настоява, щото редът за назначението и уволнението на преподавателския персонал в университета да става съобразно с наредбите на закона за университета от 1904 г.

3. Понеже само университетската власт може да върши целесъобразна контрола върху учението и поведението на студентите и да упражнява дисциплинарна власт спрямо техните простъпки, които уронват студентското име, професорското тяло, като съзнава своята тежка отговорност за запазване реда в университета и неговия престиж, настоява, щото всички дисциплинарни мерки било спрямо отделни студенти, курсове и факултети, било спрямо целия университет, да изхождат от университетската власт.

4. Понеже университетското тяло е най-компетентно да се произнесе и по другите въпроси за уредбата на университета, необходимо е да бъде изслушано неговото мнение и по другите нововъведения в новия закон, които в някои постановления са противоречиви, а в други нецелесъобразни..."[26]

С този документ и формулираните искания се създава нашият „неот-

[25] Пак там, с.276.

[26] Пак там, с. 277.

меним канонъ на университетската автономия"[27].

Нейният практически непосредствен ефект е обратен на желания: м-р Апостолов назначава нови професори и на 11 юли те провеждат първото си заседание, за да се конституират в академична колегия. На пръв поглед преподавателите от „стария университет" са сбъркали, като са словоизявили гордото академично самосъзнание.

Дори новата учебна 1907/1908 г. започва с „нов Апостолов университет", с нови преподаватели – довчерашни гимназиални учители.

В тази първа университетска криза обаче разрешението идва и от недвусмислената подкрепа, изразена в печата от видни наши и чужди общественици и учени /като „Апела към софийските граждани по университетския въпрос", написан от К. Величков, Ив. Вазов, М. Балабанов, Г. Начевич, В. Теодоров и Д. Мишев, и като поздравителните адреси на К. Иречек, В. Ягич и Н. Державин[28]/, и от многолюдни събрания и митинги /като напр. митинга от 14 октомври, провел се на площад Позитано, на който са присъствали над 10 000 души/. Много важно се оказва и бойкотирането от страна на студентите спрямо новия импровизиран „университет". По-голямата част от старите студенти не се записват в него, а новозаписали се почти няма с изключение на някои правителствени чиновници. В Народното събрание отново започват ожесточени обсъждания на университетския проблем, а междувременно м-р Апостолов изпраща емисари, които да поканят и склонят чужди професори да дойдат да преподават у нас, тъй като е ставало все по-видно, че гордата преподавателска колегия на „стария университет" няма да отстъпи и няма да се самоосвободи от отговорностите, които е имала като легитимно академично ръководство срещу противозаконните укази и постановления на Министерския съвет. Най-заможните български студенти заминават да учат в странство, а няколко видни професори от останалите „безработни" преподаватели на „закрития университет" също отиват в странство, не само за да се занимават с научните си изследвания, но и за да информират международната учена общност за същината на нашенския конфликт и да осигурят нейната морална подкрепа.

На 16 януари 1908 г. се образува ново правителство – на Демократическата партия, ръководено от Ал. Малинов. Министър на просветата става Н. Мушанов, който установява контакт със старата колегия и разрешава проблема радикално. На 28 януари 1908 г. в двореца Врана се подписват два указа. С единия от тях били уволнени всички, без изключение, нови „професори", а с другия били назначени всички, без изключение, професори от старата колегия.

На 31 януари възстановеният университет най-после отваря врати, а

---

[27] Пак там, с.281, разредката е на проф. Арнаудов.

[28] Державин заявява в своето послание, публикувано във в-к „Ден" от 2 и 3 декември 1907 г., че : „С постъпката на българското правителство спрямо университета и професорската корпорация е обиден целият учен свят в Европа". Цитира се по „*История...*" на проф. М. Арнаудов, цит. съч., с. 291.

професорската колегия обнародва печатно изявление, което завършва с думите:

„Не можем в тоя тържествен час да не дадем израз на голяма признателност към цялото българско общество, което като един човек се дигна да брани и успя да отбрани своя най-висш културен институт от небивало посегателство. Особена хвала изказваме на българския печат, на българските обществени водители и дейци и на всички научни и обществени корпорации, които застанаха на наша страна.

Почваме пак своята просветителна дейност с твърда воля достойно да се издължим народу за подкрепата му и за честта, която ни оказа, като храним при туй дълбоко уверение, че отнетата със закон университетска автономия ще бъде още в първата законодателна сесия, съгласно с даденото ни от сегашното правителство обещание, подкрепена и чрез изявленията на всички политически народни партии изново узаконена.

Да живее свободата на българската наука!"[29]

Епизод втори: Университетската криза от 1922 г.

Втората голяма университетска криза също има своята предистория. Когато тя се случва, Университетът има вече пет факултета – Историко-филологически, Физико-математически, Юридически, Медицински и Агрономически. На власт от април 1920 г. е правителството на БЗНС, водено от Ал. Стамболийски. Трябва да се отбележи, че първата университетска криза избухва заради обида срещу монарха и монархическите блюстители – управляващата Народно-либерална партия. При втората криза пък спречкването е с едни от най-крайните антимонархисти в тогавашния политически спектър...

Зад дребни спречквания по най-различни поводи – като например това че правителството не разрешило да се ползва залата на Народния театър за празника на Университета през декември 1920 г. – веднага изпъкнали причините за неизбежния конфликт: властта желаела да подчини на своето управление и университетската общност, а тя никога не би могла да позволи това, тъй като сред нея нито бил изтлял споменът за смисъла на отвоюваното през 1907 г., нито било неизвестно значението на думата universitas. Напротив, преподавателите подготвяли откриването на Богословски и Ветеринарен факултет, с което университетът ни да се „закръгли до истински всеобемен център на знанието – universitas litterarum"[30]. В продължение на петнаде-

[29] Цитира се по „***История...***" на проф. М. Арнаудов, цит. съч., с. 299. Множество документи за кризата от 1907 г. – стенографски протоколи от заседания на Народното събрание с изказвания на депутати, апели и телеграми на обществени, културни дейци и студенти, становища на известни чужди учени, меморандумът на Книжовното дружество и най-важните послания на университетската колегия – са поместени като приложение в книгата на П. Бояджиева „***Университет и общество: два социологически случая***", цит. изд.

[30] Цитира се по „***История...***" на проф. М. Арнаудов, цит. съч., с. 399.

сетте години между 1907 – 1922 г. непрестанно са се появявали документи на академичната колегия при всякакви спорове с министерството и управниците – било при обсъждането на поправки в Закона за университета, било при перманентните разправии за бюджета на университета и заплатите на преподавателите, било при обсъждането на броя на студентите и размера на студентските такси, било при увеличаването на броя на катедрите и преподавателските места, или откриването на нови факултети. В тези документи неизменно присъства тезата за това, че висша и последна дума при окончателното вземане на решение по който и да било от всички тези проблеми трябва да има Академичният съвет. В добри времена, когато Министерството е било ръководено от сговорчиви министри – най-често членове на университетската колегия или бивши ректори, – документите, които излизали оттам, започвали с думите: „*Министерството замолва Академическия съвет да вземе решение...*“

В съобщение на Академичния съвет от средата на декември 1920 г. се изреждат принципните положения, по които възникват „недоразумения“ между университета и правителството на БЗНС, най-важното от които е: академичният съвет решава, а министерството утвърждава какво и от кого ще се преподава в университета; кои ще бъдат преподаватели в университета и как те трябва като „във всички страни на Европа“ да се ползват с активни политически права, а професорите да се избират и за народни представители; какви специалности и факултети ще има, какъв ще е размерът на студентските такси. „*Случаите, които са принуждавали университета да реагира против нарежданията на министерството, имат в основата си незачитане на университетската автономия, гарантирана от закона, без която е немислимо правилното развитие на един университет*“, обобщава се в Съобщението.

Идват нови пререкания и тежки спорове – по повод на приемането в Народното събрание на бюджета за учебната 1921/1922 г., в който не са зачетени исканията на Академичното ръководство, и при внасянето на новия законопроект за народната просвета, изработен от министъра Омарчевски. В своето слово от 8 декември 1921 г. проректорът /сиреч бившият Ректор/ проф. Методи Попов изразява отново убеждението на преподавателската колегия, че „*всяка реформа, която засяга вътрешния живот на университета*“, трябва „*да излиза от самия него и да се взима мнението на университета като ръководно начало...*“ В законопроекта се предвиждало университетът да се управлява по правилник, изработен от министерството...

Конкретен повод за разразяването на кризата или по-точно за петмесечната „окупационна стачка[31] “ на Софийския университет дава заповедта на м-р Омарчевски от края на декември 1921 г., с която на ректора проф. Любомир Милетич било наложено дисциплинарно наказание поради това,

[31] Самите преподаватели тогава не са харесвали думата „стачка“, защото според тях тя трябвало да се употребява само при синдикални искания, като напр. повишаването на заплатите.

че в официални документи от името на ректорското ръководство си служел със стария правопис. А земеделското правителство било забранило с министерско постановление използването му. В отговор на своята заповед министърът получава две писма от Академичния съвет със сходно съдържание. В края на второто се напомня на министъра, че „*България е конституционна и правова държава, която съгласно чл. 43 от конституцията „се управлява точно според законите". А тъкмо тия закони поставят на Вашата власт известни рамки и признават на университета точно определени особени права, които съставяват неговата автономия*"[32].

Следват високомерни министерски изявления, изложения и интервюта в официозния печат, в които чиновникът заявява, че университетът е един „подведомствен орган" на министерството , на които Академичният съвет отвръща гордо с три Изложения /от януари, февруари и март 1922 г./, в които се обосновава незаконността на министерските разпоредби. Отново, както и през 1907 г., преподавателската колегия се обединява с убеждението, че заповеди или укази, които противоречат на закона, гарантиращ автономията на университета, нито могат, нито трябва да бъдат изпълнявани.

Последната капка прелива, когато в една от поредните си вестникарски изяви министърът Омарчевски иронично заявява, че „*не бил от онія, които „получават шемет в главата при прочитането на думата а в т о н о м и я" и че не му правело впечатление умелото манипулиране на академическия съвет с този израз*. Софийският университет, мисли министърът, нямал зад себе си многовековното развитие на западноевропейските университети, не водел потеклото си от някоя средновековна корпорация на учени, за да притезава за особени привилегии, а бил творба на днешната модерна държава, която в признаването си на права на своите научни институти не отивала дотам – да се откаже от собствените си права над тях"[33]. На 10 март 1922 г. Академичният съвет решава, че без удовлетворяването на исканията в Изложенията от 24. II и 1. I е немислимо нормалното и успешно функциониране на университета и че нашият университет не само може, но и трябва да се ползва от „*свободите и привилегиите, на които заслужено се радват западноевропейските университети...*". Академичният съвет взема единодушно решение да се преустановят лекциите в университета до удовлетворяването на неговите обстойно обосновани 5 искания, на първо място от които е: „*да се отменят досежните постановления на университетския правилник, които в противоречие със закона за народното просвещение посягат върху а в т о н о м н и т е п р а в а на университета, а сверх това, не са в съгласие с педагогическите и научни принципи, на които почива университетското образование*"[34]. Второто искане е било възстановяване на

[32] Пак там, с. 428.
[33] Пак там, с. 445-6.
[34] Пак там, с. 447.

заличените от бюджета професорски и доцентски длъжности; третото – приемане на „единствено правилното тълкуване на академическия съвет на чл. 324 от закона" за статута на частните доценти; четвъртото – отмяна на незаконните дисциплинарни наказания и незаконните уволнения; петото – намаляване на високите и непосилни студентски такси.

Чрез партийния си орган – официоза „Земледелско знаме", министерският съвет дал да се разбере, че събитията ще се развият, както и през 1907 г. : указ за затваряне на университета и уволняване на целокупната преподавателска колегия. Академичният съвет излиза също със Съобщения за преустановяването на лекциите, в които дава да се разбере, че няма нищо против събитията да се развият и да завършат както и през 1907 г. : повтарят се **двете основни понятия „университетска автономия" и „академична свобода" и двата основни принципа**: 1/ за ненамесване на министерството в самоуправлението на университета; и 2/ за това, че всеки указ, заповед или решение на министерството /или министерския съвет/, които противоречат на Закона за университета и гарантираната от него автономия, са по същество противозаконни и поради това не бива да бъдат изпълнявани. Както тези две понятия, така и двата основни принципа са били утвърдени от Петровденската декларация и останалите документи, изработени от преподавателската колегия по време на първата голяма университетска криза.

Историята от 1907 г. се повтаря през 1922 г. Отново студентите се солидаризират с професорите. Отново има бурни дебати в Народното събрание, в които депутати от опозицията и управляващите спорят за това, какъв трябва да е българският университет и може ли, или не може той да бъде управляван от управляващите. Отново обществото реагира бързо и недвусмислено в подкрепа на университета: сформира се „Граждански културно-професионален комитет", обединяващ 21 организации, който издава позив към българския народ. Той завършва с думите, че „*свободата на научната мисъл и научното творчество са възможни само при пълна автономия на университета*"[35]. Отново има многохилядни събрания и пламенни речи на участници в тях. Отново има студентски манифестации, които отново биват разгонвани от полицията[36]. Отново има писма на министъра, изявления на министър-председателя и становища-отзиви на професорското тяло, които се публикуват в пресата. Становищата на едната и другата страна се преповтарят и препотретват, като се намесва само едно нова „идея" на министър-председателя Стамболийски: да създаде в Русе, Пловдив и Варна „университети на народовластнически начала", в които студентите „сами да избират професорите си", сиреч чрез гласуване и по вишегласие да присъждат научни степени на своите

[35] Пак там, с. 455.

[36] За подробности за тези събития вж. студията на Любомир Огнянов „Университетът – мерило за национално достойнство (1918-1931)". В: „***Университетът***". Колектив: Мария Радева, Румен Донков, Любомир Огнянов, Милчо Лалков, Тодор Попнеделев, Анна Кочанкова. УИ „Св. Климент Охридски", С., 1999. С. 100-163.

преподаватели. Това всъщност отново повтаря историята от 1907 г., защото и тогава м-р Апостолов се надява, че ще сломи неотстъпчивата преподавателска колегия, като открие нов университет с нови „професори" - гимназиални учители.

И отново развръзката е същата: правителството разбира, че конфликтът с университета е подкопал силно властта му и че е в изгода както за едната, така и на другата страна да се приемат исканията на Академичния съвет. На 16 август 1922 г. управляващият министерството К. Томов[37] и ректорът Л. Милетич подписват „спогодителен протокол", с който двете страни се спогаждат министерството да удовлетвори исканията на университета: онези от тях, които са били в неговата компетенция – незабавно, а останалите, които са зависели от решение на Народното събрание – при първа възможност. На 19 август 1922 г. „ректорът разгласява чрез печата за подкачването на нормален живот в университета"[38], а в тържественото си слово на 8 декември 1922 г. вече в качеството си на проректор /бивш ректор/ проф. Л. Милетич заявява:

„Ако и да сме лишени от по-големи материални облаги за своя труд, на каквито образованието и способностите ни дават пълно право, задоволяваме се и със сравнително оскъдните средства, с които нашата държава ни възнаграждава, главно крепени от съзнанието, че в изпълнението на своето мъчно призвание се чувстваме свободни от ония пакостни страничи влияния на властта, които спъват духа, убиват творческата мисъл, омаломощават духовната енергия, а главно похабяват моралната независимост на личността, с една дума най-важните морални ценности, без които научното творчество не може да преуспява. Университетската автономия е легалната броня, която охранява тия устои на академическата свобода и която не ние в България сме измислили, а е извоювана в света от представителите на науката за самата наука"[39].

Епизод трети: Финансовите ограничения през 30-те години и петдесетгодишнината на Университета.

През втората половина на 20-те и 30-те години няма толкова продължителни кризи между университета и извънуниверситетската власт, но огромното напрежение между тях се запазва. То се е проявявало най-вече

[37] В своята *„История..."* проф. М. Арнаудов не скрива, че наред с принципните спречквания между университета и правителството в кризата от 1922 г. е имало и общополитически мотиви – неодобрението срещу цялостния тип администриране на земеделската власт, както и лична непоносимост между министъра Омарчевски и ректора Милетич. За разрешаването на конфликта и същевременно за запазването на достойнството на министъра по времето на възобновяването на живота в университета през август-септември 1922 г. министърът е бил изпратен в командировка чак в Бразилия. С. 465.

[38] Пак там, с.467.

[39] Както всички останали отчети на Ректорите и този е публикуван в официалния дял на Годишника на Университета. Цитира се по *„История..."* на проф. М. Арнаудов, с. 467, разредката е негова.

при обсъждането на проектобюджета на университета, тъй като правителствата и на Демократическия сговор, и на Народния блок и превратаджиите от 1934 г. използват най-перфидното и същевременно най-сигурното средство за обезличаването на университета като независима образователна институция – съкращаването на финансовите средства, „за да се удари косвено автономията му, която е била трън в очите на известни политически лагери“[40]. В това отношение най-драстични са били мерките, наложени от превратаджиите от авторитарния политически кръг „Звено“. Още през есента на 1934 г. се съкращават и сливат 10 катедри от различни факултети поради липса на бюджетно финансиране. Същото това правителство възнамерява да закрие Богословския факултет, но академичната общност реагира бързо и недвусмислено: за пореден път се декларира, че държавната изпълнителна власт не може да се намесва в автономното самоуправление на университета и това административно намерение бива осуетено.

След падането на деветнадесетомайския режим се изреждат няколко кабинета – на ген. Пенчо Златев и Андрей Тошев и няколко ремонтирани екипа на Г. Кьосеиванов, но всички те действат по един и същи начин спрямо университета: финансови рестрикции и бюджетни съкращения. Авторитетният наш историк проф. Милчо Лалков анализира тази политическа линия така:

„Логично би било правителствата да следват противоположната линия. През втората половина на 30-те години в България настъпва стопанско оживление. То бързо ликвидира последиците от световната икономическа криза. Индексите на индустриално и селскостопанско производство отбелязват непрекъснат растеж. Правителствата на Г. Кьосеиванов, утвърждаващи постепенно едноличното управление на цар Борис III, успешно осъществяват политиката на етатизъм и модернизация в икономиката. Държавната намеса в народното стопанство, сполучливите опити за регулиране на пропорциите между неговите отделни отрасли помагат на България да избегне новата кризисна фаза, настъпила в развитието на повечето европейски държави пред прага на Втората световна война. Забележимо нараства националният доход. Положително върху държавния бюджет се отразява и външнотърговското обвързване с динамичните, милитаристично изградени икономики на Германия и Италия.

Следователно орязването на университетския бюджет не е последица от слаби държавни финанси. Набиращият скорост безпартиен царски режим влага средства преди всичко в реорганизирането и превъоръжаването на армията, очаквайки реванша след втората национална катастрофа. С поглед към историческата задача на националното обединение, българските управници и сега, по силата на една лоша традиция, загърбват проблемите на образованието, науката и културата. Закономерен резултат от тази традиция са и съкращенията на държавни-

[40] Вж. „*История...*“ на проф. М. Арнаудов, с. 525 и сл.

те субсидии за Университета. Всъщност линията на финансови ограничения е проява на политиката за нарушаване на академичната автономия, на университетското самоуправление. Тя е типична за всички авторитарни и тоталитарни режими в Европа и на Балканите, защото отговаря на тяхната принципна същност да държат под контрол институциите с интелектуална сила и мисловна мощ"[41].

В този контекст на непрекъснати борби на академичната общност срещу недалновидните (в дългосрочна перспектива) и целенасочено-ефикасни мерки (като непосредствен резултат) за подкопаване на университетската институция чрез финансово-субсидийното ѝ обезсилване като особено събитие изпъква борбата през 1935-1936 г. срещу намерението да се отнеме от Университета фондът за научни изследвания и да се подчини на надзора на министерството. И този път Университетът успява: отново се изказват категорично идеите за автономията на университета и за това, че предписания на изпълнителната власт, които нарушават самоуправлението му, са нецелесъобразни и вредни. Отново се заявява, че университетът ще се самозатвори, така както и през 1922 г., и учебните занятия ще бъдат прекратени, тъй като научните изследвания са онова, което превръща една висша образователна институция в университет, онова, което осмисля и обогатява преподавателската работа, като я предпазва от повторението и монотонизирането. Правителството отстъпва и отменя онази част от Наредбата-закон за разните държавни фондове, публикувана в „Държавен вестник", която е засягала свободното оперирание с фонда за научни изследвания[42].

Такъв е ходът на събитията, в който се празнува петдесетгодишнината от създаването на Висшето училище в София. Тогава се публикува и „***Историята***", написана от проф. Михаил Арнаудов, на Софийския университет „Свети Климент Охридски" през 1938 г. по случай този юбилей[43]. В нашата академична история това е особено събитие. Излизането на един печатен труд може да бъде събитие, съпоставимо с останалите, защото чрез него те се превръщат в обективация на академичната памет и в словоизявление на самосъзнанието на нашата университетска общност. Тази общност тогава получава своята историография-биография на драматичния ѝ петдесетгодишен живот, като при това в нея са изредени не просто всякакви факти и фактченца, а е наложена една многократно изповядана историографска концепция: университетът ни се е родил почти 19-20 години след създаването на Висшето училище, защото университет е онази образователна институция, която не само има свой собствен закон (получен през 1904 г.), но и го брани от намесата на

[41] Вж. проф. Милчо Лалков, „Между изпитанията и надеждите на повратно време (1931-1944)", В: „***Университетът***", цит. изд., с. 172-173.

[42] Вж. за подробности „***История...***" на проф. Арнаудов, с. 579 и сл., както и студията на проф. Лалков, с. 174 и сл.

[43] Вж. подробности за честването и общественото признание за значимостта на Университета в цитираната студия на проф. Лалков, с. 185 и сл.

външните политически фактори, като издига автономията като „легална броня“ срещу противоречащите на закона за университета министерски разпоредби и заповеди. Разбира се, тази историографска концепция не позволява на проф. Арнаудов да напише „обективна“ и безпристрастна история на университета. (Къде под слънцето има „обективна“ история на каквото и да било?) Пристрастността на проф. Арнаудов си личи и в това, че при всички по-продължителни и по-краткотрайни конфликти между университета и властта всички документи, излезли от академичната общност, се цитират в неговата „***История***...“ изцяло, а всички документи, произведени от изпълнителната власт, са цитирани частично, като министерските изявления и интервюта най-често иронично се преразказват или перифразират. Полиграфически на читателя се натрапва и това, че в „***История***...“ са набрани с разредка почти всички изречения, в които се споменава думата „автономия“ и принципът за това, че министерството на „просвещението“ може да администрира само училищата, но не и висшата образователна институция. Прави впечатление и това, че тази „***История***...“ почти не се интересува от по-широкия политически контекст на големите и малките университетски кризи, а също така напълно пренебрегва и техните общонационални политически следствия. В това отношение „***Историята***...“, написана от проф. Арнаудов за петдесетгодишнината на висшето училище, е пълен антипод на книгата, публикувана по случай 30-годишнината от полагането на началото на социалистическия университет[44] и на „Историята на СУ“, написана от колектив историци по случай 100-годишнината през 1988 г.[45]: естествено в годините на зрелия и късния „соц“, при доминиращата тогава марксистка историографска парадигма, можеше да се публикува само история на университета, в която идеологизираната социологическата редукция е водеща интерпретативна операция. В едната история е хипертрофирана гледната точка на институцията, въздигнала в абсолют идеята, че знанието трябва да се търси заради самото знание и че университетът е неговият всекидневен дом, но и култов храм, а в другата е хипертрофирана гледната точка, че университетът е важен, но само доколкото в него всичко става като следствие от случващото се в държавата и обратно – ставащото в университета може да се отрази върху „обществената надстройка“. И докато в книгата на проф. Арнаудов всички изречения, в които се среща думата „автономия“, са отпечатани с разредка, в другите две истории тази дума се среща само в словосъчетания като „призрачната идея за университетската автономия“ или „анахроничната буржоазна утопия за автономията“...

В историята на проф. Арнаудов има една пристрастност, която като че ли е по-важна за членовете на университетска общност. Повечето

[44] ***„СУ „Климент Охридски“ 9. IX. 1944 – 9. IX. 1974“,*** колектив, гл. ред. Благовест Сендов. С., 1974 г. Университетска печатница.

[45] ***„История на СУ „Климент Охридски“***, С. , 1988 г., УИ „Кл. Охридски“. Колектив, отг. ред проф. д.и.н. Георги Наумов.

студентски вълнения от втората половина на 20-те и 30-те години са доста прибързано предадени[46]. Причините за тях са били различни: понякога политически (например неприязънта на някои студенти към проф. Ал. Цанков като политическа фигура или броженията през 1937 г., когато студентите биват лишени от избирателни права за местните избори, което властта обосновала с това, че по време на следването си студентите не живеят по родните си места); понякога образователно-учебни (искания за облекчаване на изпитните програми или за насрочване на изпити по втора специалност по друго време; искания за отмяна на двегодишния „селски стаж" за студентите-медици или за съкращаване на педагогическия стаж на студентите-хуманитари); понякога исканията са финансови (за намаляване на студентските такси или за получаване на възнаграждение за стажа на студентите-юристи и пр.). Имало е вълнения и на недоволни, неприети кандидат-студенти, към които са се присъединявали политически оцветени протести на студенти. По всички подобни поводи са възниквали безредици, продължаващи от два дни до две седмици, за които проф. Арнаудов казва, че понякога довеждали до сбивания между студенти, изкъртване на врати на канцелярии, трошене на стъкла и пр. Най-неприятното в това е, че в немалко случаи, в които университетската управа за момент се е чувствала безсилна да овладее положението или се е опасявала от разрастването му, е било размахвано плашилото на намесата на полицията и интернирането от нея на студентите по родните им места. Разбира се, след студентските буйства е имало изключвания на студенти завинаги, за една година, за две години и за един семестър (най-голям брой дисциплинарно наказани студенти е имало през 1932 г.), но обръщането към полицията е било акт, чрез който преподавателската колегия е изменяла на принципите, защитавани през 1907 г.: тогава също „професорското тяло" е заявило направо, че намира акцията на студентите „за крайно неприлична и осъдителна", но въпреки това неизменно е настоявала, че „колегията е една морална единица", и това убеждение е основният залог за победата ѝ над извънуниверситетската власт. Солидарността между преподаватели и студенти е била една от решаващите причини за успеха над нея и през 1907 г., и през 1922 г., както и непоколебимото отстояване на позицията, че „всички дисциплинарни мерки трябва да се вземат от ръководството на университета", а не от „органите на реда", полицията и изпълнителната власт.

Със своята „История..." проф. Арнаудов успява да внуши на читателите си: ***Първо***, че университетът е една многовековна европейска хуманистична институция, която сакрализира своята цел – академичната свобода. В десетилетните си непресекващи борби през първата половина на XX век Софийският университет доказва, че най-доброто законово *средство* за постигането на тази *цел* е академичната автономия и непрекъснатото поставяне на тази „легална броня" срещу административния произвол на изпълнителната власт. ***Второ,*** че няма и едва ли ще се намери субект на

[46] „***История...***", с. 562-567.

политическата власт, който да не се опита да ограничи или изобщо да отмени и целите, които си поставя университетът, и средствата, с които ги отстоява. На една от последните страници на своята *„История...“* проф. Арнаудов обобщава:

„Не е била винаги завидна участта на нашата alma mater. Изникнал като нещо съвсем ново за нашите обществени условия и нашите понятия за зависимост на държавните учреждения от волята на управниците, Софийският университет е трябвало да търпи често натиск от горе, в ущърб на правилното си развитие и на личното достойнство на професорското тяло. Само бавно той печели оная libertas philosophandi et docendi (свободата на разсъждаването и преподаването, свободата на изследването и обучаването), която е призната по вековни традиции и законни гаранции другаде, в западните университети. Ограничаван в своите материални средства, спъван в хармоничното и последователното си изграждане, преследван в проявите на оправданата си критика по отношение на някои просветни и обществени недъзи, които са го засягали непосредствено, нашият университет е трябвало да води продължителни борби за утвърждаването си, давайки и скъпи нравствени жертви. И накрай той получава дотолкова признание на своите законни права и на своите скромни академически привилегии, щото трудно можем да си представим вече повтарянето на някои административни произволи и преследвания от миналото с тяхната тежка атмосфера. Софийският университет идва да потвърди чрез щастливото преодоляване на толкова несгоди, накърнили често самоуправлението му, знаменитите думи на поета: „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der taeglich sie erobern muss (Goethe)“ – „Живот свободен заслужава, който за него се преборва всеки ден“. Свободата и спокойната работа под знака на научното изследване предполагат решителност за тяхното отстояване срещу всякакви враждебни сили, особено когато тия сили могат да злоупотребят с властта, дадена им за доброто на държавата. И при човека на науката характерът и живото чувство за законност и чест са необходима предпоставка за успешната му дейност“[47].

Епилог: Разправата с Университета и прегазването на университетската автономия

По времето на Втората световна война университетската общност понася загуби, каквито никога преди това по мирно време тя не е позволявала да я сполетят. Въпреки протестите и острите писмени възражения на Академичния съвет, в които се говори от името на цялата преподавателска и студентска колегия, в края на 1940 г. Народното събрание приема антисемитския Закон за защита на нацията, който с редица свои членове засяга евреите – преподаватели и студенти.

Още по-драстична и безскрупулна е политиката на проф. Богдан Филов,

[47] Пак там, с. 619-620. Преводът на стихчето от Гьоте е на Виолета Герджикова.

студентски вълнения от втората половина на 20-те и 30-те години са доста прибързано предадени[46]. Причините за тях са били различни: понякога политически (например неприязънта на някои студенти към проф. Ал. Цанков като политическа фигура или броженията през 1937 г., когато студентите биват лишени от избирателни права за местните избори, което властта обосновала с това, че по време на следването си студентите не живеят по родните си места); понякога образователно-учебни (искания за облекчаване на изпитните програми или за насрочване на изпити по втора специалност по друго време; искания за отмяна на двегодишния „селски стаж" за студентите-медици или за съкращаване на педагогическия стаж на студентите-хуманитари); понякога исканията са финансови (за намаляване на студентските такси или за получаване на възнаграждение за стажа на студентите-юристи и пр.). Имало е вълнения и на недоволни, неприети кандидат-студенти, към които са се присъединявали политически оцветени протести на студенти. По всички подобни поводи са възниквали безредици, продължаващи от два дни до две седмици, за които проф. Арнаудов казва, че понякога довеждали до сбивания между студенти, изкъртване на врати на канцелярии, трошене на стъкла и пр. Най-неприятното в това е, че в немалко случаи, в които университетската управа за момент се е чувствала безсилна да овладее положението или се е опасявала от разрастването му, е било размахвано плашилото на намесата на полицията и интернирането от нея на студентите по родните им места. Разбира се, след студентските буйства е имало изключвания на студенти завинаги, за една година, за две години и за един семестър (най-голям брой дисциплинарно наказани студенти е имало през 1932 г.), но обръщането към полицията е било акт, чрез който преподавателската колегия е изменяла на принципите, защитавани през 1907 г.: тогава също „професорското тяло" е заявило направо, че намира акцията на студентите „за крайно неприлична и осъдителна", но въпреки това неизменно е настоявала, че „колегията е една морална единица", и това убеждение е основният залог за победата ѝ над извънуниверситетската власт. Солидарността между преподаватели и студенти е била една от решаващите причини за успеха над нея и през 1907 г., и през 1922 г., както и непоколебимото отстояване на позицията, че „всички дисциплинарни мерки трябва да се вземат от ръководството на университета", а не от „органите на реда", полицията и изпълнителната власт.

Със своята „История..." проф. Арнаудов успява да внуши на читателите си: ***Първо***, че университетът е една многовековна европейска хуманистична институция, която сакрализира своята цел – академичната свобода. В десетилетните си непресекващи борби през първата половина на XX век Софийският университет доказва, че най-доброто законово *средство* за постигането на тази *цел* е академичната автономия и непрекъснатото поставяне на тази „легална броня" срещу административния произвол на изпълнителната власт. ***Второ***, че няма и едва ли ще се намери субект на

[46] „***История...***", с. 562-567.

който става министър-председател и същевременно водител на просветното ведомство. За жалост големият учен-археолог и бивш ректор на университета е завладян от нацистките идеи за цялостно ангажиране на държавата с възпитаването на младежта – и в училището, и извън училището, и в сферата на висшето образование. Благодарение на неговата законодателна инициатива се приемат частични изменения в закона за народната просвета, но още по-радикални от тях са измененията в Закона за държавните служители. С тях се засяга пряко университетската автономия, тъй като в него се постановява, че „министър-председателят упражнява общ административен надзор върху държавните служители при всички ведомства. Този надзор министър-председателят упражнява по начин, какъвто намери за целесъобразен“[48]. Едно от правата, които получават премиерът и Министерския съвет, е да уволняват университетските преподаватели. Това е един от основните стожери на академичното самоуправление – редът на назначаването и освобождаването от работа на университетските преподаватели да се определя от университетската, а не от извънуниверситетската власт и в десетилетията преди това академичната общност не е допускала никакви компромиси с това. Академичният съвет и всички факултетни съвети се обявяват категорично срещу тези законови условия за вмешателство на държавната администрация в живота на университета: чрез кореспонденция между Академичния и Министерския съвет, драматични срещи между университетското ръководство и премиера, аудиенция на ректора с монарха. Правителството и парламентът все пак правят частични отстъпки от принципа на тоталитарно-фашистките държави, който проф. Филов иска да наложи – не може да има автономна институция, която да е по-горе от и да остава неподчинена на Министерския съвет. Все пак в законопроекта се гласува добавката, че „научната и преподавателската дейност на академичния персонал в университета не подлежи на контрол от върховната изпълнителна власт и не може да бъде повод за уволнение от Министерския съвет“[49]. Властта отвръща на частичния успех на университета с поредното жестоко орязване на финансовите средства и научните фондове и с чиновнически министерски диктат върху учебните планове и определянето на срока на следването на студентите от някои специалности[50].

Агонията на университетската автономия през 1944 г. започва с идването на т. нар. „народна власт“ и Червената „армия-освободителка“. Още през есента на 1944 г. заради „активна фашистка дейност“ са уволнени 25 преподаватели[51], като завинаги са отстранени 6-има професори-колаборационисти, участвали в Министерските кабинети, управлявали страната по време на войната. Започват масови чистки сред учителите, инспек-

[48] Цитира се по студията на проф. Лалков, посочена по-горе, с. 195.
[49] Пак там, с. 196.
[50] Подробности за всичко това – в студията на проф. Лалков, с. 197-222.
[51] Подробности за това вж. в студията на Румен Донков „Национализираният университет (1944-1949)“. В: „*Университетът*“, цит. изд., с. 223- 280.

торите и директорите на училищата. Техен инструмент са нововъзникналите народни съдилища и народна милиция. През 1945 г. Народният съд осъжда на смърт или на доживотен затвор хиляди (известният британски историк Ричард Крамптън посочва, че макар официалните данни да сочат 11 667 осъдени, в действителност под възмездието на народните съдилища са попаднали между 30 и 100 хиляди българи[52]), сред които множество представители на интелигенцията, учителството и преподавателската университетска колегия. Десницата и центърът в българското политическо пространство биват унищожени през 1944 и 1945 г., а левите некомунистически партии като БЗНС на Н. Петков и социалдемократите биват смазани през 1946 и 1947 г. Техните водачи и депутатите в Народното събрание, представящи некомунистическата левица, биват убити или попадат в „изправителните трудови" лагери.

През 1946 г. се провежда референдумът, а през декември 1947 г. се провъзгласява новата Димитровска конституция.

В тази политическа и законова среда се приемат Законът за БАН, Законът за народната просвета и Законът за висшето образование (1948 г.), които превръщат всички научни и просветни институции в „подведомствени учреждения", с които безпрекословно се разпорежда централизираната държавно-политическо-партийна власт. Свършено е с българското уподобяване на многовековната европейска идея за университета като надпартийна, независима от политическата власт, автономна и самоуправляваща се институция. Всички български висши образователни институции – Софийският университет „Св. Климент Охридски", Свободният университет и Висшето техническо училище в София, Варненската търговска академия и Висшето финансово училище в Свищов, Рисувалното училище и Музикалната академия – се превръщат наистина във висши „училища" под надзора на министерството на просветата и Министерския съвет и подчинени на един общ за всички тях, уеднаквяващ ги Закон. Появяват се и дузина други институционални метастази (като Висшият учебен съвет, който от съвещателен се превръща в прозаконодателен орган, специализираните научни съвети и ВАК, Комитетът за наука, изкуство и култура и т. н.), които по съветско-сталинистки модел администрират тоталнототалитарно науката и образованието[53].

И за да умре не само идеята за университета, но и споменът за това, че в първата половина на века тя е била приемливо осъществявана и у нас, е трябвало да бъде заличен и споменът за нея. През 1948, 1953 и 1954 г. се извършват нови и нови чистки, докато накрая наистина в университетската преподавателска колегия не остава нито един не просто „буржоазен

[52] Вж. Ричард Крамптън, *„Кратка история на България"*, С., 1994, превод Ал. Шурбанов, Фондация „Отворено общество", с. 216.

[53] Най-детайлно и документално това унищожаване на автономната традиция на българската наука и образование през четиридесетте години е представено в книгата на Весела Чичовска *„Политиката срещу просветната традиция"*, УИ „Св. Климент Охридски", С., 1995 г.

реакционер" и „фашистки слуга", но и нито един преподавател, опетнен с това, че е следвал или специализирал в Европа, владеещ западни езици и завладян от европейски идеи за европейски институции[54].

5. Университетът като образователно средище, в което се получават научни степени

През 1219 г. папа Хонорий III постановява, че архидяконът на Болоня има авторитета – властта да присъжда научни степени. Оттогава насам това се е превърнало в differentia specifica, отличаваща университета от другите висши образователни институции – колежите, институтите, академиите. В исторически план тази иманентна характеристика на университетското образование се е появила поради това, че в Средновековието „началното" и „средното" образование имат неустойчив статут и продължителност в различните огрaмотително-образователни центрове – местни, епископски, катедрални, манастирски и пр. школи[55]. Университетите освен всичко останало са се отличавали от тях и по това, че в него учещите и

---

[54] Поради това не споделям отрицателно-песимистичните оценки на Александър Кьосев, който говори за симптоматичната липса на легитимационен дебат в днешните практически ориентирани дискусии за проблемите на висшето образование и за това, че у нас не е имало никога философски дискурс за raison d'être на нашия университет. В студията *„Университетът между фактите и нормите"*, публикувана в *„Критика и хуманизъм"*, кн. 8, бр. 1/2000 (и с малки съкращения в *„Култура"*, бр. 19, 19 май 2000 г.), той заявява: „Може би причината за днешното отсъствие е проста – не може да се реставрира нещо, дето не го е имало никога. Липсата на легитимационен дебат не е случайна или от глупост – тя е вкоренена дълбоко в историята на нашия университет". За тази констатация Ал. Кьосев привлича документи от историята на създаването на Висшето училище в София и първите две десетилетия от неговото съществуване. За мен обаче много по-силни са внушенията от *„История..."* на проф. Михаил Арнаудов, според когото нашият университет възниква едва след това, 20 години след държавно-административното учредяване на Висшето училище – по време на първата голяма криза и с неотстъпното, неоромантическо, почти анархолиберално отстояване на идеята за автономията като висше средство за постигането на най-висшата цел на университета, академичната свобода. Поне за мен историята на СУ през периода 1907-1948 г. показва, че при множеството сблъсъци между университета и различните субекти на изпълнителната власт през този период е възниквал неколкократно обществен легитимационен дебат. Наистина в нашия дебат, за разлика от немския в началото на XIX век, са участвали много повече професионални филолози, отколкото професори по философия, но какво от това? На песимизма на Кьосев бих отвърнала с тъжната си носталгична убеденост, че всичко това, което ни се струва, че не го е имало никога у нас, е било реалност, но то е напълно изличено от колективната памет на днешната българска интелигенция с политически и идеологически механизми, работили ефикасно в продължение на няколко десетилетия.

[55] За подробности вж. встъпителната студия за преподаването и книжнината в средновековните университети на Антъни Кени и Ян Пинборг в ***The Cambridge History of Later Medieval Philosophy***. *From the rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism (1100-1600)*. Ed. Norman Kretzmann, Anthony Kenny, Jan Pinborg. Cambridge UPress, 1982, p. 9-42.

преподаващите са формирали поне три групи – на все още неполучилите никаква степен студенти, на бакалаврите /първата учена степен/ и на магистрите /втората учена степен/. Това демаркационно качество много често се дава и като основно значение на думата „университет" в различни модерни чуждоезикови енциклопедии, речници и справочници. За възпитаниците на университетите от страни с многовековни непрекъсвани традиции е задължително при заявяване на научна степен да се изписва изрично и името на университета, в който е получена съответната бакалавърска, магистърска или докторска степен.

Самата същност на университета като дом и храм на изследването и преподаването обуславя и получаването на определени учени степени. В институтите и колежите се цели придобиването на висококачествени сръчности и умения, овладяването на висшата техника на определени занаяти, сиреч професии. Спецификата на университета да присъжда учени степени се ражда тъкмо от същината му на място, в което се търси знанието заради самото знание, а не подготвянето за обиграното практикуване на някаква полезна дейност, което става в института и колежа и клони много повече към преподаването на сигурни и устойчиви сведения, отколкото към самоцелното – в най-благородния смисъл – свободно изследване. Академиите (и като идея в по-ново време, и като най-разпространена реализация) гравитират по-скоро към противоположното – към елитарното ритуално-формално общуване на учените, достигнали „безсмъртието" с висотата на научните си постижения и дистанцирани поради множество причини от непосредственото преподаване на студентите[56].

Познавачите на историята на висшето образование посочват като христоматиен архетип на университетския учен-изследовател и същевременно с това – и тъкмо поради това – преподавател онзи полулегендарен Ирнерий или Вернерий, който в края на XI век изследвал най-важните документи на римското право като Юстиниановите дигести и не само изложил своите интерпретации в глоси и коментари към тях, или в (оспорвани днес за авторството му) съчинения като Questiones de iuris subtilitatibus или Summa Codicis. Ирнерий или Вернерий преподавал на своите ученици в Болоня умението да разбират и да тълкуват законите[57].

---

[56] За разрива в немската академична ситуация между институциите „на преподаването" – университетите, и институциите на „изследването" – академиите на науките в Берлин, Гьотинген, Мюнхен и Лайпциг в края на XVIII и началото на XIX век, както и за духовната роля на Вилхелм фон Хумболт за неговото преодоляване вж. Христо Тодоров, *„Хумболтовите принципи и реформата на съвременния университет"*, ***„Критика и хуманизъм"***, кн. 8, бр. 1/2000. Вж. и представителната работа на Хумболт *„За вътрешната и външната организация на висшите научни институти в Берлин"*, превод на Емилия Ангелова, в ***Измерения на университетската идея***, цит. изд. За немскоезичните висши образователни традиции вж. ***Universitaeten und Hochschulen in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz: Eine Universitaetsgeschichte in Einzeldarstellungen***. Hrsg. von Laetitia Boehm, Rainer A. Muller. Dusseldorf, 1983.

[57] Вж. историята на Болонския университет на посочения Интернет-адрес.

В него лесно може да се привиди бащата не само на правото като точна наука, работеща с прецизни методи, но и на университетския Учител изобщо, който се отличава от всички останали преподаватели по това, че преподава не нещо, прието наготово от някой друг, а онова, до което е достигнал чрез собственото си изследване и интерпретиране. Университетският магистър преподава тъкмо в университета, защото е учен. Университетът е мястото **ubi magister, dum querit, docet,** където магистърът преподава (единствено и само) докато изследва. Изоставянето на научните изследвания неминуемо превръща преподаващия в някакъв друг учител, а не в университетски Магистър.

Не случайно през средновековието една от разликите между ученитe степени на магистрите и бакалаврите е в това, че бакалаврите все още не могат да имат преподавателски права, съизмерими с правата на магистрите. Магистърът може да преподава, при това в пълно съответствие с наднационалната и не-локална същност на средновековния университет, той придобива **ius ubique docendi** – правото да преподава и другаде, в други университети.

В новоевропейската идея за Университета се възражда средновековният идеал за единството на преподаването и изследването, което непосредствено се свързва и с получаването на различните научни степени. Степента показва някаква количествена разлика в онова, което е едносубстанциално качество на обитателите на университетския дом – всички те са както обучаващи, така и обучавани. Дори и начинаещите студенти се вписват в обучението, когато по време на диспути и прения неволно преподават своето знание. Все пак в сравнение с тях магистрите (през средновековието) и професорите (в по-ново време) са повече обучаващи, отколкото обучавани, ако се визира съотнесеността между преподавателя и студента. Но ако в процеса на образованието-обучение преподавателят спрямо студента е по-активната страна, то в процеса на изследването и научното дирене, мислени като свободни и непредубедени, преподавателят – и изследователят изобщо – би трябвало да е в някакъв смисъл „пасивен", да се оставя да бъде воден от свободното търсене на истината за онова, което изследва, така, както то ще се развие (едва ли не) от само себе си пред него в хода на безпристрастното научно търсене.

Изследването, преподаването и участието в групата на носителите на някаква научна степен е своеобразно триединство, което очертава уникалната същина на университетската институция. За автономия и свобода може и трябва да настояват и други човешки обединения. Няколко са институциите, които не могат да бъдат мислени иначе, освен като независими от каквито и да било външни власти, например правораздавателните. Единствено университетът обаче е онази институция, възникнала още в античността и утвърдена през средновековието, в която се реализира триединството *изследване-обучение-присъждане /получаване на научни степени.* Същевременно това е и едно от най-уязвимите места в тази институция.

От една страна, университетът винаги се е опитвал да предизвика въз-

шните социално-властови йерархии, като им е натрапвал ако не своята воля за автономия, то поне своята отстраненост от тях. Какво друго е било например предизвикателството на средновековните университети спрямо света отвън за ректор да се избира студент? Това е обстоятелство, което посочват мнозина изследователи: в средновековните университети за ректори са били избирани студенти[58] просто защото функцията на ректора е била мислена като функция на пасивен наблюдател, който не ръководи каквото и да било, а по-скоро следи дали се спазват правилата, приети за съвместния живот, преподаване и изследване на обитателите на един или друг университетски дом. Явно се е предполагало, че студентско-преподавателската общност ще бъде достатъчно споена от еднаквостта на ценностите и целите, които всички споделят, и че животът в науката, преподаването и изследването ще протича сам, така както и животът изобщо. Този живот няма нужда от облечено във власт лице, което да го направлява, а от някой, който пази символите на университетските привилегии – ключът и печатът. Той е символичният бранител на университетската независимост от домогванията на външните власти. Спрямо събитията вътре в университетската общност той по-скоро като „страничен съдия" трябва да внимава дали се съблюдават правилата на висшата игра на интелекта и разума, която се играе в университета. Поради това и ректорите са били избирани измежду студентите, а не измежду напълно отдадените на своите интелектуални занимания магистри.

Впоследствие тази егалитарна особеност на университета се е превърнала в една от най-тежките му автогенни слабости. Както посочва проф. Богданов: *„Постепенно с нуждите на самоуправлението и с намаляването на конфликта с външната среда йерархията прониква в университета и ограничава принципното равенство и либералност на университетското общуване. На свой ред това води до намаляване на живите научни проблеми, които се повдигат само при такъв тип общуване. В хода на йерархизирането на университета се обезсмисля и демократичният начин на получаването на научните степени. Докторите започват да се назначават без оглед на научните им заслуги. Същевременно живите диспути от предишните векове, в които съществена роля играят по-възрастните студенти, се израждат в безплодни спорове. В епохата на Ренесанса това налага откриването на нови, по-малки университети и академии, за да се стимулира развитието на науката. Най-добрите примери са Платоновата академия във Флоренция и Школата на трите езика, основана от Франсоа Първи като един вид опозиция*

[58] Вж. Богдан Богданов, *Поглед към историята на университетското образование с оглед на висшето хуманитарно образование у нас*, В: ***Стратегии на образователната и научна политика,*** год. I, бр. 3/1993, с.7. Жак льо Гоф, в цит. съч., с. 66 посочва факта, че в Оксфорд не е имало ректор, а канцлер, избиран от студентите. Тази егалитарна традиция е жива и до днес в Шотландските университети: в Единбърг, Глазгоу и Абърдийн и днес ректорите се избират от студентите. Вж. ***Universities in Britain***. Central Office of Information, London, 1960.

срещу формализираното обучение в Парижката Сорбона. В ренесансовите академии образованието остава на втори план. Това важи особено за основаната в XVII в. английска академия. В противовес на университетската общност от преподаватели и студенти академическата се оформя като общност предимно от учени"[59].

В новоевропейския и модерния университет, особено в институцията от вида „френско-немски университет от XIX век"[60], в която, както казва проф. Богданов, се „подвизаваме" тук и сега, получаването на научните степени и разполагането по различните нива на академичната йерархия се е превърнало в свръхоценностена особеност, която много често почти уеднаквява университета с казармената институция: строго диференцирана йерархия със силно развити властово-послушнически норми и безпрекословна субординация на по-низшите чинове спрямо по-висшите. Освен всичко останало, от убеждението, че университетът е казарма, недвусмислено следва, че това вече не е самоорганизирала се общност на свободни индивиди, която живее благодарение на споделените ценности и цели, а машина, в която отделните участващи са инструментализирани като части на един бездушен и лишен от живот механизъм.

От друга страна, външната извънуниверситетска власт най-често се опитва да обезличи университета чрез разрушаването на триединството между преподаване, изследване и присъждане/получаване на научни степени. Може би най-разпространената (привиждана като сравнително мека) репресивна мярка във всички времена и места спрямо големите учени, неудобни за една или друга религиозна, светогледна или политическа доктрина, поддържана от управляващите на деня, е лишаването от право на преподаване. Примерите за това от различните епохи и страни са стотици – един учен може да бъде оставен да работи в самота, защото това е далеч по-безопасно от многократното увеличаване на въздействието на неговите разбирания чрез преподаването. За по-сигурно авторитарните и тоталитарните режими на XX век приложиха цялостна институционална вивисекция на университетските средища. И в Германия, и в Италия по време на нацизма, и във всички бивши „соц"-страни преподаването и изследването бяха – и у нас все още продължават да – са радикално разграничени в обособените академии и институти (където само се изследва, но по правило не се преподава) и в университетите (където се преподава и е желателно и да се изследва, но чрез десетки механизми това се спъва и предотвратява). Разривът между академиите и университетите (стара Наполеонова мечта), прокламиран като стимул за тях, води до западането и на изследователските центрове, където липсата на преподаване води до залиняване на изследването, и на университетите, клонящи

[59] Богданов Богданов, цит. съч., с. 7.

[60] Вж. изследването на Поликсения Славова *„Университетската автономия в Европа: сравнителни аспекти"* и дискусията след тематичната част *„Университетски модели и граници на академичната автономия"* в ***Университетска автономия и академична отговорност,*** цит. изд., с. 87-104 и с. 129-149.

по-скоро към институтско-гимназиалния тип на образователните средища, поради силно ограничените възможности за изследване и наложената десетилетна еднотипност на преподаването. В това отношение политическите фактори у нас в края на 40-те години са били напълно откровени – те са успели не само да прегазят спецификата на университетската институция, да я лишат от нейната автономия, но и напълно открито, и всъщност последователно са искали това да се афишира чрез самото ѝ наименование. Проф. Георги Шишков споделя, че по това време у нас е бил упражняван силен партийно-политически натиск СУ (тогава само) „Климент Охридски" да бъде преименуван във Висш педагогически институт „Димитър Благоев"[61].

За още по-сигурно присъждането на научните степени също се обособява в трети различен тип институции, отделени както от академиите, така и от висшите училища – това са специализираните научни съвети, най-широката част от пирамидата, над която се разполагат всякакви подкомисии, висша атестационна комисия и президиуми. Разбира се, всичко това по времето на строителството на социализма в бившите „соц"-страни, а у нас и до ден-днешен, е пряко подчинено на политическата изпълнителна власт.

Като завършек на всичко, за да няма никакви заблуди, че в тази институция при тази социална среда ще бъде търпяна многовековната традиция на университета като самоорганизираща се общност, към йерархията на научните степени се добавят и така наречените научни звания – чиновете в университетите от казармен тип, каквито са нашите в момента.

Universitas litterarum. Университетът като вселена на знанието. Словосъчетанието universitas litterarum не е определение като останалите, разглеждани дотук, но все пак е едно от най-устойчивите наименования на тази образователно-изследователска институция. Макар че, както се вижда с просто око, и формата на тази институция, и наименованието ѝ са родени през средновековието, в това отношение няма да бъде грешка, ако се върнем още по-назад – към античността. Обикновено изследователите – философи и социолози на образованието, когато мислят върху идеята и понятието за университет, започват историческите си екскурси от западноевропейското средновековие. Но заговорим ли за стремежа за създаване на висша школа за енциклопедично преподаване и изследване на всичко важно за вселената и нейните устои, за човека и неговото

[61] Вж. изказването на проф. Георги Шишков на конференцията „*СУ „Св. Климент Охридски" и предизвикателствата на XXI век – стратегии и перспективи*". В: ***Стратегии на образователната и научна политика,*** год. VIII, извънреден брой, С., 2000 г., с. 136-139. Виолета Герджикова споменава малко известния факт, че освен преименуването чутовните идеи за социалистически преобразования са предвиждали и демонтиране на статуите на братята-дарители Евлоги и Христо Георгиеви, претопяването им и отливането в същия размер на статуи на Маркс и Ленин. След всичко случило се и за щастие нереализирано, но замисляно и пропагандирано тогава, не е чудно, че в края на 1956 г. от 69 професори в СУ 59 са били членове на БКП. Вж. Виолета Герджикова, в. „168 часа", бр. 54, 1999 г.

общуване с другите, за първопринципите и тайните на битието, несъмнено ще трябва да се насочим към античните гръцки философски школи[62].

Питагорейските съюзи в Южна Италия, възникнали по подобие на архетипичната Питагорова школа, са били не само езотерично-медитативни секти, но и първият опит една образователно-изследователска, религиозно-научна общност да се домогва до всеобщността и енциклопедичността на знанието. Магическият ключ за разгадаването на загадките за човека и космоса според тях е било разбирането за природата на числото. В питагорейските школи се ражда онова, което обикновено се свързва с образованите в елинистически дух първосъздатели на ранносредновековната наука и култура. Много векове по-късно Боеций и Марциан Капела ще утвърдят канона на средновековната образованост[63]. Онова, което те наричат „*квадривиум*" – изучаването и преподаването на *астрономията, аритметиката, геометрията и музиката,* – се появява още в питагорейските научно-религиозни братства[64] като фундамент на всекидневното и ритуалното общуване между включените в тях „братя и сестри", които са формирали своята общност, като са се самоизолирали от близко намиращите се полиси и обичайния живот в тях.

Също така, т. нар. „тривиум" – изучаването и преподаването на *граматиката, реториката и диалектиката,* се е появил векове преди средновековния канон за седемте свободни изкуства (septem artes liberales), формирани от „тривиума" и „квадривиума". Какво друго, ако не тривиум, е било подвизаването на софистите из гръцките полиси през V в. пр. Хр.? Нали те, а не друг преди тях, са били първите, сложили началото на самообглеждането на логоса, на саморефлексията на словото и мисълта? При това за тях това е било не просто страничен, неволно получен резултат на интелектуалната им дейност-игра[65], а целенасочено занимание, превърнато в професия и начин на препитание.„Софизмите на речта" и „софизмите извън речта", педантично описани от Аристотел в „Опровержение на софистическите доказателства", са първите учебни методи за преподаване на морфология, синтаксис, семиотика и семантика, за формално-логическо умозаключаване и диалектически спекулации. Наистина в арсенала на софистите – „просветителите на Елада", те са били по-

---

[62] Вж. студията на Виолета Герджикова *„Образованието в епохата на старогръцката класика като проблем на културата"*, в ***„Критика и хуманизъм"***, кн. 8, бр. 1/2000, с. 102-120.

[63] Вж. доклада на Александър Кьосев *„Artes Liberales: възможности, перспективи, опасения"* в ***Университетска автономия и академична отговорност,*** цит. изд., с. 32-45, за някогашния образователен идеал за седемте свободни изкуство и приложимостта му днес.

[64] Най-изчерпателни сведения и анализ за тях дава ван дер Варден /или Верден/- B. L. van der Waerden, в своята книга ***Die Pythagoreerische Religiose Bruderschaft und Schule der Wissenschaft***, Zürich, 1979. Вж. и неговата история на (философията на) математиката *„Пробуждаща се наука"*, С., 1968, „Наука и изкуство".

[65] Вж. Йохан Хьойзинха, ***„Homo ludens"***, С., 1982, „Наука и изкуство". Превод Злата Техова. Част IX: *Игрови форми на философията.*

скоро скандално-провокативни игри, а не банално-отблъскващи като посетнешните „учебни средства", но целта им е била да научат амбициозните си, платежоспособни ученици на виртуозните техники за играене със словото и мисълта.

А какво да кажем за идеята, че трябва да има дом на мъдростта и в него да се търси и преподава онова, което ще направи човека богоподобен, доколкото това изобщо е възможно за него? Кой друг освен Платон и неговата Академия може да се посочи като създател на такава философска среда, на такава общност и школа, в която участниците всекидневно са се домогвали до най-висшите и най-общи първоприниципи на битието? Платоновите преподавателски методи са били други: неговите следовници е трябвало всеки ден да го съпровождат във висшите му духовни дирения и чрез внимателното, почти безвъпросно възприемане на абстрактно-спекулативните лекции на учителя, и чрез стриктното изучаване на математиката /най-вече на геометрията/ заради перфектността на нейните доказателствени методи, и чрез прилежното писане на „литературни" домашни работи, в които всеки от учениците в Академията се е опитвал да имитира прословутите диалози, сиреч да напише произведение на същата тема и със същото заглавие.

И все пак въплътеният ейдос на всеобхватността на науките, изследвани и преподавани в Университета, на целокупността и систематичността на знанието, може да се види в Аристотеловия Ликейон. След двайсетгодишното „следване" при Платон, след опита на преподаването на бъдещия владетел Александър Македонски и годините на странстване в Мала Азия Аристотел се връща в Атина и създава своята философска школа. Както Парменид и Платон, той изповядва метафизическото верую за тъждеството на битието и истината и се вдъхновява от Платоновата идея и пример за създаването на философска школа, в която да се изследват и преподават първозданните принципи на съществуващото и знанието. Платон е истинският баща на понятието за висша школа, в която духовното напрежение всекидневно се насочва и съсредоточава върху невсекидневни, максимално непрагматични, абстрактни питания. Аристотел диалектически продължава преподавателско-образователният идеал на своя учител. И за него, както и за Платон, философията и то първата философия, която той нарича единствено и само „**теологика**" – божествена наука за божественото в битието[66], е начало, край и среда на „системата" от знания, на съвкупността от науките, изучавани и преподавани във висшето средище, създадено и ръководено от него.

И все пак той е бил вдъхновен от представата за висша школа, в която неговата собствена философия ще бъде и онтотеологически гарант, и методологически пътеводител на всички конкретни проучвания на множество разнородни битийни сфери. В Ликейона са се събирали сведения и са се осъществявали научни „проекти" от десетки различни области. В един

[66] Вж. Аристотел, „***Метафизика***", С., 2000, Изд. „СОНМ", кн. I. II, VI. Превод Николай Гочев, кн. I, II, Иван Христов, кн. VI.

момент той се превръща в огромен класьор на научното знание и фактологическото богатство за неща, от които никой до този момент не се е интересувал в Гърция по този начин. Според не малко съвременни аристотелисти това е била „метафизическата катастрофа" и голямото „падение" на Аристотел, който в последните десетилетия на живота се отвърнал от онтотеологията и се самозабравил в организирането на фактосъбираческата работа в Ликейона[67]. Наистина Аристотел в този период превръща своята философска школа в прототип на много по-късно възникналите университети, а сам той става модел за ректор – преподавател и ръководител на цялата научна дейност на това научно средище.

В Ликейона освен всички видове философски дисциплини се събират, сравняват и съпоставят конституциите на стотици гръцки полиси и икономическите данни за тяхното стопанство, богатство и пр. От тях се появяват не само трактатите „Политика" и „Икономика". Менторско-идеологическите внушения на Платоновата „Държава" очертават корпуса на тоталитарните теории на затворените общества до ден днешен[68]. За разлика от тях, от Аристотеловото събиране, съпоставително анализиране и преподаване на законодателните и политическите устройства на различните гръцки и негръцки държави се ражда философията на правото, теорията на държавата и правото, икономиката и политологическите науки, в качеството им тъкмо на университетски дисциплини, изучавани като науки.

В Ликейона, разбира се, са били широко застъпени и фундаменталните природонаучни дисциплини. Теоретичното обосноваване на това е идвало от разбирането за физиката – „втората философия" – като науката за онова, което притежава началото на движението (или причината за неговото преустановяване) в себе си. В това отношение много често се казва, че разликата между Платон и Аристотел е почти полярна, но всеки, който е чел внимателно „Тимей" от началото до края му, ще се съгласи, че прословутият Аристотелов интерес към всичко, което се движи, със сигурност е бил предизвикан от (Платоновото преподаване по времето на написването на) този енциклопедичен диалог за космологията и космогонията, за „теоретичната физика" и астрономията, и дори за „произхода на видовете". Аристотел не се е интересувал от „произхода", защото според него в абсолютен смисъл нищо никога не е произлизало от нищо друго: космосът и ейдосите на всички неща в него са вечни и неизменни. Поради това всички те трябва да бъдат добросъвестно изучени. Не само божествените небесни тела, не само общите закони на движението, времето и промяната на мястото, но и всички одушевени неща, всички растения и животни. Така възниква философията на живота и биологията. Това обяснява и странните (за някои познавачи на неговата

[67] Популярна теза на Вернер Йегер. W. Jaeger. *„Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung"*. Berlin 1923.

[68] Известно твърдение на Карл Попър, разгърнато в *„Отвореното общество и неговите врагове"*, т. I : *Магията на Платон*. С., 1993 г., Фондация „Отворено общество" и Изд. „Златорогъ"; превод Камен Лозев.

философия) дисекции и вивисекции на стотици видове животни, извършени лично от самия него. Освен анатомично-физиологичните занимания, засвидетелствани в ***Historia animalium***, Аристотел е бил обсебен и от интереса си към ембриологията. Той е наблюдавал различията в яйцата всеки ден по време на мътенето на птиците, различните по продължителност гестационни периоди на живораждащите животни, развитието на ембриона в различните седмици на бременността им, опазването на хайвера при хайверохвърлящите риби и т.н., и т.н. И нищо от това не е било просто хоби или ексцентричната почивка на философ, уморен от десетилетни метафизически спекулации. „За раждането на животните" и „За частите на животните" убеждават, че в животните Аристотел е виждал най-удивителното и безостатъчно въплъщаване на всичките си онтотеологически убеждения. Поради това те заемат толкова голяма част и от писаното наследство, и от изследователско-преподавателската му работа в школата. А аналогичните проучвания на растенията – на тяхното устройство и причините за това, на частите, живеенето и възпроизвеждането им, са извършени от неговия приемник, следващия „ректор" на Ликейона – Теофраст.

И все пак в Ликейона най-застъпени са били антропологическите и хуманитарните дисциплини. Логическите и етическите трактати, които четем днес, „За душата" и „За поетическото изкуство", както и голяма част от „трактатчетата", включени в т. нар. Parva naturalia – свода от малки естественически работи, са всъщност „учебниците" на неговите студенти и записките на неговите лекции, по които лесно могат да бъдат възстановени учебните планове и програми на всички дисциплини, изследващи човека. В Ликейона очевидно е била на почит т. нар. днес когнитивна наука и епистемологията: възприемането, познанието, процесът на узнаването и знанието, мисленето и душата, сънят и сънищата са били средоточие на преподаването на Аристотел. Разбира се, Ликейонът може да претендира и за титлата „първият филологически факултет в Европа", защото в него са били представени и фундаменталните филологически дисциплини: езикознанието и литературознанието. Лингвистическите интереси, проучванията върху същината на езика и неговата структура, върху морфологията, синтаксиса и семантиката на гръцкия от онова време са точно отразени в „Категории", „За тълкуването" и „За опровержението на софистическите доказателства", а ще се намери ли някой, който да оспори значението за литературната наука на „За поетическото изкуство"?

Този обхват на сферите на знанието, изучавани и преподавани в Ликейона, ще стане образец и за най-големите научни центрове на елинизма като Александрийския Музейон[69], и за средищата на науките и образоваността, основавани през средновековието във Византия[70], в

[69] За духа, образованието и културата на елинистическата епоха вж. Богдан Богданов *„Литературата на елинизма"*, С., 1997, изд. „Анубис", с. 5-42.

[70] По този повод незаменим е Херберт Хунгер, *„Империя на ново средище. Християнският дух на византийската култура"*, С., 2000 г., Изд. „ЛИК", превод

арабско-мюсюлманския свят[71] и по-късно в Западна Европа. Да се учудваме ли тогава на това, че във всеобщата човешка история на културата и образованието, винаги когато е процъфтявал перипатетизмът (в света на исляма) или доминиканството и томизмът (в католическия Запад), се е възраждала и идеята за енциклопедизма на знанието, за вселената на науките, изучавани и преподавани в университета?

Гергана Инджиева; гл. V: *Науката и образованието в борба за баланс между езическото и християнското*. С. 388-474.

[71] Вж. Ради Радев, „***Из историята на арабската философия***", С., 1966, „Наука и изкуство", с. 3-31. Б. Ръсел, „***История на западната философия***", С., 1998, ИК „Христо Ботев"; превод Лъчезар Живин. С. 446-456.

ПОЕТ И МИРОГЛЕДНИ СТУКТУРИ В АРХАИЧНАТА СТАРОГРЪЦКА ЛИРИКА
(общи наблюдения)

Дияна Николова

1. Встъпителни думи

В основата на всяко изследване на художествените феномени в архаичната старогръцка култура стоят множество кръстопътни зони. Всеки път, когато изследователят се насочи към литературната продукция на архаиката, той се изправя като Едип пред загадъчно същество – пред образ, подобен на Сфинкса; образ синкретичен, съпротивляващ се на ясно и еднозначно описание, натоварен със символи, ритуално жестикулиращ и говорещ, сякаш обредно-напевно произнасящ повтарящи се фрази и сентенции. Това „същество" е конструирано веднъж (обективно) от запазената до днес антична литературна продукция, както и от други художествени факти – скулптури, малка пластика, вазова живопис, архитектурни ансамбли. Втори път се появява (конструира) в обемистите теоретични изследвания през последните 200 години – като интелектуални модели и представени образи на архаиката, създадени от множество клонове на хуманитарната наука от времето на Романтизма до наши дни[1].

Този културен Сфинкс задава множество въпроси пред изследователя на античността, които нямат еднозначен отговор: какво представлява архаичната лирика като литературен феномен, как се мисли през VII-VI в. пр.Хр. за автора, авторството (поетическата демиургия), за човека и земното битие, за боговете и космоса. Къде е тънката и протеична грани-

[1] До края на XIX век преобладаваща роля в изследванията на литературното наследство на античността има класическата филология. Ситуацията коренно се променя от началото на XX век, когато се отделят множество самостоятелни науки със сериозен принос в събирането на нови факти и тълкуването на културата на древна Гърция: античната география, археология, етнография, етнология, лингвистика, епиграфика, литературознание, фолклористика, философия, изкуствознание, религиознание и др. Резултатите са свързани, от една страна, с разширяването на обема от знания за античността (и разширяването на времевия диапазон на „осветеност" на културата), от друга страна – „при известно задълбочаване на знанията в отделните области е налице застой в изследването на духовната култура, ограниченост в изследванията, пропаст между различните области на знанието, изкривяване на реалната картина на Древността или неспособност тя да се построи. И всичко това е особено нагледно в областите, непосредствено свързани с духовността, тайното знание, религията: с мита, култа и архаическия епос." *И. Шталь, предг. към „Ранняя греческая лирика", С-П. 1999 г.*

ца между ритуално-митологично и специфично литературно? И не на последно място, но най-обобщено – какви са устойчивите мирогледни структури, изработващи се в периода на архаиката, и как те работят в класиката. Как се вписва активният глас на поета в общия фон на цялостната художествена продукция (спрямо художника и занаятчията, изработващи керамични съдове, скулптора и архитекта, музиканта и рапсода).

Всички тези кръстопътни интелектуални топоси изискват специфична методология и внимателното привличане на обемист, често доста разнороден художествен материал.

В този смисъл диахронията на културните процеси е необходим и задължителен ключ за разбирането и интерпретацията на античността, чрез който се наблюдават и описват синхронните срезове в културата – на пръв поглед ясни и непротиворечиви в своята обговореност и подреденост, но всъщност също толкова изненадващи и нехомогенни в единността си (очертана от литературната история), колкото са и въпросите за генезиса на античната литература, на нейните основни литературни родове и жанрове; за философския „взрив" през V-IV век пр.Хр. и неговото затихване от елинизма нататък, както и редица други въпроси, с които започват много авторитетни изследвания, посветени на различни феномени от античността. Кога и как човекът поставя себе си в центъра на битието и говори за това в текста, какви са първите представи за човешко? Какви могат да са аспектите на личността в ранната антична литература? Кога героят се отделя от човека; кога човекът става индивид; има ли субективна гледна точка в старогръцката култура и на какви равнища може да се търси и открои тя?

В това изследване ще се придържаме към най-общото разбиране за културата като синхрония и структура, която може да бъде описвана от различни гледни точки – в случая чрез присъствието на човека в текста, чрез образите, чрез начините на мислене, изграждането на определени ментални модели, на обща светогледна представа. А легитимността на диахронията се оправдава, доколкото тя е последователност от синхронии, чрез които могат да се описват езикът, мисленето, развитието на литературните образи и представи, жанровата динамика, различни аспекти на човешката идея за личността – т.е. в процеса на търсене на смисъла ще се гради и разбирането за човека, за твореца в архаичната антична литература и неговия светоглед[2].

[2] Общата структура, с която разполагаме (много неоднородна в избрания времеви диапазон – VIII-IV век пр.Хр. – обхващаща мит, епос, архаична лирика, театър, философска проза и поезия, историография), предлага ясна система от образи, фабули, теми, специфична представа за време и пространство, етични категории и естетически понятия – един устойчив сноп от изходни елементи с променящ се смисъл и функции, чиято динамика ще проследим с оглед на поставения проблем

***

Архаичната старогръцка лирика е изкуство, родено в динамично време на промени в цялостната структура на гръцкия свят; изкуство, стоящо еднакво близо до фолклора, мита и архаичния епос, както и до същинското разбиране за литература, родено в класиката. Тази лирика е „междинен феномен, съчетаващ черти на фолклорното и на личното литературно творчество".[3] Въпросът за самата междинност неведнъж е дискутиран и обговарян от различни гледни точки – от литературоведи, фолклористи, класически филолози, антрополози, социолози и етнолози.[4] Основните отчитани моменти при всички съпоставки между тези стадиално различни етапи на културата и нейната художествена продукция са положени в традиционната триада *автор – текст – публика*: отчитането на образа и статута на автора, присъствието му в текста и в литературния контекст; комуникативната природа на творбата (пряка или косвена комуникация, типове културни среди и тяхното отреагиране на художественото послание, реторически стратегии на текста); специфичният адресат на литературата във фазата на устно битуване на авторските творби (родова общност, полис, хетерия, приятелски кръг от единомишленици, ритуално обособен кръг); зависимост на автора и художествения текст от извънлитературната ситуация, от жанрови конвенции, от идеологически канони и др.

Рисковете на едно обобщено теоретично говорене за архаичната лирика чрез чисти абстрактни модели са споделяни нееднократно от много изследователи. Тук ще систематизираме накратко онези съображения и изходни тези, които ни се струват най-важни и ще са активно отчитани и в настоящия интерпретативен опит.

На първо място това е представата, че античната литература има „вторично митологична природа" и от това произтича „специфичната ѝ система за изграждане на универсален смисъл"[5]. Ранната старогръцка

– процесът на пораждане на идеята за човешкото и нейните основни аспекти в лириката в периода до класиката; изковаването на представите за поет, за авторство, както и на една цялостна мирогледна концепция – по-сложна и протеична от епическата.

[3] Б. Богданов, „Между фолклора и литературата", с.5, В: „Поетика и литературна история", С., 1990 г.

[4] Вж. подробния, систематизиран преглед на теоретическите изследвания по тези въпроси в стат. на Б. Богданов „Между фолклора и литературата", в: „Поетика и литературна история", С., 1990 г., както и в наблюденията му за особеностите на словесното изкуство до елинизма в: „История на старогръцката култура", С., 1989 г., IV гл.; „Мит и литература", С. 1985 г., I, V, VII, VIII гл.

[5] „В качеството си на „развалена митология" елинският мит рано започва да се използва чисто литературно-художествено, като при това запазва своите изконни функции – да решава колективни проблеми, да концепира света в митически

литература много дълго време битува устно, в празничен режим, на състезателен (агонален) принцип, с доста осезателна ритуална, култова първосъщност (включително и в класическия период). Вторичният мит, генериран на свой ред от литературата, съпровожда всички нейни форми до началото на елинизма – от свързаните с обреда и ритуала жанрове на лириката до „работния мит" на Платон (авторски, художествен и идеологически конструкт на една литературна епоха и на един философско-индивидуален глас).[6]

В този смисъл е интересно и оправдано наблюдението върху запазените антични поетически фрагменти, с цел да се установи напрежението между устойчиво външно означаване, устойчиво значение и пред-назначение на един текст и авторско, лично послание, построяване на нов смисъл и на код за разбиране на творбата, лично строене на действителността в художествения текст. Динамиката на това отношение описва и един от процесите на раждане на индивида – на човека, на поета, на личния глас в недрата на една традиционна, анонимна, колективна култура.

Отчитането на факта, че до зрялата класика системата за вторичномитологично, външно означаване в литературата е активен, но не единствен феномен, е много важно при опита да се осмислят процесите, водещи до раждането на индивида, на авторското съзнание, до разчленяването на общността от колективни индивиди в общност от индивидуални съзнания, ползващи текста не само и не предимно фолклорно. В противен случай архаичната лирика ще изглежда безнадеждно несъвършена, неумела, тавтологична, ритуално-митологично настроена, наивно реторична, т.е. „като че ли само опит за произведение"[7].

фабули и да разчита на универсален светоглед и универсална система от знаци, която да го описва и поддържа." Б. Богданов, „Мит и литература", С., 1985 г., II глава, с. 49.

[6] „Един вид паразитна система, той (митът) може да бъде *носен от сюжета и от жанра, които в ранната гръцка литература имат само видимост на литературни форми* (курсивът мой -Д.Н.), но всъщност са равнище за означаване на колективна съдба, генератор на определено високо значение за творбата. Или казано по друг начин, те се определят от извънлитературната ситуация, обезпечават уместността на литературната творба от гледна точка на общоважима ценностна система." Б. Богданов, пак там, с. 48-49. Вж. още и разбирането за античния литературен жанр у Б. Богданов в „Между фолклора и литературата", цит. сб.: „Литературният жанр е едър канон за определено мирогледно реагиране,(...) традиционно дело, в което се пази колективната памет", с. 17.

[7] Б. Богданов, „Между фолклора и литературата", с. 16-18. Тук е уместно да добавим още няколко уговорки и примери, подготвящи настоящата ни теза. Теогнидовият сборник е показателен за това как съвременните изследователи се опитват да разрешат загадката на авторството. Около II книга на Теогнид, съхранена само в един препис от X век (Codex Veronensis), и до днес няма единно становище. Фактът, че в тази поетическа антология има много чужди текстове – на Калин, Солон, Мимнерм, Фокилид – обърква и провокира. Едни считат, че

Не само особеностите на архаичната епоха и характера на литературната комуникация от това време налагат и предполагат липсата на „чисто авторство". Високата честотност на едни и същи мотиви, теми, образи, сюжети и литературни „позиции" в един жанр или в сходни жанрове не е непременно аргумент за неразвитост на авторското съзнание и потребността от оригиналност и индивидуално себеизразяване в една културна епоха. Нека припомним само, че този феномен е характерен (с нови функции, с различна степен на интензивност и забележимост) за западноевропейската литература до времето на „антитрадиционализма", до романтическия XIX век. Примерите, които могат да се посочат, са от епохи, в които наличието на автор (в съвременното му разбиране), на творческо самосъзнание, на оригиналност и принципна новост са отдавна установен факт. В зрялата английска ренесансова литература се появява драматург, който няма почти нито един авторски сюжет – Шекспир. Развитието на европейската ренесансова сонетна традиция води до аналогични наблюдения като тези при античната лирика – пълно тържество на жанровия канон. Просветителският писател Льосаж е „оригинален автор", само ако забравим, че е авторизирал чрез превод на френски език известни испански ренесансови романи и драми. Творбите на Йохан С. Бах много често използват взети в чист вид теми от други съвременни или по-ранни автори[8]. До късния XVIII век в музикалната култура на Европа се счита

сборникът е бил предназначен за училищна христоматия и е компилативен; други, че съставителят е добавял чужди текстове по тематичен принцип; трети – че вероятно Теогнид е имал намерението да преработи чуждия, взет назаем, материал. Тезата на А. И. Доватур ("Феогнид и его время", Л., 1989 г.), която в логиката на настоящото изследване ни се струва най-адекватна, е, че се преувеличава фактът на чуждите цитати и на вътрешната неоднородност на сборника. Двете книги на Теогнид са авторски, а „чуждото тяло" в тях е съзнателна заемка. Напълно в традицията на архаичното поетическо творчество (от Архилох до Алкей, Теогнид и Симонид) е да се заемат наготово или в преосмислен вид (чрез полагане в нов и неочакван контекст, с нова семантична обагреност) чужди сентенции, поговорки, фрази, думи. Изящно артикулираната мисъл по обща, популярна тема, многократно „споделяна" от различни творци, е достатъчно силен аргумент тя да се повтаря, да се мисли като своя – традиционна и в същото време много лична.

[8] Примерът с Й. С. Бах не е случаен, плод на примамлива аналогия. Гръцката „мелика" представлява слово и музика, взети заедно, в хармонично единство и сложно обмислена оркестрация. Затова наблюдения, свързани с развитието на класическата музика в Европа до ранния XVIII век не са толкова дистанцирани от поставения проблем, колкото на пръв поглед изглеждат. Творбите на Бах показват ***три*** начина за ***използване на „чуждия текст" като свой:*** 1. ***заемане на цяла готова тема*** *от чужда творба* (напр. „Фуга върху тема на Легренци"); 2. ***транскрибиране (преписване) на цяла чужда творба с промяна на част от инструментариума или на целия инструментариум*** (напр. „Концерт за четири цигулки и оркестър" на Вивалди става при Бах „Концерт за четири пиана и оркестър", а при пълна промяна – „Concerto Grosso" на Вивалди – в „Концерт за

за напълно нормално композиторът да „създава" своя творба чрез вариативния си прочит на чужда партитура.

Културните процеси в Европа до XIX век не могат лесно да се положат върху ясните граници на по-късно създадената опозиция: *авторство/ епигонство; лично/заето, цитирано; оригинално/вариативно*, както и прибавената към нея втора, оценъчна опозиция: *добро, същинско творчество / лошо, имитативно творчество*. Едва в теориите на романтизма двата реда на тези опозиции семантично се изравняват[9].

Реалната културна среда, породила жанровете на архаичната лирика, е нещо сложно и динамично; тя се нуждае от опит за конкретизиране, за да се положи в нея авторският текст и гласът на поета – при всички уговорки, че толкова отдалечена във времето и преобладаващо устна култура, запазена по оскъдни фрагменти и по-късни литературни свидетелства, е невъзможно да се възстачови напълно успешно и задоволително[10].

соло орган" у Бах); 3. ***транскрибиране на цялата чужда творба с прибавяне на един нов глас*** (напр. прибавянето на партия Viola obligato към „Stabat Mater" от Перголези – тази творба Бах създава през 1745 г.). Примерите за трите типа постигане на авторство чрез използване на „чужд изходен текст"в музиката до средата на XVIII век са любопитни и биха могли да провокират и нови аспекти в изследването на ранната антична лирика, където, ако и да е загубена музикалната партитура, е запазено отчасти „либретото" на поета, на античния творец. Разбира се, тази аналогия правим при ясното съзнание за това, че в случая става дума за разностадиални културни явления и рехавата пътека на приликите минава през доста трудни бариери, задължителни за отчитане – старогръцката архаика не познава авторефлексията, логиката на „чуждото слово" в нея работи в друг режим на смислополагане и „авторството" следва също да се мисли по друг начин, различен от този у Шекспир, Бах, Льосаж и др. автори от XVII-XVIII век.

[9] Не е случаен и фактът, че именно от началото на XIX век насам се появява и „теоретичният бум" на интереса към античността. В много от изследователските методологии е видим и отпечатъкът на тази създадена вече „антитрадиционалистична" нагласа към културните факти, към литературния текст и художествените факти от другите сфери на изкуството.

[10] Затрудненията произтичат и от факта, че сведенията за новите папирусни текстове на старогръцката лирика, въведени в научен обрат, са от последните десетилетия на XX век (след 1972 г.). Все още малко популяризираните у нас анализи върху тези фрагменти (на класически филолози) затруднява боравенето с новите текстове от страна на специалисти в други области на хуманитаристиката. След класическото издание на D.L. Page „Poetae Melici Graeci", Oxf. 1962 г. и преди това другото авторитетно класическо издание „Anthologia Lyrica Graeca" E. Diehl, 1942 г. новите папирусни находки са публикувани след 1974 г. в „Допълнение" на Пейдж. То включва респектиращо голям обем от нови фрагменти – 478 – на познати вече автори, както и на нови, неизвестни досега. Тези фрагменти съществено разширяват литературното наследство на Стезихор (още 143 фрагмента), Ибик (107 нови фрагмента), Симонид (нови 123 фрагмента); допълват представите за Сафо и Алкей; дават нова светлина за решаването на дискусионни въпроси и водещи хипотези в класическите филологически изследвания. Вж. обзорът на Н. С.

***

Ако е вярно твърдението, че „в определена степен цялата елинска класика има атическо оцветяване“[11], то в същата логика на наблюдение може да се твърди, че архаичната култура, създадена за около 200-250 години в един огромен в териториално отношение регион (от Сицилия до Мала Азия), създава и подготвя в много отношения онази култура, която през V век пр.Хр. ще се концентрира в Атина и оттам ще се „излъчи“ в следващите векове и културни периоди.

В недрата на архаиката се изковават художествени представи и категории, етически ценности и литературни нагласи, както и специфични художествени практики, които доста видоизменено ще наследи Перикловият век. Драматурзи, поети и философи от V – IV век пр.Хр. „негласно“ ще обговарят вече създадени представи и устойчиви мирогледни нагласи, ще спорят с традицията. Техните жестове почти винаги (и сякаш незримо) ще са отправени към архаичните лирически поети, а по-видимо и огласено ще репликират образцовия, но по-далечен (и „по-безопасен“ от гледна точка на влияния) епически поет Омир[12]. Краят на този процес се простира до късната класика (от натурфилософите до софистите, Платон и Сократ, до поетите, художниците и музикантите от IV век пр.Хр.).

Ето част от възможните и предполагаеми „фрагменти“ на този античен културен диалог, конструирани тук от гледна точка на въпроса за поетическата фигура в архаичното общество и изкуство, за мирогледните структури на времето, носени и огласени от античния говорител на поетическото про-зрение и знание за света.

2. Архаическата словесност в контекста на епохата (VII – VI век пр. Хр.)

Периодът от цялостното развитие на Гърция през VII – VI век пр.Хр., наречен архаика, е самостоятелен културен топос, в който се зараждат и развиват художествени, естетически и духовни явления, останали в голяма степен без видима приемственост през следващите епохи. Ето защо и архаическата словесна поетическа система не би трябвало да се отваря произволно в размити и неясни хронологически граници, да се универ-

---

Гринбаум по този въпрос – „Новые папирусные тексты древнегреческой лирики (1962 – 1987 г.)“, В: „Ранняя греческая лирика“, С-П. 1999 г.

[11] Б. Богданов, „История на старогръцката култура“, С., 1989 г., V гл., с. 122.

[12] Дискусионни в литературата на класиката остават въпросите за „благото“, реда и справедливостта, както и целият комплекс от социални и етически категории, обговорен в лириката от VII-VI век пр.Хр. – въпросът за теодицеята, за земното битие и границите на индивидуалността в полисната общност, за човешкото щастие и мярата в живота.

сализират наблюдения и изводи, преди да се огледат всички елементи на художествените процеси в техния адекватен социално-исторически, политически и културен контекст.

В сравнение с предполисна, родовообщинна Елада и с регламентираната центростремителност на процесите в класическа Гърция епохата на архаиката издава своя уникален, многолик и предизвикателен образ. Тази епоха често е наричана „динамична, отворена за външни влияния, центробежна, витална и многообразна". Изкуството по това време се ражда в огромен и пъстър (в географско и в културно отношение) свят, създава се от „подвижни индивиди", носители на различно светогледно отреагиране на света[13]. В този смисъл архаичната елинска култура носи отпечатъка на едно разноречие, породило много нови словесни „жестове" – обилието от жанрове на архаичната лирика, нови стилови решения във всички изкуства. Пораждат се и нови практически форми за социално усвояване на реалността – демократичните реформи в полиса, нови законодателни практики (Клеобул, Солон, Питак и др.). Античната традиция сочи, че законодателят обикновено е поет и мъдрец – фигура с висок, почти харизматичен статус в обществото, ползваща се с абсолютното доверие на колектива.

За развитието на поезията и изобразителното изкуство от особена важност е и фактът, че именно в архаиката си дават среща много противоположни художествени традиции, идващи от крайния гръцки Запад (Сицилия), от Египет, от източните области (М. Азия, островите в Егейско море).

Дорийската и йонийската светогледни нагласи и художествени практики намират пластично-визуален израз в храмовата архитектура, в скулптурата (изобразителните решения на куроса и кората[14]), но също така и във всички други области на изкуството: дорийската епическа хорова поезия (Стезихор[15] и Ибик), йонийската елегия, соловата лирика на о. Лесбос

[13] Б. Богданов, „История на старогръцката култура", IV глава.

[14] Вж. по-подробно анализа на дорийския и коринтския стил в храмовата архитектура и в скулптурата в задълбочените изследвания на Г. И. Соколов „Стилевые основы искусства архаики" в: „Ранняя греческая лирика", С-П. 1999 г.; Д. Ю. Молок, „Еще раз об архаической улыбке", пак там.

[15] Сицилиецът Стезихор въвежда триадическата метрическа схема (ААВ - две симетрични строфи и заключителен епод), станала основен композиционен принцип, норма за хоровата лирика и трагическата поезия. Новите 77 фрагмента от Стезихор, публикувани през 80-те години на XX век, показват една тенденция, доскоро само хипотетична в теоретичните работи, посветени на хоровата лирика – че триадическата схема е разпространена поетическа практика в целия гръцки Запад през 7-6 век пр.Хр. Тя по-късно ще се осмисли в нов художествен план от старогръцката трагедия. И друг важен мотив от поезията на Стезихор и на последователя му Ибик ще остане актуален във века на драмата – обработката на митически

(Алкей, Сафо) и на другите егейски острови. Появяват се фригийският и лидийският музикален лад, сложната музикална оркестрация на мелическите жанрове. Дават си среща архаични поетически практики и поетически езици (диалекти), живи от преддорийско време и запазени във фолклорната поезия, култовата лирика и ранната хорова лирика[16]. От друга страна се ражда и философската рефлексия на битието (йонийските философи от VI век пр.Хр.).

Новият, почти необозрим свят, в който живее човекът от архаиката, е предизвикателно непонятен, променлив, различен от описания и осмислен от епоса митологически космос – община с ясно регламентирани правила и закони. Този нов свят, полисът и пътуващият човек раждат първата индивидуална рефлексия на битието – така се появяват индивидът, личната гледна точка, съзнанието за свое/чуждо, лично/общностно, индивидуалният поетически маниер и глас. В същото време тази индивидуалност, изплуваща като скулптура от огромен неочленен варовиков камък, обговаря своето битие чрез представите и идеите за общото, голямото колективно битие. Затова старогръцката архаична лирика носи на всички нива белезите на дуалност, на неясната все още разчлененост индивид – колективен индивид. Наблюдаваните в нея процеси никога не са напълно синхронни и с една ясно очертана посока. Архаически мито-ритуални елементи стоят редом с новото аз-съзнание, индивидуалният глас на поета – с колективни представи и традиционни морализаторски „жестове"; самотната гледна точка за света – с универ-

---

фабули в един драматизиран сюжет с речи на герои, изправени пред важна трагическа ситуация на избор между благополучието на града и личното благо на индивида. В това отношение би бил любопитен един по-задълбочен паралел между Стезихор (и този тип епическа поезия, която тръгва с него) и Есхил. В ранната старогръцка трагедия въпросите за съдбата, Мойрите, земния „дял", „участ", „жребий" и правилния избор на човека продължават да се дискутират с все по-засилена социално-политическа, етическа и философска дълбочина, която не присъства при Стезихор, но логиката на мисленето вече е заявена (поемите „Thebais"/„Тебаида"/ и „Eriphyle"/„Ерифила"/). Както Есхил ще промени ранната митологическа версия за Едиповия род чрез въвеждането на родовото проклятие (Йокаста при него ще стане майка на Етеокъл и Полиник, а не посочената от Стезихор Евриганея), така ще се преобърне при атинския драматург и въпросът за теодицеята, заявен още у Теогнид, но санкциониран при Есхил (в „Орестея").

[16] На тези въпроси са посветени и изследванията на Н. С. Гринбаум за езика на хоровата лирика – за срещата на различни художествени практики от гръцкия Запад, от континентална Елада и М. Азия в епохата на архаиката и класиката.Н. С. Гринбаум, „Язык древнегреческой хоровой лирики", Тб. 1986г., с. 10-33; „Диалектная база языка Пиндара", в:„Античное общество", М., 1967 г., с.266-274; по същия въпрос и в: „Классическая филология", Л., 1959 г., с. 93-103. Още и Н. А. Чистякова, „Древняя поэзия греческого Запада (Возвращение Стезихора)", в: ВДИ, 1985 г., 2 бр., с. 217-237.

сални гръцки ценности и мирогледни нагласи. Поезията ту ще съшива „нови дрехи", адекватни на новото време, в което е положена, но в тях ще „облича" старо съдържание, ту ще навлича много стар и познат хитон, но под него ще проблясва новаторска, индивидуална мисъл[17].

3. Специфичната литературност на старогръцката лирика

За произхода и синкретичната природа на архаичната елинска лирика е писано обстойно в редица литературно-исторически и теоретически трудове. Хетерогенността на поетическия текст се обяснява с неговата култово-обредна първосъщност, с особената ситуация на празнично битуване, с факта, че музиката до IV век пр.Хр. е пълноправна част от общото художествено „тяло" на меликата. Ритъмът, мелодията, звукът на инструмента, мимическо-танцовото действие са точно толкова важни, колкото и словесното изящество[18].

Устният логос чак до времето на класиката се мисли като гаранция за адекватното и пълно предаване на Истината, на поетическата теза – „изповед". „Вероятното се поражда в главите на хората поради подобието си с истината" – който познава истината, може да установява подобия („Федър", 267а). Затова реторическият модел на *говорене – извеждане на истината чрез подобия* – е толкова важен за античните автори и във вре-

[17] И така ще става не само в архаиката, но и в атическата класика. *Трите модуса на поетическо говорене за света и човека (космологически модус, етически модус и философско-онтологичен модус)*, възникнали още с епическата поезия, ще присъстват и в старогръцката трагедия от V век пр.Хр. На сцената на Дионисовия театър отново ще се възкресят въпросите, задавани или просто констатирани в архаичната лирика – за колективна норма и индивидуално благо, за природата на човешкото в неговите свръхлични и лични аспекти, за теодицеята, за съдбата и боговете, етическия комплекс от представи и норми. / За тези три модуса, включени в единна символична система като взаимозаменяеми еквиваленти, говори С. Аверинцев при наблюденията си върху представите за космос и световно битие в античността и в Средновековието. С. Аверинцев, „Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего Средневековья", в: „Античность и Византия", М., 1975. /

[18] Оттук произтичат повечето трудности, свързани с изясняването на въпроса за генезиса на лирическите жанрове – музикалната партитура на текста е окончателно изгубена и реконструкцията на комуникативния акт в този случай е почти невъзможна – много повече, отколкото става това при театъра от V в. пр.Хр. Нека припомним още, че няма нито един запазен „авторски ръкопис" от античността. Минималната дистанция във времето до преписа е около 50 години, сочат текстологичните изследвания. Повечето преписи (следователно и подбор) са от III век пр.Хр., по-рядко от IV в. пр.Хр., по египетски папируси главно от I в. пр.Хр. – II в. сл.Хр., други са по византийски източници след IX век. Ако обобщим всичко, стигаме до следните изходни „бели петна": не е ясна първоначалната форма на античния текст, нито пък авторското отношение към него; много от записаните фрагменти, поеми или сентенции са с двойна и тройна номинация. Подписването на текста става сигурен факт едва в V в. пр.Хр.

мената на архаиката, и през класиката, когато започва вече теоретичният интерес към словесната форма, към „занаята" на поезията. Именно затова и Платон ще каже в „Ион" – „ сигурно съществува такова изкуство, отнасящо се до поезията в цялост"(т.е. „единност"- „to holon").

Един по-устойчив (и непротиворечив сякаш) път за предаване на словото откриваме в античната епиграма, която обаче до елинизма упорито се мисли за нелитературен жанр. Тя е единственото слово, което не се пее, а се дълбае или пише, но в устната елинска култура този именно факт дистанцира словото ù от изкуството и го лишава от строго литературно битие.[19] Епиграмата в чист вид представлява „глас на паметника, на обекта", който постепенно еволюира в „глас на колектива" (при сентенцията). По същия начин, като обобщен глас на човешката общност (пред боговете), възникват от мито-религиозните словесни части на ритуала първите жанрове – химн, пеан, трен, а после и елегия, епиграма.[20]

Най-ранните образци на старогръцка лирика (VII в. пр.Хр.) са огледало на митическата реалност, мислена като истинно битие (а не като отражение на профанното битие). Много по-късно, във времето след Солон, реалните човешки отношения имат шанса да се опоетизират, но пак през призмата на митическия прецедент – аналог. Не само при епоса, но и в лириката митическият свят е инвариант и на художественото, и на реалното битие.

Поезията упорито се мисли като свят на Музите, на Аполон и Хермес,

---

[19] Нека припомним, че деветте музи на изкуствата за древните гърци олицетворяват творчески дейности, винаги включващи музиката, пеенето и ритъма (наименованието „хоревт", например, означава „танцуващ" – от гл. choreo, т.е. хорът се мисли като танцуващо и пеещо „същество", актьор) . Няма музи на живописта и архитектурата в митологията, тези дейности си остават само „техне"и в плана на културата. После Платон във „Федър" ще прави аналогия между ***писаното слово*** (веднъж завинаги фиксирано, „сянка" на устния логос) ***и рисунката, живописта,*** за да се усъмни във възможността им да предават „жив" и ясен смисъл на човешкия колектив (275 д). „Как трябва да пише човек, ако желае написаното да е съобразено във възможната степен с изкуството?"(271 с). Устното слово в тази традиционалистична гледна точка, която прилага и към писания логос Платон, е по-пригодно за общуване, защото се съобразява с различните „видове души", към които е обърнато. По-нататък Сократ ще произнесе и пророческите слова, вещаещи раждането на филологията като дисциплина – „Хората тогава са слушали дъба и скалата (т.е. Истината, облечена в Слово), **докато за тебе има значение кой е авторът и откъде е . И не те интересува само това, дали нещата в преданието стоят тъй или иначе..."** (275 с) – / курсивът мой /.

[20] Достатъчно е писано за това, че лириката има водещи формални, а не съдържателни параметри – диалект, размер, тоналност (лад), съпровождащ инструмент и съответна музикална партитура. В съдържателен план водещ е празничният повод – ритуалите на прехода (сватба, погребение), четирите вида състезания (Питийски, Немейски, Истмийски и Олимпийски игри), като се пише предимно по поръчка.

на Олимп, Хеликон и Парнас. За това разказват и митът, и Хезиод в първа песен на „Теогония“[21]. Ранната поезия се пише само в хекзаметър, нейни носители са митическите аеди Орфей, ученикът му Музей, фригиецът Олимп, за когото се твърди, че е открил енхармоничната тоналност[22]. Затова и при Платон тази логика на мислене е активна (актуална) – в ранния диалог „Ион“, посветен на природата на поезията и на поетическото вдъхновение, Сократ прави аналогия между Омир, Хезиод и Архилох, от една страна, и пророците – гадатели, от друга[23].

Бихме могли да продължим наблюденията в тази посока, но на този етап ще се задоволим с извода, че ранните жанрове на лириката имат подчертано ритуално-митологична основа (с донякъде епическа образност и лексика[24]) и са породени от напрегнатото общуване с отвъдното, с непознаваемото. Те са толкова по-активни, колкото по-неясна, смътна е (ставала) била представата на гърците за съдбата и отвъдното. Ето защо в

---

[21] Хезиод е пастирът, станал поет по волята на боговете; обучен от Музите, които му дават тояга от лавър на планината Хеликон, за да възпее боговете. Очебийна е аналогията с Аполон – богът пастир и поет.

[22] Вж. още Я. Буркхард, „Културистория на Гърция“, С., 1998, III гл. Митическият поет и *флейтист* **Олимп** (по Платон, „Йон“ 533, bc) пеел в епически хекзаметър; **Талет** от Крит пък „открил“ пеана чрез хипорхемата (подражание на митическо действие с танц и музикален съпровод и хорова партия); **Терпандър** изнамерил *седем тоновата стълбица и седем струнната лира*. **Тамарис** бил *тракийски* аед, състезавал се с Музите и ослепен за тази си дързост от тях; **Орфей** – тракийският поет – китарист и лечител, пеел епически песни на религиозно-космогонична тематика.

[23] „Всички епически поети дължат способността си не на изкуството, а на вдъхновение и всички тия прекрасни творби те изказват в състояние на изстъпленост. Същото важи и за способните мелически поети (...) те започват да творят, когато кракът им улови ритъма и хармонията. (...) Защото без съмнение поетите ни казват, че събират песните си от медени извори, от някакви музини долини и градини, и ни ги носят като пчели, летейки и те също като тях. И истината казват. Поетът е същество леко, хвъркато и свещено, способно да твори само ако е вдъхновено и обезумено и само ако му е отнет разумът.“(**„Ион“**533 e – 534 a). „Ето защо бог ги лишава от разум и си служи с тях като със слуги, с прорицатели и божи гадатели. (...) По божи стимул способни са да сътворят само това, към което ги подтиква Музата – един дитирамби, друг енкомии, трети хипорхеми, четвърти епически стихове, пети ямби“. (**„Ион“** 534 c,d) А във **„Федър“**(245) отново ще каже: „поет ... е душа във вакхически ентусиазъм“. Симптоматично е, че дори в зрелите си и късни творби самият Платон ще спазва митическата и епическа формулност – обръщението към музите-покровителки, макар и не в онзи откровен вариант от VII в. пр.Хр., но със същия жречески патос/ **„Федър“**, 237,a; 278,c/. Аналогиите между Омир, Хезиод и Архилох са много устойчив топос – освен у Платон, те се срещат и при Хераклит Понтийски, „Граматика“, 3 гл. „За Архилох и Омир“; при Главк от Регион – „За древните поети“.

[24] Вж. кн. на Чистякова „Греческая эпиграмма VIII – III в. пр.н.е.“, Л., 83г.

V в. пр.Хр. отмира пеанът, дитирамбът се трансформира (както и други видове хорова лирика) в хоровите партии на трагедията, ямбите изграждат духа и стилистиката на старата атическа комедия.

4. Образите на поета в архаичната култура

А. Поетът и архаичният полис. Авторско име – митично поетическо инобитие.

Както митотворчеството предшества философското и индивидуално-художествено осмисляне на света и в голяма степен предопределя спецификата му (мита у Платон и в античната биография при Херодот), така и архаичната лирика е по своята природа вторично митологична. Поетът, нейният създател, също има двойствен статут. Оттук произтичат и другият тип въпроси, свързани с „реалното авторство" на един текст, дори когато се знае името на поета. Първите автори са откриватели (heuretai) – „вдигащи булото"[25], „изнамиращи". Хекзаметърът е изнамерен от жрицата Променоя в Делфи или от хипербореца Олен – пророк и гадател. Много поети, а и автори от късната античност[26], се спират на тази аналогия: Аполон и хиперборейците – митическият богоизбран народ, прекарващ времето си далече от беди, нещастия и болести – в пирове, музика, песни и веселие. Налице е изграденият културен идеал за човешки земен път, чието обяснение и потвърждение се търси в мита. Затова пиршествената тема ще върви редом с идеала за щастлив „дял" и „добра участ" от Мимнерм през Алкей и Анакреон до поетическите фрагменти на Платон. А когато се мисли за „щастлив край" вън от героиката, то той е пак жест по хиперборейски – самоубийство чрез хвърляне в морето. Изкушаваме се и тук да видим формулността на правилото – този образ ще се появи в лириката на Архилох (влюбеният, хвърлен във виното и любовта като от Левкадска скала), и в митовете (пародийни[27]) за Сафо и скалата Левка.

Поетът не само има митично инобитие[28], той често е с двойна номинация

[25] Така „хвърлят" или „вдигат" булото боговете пред очите на героите в Омировия епос.

[26] Алкей – „Химн към Аполон", Пиндар – X Питийска ода, Плиний – „Естествена история" IV, 26.

[27] В старата и елинистична комедия – сюжетите на : Антифан – „Левкадия" (V-IV век пр.Хр.), Платон-Комикът – „Фаон" (V-IV век пр.Хр.); Менандър – „Левкадия"(IV-III век пр.Хр.), Дифил – „Сафо" (IV-III век пр.Хр.).

[28] Примерите за устойчивостта на представата за митическото битие, митическата биография на античния творец, са много. Митологизирани са всички гръцки мъдреци от VII век пр.Хр., както и поетите Евмел, Арион, Евмолп, Орфей. За родното място на първия мелически поет Алкман се спори, както около Омир. Архилох има светилище на о. Парос и е почитан редом с Музите. Митът разказва как атиняни се присмели на лакедемонците и вместо военна помощ им изпратили куция поет и учител Тиртей, а той с песните си свършил повече работа, отколкото

в литературната традиция – например: Омир – Мелисиген, Тисий – Стезихор ("поставящ хорове"), Мимнерм – Лигиастид (така го назовава Солон в една епиграма[29]), Аристокъл – Платон.[30] После двойната номинация ще се превърне само в литературна игра с традицията (напр. Теокрит – Симихид). Личността на архаичния поет има харизматичен статут, не само битие на чисто реален индивид – Архилох е обявен за герой, Сафо е възпята като десета муза, Есхил е мислен като митически богоизбран поет, посветен в Елевзинските мистерии; Софокъл е Дексион[31] – лечител и благодетел на Атина. Такава двойственост има и в литературния текст (отношението автор/лирически герой; самият персонаж в лириката в същата степен, както в епоса, се извежда по схемата *герой – антигерой).*

Двойственото и обобщаващо мислене на гърците за битието – като за *реално/сакрално; покой/действие; благоденствие (еудаймония)/ лишения,* се налага и върху една друга разколебаност на единичната представа за твореца. От една страна той е жрец, медиатор на хетерия или полиса спрямо отвъдното в плана профанно/ свещено, изкуство/живот. От житейска гледна точка той обаче често е метека – майстор занаятчия, дошъл отвън, но

боен отряд. Известни и обговаряни и до днес са митовете за Сафо и Алкей, за Сафо и Фаон. Древните елини са вярвали, че Питагор произлизал не от земен човешки род, а от Аполон и поради това са го считали и за чудотворец. Хераклит е бил почитан заради царското си потекло – рода на атинския цар Кодър. Демокрит е бил считан за посветен – не просто философ, но и маг, гадател, умеещ да контролира жизнените процеси и дори смъртта. За „божествения Платон" се е запазила също митична биография – бил роден на 21 май (7 Таргелион), т.е. на рождената дата на бог Аполон. Митичните свидетелства на негови биографи сочат, че родът му възхожда към бог Посейдон и Тиро; за него се разказва, че в детството си бил хранен с меда от пчелите на мъдростта в планината Химет – в обиталището на Пан, Аполон и нимфите (Елиан, „Разни истории",21). Митична е и първата среща на Сократ с Платон, предшествана от съня на Сократ, в който на колене-те му кацнал лебед (Аполонова зооморфна ипостаза). Той пеел чудно, а после отлетял в небето. Павзаний разказва за съня на Есхил, в който се явил Дионис и му заповядал да пише трагедии (I,21,2). И това са само част от примерите, които могат да се посочат.

[29] Става дума за известното двустишие на Мимнерм за продължителността и ценността на човешкия живот (фр. 6 – по Diehl, ALG, 1949 г.) и поетическия отговор на Солон в четиристишие (фр. 22 – по Diehl, ALG), където Солон нарича своя съвременник „звънко пеещ".

[30] Името Платон е дадено на Аристокъл от учителя му по гимнастика, известния борец Аристон от Аргос. Платон е бил обучаван в традиционния елински дух на разбирането за калокагатия – мъдър, красив и уравновесен човек. Това е т.нар. от Симонид „четириъгълен човек" – с еднакво и равномерно развити телесно-духовни качества. Платон е бил атлет, награден в Истмийските игри, поет и музикант, художник, драматург. Има запазени 25 епиграми, писал е дитирамби, трагедии и комедии – последните в духа на любимия му автор на мимове Софрон.

[31] Чистякова – „Миф и действительность в античной литературе", във: Вестник ЛГУ, 1981, вып. 1, с. 44 -51.

все пак извикан от колектива, а не непризован. На поета не се гледа снизходително, както на художника и архитекта например, които нямат свои музи – покровителки (т.е. изкуството им не е сакрално осмислено[32]). По-привилегировани в това отношение са професионалните поети – тази традиция започва VI в.пр.Хр. със Симонид, а после продължава и със софистите[33] през втората половина на V век пр.Хр. В цялото съществуване на античната лирика до елинизма поетът си остава обобщеният глас[34] на колективното мислене, синтезиращ в изящна метрична форма извечни правила и истини за човешкото и божественото. Затова е доста трудно да се говори за изповедност или оригинално, новаторско присъствие на един творец в недрата на традиционалистичния тип култура, която го създава.

Поетическият текст обиграва два модела за живеене, разисква два типа мислене и избор за „тук" и „там", като често те са и жанрово указващи. Например тематичното напрежение между ямб – елегия, епиникий; между сколий – ембатерий.[35] В ямбите на Архилох и Хипонакт смеховата, сатирична стихия на фолклорната култура ражда и друг традиционен образ – на урода, на трикстера. Такъв е комичният автопортрет на стария Анакреон[36] – лишен от всякаква конкретност и уникалност. Това е и комичният образ на антиидеала за човек в гръцката култура (лишеност от „харис") – старост, слабост, глупост, плешивина, дебел корем, загуба на авторитет и красота[37]. Аналогичен е и образът на идеалния герой – „херо-

[32] Отново опозиция времеви/пространствени изкуства и очевидната сакрализация само на времевите по природа форми на творчество в епохата на архаиката и класиката.

[33] Като професионални поети в дворове на тирани работят Симонид, Ибик, Анакреон. Талес, Анаксимандър, Анаксагор са приети в Атина и основават частни школи срещу голямо заплащане. В „Апология" (19 е – 20 в) и „Протагор"(357 е) Платон говори за тази нова финансова практика в Атина – за заплащането на Евен Пароски (по 500 драхми), Протагор (по 10 000 драхми, според Д. Лаерций IX, 52), Продик (по 50 драхми само за урок по граматика) и т.н.

[34] Сравни после с „идеалния зрител" на Аристотел – гласът на хора в атическата трагедия.

[35] Затова често поетът се държи по различен начин в два „съседни" текста – напр. воинът Архилох противостои на човека Архилох.

[36] Апотропичният характер на словото (като магическа церемония, хула/хвала) е запазен от Архилох до Симонид и Аристофан. После смеховото инобитие ще изгуби ритуално-поетическия си характер и ще се обвърже с реалния свят и конкретния индивид. Ще изчезне митологическият инперсонализъм, родил Терсит, уродливия плут Одисей, лакомия Херакъл, героите на епиграмата(пародийна) и на ямба.

[37] **Анакреон:** *„Оредели, посивели / са къдрите на моята глава,*
зъбите ми са отслабнали / и е загаснал пламъкът в очите ми:
Остана още много малко време / от сладкия живот ...
Парка води строг отчет, / Тартар чака мойта сянка ..."
(по прев. на А.С.Пушкин)

Мимнерм : *„Вечна, тежка старост прати гръмовержецът на Тифон.*

са“ в античната лирика. Този образ е устойчива норма, родена в недрата на едно колективно общество с героичен идеал, изведен по модела на *агоналния човек* – патриот, мислител, воин и поет – във всички жанрове на хоровата и соловата лирика.

Б. Гласовете в текста

Гласът на поета

Когато се чете подборно античната лирика, например соловите поети в перспективата на елинистичната поезия (елегиите и епиграмите на Калимах) и нататък към провансалската поезия и ренесансовите сонети, лесно е изследователят да се изкуши да открива субективни чувства и размисли, родени в процеса на очевидно появяващия се индивидуализъм в античната култура през VI-V век пр.Хр. Така Мимнерм, Сафо, Анакреон, а в още по-голяма степен Теогнид, Платон или епиграмите на Платон – Комикът и на Посидип, зазвучават модерно, изповедно, т.е. в духа на вече родената европейска представа за себеизразяване чрез лириката. Същите вопли по отминаващата младост и загуба на любимия, които от Мимнерм през Сафо до Анакреон се въвеждат чрез сравнения и метафори (морска буря, природни стихии, пролет – зима, оголваща листата на дърветата; стар поет – млад и жесток любим младеж и т.н.), ще се появят отново в сонетите на Шекспир[38]. Да не говорим за изкушаващия паралел между епиграмата „За живота“ (AP,IX, 359 – *„Кой път в живота си да избереш“*) и сонет № 66 (*“Зова смъртта“*), или централният философски монолог на Хамлет (*“Да бъдеш, или да не бъдеш...“*) от едноименната трагедия, който би могъл да ни доведе до извода за действителна оригиналност и индивидуалност на поезията още от VI век пр.Хр. Ако тръгнем обаче по друг път – последователното четене в хронологичен план на античните лирици без оглед на жанрови различия – така, както античността ги е събирала в сборници, ще открием смущаваща формулна тезисност и повторяемост на разработените теми, при което дори на равнище епитет или предпочетена метафора (по-често разширено сравнение) фрагментите се припокриват. Смяна на човешките родове като листа на дърво има още у Омир, после я повтарят Мимнерм и Симонид, а определенията за младост от Архилох

Такава старост е по-страшна даже от смъртта“.

(по прев. на Вересаев, Эллинские поэты, М., 1963.)

[38] Образът на увяхващата роза – Шекспир, сонет №54; любовта и природните/човешки сезони (зима/лято) – сонет №56 (“ ... а времето обрулва като цвят лицата ни...“), сонети № 60, 73 и т.н. Мимнерм говори за старостта като за дърво с окапващи листа, подобна е и старостта у Анакреон; у Теогнид, самотата при Сафо. Нихилистичната гледна точка към живота се обитрава по еднакъв начин у Теогнид и Мимнерм; епиграма № 359 на Платон – Комикът е аналогична на епиграма №123, (AP,X), приписвана на Езоп. (Епиграма № 359 у Ст. Гечев, в „Палатинска

до Платон си остават „пролетен цвят", „прелестен цъфтеж" и пр. Дори соловата лирика, стояща на дистанция от обичайния приповдигнат тон за възпяване (като в епиникий, ембатерий, химн, трен, партений), е „смущаващо" формулна, далече от оригиналност и субективност.

На какво равнище тогава може да се търси авторският глас? Къде е границата между глас на текста (в общото реторическо пространство на литературата) и глас на автора? Какво представлява „аз"-формата на говорене в античната лирика?

Още за беотийския поет Хезиод се говори, че създава „субективна поезия". Но тя е такава само спрямо Омировите поеми, доколкото се появява нова „митическа поема", съчетала епос и химн. Подобни поеми после ще пишат и Ксенофан, и Парменид[39]. Аз-формата за Хезиод е съвсем условна, това е жреческият жест на вече посветения от Аполон поет, който ще говори „общи истини". Такъв е и образът на поета у Алкей и Сафо[40] – със съзнателно търсения божествен (жрически) аналог, с традиционната извънпоставеност на изключителния, на поета спрямо колектива. Анакреон ще продължи и преосмисли тази реторическа поза с традиционната формула на избора между различни житейски пътища [едни избират ..., други искат ..., аз не искам нищо от това ..., аз избирам ...][41]. Подобна индивидуалистическа декларация се появява още през VII век пр.Хр., но тя е с висока повторяемост в античната лирика чак до Пиндар, Критий и Кратет Тивански. Това е опозицията *избор на поета и мъдреца – избор на тълпата*, станала логическа схема за осмислянето на собственото битие на знаещия и поучаващия колектива поет[42]. В тази си позиция авторът

антология", се появява с авторство на Платон Комикът, а в руския превод, в „Античная лирика", ще я срещнем в раздела със стиховете на Посидип.)

[39] С еднакви заглавия – „За природата"- дидактични поеми. Ксенофан и Парменид (VI-V в. пр.Хр.) са основатели на елейската философска школа. Ксенофан пише епически поеми в хекзаметър, философски елегии, сатири, ямби.

[40] *„Деца! Ще ме попитате коя (каква) съм била. .../ В светлата дева на Латона ме посвети Ариста, дъщеря на Хермоклид, мой прадядо бе Саинеад. / За жрица твоя, о владетелко на жените, величаха Ариста ... / Ти, за нея веселейки се, рода наш прослави, богиньо!"* (надгробен текст, приписван на Сафо)

[41] *„ Не ми показвай (давай) обилни блага / на Амалтея от вълшебния рог. / Нито сто, ни сто и петдесет години / не бих желал царуване в многоблажения Тартес. ..."* (по прев. на Я. Э. Голосовкер, „Поэты – лирики древней Эллады и Рима", М., 1963.)

„ ... аз двайсетструнна лира владея;
а ти – цветущата младост, о дево!"

(по прев. на Л. Мей, „Античная лирика", М., 1968.)

Такива са и философските дискусии за „ най-блажения човек", за „благополучен човек" и „щастлив земен път" между героите на Херодот (Крез и Солон) в „История" I, 29 – 91.

[42] Кратет Тивански, IV в.пр.Хр., AP, VII, 326 – пародия на епиграмата на Херил –

много напомня на корифея от античната драма – питащ, а по-късно и отговарящ, но винаги знаещ, – медиатор в общуването на текста с аудиторията. (*Анакреон: „... Не ме привлича златото,/тирани не възпявам./ Със миро скъпоценно искам / брадата да намажа; / а на главата си желая / венец от рози да поставя./ За мен е важно днешното – че утрето не знае никой.*") Прозрачно е позоваването на Симонид (ироничното коментиране на поръчковата му поезия) в първото двустишие на Анакреон. В следващите стихове обаче поетическата мечта и естественото, неприкривано усещане за значимост на поетическото дело удивително напомнят на това, което ще каже за себе си и „римският Омир" – Вергилий – в поетическия си автославослов в „Георгики"[43], издържан напълно в духа на Хезиод.

Анонимният глас

Доказателство за тенденцията към обобщителност и универсалност дори в най-интимната проблематика и за условната поза на поета в обществото е епиграматичната поезия. В литературните епитафии, посветени на антични поети и драматурзи, се оглежда униформеният образ на един творец, изведен чрез основните му теми, естетически идеал или поетически победи. Анакреон остава в представата на своите съвременници като поет на виното и младежите, Сафо като „муза" на любовта; Носида като „обичана от музите", на тях и на Сафо равна; Корина като победителка в поетическите състезания над Пиндар и т.н.[44]

Епиграмата е античният жанр – Протей. Чак до XIX век тя стои извън ясните класификации за литературност, без да е ясно и дали е квазилитературна[45], въпреки че още VI век пр.Хр. текстът ѝ се отделя от конкретния обект и в V век пр.Хр тя става четиво. В „Антология Палатина"(АР) са

„На гроба на Сарданапал": „Аз притежавам само това, което съм научил, / а и което съм измислил сам, / или което музите любезно ми откриха. / Останалото – дребни радости различни / погълна мракът." (прев. Ст. Гечев, „Палатинска антология", С., 1995)

В края на класиката осмислянето на тези битийни въпроси се „затваря" в духа на кинизма около проблемите – кое е ценно?, кое е наше, човешко, лично? – с лайтмотива: „Всичко ценно нося със себе си". „Дребните радости различни", които възпява архаичната лирика, изправена пред напрегнатото усещане за изтичащото време, са най-вече – младост, щастие в мига, в пирове и любов, благосъстояние, красота и възхитата на околните. Късната класика иронизира тези телесно-сетивни устои, витализма и наивната компенсаторност. Явяват се нови ценности – духовни – знанието, мъдростта, култивирането на духа.

[43] Вергилий, „Георгики", III, увод, В: „Георгики, Буколики. Енеида", С., 1980, прев. Г. Батаклиев.

[44] Сравни: Есхил, автоепитафия, АР, доп. 3, (вж. прев.Ст. Гечев, „Палатинска антология"); Носида, IV век пр.Хр., автоепитафия (вж. пак там); Платон, епитафии (АР, IX, 506); надгробни епиграми за Платон в АР, VII , 60, 61, 108, 109 (и по

събрани 3700 епиграми, подредени не по автори и време, а *тематично* в 15 раздела. Това е многозначителен факт – епиграмата „говори" за значими събития, за колективното отношение към тях, а не за мнението на поета. Затова е толкова устойчива анонимността ѝ.

Самият жанр антология, представителен за елинистичната епоха, носи (и създава) собствена идеология на устния, публичен някога текст. Antos-ът на твореното някога, най-доброто постижение на епохата, украса и слава за нея, венец на литературата – това не са само невинни метафори, а видими и волеви стратегии на културата, чрез които се подбира и йерархизира художественият живот. Самият акт на избора е оценностяване и произвеждане на нов смисъл – „съцветието" е всъщност пренаписано слово. Така се онагледява една тенденция, която е „скрита" в архаиката – всички поетически творби от Калин до Пиндар изграждат един гигантски палимпсест (устен по своя характер) – те са гласове в съзвучие и взаимен диалог, скрити и явни „авторски" диалози, където чуждият, предходен поетически текст става част от новото авторско послание-говорене. Античната антология не прави активен избора, а по-скоро събирането в равноправни редове на тези далечни гласове на устната традиция. Така голямата ***устна*** *Книга – палимпсест* става ***писана*** *книга – Антология.* Антологията също ще е основно фигура на паметта (затова записва всичко и има строги вътрешни синтактични правила), тя не се явява фигура на подбора.

През епохата на архаиката и класиката обикновено самото деяние, предметът или хетерият говорят чрез словото на автора, а когато предметът със съответния текст се подписва, там най-рано се поставя името на посветителя и художника (занаятчията), а не на поета. Границата между анонимното слово и авторската нагласа е рехава и трудно доловима. От една страна, този проблем се експлицира в едновременността на много сходни „гласове", разсъждаващи върху общи поетически топоси, от друга страна, стои отворен въпросът за степента на творческа активност и наличието на авторефлексия в изкуството до V век пр.Хр.

За отношението *деец – действие* в архаичната лирика

Когато става дума за *специфичния начин на изразяване на личността*, на човешкото начало в архаичната култура, категориите *деец* и *действие* и смисловият им режим в очертаната за изследване епоха са от особена

Диоген Лаертский, „О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов", кн. III, 43 – 45в, М., 1979, прев. М. Гаспаров).

[45] Епиграмата е без ясни тематични, стилистични и строго формални признаци за единност. Има я още у Омир – като сентенции на аеда или в речите на героите. Първите текстове в „аз"форма са открити в Йония и датирани към IX - VIII век пр.Хр. [аз съм ... издигна ме ...].

важност[46].

Дейността се явява първична и по-висша от дееца в плана на традиционната култура. Действието стои встрани от занаятчията и дейността му. Energeia е самият продукт – строенето е самият строеж, тъкането – тъканта, свиренето е самата музика, а не флейтистът, който я „създава" и изпълнява[47]. Между дейността и нейния краен продукт има *празно място* – това на автора, на създателя. Затова и поезията упорито се обяснява като „обладаност" и „дар" от Музите, като вид mania, за която не е „отговорна" личността на конкретният поет. И Сократ „ловко" ще пита в „Ион" знае ли, вещ ли е аедът във всичко, за което пее и което описва – може ли да му се вярва. Още Омировият Агамемнон „обвинява" Ахил в спора си с него: „Дето си толкова храбър, това ти е дар от безсмъртен"[48]. По традиция в епоса силата, умът, мощта и всички други качества на героя са представяни като сбор умения, идващи отвън, дължащи се на божествени първопричини[49]. В архаичната лирика през VII-VI в.пр.Хр. (напр. в епиграмата) под текста стои името на занаятчията, слял се с предмета, а не на автора на посветителния текст; в хоровата мелика поетическото азобръщение също има ритуален, а не персонален характер.

Кога в общия процес на нехомогенни социални практики се обособява

---

[46] Е. Бенвенист извежда като „категории на човешкия дух" две понятия от древните култури – „деец" и „действие". В статията си „Имената за деец и имената за действие в индоевропейски" показва удивителната устойчивост на тези категории във ведическия и старогръцкия език – и в двата случая има два суфикса за действие и два за деец, изразяващи различни отношения и аспекти на активното начало т.е. има удвояване на схващането и за действието, и за неговия автор. Е. Бенвенист обобщава: „Настаняването на *субективността* в езика, според мен, създава както в езика, така и отвъд него, категорията на *личността*". Ако категорията деец се види в обща антропологическа перспектива – като рамка на човешко поведение и начин на организиране на различни типове провеждане на действието, в която субектът въздейства върху нещата от света, върху другите и себе си – може да се открои процесът на трудното изработване на психологията на аз-а в хода на културата, счита и Вернан. В неговото изследване върху аспектите на личността през античността се тръгва от въпроса, доколко героят и божествените сили са схващани от гърците като дейци и какви типове действия те извършват. Какво е отношението между занаятчия – действие – предмет, т.е. как се мисли за „техне". Този въпрос е принципно важен и за античната лирика – той може да обясни част от неясните положения около статута на автора; подписването на текста и по-честата липса на името на поета дори там, където стои занаятчийският подпис. (Вернан, „Мит и мислене при древните гърци", С., 1998, с. 167, бел. 3)

[47] Вж. Диоген Лаерций, III , 14; Аристотел „Метафизика", 1050 a, 30-35; Платон.

[48] Омир, „Илиада", I , 178.

[49] Фундаментална в това отношение е концепцията на Бр. Снел за Омировия човек вж. сб. „Традиция.Литература.Действителност", стат. „Пробуждането на личността...", както и: „The Discovery of the Mind", B. Snell, Oxf.; 1953.

действаща човешка личност и може да се открие „властта на човешкия субект над темпоралното разгръщане на действията му, чиято верига трябва да образува ред на необходимост и последователност"? „Елинската концепция за времето имплицира превъзходство на деянието и дейността над дееца, включване на дееца в действието, отсъствие на „действането", доколкото то предполага времеви елемент", отбелязва Вернан (с.165). Още в Омировия епос обаче отношението, което очертахме като почти непротиворечиво дотук, е разколебано. Героите от „Илиада" на места декларират съзнанието си за това, че са отговорни пред очите на другите за високия си социален статус и съответните привилегии, които получават във вид на плячка след битката, че трябва да извършат подвиг в боя, за да са видени и отличени, да се окажат достойни за името и богатствата си. Геносът на героя във времето на разпада на родовата община вече не е достатъчно основание за обяснението на властта, на „личната" реална житейска съдба[50].

През VI-V век пр.Хр. все по-често в лирическия текст се появява „аз мисля", „аз избирам". Категориите „личен избор", „воля" на героя, „отговорност" са свързани най-вече с класиката, когато от общия свод религиозни, политически, правни и литературни практики се изковава представата за личност, освободена от идеята за всеобщата съдбовност и родово проклятие, за субект – автономен и съзнателно управляващ своя живот. Тази тема най-отчетливо проектира търсенията на друг жанр – атическата трагедия, не случайно превърнала се в основен художествен език на V век пр.Хр. в Атина. В самата еволюция на трагедията като жанр се наблюдават същите тенденции, същото движение – от пълния приоритет на една драматична ситуация, в която е поставен сравнително пасивен герой (в страдателна позиция) при Есхил, към акцента върху героя-деец, към изграждането на същинския трагически характер, създаващ вече ситуацията, организиращ и водещ действието при Софокъл и Еврипид[51].

У*стното* епическо и мелическо *слово* рисуват света по друг начин – създават топос за съпреживяване, за усещане, за емоционално отреагира-

[50] Тази гледна точка присъства още в спора на Ахил с Агамемнон; Хектор обвинява Парис, че го е въвлякъл в нещо външно спрямо съдбата и отговорностите му. Още по-трагично се откроява и звучи самотният глас на аристократа Теогнид със старите му, епически аргументи за „добри" и „лоши" хора по рождение – през VI в. пр.Хр., когато полисът отново се разслоява.

[51] Въпреки това, когато говорим за отношението действие – деец, не може да не припомним, че още Аристотел, обяснявайки спецификата на литературния жанр трагедия, е изтъкнал, че тя не може да се състои без наличието на действие, но може да съществува и без деец (трагически характер). Нейната природа е в подражанието на действие, а човекът може и да е потопен в ситуация на божествена воля, да е фигура на съдбата, а не активна проекция на лична воля.

не. Това слово не е history, не е разказване (story), а музика, живопис, емоционален и оценъчен нюанс, поезия и театър, морална рефлексия, исторически ориентир и патриотичен патос едновременно.

Промяната в гледната точка към събитието и мисълта за него, както и в говоренето, е промяна на колективната идеология, на ценностната система, а не индивидуалистичен жест в лириката и другите изкуства. Затова и новото може да се види на нивото на промяната на художественото съзнание, на равнище метафора, ритъм, поетически език и включени нови (битови) теми.

За древните гърци реалното е интересно и се разбира дотолкова, доколкото е овеществено деяние, превърнато в памет. Това е усещане за един зрим, материален и колективен живот, озвучен завинаги (от епитафията, елегията). Затова когато Херодот, Тукидид, Диоген Лаерций цитират Симонид, те гледат на него не като на поет, а като на изворов материал, исторически документ за епохата. Но пък именно от Симонид Кеоски започва тенденция, която бихме могли да наречем авторска, индивидуализираща. Появява се отделният човешки глас в политическите оценки и нравствените представи, доминира скръбта и едно медитативно отношение към битието, чиито предусещания звучат още у Сафо и Алкей; елегията след Теогнид се освобождава от епическата лексика и гледна точка и се превръща в реторика. Изместен е акцентът и в представите за „добра слава", „мълва", „добър земен дял", „щастие", „благо", „справедливост", т.е. променят се образът на героя и смисълът на подвига.

5. Мирогледни структури в архаичния поетически свят

Общата мирогледна картина на една динамична културна епоха винаги представлява мозайка от много отделни проекции на света, припокриващи се в голяма степен, но различни в някои съществени детайли и(ли) в композицията на цялото. Старогръцката литература още в архаиката е повишено разсъдъчна, умозрителна, с интерес към „общите места"[52]. Тази описващо-каталогизираща традиция се закрепва после и чрез практиката на софистите, появява се и в историографията. Така спрямо динамичните промени в живота изкуството изглежда статично, консервативно дори и във времената, когато литературата, философията и науката се отделят от фолклора и мита.

Законите на Битието (човешко и световно) се мислят като иманентни за самото творение и интелектуалните разсъждения за него винаги носят една дидактична свръхзадача[53]. Светът в архаичната лирика също е

[52] С. Аверинцев, „Риторика как подход к обобщению действительности", в: „Поэтика древнегреческой литературы", М., 1981, с. 15-46.

[53] С. Аверинцев, „Порядок космоса и порядок истории", в: „Античность и Византия", М., 1975.

„космос“ – порядък, ритъм, очертана структура, в която отделящият се вече индивид търси своето логично място. Въпросите за „съдба“, „участ“, „щастлив земен дял“, „мяра в нещата“, „личен избор“, предопределение, живот и смърт стават високо честотни за лирическите жанрове. Сянката на Хронос и Танатос се появява още в VII век пр.Хр., а при Теогнид се формулира (като констатация в социално-етичен план) и въпросът за теодицеята[54]. Тревожното, „опасно“ и неустойчиво време на архаиката ражда двойственото отношение на индивида към света. То е подчертано „по-объркано“ и сложно от систематичността на епическото мислене.

Отделните жанрове на лириката с различна бързина откликват на новите предизвикателства на времето. Най-бързо сякаш това става в декламативната лирика. Елегията и ямбът (като израз на две полюсни мирогледни нагласи) дават първите две рефлексии на битието. Те са два типа реакции на дезориентирания в света, открил своята „самотност“ пред лицето на колектива и на боговете човек. Двата жанра предполагат и формално различни начини на художествено поведение спрямо връхлитащото зло, хаоса на промените, загубата на устойчива йерархична система от ценности. Първи проговарят с човешки гласове и започват диалог – спор с традиционния Омиров морал Архилох, Семонид Аморгоски, Мимнерм.

В архитектурата по същото време се появяват атлантите и кариатидите от архаичния храм, ордерът на храма разказва за човешката история (на земни герои), архаичните курос и кора имат човешки тела. И макар това тяло да е символ на божественото съвършенство и да носи знаците за епифанията на бога, то гледа в човешкия свят, в отсамността. Почти се преодолява медитативното излъчване на египетската и източната сакрална статуя, взряна в отвъдното. За земното битие се говори чрез човешки знаци, посланието е изградено от все по-отчетливите елементи на нов художествен пластичен език. Търси се динамиката и вътрешното напрежение – във формата, в детайлите, които се подреждат по логиката на контраста; обемите и грубата материя на камъка, тежко положена върху земната гръд, се репликират от нежните и ведри лица на архаичната скулптура, тихо и благо усмихваща се на зрителя, на земния живот, на отсамното. Тази усмивка, както и дискретната стъпка на куроса, са своеоб-

[54] Новото мислене по тези тревожни въпроси ще се огласи в класиката у Ксенофан, „За природата“, при Демодок, у Платон (с идеята за времето и напрегнатото, драматично мислене за небесен порядък / земни закони). Диалектиката на живота, редуването на „радост“/“скръб“ и непредсказуемият „ритъм“ на съдбата е една от водещите теми още у Архилох. Тя продължава у Теогнид с инстинктивното отгласване от традицията. Въпросът за несправедливостта на боговете, само заявен в VI век пр.Хр., ще намери отговор у Еврипид: „Ако боговете са несправедливи, то те не са богове“ /“Белерофонт“/. Логически този отговор стои на крачка от въпроса на мегарския поет, но историческият път до него е почти 2 века.

разни символи на раждащата се човешка личност, пристъпваща в кипежа на живота. Същото е и посланието на ранните поетически текстове от VII век пр.Хр. Детайлите и мотивите във вазовата живопис и образът на архаичната кора много напомнят за поезията на Сафо, атлантите – за фигурата на „доблестния мъж", възпяван в елегията и хоровата мелика.

Двойствеността, белязала фигурата и статута на поета в архаичното общество, може да се види ясно и в цялостната система от мирогледни представи на авторите от VII-VI век пр.Хр. От една страна – позитивното социално мислене на Калин, Тиртей и Солон, от друга страна – нихилизма, объркаността и неверието във видим и/ли възможен нов устойчив ред при поети като Архилох, Семонид, Хипонакт, Теогнид. Съзидателната тенденция тръгва с патриотичната елегия, огласила идеите за „граждански дълг", за „човека -патриот", за лична отговорност и активност, за „доблест", равна на делата на индивида, а не на геноса му. Светът в тези елегии е логически обоснован – една система от закономерности, предопределени от боговете и съдбата. Полисът, видян като единен социален организъм (сбор от индивиди), изисква ярки присъствия, отчетливи индивидуалности. Но в същото време те са потопени в общия ритъм на социално-етическите практики, подвластни на божественото правосъдие, на Мойрите. При Солон си дават непротиворечива (външно) среща тези два модела на конципиране на човешката и божествената сфера, които после ще се отделят (логиката на мислинето чрез „*и*" ще стане „*или*"). Атинският законотворец предполага *и* наличието на „личен избор", „гражданска отговорност", активно социално поведение, *и* старата митическа идея за „родово наказание". Стари са и представите му за благосъстояние (olbos), за „честолюбие, дързост" (hybris) – напълно в духа на аристократичния морал.

По друг начин се проблематизира Омировият свят у ямбическите поети. „Мажорната" тема, „вторият глас" в лириката се появява още с Архилох. Не случайно традицията свързва образа на поета в еподите и ямбите с личността на Архилох в едно[55]. Тежкият характер и „злоречието" (blasphemia) на Архилох се коментират до елинизма. И не случайно. Защото с пароския поет започва една тенденция на вътрешно разколебаване на системата от епически ценности и поведенчески модели. Човекът се дегероизира, снема се от епическия воински пиедестал, а това рефлектира върху фундаменталните представи на културата за „добра слава", „памет", „charis" на воина и доблестния мъж, приятелство, щастие и любов.

[55] Обикновено архаичната традиция не запазва в културната си памет личности и биографии. Важна е дейността, а името се знае и от боговете, и от колектива. Но в този случай *поет – лирически герой – рефлексия на поетическото слово в колектива* са слети в мгогозначителни легенди. Същото става и с Хипонакт, и с ранните атически комедиографи.

Усещането за неустойчивост и нецелесъобразност на живота, липсата на стабилни и ясни морални ориентири, спояващи отделните фрагменти на човешкия живот – за това пее Архилох. А безверието води до асоциалност, до нихилизъм. Така става и в ямбическата поезия на Хипонакт. Семонид Аморгоски е още по-краен: човекът е глупав, затова не може да познае „ритъма" на живота; всичко е опасно и зло, а копнежът по щастие – напразна илюзия. Йониецът Мимнерм ще обобщи тази тенденция и ще я изведе на едно по-високо философско-интелектуално равнище в повествователната елегия[56].

Основни модуси на човешкия живот в поезията ще станат въведените от епоса четири основни теми *живот/смърт, мир/война*, осмислени съответно или като необходимост, добро, или като беда, неотвратимо зло. Техните производни са дихотомиите: *любов/разлъка, самота*; *брак/смърт; младост/старост; пир, веселие/скръб, болест, война.* На смисловите равнища на тези основни тематични дихотомии съответства и огромното обилие от жанрове в лириката. Водещите вариации на темите за живота и смъртта за древния грък са всъщност модусите на битието, мислено чрез неговата агонална природа (така, както агонален е и човекът в социален план). Животът е състезание – с другите, с обществото, с времето и забравата. Най-добрите ги помнят (полисът, историята), а боговете ги уважават като равни[57].

Тази изначална агоналност – на битието, природата, боговете, твореца и изкуството – вероятно представлява другото лице на индивидуализма в една културна епоха, когато човекът още не би могъл да съществува като „модерна личност", при една особена архаична представа за субектно-обектни връзки. Агоналността иззема функциите на индивидуализацията, става средство за набавяне на изключителност, различност, уникалност.

---

[56] С Теогнид се затваря един кръг от въпроси и отговори, започнал при Архилох и отворен като дискусия във времето на класиката. Мегарският поет е може би най-противоречивият, самотен и индивидуалистичен глас в архаиката. От една страна, този краен идеалист защитава стари, аристократични социално-етични ценности и така се отдалечава дори от предшественика си Архилох, вече положил на обезценяване Омировия морал. Затова Теогнид остава сам и неразбран дори от „съмишлениците" си. От друга страна, той е новаторски и модерен с въведения в културата въпрос за теодицеята.

[57] Поетът е професионален състезател – също толкова, колкото и рапсодът, атлетът, ораторът. Да си поет, означава да си чуван, харесван, цитиран. Дори любовта е състезание с другия, опит да се откроиш, да те харесат и предпочетат. Любовната тема никога не присъства в архаичната лирика само като интимно чувство, като медитативна нагласа на оглеждащата се в другия влюбена душа. Истинското битие на поезията и поета е „мъжко" – публично, агонално (от агората, сцената и трапезната маса до бойното поле). То е „махия" и изисква добра реторика, шумна и завладяваща словесна жестикулация.

В лириката от Мимнерм нататък трайно се настанява и образът на Времето[58]. В меликата времето се *изживява* и *споделя* като дълбок емоционален опит, то става начин за постигане на познание (процес, насочен все още навън, а не навътре, към индивида). То е и средство за осмисляне на човешката съдба. Времето е категория, която също се мисли двояко – като *изтичане* на време (на „хубав живот", младост и щастие) и като *лишение, загуба* (на „харис", на блага, живот).

И докато архаичната лирика все още не е осмислила тази възможно най-абстрактна категория на културата в цялата ѝ дълбочина (това ще започне в класиката с появата на проблематичното за човека линеарно време), тя работи със съпоставката на „чисти" и различими темпорални планове, метафорично обозначени като „сезони", природни фази на живота. Времето в меликата е огледало на човека, доколкото то го различава и онеправдава спрямо боговете, а и доколкото съзерцанието на миналото открива непознатото настояще като художествен образ. Изживяването на този образ е първият емоционален опит на човека. В V век пр.Хр. поетът вече ще „познава" реалността като едно ирационално просветление на поетическата трансформация и оттук отново ще се преоткрие в жреческия екстаз на поета гласът на истината (Пиндар, Есхил).

Меликата ще „наследи" и продължи темите, характерни за елегията, нейната актуална мирогледна проблематика. Погледнато в перспективата на времето (и динамиката на жанровото развитие до късната класика), при хоровите жанрове тематичният диапазон се отваря максимално и така естествено се подготвя почвата за атическата трагедия. Соловата мелика е центростремително настроена – тя е по-субективна, по-индивидуалистична още през VI век пр.Хр. Соловите поети стесняват кръга от „значими въпроси", но в същото време отварят вътрешния хоризонт за появата (и оглеждането) на личността. Алкей и Сафо са доказателство за това крайно лично сътворяване на действителността[59].

Късната архаика и класическият V век пр.Хр. ще насочат своето внимание към философско-поетически дискусии по етически въпроси: какво е добро, зло, щастие, закон, мяра, избор, приятелство и любов.

---

[58] По този въпрос особено продуктивни са наблюденията на Ж.-П. Вернан, „Мит и мислене при древните гърци", М. Елиаде, „Аспекты мифа", М.,1995; Bruno Snell, The Discovery of the Mind", Oxf. 1953, Клео Протохристова, „През огледалото в загадката", Ш., 1996, както и статията ѝ „Вълшебната приказка и философията на времето", в: Литературна мисъл, 1995-96, №4.

[59] Ярхо отбелязва, че е трудно да се намерят двама поети – съвременници, от един и същи град и с идентичен социален статус, които да са толкова различни в поезията си (като житейска позиция, тематика, образи, емоционална нагласа, ценности). В. Ярхо, „Поэзия культового содружества: Сапфо и Алкей", в: „Ранняя греческая лирика", С-П. 1999.

Отговорите се дават през призмата на други етически категории като честолюбие / доблест (hybris / arete); мъжество / дързост (andreia / tharsos); слава / забрава. Симонид започва задочен дебат с мъдреца Питак за новите ценности на полисния индивид, огледани и в Платоновия „Протагор“[60]. Релативизмът на морални категории като „добро“ и „зло“ се довеждат до своята пределна крайност в трагедиите на Еврипид. В „Горгий“ продължава дебатът какво е щастието и кой има основания да се нарече щастлив човек. Софистиката със своя „ренесансов“ индивидуализъм и подчертан негативен (индивидуалистичен) заряд ще завърши тази революция в съзнанието на класическа Елада.

Отделят се *истина – добро – красота* и все по-отчетливо се дефинират като самостоятелни категории. Светът губи старите си очертания, индивидът измества от центъра на ценностната скала колективното, общността – раждат се асоциалното поведение и лична мотивация, субективната гледна точка, неверието в традиционната религиозна нагласа, новите „практически“ ориентации на индивида в полиса. Тези нови, енергични и предприемчиви индивиди ще „взривят“ отвътре демокрацията от стар тип, ще подготвят появата на елинистическия тип човек. По същото време нравоучителният тон на поезията, декларираната ѝ обществена ангажираност и катарзисният ѝ характер ще станат недостатъчни за изкуството. И трагедията ще смени на свой ред архаичната поезия. Музиката също ще се отдели като самостоятелно изкуство[61]. Така разривът между *музика – поезия – театър* ще се впише в общия ход на трансформациите в старогръцкия полис от късната класика.

Отива си един свят, появяват се нови идеологически структури и художествени практики. Но още преди апогея на атическата драма и преди раждането на етиката (като отделен дял на философията) старогръцката лирика вече е поставила основите на последвалото развитие на гръцката култура на мисленето.

---

[60] Питак: „Трудно е да си добър човек“ – Симонид: „Да станеш всъщност ти добър човек...“

[61] Новаторът-музикант Тимотей от Милет прави първите големи реформи в музиката. Аристоксен, ученик на Аристотел, говори в „Елементите на хармонията“ за „новата, варварска, вулгарна музика“. Платон в „Горгий“ (502 а) също споменава в негативен план „дитирамбическата музика“ на Кинезий, Тимотей и Филоксен. Може би не е случайно, че Тимотей е бил любимец на другия голям новатор от късната класика – Еврипид.

АНТИГОНА В БЪЛГАРИЯ: НОВИ ПРОЧИТИ

Дороτея Табакова

Този текст си поставя за цел да проследи новите събития в рецепцията на Софокловата „Антигона" в България – преводи и свързани с тях постановки – и да оцени доколко в тях е заложено ново разбиране за старогръцката драма.

1. История на рецепцията на „Антигона" в България.

Сред текстовете на старогръцката драма „Антигона" се радва на особено внимание на преводачи и режисьори. В този жанр историята на нейната преводна рецепция в България е най-дълга: превеждана седем пъти за малко повече от век, тъкмо тя е текстът, понесъл най-много преводачески и театрални интерпретации у нас[1].

„Антигона" е първата старогръцка трагедия, появила се на български език. Тя е преведена от П. П. Славейков и публикувана в „Мисъл" през 1893 г., издадена впоследствие като самостоятелна книжка през 1911 г. и многократно преиздавана. През първите четири десетилетия на века с нея се случва това, което и с повечето антични и новоевропейски литературни паметници, а особено включените в училищните програми: тя изтърпява два превода, извършени от език-посредник от неквалифицирани преводачи, в проза и без никаква друга грижа, освен да предадат що-годе ясно сюжета на творбата.

Следващият етап на реализирането ѝ на български е свързан с мащабното дело на Ал. Ничев. След превода му на „Едип цар" (1946) тя е втората Софоклова драма, с която се заема изтъкнатият преводач (1949).

През последните четири десетилетия на века практически никой не се осмелява да създаде нови преводи на антична трагедия: авторитетът на Ал. Ничев изглежда непоклатим, а канонът на превеждане, създаден от него – неподлежащ на преразглеждане. И тъкмо „Антигона" се оказва текстът, най-силно изкушил преводачи и театрали от по-младото поколение и получил две нови интерпретации през 1993 и 1998 година.

[1] Редно е да отбележим, че „Едип цар" и Еврипидовата „Медея" са превеждани повече пъти на брой, но се радват на по-малко разнообразни прочити. Повечето от преводите им представляват прозаични препреводи с чисто представителни функции; почти всички те са предназначени за школско ползване. Изключение прави преводът на Ал.Балабанов на „Медея", създаден за постановката на Народния театър през сезона 1928/29 г. и издаден като самостоятелна книжка през 1932 г., който също носи някои характерни черти на предназначен за сценична употреба текст, т.е. доближава се до предмета на изучаване на настоящата статия.

2. Преводът за сценични цели: път към разбиване на канони.

Преди да говорим конкретно за двете нови „Антигони", ще направим малко отклонение. Достоен за отбелязване е фактът, че през последните три десетилетия нови преводи на антични трагедии се правят единствено за сценични цели, при това по поръчка от театрален режисьор[2]. Това означава няколко неща.

2.1. Най-съществениият принос на Ал. Ничев при представянето на античната драма на български език не е само в създаването на стилистични и метрически техники на превода. Той е в утвърждаването на определен образ на гръцката трагедия като жанр в очите на българския читател. Този принос обаче има и своето опако. От една страна, достолепието на високия книжовен език, унифицирано приложен към всички трагически поети, привнася голяма доза сковаващ респект към текста и пресича пътя за нови прочити. От друга, този език нивелира и отделните елементи на всяка една драматична творба – хорови партии, монолози, стихомитии, които в оригинал представляват съвършено различни словесни тъкани. Така се създава изкривена представа за жанровата и стилова природа на античната драма, която обаче се оказва много стабилна. В течение на дълго време като че ли никой преводач не е достатъчно мотивиран да работи с тези текстове, тъй като освен обичайното предизвикателство на превода от древен език той трябва да посрещне и необходимостта да излезе срещу голям научен и художествен авторитет.

2.2. Второ, произтичащо отчасти от първото. Стилът на преводна антична драма, наложен от Ал. Ничев, представя драмата като литературен паметник, но не като живо звучащ текст. Самото отношение към оригиналния текст изключва възможността преводният текст да бъде употребяван устно, особено на сцена. Проблем в това отношение създава и стриктно приложеният принцип на еквиметризъм, на който често се принася в жертва естествеността на изказа. Поради това режисьорът, изправен пред подобен текст, е изпълнен със съмнения било в самата възможност античната драма да се поставя в ново време, било в свойствата на превода на Ал. Ничев. В този последен случай той търси нов превод и го възлага.

2.3. Трето, особено съществено. Никой съвременен преводач не е напълно свободен от съществуващата в страната му школа на превод, нито от респект към предходниците и учителите си. Затова именно поръчката за „сценичен" вариант най-лесно премахва психологическата бариера пред него: разбиването на обичайния канон и създаването на нов прочит са

[2] Освен двете „Антигони" имам предвид „Троянки" на Еврипид в превод на Г. Михайлов и „Рес" в превод на Ст. Гечев; една относителна и една пълна неудача. Първият от тях обаче е бил реализиран на сцената на Народния театър, за която именно е бил предназначен.

оправдани в очите на самия им извършител от „приложността“ и привидната отвъдлитературност на труда му. Той е улеснен и от неизбежното в този случай взаимодействие с режисьор, а евентуално и актьори; тяхната гледна точка е много по-малко обременена с литературност, а труднодостъпната за професионалния филолог култура на устното слово им е по-близка.

3. Две нови „Антигони“: фактология.

Доколкото приемаме, че инициативата за новите преводи е на режисьора, то и двата нови превода ние дължим на Маргарита Младенова. Първият от тях е извършен от Владимир Левчев и поставен от нея на сцената на Народния театър през 1993 г. Вторият е осъществен от Николай Гочев (подстрочен превод) и Кирил Мерджански (сценична адаптация в стихове) за нейния спектакъл „Антигона смъртната“ в Театрална работилница „Сфумато“ през 1998 г. в рамките на сценичната трилогия „Митове“.

Преводът на Вл. Левчев не е публикуван; намира се като ръкопис в библиотеката на Народния театър.

Преводът на Н. Гочев/К. Мерджански излиза в бюлетина „Сфумато; издание за театър и театрална теория. Година I, брой 1“ през 1998 г. (засега въпросното издание, явно замислено като периодично, си остава с този единствен брой)[3]. Публикуван е в необичайна форма: подстрочният превод на Н. Гочев е отпечатан изцяло, снабден с малък предговор на преводача; отделно е представена поетичната сценична версия на К. Мерджански, която представлява около една трета от целия обем на текста.

Дори при повърхностен прочит става очевидно, че текстът на Вл. Левчев трудно може да се сметне за нов превод. Като се изключат причинените от чисто сценични съображения разместванията на отделни части (например поставяне на парода в самото начало и появата на Креон преди диалога на Антигона и Исмена), текстът следва доста плътно превода на Ал. Ничев. При това положение отпада обичайният въпрос, от какъв език е превеждано. Всъщност става дума просто за нова стилова редакция на известния превод.

Внесените изменения са в няколко плоскости. От една страна, търсена е по-голяма естественост на репликите (например: „Ще ми помогнеш ли – това кажи“ у Вл. Левчев срещу „От тебе чакам помощ и съдействие“ у Ал. Ничев или „Аз просто служа на когото трябва“ срещу „Комуто трябва, зная, угодила съм“). Тези стилови търсения са пряко свързани с метрическите промени: замяната на последователния Ничевски ямбичен триметър с петостъпен ямб с променлива клаузула (най-често женска и дактилическа, рядко мъжка). От друга страна, особено големи промени са вне-

[3] До момента на отпечатването на текста театър “Сфумато” е публикувал три броя от списание “Сфумато”. Бел. съст.

сени в хоровите партии: те са сведени към познати за българския слух метрически схеми (с изключение на парода, който се доближава по метрическа организация до Ничевия превод) и в тях е търсена по-голяма яснота и експлицитност. В това отношение Вл. Левчев отива по-далеч от Ал. Ничев в стиловото изравняване на хоровите партии с епизодите.

От казаното става ясно, че сценичната адаптация на Вл. Левчев извървява минималния път от академичния превод до устното сценично слово и в този смисъл не може да претендира, че представлява нов прочит на Софокловата творба.

Може би тъкмо там е причината М. Младенова да не спре дотук в търсенето на нов екип, с който да прониква в трагедията на Софокъл. Едва пет години след постановката на Народния театър тя потърсва и възлага нов превод. Ситуацията е принципно различна: драмата е поставена в Театрална работилница „Сфумато", известна с експерименталния си дух и пълното нежелание да се съобразява с хоризонта на очакване на театралната публика: най-добрият възможен контекст за осъществяване на нови прочити на известни творби. Освен това постановката е включена в програма „Митове" – характерната за „Сфумато" по-широка рамка на отделния драматургичен текст, нещо като „режисьорско разследване" на драмата при постоянно будно любопитство към създалия я културен контекст.

Програмата „Митове" е трилогия – намек за естествената вписаност на една старогръцка драма в по-голяма единица, но без илюзии за нехерменевтично възкресяване на някакви форми на античен театър. Тази трилогия е разнородна в много отношения. Другите две постановки се базират на съвременни текстове („Сънят на Одисей" на Явор Гърдев има за основа „Филоктет" на Х. Мюлер с добавка на други поетически текстове, а „Тирезий слепият" е авторска пиеса на К. Мерджански, създадена в постоянно взаимодействие с режисьора ѝ Иван Добчев. Тук следва да отбележим и мястото, което заема К. Мерджански в цялата програма: като автор и като преводач). Всъщност единствено „Антигона смъртната" следва не само старогръцки мит, но и старогръцки текст.

Въпросът, на който се опитваме да отговорим тук, е: представлява ли преводът на Н. Гочев/К. Мерджански принципно нов прочит на Софокловата творба.

4. Новото в превода на Н. Гочев/К. Мерджански.

4.1. Техниката, използвана в този превод, е необичайна за българската традиция. В практиката на превеждане на антични творби у нас сравнително рядко се срещат творчески тандеми, състоящи се от класически филолог и поет. Може би най-известното изключение е Омировата „Илиада" в превод на Ал. Милев и Бл. Димитрова. Но ситуацията в нашия случай е принципно различна. Първо, продуктът, възприеман в повечето случаи

като междинен – подстрочният превод, – е публикуван редом с окончателния сценичен вариант[4]. Второ, тук нямаме чистото отношение между филолога-специалист и поета: от една страна, Н. Гочев съпровожда подстрочника си с твърде интересни аргументи в полза на създаването на такива неудобочитаеми междинни текстове, т.е. дава да се разбере, че самата техника на превеждане има пряко отношение към новото осмисляне на творбата[5], а от друга, К. Мерджански не контактува само с този подстрочник: можем да предположим, че той само си помага с него при активна работа с оригинала, тъй като К. Мерджански има класическо образование; а и някои особености на превода му потвърждават тази хипотеза. В частност можем да посочим някои фрази, очевидно търсещи чисто звукова и ритмическа близост с оригинала – напр. предаването на ст. 340 – „etos eis etos" с „есен след есен".

4.2. Един от ключовете за анализ на превода може да бъде начинът, по който преводачът се справя със сложните епитети, с които изобилстват хоровите партии. За разлика от старогръцкия език в българския самата възможност за създаване на подобни думи е по-слабо разработена. Тъкмо един преведен текст може да мотивира изковаването на такива неологизми, което, от една страна, би разширило словообразователните възможности на самия български език, а от друга, би служило като знак за стилистична приповдигнатост на оригиналния текст (впечатление, което Ал. Ничев се старае да предаде, но с други средства)[6].

---

[4] Единствен, и то далечен аналог на подобна ситуация, доколкото ни е известно, представляват двата превода на Ал. Балабанов на Еврипидовата „Медея": споменатият в бел.1 стихотворен превод за сценични цели и предхождащият го дословен (по определение на самия Балабанов) прозаичен, публикуван през 1914 г. В този случай авторът на „подстрочника" и окончателния вариант е едно и също лице (ако приемем, че за почти двадесетте години, изминали от единия до другия текст, лицето може да се смята за неизменно). А и нямаме основания да предполагаме, че мотивите за публикуване и на двата текста са аналогични на разглеждания от нас случай.

[5] Н. Гочев, „За превода на Антигона", бюлетин „Сфумато", с.16. Тук Н.Гочев защищава принципната възможност да се превежда на език, несъобразен с книжовната норма. Той твърди, че подобни преводи раздвижват и разширяват самата норма, поне в първоначалните етапи на развитие на книжовния език. Тук прозират едновременно опитите да се освободим както от наслоенията на българския език, които се наслагват върху чужд материал и му влияят, така и от наслоенията в собственото ни отношение към античния текст. Подобно „остранняване" (Шкловски) на текста би трябвало да разкрие в него неподозирани неща и да активира онези негови пластове, които са ни недостъпни поради рутинността на четене на утвърдените преводи.

[6] За сравнение ще приведем един пример от превода на „Илиада" на Ал. Милев и Бл. Димитрова – епитета „медноколенен". Освен че представлява неологизъм, той е в някакъв смисъл по-натоварен от Омировия епитет, който предава – euknemis. В оригиналния епитет става дума за наколенници, в преводния – за колене, но описани чрез качеството на наколенниците, т.е. тук има привнесена метонимичност. Този подход в превода на сложните епитети ни се струва уместен и плодоносен.

За пример ще вземем един епитет, срещащ се два пъти в Софокловия текст – koufonoos (ст. 342, първи стазим, и ст. 617, втори стазим). В първия случай той определя рода на птиците (koufonoon te fylon ornithon), а във втория – любовните желания (koufonoon eroton). Буквалният превод на български е „лекоумен" с възможност да развие значения „лекомислен", „несериозен", „празноглав". Думата е рядкоупотребима; среща се още у Есхил („Прикованият Прометей", ст. 385, в превода на Ал.Ничев „лишен от ум").

Сравнението на преводите на ст.342 показва следното:

Ал. Ничев: „*...лекокрилия птичи рой*";
Вл. Левчев: „*...хваща лекокрили птици*";
Н. Гочев (подстрочник): „*...лекоумния род на птиците*";
К. Мерджански: „*Той лови лекоумните птици*".

Заместването на необичайното за българския език „лекоумен" (като дори не е прибягнато към привичното „лекомислен", близко по значение) с „лекокрил" формално не е оправдано. Едва ли метрическата разлика е достатъчно основание и единствена причина за него. Но с тази подмяна се постигат няколко ефекта. Първо, неологизмът е избегнат, а вместо него стои банално словосъчетание (какво по-тривиално от „лекокрила птица"!). Второ, обеднен е смисълът на пасажа: лекоумието на птичия род е противопоставено на хитроумието и изобретателността на човека, който лови и подчинява на себе си всички живи същества. Тук не става дума за загуба на отделна смислова единица (нещо неизбежно при всеки превод), а за пренебрегване на вкуса към многопосочни смислови връзки вътре в текста – вкус, характерен за гръцката трагедия. Изглежда естетическото удоволствие, търсено от гръцкия трагически текст, до голяма степен се основава на неочакваността на тези смислови връзки, неочакваността на неологизма или необичайното словосъчетание. В този смисъл баналзацията, допусната от Ал. Ничев и възпроизведена от Вл. Левчев, работи за създаване на деформиран образ на гръцката трагедия: в тяхната преводна версия неестественост, надутостта на хоровата партия е носена не от новото и неочакваното, а напротив – от баналността на поетизмите.

Новият превод на Н. Гочев/К. Мерджански стои по-близо до оригинала и възвръща в българския текст необичайността на епитетите. „Лекоумен" е само един от примерите; ще спомена тук и неологизми като „сивопенлив" и „гъстогрив". В случая „сивопенлив" не съответства на сложен епитет в оригинала, а съчетава ведно две думи: polios (ст. 334) и cheimerios (ст. 335)[7]. Това показва тенденция, противоположна на тази на

[7] Донякъде можем да приемем, че думата polios сама по себе си трябва да се предаде със „сивопенлив" – тя носи информация не само за цвета, но и за бурността. Тя е цветът на разпененото море и цветът на прошарената коса – цветове неоднородни

Ал. Ничев – не само необичайният сложен епитет се предава на български с аналогичен, но самият вкус към създаване на подобни епитети е проникнал в мисленето на преводача. Той маркира и онзи стилистичен разнобой между хоровите партии и епизодите, който в превода на Ал. Ничев се оказва до голяма степен заличен и за който не се уморявам да настоявам.

4.3. Ще сравним преводите на ст. 74-76, които са много важни за очертаването на образа на Антигона. Буквалният превод (по Н. Гочев) гласи: „... след като е повече времето, в което трябва да се харесвам на онези, които живеят отдолу, отколкото на тези отгоре. Там вечно ще лежа." Тези стихове в различните преводи звучат така:

Ал. Ничев:

„...по-дълъг срок
ще трябва да се нравя на подземните.
Сред тях навеки ще лежа."

Вл .Левчев:

„По-дълго
на мъртвите ще трябва да харесваме,
отколкото на живите."

Стихът „отколкото на живите" е прибавен в ръкописа на ръка, на мястото на първоначалното: „При тях отивам аз", т.е. е втора редакция.

К. Мерджански:

„...защото много повече е времето,
в което ще съм с тези – дето обитават долу
и на които със смъртта си ще съм угодила,
отколкото на тези тук отгоре – живите.
Когато легна там, ще е завинаги."

Тези стихове изглеждат подбрани наслука от нас, но изборът ни всъщност не е случаен. За читателя от ново време те представят Антигона в една почти шокираща светлина: в мотивите ѝ прозира своеобразно сметкаджийство, в което не виждаме нищо героично, дори напротив. Този пасаж е „неудобен" по същия начин, по който прочутият размисъл на Антигона за това, че братът ѝ е по-важен от съпруг или дете, защото би могла да се омъжи отново и да има други деца, но при мъртви родители не може да има друг брат. Неслучайно Ал. Ничев не се въздържа да снабди тези стихове (905-912) със следния коментар: „Наивността на тези стихове не се нуждае от доказателства. Гьоте казва, че би бил радостен, ако някой

и постоянно променящи се. Възможна е и допълнителна смислова връзка: морето е не само сиво и бурно, но и старо, и поради това пропарено. Неслучайното е споменато в текста редом със старата богиня Земя.

остроумен изследвач докаже, че те са неавтентични."[8]

Макар да не прибягва до подобни коментари относно цитирания погоре пасаж, Ал. Ничев смекчава остротата на репликата, като пропуска сравнението „отколкото на тези тук отгоре /на живите/". Така на място на чисто количественото изчисление на относителната ценност на живите и покойните се явява представата за уважение пред покойниците, близко до уважението към вечността. По този начин почитта на Антигона към умрелите се лишава от конкретните си исторически и културни черти и се представя като нещо общочовешко. Същевременно удачно е избегната възможността съвременният човек да открие у Антигона едно хладнокръвно пресмятане на печалбите и загубите при избора.

Смея да твърдя, че макар отклонението от оригиналния текст да изглежда незначително, то – съзнателно или не – откланя представата на читателя от образа на Антигона като едно традиционно същество, подчиняващо се не на емоциите си, а на обичая и по някакъв начин безчувствено (тук подхождат думите, които Исмена казва за себе си в ст.17 – out'eytychousa mallon out'atomene) и утвърждава антиисторичната представа за възвишения героизъм на момичето.

Още преводът на Вл. Левчев показва съмнения по въпроса, поставяйки във втората редакция сравнението между живите и мъртвите. Т.е. дори превод, извършен на базата на Ничевия, но няколко десетилетия по-късно, е склонен да се усъмни в утвърдения образ на Антигона.

Преводът на К. Мерджански не оставя никакви съмнения: става въпрос за сравнение на времетраенето и произтичащо оттам сравнение на угодата, която човек трябва да окаже на горния и на долния свят, за да получи в отговор подобна от страна на живите или на мъртвите. Така че Антигона се оказва осветена от нов ъгъл. Това е подкрепено и от разсъжденията на Н. Гочев („Образцовата трагедия" – бюлетин „Сфумато", с. 40-42) за това, че трагическият герой принципно не може да предизвика съчувствие, и за това, че поведението на Антигона е изцяло патологично, защото тя е рожба на една патологична връзка. Тази антипсихологическа интерпретация на образа, изказана експлицитно, вероятно представлява откланяне на махалото в посока, обратна на традиционната, но в самия превод мярата на хладината, отстранеността и пълната съвместимост на героичното поведение със сметките за изгода от едно или друго действие – мярата е добре издържана.

4.4. Началото на първи стазим (ст. 332-333), звучащо в превода на Ал. Ничев: „Много са чудните неща,// но човекът е пръв сред тях", отдавна е станало христоматийно и поради това заслужава особено внимание: тъкмо в тези откъси от един текст, които водят живот на крилати фрази, има

[8] Софокъл, *Трагедии*, С., 1982, с. 489.

най-голям риск от привнасяне на нови, нехарактерни за първоначалния им контекст значения.

Превеждането на deinos с „чуден" тръгва още от превода на П.П.Славейков:

Светът е пълен с чудеса,
Но що по-чудно от човека?

Съществителното „чудо" се явява редом с прилагателното „чудесен" (не „чуден") у Вл. Левчев:

Чудеса различни има.
Но човек е най-чудесен.

Преводът на Н. Гочев/К. Мерджански е първият, който подлага на съмнение този превод на deinos и предпочита друго значение:

Има много страшни неща,
но най-страшно от тях е човека.

Действително речниковите значения на deinos допускат и двата превода[9]. Още повече че българската дума „страшен" развива и значението „страхотен, изключителен", а „чуден" може да означава не само предизвикващ учудване, но и предизвикващ недоумение и дори възмущение (докато „чудесен" клони по-скоро към възхитата). Въпреки това двата превода отпращат към принципно различно разбиране на текста и – в по-широки граници – различна представа за човека.

И така, преводът „чуден" е традиционен за българската рецепция на текста. Тъй като първият преводач П. П.Славейков очевидно е работил с език-посредник (по всяка вероятност немски), то корените на тази интерпретация вероятно трябва да се търсят в общоевропейската рецепция на творбата[10]. Зад избора на тази дума можем да провидим представата за човека като за господар на света, същество, принадлежащо не на природата, а на цивилизацията, човека, шестващ с победна крачка през неразчленения природен свят. Така първи стазим се превръща в нещо като възторжен химн в просвещенски прогресистки дух и именно тази е обичайната школска интерпретация, минаваща от учебник в учебник и от поколение в поколение почти цяло столетие. При това някак незабелязана остава втора антистрофа, недвусмислено говореща за еднаквата склонност на

[9] Когато на конференцията по проблеми на античната драма в рамките на Месеца на културата в Пловдив през 1999 г. за първи път представях в устна форма част от тези разсъждения, проф. Б. Богданов справедливо ми възрази, че deinos не значи чуден ИЛИ страшен, а значи едновременно страшно-чудно-красноречив и че тъкмо такова нещо е човекът в Софокловия текст.

[10] По-подробно по този въпрос вж. Т. Сарафов, „Антигона" след Софокъл. Интерес към нея и влияние", В: Годишник на СУ. Филологически факултет, т. L, кн. 2, 1955. С., 1956, с. 269-274.

човека към добро и към зло, за способността му да руши закони, а не само да ги гради. Всички без изключение преводачи капитулират (намирайки далечни заобиколни решения) пред необходимостта да се преведат в тази антистрофа думите hypsipolis и apolis, бележещи различните възможни отношения на човека с общността.

При този превод още нещо остава неясно: колкото и хоровите партии да представляват самостоятелни вмъквания в текста, все пак от тях се очаква, поне при Софокъл, някаква смислова връзка с действието. А възхвалата на човека тук „увисва", лишена от подобни връзки.

Достатъчна е замяната на „чуден" със „страшен", за да се промени картината изцяло. Ако човекът, бродещ по моретата, орящ Земята, ловящ всички живи твари, създал език и свои, различни от божествените, закони, не е чуден, а страшен, то тогава той не е господарят на света, а ужасно същество, което иска и може да наруши непоклатимия, отреден от боговете ред. Той не просто оре най-старата богиня Земя, а я хаби, измъчва (apotryetai).

На фона на тази представа за човека става понятна и връзката на хоровата партия с действието: човекът нарушава божествения ред, затова Креон може да престъпи отколешните божествени закони; човекът е страшно чудовище, затова е възможен Креон. Връзката между описанието на човека в първи стазим и думите на Антигона за законите, отредени от Зевс и подземната Дике (ст. 450-452), става очевидна.

Смяната на превода на deinos може следователно да бъде окачествена като нова интерпретация на текста. Не е за учудване, че предишната интерпретация се преодолява едва сега, през 1998 година. Движението на рецептивните процеси не е независимо от другите движения на мисълта и не е странно, че тъкмо в епохата на големите съмнения за ролята на човека в света и нарастващите тревоги от прекалено големите му технически възможности, в епохата на страх за природния ред и за оцеляването на света отзвукът на краехилядолетните безпокойства се долавя и в прочита на един античен текст.

5. Заключение.

Преводите, наложили образа на Софокловата „Антигона" пред българската четяща и театрална публика, следват една устойчива традиция, тръгваща от П. П.Славейков и минаваща през Ал. Ничев в почти непроменен вид: той променя техниката на превода, но не стоящия зад нея мироглед. Корените на този традиционен прочит на творбата изглежда трябва да се търсят в общоевропейски граници.

Преводът на Н. Гочев/К. Мерджански представлява принципно нов прочит. Намирайки се по-близо до оригиналния текст и игнорирайки „улесненията" на вече съществуващите преводи, той създава нова пред-

става за езика на трагедията (по-провокативен и по-новаторски), за трагическия персонаж (по-непсихологичен и едромащабен, но не героичен в съвременния смисъл на думата) и най-сетне за мирогледа, който прозира през текста. Това е първият прочит на драмата, който не загърбва херменевтичните проблеми на превода на един античен текст.

Преводните новаторства вървят ръка за ръка със сценичните: при постановката на „Сфумато" поначало отсъства търсене на „древен колорит" и респект към сериозността на трагедята. Антигона на Маргарита Младенова е многолика и поради това безлична (изпълнявана от няколко актриси), инфантилна до смехотворност и с патологично поведение. Преводач и режисьор са се улеснили взаимно в преодоляването – или поне проблематизирането – на клишетата.

Новаторско е и отношението към тъканта на текста. Това е един превод, който не се бои да бъде неразбираем, тромав, дори косноезичен. Той предлага ново отношение към словото, подкрепено и от режисьорски находки: в спектакъла значещото слово е отпратено на заден план, за да стори място на удоволствието от звученето[11].

Преводът на Н. Гочев/К. Мерджански оставя впечатление за недовършеност – не само поради факта, че за сцената е обработена само част от подстрочника, и не само защото е представен в театрален бюлетин, при това съпроводен от текстове, които го проблематизират допълнително. Това впечатление идва и от отказа от пълна определеност на прочита, от отвореността му, която е може би най-високото му качество.

Преводи на „Антигона" на български: библиографска справка

1. Прев. П.П.Славейков. – Мисъл, 1893. С., 1911 (1914, 1918, 1925, 1926-1929).
2. Прев. Витя Димитрова. От френски. С., 1938 (1941).
3. Прев. Димитър Симидов. [от език-посредник, но не е посочено от кой] С., 1941.
4. Прев. Александър Ничев. С., 1949 (1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1971, 1975, 1977 и сл.). Също в: Софокъл. Трагедии. С., 1958 (1982).
5. Прев. Владимир Левчев. Непубликуван. Постановка 1993 г.
6. Прев. Николай Гочев и Кирил Мерджански. В: Сфумато, издание за театър и театрална теория. Година I, брой 1, С., 1998 г.

---

[11] Авторката на този текст имаше удоволствието да участва, макар и скромно, в една от идеите на М. Младенова за унищожаване на значещото слово, а именно: да обучи актьорите да произнасят част от текста на старогръцки език. Той трябваше да звучи като нонсенс от сцената в момента, в който Антигона и Хемон минават в отвъдното. С други думи, не всичко, което звучеше от сцената, трябваше да има смисъл; а старогръцкият език не беше нищо друго освен езика на Подземния свят, където Словото още ехти, но вече нищо не значи.

ВЪЗХВАЛА И ОПИСАНИЕ НА ГРАДА ПРЕЗ КЪСНИЯ РЕНЕСАНС

Елия Маринова

Ако прегледаме съдържанието на която и да е голяма сбирка новолатински текстове от късния Ренесанс в Европа, ще установим, че значителен дял от творбите са посветени на възхвалата на града, laus et descriptio urbis. Тъй като хуманизмът се развива именно в градовете, естествено е да очакваме особено внимание към този жанр в новолатинската литература. Това обаче не отговаря напълно на въпроса, какво възражда интереса към laus urbis с такава сила тъкмо в началото на XV век, т.е. цели две столетия, откакто „градският въздух прави човека свободен".

Въпросът, пред който се изправят авторите на събудения през XV и XVI в. за нов живот жанр laus urbis, е как да се дефинира градът – като urbs или като civitas. Още Цицерон (De re publica I, 26) твърди, че градът е изразен чрез гражданските си институции в същата степен, в която е представен чрез символичното присъствие на своите monumenta. Дефиницията, която Цицерон дава на държавата в „Somnium Scipionis", 13, 9 -11: „... nihil est enim illi principi deo,... acceptius, quam concilia coetusque hominum iure sociati, quae civitates appellantur", е била винаги от края на античността до Ренесанса добре позната, коментирана[1] или оспорвана. Според Августин например в Земния град не може да има съвкупност от хора, съединени от съгласие в правото по дефиницията на Цицерон, а следователно не може да се говори за народ, а само за тълпа. Различаването на urbs и civitas определя структурата и на градския панегирик през Ренесанса. Още в първия такъв текст, възхвалата на Флоренция от Леонардо Бруни (1403 г.), се наблюдава програмно разделяне на monumenta и heroes като две паралелни теми. По този начин хуманистичната laus urbis, която се стреми да покаже града компактен като живо тяло, всъщност се занимава поне с две негови проекции, или както казва Итало Калвино[2], градът е направен „... от съотношението между измеренията на неговото пространство и събитията от миналото му".

Както е известно, ренесансовият град представлява зародишът на т.нар. „гражданско общество" или на новоевропейския град. Първата задача и

[1] Определението на Цицерон се цитира многократно от ренесансовите автори, а VI книга на загубената в края на античността „De republica" упражнява огромно влияние – не случайно тя стои в началото на списъка на libri peculiares на Петрарка. Както е известно, останалият текст на „De republica" – палимпсест от 4 в. с доста липсващи части – е намерен едва през 1812 г. в манастира Bobbio. Заключителната част обаче, „Somnium Scipionis", е била винаги позната благодарение на коментара на Макробий.

[2] Итало Калвино, *Невидимите градове*, Прев. от итал. Божан Христов, София 1990, с. 8.

най-голямо предизвикателство пред възродената laudatio е да формулира самите критерии, по които новият град се дефинира като такъв. И както винаги хуманистите търсят отговора най-напред в античния модел. Авторът на градски панегирик през античността задължително изразява отношение към характера и делата на най-прочутите граждани. Основно правило е и разделеното представяне на monumenta и heroes, така че особеностите на града биват тематизирани преди характера на гражданите – правило, което на стилово ниво получава изражение в редуването на descriptio и declamatio. Такова разграничаване липсва в напомнящото каталог, лишено от ясни акценти изброяване на средновековните laudes. Прието е да се смята, че решителният импулс за възраждането на laus urbis през Ренесанса е даден, когато Леонардо Бруни открива за хуманистите Елий Аристид. От този момент централна тема в изображението на града стават добродетелите (virtutes) на гражданите и макар много неща в ренесансовата laudatio, например в „Norimberga illustrata" на Konrad Celtis, да напомнят все още средновековната възхвала във формата на топография, то все пак изместването на акцентите е окончателно – категорията на heroes, прочутите граждани, получава все по-голямо значение в хуманистичната възхвала. Това обаче не бива да ни заблуждава относно реалната аудитория на тези хвалебствени речи и поеми – тя е сравнително ограничена и в никакъв случай не се покрива с civitas изобщо, а с ограничен елитен кръг, към който хвалебствената реч или поема са адресирани. Сравнително редки са случаите, в които хуманистичната възхвала на град е предназначена за живо ораторско действие – декламация пред по-широк кръг слушатели. Представянето на физическите характеристики на града също остава в ред отношения по-близко до средновековните Мирабилии, доколкото отразява архитектурно-пространственото разделяне на духовна и светска власт в новия град. И все пак самата необходимост от възраждането на laus urbis доказва едно основно сродство между гражданите на класическия полис и на новоевропейския град – съзнанието, че градът им е не толкова пространството, колкото самата гражданска общност, и че колкото по-съвършена е демократичната организация на града, толкова по-изразен е и отделният гражданин в него.

Особено симптоматично за нуждата от подражание на античността е прехвърлянето на понятията и терминологията, описващи обществените структури в античен Рим върху реалността на възхвалявания град – целта е явно да се създаде една силно антикизирана картина и да се представи гражданинът на Рим, Флоренция или Нюрнберг като героическа личност в една героически-антична среда. Тази тенденция наистина води началото си от жанрове извън laus urbis: Paolo Cortesi (De cardinalatu) и Flavio Biondo (Roma triumphans) са първите, които налагат пълно отъждествяване на папската курия с римския сенат, на църквата с imperium Romanum, и на кардиналите с римските сенатори, срв. Биондо, Roma triumphans, Lib. X, f. 217: Similem itaque praesentis rei statum esse hinc dicimus, quia pontificem Romanum consulis, Cardinales senatorum, reges, principes, duces, marchiones, comites, et alios Christiani orbis nobiles, legatorum, quaestorum, tribunorum militum, centurionum et decurionum, officio fungi et respondere videtur. ... Lib. III, 87: Dictator

perpetuus est pontifex .. Senatores sunt Cardinales.

Във времето на разцвета на мощни градове-държави възхвалата на града по необходимост косвено третира темата de optimo statu rei publicae. И ако терминологията за различаване на двойната природа на градското политическо и физическо единство[3] е взаимствана от Цицерон, то авторите, разсъждаващи върху теорията за държавата, неизбежно се позовават на Платон, „Държавата" и Аристотеловата „Политика". Често тези автори са същевременно и преводачи на съчиненията на Платон и Аристотел. Такъв е случаят с Леонардо Бруни, в чиято възхвала на Флоренция не е трудно да се проследят основните идеи на Аристотел, касаещи живота на полиса.

Очевидна е и важността на езика, на който се дефинира същността на новия град и на гражданския живот. Темата е част от по-голямата Questione della lingua и е показателно, че един от основните защитници на родния език в този спор, Пиетро Бембо, авторът на „Gli Asolani" и „Prose della volgar lingua", пише на латински историята си на Венеция, Historiae Venetae libri XII. Du Bellay пише на френски сонетите си, а на латински своята „Descriptio Romae". От казаното става ясно, че градската възхвала е един от жанровете, в които латинският особено упорито запазва статута си на идеален литературен език. В моралния диалог или в съвременната история, които също отчасти третират темата за града и гражданина, родният език се налага значително по-лесно. Още през 1433 г. Leon Battista Alberti с „I libri della famiglia", а през 1434 г. Matteo Palmieri, с „Della vita civile" създават първите морални диалози, писани на италиански, жанр запазен дотогава изключително за латинския. При това Палмиери, макар да следва модела на Somnium Scipionis" в 4 книга на диалога, обявява в пролога си, че намерението му е било да осигури на съгражданите си една добра настолна книга как да живеят правилно, но след като най-добрите praecepta са на трудно достъпния латински, предпочел да пише на volgare[4].

Отношението laus – historia

Честото размиване на границите между historia, descriptio и laudatio налага едно сравнение на успоредно развиващите се панегиричен и историографски жанр там, където обща тема е градът.

През XV и особено XVI век политическият живот разклаща значително старата независимост на градовете. Нестабилността на града на прага на Новото време личи в градската възхвала дори по мястото, което се отделя на предвидливостта на градските власти, броя на складовете и снабдяването с продоволствия. Особено в Италия, като последица от Il Sacco di Roma и от загубата на всякакъв респект към понтификалния авторитет, descriptio

[3] Тази дискусия е отразена и в модерната терминология: town – city/state; staatliches und urbanes Aggregat, вж. рецензията към M. H. Hansen, (ed.) The Polis as an Urban Centre and as a Political Community. Symposium 29.-31. August 1996. Acts of the Copenhagen Polis Centre:4. Copenhagen 1997 в Gymnasium, 107, 1, 2000, S. 73.

[4] Matteo Palmieri, Vita civile, (ed.) G. Belloni, Firenze 1982, pp. 205 sq.

urbis често преминава в своята противоположност – в сатира и морална оценка. Както в градските анали, така и във възхвалата натрапчиво присъстват образът на Fortuna – доказателство за усещането на италианците, че са загубили контрол над живота си, и метафората на преходността на градовете – топос, който е най-характерен за описанията на Рим, но е особено популярен в поетическата формулировка на Якопо Санадзаро[5]. На мястото на оптимизма и себеутвърждаването на XV век късният Ренесанс донася съмнения и неудовлетворение; авторите от този период се поддават на импулса да идеализират и да заместват непостоянната реалност с идеални модели.

В историографията на периода се наблюдава обръщане от муниципалната към световната история, но аналогична тенденция се наблюдава и в описанията на градове и региони, които се обединяват в огромни корпуси, целящи да обхванат целия orbis. Тези универсални описания често биват озаглавени theatrum, в значението на всемирно изложение, спектакъл, в който всички градове са участници, макар първоначалната употреба на думата да визира възхвалата на един конкретен град като сцена, напр. Giovanni Antonio Bruzio, Theatrum Urbis Romae sive Romanorum Sacrae Aedes или Onofrio Panvinio, Theatrum Urbis Romae. Compendium rerum memorabilium Urbis Romae и др. През 1544 г. излиза първото издание на Cosmographiy oder Beschreibung aller Länder, Herrschaften und fürnembsten Stetten des ganzen Erdbodens ... на Себастиан Мюнстер, а през 1635 г. Матиас Мериан Стари (1593-1650), който поема издателството на Johann de Bry, започва издаването на Theatrum Europeum.

Много от целите, които си поставя авторът на laus urbis, са чисто прагматични: една (особено поетическа) възхвала е най-добрата препоръка за автора пред първенците на града; но тя може и да конкурира hodoeporicon и да изпълнява функцията на пътеводител за големите градове (да си представим нещо като поредицата DuMont сред по-непретенциозните ѝ събратя); накрая конкурира и историята на града, доколкото не само възхвалява, но и наставлява. Явно е също така, че описаната склонност към идеализация ще намери добра почва в нея, а приповдигнатият ѝ стил ще изразява една компенсаторна героика, заместваща жалкото често пъти настояще. Ако оставим настрана по-популярния и безкритичен характер на laus urbis, тя дава на автора предимства, които историята като жанр не му предоставя – осигурява му лична слава приживе и значително по-голяма свобода на интерпретация, както в стилово, така и в съдържателно отношение. Ще онагледим с няколко примера разликите и сходствата в мотивацията на авторите и в целите, които си поставят с писането на история или възхвала: През 1564 г. известният историк и антиквар Карло Сигонио оглавява катедрата по реторика и поезия в Болонския университет. Градът му се струва сигурно пристанище след дългите години на странстване, а авторитетът на Сигонио

[5] Заключителните стихове на елегията „Ad ruinas Cumarum, urbis vetustissimae", vv. 29-32: Et te (quis putet hoc?) altrix mea durus arator/,Vertet: et urbs, dicet, haec quoque clara fuit./ Fata trahunt homines. Fatis urgentibus, urbes,/ et quodcumque vides auferet ipsa dies.

е толкова голям, че градският сенат му възлага написването на историята на Болоня. Макар *Historiarum Bononiensium libri VI ab initio civitatis usque ad annum MCCLVII* (Bononiae 1578) да е написана в знак на благодарност към щедрите домакини, критическото отношение на Сигонио към използваните извори не му позволява да възприеме някои традиционни твърдения, свързани с историята на града. Това довежда след Тридентския събор до конфронтация с римските цензори и до закъснялото отпечатване на творбата.

Значително по-благоприятна е съдбата на Georgius Sibutus[6], чиято история дава ясна идея за обичайната мотивация на автора на градски енкомион. Някогашният ученик на Конрад Целтис скоро след назначението си във Витенберг представя пред курфюрста Фридрих своя театрална пиеса (ludus). Ролите в нея разпределя между 10 студенти, а той самият рецитира дългата 600 хекзаметри хвалебствена поема за Витенберг; през 1506 г. отпечатва текста на този ludus с прибавени обръщения към влиятелните личности в университета, двора и града под заглавието Silvula in Albiorim illustratam. При това прилагателното illustrata трябвало очевидно да напомни за неосъщественото намерение на неговия учител Целтис да напише по образеца на Флавио Биондо „Germania illustrata".

Третият ни пример се отнася до малко известна творба на един много известен хуманист. През 1516 г. Еразъм Ротердамски гостува в Шлетстадт, Елзас и съчинява по молба на Якоб Вимпфелинг като благодарствено писмо за гостоприемството елегантна малка поема от 38 елегически дистиха, Encomium Selestadii, в която само загатва обичайните топоси на градския енкомион – укрепеност, население, околности, плодородие, климат, а в основно съдържание превръща възхвалата на деветима живеещи или произхождащи от Шлетстадт хуманисти. Мотивите на Сибутус са му съвършено чужди, а кратката му поетическа възхвала, която е изложена и днес в библиотеката в Шлетстадт, е адресирана до местния sodalitium като метонимия на самия град.

Известно е, че ранният хуманизъм и късният Ренесанс представят два много различни типа рецепция на класическото наследство и тази разлика се проявява най-напред в развитието на съзнанието за историята. Промяната в самото разбиране на нуждата от изучаване на историята оказва косвено влияние и върху laus urbis. В началото на XVI в. хуманистите все още вярват в съгласие с античния си модел, преди всичко с Ливий и Полибий, че историкът трябва да формира читателя си за обществения живот и да му осигури чрез представените събития exempla за добро и лошо, адекватно или не гражданско поведение. Последица от това е, че историографията на хуманистите често изглежда безцветно и конвенционално написана. Венеция

[6] Повече биографична информация за Сибутус и за влиянието му върху формата на хвалебствената реч у други немски хуманисти предлага Walther Ludwig, Die Darstellung südwestdeutscher Städte in der lateinischen Literatur des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: Bernhard Kirchgässner – Hans-Peter Becht, (Hrsg.), Stadt und Repräsentation, Sigmaringen 1995 (Stadt in der Geschichte 21), S. 52-54.

в историите на Сабелико и Бембо, чиито модел на подражание са Цезар и Салустий, е загубила според Буркхарт[7] индивидуалния си и локален колорит. Толкова по-очевидна е тази загуба в жанр като възхвалата на града, концепирана от самото начало като подражание на античната laus urbis. Първата пукнатина в традицията е резервираното отношение на флорентинските историци към античния цитат. Най-ясният израз на променено отношение към античното минало е прочутото писмо на Макиавели до Веттори от 1513 г., което търси в класиката отговор за собственото съвремие: „... io non mi vergogno di parlare con loro e domandarli della ragione delle loro azioni, e quelli per loro umanità mi rispondono". Наистина временна цезура в това развитие налага Трентския събор, който отново поставя заниманията с история по-долу от тези с реторика и етика. Но от този момент историята с разбирането, че от античното минало трябва да се извличат прагматични, а не морални уроци, се отделя окончателно от панегирика.

По-пряко влияние върху градската възхвала оказва систематичният опит през XV/XVI в. да се реконструират нравите, обичаите, институциите и ритуалите на римския свят, опит, обозначаван като антикварианизъм. Многочислените antiquitates, които се пишат за градове в Италия, но и извън нея, са по същество разновидност на градската възхвала и се пишат задължително на латински. Един ранен пример за тази симбиоза между два жанра е поемата на Андреа Фулвио, Antiquaria Urbis, Romae, 1513, която, така да се каже, „чете през редовете" на съвременния му град и възхвалява Roma prisca в Roma moderna. В посвещението си до папа Лъв X, fol. Ai, Фулвио напълно осъзнато заявява новаторството на начинанието си: обработването на толкова трудна материя в латински хекзаметри и подбора на най-интересната фактология от старините на Рим: Antiquitates eius hexametro carmine quam brevissime describere aggressus sum: quod nemo ante me adhuc versibus attentavit... Fideliter tamenquae scripsi, passim antea diffusa ac paucis cognita collegi: et in hoc velut Enchyridion redacta: urbanarum rerum studiosis lectitanda commodius exhibentur. По-трудното за нас е да осъзнаем, че тежката му (като стил и като обем) поема действително е била ползвана като туристически наръчник от просветения посетител на Рим. В заключение логично е влиянието на Antiquitates за разлика от това на историята да се търси в тази част на градската възхвала, която се занимава с urbs, тъй като начинанието на антикварите няма за цел да илюстрира модела на доброто или лошо гражданско поведение, а постоянните характеристики на съответното общество.

Разграничаването на descriptio, historia и laudatio не винаги е достатъчно категорично. Несъмнено descriptio привлича най-много популярния интерес – показателно е, че Гуичардини, който със Storia d'Italia създава шедьовър на националната историография, е изместен от смесицата от факти и измислици на Фра Леандро Алберти. Descrittione di tutta Italia, публикувана

[7] Якоб Буркхарт, *Култура и изкуство на Ренесанса в Италия* (прев. от немски Харитина Добрева-Костова), София, 1987.

за първи път в Болоня през 1550 г., е гидът, към който в продължение на повече от век се обръща всеки пътешественик, за да съпостави личните си впечатления. За популярността ѝ може да се съди по посветителните стихове от Андреа Алциати в началото на латинския превод на Guilelmo Kyriander, Descriptio totius Italiae, qua situs, origines, imperia civitatum et oppidorum edisseruntur; sed praeterea clari homines, a quibus illustrata regio ipsa est, dicuntur, Köln 1567:

Quod populos, urbes, fluvios et gesta recenses,
Egregium et tota quicquid in Italia est,
Debemus studiis tantisque laboribus omnes,
Laudamusque tuum, docte Leander, opus.

Видове възхвала на град и предписания на жанра

Най-известната форма на градския панегирик са хвалебствените речи и поеми, но градът присъства като периферна тема и в хорографските поеми, ходепориките, географските и историографските прозаични съчинения, (като Italia illustrata на Флавио Биондо, 1482), както и в по-кратки литературни форми – писма, диалози, драми, епилиони, описанията на разрушение на градове, обособени като подвид на жанра[8] и др. Една сравнителна интерпретация на тези портрети на градове като литературни и исторически свидетелства ще позволи да се оформи културният профил на съответната страна в навечерието на Новото време.

Градските панегирици са на пръв поглед еднотипни поради присъствието на клишета: панегирични и топически елементи в тях. Това е предопределено от факта, че броят и подредбата на темите са твърдо установени още в античните учебници по реторика (преди всичко тези на Хермоген, Менандър или Афтоний, чиито Progymnasmata се изучават през Ренесанса в латинската адаптация на Рудолф Агрикола и Райнхард Лорихий). Ето какъв ред на изложение препоръчва например късноантичният гръцки ретор Менандър: месторазположение на града, основаване и ранна история, исторически събития и занимания на гражданите в настоящето. Несъмнено модел за описанието и възхвалата на града са също античната периегеза, историография и реторика, и преди всичко хвалебствените речи, посветени на градове през римската императорска епоха (речите на Елий Аристид (2 в.) за Атина (orat. XIII), за Кизик (orat. XXVII) и Рим (orat. XXVI), или панегирикът на Либаний (4 в.) за Антиохия[9]. Наръчниците по ораторско изкуство също преживяват възраждане и разцвет през Ренесанса. В Германия например възхвалата на града е включена като отделна тема в рето-

[8] Представителна за последния вид е елегията на Petrus Lotichius Secundus, описваща обсадата и капитулацията на град Магдебург през 1550 г. и тълкувана от някои по-късни автори като предсказание за пълното разрушение на града през 1631 г.

[9] Тук трябва да припомним, че за директно въздействие на речите на Изократ или Елий Аристид може да се говори едва в края на 15/16 в., когато повече хуманисти и по-добре владеят старогръцки език. Editio princeps на Изократ например е подготвено едва през 1493 г. от Деметриос Халкондилес във Флоренция.

ричните учебници едва след появата на поемата „Urbs Norimberga" на Еобанус Хесус (1532 г.) и на прозаичната „Encomium Marpurgensis Academiae" на Лорихий (1536 г.). По-известната и авторитетна реторика на Меланхтон все още не съдържа наставления за съчиняването на градски панегирик. Така или иначе следването на предписанията на реторичните учебници води до подчертана еднотипност на градските панегирици. Това важи и за италианските градове, които по определението на Фернан Бродел[10] се намират в един вид „... мощно физическо единство, един климат, унифициращ пейзажи и начини на живот". Независимо от условността на приликите тази laus urbis вероятно е създавала у читателя убеждението, че от едно такова описание може да узнае съществено за всеки друг град (и тук отново се изкушаваме да цитираме Калвино, с. 51): „За описанието на града е достатъчна шахматна дъска с точно определени фигури... Всички градове на Марко Поло си приличат, сякаш за да премине от един в друг, му е било нужно не да пътува, а само да размести някои елементи".

Възхвалата на града в проза преобладава, но гаранция за по-високия престиж на автора и на възхвалявания град е поетическата възхвала, като метричната ѝ форма бива най-различна. Повечето поеми за градове следват образеца на Авзоний и избират хекзаметричната форма. Hessus, който през XVI в. се ползва със славата на най-добрия латински поет в немскоезичното пространство, пише дълга 1387 хекзаметри възхвала на Нюрнберг и изтъква новостта на формата ѝ в самото заглавие: Urbs Noriberga illustrata carmine heroico, а в увода обосновава избора си с това, че поетическата апология има по-голяма стойност и се удава на малцина: „...et placuisse diu, numeris quia constet et isthaec/ non ita vulgatum ratio commendet honorem". Този е един от характерните случаи, когато новопристигнал или новоназначен като учител в един град хуманист пише хвалебствен енкомион, за да се препоръча пред градските първенци и да покаже уменията си в genus demonstrativum. Хесус пише поемата си, след като през 1526 г. е назначен с препоръката на Меланхтон в училището St. Aegidius в Нюрнберг. След обръщението към самия град следват изброените по-горе задължителни пунктове: месторазположение, ambitus murorum, мекота на климата, околностите на града – река и silva urbi circumfusa, hotri extra urbem, сградите и най-накрая един нов елемент, характерен за хуманистичната възхвала – предимствата на местното училище (или университет, школа, sodalitium). От всички изброени елементи на възхвала градският ландшафт е този, към който се наблюдава значително внимание и в съвременното на Хесус изобразително изкуство: например в изгледа от град Нюрнберг на Michael Wolgemut, гравюра, включена в Hartmann Schedel, Weltchronik, Nürnberg 1493 или в изображението от птичи поглед на Erhard Etzlaub, Ansicht der Stadt Nürnberg mit Sebalder und Lorenzer Wald 1515.

Амбициите на автора, разбира се, не винаги са да създаде епическа творба в обема на „Нюрнберг". Предпочитана форма на laudatio е краткото хекза-

[10] Фернан Бродел, *Средиземно море и средиземноморският свят по времето на Филип II*, София, 1998, с. 223.

метрично стихотворение, каквато е например възхвалата на Улм, вмъкната на мястото на прозаичното описание на града в латинското издание на Шеделовата Weltchronik, Nürnberg 1493, Bl. CXC. Въведена е с пояснението: Ideo in eius laudem ac descriptionem urbis metra heroico deducta carmine edita sunt. В немската редакция на Weltchronik от същата година съдържанието на същото стихотворение обаче е предадено в немска проза. Версифицираните възхвали на градове още дълго време се пишат задължително на латински, докато прозаичната descriptio на родния език е открай време нещо обичайно. Кратката поетическа възхвала има едно очевидно предимство – помни се и се разпространява по-лесно от прозата. Споменатите стихове на Шедел се споменават или цитират многократно през 16 и 17 век: в базелското издание от 1628 г. на Космографията на Себастиан Мюнстер са цитирани началните стихове; Мартин Крузиус цитира цялото стихотворение в „Paraleipomenos rerum Suevicarum liber, in quo exponuntur Sueviae regiones ... Wirtembergicae et aliae Suevicae urbes, monasteria, arces et pagi ...", Frankfurt/Main 1596; изцяло го препечатва и Николай Ройснер в „Germania, sive Maiestas, Gloria et potentia S. imperii Romani Urbium Imperialium Liberarum variis authorum Elogiis et praeconiis decantata et illustrata", Oberursel 1605, p. 140 f.; накрая Матиас Мериан в „Topographia Sueviae", Frankfurt a.Main 1643, S. 199f. вмъква отделни стихове в описанието си на Улм, но без да спомена-ва името на автора.

По-рядко срещан размер на градската възхвала е елегическият дистихон: такова е рядкото издание от 1492 на Robert Gaguin, Elegiacum in laudes civitatis Heydelbergensis. В елегически дистихон е написано и вече споменатото хвалебствено стихотворение за Schlettstadt на Еразъм[11].

Сапфическата строфа за този жанр също не е толкова необикновена – най-доброто, писано в този размер е на Джовани Понтано, Laudes urbis Neapolis,1515[12]. Възпятият от Шедел в хекзаметри Улм получава и прослава в сапфическа строфа от Hans Böhm: Carmen sapphicum de laude et situ Ulmae civitatis imperialis Sueviae. Ulmae/Svaeviae Metropolis / laus et descriptio Ioannis Boemi Aubensis Theutonici Franci, Augsburg 1515. Неговото Улм-стихотворение започва (1-5 строфа) с класическия за жанра топос – служещото за prooemium сравнение на прославяния град с други антични и съвременни градове. Характерният лиричен увод насочва читателя веднага към известната ода на Хораций, Carm. 1,7, в която поетът аргументира предпочитанието си към Тибур като любимо място: Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen/ aut Epheson bimarisve Corinthi/ moenia vel Baccho Thebas vel Apolline Delphos/ insignis aut Thessala Tempe. Böhm го имитира дословно във втората строфа: „Fervide docti celebrant Achivi/ Martias Thebas bimarem et Corinthum/ et Rhodon claramque Ephesum decoram/ ac Mithylenen" и продължава сравнението с най-често възхваляваните градове на своето време – Рим, Венеция, Виена, Нюрнберг: „Efferunt miris Itali potentem/ laudibus Romam: Capuamque fortem/ Sic et insignes Venetum tabernas/ cum Patavinis./

[11] Desiderius Erasmus, Opera, Leiden 1703, Bd. I, Sp. 1223.

[12] B. Soldati, Ioannis Ioviani Pontani Carmina, Firenze 1902, t. I, p. LXIX.

Regiam ast nostrum celebrare quidam/ posset Augustam, liquidam aut Viennam,/ sive Norinbergam..." (Впрочем Хесус в своята поема за Нюрнберг използва същия прийом в стихове 137 и сл. и 183 и сл.)

След функционалния увод, който служи да обоснове „избраността" на възхвалявания град, следва същинското описание на града и то от гледната точка на пътника, който вижда града най-напред отвън: разположение, укрепеност, водоснабдяване, после отвътре: сградите, жителите и най-накрая отново го напуска, за да опише околностите. Извън задължителния „каталог на градовете" стои обикновено сравнението с Троя – и то с укрепените зъбери на Пергам. Различаването на крепостта и града Троя води началото си от Вергилий, Ен. 2, 555: ... Troiam incensam et prolapsa videntem/ Pergama" и също намира място у Böhm, стихове 25 -28.

Turribus parvo spatio remotis
cuncta transcendis tua tecta celsis,
nobilem quondam veluti superba
Pergama Troiam.

Независимо от възможностите, които предлага избраният стихотворен размер, схемата от пунктове на възхвала се запазва винаги същата. Описанието най-често започва със защитните укрепления на града, макар интересът към дефанзивната функция на града да не е много изразен в градския панегирик през Ренесанса. (В средновековните laudes, тъкмо обратното, стените преди всичко са символ на средновековния град, те са, които го бранят и които са изобразени върху градските печати.) Между сградите обикновено се описва най-напред църквата, при Böhm сравнена с храма на Соломон в Йерусалим (61 sq. Quod deo quondam Salomon superno/ in Sion sancto sapiens dicavit,/ haud ego credo leviter fuisse/ clarius illo), но също и с храма на Диана в Ефес (вероятно подражание на Марциал, Lib. Spect. 1,3), срв. Böhm 65 sq. Nec quod extinxit Triviae Dyanae/ improbus flammis Epheso cremato,/ inter immensi celebrata mundi/ mira putatum. От приведените цитати става ясно, че описанието не цели точност на детайла, който да идентифицира конкретния град, а по-скоро прослава посредством сравняващи образи и картини. Много малко конкретни събития и архитектурни творби биват назовани по име, иначе се говори за порти, домове, църкви изобщо, реални неща се възвеличават чрез сравнението с антични лица, митове, постройки. От всичко казано дотук следва, че до средата на XVI век „градската" поема все още повече възхвалява, отколкото описва и създава една като цяло приповдигната, силно идеализирана и антикизирана, но все пак характерна картина на града. Детайлът придобива значение, когато в течение на XVI в. първоначално тесният кръг на градовете – предмет на възхвала, се разширява. При това в Германия възниква отрано една по-конкретна и детайлна форма на представяне на града, явление, което може би има своите аналогии в реализма на фламандската живописна школа.

Ако всички страни на живота се стилизират all' antico, то това проличава най-вече в характеристиката на града като civitas. За илюстрация на това твърдение ще използваме отново възхвалата на Улм от Böhm, в частта, която

съдържа описание на градската управа: vv. 77sq. Inde conscriptos celebresque patres/ cerno, prudentem populi senatum/ te gubernantem ratione summa/ iustitiaque./Ultimo totum video vetustis/ curiis sectum populum lubenter/ consules binos veterum Quiritum/ more sequentem. Характерна е употребата на имената на римски магистрати за различните институции и длъжности в съвременния град: гилдиите са назовани curiae, consules са двамата старши в местния Rat (при някои други немски автори, напротив, бюргермайстерите). Съветът е наречен senatus и той е винаги обиталището на слязлата отново от небето Астрея. У някои автори tribuni plebis са майсторите, оглавяващи отделните гилдии, а съдиите са наречени aediles. Това пренасяне на терминологията е може би най-очебийната форма на антикизиране на самите житейски условия, имена, институции, церемонии и т.н. То се налага дори по формални стилови съображения, тъй като модерните наименования биха представлявали дисонанс с цялостния облик на стила на laus urbis.

Най-разпространената кратка форма на laudatio urbis е епиграмата. Тя рядко ѐе срещa самостоятелно = хуманистите, по класическия образец на Авзоний, Ordo urbium nobilium, комбинират по няколко десетки кратки портрета на градове от един вид, в повечето случаи епиграми, така че възникват цели сборници от поетически възхвали за различни градове. Тези своеобразни антологии се радват на значителен интерес – дори само сборникът „Urbes" на Юлий Цезар Скалигер, обхващащ 100 града от целия свят, е отпечатан в рамките на неговите Poëmata 4 пъти между 1574 и 1621 г. В някои случаи авторите на ѐнкомион разглеждат като Авзоний два или повече града в една обща възхвала, например Рим – Константинопол, но най-често един регион или град бива представен с отделен цикъл от епиграми на различни автори. От Авзониевите Urbes описанието на родната Burdigala (Бордо) сякаш се доближава най-много до схемата на ренесансовата възхвала: принадлежността на неговата exigua urbs към цивилизования свят: v. 6 nec enim mihi barbara Rheni/ora nec arctoo domus est glacialis in Haemo; здравословният климат: v. 8-10 clementia coeli и дългата пролет; v.11-12 водоснабдяването; v. 13-4: укрепеността на града: quadrua murorum species, sic turribus altis/ ardua, ut aerias intrent fastigia nubes; 21sq. описание и обръщение към реката; сравнението с Рим, което ще присъства оттук нататък като неотделима част на жанра, v. 39 haec patria est: patrias sed Roma supervenit omnes.

В заключение трябва да посочим и многотомните антологии от описания на целия обитаем свят, в които се редуват поетическа laudatio и прозаическа descriptio. Но те се приближават повече до жанрове, които ще изместят градския панегирик от началото на XVII век нататък – пътеписът, дневникът, пътешествието до Новия свят. Такава е антологията на Romanus Hadrianus, Parvum theatrum urbium sive urbium praecipuarum totius orbis brevis ac methodica descriptio, Frankfurt/Main 1595. Ще си позволим да цитираме част от нея – въведението в описанието на Италия, „Nova, brevis et sincera celeberrimarum urbium Italicarum descriptio, authore Thoma Eduardo Anglo", p. 68, в която портретът на всеки град се скицира в един-единствен стих и с един характерен детайл:

Sancta est Sanctorum pretioso sanguine Roma,
cingitur urbs Venetum pelago ditissima nummis.
Inclyta Parthenope gignit Comitesque Ducesque,
Est Mediolanum iucundum, nobile, magnum.
Omnibus excellit studiis Bononia pinguis.
Splendida sollertes nutrit Florentia cives.
Genua habet portum mercesque domosque superbas.
...

Същинското описание е запазено за прозаичната Descriptio generalis, която следва. То съдържа всички изложени дотук характеристики на градската възхвала, но във вид, напомнящ пътните бележки на модерния образован пътешественик, който препраща към един или друг източник за историята на града, разсъждава охотно върху възможните етимологии на името му, благоприятната или не констелация при основаването му и значението на града в региона. Срв. Романус, стр. 187, Флоренция: Florentia nomen quibusdam habere creditur a flore, quod videlicet in medio Hetruriae instar floris campi sedeat. ... Vel dicitur Fluentia, cum sita sit ad fluvium Arnum. Sita est sub coeli plaga benigna, cum aere perfectissimo ... Ab Oriente et Septentrione collibus amoenissimis et undique fructiferis arboribus vestitis cincta, **medii theatri instar**... videturque fere umbilicum Italiae tenere.

Възхвала и описание на Флоренция

Градът, който напомня на Романус сцена сред спокойния декор на Тоскана, вдъхновява повторното раждане на laudatio urbis през Ренесанса. Счита се, че традицията на хвалебствената реч, посветена на град, се възражда с възхвалата на Флоренция „Laudatio Florentinae urbis" на Леонардо Бруни (1403 г.). Тя оказва пряко влияние върху възхвалата на Милано от Pier Candido Decembrio (1436 г.) и върху втората редакция на описанието на Базел на Enea Silvio Piccolomini (1438 г.) и задава в голяма степен схемата за прозаическите описания на градове в навечерието на Новото време. Laus urbis поради формалните си характеристики не може да бъде жанрът на осъзнатата политическа рефлексия и при все това трактатът на бъдещия канцлер на Флоренция следва да се чете на първо място в контекста на политическата философия на Куатроченто. Както е известно, за флорентинските хуманисти през XV век римската република е единственият мислим етическо-политически модел. Връзката между разцвета на града и политическата свобода като негова постоянна характеристика е централна тема и в панегирика на Бруни. Самият автор е един от най-значимите историографи и същевременно най-продуктивните преводачи от старогръцки, чиито преводи са събрани от папа Николай I – особено известни и дискутирани са преводите му на „Политиката" и „Етиката" на Аристотел. (Впрочем интересът към политическите съчинения на Аристотел във Флоренция се запазва и в течение на целия XVI век: Pietro Vettori предлага успореден превод на латински и коментар на „Политика", съпътстващ гръцкия текст: P. Victorii commentarii in VIII. libros Aristotelis de optimo statu

civitatis. Positis ante singulas declarationes graecis verbis auctoris; iisdemque ad verbum latine expressis..., apud Juntas, Florentiae 1576).

Както много други автори, Бруни развива една и съща тема последователно в laudatio и historia – през 1404 г. започва да пише 12-те си книги история на Флоренция „Historiarum Florentini populi libri", които издават отлично познаване на римската и старогръцка литература и доказват значението на политическата свобода в историята на града. Хронологически по-ранната възхвала съдържа вече идеята, че Флоренция успява да отстоява свободата си тъкмо защото води началото си от републиканския, доцезаровия Рим – идея, която имплицира сравнението с неуспешния опит на Кола ди Риенцо в Рим да възстанови античната република и да осигури континюитета между античен (републикански) и съвременен Рим: „... Utriusque videlicet causa: primum ut ostenderem non iniuste hanc civitatem eiusmodi patres suscepisse; et simul intellegetur eo tempore hanc coloniam deductam fuisse quo urbs Romana potentia, libertate, ingeniis, clarissimis civibus maxime florebat. Nam posteaquam res publica in unius potestatem deducta est, praeclara illa ingenia (ut inquit Cornelius) abiere"[13].

Върху „Laudatio Florentinae urbis" обаче решаващо влияние оказва не толкова античната политическа теория, колкото новооткритият тъкмо от Бруни Елий Аристид. Преди всичко възхвалата на Бруни има за предмет Флоренция като civitas много повече, отколкото като urbs. Предшествениците му, там, където дават фрагментарно описание на физическия облик на града, също не са щедри на детайли – Бокачо например се ограничава с контраста между предишното процъфтяване на града и запустяването му по време на чумата. Бруни представя Флоренция изключително като социална структура и политическа система, макар да подчертава на няколко места взаимовръзката между външния облик и социално-политическата уредба на Флоренция. Такава връзка например вижда между добре обмисленото ѝ месторазположение: в низина, оградена от хълмове, и практичния нрав на флорентинеца. По същата причина авторът съветва пътника да огледа внимателно сградите, защото обликът на града отразява устойчивите черти от характера на гражданите му. Състоянието на улиците е тема още в Мирабилиите, ново обаче е твърдението, че добре поддържаната хигиена и липсата на зловоние във Флоренция доказват превъзходството на флорентинците над другите в нравствено отношение. След Бруни все по-важно място в апологията на градския живот заемат нравите и психологията на обитателите на града. При това особено често ще присъства като тема в повечето описания и дневници на пътешествия портретът на типичния флорентинец, комбинация от реализъм, любознателност и чувство за красивото, портрет, в който сходствата с гражданина на класическа Атина са умишлено търсени и подчертани. Вече видяхме в цитирания горе каталог на градовете на Романус, че като най-съществена характеристика на Флоренция е представена способността ѝ да култивира sollertes cives. През 1580 г. един

[13] Leonardo Bruni, Laudatio Florentinae urbis, ed. H. Baron, in: From Petrarch to Leonardo Bruni. Studies in Humanistic and Political Literature, Chicago-London 1968, p. 245.

типичен за края на века пътешественик, орлеанският адвокат Nicolas Audebert, записва следните бележки в своя дневник „Voyage d'Italie", в които, след като отбелязва съвършеното климатично равновесие по тези земи, търси зависимостта между месторазположението на Флоренция и характера на нейните обитатели. Флоренция, казва той, се намира се между Пиза и Арецо, за които отдавна било забелязано, че Пиза ражда хора със забележителна памет, а Арецо – духовити и с проницателен и буден ум, а това определяло и външния им вид – първите с по-грубовати и изразителни черти, вторите – деликатни и фини. Флорентинците, които се намират по средата, притежават от добрите качества и на едните, и на другите. Авторът в тези си разсъждения е явно повлиян от „Methodus ad facilem cognitionem historiarum" на Боден (първото издание е от 1566 г.) и по-точно от теорията, изложена в най-пространната му глава „De recto historiarum judicio". Самият Боден формулира като теоретични принципи идеята на Конрад Целтис за влиянието на климата върху човешките раси. Одебер вижда в изключителната памет и естествената живост на духа на флорентинеца обяснението за склонността му към преврати и граждански размирици, но също и за неговата адаптивност и за подчертаната му индивидуалност като гражданин. Точно това прави според него Флоренция място за разгръщане на особена социална и индивидуална енергия: [f. 203v][14] ...Le Florentin est ordinairement haultain et superbe, qui ne demande que d'apparoistre et mesprise chascun, et est de naturel plus propre à commander que d'obéir, d'où vient que difficilement il endure un supérieur ... [f. 204r] Avec ceste bonne mémoire du Florentin, accompagnée d'une subtilité grande et vivacité d'esprit, est aussi remarquée en luy une legiereté et désir de broillemens et choses nouvelles, ce qui se voit assez par leurs histoires et changemens divers en leur République..."

Този новооткрит в апологията на града и много по-себеизразен човек – от възхвалата на Бруни или от пътеписите на късния XVI в., явно се чувства в града у дома си, той не търси повече бъдещия град, защото е приел земния за свой постоянен дом[15]. Същия път извървява живописта. В „Данте и Небесният град" на Доменико ди Микелино Флоренция, изобразена в десния ъгъл, с характерния купол на Санта Мария дел Фиоре, с кулата на Palazzo Vecchio и разветите флагове с тосканския лъв на тях, е все още изражение на Земния град, противостоящ на изобразените вляво ад и рай. Но откакто Джото представя сцените от Свещената история в по-земна, тосканска светлина, с ликовете на своите съграждани, градът се възприема и изобразява все по-често като естествената среда на човека в неговия обществен аспект. У Джото, който пръв усеща пластичната реалност на пространството, намира всъщност израз многократно коментираният факт, че флорентинците виждат всичко в скулптурни форми. Осъзнаването на пространството и на историята, или иначе казано голямото откритие на флорентинската живописна школа

[14] Nicolas Audebert, Voyage d' Italie. Edizione critica a cura di Adalberto [illegible]vero, Roma 1981, p. 117.

[15] Парафразирайки със самия си начин на живот необоримото доказва „Non enim habemus hic manentem civitatem, sed futuram inquirimus" (Евр. 13, 14).

и модерната теория на флорентинеца за държавното устройство в равна степен характеризират самосъзнанието на новия civis.

Ако Леонардо Бруни следва спецификата на жанра на градската възхвала – т.е. представя града като цялостен организъм, като компактно тяло, без всякакви дисонанси, то авторите от края на XV и XVI век не се въздържат да обрисуват противоречивата картина, каквато представлява градът в този преломен период. Флоренция на независимата гражданска община, която има за основа занаятчийските корпорации, с други думи Флоренция на Бруни, не съществува в този вид след средата на XV в.

Промените са предмет на размисъл най-вече тук, в родината на политическите доктрини и на историческото изложение в модерния смисъл на думата. Несъмнено никоя друга личност не ги въплъщава толкова добре, колкото Макиавели, който, от една страна, продължава гражданската флорентинска традиция, а от друга, я разрушава радикално. Идеал за него, както и за Бруни, все още е политическото устройство на древен републикански Рим, но в реалността единственото, което по негово убеждение може да обедини Италия, е силната монархическа власт.

Като exemplum на жанра тук представяме възхвалата на Флоренция на малко известния и неиздаван след XVI век **Ugolino Verino** (1438-1516), писана на границата между XV и XVI век, по-ранна от Le istorie Fiorentine на Макиавели и от историята на Гуичардини и тъкмо затова интересна с някои елементи, чужди на градския панегирик, а присъщи по-скоро на анализа на историографията. Verino, известен най-вече с епоса си Carlias, е роден във Флоренция и през целия си живот е близък на фамилията Медичи, най-напред на Козимо, впоследствие на Пиеро и Лоренцо, а на Джовани, бъдещия папа Лъв X, преподава поезия и реторика. През 1507 г. завършва хекзаметричната си възхвала на Флоренция „De illustratione urbis Florentiae", която по стечение на обстоятелствата бива отпечатана едва през 1583 г. в Париж с добавено от издателя обръщение към Катерина де Медичи: Ugolini Verini poetae Florentini de Illustratione urbis Florentiae libri tres ... Lutetiae, apud Mamertum Patissonium typographum regium, in officina Roberti Stephani, M.D. LXXXIII. Интересът към закъснялото ѝ отпечатване може би се дължи на атмосферата след религиозните войни във Франция, която извиква ред аналогии с Флоренция от началото на века. Разделена е на 3 книги като три тематични цялости, което съответства на подробно изложената по-горе схема и е необходимо при панегирици с такава дължина – общо 2260 хекзаметри. Първата книга описва историята на града от основаването му до съвремието, втората изброява прочутите му граждани, подреждайки ги в няколко категории, третата представя историята и настоящето на отделните родове. Особен интерес представлява втората книга, която по думите на самия Верино интерпретира по нов начин каноните на градската възхвала – срв. резюмето в III, vv. 1146-9 [...] annales stirpesque vetustas/ sedulus evolvi: templorum marmora quaeque/ inspexi: tum quemque suo de semine poscens/ consului soboles ... vv. 1155-7 Quin etiam egregias dotes et ruris et urbis/ **more novo** explicui breviter, quantosque crearit/ quotque viros claros tulerit Florentia...

Обичайна практика за издателите на такива обемни поеми е да препечат-

ват в началото и края на основния текст по-кратки възхвали от други автори, най-често извадени от цикли епиграми, посветени на същия град. Няколко такива предшестват и поемата на Верино, например стиховете за Флоренция от цикъла „Urbes" на Скалигер, които се ограничават до етимологизиране на името и вариация на топоса „обсипване с дарове на възхвалявания град от всички богове", f. A iii:

Ex Iul. Caes. **Scaligeri** Clarissimi viri Urbibus: Florentia

Parva fluentisonis aggesta Fluentia ripis
mollia de nitido nomina Flore capit.

Първа книга, чийто лайтмотив е тезата на Леонардо Бруни, че Флоренция е основана не от Цезар, а от Сула, и има от самото начало републикански, а не аристократичен произход (vv. 4-5 ...ac veros Romae clara virtute colonos/ approbet esse suos felix Florentia cives), представлява за нас интерес само доколкото задава темата, доразвита в liber secundus, vv. 3-5 ... exequar illustres populi florentis alumnos·/ inclyta quot, quantisque viris, quibus artibus et quo/ tempore floruerit ... Новаторската, по думите на самия автор, втора книга заслужава обстоен анализ. Изброяването на почетните граждани, viri illustres на Флоренция, започва с духовенството, но още от стих 90 преминава към литературните таланти, които градът е създал през цялата си история. Почетното място в тази своеобразна класация се пада на големите флорентински поети от античността до съвремието, от Клавдиан (vv. 90-92): ... non tamen inferior Syllani est gloria Phoebi,/ Qui Stilicona ducem cecinit Geticosque furores,/ Persephonesque thoros dulcesque Cupidinis arcus до Данте (vv.113-6). Неизбежните сравнения с античния автор-образец: на Данте с Омир и Вергилий, на Петрарка – с Пиндар и Хораций, отстъпват място, колкото повече Верино се доближава до съвременниците си, за характерни, и често пъти любопитни детайли и портретни черти. Бокачо (125-128) е отбелязан като автор на Декамерон, но и на Genealogie deorum gentilium: Nec minor est salibus Plauti similisque Menandro/ Boccacius, teneros docte qui lusit amores:/ quaecunque Ascraeus veterum miracula vatum/ scripserat, explicuit montes, fluviosque lacusque... Заслужава внимание фактът, че веднага след най-значителните поети Верино поставя преводачите и коментаторите на антични автори – Гвидо Кавалканти е достоен за възхвала, тъй като разтълкувал Пиндар (132-3) ... numeris digessit Hetruscis/ Pindaricos versus tenerosque Cupidinis arcus; Леонардо Бруни (148-158) е забележителен като историк на родния си град, като великолепен стилист на латинския език, но и като преводач на Аристотел: ... de fonte Latino/ historias Brunus scripsit Leonardus Hetruscas,/ a primo exorsus longissima tempora muro,/complexus miro candore, ut Livius alter/ credatur, magni Ciceronis et aemulus unus/ ornavit vario lectissima verba colore:/ ... qualisque Pelasgis/ noscitur, Ausoniis talem cunctisque Latinis/ vertit Aristotelem. Поджо Брачолини влиза във възхвалата на Верино със своята „История на Флоренция" (1350-1445), с избухливия си нрав и заслугата си за откриването на множество ценни ръкописи, (158-66) Thusci quoque gesta leonis/ Poggius explicuit, nullī splendore secundus/ eloquii: nimis ah rabidas exarsit in·iras./ Barbara traduxit veterum miracula Regum/ quin etiam, sollers,

Germanis eruit antris/ in Latium altiloqui divina volumina Sili:/ integer illius nobis virtute relatus/in lucem est Fabius, nostro qui tempore longum/ exul, et ignotus peregrinis torpuit oris. Последните стихове напомнят щастливата съдба на Поджо като търсач на кодекси в южногерманските абатства по времето на вселенския събор в Констанца: там той открива първия пълен Квинтилиан, допълва липсващото от Силий Италик, (тези двама автори визира Верино по-горе), но също и Манилий, Лукреций, Авъл Гелий, някои речи на Цицерон, 12 комедии на Плавт и др.

Внушителният списък от гениални флорентинци продължава с по-близките съвременници на Верино и най-напред с флорентинската неоплатоническа школа. Кристофоро Ландино (185-201) е прославен като автор в почти всички възможни жанрове, но и като коментатор на антични текстове. По-лаконична е преценката за Марсилио Фичино (202-205), per quem nunc Itali doctum novere Platona:/ traduxitque etiam Plotinum: et dogmata Christi. Стихове 215-20 са посветени с явна симпатия и респект на Анджело Полициано, споменат тук като преводач на Омир, автор на прочутата silva „Ambra" и като единственият ренесансов поет, овладял до съвършенство старогръцки: Politianus, honor Musarum, vertit Homerum,/ et nostris iam nota viris est Ilias omnis./ Ambra, sui Laurentis opus, pulcherrima monstrat/ quale sit ingenium, primo quam proximus haeret,/ complexus qui pene omnes, multiscius, artes;/ ambiguum nostro Graione disertior ore. Следват ред по-„малки" поетически имена, между тях най-известният имитатор на Хораций през Ренесанса Петро Кринито (vv. 248-51).

От 255 стих следват отличилите се в тълкуването на правото, преди всичко добре известният Accursius, от v. 275 – лекарите, астрономите, авторите на трудове върху перспективата – с други думи квадривиумът. Тук най-значимото име е Леон Батиста Алберти (293-5): Nec minor Euclide est Albertus: vincit et ipsum/ Vitruvium... От v. 311 следват отличилите се във военното изкуство, а от v. 442 най-известните флорентински художници и скулптори: Quid tibi Cecropiae Syllanos Palladis arte/ egregios memorem? Между изброените са Леонардо, Верокио, Гирландайо, Ботичели и посветените им стихове не се свеждат само до обичайните естетизирани клишета, например Леонардо с маниера си на бавна и перфекционистична работа е сравнен с карийския живописец Протоген (4-3 в. пр. н. е.): (vv. 451-3) Et forsan superat Leonardus Vincius omnes;/ tollere de tabula dextram sed nescit et instar/ Protogenis multis vix unam perficit annis. Прави впечатление, че сравнението между древните и модерните в цялата тази почетна листа на поети, художници, юристи и т.н. почти винаги е с Гърция, а не с Рим, вж. (477) veterumque Pelasgum/ ad Florentinos fingendi gloria cessit или (307) Pythagorea domus Thuscam migravit in urbem.

В стихове 479-82 възхвалата на флорентинските майстори преминава в описание на топографско-архитектурната организация на града. Както би и постъпил авторът на един съвременен пътеводител, Верино започва това описание с флорентинската катедрала „Santa Maria del Fiore" и с прочутия купол на Filippo Brunelleschi: (483-5) Nunquid deadalea mirabilis arte Philippus;/ cuius tam vastus templi supra aethera fornix/ surgit opus... C

описанието на катедралата става всъщност преходът към същинската дескриптивна част на Вериновата възхвала, която има за тема urbs като физическа реалност. (487-522) представляват описанието на града, което все още съдържа много от наподобяващото каталог изброяване на Мирабилиите, но вече се доближава и до съвременната представа за общ панорамен поглед към града, един вид veduta realistica. Тонът на някои от въвеждащите стихове у Верино подчертано напомня раздялата на Рутилий Намациан с Рим в „De reditu suo", срв. 487 sq. Quisquis florentem accedit peregrinus in urbem,/ marmoreas aedes et templa minantia caelo/ suspicit attonitus: toto formosius orbe/esse nihil iurat. quid lata palatia dicam?/ Quid colle in laevo surgentem ad sidera molem/ quadrato ex saxo, totam quae despicit urbem? (sc. Palazzo della signoria)/Quid memorem stratasque vias lateque patentes,/ ut nunquam in pluvia coenum, nec pulvis in aestu/ tardet iter? sordet nunquam deformis aluta (както посочихме, още Бруни хвали чистотата на града и пълното отсъствие на миризмата на щавена кожа)/ Quid delubra canam, .../ spirituaeque aedis molem („San Lor nzo", гробницата на фамилия Медичи, основана от Козимо де Медичи) et Laurentia templa,/ quae Medices fecere pii et coenobia Marci,/ Musarum sedes, ubi tot congesta librorum/ millia, quae Graii et sacri scripsere Quirites,/ divinae ut merito doctrinae archivia credas... (манастирът Сан Марко и прочутата му библиотека). Накрая (505) добавя гордостта на флорентинците – мостовете над Арно: Quid tibi quatternos tam grandi fornice pontes,/ qua mediam labens urbem secat Arnus. Цитирахме умишлено всички тези места независимо от относителната им поетическа стойност, за да покажем, че „градският изглед", нахвърлен от Верино, е вече една достатъчно характерна в детайлите си картина, в която читателят без колебание е разпознавал Флоренция.

Като свое новаторство Верино разглежда и плавния преход чрез описанието на живописната тосканска вила към възхвалата на селото (от 523 стих): Nec minor est villis praeculti gloria ruris. Самият епитет praecultus доказва, че няма следа от тоталната опозиция село-град, която сякаш остава изолирана в рамките на ренесансовата еклога, напр. в прословутия „Cornix. De disceptatione rusticorum et civium" на Баптиста Мантуан. Преливането между града и селото е така естествено, както е изобразено за пръв път в „Доброто управление" на Амброджо Лоренцети, където градът (Сиена) повече не е отделен от своето предградие. Потребността на града от поддържащото го contado е обоснована от Верино с познатите топоси на плодородието: изброява плодовете, характерни за местността, маслините (Palladios foetus), тосканските вина, които не отстъпвали на фалернските и се славели с лечебни свойства. В заключение е възхвален здравословният климат като предпоставка за предприемчивостта на флорентинците (vv. 548-61) quippe absunt crassae nebulae ventique nocentes:/ nec glacialis hyems hic est, nec torridus aestus./ Hinc reor ingenii causas et corpora sana/ produci, quodcunque volunt feliciter audent. С дължимите на жанра разсъждения върху връзката между климата и характера Верино осигурява логичния преход към темата на трета книга – портрета на Флоренция като civitas, като гражданска общност.

Ако обгърнем с поглед цялата книга, ще установим, че структурата ѝ предлага една наистина необикновена подредба на предметите на възхвала. Изброяването на добродетелите и делата на viri illustres е необичайно индивидуализирано – то повече не е обръщение към компактна група, а на практика галерия от портрети, обединена повече от общите занимания с античността и свободните изкуства, отколкото от принадлежността си към конкретния град. Следва възхвала на града (487-522) като външен облик и архитектура; възхвала на селото (523-543) и благата, произвеждани в околностите на Флоренция; накрая на благоприятното месторазположение на града и естествената му защитеност от болести (544-65). Както се вижда от пръв поглед, втора книга представлява огледален образ на обичайната структура на laus urbis, където обектите на възхвала са подредени в точно обратния ред: т.е. разположение, климат, плодородие на околността и едва тогава картини от социалния и културен живот на града.

Свободна интерпретация на схемата на laudatio се наблюдава и в трета книга, чиято тема е произходът и историята на всички познати на Верино флорентински родове (vv. 4-5) ... nunc restant soboles antiquaque nomina patrum/ illustranda mihi... Възхвалата започва с фамилията на Медичите, проследява възхода и често гибелта на изчезнали родове, например унищожените от Тотила родове (82-4) ... multaque praeterea Troianae semina gentis,/ quae ferus attrivit Totilas a stirpibus imis,/ qui Florentinam vastavit caedibus urbem и предлага нещо като версифицирана статистика на съотношението между изчезнали, преуспели или изселили се от града фамилии. Читателят може да открие историята на рода Уберти, Кавалканти, Корбинели, смесването на стари и нови, аристократични и плебейски родове. Изброяването на фамилиите е същевременно обиколка през града по отделните домове и дворци, доколкото родът се отъждествява с дома, (срв. 385-6 Maccia deleta est: vix tantum porticus extat). Основната причина обаче да бъде написана тази книга е формулирана едва в 311 стих: тук Верино излиза от жанра и предлага поглед върху динамичната социална картина в тоскан-ската столица, както и своето обяснение на флорентинските просперитет и демокрация, в които парадоксално е заложен и упадъкът на града. Следващите стихове (311-329) са любопитен документ за движението на рода и отделната личност в една променлива общност, поради което ги привеждаме изцяло:

Ne mirere novas, Lector, consurgere proles
augerique opibus: contra, decrescere priscas;
et motu assiduo Syllani iura leonis
quassari, semperque aliquid novitatis in urbe est.
Stat tamen incolumis maiestas publica: causa est,
praeclaris quoniam ingeniis Florentia favit
festinosque libens virtuti impendit honores.
Ex quo si linguae vitaeque industria maior
concessa est cuiquam, nostram demigrat in urbem,
ut magis eniteat virtus ubi praemia prompta;
aequarique sibi fert aegre prisca colonos

nobilitas, oriturque trucis discordia belli,
fitque minor census; patrimoniaque hausta tributis
reddunt attonitum, qui stemmate fulget avito.
Contra autem sollers et cedere nescius, instat
Fortunae, summosque animo molitur honores
...Florentia civem
solertem reddit, residem impigrumque repellit.

Определени места в този текст подсказват несъмнено познаване на Тукидид, „История на Пелопонеската война", и конкретно погребалното слово на Перикъл (още Бруни е вдъхновен от него за сравнението си на Флоренция и Атина[16]), например II, 37 „... според законите в частните дела всички са равноправни, а в обществените работи по-високо място се заема по достойнство, ... не толкова според съсловието, колкото според заслугите" и II, 39 „...ние оставяме нашия град общодостъпен и никога не гоним чужденците..."[17]. Това е очевидно и от непосредствено следващото у Верино сравнение между същността и устройството на родния град и тези на Венеция (vv. 333-340), чийто първообразец е противопоставянето на Атина и Спарта в речта на Перикъл:

At Veneti admittunt nullos ad praemia cives
praeter Patricios, aliis spes omnis adempta est;
vel Fabium aut ipsos superent virtute Catones.
Nobilibus solis urbis tribuuntur honores;
unde fit ut raro ingeniis Respublica claris
floreat et merito est invisa superbia cunctis.
Sunt Veneti unanimes in libertate manentque
a primo Rectore urbis sic mille per annos.

Последният стих е иронична парафраза на всеобщото убеждение в безсмъртието на Венецианската република и единомислието на нейните граждани. Тенденциозното сравнение явно е между една либерална и една консервативна в основните си принципи система. На тази външна рестриктивна политика (според Бродел, с. 325, Венеция е инициаторката на карантината върху хора и стоки) и на вътрешния, междусъсловен консерватизъм – изолацията на плебса от управлението – се крепи уникалното равновесие на Венеция. От друга страна, тъкмо със същата тази стерилност на системата Верино обяснява факта, че Венеция (през XV век) ражда малко таланти в литературата и изкуството.

В портрета на флорентинското общество на Верино се открояват веднага няколко съждения: 1. Притегателната сила на Флоренция за талантливата и борбена личност (в частност за чужденеца); 2. Заложеното тъкмо в

[16] (Giovanni Aurispa, който пребивава на Изток между 1405 и 1413 и между 1421 и 1423 спасява и отнася на Запад първокласни кодекси като пълния Платон, Тукидид, Пиндар и др. Лоренцо Вала завършва през 1452 г. превода на Тукидид на латински, а първото издание на Тукидид е значително по-късно: Венеция 1502 г.).

[17] Тукидид. *Избрани страници*. Прев. от стгр. Светлана Янакиева, София 1988, с. 74-5.

този отказ от статичност на системата постоянно социално неравновесие. Наистина това движение е представено от Верино в опростен вид като борба между обедняващите стари аристократични родове и новодошлите, които забогатяват благодарение на предприемчивия си дух. Не случайно следва почти веднага примерът с Джаноцо Манети, който доказва, че индивидът прави рода, а не обратното, (vv. 347-50) Iampridem Benetina domus submersa profundo est:/ Ex hac egregius multa virtute Manettus/ Ortus longa suae tribuit cognomina genti. При това коментарът на Верино в никакъв случай не е изолиран – в поемата му намира израз господстващото през XV в. убеждение, че не съществува друг вид благородство освен личната заслуга. Верино е илюстрация на онзи ранен флорентински начин на мислене, когато бащите поставяли на синовете си като условие за получаване на наследство изискването да имат известно занятие. Благородникът разпраща синовете си в различни краища, за да не бездействат у дома и да не намалява състоянието му от данъците, защото: Nusquam terrarum magis exitialis habetur/ desidia: urget enim magnum sine fine tributum,/ mordaci grandis decrescit foenore census (vv.1082-4). В основата на възхвалата на отворена за нови граждани Флоренция без съмнение стои и културната амбиция тя да се представи като наследница на космополитичния дух на античен Рим, срв. (943-4) Cum sit nobilitas Hetruscis semper amica,/ civibus atque novis mater Florentia favit. Препратките към римски автори, които са могли да бъдат източникът на тези стихове, са много, тук ще се ограничим да цитираме Рутилий Намациан, De reditu suo, v.13-14 Religiosa patet peregrinae Curia laudi/ nec putat externos quos decet esse suos; срв. Верино, 1065-6 His quanvis de plebe, tamen concessit honorum/ quatternas urbis civiles curia partes.

Когато Верино подчертава, че предмет на неговата възхвала в равна степен са proles plebeae – незнатните родове, той има предвид един конкретен социален феномен – подновените имиграции от края на XV и началото на XVI век, или т. нар. inurbamento. Както е известно, това движение е двупосочно, от една страна, бедните contadini, но и богати поземлени собственици отиват в близкия град, от друга страна, миграционна вълна на разорени граждани напуска града и се връща към полята, нещо доста разпространено през XVI в. Резултатът от тази размяна на статута е внезапното обедняване на някои родове и съзнанието им за застрашена идентичност, както и избухването на граждански междуособици. В защитата си на новите граждани Верино препраща към легендарните начала на града и към факта, че флорентинският благородник е някогашен римски селянин: (1069-74) Nulli non notum quod Florentina propago/ Romuleus fuerit sanguis, Syllaeque colonus/ Florentinus eques de nobilitate Quiritum./ Ex agro sed post crevit, ceu Martia Roma/ Aeneadum sanguis multos allexit in urbem,/ et cives fecit claros ex rure propinquo. vv.1077-80 регистрират споменатото двупосочно движение, където преместването от селото в града е равнозначно на победа на дейната virtus, обратното е капитулация пред fortuna: Ex quo tam crebro variat fortuna recursus./ Ingenio hic fretus, silva gregibusque relictis/ urbanas vestigat opes atque instat habendo:/ nobilitas contra vacuos demigrat in agros. Много дискутираното през XV и XV век отношение virtù – fortuna явно

присъства като тема и в градската възхвала, както и изобщо характерното за флорентинските историци мислене в антитези. Макар Верино в коментара си да се опитва да ограничи проблема върху по-частните му проявления, очевидно е, че това, което е засегнато, са не отделни групи и институции, а самото щастие и цялостност на градската общност. Същността на ставащото – болестта на държавата като загуба на равновесието между отделните групи граждани – той познава от Платон и Аристотел и решението търси също у тях – т.е. формулира го в рамките на проблема за справедливостта в добре подредената държава, допълвайки го обаче с известното напътствие на Анхиз към Еней (Verg., Aen. 6, 853) и на католическата църква към добрия християнин (1124-27): Iustitiae cunctis servetur civibus ordo:/ parcite subiectis et debellate rebelles./ Si mandata Dei servabitis, omnia vobis/ parebunt, cives tranquilla in pace manebunt. В оптимистично-прагматичния дух на разсъжденията си върху virtù-fortuna Верино е по-близък до Макиавели. Другият голям историк на Флоренция, Гуичардини, ще изправи в своята „Storia d' Italia" Фортуна като окончателния победител в историята.

Венеция

Докато в повечето италиански градове се налага тиранията, два съвършено различни града дълго време ù оказват съпротива – по известното определение на Буркхарт, с. 76: „...Флоренция, градът на вечното развитие ... след това Венеция, градът на привидния застой и политическото мълчание". Повечето laudes за тях, както поемата на Верино, съдържат съзнателно търсено сравнение между двата града. Разбира се, тази полярност (независимо от внушенията на Верино) не се вмества в рамките на модела Атина-Спарта, която характеризира класическата епоха в Гърция като опозиция между либерална и консервативна система, а е от коренно различен тип. Нищо не контрастира на флорентинската discordia повече от основният тон на венецианската душевност – изолираност от другите и вътрешна сплотеност. Съперниците ù твърдят, че репутацията на стабилното ù държавно устройство не може да компенсира сравнителното изоставане в литературата и хуманизма на Венеция през XV в. – подтекстът на това твърдение е (както видяхме у Верино), че общност от съвършено unanimes cives не поощрява развитието на индивидуалността.

Това зложелателно обобщение подлежи на съмнение дори само поради факта, че Венеция е единственият град, който в края на Ренесанса запазва привилегированото си положение в очите на пътешественика.

Спадът на интереса към прословутото образователно пътешествие в Италия илюстрира един далеч по-съществен разрив, който засяга цяла Европа. Ако в началото на XVI в. в бележките на пътешествениците все още може да се разчете чувството за принадлежност към една европейска и християнска общност, то в края на века разривът е не само морален и политически, но и психологически[18]. В примера с Италия разочарованието

[18] Ernest Giddey, Les conditions matérielles et spirituelles du voyage d'Italie à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle, in: Etudes de Lettres, IV, 1960, p. 173 – 195.

(видимо вече в „Journal du voyage" на Монтен) се обяснява с окончателното дистанциране на позицията на пътешественика от позицията на хуманиста. От този момент нататък двамата наследници на хуманиста: художникът и писателят, имат различно отношение към пътешествието в Италия и само за първия остава нуждата от директния контакт. Самият подбор на предмета на описание и възхвала е обусловен от историческите обстоятелства: показателно е учудването на Стендал в коментара му към „Journal de voyage"[19] от мълчанието, с което Монтен отминава най-репрезентативната страна на Рим през XVI век: „En 1580, quand Montaigne passait à Rome, il y avait seulement dix-sept ans que Michel-Ange était mort; tout retentissait du bruit de ses ouvrages, les fresques divines d'André del Sarte, de Raphaël et du Corrège étaient dans toute leur fraîcheur. Eh! bien, Montaigne, cet homme d'esprit si curieux, si ouvert, n'en dit mot". Венеция остава голямото изключение. Вероятно обяснението е в думите, които Итало Калвино влага в устата на своя Марко Поло (*Невидимите градове*, с. 37): „Всеки път, когато описвам някой град, казвам по нещо за Венеция". Това внимание тя най-напред привлича с физическите си характеристики на urbs – учудването (или възмущението) на един късносредновековен хронист от Павия, който не може да се примири, че на света съществува град, чиито жители не орат, не сеят и не събират реколта, не секва до времената на Монтескьо, *Персийски писма*[20]: „Реди до Узбек в Париж. Човек може да е видял всички градове в света и все пак да се изненада, когато се озове във Венеция и не ще престане да се учудва, като гледа този град с неговите кули и църкви, които надничат изпод водата, и с тези рояци хора, струпали се там, където би следвало да има само риби".

И все пак особено внимание Венеция дължи не толкова на уникалния си облик като urbs, а на уникалната си уредба като civitas. Дори жанрове, отдалечени от градската възхвала – „Венецианският търговец" и Отело" на Шекспир, илюстрират възхищението пред Венеция и правосъдието ѝ (в Англия творбата на Гаспаро Контарини върху венецианското управление е преведена през XVI в.). Причината за този респект е избраната от венецианците форма на управление – сигурна рецепта за безсмъртие (независимо дали съвременниците ѝ влагат ирония в това определение или не).

Митът за Венецианската република като амалгама от свобода, правосъдие и стабилност рефлектира дори върху преценките на нейните противници. Симптоматичен е интересът към гореспоменатия трактат върху венецианската форма на управление на патриция Гаспаро Контарини – „La Repubblica e Magistrati di Venezia", 1564, добил за кратко време общоевропейска известност. Самите венецианци обичат да изтъкват, че са развили справедлив патрициански темперамент, стабилен конституционен ред и гениална система от електорални процедури. Системата функционира безупречно, тъй като не личността доминира, а институцията. Смъртта на венецианския дож, il Serenissimo Principe, никога не променя основните

[19] Promenades dans Rome, vol. 1, Paris 1931, p. 131.

[20] Монтескьо, *Персийски писма*, XXXI, Прев. от фр. Дора Попова, София 1974, с. 82.

институционални форми на управление. По думите на Paolo Giovio, „Delle istorie del suo tempo", (trans. Lodovico Domenichi, Venetiae, 1581,1:3) „... lo stato di quella invecchiata Republica non si governava per ingegno, ò per industria di qualche huomo caduco, si come gli i quali acquistano fortuna dalla virtù, ò viltà de prencipi, ma da un solo et immortal consiglio d'un perpetuo senato". Самите врагове на Венеция вярват, че Лигата от Камбре ще има успех единствено ако унищожи самите основи на републиката, която иначе е вечна[21].

Последното подсказва, че описанията на града не винаги са хвалебствени. Какви творби вдъхновява този необикновен град?

Ulrich von Hutten, който през 1512 г. взима участие в неуспешния поход на император Максимилиан, оприличава републиката на изпълзяла от лагуната жаба, прогонена обратно в блатото от имперския орел: „De Caesare et Venetis"[22]: Rana procax nuper Venetas egressa paludes/ ausa est, quam tetigit dicere: terra mea est,/ quam procul ut vidit specula Iovis ales ab alta,/ convulsam ad luteas ungue retrusit aquas. Тази жлъчна епиграма е красноречиво онагледена от гравюра с пропаганден характер[23]. Впрочем фон Хутен признава скоро в „De clade a Venetis accepta", че е имал право онзи, който напътствал да мразят, но не и да подценяват венецианците: „Odisse Adriacas, sed non contemnere Ranas".

Текстът, от който ще приведем няколко примера, е може би най-известната поетическа възхвала на Венеция през XVI век, поемата на Germanus Audebertus, Venetiae, Venetiis, apud Aldum Manutium, 1583. За нея той е награден от венецианския сенат, след като на 30 март 1583 г. венецианския пратеник във Франция Лоренцо Приули я представя пред Gran Consiglio. Успехът ù е толкова голям, че 400 екземпляра биват отпечатани на разноски на републиката, а авторът получава титлата Eques torquatus sancti Marci и златна верига с медала на Св. Марко. Тази laudatio urbis с огромен обем от няколко хиляди хекзаметра отразява всички споменати характеристики на града, тъй като 1. функционира, поне във втората си част, като пътеводител, насочващ странника към всяка градска забележителност; 2. близо четвърт от съдържанието ù е отделено на институциите и детайлите на изборните процедури във Венеция; 3. накрая преминава в апология на града като съвършена сплав от трите форми на управление. Тези ù функции са изброени в програмната propositio, vv. 1-7: Marcicolae gentis primordia clara situmque/ Urbis et acta Ducum canimus turbamque natantem/ armorum Navale potens tormentaque belli/... sacra, Magistratus, urnas, comitia, mores/ electosque Duces electaque munia sorte.

Одебер избира празника на града за начало на своя пътеводител, а отправната точка е същата, на която се спира и до ден днешен всеки гид за Ве-

[21] R. Finlay, The Immortal Republic. The Myth of Venice during the Italian Wars (1494 – 1530). In: Sixteenth Century Journal, XXX, 4, 1999, p. 931-44.

[22] Lateinische Gedichte deutscher Humanisten, Harry C. Schnur (Hrsg.), Stuttgart 1978², S. 226-8.

[23] Гравюра от Hans Burgkmair към епиграмите на Улрих фон Хутен, в: Ad Caesarem Maximilianum, ut bellum in Venetos coeptum prosequatur, exhortatio, 1519.

неция: входът към града пред Palazzo Ducale, обрамчен от двете прочути колони: Magnificam ingredior multis cum millibus urbem./Hic primo obtutu primoque in limine ad astra/ Taenariae surgunt utraque ex parte columnae,/ quae reducem doceant, stellanti sede relicta,/Astraeam fixas posuisse hoc litore sedes. Акцентът не случайно е поставен върху изображението на Астрея на една-та колона като пазителка на входа към Венеция. Препратката е към Цицерон (косвено към Платон), който излага в De republica необходимостта от справедливост и етическите предпоставки за вечността на държавата. (Обозначението Astraea за съзвездието Дева се появява първо при Овидий, Met. 1, 149 sq., след като Арат (Phain. 96 sq.) я отъждествява с Дике и я прави дъщеря на Астрей. При това Овидий наслагва върху този мотив приказката от „Дела и дни" на Хезиод,197sq.) за Айдос и Немезис, които напуснали човешкия род през железния век и се оттеглили при безсмъртните, срв. Ov. Met. 1,14-15 *victa iacet pietas, et Virgo caede madentes,/ ultima caelestum, terras Astraea reliquit*; Fast. 1, 249-50 *nondum Iustitiam facinus mortale fugarat,/ ultima de superis illa reliquit humum.* Verg. Georg. 2, 473-4 [˙] *extrema per illos / Iustitia excedens terris vestigia fecit.*[24] Така въведената книга II е наистина забележителен документ, описващ в детайли Palazzo dei Dogi, многобройните мостчета, гондолите – innumeri phaseli vulgo dicti Gondole, шествието в празничния ден, церемонията на венчавката с морето и произхода на този обичай.

Предмет на нашия интерес е обаче съдържанието на трета книга, заявено в началните стихове, (p. 76) и маргиналната бележка към тях Omnes respublicae in hac una collectae: In Venetam, quaecumque fuit Respublica quondam/ collecta est: priscis praestantior omnibus una,/ quanto praecellit cunctis vastum amnibus aequor,/ sol facibus reliquis... Последният стих е парафраза на възхвалата на Августовия Рим от Вергилий, Екл., 1, 21-2: Verum haec tantum alias inter caput extulit urbes/ quantum lenta solent inter viburna cupressi. Съдържателната препратка обаче е към Полибий, който смята държавното устройство на Рим за съвършено, понеже е сплав от монархия, аристокрация и демокрация. Съвременниците на Одебер се позовават на същата тази идея за смесената държава „stato misto", т.е. използват метода на Полибий да интерпретира римското величие, за да обяснят феномена Венеция. При това очевидно повтарят грешката на Полибий, който пръв формулира политическата теория на Рим, но в своята „прагматическа" история търси ключа към завоевателните успехи на Рим в гръцката история и гръцката държавна уредба[25]. Произтичащото от тази интерпретация заключение е, че истинският наследник на античното политическо знание е Венеция. Венецианската конституция е разглеждана като висша политическа конструкция – за Contarini и Giannotti Венеция въплъщава идеалната смесица от монархия, аристокрация и демокрация, като трите класически политически форми,

[24] Отделна глава ù посвещава Бокачо в *Генеалогие деорум гентилиум либри*, Винцензо Романо (Ед.), Бари 1951, Либ.4, цап. ЛИИИ, Де Астреа филиа Астреи.

[25] Moses I. Finley. Athen und Rom. Staatswesen im Vergleich, in: Erlebte Antike, B. Heiber (Hrsg.), München 1996. S. 147-168.

или трите висши власти – изпълнителна власт, могъщ сенат и голям законодателен съвет – са представени съответно от дожа, сената и Il Grande Consiglio и дават една балансирана система. Срв. Одебер, p. 80: His compacta tribus Venetum Respublica membris,/ veram pyramidis faciem formare videtur:/ quippe basim reddit reliquis longe amplior ordo/ Consilii magni, medium vis magna Senatus,/ strictius assurgens, conum Dux vertice summo.

Но голямото предимство на тази система според Одебер и неговите предшественици е, че е създадена за гражданите от средната и горна класа и изолира плебса от политиката и управлението. На средното съсловие „medium genus", на което съзнателно патрициите оставят собствени honores, се крепи равновесието на Венецианската република, p. 96: Sed neque Patricii dispensant omnia soli/ Nec tota ex horum pendet Respublica coetu./Praeter eos aliud medium est genus; ordoque in urbe/ patricio minor, at plebeio maior, honores/ cui sanxit proprios veterum prudentia Patrum./ Hi tibi erunt Veneti cives: at cetera turba/ plebs esto...

Специално внимание е отделено на статута на дожа, чиито правомощия са точно определени още през XII век. Приведеният от Аудебертус паралел не е съвсем точен, доколкото визира само представителните функции на царската власт: p. 76: Regia non defit vis et suprema potestas... quam Dux ipse refert Regali cultus honore... Целият текст изобилства със сравнения, в чиято основа стои интерпретацията на града-държава като жив организъм, а модификациите му се разглеждат като житейски процес. Като част от тази цялост дожът няма конкретна функция: „Nulla munia Duci propria" и е сравнен с ръката като единствения орган в човешкото тяло без определена роля, едно неочаквано препращане към *Физиката* на Аристотел: – una manus, proprium quae nil habet, instrumenti/ cuiusvis explet partes Physicisque vocatur/ primum instrumentum, reliquorum regula princeps:/ si cum nulla Ducis sit functio propria ... Пояснението с назоваване на директния източник на цитата е дадено in margine: organon pro organon, inquit Aristoteles. Dux nihil per se potest.

Реалната власт в града авторът приписва на сената и на съвета на Десетте, наречени от него Ephori, p. 78: Namque tenet primas summi sacer ordo Senatus,/ ipsis imperio par Regibus ... p. 79:...Non **Ephori** desunt speculantes omnia circum (quos bis quinque viros vulgari nomine dicunt)/ summa quibus cura est, ne quid discordia turbet./ Principis observant mentem plebisque patrumque/ externasque minas ...Hinc Venetis tam longa quies; pridemque *salutem/ ipsa suam bis quinque viris Respublica debet.* Последните стихове препращат към причините за учреждаването на тази институция – за да се предпази от заговори, венецианската търговска олигархия учреждава в началото на XIV век съвета на Десетте, избиран ежегодно, който упражнявал таен надзор над всички длъжностни лица, включително и над самия дож. В заключение (p. 80) е представен Il Gran Consiglio като основа на венецианската демокрация: Consilium magnum status est popularis; ab illo/ imperii columen Resque omnis publica pendet. Точно тук и свършват аналогиите с реалии и названия на магистратури в древен Рим – Венеция няма съответствия на римските dictatores, tribuni, на Aventinus и Sacer mons.

Една основна разлика между двете възхвали, на Верино за Флоренция

от късния XV век и на Одебер за Венеция от края на драматичното Cinquecento, не може да не привлече вниманието. Ако цялата II книга на Флоренция бе отделена на личностите, представящи гражданската общност, то във Venetiae това съотношение изглежда по съвсем друг начин – спрямо близо 50 страници, посветени на институциите на града, едва няколко десетки стиха са обръщение към конкретни личности. Одебер назовава Бембо, Навагеро, Ермолао Барбаро, Алдо Мануцио и Контарини, чийто трактат вероятно е основният източник на знанията му за магистратите във Венецианската република.

Най-съществения аргумент в градската възхвала на Одебер са стиховете, описващи венецианското устройство като реалност, а не утопия или плод на абстрактен рационализъм, и извикващи неизбежната съпоставка с „Държавата" на Платон или утопията на Томас Мор, p. 99: Cui (quamquam illustres) prisci non illa Sesostris,/ nec quae divino quondam est commenta Platoni,/ nec nova quae Moro nuper depicta Britanno,/ (si vera Utopia est) merito contendere possint. Маргиналната бележка към тях гласи: Rerump. fictione perfectissimarum cum Veneta comparatio. В теоретичния политически дебат към 1500 г. Венеция има едно сериозно предимство и пред Рим – не е спомен, а актуална сила. По този начин в дискусията, подета от Макиавели, Венеция се явява единственото доказателство в общата италианска криза, че държавата може да се изплъзне на динамиката на Полибиевата anacyclosis и на вечната победа на съдбата. Твърдение, в което недоверчивият пътешественик се убеждава наново всеки път от съвременниците на Шекспир до пътните бележки на Хесе. Впрочем и авторът на тук приведената възхвала не устоява на изкушението да цитира известната поговорка, която познаваме от Холоферн от „Напразните усилия на любовта", акт IV, сцена II – срв. Аудебертус, p. 106: Allusio ad proverbium Venetia chi non t'ha vista non t'appretia: Ma chi t'ha vista, manco t'appretia....Tuas qui laudes nescius audit/miratur merito; sed, te qui viderit, illas/ adspectu veroque fatebitur esse minores.

Laus urbis в изобразителното изкуство

Почти едновременно с възраждането на laus urbis в изобразителното изкуство се оформя „градският изглед" в съвременния смисъл на думата.

Познатият ни като „градски изглед" изобразителен жанр се появява сравнително късно – едва в началото на XV век. Това не означава, че изображението на града отсъства до този момент – напротив, в средновековната картография представата за света е ярко урбанистична, светът върху средновековната mappa mundi – плод на християнското историко-географско мислене, прилича на колекция от градове. Но в живописта до XV век градът е представян символично-алегорично, без топографска точност[26]. В известен смисъл тези изображения са съответствието на средновековните Mirabilia – представянето на града става по определена формула, редуцира

[26] Напр. мозайката в апсидата на S. Pudenziana в Рим (384-397) или на корабните стени на S. Apollinare Nuovo в Равена (520-530).

се до сума от съставни части като стени, порта, улици, кула, църква и др. Другата натрапваща се на вниманието аналогия е съвместяването на различни гледни точки в Мирабилиите и в ранното изображение на града – резултатът и в двата случая е, че градът е представен като комбинация от фрагменти. Първият пробив на тази формула поднася сиенското изкуство – Симоне Мартини и Амброджо Лоренцети откриват ландшафта и градския изглед. Прието е да се счита, че първото художествено свидетелство за тази нова представа е фреската на Амброджо Лоренцети „Последиците от доброто управление" в Сиена, Palazzo Pubblico (1338-40). Тя е точен портрет на Сиена, но и на тосканския ландшафт; градската стена, която го отделя, е вече второстепенна.

Най-съществената промяна извън секуларизацията на сюжета касае гледната точка при изобразяването на града. След XV в. градът все по-често се изобразява не отгоре, а отвътре, от обитаемия свят, или иначе казано интерпретацията от по-висока гледна точка се заменя с хоризонтална панорама – нещо, което повтаря вече осъществената замяна на вертикалната йерархия с хоризонтално общество в самата структура на града. Не по-малко важно е, че гледната точка е една-единствена, което дава основание на Dagobert Frey, Gotik und Renaissance (1929) да различава за Средновековието и Ренесанса съответно сукцесивно и симултантно схванато пространство, явно опирайки се на тезата на Ервин Панофски за перспективата като символична форма и противопоставянето на Aggregatraum, респективно Systemraum.

Вече споменахме по-конкретното и детайлно представяне на града в laus urbis, което се налага на север от Алпите. Решаващата промяна към реалистично представяне на ландшафта и градския изглед става в началото на XV в. не в италианската, а в нидерландската и старофренската живопис. Нидерландската живопис от своя страна оказва голямо влияние не само в Германия, но и в Италия в края на XV в. Вазари описва как Пинтуричио украсил през 1484 г. лоджиите на Белведере с изгледи от Рим, Милано, Генуа, Флоренция, Венеция, Неапол и че това станало „по маниера на фландрите", т.е. с топографска точност и автентично изобразяване на места и сгради. Понякога изображението е съвсем реалистично – в града, който образува фона на „Мадона на канцлера Ролен" на Jan van Eyck (1437), се разпознава Лютих. Също в нидерландската художествена традиция през XV век възниква нов метод на изображение – представя се само отделен фрагмент от града, предаден много подробно от строго единна гледна точка – срв. Robert Kampin, Altar Mérodé, (1427), където зад Св. Йосиф се вижда част от градския площад в Гент. Следствие от този избор на гледна точка е, че вътрешноградското пространство също става предмет на интерес и изобразяване.

Като изолирано новаторство се разглеждат обикновено акварелите и рисунките на Дюрер по време на италианските му пътешествия 1494-95, 1505-6. Той е първият, който вместо условен монтаж от фрагменти прави veduta – изображение от единна зрителна гледна точка, новаторско с композиционния си принцип и документална точност. В добре известния

му акварел от 1494 г., представящ Инсбрук, градът за пръв път се явява като самостоятелен мотив.

В гравюрата обаче Дюрер се придържа към традицията, която отхвърля в своите акварели – градът, на чийто фон е изобразен Св. Антоний (1519) – вероятно обобщен образ на Нюрнберг или на Александрия през IV в.– не е неутрален фон, а изображение, предизвикващо алегорично тълкуване – градът като символ на суетата и съблазните, от които Св. Антоний се скрива в пустинята, или Небесният град, описан в Откровението на Йоан 21: 22-23.

Най-тясно свързана с литературната възхвала на града е гравюрата, която от самото начало е по-светска по характер, необременена от дълга традиция и съответно особено подходяща да изрази новото съдържание. В края на XV и през целия XVI век изображението на града не е толкова тема на живописта, колкото на печатната графика. Големите старопечатни творби от рода на Шеделовата Хроника – космографии, регионални хроники, топографии, градски хроники, описания на пътешествия, предлагат почти винаги комбинация от текст и илюстрация. Наистина първите издания на Хрониката на Шедел до 1550 г. съдържат фиктивни изгледи от градове, а дори и след това едва половината от общо 68-те градски изгледи в нея са топографски верни[27]. Но издаденият през 1623-31 г. във Франкфурт на Майн „Politisches Schätzkästlein" на Daniel Meisner и Eberhard Kieser съдържа вече внушителния брой от 830 градски изгледи, комбинирани с девизи и емблеми. Така „градският изглед" поема същия път към съвременния фотоалбум, който descriptio urbis – към модерния пътеводител.

[27] Jacob, Frank-Dietrich. Historische Stadtansichten: Entwicklungsgeschichte und quellenkundkiche Momente, Darmstadt 1982.

КОНСТАНТИН БАЛМОНТ И БЪЛГАРСКАТА НАРОДНА ПЕСЕН

Емил Ив. Димитров

В своето богато и многомерно научно творчество Богдан Богданов, макар и да не е проявявал специален и отделен интерес към фолклора, все пак се е докосвал и до неговата проблематика. Статията му „Фолклор и литература" (Български фолклор, 1985, № 3, с. 15-27) е репрезентативна не само с характерния за нейния автор висок мисловен тонус, но и с евристичността на приложения функционален подход. „Ако фолклорът може да се нарече „ситуация на непосредствено общуване чрез устен текст в условията на традиционна затворена култура", допустимо е на свой ред да се каже, че литературата е „ситуация на опосредствено общуване чрез писан текст в условията на отворена динамична култура" (пак там, с. 21). Смятам, че е очевидна връзката между предмета на настоящата статия, която с удоволствие посвещавам на един от малкото „общи учители" на по-младите поколения български хуманитарии (независимо дали става дума за учителство в прекия смисъл на думата или пък за влиянието на неговите трудове върху филолози, философи, културолози, историци, фолклористи), и горецитираното принципно положение от статията на Б. Богданов. И още: без да има пряка връзка между творчеството на Константин Балмонт и научната (и по широко: културната) дейност на Богдан Богданов, все пак без труд можем да намерим пресечната им точка: значимостта на преводаческото дело, усилията им на медиатори между езици и култури. Това е още нещо, за което можем да си спомним само с почтителна благодарност, щом става дума за юбиляра, когото честваме.

Срещата на Константин Балмонт с България става възможна благодарение на срещата му с българската народна песен[1].

И наистина: преводите на Балмонт на български народни песни предшестват преводите му на съвременни наши поети; нещо повече: чрез българската песен Балмонт обиква и българската поезия, тя му дава ключът към нея; и накрая: образът на Балмонт за България до голяма степен е изграден от впечатленията му от българската народна песен.

В „българското" творчество на Балмонт, в неговите две „български книги"[2], най-много място и любовно внимание е отделено тъкмо на народ-

[1] Вж.: Емил Ив. Димитров. Константин Балмонт и България (Публикация, встъпителна статия, превод и бележки) // Български месечник. 1998. №№ 6-7, с. 62-89, особено с. 64-65.

[2] *К. Д. Бальмонтъ.* Соучастіе душъ: очерки. С.: Държавна печатница, 1930, 121 с.; *К. Д. Бальмонтъ.* Золотой снопъ болгарской поэзіи: народныя песни. Переводъ с болгарскаго. С., 1930, 136 с.

ните ни песни. „Златен сноп на българската поезия“ е антология на българската народна песен, съставена от Балмонт и съдържаща негови преводи на 105 песни[3], а в книгата му „Съучастие на душите“ три от очерците са посветени на българските народни песни.

Неподправеният интерес на руския поет към народните песни има своето основание в неговата поетика. За Балмонт народната песен е „едно толкова дълбоко и вместимо огледало, че в него можеш да видиш всички многообразни движения на човешката душа и всички красиви влияния, изливащи се от Природата в нея, както и всички пръски, които развълнуваната душа лъчезарно и всеобхватно разпръсва над полята, горите, планините, морето, над цялата Природа, която би била несравнимо по-бедна без тази пееща, цветиста свързаност с човешката душа“[4]. Балмонт – певецът на природните стихии, посветил множество стихове на водата, земята, въздуха и най-вече на огъня (той неизменно ги изписва с главни букви, възприема ги като стихии-личности) – цени в народната песен тъкмо тази нейна *естествена* свързаност с играта на природните сили, нейната *душевност,* сродяваща я с душата на всемира. Народната песен – българската в частност – е *космична* в „сърцето си“, по своята собствена същност. Народната песен (която по определение е анонимна, не е продукт на личното творчество) като че ли не е човешко творение; душата се вслушва в ритъма, „туптенето“, музиката на всемира и изпява този туптеж и тътнеж като свой собствен стон и хлип. Впрочем, забелязали ли сте, че когато човекът е лице в лице с първичната сила на битието, насаме с неговите две чудеса – тези на рождението и смъртта – той по-скоро *пее*, отколкото да говори или мълчи. Бебето „гука“, на него се пее, чрез песента то се посреща в човешкия свят; близкият покойник пък се изпраща с „нареждане“, с плач, който се изпява. С песен идваме в света и с песен си отиваме от него; песента привързва и развързва. „Когато се ражда, народната песен пада в народната душа от небето, от бурята и мълнията, прониква в народното сърце с първия лъч на изгряващото Слънце“[5] – убеден е Балмонт.

И още: според схващането на Балмонт „има два полюса на художествената красота: казаното-изказаното и недоизговореното. „ Онова, което е казано-изказано, се родее с живописта. Това пък, което е казано-недоизговорено, е сродно на музиката“. Тя, проявявайки своята звучна, звънка, пълнозвучна и тайнозвучна красота, говори всичко, което иска да каже и, внушавайки, казва още много неща. Душата остава свободна, а не поробена и окована в точни граници“[6]. Вече сме писали за ролята, която Балмонт отрежда на музиката в разбирането си за поезията[7]. Той цени в народната песен изначалната срастнатост на музика и поезия, но в още по-голяма степен

[3] Всъщност в текста на книгата броят на песните е 106, защото Балмонт е включил два различни свои превода на песента „Тодора невеста“ (Золотой сноп..., с. 45-46).

[4] О народной песне // Соучастіе душъ..., с. 11.

[5] Пак там, с. 15.

[6] Недоговоренное // Соучастіе душъ..., с. 37, 38.

[7] Константин Балмонт и България..., с. 63.

нейната принадлежност към „казаното-недоизговореното“ (в това отношение Балмонт поставя твърде високо тъкмо българската народна песен!), изявяването в народното творчество на първични интуиции за битието[8].

При подготовката на своята антология Балмонт използва изпратените му от Славянското дружество „всички по-добри сбирки от наши народни песни (П. П. Славейков, Ем. п. Димитров, първия том от литературната христоматия на Б. Ангелов, М. Арнаудов и М. Генов, П. Михайлов, Н. Врачев)“[9]. Интересен е начинът, по който Балмонт е работил с тях. Първо, едно статистическо изследване показва значителна диспропорция при използването на изворите. От 105 преведени песни 50, или почти половината, са по сборника на Емануил Попдимитров „Самодиви“, 24 – по неговия ръкопис с любовни песни, 18 – по христоматията на Б. Ангелов и М. Арнаудов „Българска народна поезия“, 4 – по „Книга на песните“ на П. П. Славейков, само 1 – по сборника на Н. Врачев „Най-хубавите народни песни“, а в сбирката на П. Михайлов „Български народни песни от Македония“ нито една песен не е привлякла вниманието на Балмонт. Осем от преведените от руския поет песни не се съдържат в нито един от посочените сборници[10]. В случаите, в които различни варианти на една и съща песен се съдържат в

[8] Вж.: Сказки первобытія // Соучастіе душъ..., с. 19-27.

[9] К. Д. Балмонт и българската поезия // Литературни новини. 1928, № 9. 25 ноември, с. 2; К. Балмонт за българската поезия // Славянски глас. 1928, № 4, с. 157. К. Балмонт използва следните книги: *Книга на песните*: Български народни песни отбрани отъ Пенча Славейковъ подъ редакцията на Б. Пеневъ. С.: Изд-во на Ал. Паскалевъ, 1922 (II-ро издание); *Самодиви*: народни песни / Подбрал и наредил Емануил п. Димитров. С.: Държавна печатница, 1926. 180 с. (Издава М-вото на народното просвещение, Библиотека за юноши № 2); История на Българската Литература в примери и библиография. Урежда Б. Ангелов. Том I: *Българска народна поезия*: отбор народни поетически творения / Наредили Б. Ангелов и проф. д-р М. Арнаудов. С.: Кн-во Ал. Паскалев и Сие, 1922. XXII, 436 с.; Български народни песни от Македония / Събрал Панчо Михайлов. С предговор от проф. М. Арнаудов. С.: Печатница „Св. Климент“, 1924. 296 с.; *Най-хубавите народни песни* / Стъкми Н. Врачев. С.: Кн-во Ралица, [1927]. 136 с. К. Балмонт използва и ръкописа на Е. Попдимитров „Най-хубави народни песни. Любовна лирика“, включен във второто издание на „Самодиви“: *Ем. п. Димитровъ*. Събрани съчинения. Т. 10. С., 1934. 120 с.: Любовни песни (1929), с. 68-103. За двете издания на „Самодиви“ вж. по-долу, бел. 13.

[10] Това са песните (по реда им в „Золотой сноп...“): „Солнце блистает“ („Солнце блистает, в блеске заходит...“), „Касатик“ (“Выростал, расцвел касатик...“), „Тучки“ („Чего сидишь дома...“), „Юница“ („Оседлавши вороного...“), „Дели-Димо и Джан-Еленка“ („Полюбил он, Дели-Димо...“), „Что серчаешь?“ („Что, любимый, серчаешь?...“), „Ветер ты нагорный“ („Ветер ты нагорный, ветер ты долинный...“) и „Близнецы“ („Веют ветры буйные...“). Обяснението на този факт според мен е следното. „Золотой снопъ болгарской поэзіи“ излиза на следващата година след посещението на Балмонт в България през май 1929 г. Достоверно е известно, че по време на престоя си в София Балмонт е превел „Дели-Димо и Джан-Еленка“ (Мир, бр. 8656, 9 май 1929 г.), като е възможно и останалите седем песни да са преведени тогава. Естествено е, че в София той е можел да ползва и други сборници, като е

различните сбирки, то прави впечатление, че Балмонт избира онзи сред тях, който художествено е най-завършен и пълноценен, като и в този случай той най-често избира вариантите, предложени от Емануил Попдимитров[11] (обстоятелство, което има и своето прагматично обяснение, доколкото Е. Попдимитров привежда песните в съответствие с нормите на съвременния му български език и ортография[12], т.е. в този вид те са били по-лесни за разбиране, а следователно и за превеждане, от Балмонт). С една дума, „Златен сноп на българската поезия" почти изцяло е съставен на основата на антологиите на Емануил Попдимитров и Михаил Арнаудов – Божан Ангелов, като почти три четвърти (74 от 105) са преведени по двата сборника на Ем. Попдимитров, обединени в едно във второто издание на „Самодиви"[13]. Разбираемо е признанието на Балмонт: „Емануил Димитров е превъзходен познавач на българската народна песен, той е съставил отлични подборки от тези песни и именно чрез него аз влязох в тази заветна горница на българския народен дух. Сърдечно съм му благодарен, че ми даде възможността дълбоко да вдъхна от свещения мирис на житните класове, който е по-скъпоценен от аромата на всички бели и алени рози, на всички бели и

възможно някои от тези песни да са му били предадени устно (или пък изпяни). За съжаление при подготовката на тази публикация не успях да установя източниците на горните песни, за което и разчитам на читателското великодушие и снизхождение.

[11] Такива са случаите с преводите на песните „Венци" ("Венки", Золотой сноп..., с. 19), „Майка, син и либе" ("Упадала мгла...", с. 48), „Домакин" ("Единое древо", с. 58), „Мома и жерави" ("Журавли", с. 62), но същевременно песните „У Недини слънце грее" ("Там, где Неда", с. 90-91), „Позлатено перо" ("Золоченое перо", с. 120) и „Христос – майстор" ("Христос – плотник", с. 124) са преведени по вариантите в христоматията на М. Арнаудов и Б. Ангелов, независимо от това, че се срещат и в „Самодиви".

[12] „Поправките в песните и в техните варианти са извършени в духа на народното творчество" (*Ем. п. Димитров*. Събрани съчинения. Т. 10: Песни (Самодиви: народни песни), С., 1934, с. 103).

[13] „В първото издание на „Самодиви" (М. Н. Просвещение, 1926) липсваше изцяло любовната лирика, поради назначението на сборника за юношеската възраст. Една част от тия песни в моя редакция бяха преведени на италиянски: Canti popolari bulgari от L. Salvini (1931), а сборникът „Золотой снопъ болгарской поэзіи" на К. Д. Балмонт – 1930 (за който приготвих и малък предговор) е направен изключително по моя пълен ръкописен сборник" – справедливо пише Емануил Попдимитров в бележката към второто издание на „Самодиви" (Събрани съчинения. Т. 10..., с. 103). То, обаче, не представлява механично „пришиване" на любовните песни към първото издание на „Самодиви". Емануил Попдимитров, без да прави промени в структурата на сборника (той запазва същото групиране на народните песни), същевременно значително изменя неговите акценти. Поетът значително съкращава разделите „Тъжни песни" (от 9 на 6), „Песни за мъртвците" (от 10 на 5) и „Юнашки, исторически и хайдушки песни" (от 25 на 10!); внася промени и в другите раздели (с изключение на „Сватбени песни"), като по този начин (с включените 74 любовни песни) „Самодиви" придобиват един изключително лиричен характер. Не можем да не отдадем дължимото на вкуса на Емануил Попдимитров – в този ѝ вид „Самодиви" е може би най-"красивата" сбирка от наши народни песни.

червени лалета“[14].

Константин Балмонт „вижда“ българската народна песен през погледа на Емануил Попдимитров.

В това, разбира се, няма нищо чудно. На *поета* Балмонт му е по-близка тъкмо гледната точка на *поета* Попдимитров към народната песен[15], а не тази на *учения*, пък бил той и от класата на Михаил Арнаудов. Впрочем интересно е самото *име* на антологията на Балмонт: „Златен сноп на българската поезия“.

Първо, става дума именно за *поезия,* така руският поет възприема българската песен; той, така да се каже, „транспонира“ песента в „тоналността“ на чистата художествена литература – за него вече не е важно това, дали тези песни се *пеят,* дали те живеят живия си живот в своето автентично пространство. Другояче не би могло и да бъде: не само преводът, но дори и простото записване и публикуване на песента унищожава нейната песенност, разрушава изначалното тъждество на мелос и логос, превръща я в поезия. И друго: народната песен съществува само в акта на нейното изпяване, тя е неотделима от фигурата на *певеца*, който всеки път наново я сътворява (ето защо сигурен критерий за това, дали една песен е *жива,* е наличието на различни нейни варианти, почиващи естествено върху единна, устойчива „матрица“). Записаната, публикуваната песен е вече семиотичен превод от стихията на устното в нормативния свят на писменото творчество, където тя вече се мери с „аршина“ на поезията.

Поезията е песен, която вече е забравена.

Второ, в името на антологията си Константин Балмонт използва наситената със смисъл за него метафора „златен сноп“. От една страна, той подбира образци от различни видове песни (в книгата отсъстват само хайдушките ни песни), свързва ги, сплита ги в едно – като сноп, като венец, – без да ги рубрикира и подразделя (както се прави обикновено). За руския поет в дадения случай е по-важна картината на цялото, а не отделните песни сами по себе си, красотата на панорамния пейзаж, а не на съставящите го детайли. Тук обаче в композицията на цялата книга Балмонт постига един неочакван ефект. Въпросът е в това, че обикновено нашите религиозни народни песни, ако изобщо биват удостоени с внимание от многоучените събирачи и изследователи, се поставят в маргиналната рубрика „обредни песни“, а тяхното достойнство и ценност по традиция, а съвсем не само поради комунистическия атеизъм, се отричат[16]. Общо е мястото за „ези-

[14] *К. Д. Балмонтъ.* Привет певцу страны певучей. Емануилу Димитрову // Юбилеенъ сборникъ. Емануилъ п. Димитровъ. По случай 25-годишна литературна дейность 1906-1931. С., 1931, с. 59. Вж. Константин Балмонт и България..., с. 77.

[15] „Подборът на песните в сборника е съвсем личен – ръководната мисъл е била чиста и истинска поезия“ (*Ем. п. Димитров.* Събрани съчинения. Т. 10..., с. 103).

[16] Вж. например мнението на Пенчо Славейков: „Сами по себе този вид песни, *твърде многочислени* (к. м. – Е. Д.), са твърде нескопосни. Те се пеят главно по празници и при изпълнение на празнични обичаи, които нямат нищо християнско в себе си. (...) Едно е сигурно в тоя вид песни: от естетическо гледище те са съвсем незначителни, глупави дори, и може би затова учените си дават толкова труд да търсят

ческия характер" на българското народно творчество, което (ако е вярно) би трябвало да бъде едва ли не основание за пустата ни национална гордост. Изглежда, че Балмонт не е бил запознат с тази теза, а вероятно би посрещнал с недоумение цитираното мнение на своя събрат Пенчо Славейков. И наистина: религиозните народни песни *увенчават* неговата антология, те са нейната поанта, а съвсем не случайно „украшение" (като обем те заемат около една десета част – значително повече, отколкото в използваните източници). От друга страна, за Балмонт неговата сбирка е „*златен* сноп" поне в двояк смисъл: първо, като „вердикт" на знаменития поет за *поетическите* достойнства на подбраните и преведени от него песни, това, че тъкмо те са най-добрите (естествено, сред известните нему) в поетическо отношение български народни песни. Второ, чрез епитета „златен" (твърде характерен за поетиката на руския поет) Балмонт като че ли оценява народните ни песни в контекста изобщо на българската поезия. Тъкмо народните ни песни са „златната", най-съвършената, най-оригиналната българска поезия – такова е едно неочаквано (и навярно несъзнавано от самия Балмонт) внушение от *името* на неговата книга.

Да именуваш – това значи да определиш.

Що се отнася до качеството на преводите на народните ни песни от Балмонт, то тяхното достойнство вече е било предмет на оценка[17]. Не ще преувелича, надявам се, ако кажа, че тези преводи са една убедителна демонстрация на поетичния и преводачески гений на Балмонт. Неговите преводи са твърде точни и близки до оригинала, като същевременно запазват ритъма и характерните обертонове на нашата народна песен, техния, така да се каже, „вкус" и „аромат" – до такава степен, че, твърдя, те могат да бъдат *изпяти*. В интерес на истината обаче трябва да се отбележи, че има случаи, в които особеностите на българския език на народните ни песни неприятно са сюрпризирали Балмонт, „пошегували" са се с него. Така например в песента „Любовна утеха"[18] звателния падеж на личното име Велика (Велико) той е възприел като прилагателното „велико", а междуметието „море" е схванал като съществителното „море", поради което песента е придобила съвсем друг смисъл. В началото в нея се пее: „Море Велико, ей море кадъно, / Изгори ме, опали ме, Велико, / Учини ме сухо дърво, Велико, / Сухо дърво яворово, Велико!", което при Балмонт звучи като „Море Великое, море багряное, / Алое, рдяное красными маками, / Ты опали меня, жги, о,

висок смисъл в тях" (Българската народна песен // *Книга на песните*: Български народни песни, отбрани от Пенчо Славейков. С.: Отечество, 1993, с. 17). В христоматията пък на М. Арнаудов и Б. Ангелов (Българска народна поезия..., с. 135-148) религиозните народни песни са поставени под странната рубрика „Ритмувани християнски легенди".

[17] Вж. например интересните наблюдения на Румяна Евтимова: Литературните взаимодействия на българските и руските символисти // Втори международен конгрес по българистика (София, 23 май – 3 юни 1986 г.). Доклади. 13. Превод и рецепция на българската литература в чужбина и на чуждестранната литература в България. С.: Издателство на БАН, 1989, с. 265-272.

Великое, / Пусть буду древом сухим я, Великое, / Деревом явора буду, Великое". Балмонт, така да се каже, без да подозира, е написал нова българска народна песен. Има и други подобни случаи[19], но те съвсем не са многобройни. За извинение на Балмонт може да послужи фактът, че и съвременният български читател трудно разбира множество автентични народни песни, ако не поглежда в съпътстващите изданията речници на употребените диалектизми, архаизми и пр.

При посещението си в София през май 1929 г. Балмонт посвещава една от четирите си публични лекции ("сказки", както са казвали тогава) на българската народна песен. Тя се е състояла на 8 май в театър „Роял"[20]. За щастие ние разполагаме с подробен „отчет" за нея (както изглежда, това е единствената „оперативна" рецензия за изявите на Балмонт в София). Критикът Иван Камбуров в статията си „Бальмонт за българската народна песен"[21], публикувана още на следния ден, предава много точно както мисълта на Балмонт, така и атмосферата на неговата сказка и произведеното впечатление. Поради уникалността на този отзив привеждам текста на статията на Ив. Камбуров в пълния ѝ вид и обем:

„Втората сказка на именития руски поет К. Д. Балмонт бе посветена на красотите на българската народна песен, а покрай нея и на сръбската, хърватската и литовската. Тутакси трябва да се изтъкне, че Балмонт разглежда чисто поетичните красоти на народната песен, без да влиза в ролята на учения изследвач и фолклорист. „В България – каза поетът – аз не се чувствам в чужбина, голямата близост на езика, бита, че и на природата, ме карат да чувствам родно-руското. Народната песен е едно голямо огледало, в което се оглежда целият бит и мир на народите, без оглед на неговата големина. Има малки народи, които са създали ценно народно песенно творчество, а има големи, тъй наречени велики народи, които не са създали нищо". „Англичаните са велик народ, уредили са отлично държавата си и владеят половината от света, но не умеят да пеят, не са създали и нещо ценно в областта на народната поезия. Българите имат една пословица, която тук много приляга: „Ако всяка муха мед береше, бръмбарът щеше да набере най-много", която поетът изрече с хубав български изговор.

След тази обща част на сказката Балмонт прочете няколко преведени от него български, сръбски, хърватски и литовски песни с такова вчувстване, с такъв изразителен тон и с такова изкусно предаване на ритъма на песните и тяхната вътрешна динамика, че слушането им бе една истинска наслада – далеко надхвърляща тази от „рецитациите" на професионалните актьори. Великолепно е превел поетът последната преведена песен (превеждана в

[18] Българска народна поезия..., с. 42; Золотой сноп..., с. 73.

[19] Срв. в песента „Росна росице, невясто..." (Книга на песните..., 1993, с. 169), преведена като „Росы" (Золотой сноп..., с. 89): „... либе ми болно лежало / на връх на Стара Планина, / на къртичова могила...", което при Балмонт звучи като „...Мил занемог мой дружочек, / Там он на старой вершине, / на Картичевой могиле..."

[20] Мир, бр. № 8655, 8 май 1929 г.

[21] Мир, бр. 8656, 9 май 1929 г.

дните на сегашното си пребиваване в София) „Дели Димо" – така че, когато се чете на руски, сякаш чуваш българския оригинал. Сказката си Балмонт завърши с едно указание за духа на неговата (собствена) поезия и бъдната роля на поетите в живота на народите. „Моята поезия обаче звъня на копията и оръжията, но тя е поезия на любовта. Ще дойде ден, когато поетите ще бъдат по-силни от политиците и тогава няма да има преследване и борби, а ще настъпи братство и любов между народите".

Сказката, която бе една прослава на българската народна песен, бе недостатъчно *посетена. Къде* са ония, които се смятат за привилегировани носители на идеята за родното? Ако една десета част от тях бе дошла, театърът щеше да бъде пълен. Руски поет прославя българската народна песен в сърцето на България, а залата наполовина празна. И това в навечерието на големи народни тържества за хилядогодишнината от Златния ни век и петдесет от възкресяването ни за нов свободен живот[22] – в деня на повишеното народно чувство. Тържества само на външен блясък и суета неосмислени са, не оставят една дълбока духовна следа и са празни външни форми. За отзовалите се сказката на Балмонт бе една истинска духовна наслада. Чрез едно вдъхновено предаване поетът ни приобщи с красотите на народната наша поезия и извика към нея в душите на нейните ценители още по-голям възторг и преклонение. Ние сме за това безкрайно признателни на поета."

Няма какво да прибавя, освен да споделя неприятното си откритие, че, види се, характерна за „патриотите и родолюбците" и в по-предишни времена е било всъщност незаитересоваността и равнодушието към истинските постижения на нашата култура, както и към делото на хората, правещи ги „съобщими", всеобщо достояние. Идеологията на „родното" („заскобяваща", отричаща чуждото, а заедно с това и изпадаща от фундаменталната опозиция на културата свое-чуждо) в крайна сметка „унищожава" тъкмо родното, защото лишава това „родно" от контекст, в отношение към който „родното" проявява своята уникалност и значимост.

И така: разказаната история[23] е показателна поне в три отношения. Първо, тя е твърде емблематична за художествения усет и поетическа мощ на гения на Балмонт. Той удивително бързо „се справя" с българския език и литература, ориентира се безпогрешно в съвременната му българска поезия. Дошъл, видял и разбрал. Нещо повече: със своето внимание, с преводите и очерците си Балмонт задава истинския мащаб на значимостта и достойнствата и на българската поезия, и на българската песен. „Българският сюжет"

[22] Става дума за всенародните тържества по повод на 1000-годишнината от царуването на Симеон и 50-годишнината от Освобождението на България, обединени в едно и състояли се на 12-15 май. Вж.: Две велики годишнини // Славянски глас. 1929, №№ 1-2, с. 35-37; Мир, бр. №№ 8668-8661, 13-16 май 1929; Константин Балмонт и България..., с. 67.

[23] Настоящата статия е органично свързана с цитираната по-горе публикация „Константин Балмонт и България", като същевременно е част от бъдеща монография със същото име.

се вписва органично в славянската „културна утопия“ на Балмонт[24], чиито собствени творчески плодове, както изглежда, руският поет твърде високо е ценял[25].

Второ, за отбелязване е самочувствието на „обектите“ на вниманието на Балмонт и негови творчески събеседници – Ем. Попдимитров, Н. Ракитин и др. Те, отдавайки дължимото на своя по-знаменит събрат, същевременно се отнасят към него като равен с равен, като „със-участници“ и „със-творци“ на една и съща мистерия – явяването на красотата в стих и споделянето ѝ с жадуващите. Чрез тази лична среща се срещат българската и руската поезия, като очевидно нито една от двете нищо не е загубила от това. Общението в културата е общение между хората, правещи културата.

Трето, и в този случай можем да се убедим в (много)смисловостта на „малките сюжети“ в историята на културата. Наистина няма нищо патетично, героично, екстраординарно в това, че един руски поет е превеждал българска поезия, дошъл е в София, изнесъл е няколко лекции, запознал се с хора, отишъл до Плевен, където в приятна компания изпил бутилка вино; след година пък излезли две негови книги[26] и т.н. Ежедневие. Литературен бит. И същевременно: в този „малък сюжет“ като в Лайбницова монада се отразява цялата вселена на културата и нейната проблематика – въпросът за творчеството и неговия смисъл, за превода (езиков, семиотичен, културен), за общението в културата и неговата значимост. Културата е като път – не можеш да го извървиш, без да направиш първата крачка, без да имаш търпението и за още много други „малки стъпки“. Културата не е нито трагедия, нито комедия, а драма.

А драмата на културата се разиграва чрез осъществяването на „малките сюжети“.

---

[24] Обзор на отношенията на Балмонт със славянските култури е даден в статията: *Cheron G.* K. Bal'mont – a champion of slavic culture // American contributions to the tenth international congress of slavists. Sofia, September 1988. Literature. p. 97-109.

[25] Поетът Семьон Липкин в своя спомен за Марина Цветаева ни предава нейния разказ за последната ѝ среща с Балмонт (вече с твърде разклатено психично здраве): „Преди заминаването си за Москва Марина Ивановна отишла да се сбогува с него. Балмонт седял мълчаливо зад писалището, погледнал гостенката със сякаш мъртви очи. Марина Ивановна го попитала: „Балмонт, много ли нещо си написал през живота си?“ В погледа на Балмонт се появила мисъл, той вдигнал ръка високо над писалището, за да покаже колко тома е създал, после свалил ръката си към пода, отново я вдигнал на предишната височина над писалището и отчетливо произнесъл: „А с братушките – ей толкова.“ Марина Ивановна разбрала: той имал предвид преводите си от славянски езици.“ (*С. Липкин.* Една вечер и един ден с Цветаева // Факел, 1998, № 3, с. 124).

[26] Трябва да се подчертае ролята на Министерството на народното просвещение, което издава (в съвременния смисъл: спонсорира) „българските книги“ на Балмонт без никакво забавяне или пък двоумене. За сравнение може да послужи фактът, че неговите – също толкова многочислени – преводи на сръбски и хърватски песни и досега не са събрани и издадени в книга, макар и тя да е била обявявана като готова за печат (вж.: *Cheron G.* Op. cit., p. 106.)

ДЕНЯТ НА НАРОДНИТЕ БУДИТЕЛИ

За функциите на училищните празници във времето между двете световни войни

Иван Еленков

„Модерният европеец не се измъква от миналото, като го забравя или го складира в музеи. Той го трупа, за да го върне на един все по-жизнен живот, който има амбицията да бъде цял и да познава по ефикасен начин протеклото време, за да се предпазва от изненадите на бъдещето. Така че грижата не е за традициите, а за достигането до живота, който се живее отдавна, и то не за да останем в уюта му, а за да се откъснем от него, когато се наложи, без да ни спира носталгията по повърхностно разбираното минало."[1]

Формалната страна от създаването на този празник се свързва с името на дългогодишния експерт в Министерството на народната просвета във времето между двете световни войни Никола Т. Балабанов. При управлението на БЗНС, при просветен министър Стоян Омарчевски, той бил началник на отделението за културните учреждения. Същата длъжност заемал и в кабинетите на Демократическия сговор, при просветните министри Александър Цанков (юни 1923 – януари 1926), Никола Найденов (януари 1926 – май 1930 г.)[2] и пак при Ал. Цанков (май 1930 – юни 1931). В края на 30-те години при два от кабинетите на Георги Кьосеиванов, с министър на просвещението Б. Филов (ноември 1938 – февруари 1940), Балабанов бил началник на отделението за народна култура и изкуства. Освен това управлявал разни фондове към това министерство и организирал негови издания.

През 1934 г. в редактираното от него двуседмично цветно, илюстровано списание „Завети", той, в духа на учрежденско-фолклорната традиция, разказва как през лятото на 1922 г. тогавашният министър на просвещението Омарчевски веднъж му показал лист, „...умачкан и не много чист, изписан доста неравномерно и разкривено от ръката на слабограмотен човек."[3] На

[1] Богдан Богданов. Роли, празници и представления. В: Промяната в живота и текста. Реторични есета за трудностите на преобразуването, С., 1998, с. 94.

[2] При министър Найденов известно време заемал и секретарското място в Министерството.

[3] Никола Т. Балабанов. Народните будители. – Завети, 1934, № 15-16, с. 210.

министъра пишели група селяни, докачени от несметното число гости на държавната трапеза при разните прояви на тогавашния официален правителствен и дворцов церемониал. Балабанов не помни дали писмото изобщо било подписано, но за читателя на мемоарната бележка става ясно, че на министъра пишел вечният български селянин. Последният заключавал в писмото си, че „...може да са големи хората, дето им правиш юбилеи и дето ги каниш на гуляй, ала има и други големи, *големите българи* – Левски, Ботев, Каравелов... Те са ни спасили и са ни направили народ, тях трябва да почитаме, че от тях само ще се научим как да се оправиме и сега и утре, ако дотрябва..."[4]

Министърът се ентусиазирал, разпоредил да се предприемат мерки и експертът, по собствените му думи, бил „поджегнат"; съзнал ясно, че Св. св. Кирил и Методий като празник на просветата далеч не обхващал всички дейци, особено обществениците. От писмото го владеел изразът „големите българи". На тях именно добре би било да се отреди особен ден, „Ден на големите българи", който да се празнува в училищата, но така че „колкото се може по-скоро денят да се обърне във всенароден празник".[5] Министърът останал доволен и наново се разпоредил, сега, да се приготви проект за надлежно окръжно. Балабанов го направил, обаче още не бил наясно с датата на честването; по окръжното като цяло, по датата и окончателно по името на празника според съществуващия ред трябвало да се произнесе Учебният комитет при Министерството на специално по този въпрос заседание.[6]

Междувременно в очакване заседанието и решенията на Комитета мемоаристът изоставя учрежденската страна на създаването на празника и пренася разказа си в Народния театър, където случайно срещнал проф. Боян Пенев. Той бил посветен в замисленото, но не харесал нито вече допаднало на министъра име на празника, нито другите предложения, които Балабанов имал готови, без да съобщава какви точно в своя спомен. Обещал обаче да помисли и да се обади. Щастливото хрумване го споходило далеч по-скоро, отколкото очаквал експертът. Дали пиесата, която са гледали тогава е била интересна, остава една загадка; още в следващия антракт проф. Пенев му съобщил проникновението си за име на празника – „Ден на народните будители". Балабанов веднага го признал за най-сполучливото.

Учебният комитет обаче не мислел така и приел името „Ден на българските будители", пояснявайки в добавка, че това е „Ден на големите българи". Комитетът също установил и датата за честването му – 1 ноември, – деня на Св. Иван Рилски. С окръжно № 17743 от 28 юли 1922 г. замисълът

[4] Пак там. Курсивът е на Н. Т. Балабанов.

[5] Пак там.

[6] Като структура при Министерството на народното просвещение Учебният комитет е въведен от министър Константин Величков през 1895 г. Съставен от 5 души, експерти по образованието (не чужди на управлението), Комитетът бил замислен като постоянно действащ съвещателен орган, „...който помага на Министерството в дейността му за уреждане на учебното дело". В: Н. Алексиев. Нашата училищна политика. С., 1912, п. 82-83.

бил сведен по нижесходящия ред до знание и за изпълнение в училищата. На учителските съвети, на които министерството изключително възлагало тежестта по организирането на празника, била предоставена пълна свобода, но все пак те трябвало да имат предвид следното:

„1. На тоя празник трябва да се дава по възможност по-тържествен характер, за да може да се повлияе в горния смисъл на младежта и гражданството, така че празникът да не остане само училищен, но и да стане общонационален в истинската смисъл на думата и

2. Празникът да се урежда с оглед на местните събития и местните дейци, като на последните се отдава нужната почит, нужното внимание за назидание, подем и вдъхновение на поколенията".[7]

Така първото честване на Деня на будителите станало на 1 ноември 1922 г. в пределите на българското училище.

През тази есен с очевидното намерение „...колкото се може по-скоро денят да се обърне във всенароден празник..." министърът на просвещението внесъл родилата се в подвластното му ведомство инициатива в Народното събрание с постановление № 1 на Министерския съвет според протокол 108 от заседание на същия на 31 октомври 1922 г. В протокола празникът е назован „Народен празник на заслужилите българи" и за ден за празнуването му бил потвърден тоя на най-прославения български светец, св. Иван Рилски[8]. Постановлението било обсъдено в Народното събрание на 29 ноември с. г. и прието след изпълнение на обичайните процедури без никакви възражения като „Закон за изменение и допълнение на Закона за празничните дни и неделната почивка" от 1910 г. С публикуването му в „Държавен вестник" през март 1923 денят станал официален празник.

Аргументацията на Балабанов за празника от окръжното почти без изменения е включена като мотиви към „Законопроекта за изменение и допълнение на Закона за празничните дни и неделната почивка". И на двете места, цитирани по-горе, намираме:

„Добродетелите, насаждани в душите на поколенията в продължение на цели десетилетия (любов и почит към старинно българското, благоговение пред дейците и строителите на нашето национално дело, старание и съревнование към доброто и хубавото, увлечение към идеалното), бидоха основно разклатени от отрицателните резултати на войните преди всичко в самото общество, а оттам и отражението на отрицателни прояви всред учащата се младеж. Последната се увлече във всекидневното, забавителното и лекото в живота; волност, безгрижие и лекомислие обладаха душата ѝ и лека-полека тя се отдалечи от ценното и съществено в живота и миналото. А в полумрака на нашето минало се откриват големите фигури на редица велики българи, които с необикновено увлечение и една завидна пожертвователност са служили на своя народ, които не са пожалили ни сила, ни младост, за да

[7] Сборник с отбрани окръжни от Освобождението до края на 1942 г. Отбраха и подредиха Балабанов, Никола Т. и Андрей Манев. С., 1943, том II, с. 894.

[8] Стенографски дневници от заседанията на XX ОНС, I р.с., 3-то заседание, 31. октомври 1922 , с. 1624.

положат основите на нашия културен и политически живот...

Нима трябва да снемем поглед от това минало, в което имаме толкова светли образи, които като факли вечно осветляват нашия живот, та да се отдадем на един безцелен и безидеен живот? Напротив, първата наша грижа е да обърнем погледа на нашата младеж към всичко ценно и светло от нашето минало и да я приобщим с това минало, за да почерпи тя от него бодрост и упование, сила и импулс към дейност и творчество. Нашата младеж трябва да знае, че животът само тогава е ценен, когато е вдъхновен от идеалност, от стремеж; само тогава животът е съдържателен и смислен, когато е обзет от идеализъм, когато душите и сърцата трептят за хубавото, националното, идеалното, а това е вложено в образите и творенията на всички ония наши дейци, които будиха нашия народ в дните на неговото робство, които го водиха към просвета и национална свобода през епохата на възраждането и които му създадоха вечни културни ценности през неговия свободен живот...

Нека по-често си спомняме техните имена и техните дела, нека по-често посочваме техните стремежи, та да можем по-дълбоко да разберем, че има нещо в нашата страна, в нашия народ, което е карало толкова българи да умират за него, че думата отечество не е само понятие без стойност, а че има в него нещо, което заслужава всички наши жертви и усилия. Да направим делото на нашите бащи и деди наша гордост и наша амбиция..."

Тази аргументация е в пряка връзка с преживяването на „болното време" след Първата световна война като „криза"; тиражирано широко в книжнината от тогава, понятието „криза" се превръща в означение на онова, което не може да бъде схванато ясно и изразено пряко от осъдените да го преживеят – извършващата се следвоенна промяна. В „кризата" настоящето е престанало да бъде опора за назоваването на нещата; ориентациите в този неустановен (и променящ се) следвоенен „кризисен" свят не идат от ежедневието, от трудно овладяваното настояще, а от предпоставени, утопичнии провиждания, насочени към скорошното му и окончателно преодоляване. Общата промяна на живота, дошла с войните и несполучливия им завършек, активира съществуващата далече отпреди тях тяга към „истинска българска" култура, домогването към общност като монолитно единство, превръщайки подобни нагласи постепенно в хода на времето в базови постулати на националната идеология и в частност на антилиберална критика и критиката на модерността в България през междувоенната епоха. Непримиримостта с настоящето лесно се превръща в идеология и се инструментализира постепенно в политически решения и действия.

Не само в горния откъс; изобщо при употребата на често споменаваните през междувоенното време думи: „младеж", „младежта", „младото поколение" бликат несдържани патетични нотки. При разпадането на утопичния хоризонт, задаван от българската култура през XIX и предвоенния XX век като следствие от войните, на „младежта" след тях са възлагани особени надежди. В ситуация на остра криза на културната идентичност „младежта" трябва да усвои ценностното съдържание на миналото и го претвори в настоящето, да постигне и осъществи неосъществения и погубен

във войните творчески потенциал на предтечите и пр. Определено може да се твърди, че при преживяването на ценностен срив след войните, върху младежта от двадесетте години е упражнен натиск на очакване, идещ от упование в перспективи, свързвани изключително с нея. Българското училище има важно място във връзка с това – и не случайно. От раждането си новобългарското училище винаги е било най-широкообхватната институция, където в безусловната си свързаност чрез езика, земята и миналото възприемащите се най-напред чрез етническото си име индивиди добиват знание за своето обществено назначение; институция, задаваща последователно най-разпространените представи за българското общество. В ситуацията след Първата световна война, като строго йерархизирана организация, покриваща широки социални пространства, училището добива изключително важното значение на структура за оказване на социално въздействие. „Натискът на очакването" търпи развитие; през тридесетте години възгласът „здрава и силна младеж" се разгръща като една от важните съставки на авторитарните идеи в България и заляга в основата на конкретни инициативи на управлението в държавата, стигащи своя завършек в приетия през 1940 г. прословут „Закон за организиране на българската младеж", като не е излишно да се отбележи, че разпоредбите на закона засягат преди всичко училището и учащите се и че като социални мерки високите разпореждания, третиращи училището между войните, не са само „училищни реформи", а важни социални начинания, насочени към произвеждане на ефект в идното. Училищните празници поемат и открито изразяват публичната ритуализация на надеждите, за които бе дума по-горе.

На общата тенденция за превръщане на училището в изключително пространство за произвеждане на „истинска" и същевременно „нова" българска общност на национално-съзнати индивиди идеологическата буквалност на някои министри придава понякога комична прекаленост, която обаче най-ясно потвърждава горните разсъждения: за учебната 1921/1922 г. земеделецът-министър Омарчевски въвел нови ученически униформи, с „елементи от локалната народна носия". „Съображенията за това бяха няколко – обосновава се той в окръжно № 22 176 от 10 август 1921 г. Имаше се предвид да се запази отчасти традицията на народната носия, поддържана в селото; да се даде чрез това знак за зачитане на тази традиция и да се култивира чувството на хармония и солидарност между града и селото. Подразбираше се при това, че в това формено облекло на ученици и ученички се дава случай народната носия да се облагороди и усъвършенства според изискванията на хигиената и на един по-изтънчен вкус, та под този благороден вид тя да бъде една постоянна манифестация на почит към народната култура и израз на националното чувство"[9]. За учебната 1937/1938 министърът на просвещението в кабинета на Г. Кьосеиванов, д-р

[9] Сборник с отбрани окръжни от Освобождението до края на 1942 г. Отбраха и подредиха Балабанов, Никола Т. и Андрей Манев. С., 1943, том I, с. 653. С окръжно № 3219 от 12 февруари 1924 г. следващият министър, проф. Ал. Цанков, възстановил униформеното облекло от преди.

Николай Николаев, като „израз на безпределна привързаност към Цар, Родина и родна войска", открил доброволна подписка сред учащите се от всички училища за набиране на средства за купуване на самолет, който, подарен на въздушните сили, щял да носи гордото име „Българско училище" и мн. др.[10]

За разбиране на войните като гранична ситуация в социалните функции на българското училище има едно изключително важно министерско окръжно от 17 октомври 1913 г., подписано от министъра на просвещението в тогавашния либерален кабинет Петър Пешев. „Опасността от апатия към националното – намираме там – става по-голяма в моменти, когато народът сполети бедствие, което би му разклатило вярата в собствената му мощ и значение сред другите народи. На училището се пада тежката роля да предотврати тая опасност и да събуди потъмнялата временно национална съвест, да влее бодрост и жизненост в тръпналите народни сили. Това ще може то да постигне само когато знанието се оживотвори с националното съзнание, когато духовният капитал на гражданството и младото поколение се използва за национално-културни цели."[11] Година преди това подобен език не съществува, просто е невъзможен. В окръжното министър Пешев изпраща и подробни указания на учителите как духовният капитал да се ползва за национално културни *цели* в следната последователност – най-напред на учителите по история, после на учителите по география, по български език и литература, по гражданско учение, по рисуване, по гимнастика и накрая – на учителите по музика. Отделно обръща внимание на юнашките дружества и на това, което ме занимава тук особено, „манифестация от всички учащи" в общонационалните празници, указани конкретно сега, през 1913 г., Св. св. Кирил и Методий и 19 февруари. Министърът назидателно отбелязва как *преди* тия дни се вземали за обикновена почивка, докато *сега* „...дълг се налага на училището всяка година да превърне тия дати и местните народни празници в патриотически тържества, да увлече в тях и гражданството, да се възкресят заспалите или съвсем забравени спомени от великите дни на националните борби, особено ония от сегашната война"[12]. Към писмото от селяните и инициативата на министър Омарчевски и неговия

[10] Окръжно № 2129-23 от 5 ноември 1937 г. В: Сборник с отбрани окръжни от Освобождението до края на 1942 г...., с. 1101. Инициативата била доведена до успешен край през същата учебна година при следващия министър в същия кабинет, проф. Г. Манев. На 15 юни 1938 г. той предал на Министъра на войната Теодоси Даскалов събраните от учители и ученици близо 3 500 000 лв. Но военните коригирали първоначалните намерения на инициаторите. Вместо самолет „Българско училище", те намерили за по уместно да построят със сумата учебно летище за юнкерите летци, което щяло да се именува „Летище „Просвета". (Вж. Окръжно № 594-1-15 от 20 юни 1938, Цит. съч., с. 1104). Символните стойности в този епизод от историята на българското училище могат да са предмет на отделно изложение.

[11] Сборник с отбрани окръжни от Освобождението до края на 1942 г. Отбраха и подредиха Балабанов, Никола Т. и Андрей Манев. С., 1943, том II, с. 1288.

[12] Пак там, с. 1293.

експерт от 1922 г. водят пряко множество недвусмислени разпореждания на различни министри от 1913 г. насетне, които поправят решително убедеността, че учредяването на Деня на народните будители, при все причастността на знаменитости към него, е едноактно събитие с неколцина участници.

Учреденият през 1922 година Ден на будителите е призив да се познаят наново преживелите войните като общност чрез събуждането на спомен за „будителите" и „тяхното национално дело". Като такива законът изрично упоменава „Паисий, Софроний Врачански, д-р Петър Берон, Неофит Рилски, Неофит Бозвели, братя Миладинови, Сава Раковски, Любен Каравелов, Христо Ботев, Левски, Караджата, П. Р. Славейков, Ив. Вазов" и добавя вече по-общо – „и мнозина още големи и малки строители на нашето Възраждане и Освобождение, както и големите фигури на политико-обществени и културни дейци след Освобождението". Не липсват училищни юбилейни празнества, посветени на някои от изброените личности и преди войните – министър Вазов припомня на учителите през 1897 г. 50-годишнината от смъртта на В. Е. Априлов и ги приканва да изпратят поздравления на кмета на Габрово, „като представител на тоя град, който е бил щастлив да бъде роден град на един от най-бележитите синове на България"[13]. Министър Шишманов разпорежда отбелязването на 25-годишнината от смъртта на Неофит Рилски и 100-годишнината на „Софронието". Министър Апостолов обявява 1000 годишнината от смъртта на Св. Цар Борис за неучебен ден през 1907 г. По повод 30-годишнината от Освобождението на България през 1909 г. министър Мушанов се обръща към подведомствените си с думите: „Желателно е изобщо нашето училище и неговите ръководители да вземат най-живо участие в отпразнуването на 30-годишнината на Сан-Стефанска България, за да си спомним при едни по-особени условия и по-тържествена обстановка длъжностите като българи и славяни."[14] Но като всеобщо ритуализирано „спомняне" на изброените исторически личности всяка година, в съвкупността им на будители, при съзнателно водена линия за превръщане на инцидентните училищни юбилеи в празник с „всеобща национално-възпитателна насоченост", подобни тържества са феномен изключително на времето след Първата световна война.

Мотивите към законопроекта за „Народен празник на заслужилите българи" принадлежат към важния в историята на българската култура между двете световни войни дебат за „нацията", при схващането на това понятие като политически активна, монолитна общност в перспективата на очакване на нейното „ново възраждане". Дебатът натрупва постепенно аргументите на една от базовите български социални идеи, работеща действено между войните като коректив на настоящето и способ за преодоляването

[13] Окръжно №13 469 от 25 септември 1897 г. В: Сборник с отбрани окръжни.., С., 1943, том II, с. 939.

[14] Окръжно № 1 252 от 4 февруари 1909 г. В: Сборник с отбрани окръжни ..., С., 1943, том II, с. 945.

му; идея, съчетаваща фаталистични (критично-песимистки по отношение на настоящето) и активистки (свързани с бъдещето) призиви. В отношение към следвоенната криза на българската културна идентичност дебатът реактуализира наново след времето от 50-те – 70-те години на XIX век представите за величието на средновековната българска държава, на свой ред митологизира възрожденската епоха като време на нравствена възвисеност и жертвоготовност пред олтаря на Отечеството, дава отговор за смисъла на войните и причините за трагичния им завършек. „Отечеството" в този дебат се извлича из историята и се конструира като домогване към далечната точка на съвършенството на етническо единение, социална хармония и духовно просветление. Подбуден в атмосферата на налагащите се в Европа от това време авторитарни и тоталитарни идеологии и практики, дебатът добива допълнителни стимули отвън; сред скритите мотивации на „родното" прозира острата критика на предвоенния либерализъм като предпоставка на катастрофите и основание на „кризата", антиевропеизъм, антиурбанистки настроения, критика на образованите и т. н. Денят на народните будители театрализира в публичното пространство тази критика.

Празникът може да се схваща като усилие за актуализиране на наследието и превръщането му в „градивна сила" в разбитото настояще. Може да се предположи, че Учебният комитет от земеделско време избира точно деня на Св. Иван Рилски, като утвърждаване на онова „народно" изразено у светеца, пред когото цар Петър бе отишъл да се поклони и му принесе дарове. Но внушенията на първоучредителите на този ден решително са пренебрегнати в културния контекст на тридесетте години. В знаменитото си есе „Поп Богомил и св. Иван Рилски. Духът на отрицанието в нашата история", писано и публикувано преди известните събития от май 1934 г., проф. Петър Мутафчиев дава ясни указания за това. Повод за размисъл на известния историк става едно друго кризисно българско време, това от X век, в което ученият осмисля богомилството и отшелничеството като два типа на едно и също в основата си, деструктивно по отношение на високите институции – държавата и църквата – социално поведение. Завършекът на есето оспорва открито основанията празникът на Св. Иван Рилски да бъде ден на будителите, тъй като държанието на рилския пустинножител най-малко би могло изрази активизма на будителството: „Поставен в крайно неблагоприятни и тежки условия на съществуване – заключава проф. Мутафчиев, – народът ни повече от всеки друг народ се нуждаеше от апостоли и от водачи – ясновидци и творци. Неговото нещастие се състоеше в това, че той винаги се виждаше воден от слепи подражатели на чуждото или от отшелници и гении на отрицанието.

Духът на това отрицание тежи върху нас и днес. Между другото и защото – изправени пред задачите на едно сурово настояще и принудени да се обръщаме към миналото, за да черпим от него упование и нравствена сила срещу изпитанията, които ни чакат , ние мъчно можем да съзрем зад себе си образите, които са ни нужни. Те са затулени там от сенките на други, които само наивността или недоразумението са могли да превърнат във велики народни наставници и водачи. Нали затова денят на един от тях – рилският отшелник

– бе избран за прослава на всички тия, които имат безспорното право да бъдат считани за наши будители?“[15]

Циркулярните разпоредби на Министерството на просвещението през двадесетте години съсредоточават честването на празника преди всичко в училището и отдават инициативата преди всичко на учйлищните съвети за организирането му. Пространственият обхват на театрализирането на „будителското“ обаче постепенно бива разширяван – през 30-те години разпоредбите безусловно указват „...в градове и села училищните власти, в разбирателство и със съдействието на духовните, военните и административните власти и с оглед на местните условия и възможности, да превърнат деня на народните будители в истински всенароден празник, а не само в училищен.“[16]

Денят на будителите е само част, само един празник от постепенно оформящия се празничен ритуален комплекс, театрализиращ в публичността базови стойности на националната идеология от междувоенното време. Това се схваща ясно от промените в акцентите в съдържанието на традиционно установените предвоенни училищни и официални празници – особено празникът на Св. св. Кирил и Методий. През 1921 г. министър Омарчевски с надлежно окръжно указва как навсякъде „...всички училища, всички учащи се – ученици и ученички, – всички учители и директори трябва да бъдат наедно на едно подходно за целта място, гдето тържеството се започва с кръшните народни хора и гдето за хор, концерт, декламация, речи и пр. се построява временно известен подиум. От голямо значение е – пише той, – ако ученици и ученички се облекат в празнични национални костюми (местен колорит); това би придало външно особен народен тон в празненството. Също такъв трябва да бъде и вътрешният тон на цялото празненство – проявления на народните чувства, мисли и вълнения чрез декламации на народни, сгряващи и духа, и сърцето, стихове, чрез пеение на също такива песни – солови или хорови концерти и пр., та да се съживи и одухотвори тържеството с всичко онова, което се крие в духа на народа, да се повдигне общото съзнание, да се ободри надеждата за по-добро бъдеще и да се почерпят сили за творчество, култура и напредък“.[17]

Специално министерско указание как да бъде честван и какво да изразява един утвърден училищен празник, какъвто е денят на Св. св. Кирил и Методий, се появява по време на Първата световна война през 1916 г. В началото на 20-те години празникът, следвайки традицията, се организира само от училищните власти, какъвто бе и случаят с Деня на будителите. От средата на следващото десетилетие обаче министерството нарочно указва как да бъде постигнато празничното взаимодействие на местните училищни, административни, духовни и военни власти, като по този начин,

[15] Петър Мутафчиев. Поп Богомил и Св. Иван Рилски. Духът на отрицанието в нашата история. – Философски преглед, 1934, № 2, с. 93.

[16] Окръжно № 2088-23 от 25 октомври 1937 г. В: Сборник с отбрани окръжни..., т. II, с. 896.

[17] Окръжно 10 894 от 19 април 1921 г. В:Сборник с отбрани окръжни..., т. II, с. 887.

привличайки вниманието на цялото гражданство, празненството „...подчертае всенародния характер и смисъл на празника“[18]. Окръжно № 1975 от 26 април 1939 г. се занимава специално със „задълбочаването и доосмислянето“, според езика на разпоредбата на Деня на славянските равноапостоли, на празник, който макар и утвърден отдавна, „...особено в исторически моменти открива нови и по-широки възможности за отпразнуване и за възпитателно въздействие върху учащата се младеж и върху всички обществени слоеве“[19]. „Словото, което ще бъде произнесено за случая – завършва указанията си министър Филов, – да излезе от рамките на историческите данни и да действа пряко върху съзнанието да се гради нова България“.[20] През 1941 г. празнуването на Св. св. Кирил и Методий е вече е сложна инструкция, която налага водещото място на Министерството в координацията на публичните изяви на всички негови структури: училища, Народния театър, Университета, Държавното висше училище за финансови и административни науки, Художествената академия, Музикалната академия, проявите на Съюза на писателите, взаимодействието с Българската православна църква и пр. Кулминационен пункт на тържеството през тази година става организираното пренасяне с кандила на свещен огън от Преслав към освободените земи, като „народ и учащи се навсякъде посрещат и изпращат свещения огън“.[21]

Денят на народните будители е последван от поредица новоучредени училищни празници, все с „национално-възпитателно значение“. През есента на 1923 по инициатива на Свещеническия съюз в България 3 ноември, християнският празник „Въведение Богородично“, е обявен за ден за християнизиране на младежта. След това първо честване всяка година министерството изпраща подробни окръжни, регламентиращи публичните прояви на единство на училището с Българската православна църква и традиционните християнски ценности.

С окръжно № 10 405 от 17 април 1929 г. Министерството обявява християнския празник Цветница за „Ден на книгата“. Освен класните прояви с беседи за родната книга, четене на български писатели, манифестации с портретите на починали книжовници и плакарди с имената на техните произведения, Министерството организира координирани прояви със Съюза на писателите, Читалищния съюз, Книжарския съюз и Съюза на книгоиздателите в България. Средищен момент на този празник, предшестващ 24 май и насочен преди всичко да почете и популяризира живите книжовници и просветители, става общата изложба на българската книга в София.[22] Нескончаемата поредица юбилейни чествания на живи труженици на перото от това време пребивава в същия контекст. През 1937 г. Министерството превръща Деня на книгата в Седмица на книгата. Освен гореспоменатите

[18] Окръжно № 1975 от 26 април 1939 г. В: Сборник с отбрани окръжни..., т. II, с. 888.
[19] Сборник с отбрани окръжни..., т. II, с. 887
[20] Пак там, с. 888.
[21] Пак там, с. 889-890.
[22] Окръжно № 10 405 от 17 април 1929 г., В: Сборник с отбрани окръжни..., т. II, с. 897.

празнични начинания, в края на 30-те и началото на 40-те години в тази седмица голяма деятелност се предписва на Съюза на българските писатели и Дружеството на детските писатели, които издават за събитието нарочно подготвени листове, разпространявани широко из училищата[23], а съюзните и дружествени техни членове предприемат сказки и четения на собствени произведения из цялата страна.[24]

Особено място в оформящата се система от празници заемат посветените на войните. Поредица окръжни на министерството от средата на 30-те години регламентират училищните изяви в контекста на Празника на храбростта – Гергьовден, деня на българската армия, но освен тях във връзка с войните се учредяват няколко други училищни празника.

Първият от тях, наречен „Празници на подвизите на нашите войници", е учреден през март 1934 г. Той предполага сътрудничество на учителите с офицерите от местните гарнизони и основната му проява е беседа пред учениците, изнесена от офицер в деня на конкретно честваната победа на българската войска от времето на войните (1912-1918 г.)[25]. Като особен акцент на този празник се предписва изтъкване на подвизите и внимание към „простия воин".

През 1938 г. 16 октомври е обявен за „Ден на пострадалите от войните". Празникът предполага ритуалното засвидетелстване на състрадание към пострадалите от войните и предписва активното съдействие на училищата в благотворителните инициативи на дружествата „Инвалид от войните"[26].

През 1939 г. е учреден „Ден на падналите за родината", честван на т. нар. „Архангелова задушница", обикновено през ноември, един от българските традиционни дни за почит към мъртвите. Организацията на празника предполага свързване на учителите с началника на местния гарнизон, общинската управа, административната власт и духовенството и същността му се изразява в беседи във всички училища, участие в заупокойна литургия, почистване паметниците на загиналите във войните, шествие и ритуално поклонение пред паметните места.[27] Като средищен момент в празнуването на този ден от 1941 г. министерството въвежда във всички училища точно в 12 ч 15 минути, „единодушно пълно благоговейно мълчание".[28]

През 1941 г. министерството въвежда празнуването на „Ден на победна радост". Това е обръщането на 27 ноември 1919 г., деня на подписването на Ньойския мир, до този момент винаги белязан с траурни шествия, в радостен ден „за тържество на българската правда". „На тоя ден министерството нарежда да се устроят след третия учебен час внушителни манифестации

[23] Окръжно № 2002 . 23 – II от 13 май 1937 г., В: Сборник с отбрани окръжни..., т. II, с. 899.

[24] Окръжно № 1957 от 12 април 1941 г., В: Сборник с отбрани окръжни..., т. II, с. 901.

[25] Окръжно № 6108 от 7 март 1934 г., В: Сборник с отбрани окръжни..., т. II, с. 911.

[26] Окръжно № 42 873-I-6 от 5 октомври 1938 г. , В: Сборник с отбрани окръжни..., т. II, с. 912.

[27] Окръжно № 12 927 от 11 ноеври 1939 г., В: Сборник с отбрани окръжни..., т. II, с. 913.

[28] Окръжно № 14 278 от 11 ноември 1941 г. , В: Сборник с отбрани окръжни..., т. II, с. 912.

из града с участието на всички ученици от гимназиите, за да се даде израз на голямата радост от счупването на оковите на Ньойския несправедлив диктат и да се подчертае вярата в победата, че ревностните пазители на Ньойския договор са победени и ще бъдат победени докрай. Начело на манифестацията да се постави знакът на победата „V"..."[29]

През януари с. г. министър Филов разпорежда да се използва „високото народностно, културно и религиозно-възпитателно значение на големите училищни, църковни, битови и граждански празници". Това ще рече навсякъде ръководителите на училището или подготвени учители „...в къси и сбити речи да обяснят значението на съответния празник, като приобщят учениците към светините на нашето славно минало и към дълбоките извори на нашия народностен и духовен живот". Специално внимание се обръща на обстоятелството, че „...беседите трябва да се изнасят от учители с добро народностно чувство и с искрена вяра в духовното значение на празника. Едновременно с това говорителят трябва да има вътрешна сила и склонност за непосредствено въздействие чрез своята реч... Само вдъхновената реч, произнесена от бодър родолюбец и искрено религиозен човек, ще въздейства върху душите на слушателите и ще очертае смисъла на празненството". Окръжното предписва активното сътрудничество на учителите по история, по български език, по религия с история на българската православна църква, по философска пропедевтика, по музика и по телесно възпитание. „На тия празненства – пише министърът – трябва да се вживеят и учители, и ученици, и родители, и деца с душите, с великите подвизи и с всеотдайната родолюбива и религиозна дейност на великаните на българския дух, за да може народът от всички краища на нашето отечество да се почувства единен – с единни желания и мисли, с единна душа и с единен устрем напред. Това е най-голямото значение на всеки празник – битов, църковен, граждански или училищен. Извърши ли се това духовно единение с душата на онзи български герой, религиозен светец или просветен деец, в чиято чест се провежда празникът – интимният, вътрешният смисъл на последния е постигнат."[30]

Би могло да се предположи, че това разпореждане фиксира тенденцията да бъде наложено училището като инициативно ядро, задаващо интерпретации на празнични прояви, които по начало нямат нищо общо с официалното празнуване, но събитията нататък променят из основи всичко.

***

Денят на народните будители бе възобновен след 10 ноември 1989 г. с аргументи, близки на тия за създаването му след Европейската война. Скоро ще се изпълнят десет години от продължението на историята му след тази дата. Като официален празник в празнуването му голям дял има административната принуда. Празникът няма лице и ако в него няма радостта от

[29] Окръжно № 15 222 от 24 ноември 1941, В: Сборник с отбрани окръжни..., т. II, с. 932.
[30] Окръжно № 778 от 20 януари 1942, В: Сборник с отбрани окръжни..., т. II, с. 933.

почивката в свободния ден, прилича на някакъв есенен, унил 24-ти май.

Денят бе възобновен като реликт на отмрял културен контекст. Може би това обяснява и гротескният образ на личностите, олицетворяващи началото на съвременното му празнично „честване". Реториката им е много близко до мотивите от законопроекта и на междувоенните окръжни на министерството на просвещението; поведението им театрализира жестовете на една невъзможна вече аргументация на българската културна идентичност, извличана из миналото. Когато Отечеството не може да бъде конкретно пространство от действителното обкръжение на човека, пронизано от структури, създаващи основания за отношения и разбиране между хората, или съществуващите са застрашени с разрушаване, излъчваните утопични енергии от миналото добиват голяма сила.

В едно много различно от познатите публично слово за Деня на будителите от 1998 г. Михаил Неделчев говори за отказ от политическото в историята и призовава към дебат върху „несвършващата и незавършена българска модерност"[31]. Може би в това трябва да бъде подирен акцентът на празнуването и смисълът на продължението на историята на този празник? Днес българската история е прекратила излъчването на утопични енергии. Така може би Отечеството ще престане да бъде откривано в сумрачните пространства на това, което знаем като национална история, а ще се прояви като дял от собственото ни обкръжение и отношения с другите хора. Ще се открие като структури, които пронизват ежедневието, като жизнена активност, работни места или форми на съвместен живот, носещи ведрото чувство за съграждане, независимост и свобода. Ще се съзнае не като императивен дълг към миналото, а като живо чувство за собствената ни стойност, родено в усилието да се живее пълноценно. Така може би ще се роди и „нова" история, която ще ни даде своите „нови" утопични енергии? Тук стигам отново до едно изречение от мотото, дало повод за тези редове – празникът, не като грижа за традициите, а като грижа „...за достигането до живота, който се живее отдавна, и то не за да останем в уюта му, а за да се откъснем от него, когато се наложи, без да ни спира носталгията по повърхностно разбираното минало."[32]

[31] М. Неделчев. Академично слово за народните будители. – Литературен форум, № 34, 3-9 ноември 1998, с. 8.

[32] Б. Богданов. Цит. съч., с. 94.

БОГОСЛОВСКИЯТ ТЕРМИН ὑποστασις И НЕГОВИТЕ ПРЕВОДИ

Искра Христова

Думата ὑπόστασις е една от тези думи с многобройни значения, които всяват ужас в сърцата на преводачите. Можем да я изведем от глагола ὑφίστημι и да видим буквалното ѝ значение като 'нещо, което стои под'. Затова и едно от честите ѝ значения, а може би и първоначалното, е 'основа, опора', а оттам и 'основополагащо'. Освен това думата означава : 'издръжка, поддръжка', 'повяхване, опадане', 'отделяне', 'сгъстяване', 'утайка', 'план, схема', 'твърдост, издръжливост, увереност', 'намерение, проект', 'смелост, упование', 'вещество, материал'[1]. Както се случва с много други обикновени думи в старогръцки, и тази дума влиза в езика на философите, като първоначално употребата ѝ е на границата между делничното и терминологичното, докато постепенно се превръща в основен философски термин. Този термин има богата и сложна история в предхристиянската и развивалата се успоредно с християнската философска мисъл, която няма да проследявам подробно, но все пак ще посоча, че Аристотел я употребява в значение на 'реалност, действителност': τὰ μὲν ἐστὶ κατ' ἔμφασιν, τὰ δὲ καθ' ὑπόστασιν, едни неща съществуват по видимост, други в действителност (по същност)[2]. По-нататък философите употребяват тази дума със значение 'същност' и така тя кръстосва значението си със значението на οὐσία – също делнична дума със значение 'имущество, собственост', която от Платон и Аристотел нататък става основен философски термин[3].

Латинският превод по морфеми на ὑπόστασις е substantia, а на οὐσία – essentia. Но от самото начало substantia се употребява при превода и на двете думи и дори в редица случаи се налага като единствен възможен превод на οὐσία. Известно време това не е в разрез с елинистичната философска мисъл, тъй като и там двата термина са синонимни. Категоричното им разграничаване става през IV в. и води до известно терминологично противопоставяне между източните и западните църковни отци, за което ще стане дума по-нататък.

Първият, който въвежда ὑπόστασις в християнската терминология, е св. апостол Павел, който е познавал достатъчно добре философския език на елинистичния свят. Той употребява тази дума три пъти в посланието до евреите и два пъти във второто послание до коринтяни, но в различни значения.

[1] Тези значения са взети от Старогръцко-български речник, С., 1943 и Древнегреческо-русский словарь. составил И. Х. Дворецкий, М., 1958.

[2] Примерът е взет от речника на Дворецкий.

[3] За мястото на οὐσία във философията на Платон и на Аристотел вж. напр. Гичева Д. В лабиринта на Платон и Аристотел. С., 1994, с. 32-48.

Привеждам първия случай с по-обширен контекст: Ἐπ᾽ ἐσχάτου τῶν ἡμερῶν τούτων ἐλάλησεν ἡμῖν ἐν Υἱῷ, ὃν ἔθηκεν κληρονόμον πάντων, δι᾽ οὗ καὶ ἐποίησεν τοὺς αἰῶνας, ὃς ὢν ἀπαύγασμα τῆς δόξης καὶ χαρακτὴρ τῆς ὑποστάσεως αὐτοῦ. (Евр1:2-3)[4]. На латински: Novissime, diebus istis locutus est nobis in Filio, quem constituit haeredem universorum, per quem fecit et saecula: qui cum sit splendor gloriae, et figura substantiae eius[5]. Българският превод гласи: В последните дни говори ни чрез Сина, Когото постави за наследник на всичко, чрез Когото сътвори и вековете и Който е сияние на славата и образ на неговата ипостас[6]. В този случай апостол Павел нарича Сина или Словото 'образ на Божията ипостас', χαρακτὴρ τῆς ὑποστάσεως, т. е. образ на Божията същност. Тук ὑπόστασις е по-скоро синоним на οὐσία и съответства на латинското substantia, а χαρακτήρ отговаря на това, което по-късно се назовава с ὑπόστασις.

Второто място е Евр 3:14:

Μέτοχοι γὰρ τοῦ Χριστοῦ γεγόναμεν, ἐάνπερ τὴν ἀρχὴν τῆς ὑποστάσεως μέχρι τέλους βεβαίαν κατασχῶμεν. Защото ние станахме причастници на Христа, стига само да запазим докрай наченатата вяра. Тук думата е употребена със значение 'увереност, вяра' и изразът την αρχην της υποστασεως означава 'началото на вярата', или както е казано в синодалния превод: 'наченатата вяра'[7]

Третото място е Евр 11:1:

Ἔστιν δὲ πίστις ἐλπιζομένων ὑπόστασις, πραγμάτων ἔλεγχος οὐ βλεπομένων. Вярата е жива представа за онова, на което се надяваме, и разкриване на онова, що се не вижда. Тук думата е употребена в смисъл на 'основание': Вярата е основание за това, на което се надяваме, доказателство на нещата, които не виждаме. Това място по смисъл се свързва с предишното.

Четвъртото място е 2Кор 9:4:

Μὴ πως ἐὰν ἔλθωσιν σὺν ἐμοὶ Μακεδόνες καὶ εὕρωσιν ὑμᾶς ἀπαρασκευάστους καθαισχυνθῶμεν ἡμεῖς ἵνα μὴ λέγω ὑμεῖς, ἐν τῇ ὑποστάσει ταύτῃ. Та да не би , ако дойдат с метне македонци и ви намерят неприготвени, да останем посрамени ние, за да не кажа вие, след като сме ви хвалили с такава увереност.

Петото място е 2Кор11:17:

Ὃ λαλῶ οὐ κατα κυρίου λαλῶ αλλ᾽ ὡς ἐν ἀφροσύνη, ἐν ταύτῃ τῇ ὑποστάσει της καυχήσεως. Което казвам с такова самоуверено хвалене, не го казвам по Господа, а като че ли в безумие. Тук употребата на υποστασις е сходна с предишния случай: изразът ἐν ταύτῃ τῇ ὑποστάσει означава 'толкова уверено'.

Както се вижда, само в първия случай ὑπόστασις има отвлечено философско значение на 'същност', а в другите случаи означава 'твърдост, увереност' или 'основание'. Преводът на латински всеки път е substantia, а

[4]Цитирам гръцкия текст по Nestle-Aland. Novum Testamentum Graece Stuttgart, 1979.
[5]Цитирам латинския текст по Biblia Vulgata, Madrid, 1985.
[6]Текстът е даден по синодалното издание Библия, 1925.
[7]Дължа благодарност на епископ Фотий, който ми разтълкува това място.

старобългарските преводи ще бъдат коментирани по-нататък.

По-нататък терминологичната употреба на ὑποστασις претърпява развитие в съчиненията на светите отци, до голяма степен и под влияние на неоплатонизма. През IV в. във връзка със споровете с арианите, савелианите и пр., когато християнската мисъл е поставена вероятно пред най-голямото си изпитание: как да не отстъпи от единобожието и същевременно да не намали по никакъв начин от божествеността на Сина, се утвърждава употребата на ὁμοούσιος за Сина по отношение на Отеца. Тогава се постулира разграничаването между οὐσία и ὑπόστασις във връзка с догмата за св. Троица. В гръцки се установява никейската формула μία οὐσία, τρεῖς ὑποστάσεις: една същност, три ипостаси. Тази формула е резултат от дълги спорове и обсъждания и далеч не всички я възприемат в началото. Изборът на термина ὑπόστασις в това значение вероятно е под влияние на терминологията на неоплатониците, но за него положително играе роля и написаното от апостол Павел в началото на посланието до евреите. Този избор е не особено сполучлив сам по себе си, а терминологичната ситуация в християнския свят тогава го прави още по-несполучлив. Не може да се очаква голяма яснота, ако се вземат два синонима и се назове с единия общото, а с другия частното.

Освен това на латински тази формула не може да се преведе точно по същия начин. Там вече е утвърдена употребата на substantia за ουσια и за това, което тя назовава. Ще дам само два примера. Първият е молитвата Отче наш, където изразът τὸν ἄρτον ἡμῶν τὸν ἐπιούσιον, хлябът наш насъщен, е преведен на латински от св. Йероним с panem nostrum supersubstantialem (Мт 6:11). Вторият пример е толкова важният термин ὁμοούσιος, чието латинско съответствие е unius substantiae[8]. Формула tres substantiae на латински би звучала като чисто многобожие. Дори ὑποστασις като съставна част от Троицата на латински вече не се превежда със substantia, а с hypostasis. Например заглавието на прочутото послание на св. Василий до брат му за разликата между οὐσία и ὑπόστασις: Γρηγορίῳ ἀδελφῷ περὶ διαφορᾶς οὐσίας καὶ ὑποστάσεως на латински е преведено: Gregorio fratri de discrimine essentiae et hypostasis[9]. Троичната формула, която се утвърждава в латински е una substantia, tres personae: една същност, три лица. Според мене тази формула е в по-голямо съзвучие с определението, дадено от св. апостол Павел.

Терминът лице е отхвърлен от св. Василий Велики, който особено много държи на ὑποστασις и на разграничаването между ὑποστασις и ουσια. Както отбелязва Флоровски, „като настоява на изповядването на три ипостаси, св. Василий поставя ударение върху понятието ипостас и не се съгласява с признаването на „трите лица", защото понятието „лице" е лишено от тази определеност, която се съдържа в понятието „ипостас" от самата етимология на думата – ὑπόστασις от ὑφιστημι (=υπο+ιστημι; срв. ὕπαρξις, ὑποκείμενον), като наставката -σις придава оттенък, който е стати-

[8] Вж Флоровский Г. В. Восточные отцы IV века, Париж, 1931, с. 13.
[9] Epistola 38. PG, 32, 326A.

чен, а не динамичен (не процесуален)"[10]. Освен това гръцката дума προσωπον е изглеждала неподходяща, защото означава не само 'лице', но и 'маска'. Флоровски отбелязва също и че на източното мислене остава чужда представата за личност и за лично битие: „Античният свят не е познавал тайната на личното битие. И в древните езици няма дума, която точно да обозначава личност"[11]. Впрочем и самият св. Василий е отчитал, че тук стана дума за тънкост на гръцкия език, която е трудно преводима. В 214 писмо (до комита Теренций) той посочва: Περὶ δὲ τοῦ, ὅτι ὑποστασις καὶ οὐσία οὐ ταυτὸν ἐστι καὶ αὐτοί, ὡς νομιζω, ὑπερσημηναντο οἱ ἀπὸ τῆς Δύσεως ἀδελφοί, ἐν οἷς το στενον τῆς ἑαυτῶν γλώττης ὑφορώμενοι, το τῆς οὐσίας ὀνομα τῇ Ἑλλάδι φωνῇ παραδεδωκασιν ἵνα ει τις εἴη διαφορα τῆς ἐννοιας, σώζοιτο αὐτη ἐν τῇ εὐκρινεῖ καὶ ασυγχύτῳ διαστάσει τῶν ονωμάτων. Латинският превод гласи: Quod autem **hypostasis** et essentia idem non sunt, id et ipsi, ut puto, subindicarunt Occidentales fratres dum linguae suae angustias subveriti essentiae nomen lingua Graeca tradiderunt, ut si qua esset sententiae discrepanta, illa ipsa servaretur in clara et minime confusa nominum diversitate[12]. Относно това, че ипостас и усия (същност) не са едно и също, както мисля, братята от Запад се опасяват от недоразуменията в своя език и предпочитат да предават усия с гръцка дума, за да избегнат смесването на думите.

Св. Григорий Богослов проявява по-голяма гъвкавост по отношение на терминологията, като допуска и употребата на προσωπον – 'лице'. В Слово №39 той казва: Θεοῦ δὲ ὅταν εἰπω, ἑνὶ φωτὶ περιαστραφθητε καὶ τρὶς τρισὶ μέν, κατα τας ἰδιοτητας, εἴτουν ὑποστασεις, εἰ τινι φίλον καλεῖν, εἴτε πρόσωπα (οὐδὲν γαρ περὶ τῶν ὀνομάτων ζυγομαχήσομεν, ἕως ἂν πρὸς την αὐτην ἔννοιαν αἱ σύλλαβαι φέρωσιν) ἑνὶ δὲ κατα τον τῆς οὐσίας λόγον, εἴτουν θεοτήτος. На латински: Deum porro cum dico, uno eodemque triplici lumine perstringamini: tripliciquidem quantum ad proprietates, sive hypostases, si cui hoc verbum magis arridet, sive personas (neque enim de vocabulis dissidebimus, quandiu syllabae ad eamdem sententiam ferrent); uno autem quantum ad substantiae, hoc est, Divinitatis rationem[13]. Когато говоря за Бога, трябва да бъдете осветени едновременно от един лъч светлина и от три: три по свойства, по ипостаси или лица, ако някой предпочита така да ги нарича (защото няма да спорим за имената, докато сричките имат един и същ смисъл), а един по отношение на същността, т. е. на божествеността[14]. Така още през IV в. и на Изток се възприема употребата на προσωπον за трите проявления на единия Бог, която се утвърждава официално след Втория вселенски събор в Константинопол[15]. Ето един пример, когато източното богословие отстъпва пред западното в името на единството на Църквата.

[10] Флоровский Г. В., цит. съч., с. 79.
[11] Флоровский Г. В., цит. съч., с. 22.
[12] Epistola 214. PG, 32, 789A
[13] Oratio 39. PG, 36, 345C
[14] Преводът е даден по Майендорф Й. Византийско богословие, С., 1995, с. 228.
[15] Флоровский Г. В., Цит. съч, с. 24.

Двата термина υποστασις и ουσια присъстват в Никейския Символ на вярата, в последния член – анатемосването: Τοὺς δὲ λέγοντας ἦν ποτε ὅτι οὐκ ἦν, καὶ πρὶν γεννηθῆναι οὐκ ἦν, καὶ ὅτι ἐξ οὐκ ὄντων, ἢ ἐξ ἑτέρας ὑποστάσεως ἢ οὐσίας φάσκοντας εἶναι, ἢ τρεπτόν, ἢ ἀλλοιωτὸν τὸν υἱὸν τοῦ θεοῦ, τούτους ἀναθεματίζει καθολικὴ καὶ ἀποστολικὴ ἐκκλησία.[16] Които казват за Божия син, че някога не беше или че преди да бъде сътворен, не беше, или че произлезе от небитието, или че е от друга ипостас или от друга същност, или че е променлив или изменяем, тях ги проклина съборната и апостолска църква.

В Константинополския, както и в комбинирания Никейско-Константинополски символ на вярата, който е в сила сега, вече анатемосването го няма, а стои само терминът ὁμοούσιος – единосъщен.

Славянските преводи на символите на вярата са подробно анализирани от А. Гезениус. Никейският символ е представен в две редакции. Първата редакция е запазена в Устюжката кормчая. В нея изразът гласи: ѿ иноꙗ оупостаси ли оусиꙗ, т. е. тук и двете думи са оставени непреведени. Както предполага и Гезениус, този превод, както и книгата, в която се съдържа, с най-голяма вероятност може да се свърже с дейността на св. Методий. Непреведените термини също свидетелстват в полза на това предположение. Втората редакция на Никейския символ на вярата е запазена в Ефремовската кормчая от XII в. Както посочва и Гезениус, макар този ръкопис да е постар от Устюжката кормчая, в неговия текст вече има ясни следи от редактиране, които без колебание могат да се свържат с дейността на Преславската школа. Във втората редакция гръцките термини, които изобилстват в този неголям текст, вече са преведени – ипостась със съставъ, а оусиꙗ със сѣщьство - ѿ иного сѣщьства или състава[17].

Дело на преславските книжовници е и преводът на тринайсетте слова на св. Григорий Богослов. Преводът на цитирания по-горе пасаж, в който се обяснява троичната догма, гласи: о боꙁѣ же егда рекѣ ꙍ единѣмъ свѣтъмъ освѣтите сѧ и трьми трьми же по своиствомъ рекъше собьствомъ аште комоулюбы нарицати ли лица. ничесоже о именѣхъ не пьримы сѧ донъдеже къ тоижде мысли слоꙁи несѣтъ сѧ. единѣмъ же по сѣштьствьноуоумоу словеси ѥже ѥсть божьствьно[18]. Както се вижда, тук за превода на υποστασις е използвана друга дума – собьство. Същата дума е използвана многократно в Симеоновия изборник, където има цяло слово, озаглавено о собьствѣ[19].

---

[16]Гръцкият текст е приведен според Гезениус А. Очерк истории славянского перевода Символа веры, СПб., с. 21.

[17]Гезениус А. Цит. съч., с. 26.

[18]Текстът е цитиран по изданието Будилович А. XIII слов Григория Богослова в древнеславянском переводе по рукописи Императорской публичной библиотеки XI века. СПб, 1875, с. 8.

[19]Вж Симеонов изборник (по Светославовия препис). т. I. с. 644-646. На гръцки заглавието е Περι υποστασεως. Дължа благодарност на Петя Янева, която ми го посочи.

В един от най-рано преведените текстове, който се съдържа в Синайския евхологий – Изповедалния чин, терминът υποστασις е преведен също със съставъ: оць и снъ и стъı дхъ. три състави съличьно въ единомь бжествѣ[20]. Но на друго място в същия ръкопис терминът е оставен непреведен. В чинъ слоуженью ѡбраза чрънечьска се казва единъство бжества вь трехъ сѥще оупостасехъ[21].

Йоан Екзарх употребява термините ипостась и съставъ, като Гезениус посочва, че предпочита ипостась, когато говори за Бога, а в другите случаи избира преводния вариант – съставъ, и дава следния пример от Богословието: нъ свѣтъ не свои съставъ кромѣ огнѧ имать а сынъ съврьшена оупостаси есть отьчьıа (в гръцки и в двата случая стои υποστασις)[22].

Така виждаме, че от най-ранната епоха при превода на υποστασις са възможни три думи – ипостась, съставъ и собьство. Непреведения вариант ипостась вероятно трябва да отнесем към най-ранния, Кирило-Методиевски период, а славянските варианти сътавъ и собьство - към книжовната дейност в България и към Преславския книжовен център, за който е характерна замяната на гръцките (и изобщо на чуждите) думи със славянски. Виждаме, че на славянска почва думата не е калкирана, а са потърсени думи в езика, с които най-уместно да се назове съответното понятие: частното проявление на общата божественост. Двете думи съставъ и собьство са съвсем различни и по произход, и по структура. Думата съставъ несъмнено е съществувала в езика и е една от най-многозначните думи, но наистина повечето от значенията ѝ са свързани с различни понятия, въведени от християнството. При нейния избор се подчертава принадлежността на частното проявление към общото божество, това, че то е съставна част от него. Вероятно при избора ѝ е играл роля и близкият морфемен състав, тъй като съставъ и υποστασισ са от един и същ корен -sta-, което се вижда и с просто око. При думата собьство, напротив, се набляга на собствените характеристики, на това, което отделя всяко лице (или ипостас) от останалите две. За тази дума имаме всички основания да предположим, че е измислена специално за случая, за да предаде това специфично значение на гръцката дума. Този, който я е съставил, вероятно е сметнал, не без основание, че такова специално и толкова важно понятие се нуждае и от специално название.

Троичната догма е разработена в някои от първите оригинални съчинения на старобългарската литература. В Пространното житие на св. Кирил четем: мы оубѡ добрѣ навыкли есмы ѿ прркь и ѿ ѿць и оучитель троицꙋ славити ѿца и слѡво и дхь, три ѵпѡстаси въ единѡмь соущьствѣ (Глава VI)[23]. А в Пространното житие на св. Методий: вьси правовѣрьнии славимъ въ стѣи троици сирѣчь въ оци и снѣ и стмь дсѣ еже ѥсть въ трьхъ

[20]Текстът е даден по Geitler L. Euchologium. Glagolski spomenik manastira Sinai brda. Zagreb. 1882, с. 123.

[21]Текстът е даден по Geitler L. Цит. съч., с. 158.

[22]Гезениус А. Цит. съч., с. 85.

[23]Текстът е даден по изданието: Климент Охридски. Събрани съчинения. Т. III. С., 1973, с. 93. Правописът е според представения там Владиславов препис от 1469 г.

оупостасѣхъ иже можеть къто три лица рещи а въ единомь бжствѣ (Глава I)[24]. Употребата на термина ѵпостась в пространните жития не ни изненадва, тя е още едно доказателство, че и двете са възникнали още в най-ранния Кирило-Методиев период или поне, че са дело на техен ученик, който е свързан с този период. Формулата в Методиевото житие показва също, че по това време във византийската практика са се употребявали успоредно двата термина υποστασις и προσωπον и издава стремежа на автора да бъде максимално прецизен при назоваването на тези основни за християнството понятия.

Словото за св. Троица на св. Климент Охридски започва с думите: подобно є намъ братие прино свирающіе въ цркви с любовию единомоу божествоу оть и покланание и хвалоу воздамти въ триехъ совьствѣхъ (своиствѣхъ) соущоу сирѣчь ипостасѣ иже са и лица и состави могоут разоумѣти[25]. Тук вече виждаме събрани заедно четири синонима, всички възможни начини за назоваване на проявленията на Троицата: лице и трите съответствия на υποστασις. Това, разбира се, не е случайно. Авторът най-вероятно е искал да внесе терминологична яснота, да уточни, че всяка от тези думи може да бъде употребена в случая. Тук виждаме още едно доказателство за връзката на св. Климент с преславската книжовна дейност. А мисля, че не би било необосновано и предположението, че самият св. Климент е автор на термина совьство, който тук виждаме поставен на първо място. По-нататък в словото авторът употребява само думата ипостась: сверьшена сила несоставныма ипостаси (е, тук думата съставъ би била съвсем неуместна), въ трие сверьшена ипостасе едино бжво исповѣдаю равнопрьтльно.

Св. Климент се обръща към темата за Троицата на още много места в своите слова. В началото на Похвално слово за св. Кирил Философ се казва: вьсиа на земи тако слнце триипостаснаго бжтва зарѣми всего мира просвѣщаа. А по-нататък: та бо ѕста уьстнаа тавише сѧтако единъ ѡ сера-фимъ ба прославлѣѥщи, тѣми познахомъ присьставьное бжство, единѣмъ сѣществомъ шьдръжимъ своиствы же именованы раздѣлѣемо и равно прославлѣемо сьприсносѣщна ѡца и стго дха[26]. Тук отново виждаме как в едно свое произведение св. Климент използва два начина за предаване на υποστασις като съвсем равностойни.

Сега нека видим как са преведени съответните места в Апостола. Който предполага, че тук по ръкописите има множество различни варианти, не се лъже. За да представя по-прегледно картината по ръкописите, най-напред ще дам списък на самите ръкописи със съкращения на названията им:

---

[24]Текстът е даден по изданието: Климент Охридски. Събрани съчинения. Т. III. С., 1973, с. 185. Правописът е според представения там Успенски препис от XII в.

[25]Текстът е даден по изданието: Климент Охридски. Събрани съчинения. Т. I. С., 1970, с. 639. Правописът е според Михайловския препис от XV в. В този ръкопис словото е преписано два пъти, втория път – в съкратена версия. В тази съкратена версия на мястото на совьство стои своиство.

[26]Текстът е даден по изданието: Климент Охридски. Събрани съчинения. Т. I. С., 1970, с. 639. Правописът е според Севастияновия препис от XIII в.

Енински апостол[27] (Ен), Слепченски апостол[28] (Сл), Охридски апостол[29] (О), Струмишки апостол[30] (Стр), Христинополски апостол[31] (Х), Матичин апостол[32] (Мат), Шишатовацки апостол[33] (Ш), Чудовски Нов Завет[34] (Ч), Ръкопис №3916 от библиотеката „Чартористи" в Краков[35] (К), Генадиевска библия[36] (ГБ), Острожка библия[37] (ОБ) и следните ръкописи от Народната библиотека „Св. Кирил и Методий" в София: №93[38] (С93), №94[39] (С94), №502[40] (С502), №508[41] (С508), №880[42] (С880), №882[43] (С882).

[27]Кратък изборен апостол от XI в. Издаден: Мирчев К. и Хр. Кодов. Енински апостол. Старобългарски паметник от XI в., С. 1965.

[28]Пълен изборен апостол от XII в., среднобългарска редакция. Издаден: Ильинский Г. А. Слепченский апостол XII века. М., 1912

[29]Кратък изборен апостол от XII-XIII в., среднобългарска редакция. Издаден: Кульбакин С. М. Охридская рукопись Апостола конца XII века. – Български старини. 3. 1907.

[30]Кратък изборен апостол от XIII в., среднобългарска редакция. Издаден: Струмички (Македонски) апостол. Кирилски споменик од XIII век. Подготвиле Емилие Блахова и Зое Хауптова. Скопје, 1990.

[31]Последователен апостол от XII в., руска редакция. Издаден: Kaluzniacki. A. Actus epistolaeque Apostolorum Palaeoslovenice ad fidem codicis Christinopolitani. Vindobonae, 1896.

[32]Последователен апостол от XIII в., сръбска редакция. Издаден фототипно: Матичин апостол. Београд,

[33]Пълен изборен апостол от 1324 г., сръбска редакция. Издаден: Miklosich F. Apostolus e codice monasterii Šišatovac. Vindobonae, 1853.

[34]Последователно евангелие и апостол от края на XIV в., руска редакция. Издаден фототипно: Новый завет Господа нашего Иисуса Христа. Труд Святителя Алексея, митрополита московского и всея Руси. Фототипическое издание Леонтия, митрополита московского. М., 1892.

[35]Последователен апостол от XVI в., руска редакция. Вж Восточнославянские и южнжславянские рукописные книги в собраниях Польской народной республики. Сост. Я. Н. Щапов. М., 1976.

[36]Пълна библия от 1499 г., съставена от архиепископ Генадий. Издадена фототипно: Русская Библия. Библия 1499 г. и Библия в синодальном переводе. Т. 8. М., 1993.

[37]Първата черковнославянска печатна Библия. Преиздадена фототипно: Острожская Библия. Фототипическое переиздание текста с издания 1591 года. М.-Л., 1988.

[38]Последователен апостол от края на XIV в., среднобългарска редакция. Вж Цонев Б. Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народната библиотека в София. Т. I. С. 1910, с. 71-72.

[39]Последователен апостол от края на XIV в., среднобългарска редакция. Вж Цонев Б. Цит. съч., с. 72-73.

[40]Последователен апостол от XIV в., среднобългарска редакция. Вж Цонев Б. Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека. Т. 2. С., 1923, с. 38-42.

[41]Кратък изборен апостол и кратко изборно евангелие от края на XIII в., среднобългарска редакция. Вж Цонев Б. Опис на славянските..., с. 44-48.

[42]Кратък изборен апостол от XIII в., среднобългарска редакция. Вж Стоянов М. и Хр. Кодов. Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека. Т. 3. С., 1964, с. 52-53.

[43]Кратък изборен апостол от XIII в., среднобългарска редакция. Вж Стоянов М. и Хр. Кодов. Цит. съч., с. 54-55.

Евр 1:3 В четивата за първа събота от Великия пост и за навечерие на Рождество Христово

χαρακτὴρ τῆς ὑποστάσεως αὐτοῦ

Ен, О (за I събота от ВП), С508, С882: образъ лица его

О (за навечерие на РХ), С880, Ш, ОБ: образъ оупостаси его

Стр: образь вѣщаниѣ его

Мат: образъ вѣщии его

С93, С94, К, ГБ: ѡбразъ състава его

Можем да предположим, че в Кирило-Методиевия превод е била запазена гръцката дума и че той е отразен на едното място в О, в С880 и в ОБ. Твърде рано обаче това място е било редактирано и неясната, или дори непонятната за славяните дума ипостась е била заменена с лице. Можем ли да предположим латинско влияние? Можем, но не е задължително. Възможно е редакцията да е била направена още по време на Моравската мисия под влияние на известната вече на западните славяни латинска формула. Възможно е също редакцията да е била направена по-късно в България. Както видяхме, старобългарските автори специално са подчертавали, че има няколко равностойни думи, с които може да се нарече Синът, и че е все едно дали той ще бъде определен като ипостас или като лице на Бога. По-късно в резултат от друго редактиране гръцката дума е била преведена с вѣщь въз основа на едно от значенията, които действително притежава. Тази вѣщь е останала обаче неразбрана за преписвача на Стр и той я е заменил с вѣщание, т. е. изразът придобива смисъл, че Христос е образ на казанато или обещаното от Бога. При Атонската (Евтимиевата) редакция от XIV в. е въведен наследеният още от преславските книжовници термин съставъ, който се пази и в Генадиевската библия, но, както виждаме, Острожката библия се връща отново към ипостась.

Евр 3:14, в четивото за Втора събота от Великия пост

τὴν ἀρχὴν τῆς ὑποστάσεως

Ен, О, С508: поконъ съличиꙗ его

Сл: начѧтокъ

С882: поконь оупостась его

Стр, Хв, С880, С502, Ш: начѧтокъ ѹпостаси его

Мат: начела бытиꙗ

С93, С94, ГБ, ОБ: начѧтокъ състава его

Отново виждаме, че в първоначалния превод най-вероятно е стояла ипостась. По-нататък списъкът на възможните преводи на ὑπόστασις се обогатява с думата съличиѥ, очевидно производна от лице и доста добре отговаряща на πρόσωπον, която също е префигирана. Тази дума е позната и от други места. Гезениус посочва, че в миней за месец октомври от 1096 г. в канона за св. Сергий и Вакх (на 7 октомври) за Богородица се казва животъ бо истъıи съличьнъıи съвокоуплена тѣлеси чистаꙗ по съличию (καθ' ὑπόστασιν) паче естьства слово породила ѥси. По-нататък той добавя: „съличиѥ обяснява смисъла на думата трисъличьнъ, която Миклошич привежда със забележка sensus dubius. Трисъличьно божьство в Пролог от

XVII в. означава триѵпостасноѥ[44]. Струва ми се, че терминът трисъличьнъ е използван и от св. Климент Охридски. В Слово за архангелите Михаил и Гавриил, както е дадено в изданието според Германовия сборник, се казва: раⷣѵи сѧ архистратиже михаиле съвтѧ сѧ присно трислънеѵнаго бж҃тва неприкосновенымъ свѣтомъ[45]. Може би първоначално изразът е бил трисъличьнаѥго божьства, а преписвачът го е разбрал като трислъньѵнаѥго заради думата свѣтъ по-нататък. Но това е само предположение. В Зографския препис на словото, публикуван от Йордан Иванов, стои също трислнѵнаго[46].

Както виждаме, в междинна редакция, отново представена в Мат, думата υποστασις е схваната в значение 'битие' или 'пораждане'. Атонската (Евтимиевата) редакция се държи твърдо за съставъ. Общо взето, никъде не е предаден действителният смисъл на това място.

Евр 11:1 в четивото за 30 четвъртък след Петдесетница

ἐστιν δὲ πίστις ἐλπιζομένων ὑπόστασις

Сл, С502, Хв: есть же вѣра надѣемъıимъ вещемъ ѵпостасъ (С502: -и) Ч: есть же вера оуповающихь ѵпостась

Мат: есть же вѣра надѣемыхь се имѣниѥ

С93, С94: есть же вѣра надѣемъıимъ вещемъ съставъ

Това място липсва в кратките изборни апостоли.

Тук отново Мат дава свой принос при превода, като този път думата ὑπόστασις е схваната като синоним на οὐσία, но в нейното делнично значение като 'имущество, богатство', а причастието е схванато субектно, а не обектно (като активно, а не като пасивно). Това, което се е получило, е съвсем смислено: вярата наистина е богатство за тези, които се надяват. И тук до голяма степен истинският смисъл на думите на св. апостол Павел се изплъзва на всички книжовници. По този повод си струва да отбележим добрия съвременен превод представен в Синодалното издание и да си припомним, че той е под общата редакция на Беньо Цонев.

Следващото място е 2Кор 9:4, ἐν τῇ ὑποστάσει ταύτῃ, е в четивото за 13 вторник след Петдесетница. Неговият превод обаче може да се разбере само заедно с превода на предишния стих, където се казва εν τω μερει τουτω. Гръцката дума μερος в първоначалния превод е била преведена с рядката славянска дума постать, която, означава 'част', но под влияние и на следващия стих, е започнала да се заменя с ипостась. поради това пък по-късно в следващия стих ипостась е била заменена с ѵѧсть или с ѵьсть. Така в някои от ръкописите и на двете места стои ипостась, а в останалите – ѵѧсть или ѵьсть. Това объркване е забелязано още от Гезениус, който и го обяснява[47]. Ето как се разпределят ръкописите:

[44]Гезениус А. Цит. съч., с. 89.
[45]Цитирано по изданието: Климент Охридски. Т. I, с. 282.
[46]Иванов. Й. Български старини из Македония. С., 1931, с. 335.
[47]Гезениус А. Цит. съч., с. 83-84.

2Кор 9:3

Сл, С502: **въ ипостаси сеи**
Мат: **въ постаси сеи**
Ш: **вь постати сеи**
С93, Х, К, ГБ, ОБ: **въ ѹѣсти сеи**
С94: **въ ѹѧсти сеи**

2Кор 9:4

Сл, Ч: **ипостаси сѣ**
Мат: **оупостати сею**
С502, Ш: **постати сѣ**
С93, ОБ: **ѹѣсти сѣ**
С94 Х, К, ГБ: **ѹѧсти сего**

И това място липсва в кратките изборни апостоли.

Същото объркване е станало и в 2Кор 3:10, при превода на израза ἐν τούτῳ τῷ μέρει в четивото за 11 сряда след Петдесетница. Изглежда и тук отначало μέρος е била преведена с **постать**, вместо която се е появила **ипостась**, а после е била заменена с правилното **ѹѧсть**. Ето какво показват ръкописите:

Сл: **въ ипостаси сеи**
С502, Ш: **въ постати сеи**
Мат: **въ ѹѣсти сеи**
С93, С94, Х, Ч, К, ГБ, ОБ: **въ сеи ѹѧсти**

По същия начин е разбрано и следващото място, 2Кор 11:17, ἐν ταύτῃ τῇ ὑποστάσει καυχήσεως, в четивото за 13 петък след Петдесетница.

Сл: **въ сеи ипостати хвалѧ**
С502, Мат, Ш: **въ сеи постати хвалѣ**
Х, Ч: **въ сеи ипостаси хвалѧ** (Ч: **похвалы**)
С93, С94, К, ГБ, ОБ: **въ сеи ѹѧсти и похвалѣ** (ОБ: **похвалы**)

Все пак трябва да се отбележи, че на някои места, най-много в С502 и в Ш, се пази споменът от думата **постать**, макар че тя се появява и на мястото на **ипостась**.

Славянският превод на този специален християнски термин се оказва твърде труден. След няколко века търсения и изпробване на различни варианти в редакцията от XIV в. се установява терминът **съставъ** – най-несполучливият според Гезениус[48], а по-късно богословската мисъл се връща отново към гръцката дума - ипостас. Моето собствено мнение е, че в историята на езиковите търсения най-сполучлива е думата **съличиѥ**, която, без да прибавя към многозначността на **лицѥ**, е свързана с нея, а с представката **съ-** се изразява идеята за единството на трите божествени проявления. Иронията тук е, че точно при назоваването на това понятие, за което би трябвало да има точно определен термин и да е изключена многозначността, се натрупват толкова много синоними.

[48] Гезениус А. Цит. съч., с. 86.

„МОРЕ ОТ ЧУВСТВА“ : ОТГОВОРЪТ НА СЪВРЕМЕННИЯ ЧИТАТЕЛ (КАТУЛ 64)

Йоана Сиракова

Какво представлява възприемането на античната поезия като отговор на съвременния читател? Какво е естетическото усещане при прочита на стихове, които са вдъхновени от различно естетическо светоусещане, и възможно ли е съвременният читател да изпита наслада – или нека да използваме Аристотеловото „удоволствие“ – от подобни стихове? Какви скрити и нескрити специфики на поетичния изказ – „удоволствия“ – предизвикват отговор у съвременния читател и какъв би могъл да бъде той? Следващите редове са един възможен отговор.

Античният художествен текст и теорията за читателския отговор

Културата на художествения текст, независимо дали е част от една традиция или от различни пространствено или времево култури, се основава на еднакви естетически корени и закони. Търсенето на инвариантите, предизвикващи особената рецепция на литературните творби, е един от предметите на теорията за читателския отговор (Miall, 1998), които ни дават несъмнено основание да гледаме на текстове, създадени в различни пространствено-времеви очертания, като на текстове, чиито стилистични вариации пораждат еднакви и същевременно строго индивидуални и алтернативни естетически отговори. Ако приемем, че „литературните текстове притежават вътрешни белези и структурни особености“ (Miall, 1988, стр. 155), които „регулират процеса, но не и съдържанието на читателския отговор“ (ibidem, стр. 156), в такъв случай отваряме границите за безпрепятствено прехождане на текстовете в различни литературни системи и в различни системи на перцепция.

Със своя отговор читателят пренася четенето и възприемането на художествената творба отвъд пространствено-времевата перспектива и ги насочва към субективното светоусещане. Именно в този смисъл „историческият живот на литературното произведение е немислим без активното участие на неговия адресат“ (Яус, 1970). Същевременно отговорът на читателя е фундаментално заложен в стилистичните вариации на текста, които го правят художествен. Античният текст, подложен тук на „отговор“, е поетичен и представителен за авторството на Катул от гледна точка на античното разбиране за художественост на творбата, защото е създаден именно с цел да се сътвори литературен текст, следващ вече установени художествени

традиции. Защото дългите поеми, каквато е и поемата за сватбата на Пелей и Тетида, са служели за „показна" поезия, т.е. за място, където поетът е трябвало да разкрие в цялост своето поетическо изкуство. Затова и именно тук подобава да търсим белезите на творческия стремеж към създаване на ново, което да привлече вниманието на читателя. Разбира се, не трябва да забравяме, че това ново, що се отнася до Катул, е ново в контекста на една антична традиция и в този смисъл би придобило същинската си оценъчна стойност единствено у античния читател, чийто отговор, разбира се, не би могъл да бъде изследван емпирично, а само опосредствено реконструиран. За съвременния читател художествеността на поемата на Катул – разказваща уж за сватбата на Пелей и Тетида, но всъщност подлагаща на художествена интерпретация темата за раздялата и отсъстващия обект на любовта – не е поставена под въпрос. Под въпрос стои разбирането за нейната естетическа стойност в конте ста на съвременния читателски хоризонт.

Текстът на Катул и съвременният прочит

„Дефамилиаризиране" на глобално ниво и „дефамилиаризиране" на граматично ниво

Образното изражение на Катуловото схващане за любовта намира израз именно в големите, т. н. „учени" поеми и картинността на поемата за сватбата на Пелей и Тетида е може би най-важната ѝ характеристика. Същевременно тя е и разказ, т. е. низ от събития, в чиято последователност чрез рязка промяна на вътрешната знаковост от положителна в отрицателна и отново в положителна посока се разкриват основните чувства. Представата за любовта, облечена в митологични образи, е част от далечния, в противовес на съвременния, читателски хоризонт на античността, населен с образи на богове, с техните храмове, а оттук и с осезателното усещане за присъствието им. В този смисъл въплъщаването на любовни чувства в персонажи от митологията се превръща за съвременния читател в едно от онези средства за „остранностяване", в смисъла на Шкловски (Шкловски, 1917), които служат на естетическата цел на възприятието на поемата. Илюзорността на персонажите за съвременния читател поражда усещането, че основната тема на поемата се крие някъде в пространството около или извън техните образи. Разказът – защото творбата подражава в стила си на епическия разказ – започва с описание на пелионската планина, морето и Нереидите като олицетворение на героичната епоха, когато смъртните са можели да ги видят.

В този начален епизод, обхващащ 50 стиха, се вклиняват два важни за поетичния разказ момента, чиято значимост е подчертана от т.н. „актуализиране" (Мукаржовски, 1932,1964) на граматично ниво:

tum Thetidis Peleus incensus fertur amore,
тогава, разказват, Пелей пламнал от любов към Тетида,

tumThetis humanos non despexit hymenaeos,
тогава Тетида не презряла брака със смъртен,

tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit.
тогава самият баща (Юпитер) разбрал, че Пелей
трябва да се свърже с Тетида.

(19-21)

Стилистичният ефект на анафората върху читателя се свежда до усещането за важността на конкретния момент – а именно героичната епоха от историята на човечеството – за събитийността в разказа, от една страна, а от друга – до усещане за нещо необичайно, породено от особеното абстрактно свързване на смъртно и безсмъртно. Вторият основен момент в тези начални стихове е важен в два аспекта – защото представлява описание (на дома в тържествения ден), което води към същинската картина и чувство на поетичната творба, а те, от своя страна, наред със стиха съставляват основата на поезията като естетически предмет, и защото „актуализирането" на семантично ниво тук се основава на наситеността с лексеми, чиито конотации кръжат около „светлината", „блясъка", „богатството", „великолепието". Асоциативният и емоционален контекст, който се оформя за читателя с това описание, придобива очертанията си чрез конкретните зрителни ефекти на проблясване и светлина, вложени в словесния изказ и предизвикващи естетическа наслада, основаваща се на породеното чувство за радост и щастие. В този момент, в който очакванията на читателя са свързани с перспективата за тържество на радостта, в който е постигнато „удоволствие" чрез картината на дома и родените от нея асоциации за щастие, временната последователност на събитията в основния сюжет е прекратена. Използването на композиционна инверсия чрез вмъкването на епизод с противоположно въздействие и чувства на основния в поемата се превръща във важно средство за „дефамилиаризиране", използвано по традиция от Катул и основаващо се на антитезата на сюжетните линии на глобално ниво. Така стилистичните ефекти на творбата не се свеждат единствено до ефекти на лингвистично ниво, но и на по-високо ниво – на чувствата, и в по-широка рамка – на сюжета. Именно в епизода с противоположен сюжет - разказващ за любовта на Ариадна, изоставена от Тезей, – противно на очакванията на читателя се разгръща разказ, наситен с много по-дълбоки чувства и много повече образи. Епизодът всъщност представлява „разказ по картина", защото описва покривката на брачното легло, чийто основен белег в тон с останалата пищност на дома е пъстротата, но от образи. Така в един предмет на изкуството – художествената поетична творба, се вгражда друг предмет на изкуството – „живописно платно", оживено от реторичния похват на монолога на героинята. Връзката на двата естетически предмета, осъществена посредством словото и езика, довежда до

появата на антагонистични чувства и специфична естетическа наслада, породена от техния сблъсък и взаимодействие. Процесът на „дефамилиаризиране" се развива на основата на антитезата на чувствата радост-тъга; любов-мъка. Предизвикването на подобни чувства с отрицателен знак обаче подклаждат процеса на „рефамилиаризиране" (Miall, 1994)- т. е. конструиране на контекст, от гледна точка на читателския хоризонт, при който, не без катарзисното действие на страданието и съ-страданието, се подбуждат отново положителни емоции, но с по-голяма сила. Така „дефамилиаризираните" компоненти намират своето място в новия контекст. Затворен в рамката на дома, където всичко блести с блясъка на златото и среброто, читателят „забавя ход" пред „картината" на покривалото. Забавянето на четенето, една от същностните характеристики на литературния отговор (Miall, 1994), предизвикано от ефекта на „дефамилиаризиране" и „деавтоматизация" на перцепцията е резултат от използвания в случая художествен похват на разгърнатото описание. Забавянето на четенето и възприемането е правопропорционално на удължаването на естетическото удоволствие от текста. Затова и основният мотив на поемата сякаш е изтласкан на заден план от мотива с противоположно въздействие и емоционални ефекти.

Морето: няколко появи и няколко отговора

Наред с „остранностяването" на глобалното ниво на рецепция отговорът на читателя се допълва и от „дефамилиаризиране" на семантично ниво, както и на фонетично и/или на граматично. Относителната пауза, създадена с епизода за Ариадна и Тезей, позволява възникването на емоции, на пръв поглед далечни спрямо тези от основния сюжет, но всъщност сближени на базата на антитетичността. В тази част на поемата се явява един образ, чието натрапчиво „актуализиране" поражда сходни емоционални ефекти на различни символични фонове. Образът на морето фокусира чувствения опит на поетическия персонаж. Морето е метафора на чувството. Неговите разнообразни преобразявания следват като в лабиринт „вълнението" на духа. Използването на този образ в различен пространствено-времеви контекст на развитието на разказа, от една страна, и от друга, многобройните му появи в контекста на цялото на епизода създават усещането за еднопосочно низходящо движение. Морето участва в разнородни стилистични структури, а оттук и в специфични процедури на „дефамилиаризиране", които извикват различни, макар и еднополюсни, чувства. Тези чувства от своя страна предизвикват „рефамилиаризиране", т.е. изграждането у читателя на нов свят, в който извиканите чувства намират място. Въведението на разказа е насочено към зрителното възприятие – читателят „вижда" изобразеното на покривалото на брачното легло, вижда фигурата на Ариадна на морския бряг и чрез нея „вижда" образа на отсъстващия Тезей.

prospicit et magnis curarum fluctuat undis,
гледа и се олюлява върху огромните вълни на тревогите,

non flavo retinens subtilem vertice mitram,
не успява да задържи тънката кърпа на златисторусата си глава,

non contecta levi velatum pectus amictu,
не може да покрие и да брани гърдите си с лекото наметало,

non tereti strophio lactentis vincta papillas,
не е увила млечнобелите си гърди с изящна повезка,

omnia quae toto delapsa e corpore passim
всичките дрехи, свлечени от цялото ѝ тяло, в разни посоки

ipsius ante pedes fluctus salis adludebant:
кипежът на самото море разплисква в краката ѝ:

(62-67)

Свързването на сетивния с възприятийния хоризонт изтласква чувството и мисълта към определено пространство (морето), където големите скърби намират въплъщението си в огромните вълни. Сблъсъкът на мисълта с емоцията е следван от повторението на отрицанието (non). Стилистичният похват изтъква емоционалния ефект, в резултат на който очертанията на персонажа на Ариадна в специфичния ѝ облик биват заличени. Символът на морето намира своето място в новия „рефамилиаризиран" свят на читателя като място, където бушуват големи вълни и където може да бъде приютена огромна тъга, където всеки образ се размива и разтваря.

В своето следващо преображение морето се появява в нова семантика, различна от предишните (*magnae undae, fluctus salis*, големи вълни). Сега то е безбрежно (*vastus aestus*), вълнението му (*tremulus sal*) е непреодолимо враждебно (*adversae undae*). То отново е отражение на терзанията на поетическия персонаж и отново се вписва в сюжета в един от неговите върхови моменти, в резултат на което образът му изпъква в нова светлина.

unde aciem pelagi vastos per tenderet aestus,
откъдето насочвала взор към безбрежната шир на морето,

tum tremuli salis adversas procurrere in undas
ту изтичвала срещу вълните на кипящия простор

(127-128)

Допълването на „чертите" на морето върви в съответствие със засилените съмнения и съзнанието за неизбежност. Читателският хоризонт се оформя от две перспективи – на погледа отвън и възприемането на безбрежността на чувството на скръб; и на осезанието отвътре, чрез докосването на кипежа на вълните, което поражда чувство на враждебност и отблъскване. В този фон естествено се вписва речта на Ариадна, в която морето отново се явява като основен символ.

quod mare conceptum spumantibus expuit undis,
кое море те зачена и изхвърли от пенливите си вълни,
quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae vasta Charybdis,
кои Сирти, коя грабителска Сцила или необятна Харибда
(155-156)

Асоциациите в тези два стиха могат да бъдат многобройни. Пяната (spumantes undae) може да бъде утроба за някакво зло. Самата тя се образува от някакво стълкновение или движение, затова би могла да бъде асоциирана с гнева, породен от сблъсъка на чувствата и разума. Към това се прибавя и позоваването на Сцила и Харибда, чиито конотации в представите на съвременния читател се обвързват с двойна, т.е. още по-голяма, опасност. Така морето се явява като символ на пораждаща зло сила и предизвиква усещане за угроза, за премеждие. От гледна точка на поетическия персонаж на Ариадна асоциациите са свързани с възможността да извика в съзнанието си отсъстващия обект на любовта, да го „прероди" в някакъв смисъл, за да насочи към него дълбоките си чувства на неудовлетвореност. Далечността и отсъствието на Тезей намират израз и при следващата поява на морето като поетичен знак.

ille autem prope iam mediis versatur in undis,
но той е вече почти по средата на морската шир,
nec quisquam apparet vacua mortalis in alga.
а никакъв смъртен не се появява на пустия бряг.
(167-168)

Безлюдният бряг и празният хоризонт на морето непосредствено се свързват с идеята за самотата и нейната неизмеримост. Тази самота е особена – тя е самотата на човек, изоставен някъде в дълбокото море, далеч от всякакъв бряг и подслон. Тя е различна от самотата на човек в пустинята или в космоса; или на човек, оставен сам у дома. Затова и мотивът за морето като символ на раздялата е естествен и очакван от читателя.

Idaeos ne petam montes? a, gurgite lato
Дали да не ида отново на Идейската планина? Да погледна, накъдето
discernens ponti truculentum ubi dividit aequor?
мрачната шир на морето ни разделя с необхватната си бездна?
(178-179)

В облика на морето като необозримо хоризонтално пространство, в чиято далечина очертанията се губят, се наслагва символиката на бездънно вертикално пространство, където без следа потъват материалното и нематериалното. Емоционалният ефект, извикан от подобна картинност, е много близък до усещането за обреченост и непредотвратимост на събитията. Това усещане е подсилено и от следващото описание на морето.

praeterea nullo litus, sola insula, tecto,
затова съм без никакъв покрив, само брегът и самотният остров,
nec patet egressus pelagi cingentibus undis:
и никакъв изход не се открива в затворения кръг на вълните:
(184-185)

Този израз за неизбежност и предопределеност слага край на обрисуването на образа на морето и използването му като знак във вметнатия епизод, натоварен с противоположни емоционални ефекти на тези от основния сюжет. Следващата му поява ни връща към мотива за сватбата на Пелей и Тетида. Затова и неговото преобразяване – като визия, а оттук и като осезание – е цялостна.

hic, qualis flatu placidum mare matutino
както Зефир набраздява спокойното море със сутрешен
horrificans Zephyrus proclivas incitat undas
полъх и събужда полегатите вълни
(269-270)

Спокойствието на морето пробужда чувства, противоположни на изпитваните до този момент. Смяната на знака на възприемането е осъществена посредством един и същи образ, който участва в различни метафори чрез разнообразните си метаморфози. По този начин се затваря и цикълът на поемата както на композиционно ниво, така и на ниво на възприятията.

Критически отговор на литературния отговор

В отговора си на стилистичните похвати читателският прочит бива постоянно прекъсван поради необходимостта от индивидуална интерпретативна деятелност. Читателската перспектива бива разрушавана и отново очертавана в зависимост от чувствата, предизвикани в процеса на „дефамилиаризиране". Така представеният тук поетичен текст със смяната на епизодите в хода на дискурса създава особено движение на емоциите, а оттук и на процеса на „рефамилиаризиране" – възходящо – низходящо – възходящо. При това движение читателят бива подхвърлян ту на ефектите от образа на безбрежното, развълнувано, кипящо море, ту на ефекта от спокойната му полегата шир. Постигнатата чрез специфичните средства на художествения език циклична рецепция (Kneepens, Zwaan, 1995) придобива допълнително значение и смисъл поради факта, че епизодите представляват разкази за антитетични събития и пораждат антитетични емоционални ефекти. Текстът залага особено много и особено ако си дадем сметка, че става дума за античен текст, и на катарзисното действие на отрицателните емоции. Това действие обаче няма същата сила за съвременния читател, както за античния, най-малкото защото за функционалността на катарзиса е от особено зна-

чение близостта на читателя до отрицателните внушения на текста. И ако определяме предложения тук прочит като един възможен отговор на съвременния читател на творбата, естествено е да се запитаме: „А какъв би бил отговорът на античния читател на този художествен текст?“ Ние, разбира се, имайки възможността да видим текста в поредицата характерни за античността норми, условности и културни референции, бихме могли да направим опит за реконструиране на подобен отговор. Но тази тема ще бъде повод за други размишления.

Позовавания

Х. Р. Яус, *Литературната история като провокация към литературознанието*, в: Х. Р. Яус, *Исторически опит и литературна херменевтика*, С. 1998.

D. S. Miall & Don Kuiken, *Shifting perspectives: Reader's feelings and literary response*, in: W. Van Peer & S. Chatman, Eds., *Narrative perspective: Cognition and emotion*, SUNY press, 2000.

D. S. Miall, *An evolutionary approach to literary reading. Theory and predictions*, in: *Towards a psychology of neoformalism: Empirical studies of literary response*, St. Barbara, 1998.

D. S. Miall & Don Kuiken, *Foregrounding, Defamiliarization, and Affect. Response to Literary Stories*, in: *Poetics*, 22, 1994, 389-407.

D. S. Miall & Don Kuiken, *Beyond Text Theory. Understanding Literary Response*, in: *Discourse Processes*, 17, 1994, 337-352.

D. S. Miall, *The Indeterminacy of Literary Texts: The view from the Reader*, in: *Journal of Literary Semantics*, 17, 1988, 155-171.

V. Shklovsky, *Art as Technique*, in: J. Rivkin & M. Ryan, Eds, *Literary Theory: An Anthology*, Ox. 1998.

Catullus, *Carmina, 64*, Teubner, 1983.

EUSEBIOS – A DESCENDANT OF A SERBIAN *SEBASTOKRATOR* AND ATHONITE MONK

Cyril Pavlikianov
(University of Sofia "Saint Clement of Ochrid", Bulgaria)

The contribution of the Byzantine and Slavic aristocracy to the development of the orthodox monastic community on Mount Athos is, undoubtedly, a problem of great interest. It is clear that without the support of the Byzantine emperors Nicephoros Phokas and John Tsimiskes the fate of Saint Athanasios' Megiste Lavra might have been rather different, and the same is true for the monasteries of Iviron and Vatopedi, where Georgian and Byzantine monks of aristocratic pedigree are attested to have actively worked for up-grading the position their monastic houses occupied in the framework of the Athonite community. The protection of the aristocracy was also extremely important for the foundations established in second half of the 14th century, the best examples being the monasteries of Dionysiou and Pantocrator which were founded thanks to the generosity of the Great Komneni of Trebizond and the rulers of Christoupolis, the grand stratopedarch Alexios and his brother, the grand *primikerios* John. Nevertheless, is seems that by the late 14th century the Byzantine and Slav aristocrats were already looking for other, alternative ways of social and religious self-realization on Mount Athos.

The case the present study intends to clarify is connected with the ethnic and personal identity of an anonymous Serbian *sebastokrator* whose grandson, Eusebios, was a servant of sultan Bayazit I and after the defeat of the Turks in the battle of Ankara in 1402 retired to an unknown Athonite monastery where he became a monk. Our only source about this person is a Slavic inscription added in the beginning of the 15th century, most probably only few years after 1402, to a Russian manuscript now kept at the State Museum of History[1] in Moscow: се писах азь последни вь иноцехь и грешни евьсевие родомь срьбинь ѿ племена по ѡтцоу николилина, по матери же растихала, ѡ҃цꙋ име борша, а матери елена, вьнꙋкь юнака севастократора, вь юности же вихь слꙋга цара тоурскога ильдримь баꙗзита бежави же ѿ цара того вь светою горꙋ постригохь се[2]. The codex was initially copied in 1388 in Constantinople by

I am greatly indebted to Prof. Alice-Mary Talbot, Director of Byzantine Studies at the Dumbarton Oaks Research Library and Collections, for her friendly criticism and attempts to make my style clearer and my English closer to the norms of grammar.

[1] The manuscript belongs to the Čudov collection of the State Museum of History in Moscow and contains texts bearing the general title *Dioptra (Mirror) of the Monk Philip.*

[2] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, IV, Sremski Karlovci 1923, no 6107;

the monk Zenobios. Eusebios' note must have been added before 1418, since by this date the manuscript was already in Russia where it was re-copied at the famous Lavra of the Holy Trinity and Saint Sergios.

The author of the inscription, Eusebios, states that he was Serb and a grandson of a *valiant sebastokrator*[3]. Fortunately, he also mentions the names of his parents: Helen of the clan Rastihal, and Borsa of the clan Nikolilin or, more probably, Nikolicin. One of the clues to the case is probably contained in his mother's family name - Rastihal. It can be identified with the well-known Serbian aristocratic clan of Rastislalići, lords of Braničevo and Kučevo[4], who were vassals of the Hungarian king Ludwig I and whose activity is well attested in the Danube regions of Serbia during the mid-14th century, up to the year 1379[5]. In 1953, the Serbian scholar M. Dinić emphasized that the connection of Eusebios with the Rastislalić family was more than evident, and suggested that the enigmatic grandfather who bore the title of *sebastokrator* was probably the *sebastos* Junac de Manolo, who appears in a letter of King Vladislav in 1323[6]. His suggestion is based on the meaning of de Manolo's first name, which is the Serbian and Bulgarian term for valiant and coincides with the word used by Eusebios as an epithet or as a first name of his anonymous ancestor. This interpretation seems quite plausible, but it ignores the essential difference between the titles sebastos and *sebastokrator* in Byzantium and Serbia during the 14th century[7]. After the discussion between B. Ferjančiæ[8] and A. Kazdan[9] on the pages of *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta* in 1968-1973, which greatly clarified the development of the sebastocrator's title, it seems that the identification of a person bearing the title sebastos with a person attested only as a sebastokrator is no longer convincing and should be reconsidered.

М. Тихомиров, Записи XIV-XVII веков на рукописях Чудова монастыря, *Археографический ежегодник 2* (1958), p. 16, no 14; Г. Вздорнов, Роль славянских монастырских мастерских письма Константинополя и Афона в развитий книгописания и художественого оформления рукописей на рубеже XIV-XV вв., in Литературные связи древних славян (Труды Отдела литературы 23), Leningrad 1968, p. 177 and 189 (no 4). See also Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Belgrade 1974, p. 89.

[3] See Вздорнов, *Роль славянских*, p. 177-189.

[4] Историја српског народа (henceforth ИСН), I, Belgrade 1981, p. 583.

[5] Е. Наумов, *Господствующий класс и государственная власть в Сербии XIII—XV вв.*, Moscow 1975, p. 290; Р. Михаљчик, *Крај српског царства*, Belgrade 1975, p. 65.

[6] М. Динић, Растислалићи. Прилог историји распадања српског царства, *Зборник радова Византолошког института* (henceforth ЗРВИ) 2 (1953), p. 139-141, notes 1-7 and 12.

[7] *The Oxford Dictionary of Byzantium* (henceforth ODB), III, New York-Oxford, 1991, p. 1862-1863.

[8] Б. Ферјанчић, *Севастократори у Византији*, ЗРВИ 11 (1968), p. 141-192.

[9] А. Каждан, Севастократоры и деспоты в Византии XII в. Несколько дополнений, ЗРВИ 14-15 (1973), p. 41-44.

B. Ferjančić emphasizes that by the middle of the 14th century the title of sebastokrator had already lost a great part of its initial value[10]. As Anna Komnena makes it clear, it was initially created during the reign of Alexios I Komnenos as a distinction to be applied to the emperor's brother, Isaac: τῆς τοῦ Καίσαρος κατὰ τὴν ὑπόσχεσιν ἔδει ἀξίας μετειληχέναι καὶ τὸν Ἰσαακίον δέ, πρῶτον τῶν ἀδελφῶν κατὰ χρόνον ὄντα, μειζονι ἐχρὴν τιμηθῆναι ἀξιώματι, ἕτερον δὲ ἀξίωμα πλὴν τοῦ Καισαρος οὐκ ἦν, νέον ὀνοματοποιήσας ὁ βασιλεύς Ἀλέξιος ἀπό τε τοῦ σεβάστου καὶ τοῦ αὐτοκράτορος σύνθετον ὄνομα τό τοὺ σεβαστοκράτορος ἀδελφῳ ἐφημόσατο οἱονεὶ δευτερον βασιλέα πεποίηκως τον Καίσαρα τούτου ὑποβιβάσας καὶ τρίτον εν ταῖς εὐφημίαις αριθμησάμενος μετὰ τὴν τοῦ αὐτοκράτορος εὐφημίαν[11]. As was a current practice with all the Byzantine military and civil titles[12], the title of sebastokrator soon lost much of its initial significance (σεβαστος αυτοκρατωρ). Despite its devaluation, in the 14th century it continued to be one of the highest official titles in the empire, being usually given to close relatives of the ruling family. In contrast, the title of *sebastos* was debased by the end of the 12th century, and in the 14th century ceremonial books it is placed lower than the fifth class of state dignitaries[13], usually after the *droungarios*[14]. Having in mind these details, one must acknowledge that, although in Serbia the adoption of the Byzantine titulature was dependent on the peculiarities of the local state mechanism[15], the Byzantine titles *sebastos* and *sebastokrator* were not confused, so it is rather unlikely that the *sebastos* Junac de Manolo was the ascestor of Eusebios. On the other hand, the usage of the word junak (valiant) as a first name in Serbian and Bulgarian has never been a common practice because of the specific, half-flattering and half-mocking coloring of its modern meaning. However, these nuances were probably Greek to the Italian-speaking scribe of King Vladislav's Latin document, so he might have simply interpreted the determination *valiant* as de Manolo's first name.

In the mid-14th century, an undated document of Stephan Dušan granted to the monastery of Our Lady Perivleptos in Ochrid mentions two noblemen whom Dušan designates as брата кралевства ми севастократора града Охрида and прѣлюбовни властелинь кралевства ми севастократор Керьсакь (i.e. κυρ Ισαακιος)[16]. B. Ferjančić rejects the opinion of M. Dinić that the two

[10] Ферјанчић, *Севастократори*, p. 187.

[11] Anne Comnène, *Alexiade*, ed. B. Leib, Paris 1937, p. 113 (IV, 12-21). Compare Ферјанчић, *Севастократори*, p. 142-143 and notes 7-8.

[12] N. Oikonomidès, Les listes de préséance byzantines des IXe et Xe siècles, Paris 1972, p. 281-290.

[13] L. Stiernon, Notes de titulature et de prosopographie byzantines. Sébaste et gambros, Revue des études byzantines 23 (1965), p. 226-243.

[14] ODB III, 1862-1863.

[15] See Наумов, *Господствующий класс*, p. 123-151 and 177-196.

[16] А. Соловјев, *Одабрани споменици српског права*, Belgrade 1926, p. 127; Ферјанчић, *Севастократори*, p. 188.

references concern the same person[17] and considers that the two paragraphs refer to two different dignitaries of the Serbian king. In the first case, the transformation of the name Isaac into Kersak is strongly reminiscent of similar linguistic phenomena which can be found in the Greek version of the Morea Chronicle[18], and indicates that the reverent Greek epithet κυρ (i.e. sire), which is not typical for the Slavic-speaking regions of the Balkans, was an indispensable part of the *sebastokrator*'s name. M. Dinić identifies this person with the *sebastokrator* Nikephoros Isaac, who is mentioned as a ruler of Berat in a Greek note added to an Athonite manuscript in 1343: ἐν τῷ πρώτῳ ἔτει τῆς εἰς τὰ Βελλάγραδα εἰσελεύσεως τοῦ σεβαστοκράτορος Σερβίας κῦρ Νικηφόρου τοῦ Ἰσαακίου[19]. The note clarifies that Nicephoros Isaac was acting as a servant of the Serbian king, and, according to the opinion of Dj. Stričević, he must have received his title not from the Byzantine emperor but from Stefan Dušan, probably even before his coronation as a tsar in December 1345[20]. However, Nikephoros was surely Greek-speaking, so he could have hardly been Eusebios' grandfather.

As for the *sebastokrator* of Ochrid, there is no doubt that he was the well-known Serbian aristocrat Branko Mladenović who owed his title to Stefan Dušan. The main evidence revealing his high rank derives from the church of Our Lady Peribleptos in Ochrid, where under the portrait of his son Vuk, ruler of Skopie from 1377 to 1392[21], is preserved the inscription: гинь влькь сн҃ь севастократора бранка[22]. Mladenoviæ's eldest son, Nicholas (in religion Roman and later Gerasimos) Radonja, is known to have been monk of Chilandar and second founder of the Athonite monastery of Saint Paul[23].

Mladenović was not the only nobleman whom Stefan Dušan rewarded for his faithful service. In the 1340s the rank of *sebastokrator* was also given to the *voevoda* Dejan[24], who is, however, better known with the title of despot he obtained later from Tsar Uros[25]. This detail makes it clear that we must exclude him from our research, since, if Eusebios were connected with Dejan, he would have

[17] М. Динић, *За хронологију Душанових освајања византиских градова*, *ЗРВИ* 4 (1954), p. 4-5.

[18] Τὸ Χρονικὸν τοῦ Μορέως, Athens 1940, p. 22, l. 448 and 451, p. 27, l. 557, p. 28, l. 574, p. 29, l. 587 and p. 31, l. 653.

[19] S. Lampros, Catalogue of the Greek manuscripts on Mount Athos, I, Cambridge 1895, No 3750; Динић, *За хронологију*, p. 4; Фержанчић, *Севастократори*, p. 188 and note 228.

[20] Љ Стричевић, *Једна хипотеса о титуларном имену српских деспота XIV в.*, *Старинар* 7-8 (1956-1957), p. 120; Фержанчић, *Севастократори*, p. 188.

[21] *ИСН* II, Belgrade 1982, p. 27; Archives de l' Athos. II2. Actes de Kutlumus, ed. P. Lemerle, Paris 1988, p. 112.

[22] *ИСН* II, p. 28 and 51; Михаљчић, *Краj*, p. 217-218; М. Спремић, *Деспот Ђура Бранковић и његово доба*, Belgrade 1994, p. 16-19.

[23] Г. Суботић, Обнова манастира Светог Павла у XIV веку, ЗРВИ 22 (1983), p. 216-227.

[24] K. Jireček, *Geschichte der Serben*, Gotha 1911, p. 388; idem, *Историја Срба*, I, Belgrade 1978, p. 222; *ИСН* I, p. 532.

[25] *ИСН* I, p. 583; Mihaljčič, *Kraj*, p. 67.

mentioned him with his highest and most reverent title.

Another possible ancestor of Eusebios is the *sebastokrator* Vladko Paskaciæ, lord of Slaviste, Inogoste and Zeligovo, i.e. of the district between the mountain Rila in modern Bulgaria, and Skopje in Macedonia[26], who, according to the philological evidence, greatly enlarged his territory after the death of Despot Dejan27. Paskačić must have received his title from Dušan's successor Uroš and this conclusion is confirmed by the fact that they are depicted together in the church of Saint Nicholas at Psača, in whose inscriptions Vladko is referred to as *sebastokrator* "of all the Serbian lands", despite the fact that he always acknowledged Tsar Uroš as his sovereign[28]. What is more important in this case is that Paskačić surely had some relations with Mount Athos, since in 1358 he donated the church at Psača to Chilandar[29].

One can also not exclude the possibility that Eusebios' ancestor was the enigmatic *sebastokrator* John, known exclusively from a church inscription preserved in the region of Korca in Albania: παρὰ τοῦ κτήτορος τοῦ πανιερωτάτου ἐπισκόπου κῦρ Νήφωνος αὐφθεντεύοντος δὲ τοῦ Ἀμιραλάδος αὐταδέλφου πανευτυχεστάτου σεβαστοκράτορος Ἰωάννου καὶ πανυψηλοτάτου δεσπότου κῦρ Θεωδόρου[30]. Rejecting the view of the inscription's publisher, P. Miljukov, that sebastokrator John must be identified with John V Palaiologos, B. Ferjanciæ concludes that John and his brother, Despot Theodore, were Serb noblemen residing in southeastern Albania. He dates their active period to the mid-14th century, stressing at the same time that no other data about them are available.

The only positive conclusion one can extract from the data discussed above is that the *sebastokrators* Branko, Vladko and John, who seem to be the only acceptable ancestors of Eusebios, were all connected with locations situated in Albania and Macedonia. In this context, analysing the name of Eusebios' father, we may obtain a second clue to the puzzle. The name Borša may well be a variant of the late medieval name Balša which, according to K. Jireček, is attested only in the coastal regions of Zeta and, more rarely, in Moldavia[31]. If so, we may suggest that Eusebios' father probably belonged to the Serbian clan of Balsić, whose representatives appear as a significant political force immediately after 1360[32]. It is well-known that on September 18, 1385, the ruler of Zeta and

[26] *ИСН* I, p. 584, 586, 588, 598 and 658.

[27] К. Филозоф, Живот Стефана Лазаревиħа, ed. В. Јагиħ, *Гласник* 42 (1875), p. 282; *ИСН* I, p. 584.

[28] Михаљчик, *Krаj*, p. 75.

[29] See Chilandar Slavic, no 48. With this document Tsar Uroš confirmed the donation his vassal had made to Chilandar.

[30] П. Милюков, *Християнские древности западной Македонии, Известия Русского археологического института в Константинополе* 4 (1899), p. 75.

[31] Jireček, Geschichte, p. 424-425; idem, *Историја*, 243.

[32] S. Gopčević, *Geschichte von Montenegro und Albanien*, Gotha 1914, p. 49-59; *Историја Црне Горе*, II.1, Titograd 1970, p. 33; *ИСН* I, p. 579-582 and 589-595; II, p. 26-28, 40, 96,

northern Albania, Balša II Balšiæ was killed in the battle of Müsakja, on the so-called Savra field near Berat, when trying to stop the Turkish invasion in his lands[33]. As a result of his defeat his semi-autonomous feudal state was split into two parts, but continued to exist. The Balšić clan was renowned for its pious attitude to the ecclesiastic foundations and surely subsidized the establishment of four small monasteries around the Škodra lake. What is of paramount importance in this case is that the *katholika* of these monasteries were all built in the first two decades of the 15th century, during the reign of Balša III Balšić, i.e. probably around the time when Eusebios wrote his inscription. According to the opinion of Gordana Babiæ-Djordjević and V. Djurič, their most specific feature is that they are all imitations of the Athonite triconchal churches[34] and have no connection with the early Christian triconchal basilicas attested in the region as P. Mijović accepts[35]. As the two Serbian scholars assume that it was the cultural activity of the Balšić clan that introduced Athonite elements[36] in the architecture of southern Zeta, one may suggest that, if Eusebios really belonged to this family, his Athonite experience might have greatly contributed to the adoption of the new architectural pattern.

Summarizing the data we analysed above we must emphasize that Eusebios was only a second, or probably even a third class nobleman. He was connected with two aristocratic families - the Rastislalići and the Balsići, and through them with one of the three *sebastokrators* attested in Macedonia and Albania during the mid-14th century - John, Branko Mladenović or Vladko Paskačić. However, it seems that, due to the insufficient evidence, the final identification of his ancestor would always remain elusive. What is more important is that Eusebios' withdrawal to Athos reflects a significant change in the attitude of the Byzantine and Serbian noblemen to the Athonite monasteries. It clarifies that during the second half of the 14th century the Balkan aristocrats were not any longer exclusively benefactors and protectors of the Athonite foundations, but in many cases they simply viewed the monasteries as a reliable refuge for the male members of their families. The most typical example illustrating that kind of social behaviour derives from the archive of the Pantocrator Monastery. As the testament of one of its founders, the grand *primikerios* John, reveals, some of his donations were granted to the monastery under the condition that the monks would accept as members of their congregation all the relatives and descendants of the *ktitor*, providing to them every available facility. Referring to the uncertain future, the

78-79, 90-91, 121-123, 161-166 and 200-202; Наумов, *Господствующий класс*, 289-291.

[33] *ИСН* II, p. 28 and 40. See also Х. Матанов–Р. Михнева, От Галиполи до Лепанто. Балканите, Европа и османското нашествие, Sofia 1988, p. 77.

[34] *ИСН* II, p. 163.

[35] П. Мијовић, *Трагом древних култура Црне Горе*, Titograd 1970, p. 186-190; idem, *Умјетничко благо Црне Горе*, Belgrade-Titograd 1980, p. 152.

[36] See P. Mylonas, Le plan initial du catholicon de la Grand-Lavra au Mont Athos et la genèse du type du catholicon athonite, *Cahiers Archeologiques*, 32 (1984), p. 89-112.

document describes the Monastery of Pantocrator as an extremely reliable religious and social institution: επειδη δὲ αὐτὸς ἐμαυτὸν ἀνεθέμην τῷ τοιούτῳ μοναστηρίῳ και την ημετεραν ψυχήν, εισι δε οὗτοι καὶ παιδιά μου καὶ ἀδελφοί μου και της ἡμετέρας ὥσπερ εφην ψυχης, θελω καὶ βούλομαι ἵνα ὥσπερ ἐν τῇ ζωῇ μου ἦσαν ἀχώριστοι ἐξ ἐμοῦ οὕτω καὶ μετα θάνατον... Ἂν μέντοι μετὰ τὴν ἐμὴν ἀποβιωσιν ἡ των οικειων τις ἢ των ἀλλοτρίων κύριος τοῦ τόπου καταστὰς ἐπήρειαν τουτοις επαναγαγοι τινα ἢ διενοχλησιν, τὸ μὲν μοναστήριον ὡς οἰκείους ὀφείλει τούτους περιθάλπειν τε καὶ ἀντιλαμβάνεθαι αὐτοι δε πάλιν συνέργειν καὶ συντρέχειν εἰς τὰ τοῦ μοναστηρίου χάριν τὴν ἐμὴν καὶ τοῦ Παντοκράτορος, εἰς ον ἀνεθέμην αὐτούς[37]. It is, therefore, clear that in the late 14th century Mount Athos was already attracting many aristocrats not only as a place suitable for prayer and devotion to God, but also as a shelter where one could escape from the atrocities of the Turkish invasion[38].

[37] Archives de l'Athos XVII. Actes de Pantocrator, ed. V. Kravari, Paris 1991, No 10, l. 37-41.
[38] This interpretation was first proposed few years ago by my revered teacher, Prof. N. Oikonomides.

ЗА ОГЛЕДАЛОТО, ПОДНЕСЕНО ОТ ВРЕМЕТО

Клео Протохристова

В Еврипидовата трагедия „Иполит" централният, най-изявено драматичен монолог на Федра завършва с натежало от мрачна увереност призоваване на времето като съдник. Ако риторичният жест на изправената пред бездната на неразрешими конфликти героиня може да се приеме като естествен и непротиворечив елемент от онази съгласувана система от знаци и образи, която мислим като мегатекст на атическата трагедия, специфичното артикулиране на времето в монолога има наистина озадачаващ характер. Защото приносителят на истината и на ултимативната присъда се оказва конкретизиран чрез образа на огледало:

κακοὺς δὲ θνητῶν ἐξέφην', ὅταν τύχῃ,
προθεὶς κάτοπτρον ὥστε παρθένῳ νέᾳ
χρόνος παρ' οἷσι μήποτ' ὀφθείην ἐγώ (428-430). [1]

Метафората за времето-огледало представя интересен езиков рефлекс. Тя не само се гради чрез семантичното обвързване на два фундаментални културни концепта, но и демонстрира характерно преодоляване на семантичната асиметрия, родово присъща на метафората. В „огледалото на времето" смисловата обратимост е почти пълна – не само времето функционира като огледало, но и огледалото, от своя страна, съдържа в себе си времето, като в една или друга степен се оказва идентично с него.

При цялата си парадоксалност и провокативност метафоричното обвързване между време и огледало има толкова устойчива традиция както в западноевроевропейската, така и в други, по-далечни и по-малко познати култури, че естествената интерпретативна реакция е изразителният образ на поднасящото огледало време от трагедията на Еврипид да бъде включен в парадигмата на аналогични съзначавания и така допълнително да се разширят времевият и пространственият обхват на нейната валидност. По този начин Еврипид може да се окаже редом със Св. Аврелий Августин и Рилке, с Маларме или Силвия Плат, Юкио Мишима или Карлос Фуен-

[1] Фрагментът е привличал вниманието на ред изследователи на Еврипид. Например, макар и в различна от избраната тук насока на интерпретация, „огледалото на времето" е изходна точка за изследването на C. A. E. Luschnig. Time Holds the Mirror. A Study of Knowledge in Euripides' „Hippolytus". Leiden, etc.: E.J.Brill, 1988.

тес – все ентусиасти на прозрението за смисловата обратимост между огледало и време.[2]

Ако подобни изкушения са по-принцип проверка на научното здравомислие, проявата на слабост по отношение на тях тъкмо в сферата на класическата филология изглежда особено неуместно. Примамливата възможност за разчитане на фрагмента от „Иполит" в контекста на изненадващо органичната семантична съгласуваност между множеството разновременни и разнопоставени проявления на метафората за времето-огледало води до въвеждането му в смислови параметри, в решаваща степен несъвместими с мисловността на атическата трагедия. Още по-сериозни подтици към интелектуална дисциплина и благоразумие обаче идват от своеобразието на собствения контекст, в който се появява въпросният фрагмент. Защото ако „огледалото на времето" от монолога на Федра изглежда в естествено съгласие с утвърдени по-късно фигури на мисълта и езика, за времето на Еврипид то представлява безпрецедентно метафорично решение.

В подобна ситуация необходимите обяснения са за това, как и защо точно в трагедията „Иполит" и точно чрез думите на Федра се е случило иносказателното обвързване между време и огледало. Път към отговора на подобен въпрос минава през самостоятелното проучване на представителните за епохата идеи за времето и огледалото. Така би могло да се постигне известна яснота относно предпоставките, които правят възможно в една трагедия на Еврипид огледалото да се мисли като атрибут на времето, а от друга – времето да се види тъкмо в огледален образ.

Първата контекстуална конкретизация на необичайното обвързване между време и огледало от Еврипид би трябвало да се осъществи в границите на атическата трагедия, чрез съпоставка между метафората от монолога на Федра и реконструкцията на параметрите, в които атическата трагедия по принцип мисли за времето. Проблемът е изключително сложен и многостранен, което прави изясняването му в границите на подобен текст неизпълнимо, но за разлика от огледалото, за чиято семантика в старогръцката култура липсват цялостни изследвания, въпросът за времето изглежда обещаващо проучена територия. [3]

---

[2] Съзначаването между огледало и време в широка историческа перспектива съм изследвала в книгата си „През огледалото в загадката. Литературни и метадискурсивни аспекти на огледалната метафора", 1996 (главата „Смисловите бездни на отразеното време").

[3] J. De Romilly. Time in Greek Tragedy. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1968; Herman Fraenkel. Die Zeitauffassung in der archaischen Literature. Beilagenheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XXV (1931), p.1-22; B. Onians. The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, Time and Fate. Cambridge: 1954.

Трагедията поначало представлява своеобразна философия на времето, тъй като със своята жанроформираща напрегнатост между етос и патос[4] смисловата ѝ структура предпоставя интензивно осмисляне на отношението между минало и настояще или минало и бъдеще в перспективата на вътрешните причини и отговорността. Освен това, за разлика от героичния епос, в който представата за времето е по-скоро аморфна, атическата трагедия започва развитието си на етап, когато гърците вече имат съзнание за важността на времето. Това обстоятелство трябва да бъде видяно в сравнителен план – за гърците от времето на Есхил, Софокъл и Еврипид съзнанието за време е все още ново и неукрепено. Затова и те не са имали нагласата да го виждат като непрекъснато и надмогващо всичко движение. Макар и да описва криза, която има темпорален характер, атическата трагедия я ситуира в свят, който се мисли като атемпорален, или по-скоро като ситуиран отвъд времето.

Думите и образите, които атическата трагедия използва, за да овладее висшата абстракция на времето, го представят като нещо силно и вълнуващо, но непреодолимо чуждо. Проявите му са в известна степен двусмислени. От една страна, за разлика от епоса, където времето никъде не се появява в ролята на подлог, в трагедията името му е субект на най-различни предикации. От друга обаче, то присъства като пределно абстрактно понятие. Като свидетел на онова, което се случва, времето не просто представя нещата, а в някакъв смисъл ги предизвиква. Оттам се ражда специфичната представа за някаква мистична сила – едновременно и конкретна, и абстрактна, която се рационализира като отговорна за всичко случило се. И все пак представата за функциите на времето е относително единна – то разкрива нещата и събитията, то е очевидец и съдия, при това най-страшният и окончателен съдник.

Особено концентрирана е тази нагласа при Еврипид, който има особен вкус към темата за уроците на времето. Показателна е констатацията, че докато в творчеството на Есхил думата *chronos* се среща 2 пъти, а при Софокъл – 4 пъти, в трагедиите на Еврипид тя е употребена 29 пъти.[5] Характерен аксиологичен нюанс се съдържа и в обстоятелството, че при него времето е отнесено най-често към недостойни герои, но не като осигуряващ справедливост коректив на поведението им, а като проявител на истината. Особено съсредоточена в проблема за времето е тъкмо трагедията „Иполит", където времето се оказва основен източник на истинно знание не само за Федра , но и за Иполит (1051) и Артемида (1322).

[4] Подобно рационализиране на трагедийната смислова структура не е неоспоримо. За по-обхватно и многозначно тълкуване на атическата трагедия като сюжетоизграждане вж. Б. Богданов. Мит и литература. С: НИ, 1985, с.131-168; Б. Богданов. История на старогръцката култура. С: НИ, 1989, с.172-175.

[5] Според J. De Romilly. Op. cit.

Може основателно да се твърди, че спрямо степента на развитие на темпоралното мислене, която атическата трагедия демонстрира, появата на една толкова абстрактна метафора, каквато е образът на времето-огледало, изглежда естествена и непротиворечива. По-иначе обаче изглежда анализът ѝ в светлината на идеята за огледалото, формирана в гръцката култура до времето на Еврипид.

Логично е да се започне с реконструкцията на представата за огледало, валидизирана в практиката на атическата трагедия. Изненадващо се оказва, че в корпуса на съхранените трагически текстове думата „огледало", както и производните ѝ „огледан" и „оглеждане" не само се появяват рядко, но са и ограничени изключително в текстовете на Еврипид. Тази констатация е и сама по себе си интересна, тъй като има достатъчно свидетелства за това, че гърците си служат с огледала още от микенско време, като при това са им отдавали специално значение. И въпреки това гръцката словесност сякаш отказва да ги приеме в себе си. В Омировия епос, при цялата му съсредоточена ангажираност с реалиите на бита и още повече при наличието на сцени, които предполагат оглеждане (каквото е например описанието на тоалета на Хера – *Илиада*, II, 14), липсват каквито и да е споменавания на огледалото. В съхранените лирически текстове от VII-VI в. пр. Хр. също не се откриват доказателства за някакъв интерес към огледалата, въпреки че точно по това време гърците изработват изящни огледала и Коринт се превръща в главния център на тяхното производство. По аналогичен начин огледалата отсъстват почти напълно и от текстовете на големите трагици Есхил и Софокъл. Единично изключение представлява документирането на две появи на думата *katoptron* при Есхил – във фрагменти 288 и 839. [6]

В сравнение с така очертаната картина обстоятелството, че при Еврипид позоваванията на огледалото се появяват в шест от запазените му трагедии – „Медея" (431 г.), „Иполит" (426 г.), „Хекуба" (424 г.), „Електра" (417 или 413 г.), „Троянките" (415 г.) и „Орест" (408 г.), – е повече от симптоматично. Трагическият поет очевидно е имал осезание за важността на огледалото като културен знак. За това свидетелства настойчивото въвеждане на „огледални сцени" в нетъждествени ситуации при широк диапазон на смислопораждането. Най-общият поглед към наличните примери обаче показва драстична асиметрия. В петте от посочените случаи за огледалото се говори буквално, докато в „Иполит" – изненадващо при подобен контекст – се появява метафората с „огледалото на времето". Тъкмо това обстоятелство предполага особен интерес към контекстуализацията на фрагмента от монолога на Федра спрямо останалите примери от тра-

[6] Pauly's Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Stuttgart: J.B. Metzler, 1894-1919, col. 29-30.

гедиите на Еврипид, в които се говори за огледала.

В „Троянките" (1096) и „Хекуба" (906), където се споменава, че Елена взема със себе си от Троя златни огледала, огледалото е преди всичко знак за богатство и благополучие. По-обичайни са обаче случаите, които го представят в естествената му прагматична същност като елемент от женския тоалет (*Хекуба*, 925, *Електра* 1071, *Медея* 1161). Интересно е да се забележи, че тази буквалност на огледалното присъствие и в четирите случая е съчетана с характерен, драматизиращ я обрат. Едва ли е случайна последователността, с която във всичките тези трагедии огледалото се оказва споменато или използвано в ситуация, по един или друг начин несъвместима с атмосферата на съзерцателен покой и грижовно разкрасяване на собственото лице. В „Троянките" благополучието на Елена е в драстичен контраст с покрусата, изживявана от останалите героини след падането на Троя. В „Хекуба" героинята си припомня сцената пред огледалото като момент, който предхожда непосредствено лавината от бедствия, сполетели троянските домове. В „Електра" оскърбената дъщеря обвинява Клитемнестра за това, че изпращайки съпруга си на война, незабавно се е заловила с грижи за красотата си, разресвайки „златните си коси пред огледалото". В „Медея" огледалото предлага на Главка радостта от собственото ѝ очарователно отражение миг преди отровните дрехи, изпратени ѝ от Медея, да задушат невестата в смъртоносната си примка.

Друго, наглед незначително обстоятелство, свързано със своеобразието в позоваването на огледала при Еврипид, е, че като спътник и инструмент на красотата, огледалото се мисли изключително като женска принадлежност. Проява на тази нагласа се открива и в подигравките на Орест от едноименната трагедия към нѐгероичните и женствени фригийци за това, че използвали „огледала и мазила" (1112).

В естествена приемственост спрямо това устойчиво припознаване на огледалото като знак на женствеността може да се види характерното му асоцииране в комедиите на Аристофан с андрогинната фигура на Дионис (като реминисценция за „Ликургията" на Есхил), която се оказва емблематизирана чрез носените от него меч и огледало. В диалога между Еврипид и Мнезилох от „Жени на празника Тесмофории" огледалото се представя като елемент от редица опозиции, в които се срещат, от едната страна, „лирата", „училището за борба" и „мечът", а от другата – „мрежичката за коса", „шишенцето за ароматни масла" и „поясът". В същата комедия несъвместимостта между света на мъжете и огледалото е назована и буквално: „Какво общо може да имат огледалото и мечът?", изрича Мнезилох с нетърпяща възражение категоричност по повод на накичения по женски Агатон.

Макар и наглед саморазбиращо се в контекста на героическия кодекс, ироничното отношение към евентуални прояви на суетност у мъжа, реги-

стрирано при Еврипид и Аристофан, може да бъде разпознато и като своеобразие на класическата гръцка култура. Подобна интерпретация обаче влиза в противоречие с една изключително интересна археологическа находка, свидетелство за ранното проникване на огледалата в Древна Гърция. Едно от тези ранни огледала, от полиран бронз, ръчно, с дръжка от слонова кост, вероятно донесено от Египет, е открито в гробница в селището Рутси, близо до Пилос. То било закачено на кръста на неизвестен воин, редом с положен до него кинжал, стрела между краката му и бронзова чаша до главата му.[7]

Приведеното единично свидетелство за незадължителност на противопоставянето между героизъм и суетност придобива допълнителен смисъл в контекста на едно интересно своеобразие на японския военно-героичен кодекс. В многовековната нравствено-естетическа традиция на самурайството важна роля играе строгото предписание за излъскване на мечовете до блясък включително и заради възможността да бъдат използвани като огледало.[8]

Специфичното в маркираната при Еврипид принадлежност на огледалото към света на жените, която се проявява в изброените примери от неговите трагедии, има и по-далечни импликации, които отиват отвъд въпросите на битовата или моралната уместност, за да проявят основни аксиологически и епистемологически нагласи, характерни за класическата гръцка култура от времето на големите поети на атическата трагедия. За тях обаче ще стане дума по-късно.

Въпреки че наблюдаваните дотук примери от творчеството на Еврипид демонстрират единна мисловна нагласа и позволяват да се определят контурите на вероятностен конотативен ореол около буквалната представа за огледалото, все пак очевидно е, че в трагедиите му липсват каквито и да е стабилни опори за реконструкцията на семантичния фон, който предпоставя артикулирането на истината тъкмо като „огледало, поднесено от времето". Ето защо разчитането на огледалната метафора от монолога на Федра изглежда все още трудно и несигурно начинание. Както вече стана видно, проясняващи прецеденти не могат да се открият и в гръцката литература от класическия период като цяло. Всичко това подсказва пренасочване на търсенията в посоката на други възможни приемственост. Най-обещаващо изглежда проучването на фактите, свързани със специфичното присъствие на огледалото в гръцката култура от времето до разцвета на атическата трагедия.

Доминиращо място в представата за огледалото на древните гърци

[7] B. Goldberg. The Mirror and the Man. Charlottesville: UP of Virginia, 1985, p. 95.

[8] За функционалната тъждественост на огледало и меч при самураите говори Chimako Tada. Kagami no Theoria. Daiwa Shobo, 1976.

заема битовата му употреба като средство за разкрасяване. В непротиворечиво съчетание с това практическо възприемане се оказват определен брой метафизични смисли, чийто приносител е същото това огледало. За това свидетелстват множеството изображения на огледала по каменните стели. Обстоятелството, че на барелефите, украсяващи надгробните плочи на жени, е обичайно починалите да бъдат представени с огледало в ръка, може да се осмисли с помощта на друг културен факт, а именно една споделена от много древни народи вяра, че огледалото улавя в себе си душата на онзи, който се оглежда. Красноречива илюстрация на подобна мисловна нагласа е например етруската дума за душа *hinthial*, която означава буквално „образ, отразен в огледалото".[9] Специална валидност придобива тази следа в контекста на надеждно регистрираното обстоятелство, че като битова конкретика гръцките огледала се формират под силното влияние на етруските образци.

Изображението на фигурата на покойната заедно с нейното огледало е имало определено функционално предназначение – да гарантира, че тялото и душата на мъртвата ще отидат заедно в задгробния свят. Вече отвъд този прагматичен аспект огледалото остава в постоянна символна връзка със смъртта и отвъдното, което придава допълнителен смисъл на характерно позиционираните сцени на оглеждане в трагедиите на Еврипид. Те почти без изключение предхождат някакви катастрофични събития. В светлината на същата тази асоциативна връзка се натоварва със специфична значимост и обстоятелството, че Федра призовава образа на огледалото в монолог, който е по същество предсмъртен, както и това, че назовава решението си да умре точно като отказ да дочака „огледалото, което времето поднася".

Особено важна и с по-изявена валидност за интересуващия ни случай изглежда една друга страна от битуването на огледалото в древната гръцка култура, която е в естествена връзка точно с рационализирането му като образ на времето. Огледалото се оказва централен елемент в цяла система от гадателски практики, основани на принципа на отражението – на първо място т.нар. *катоптромантия* (гадаене с помощта на огледало), но също така и *хидромантия* (гадаене с отражения върху водна повърхност) или *леканомантия* (отражения в леген или друг съд, празен или пълен с вода).[10] В контекста на практиката бъдещето да се разпознава с помощта на образи, отразени от всевъзможни огледални повърхности, образотворческият механизъм в коментирания фрагмент става в една или друга степен разбираем. Защото вътрешната логика на подобни практики

[9] B. Goldberg. Op. cit., p. 100.

[10] Pauly's Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, II, 1 (1921), col. 27-29, s.v. (katopromanteia, Spiegelzauber)

се основава на презумпцията, че бъдещето е всъщност тъкмо някаква скрита истина, която очаква да бъде разкрита. Оттам асоциирането на огледалото с истината и познанието, макар и без да бъде пряко обяснено от тях, вече започва да изглежда уместно и вероятно.

Решаващ момент за раждането на абстрактното виждане за огледало като образ на времето играе и характерното за старогръцката култура конкретизиране на идеята за познанието като самопознание. Полюсните реализации на това тъждество – оптимистичната, заложена в делфийската максима „Познай себе си“ [11], и отрицателната, представена от мита за Нарцис [12], препотвърждават асоциирането на това самопознание с образа на огледалото. Фундаментът на подобно обвързване е специалната роля, отдавана на зрението в тази мисловна система. Зрението за гърците е в много отношения синоним на съществуването, а връзката му с познанието, макар и амбивалентна, е аксиоматична. Очите могат да заблудят, но тъкмо те могат да дадат най-сложната и непостижима истина; те изглеждат в плен на привидностите, но пък точно с очите гръцкият език асоциира основните термини на абстрактното познание „теория“ и „идея“.

Към случая с „огледалото на времето“ от монолога на Федра пряко отношение има и друг мисловен комплекс. Независимо от своята необичайност спрямо езиковата среда, в която се появява, коментираният семантичен пренос функционира като проявител на закономерности в разместванията или стабилизирането на определени мирогледни нагласи. Конкретно в трагедията „Иполит“ „огледалото на времето“ се явява като органичен елемент от едно последователно промисляне на света чрез термините на визуалността, представено като алтернатива на друго възприятие на света, структурирано чрез динамиката на звуково-слухови отношения. Ако визуално ориентираната мисловна нагласа е характерна

[11] Няма точни сведения кога точно трите максими са били изписани върху храма на Аполон в Делфи. Вероятно е, че една или повече от тях датират още от времето на каменен храм, разрушен в 548 г.пр. Хр. Смята се за сигурно обаче, че надписът е присъствал на новия храм, построен в края на шести или самото начало на пети век. Нататък вероятно надписите са били подновявани при всяко поредно изграждане на храма. В споменаванията за тях при Плиний и Плутарх вече се говори за надписи със златни букви. Прецизно изследване на делфийските максими в европейската културна история има в книгата на Eliza Gregory Wilkins „The Delphic Maxims in Literature“ (Chicago: The University of Chicago Press, 1929).

[12] Подробен анализ на начините, по които митът за Нарцис битува в старогръцката култура, има в книгата на Louise Vinge. The Narcissus Theme in Western European Literature up to the early 19th century. Lund: Gleerups, 1967. Симптоматично е обстоятелството, акцентирано в изследването, че в системата на старогръцкото мислене Нарцис често се оказва идентичен с Дионис, като асоциацията се осъществява на базата на общата им връзка с огледалното отражение, схващано като илюзия. Вж. с. 40 от цит. съч.

за женския свят на Федра, то противопоставеният ѝ модел на световъзприемане се идентифицира в трагедията с основния ѝ антагонист – Ипполит.

Докато за краткия живот на Ипполит основен ориентир е реалността на звуците, за Федра, напротив, всички основни екзистенциални, познавателни и ценностни категории са основани на зрителни възприятия. Самият антагонизъм между Афродита и Артемида, който проектира трагедийния конфликт на божествено ниво и всъщност го предпоставя, е противопоставяне между визуалност и слуховост. Афродита е богинята, която владее очите. Както този върховно установен ред е артикулиран в монолога на самата Афродита от пролога към трагедията, всички онези, които „виждат светлината на слънцето", са в нейна власт. В Първи стазим хорът пее за Ерос и очите (525). Трагичното предизвикателство на Ипполит към Афродита намира израз и в отказа му да се доверява на зрението. Когато забелязва статуята на Афродита, той не ѝ обръща внимание. Обожанието му към Артемида, от друга страна, е основано на звукови реалности. И в по-общ план светът на Ипполит е също свят на звучене. В изразния реквизит на този трагически герой водеща роля имат песните, клетвите, молитвите, присъдите. Изправен пред гнева на баща си, в безпомощните си усилия да докаже своята невинност Ипполит изрича парадоксалната си молба към стените на дома да говорят, свидетелствайки за него (1074).

За Федра, която служи на Афродита обаче, всичко съществува най-вече чрез зрителния си аспект. Особено изразителен е визуалният характер на нейната любов. Чувственият ѝ порив се конкретизира като картина, в която тя вижда себе си такава, каквато би искала да бъде видяна от любимия. Отношенията си с другите тя по принцип конкретизира като визуален контакт. Да живееш за нея означава да бъдеш виждан. Оттам мисълта, че върши зло, я безпокои по-малко, отколкото социалните последици от постъпката ѝ, а именно „да бъде видяна" или да бъде опозорена. Ето защо тя се ужасява от срещата с Тезей. Истината съответно ѝ се представя като нещо покрито, което може да бъде разкрито и направено достъпно за погледа. Позорът съответно трябва да бъде държан в потайност, недостъпен за очите на другите.[13]

Спрямо подобна мисловна схема асоциирането на една върховно непостижима абстракция, каквато е времето, с един маркирано визуален образ, какъвто е огледалото, изглежда естествено и логическо следствие. Образът на „огледалото, което времето поднася" в монолога на Федра проявява специфичен аспект от визуалния характер на нейното мислене. Като рационализира отношенията си с другите чрез представата за това, как те я

[13] Въпросът за напрежението между визуално и слухово начало в „Ипполит" е подробно изследван в цитираната по-горе книга на C. A. E. Luschnig. Time Holds the Mirror.

виждат, Федра всъщност ги идентифицира с огледало, тъй като в огледалото човек вижда не просто себе си, а себе си такъв, какъвто биха го видели другите. По същия начин времето, като върховен свидетел и съдник, се оказва визуализирано чрез нагледността на огледалното отражение. Истината е онова скрито лице, което времето ще разкрие за другите, показвайки го и на самата Федра. Решението на Федра да умре е всъщност отказ да види този свой образ с надеждата, че няма да го видят и другите. И това е най-осезаемият аспект на нейната *hamartia* – трагическият недостиг на знание за самата същност на познанието.

Установените дотук контекстуални параметри, макар и просветляващи за някои най-общи основания на семантичното обвързване между време и огледало, са все още твърде недостатъчни за обяснение на резкия скок от мисленето за огледалото в границите на буквалността към абстрактно-спекулативното му конципиране.

Възможен път към обяснението на това, как и защо този неочакван образ, който в много отношения е деструктивен спрямо традиционните разбирания за времето и огледалото, се ражда тъкмо в един трагически текст, е, че самата трагедия възниква в Гърция в исторически момент, когато обществената, политическата и нравствената система са поставени на изпитание. В подобна ситуация редом със системите от ценности се разколебават и дискурсите, които ги изразяват. Зрялата фаза от развитието на атическата трагедия представлява особено изразителен пример на изместване на парадигмите, както и на проблематизиране и разграждане на традиционните дискурси. Преходът от един социален дискурс към друг се проявява най-вече чрез взривове в езика на концептуалното мислене. В генерален план трагическият текст демонстрира точно динамиката на подобни изместванията. Характерният за атическата трагедия език е резултат на драматични преакцентувания в семантиката, съпровождащи парадигмалния прелом, тъй като чрез този език се осъществява нов тип артикулиране на мита. Решаваща предпоставка за превръщането на трагическия текст в територия, където напрягането на езиковия строй стига крайната си степен, е също обстоятелството, че и като знакова парадигма, и като синтагматика езикът на трагедията се оказва впрегнат в два противопоставящи се импулса. Като препотвърждава установените социални, политически и религиозни ценности на общността, този език едновременно с това проявява напреженията и противоречията, които се съдържат както в самите тях, така и в системата им. Подобна среда функционира не само като изпитание на традиционните представи, но и като изключително мощен и продуктивен стимул за формирането на радикално нови мисловни конструкции.

И още нещо – в частните развития, осъществявани чрез трагическия

език, намират израз и други, едностадиални културни явления. Особено важно сред тях е формирането на цяла система езици – езика на концептуалното мислене, езика на историята и езика на философията. Ето защо в тази ситуация става възможно героите на Софокъл или Еврипид да изговорят мисловни или емоционални постижения, на които, като присъщи на други, за момента недостатъчно развити духовни и интелектуални практики, все още предстои да получат дискурсивната си артикулация.

Друг равностоен аспект на кризисно-преходния характер на трагедията като културен институт, който намира проявление в специфично напрегнатата изразност на нейния език, е ситуирането ѝ в точката на пресичане между устен и писмен тип култура. В системата на собствените изразни възможности на трагедията това означава разколебаване и между устен и писмен тип разказ и изобразяване. Ролята на писмото в трагедията е решаваща не само защото в нейната онтология писменият текст е необходим като организиращ фактор, който да осигури компактно, добре съгласувано представление, но и защото то въвежда редом с онаследената от устността семантична система нов ред кодове. Наличието на писмо в трагедията ангажира поета със система от абстракции, които, в принадлежността си към нов тип мирогледна реакция, откъсват собствения му текст от еднозначната и едногласа истина на устния митичен разказ. Така се ражда един от основните парадокси на трагическото представление – от една страна трагедията представя мита във възможно най-плътната му, стабилна, конкретно-нагледна форма, разигравайки го пред очите на зрителите, докато от друга имплицира несъвпадението между достъпността и понятността на спектакъла и някаква скрита реалност, оставаща отвъд демонстративната досегаемост на представяната действителност. Трагическото представление конструира свят, разпънат между привидност и реалност, между сценично действие, подкупващо с нагледността и осезателната си наличност, и демонстративния отказ от достъп до една истина, осезателно присъстваща, макар и скрита зад неговата повърхност.

Това активно противопоставяне между света на привидностите и недостъпната истина се проявява особено интензивно в кръстосването на двете различни знакови системи – словесна и визуална, конкретизирано като сблъсък между публичното, открито, устно представление, от една страна, и скритият текст на писмените знаци, от друга. Чрез сродеността си с писмото трагедията развива сетива за илюзията, за привидностите и измамата. Езикът се превръща в обект на подозрение, защото приютява двусмисленията, а заедно с тях и възможността за грешки или измама, която произтича от безпроблемното преминаване на противоположни значения едно в друго.

Еврипидовият „Ипполит" е особено изразителен пример на подобни

напрежения. Там се открива една от най-нагледните изяви на конфликта между живото слово и писмеността. При Еврипид графичното пространство на буквеното писмо функционира като конвенционална метафора за скритата сфера на емоционалния живот, като слово, което е пасивно и потиснато[14]. Предсмъртното писмено послание на Федра оформя общ семантичен ред с отдалечените вътрешни помещения на двореца и с разгарящите се дълбоко в нея страсти. Устността, от друга страна, все още се мисли като гарант на свободната от двусмисленост комуникация.

Казусът на Федра взривява тези идеологеми. Не само писмото, написано от нея преди смъртта ѝ, се оказва по-убедително в „говора" си от пряко изречените думи в разговора между Тезей и неговия син и така измамното женско съобщение надмогва с комуникативната си мощ ефикасността на директното мъжко общуване. Разколебани се оказват поотделно и двата лагера на водещата се война на дискурси. От едната страна на конфликта е идеалът на непосредствения обмен, представен от Иполит и Тезей. И бащата, и синът обаче, макар и по различен начин, изстрадват нарушения интегритет на познатия им свят. „Езикът ми се закле, но не и разумът ми" (612), ще каже Иполит като признание за нееднозначността на междуличностната комуникация. Тезей, на свой ред, се оплаква от измамното несъответствие между гласовете на хората и техните характери (925).

В другия лагер на конфликта, в предсмъртните си размисли, търсейки истината за онова, което се случва с нея, Федра се терзае от объркването по отношение на двете значения, съпровождащи думата *aidos* – срам и скромност. И най-големият ѝ потрес е свързан с обстоятелството, че двете значения ***се изписват*** по един и същи начин. Писмото, на което Федра доверява съдбата на честта си, ѝ се разкрива като коварна клопка. Езикът окончателно изгубва своята надеждност, за да се превърне в серия от двусмислени знаци, следи и отсъствия.

Като преплита различни културни кодове чрез метафоричния си език, атическата трагедия превръща езика в потърпевш на редица смислови преобръщания. Оттам и високата честота на „антилоги", парадокси и оксиморони, присъщи на атическата трагедия. Трагическата ситуация провокира деформирането на нормалната реч. Езикът на трагедията пулсира със синкопите на пределно напрегната дикция, понасяйки взривовете на неудържими метафори и интоксикацията на преобърнати или осквернени ритуали. В подобна езикова среда е възможно да се роди

[14] Продуктивни наблюдения върху напреженията между конвенциите на устността и утвърждаващана се култура на писмото предлага книгата на Ch. Segal. Interpretening Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text. Ithaca&London: Cornell UP, 1986 (специално главата Writing, Truth, and the Self).

непостижимият образ на времето, което поднася на хората огледало, с отразена в него истина, недостъпна за сетивата им в настоящия момент.

Подобно разчитане на фрагмента с огледалото от монолога на Федра би могло да изглежда разочароващо в сравнение с великолепието на херменевтичното пиршество, което обещава съотнасянето му с могъщата визия на Блажени Августин за огледалността на времето, проявена в аналогията му с човешкото съзнание, или пък полагането му в перспективата на амбивалентните аксиологии и епистемологии, скрити в реципрочната валидност на тъждеството между огледало и време в културата на модерността. Независимо и въпреки това обаче демонстрираната аргументационна стратегия има своите предимства. Защото с нейна помощ се прояснява един друг, може би не толкова вълнуващ, но пък далеч по-автентичен и същностен аспект на културната приемственост, отложена в традицията на европейската култура да мисли с термините на огледалността.

Еврипидовото „огледало на времето“ е драматичен предел, който отделя битуването на гръцките огледала в сферата на бита или на примитивните магически практики от превръщането им в обект на абстрактно-спекулативното мислене. Виденията на Федра е първият елемент от една богата, съотносима с прецедента си традиция, която започва отвъд този предел. На първо място във формиращия я ред трябва да се спомене интензивният интерес към огледалата при Аристотел [15] и особено въвеждането им в научното изследване на виждането и чуването, както и откритието му, че огледалното отражение и ехото са проявление на идентичен принцип в различните му аспекти – светлинен и звуков, или съответно зрителен и слухов. В пряка връзка с многобройните позовавания на огледалата при Аристотел е и раждането като научна дисциплина на оптиката, както и на специфичния ѝ дял, занимаващ се с огледалото – катоптриката. [16] Още по-същностна е възможната съпоставка между „огледалото, поднесено от времето“ в думите на Федра и съветите на Сократ към учениците му да изучават лика си в огледалото, според свидетелството на Диоген Лаертски [17], или огледалната образност в текстовете на Платон[18]. Оттам естествен е преходът към родеещото се с тези преце-

[15] Вж. по-специално Problemata, където доказва идентичността на ехото и огледалното отражение, а също така “Метеорологика”, I и III кн., “За тълкуването на сънищата” и “За разума и разумността”, раздел 1.

[16] За създател на дисциплината се смята Херон от Александрия с неговата „Катоптрика“ (ок.100 г.пр.Хр.) От 280 г.пр.Хр. обаче датира друга „Катоптрика“, приписвана на Евклид. С особен авторитет се ползва петтомният трактат върху оптиката на Птолемей, два тома от който са посветени на теорията на огледалата.

[17] В „Животът на философите“, II, 33.

[18] Вж. Напр. Закони, кн.X; Федър, Държавата, кн.III; Софистът; Тимей.

денти осмисляне на огледалото като фундаментален принцип на битието и на човешката поставеност при Плотин [19] и неоплатонизма, както и цялата внушителна духовна традиция, която води далеч отвъд границите на Античността.

Ако позволим на въображението си да види традицията, конкретизирана като линия в координатите на времето и пространството, някъде в далечината на очертаващия се пред нея хоризонт може да ни се покаже един странен и непознат бряг, в чиито контури ще разпознаем собственото си време – усъмнено в надеждността на огледалното си съзнание, но упорито в настойчивостта си да разсейва своите епистемологични безпокойства, както и сривовете в аксиологичните си подпори, все така с помощта на мисловни конструкции, конкретизирани чрез парадоксалната неразчлененост на преплитащите семантиката си ***огледало*** и ***време.***

[19] Принципът на огледалността, разглеждан от Плотин като фундаментална категория, се коментира в Първа, Трета, Четвърта и Шеста от неговите Енеади.

SUBTILITAS INTELLECTUALIS, или въпросът за Платон и саксофона

Лидия Денкова

„Защо да ходим при Платон, когато един саксофон със същия успех открехва пред нас друг свят?“

Дали наистина известният с оригиналното си мислене и изказ Емил Чоран задава въпроса в цялата му безусловна алтернативност? Може би това е риторичен въпрос, подсказващ както отговора, така и колебанието в приемането му. Или пък е буквален *афоризъм* (от aphorizo – определям, но и изключвам, отграничавам), опитващ сладостната решимост да изключи нещо несъмнено? Дали удоволствието от проникването в Платоновите диалози през една ведра утрин в хладния полумрак на библиотеката е дотолкова далеч от приятното разхлабване на сетивата в късна лятна вечер под звуците на джаза?

И за да не продължавам да обвивам въпроса с нови въпроси, вместо да го развивам в търсенето на онази отмахваща булото aletheia, за която говорят мнозина философи, тук, в това кратко есе, прибягвам най-напред до мнението на Франсис Бейкън, който, поне в този случай, изглежда близък до Чоран. Делящите ги столетия на философски размисъл не са от особено значение, защото става дума за възпроизвеждането, за възраждането от собствената пепел на все същия проблем за отношението между разума и сетивните възприятия, за формално непримиримата битка между тях или трудно установимата им допълнителност. Самият Бейкън, тълкувайки мита за Девкалион в „Новия Органон“, посочва, че човек само от невежество се стреми да възроди нещо от старите му елементи (както птицата Феникс се възобновява от собствената си пепел), докато *възраждането* всъщност трябва да отстъпи към „по-общи начала“. По-общите начала се търсят към края на есето, а тук се привличат още няколко ясни положения от Бейкъновата философия.

„Човешкият разум не е суха светлина“ – пише той в *Афоризмите за изтълкуването на природата и за царството на човека*, – но се оросява от волята и страстите, така че човек вярва по-скоро в истинността на това, което предпочита и харесва. Човек научава само това, което обича, откликва като ехо доста по-късно Симон Вейл. Когато обаче самият Бейкън утвърждава, че причината за всички заблуди е слабостта и недостоверността на сетивните възприятия, които объркват ума, че афектите се зараждат в низшата част на душата и угнетяват духа, препъвайки го в собственото му движение (както скритият в бедрото на Юпитер Дионис го кара да куца), той просто продължава спора на античните философи върху полезността или вредата на страс-

тите. Известен е примерът у Авъл Гелий за ползата от душевните вълнения, както и обратният пример на Пирон, който проповядвал безстрастие и с еднакво безразличие къпал свинята си и подминал давещия се негов приятел. Невъзмутимостта (ataraxia, athambia), „апатията", изобщо недосегаемостта у стоиците и киниците винаги е изхождала от стремежа умственият и сетивният свят да бъдат отделени в най-широките възможни граници, като заживеят в строга успоредност, по собствени закони на движението, които имат пряко противоположна морална стойност и твърде различна връзка с удоволствието. Така удоволствието, свързано с тялото и неговите възприятия, би трябвало не само да е обратно и безкрайно по-ниско от удоволствието на умственото съзерцание, но и да го *отслабва* при неизбежната взаимозависимост на разума и сетивата. Разделянето на умствения и сетивния свят неминуемо води до тяхното ценностно противопоставяне и съподчиняване. В този смисъл и Бейкън, естественият наследник на християнско-стоическото виждане, и „органичният философ" Чоран настояват върху *превеса*, отблъскващ другото надолу по стълбицата: в първия случай превеса на умственото над сетивното, във втория случай – превеса на сетивното над умственото. Всеки превес обаче означава заробване, една неразтрогваема и болезнена връзка между слуга и господар, обречена да бъде завинаги лишена от радостта на свободата. Така че за каквото и удоволствие да става дума, то си остава винаги съмнително и ущърбно заради невъзможността да се изтръгне от съотнасянето с противното нему. Платон и саксофонът остават сковани ако не в разпъващото „или – или", то в белезниците на сравнението, което трябва да определи „същия успех".

Следователно най-общо могат да се открояят две философски позиции за отношението между умствения и сетивния свят: разделящо подчиняване на два относително самостоятелни феномена и търсене на някаква единна цялост, чиито особени модуси те представляват. В първия случай обаче оставал въпросът за източника на самозадвижването на двата свята, възпроизведен от Ортега и Гасет, който в своите *Размишления върху дон Кихот* говори за „нещата и техния смисъл" с признанието, че съществуват две касти хора – мисловни и сетивни. По несложното му разграничение, схождащо се с определението за „интелектуалния" и „художествения" тип, първите живеят в измерението на дълбочината, вторите – в хвърлящата отблясъци повърхностност. И първите търсят *понятието*, което ни дава формата, „физичесия и морален смисъл на нещата", докато вторите живеят с *впечатлението*, даващо плътта на нещата. Значи ли това, ако преведем въпроса на Чоран, че онзи, който чете Платон, е „уловил" нещата в техния понятиен, изчистен и вечностен смисъл, т.е. в обезплътения им „ейдос", а онзи, който свири на саксофон, им е придал потрепващата плът на реално изживяваното тук и сега? Да не забравяме, че не всяко четене и не всяко свирене достигат пълнотата на възприемането, т.е. на естетическото проникване. За това, казва го още Аристотел, е необходима както особена активност на душата, така и особена усетливост. Говорейки за *вкусовото сетиво* у човека като един вид остро осезание, по което човекът превъзхожда животните, той търси доказателството, че човекът е „най-умното живо

SUBTILITAS INTELLECTUALIS, или въпросът за Платон и саксофона

Лидия Денкова

„Защо да ходим при Платон, когато един саксофон със същия успех открехва пред нас друг свят?“

Дали наистина известният с оригиналното си мислене и изказ Емил Чоран задава въпроса в цялата му безусловна алтернативност? Може би това е риторичен въпрос, подсказващ както отговора, така и колебанието в приемането му. Или пък е буквален *афоризъм* (от aphorizo – определям, но и изключвам, отграничавам), опитващ сладостната решимост да изключи нещо несъмнено? Дали удоволствието от проникването в Платоновите диалози през една ведра утрин в хладния полумрак на библиотеката е дотолкова далеч от приятното разхлабване на сетивата в късна лятна вечер под звуците на джаза?

И за да не продължавам да обвивам въпроса с нови въпроси, вместо да го развивам в търсенето на онази отмахваща булото aletheia, за която говорят мнозина философи, тук, в това кратко есе, прибягвам най-напред до мнението на Франсис Бейкън, който, поне в този случай, изглежда близък до Чоран. Делящите ги столетия на философски размисъл не са от особено значение, защото става дума за възпроизвеждането, за възраждането от собствената пепел на все същия проблем за отношението между разума и сетивните възприятия, за формално непримиримата битка между тях или трудно установимата им допълнителност. Самият Бейкън, тълкувайки мита за Девкалион в „Новия Органон“, посочва, че човек само от невежество се стреми да възроди нещо от старите му елементи (както птицата Феникс се възобновява от собствената си пепел), докато *възраждането* всъщност трябва да отстъпи към „по-общи начала“. По-общите начала се търсят към края на есето, а тук се привличат още няколко ясни положения от Бейкъновата философия.

„Човешкият разум не е суха светлина“ – пише той в *Афоризмите за изтълкуването на природата и за царството на човека*, – но се оросява от волята и страстите, така че човек вярва по-скоро в истинността на това, което предпочита и харесва. Човек научава само това, което обича, откликва като ехо доста по-късно Симон Вейл. Когато обаче самият Бейкън утвърждава, че причината за всички заблуди е слабостта и недостоверността на сетивните възприятия, които объркват ума, че афектите се зараждат в низшата част на душата и угнетяват духа, препъвайки го в собственото му движение (както скритият в бедрото на Юпитер Дионис го кара да куца), той просто продължава спора на античните философи върху полезността или вредата на страс-

тите. Известен е примерът у Авъл Гелий за ползата от душевните вълнения, както и обратният пример на Пирон, който проповядвал безстрастие и с еднакво безразличие къпал свинята си и подминал давещия се негов приятел. Невъзмутимостта (ataraxia, athambia), „апатията", изобщо недосегаемостта у стоиците и киниците винаги е изхождала от стремежа умственият и сетивният свят да бъдат отделени в най-широките възможни граници, като заживеят в строга упоредност, по собствени закони на движението, които имат пряко противоположна морална стойност и твърде различна връзка с удоволствието. Така удоволствието, свързано с тялото и неговите възприятия, би трябвало не само да е обратно и безкрайно по-ниско от удоволствието на умственото съзерцание, но и да го *отслабва* при неизбежната взаимозависимост на разума и сетивата. Разделянето на умствения и сетивния свят неминуемо води до тяхното ценностно противопоставяне и съподчиняване. В този смисъл и Бейкън, естественият наследник на християнско-стоическото виждане, и „органичният философ" Чоран настояват върху *превеса*, отблъскващ другото надолу по стълбицата: в първия случай превеса на умственото над сетивното, във втория случай – превеса на сетивното над умственото. Всеки превес обаче означава заробване, една неразтрогваема и болезнена връзка между слуга и господар, обречена да бъде завинаги лишена от радостта на свободата. Така че за каквото и удоволствие да става дума, то си остава винаги съмнително и ущърбно заради невъзможността да се изтръгне от съотнасянето с противното нему. Платон и саксофонът остават сковани ако не в разпъващото „или – или", то в белезниците на сравнението, което трябва да определи „същия успех".

Следователно най-общо могат да се открояят две философски позиции за отношението между умствения и сетивния свят: разделящо подчиняване на два относително самостоятелни феномена и търсене на някаква единна цялост, чиито особени модуси те представляват. В първия случай обаче оставал въпросът за източника на самозадвижването на двата свята, възпроизведен от Ортега и Гасет, който в своите *Размишления върху дон Кихот* говори за „нещата и техния смисъл" с признанието, че съществуват две касти хора – мисловни и сетивни. По несложното му разграничение, схождащо се с определението за „интелектуалния" и „художествения" тип, първите живеят в измерението на дълбочината, вторите – в хвърлящата отблясъци повърхностност. И първите търсят *понятието,* което ни дава формата, „физичесия и морален смисъл на нещата", докато вторите живеят с *впечатлението*, даващо плътта на нещата. Значи ли това, ако преведем въпроса на Чоран, че онзи, който чете Платон, е „уловил" нещата в техния понятиен, изчистен и вечностен смисъл, т.е. в обезплътения им „ейдос", а онзи, който свири на саксофон, им е придал потрепващата плът на реално изживяваното тук и сега? Да не забравяме, че не всяко четене и не всяко свирене достигат пълнотата на възприемането, т.е. на естетическото проникване. За това, казва го още Аристотел, е необходима както особена активност на душата, така и особена усетливост. Говорейки за *вкусовото сетиво* у човека като един вид остро осезание, по което човекът превъзхожда животните, той търси доказателството, че човекът е „най-умното живо

същество" тъкмо в способността на сетивото да си пробие път през плътта. В девета глава на *За душата* Аристотел вижда разликата между даровитите и недаровитите хора в „зависимост от този сетивен орган"; именно „хора с твърда плът са недаровити относно интелигентността, а тези с нежна плът са даровити". Следователно е необходимо сетивното възприятие, като запази остротата и съдържанието на усещането, да бъде префинено, дестилирано, изчистено до тънък субстрат, който едновременно да изтънчва самите възприятия и да влияе на душата или духа, тънки и „ефирни" по самата си природа. От това разбиране навярно се развива и широко коментираното, особено от френските философи на XVII и XVIII век, понятие за *вкус, изтънченост и стил*. Хората не се делят толкова на сетивни и мисловни, колкото на грубо сетивни и „естествено деликатни". Така в своите *Характери* Лабрюйер пише, че у хората има много повече жизненост (= на груба сетивност), отколкото вкус. Самият стил означава вкус към простото, естественото, точното и елегантното. Типично по френски, бихме казали, възвишеното (le sublime) се определя най-вече като „une grande délicatesse". Духовните хора, които са „exquis", изискани, изтънчени, се появяват на земята твърде рядко и блестят самотно като звездите, образувайки собствена, отделна раса. Истинското величие е свободно и „нежно, сладостно" (douce).

Това подчертано свързване на интелигентността с усещането за сладост, мекота, приятен, т.е. „добър вкус" (от това усещане всъщност е и производното *наслада*) ни напомня не само за Аристотел. Според Диоген Лаерций Епикур учел, че разбирането, стоящо по-високо от самата философия, е източникът на всички добродетели и че не може да се живее *сладостно,* без да се живее разумно, защото всички добродетели са сродни на сладкия живот. Насладата (hedone) за повечето антични философи си остава състояние на ума, „изтеглено" през тънката чувствителност на сетивата, независимо дали става дума за насладата от виждането (theoria), чуването (музиката), осезанието или обонянието (вкуса и мириса). Както е известно, християнската философия (особено примерно в забележителните коментари на Ориген и Григорий Нисийски към *Песен на песните*) дори усилва символичното изтълкуване на тези „сетивни образи", придавайки особено теологично значение на понятията за вкусване и предвкусване на Божието царство, за целувката и допира на божественото, за сладостта (suavitas) на божественото учение, за прекрасния мирис на християнските добродетели и светостта. Подобен изказ е възможен, защото самата душа има свои собствени „духовни сетива", които не са нищо друго освен изчистените, *преобразени* телесни усещания. Търсейки поразяващото душата, богословието прибягва до „неподобните образи" на Псевдо-Дионисий Ареопагит, за когото основно става понятието „възприемчивост", мекота, проникваемост. Ако материалът, разсъждава той в *За божествените имена*, е мек и податлив за оформяне, гладък и ненабразден, не е твърд и вкоравен, нито много разлят и рехав, то и образът, който се отпечатва от печата на божествения образец, ще бъде ясен и чист. С една дума, отново „нежната плът" се явява най-добрият материал за възприемане на духовното, преобразява се не друго, а тънката чувствителност. Разбира се, бидейки твърде

крехка, тази чувствителност може да избледнее и дори да прекъсне, затова трябва да се подхранва от по-грубата жизнена сила на телесните възприятия. Точно това подхранване описва Платон в своята философия на Ероса. За да се достигне върхът на умосъзерцанието по пътя на любовта, се създава една йерархия на степенното изкачване в отделните „ероси" (от физиологичната към психичната и умствената любов), които предават един на друг не своята частична природа, а единствено силата на влечението, усилвайки този пренос пропорционално на отърсването от сетивната природа. Платоновото възкачване от любовта към телата до любовта към умосъзерцаемото и истинно красивото благо, традиционно цитирано според *Пирът*, запазва всички степени в „снет вид", тъй като любовта към „отвъд лежащото" необходимо черпи своята *страшна сила* от телесните пориви, освобождавайки се същевременно от тяхното съдържание и обекти. Платоновият Ерос необходимо се занимава с *философия*, защото е стремеж към неуловимото, но и заради няколко други довода, приведени в диалога, които сякаш порядко се привеждат в специалните анализи. Най-напред още в началото Аполодор, който обещава да повтори чутия от него разказ по темата за любовта, казва, че когато говори за философия или слуша други да говорят, той лично извлича освен ползата и едно *несравнимо удоволствие*. Несравнимо по отношение на какво обаче? На удоволствието от музиката? (За да се върнем към въпроса на Чоран.) Едва ли, защото темата, разглеждаща Ерос и музиката в диалога, подсказва, че що се отнася до хармонията и ритъма, музиката също е наука за прояви на любов, както и философията. Отговорът е по-скоро в думата *лично* и в описанието, дадено на Ерос от Агатон. Ерос, според неговия въздействащо образен разказ, „върви и живее в *най-нежните* от съществуващите неща: в нравите и душите на боговете и хората, но *не без разлика* във всички души: попадне ли на душа с твърд нрав, отива си, има ли лек нрав – заселва се. Докосвайки се следователно – и с крака, и изобщо с цялото си същество, с най-мекото от най-мекото, той няма как да не е най-нежният бог" *(Пирът*, 195e). Следователно „заселването на любовта" и съответно на изпитаното от нея удоволствие зависи отново от тънката чувствителност (мекота, податливост), която е неповторима, индивиуално пресъздадена и значи с нищо несравнима, както е неповторима самата личност. Деликатният, изящният вкус е *индивиуално изкристализираният вкус*, който няма нищо общо с безвъпросното придържане към някакви наложени норми. Тази идея, подхранила мисълта на Лабрюиер за „самотните изискани хора", живеещи като отделни вселени, има силно присъствие в „еротичната философия" на Ортега-и-Гасет в цитираните *Размишления върху дон Кихот*. „Цяла една поредица от най-възвишени духове, пише той, се е борила век след век, за да пречистим нашия естетически идеал и да го направим все по-фин и по-сложен, все по-кристално чист и съкровен. Благодарение на това вече успяваме да не бъркаме доброто с фактическото изпълнение на законовите норми, приети веднъж завинаги; напротив, изглежда ни нравствен само дух, който преди всяко ново действие се опитва да поднови непосредствения контакт със самата етическа ценност. Ако постъпките ни са предрешени от опосредстващи

догматични предписания, до тях не може да снизходи духът на добротата, лек и ефирен като най-изтънчено ухание". Така философията, която според Ортега и Гасет е обща наука за любовта като най-силен порив към всеобща връзка и която доставя „наслада, много подобна на любовната, когато опипва голото тяло на една идея", всъщност дава нещо много повече от подобното, сравнимо удоволствие. Повече е несравнимото удоволствие да се допрат с ума индивидуалните дълбини на една всеобхващаща чувствителност, да се усети нежната „кожа" на ума с многобройните непосредствено отреагиращи окончания.

Исторически философите са предпочитали най-вече метафората на острото вътрешно зрение. За Джордж Бъркли например (в *Alciphron: or the minute philosopher*) острото вътрешно чувство е необходимо, за да различи „грациозната осанка на понятието" и красотата от *друг порядък* (откреховането на другия свят във въпроса на Чоран). Самият Бъркли, развивайки разсъжденията си как красотата се превръща в обект на ума, неусетно заменя „остро чувство" с „тънко и проникновено" чувство или вкус, каквото притежават „свободомислещите". Може би представата за острието, пронизващо надълбоко, но само в една точка, е била твърде обвързана с насилието и затова неудовлетворителна за тълкуване, което, от една страна, търси всеобщата проникваемост, т.е. размесването на множеството точки сред една „податлива материя" (според известната метафора на Пригожин), а, от друга, се стреми да оценности тънката възприемчивост спрямо вече проникналото. За философията „тънък", „фин" по отношение на тази повисша чувствителност обаче съвсем не е трябвало да означава слаб или лесно прекършван. Доказва го отнасянето на понятия като „фин" (leptos), „малък" и „тънък" към основните начала на битието (атомите на Демокрит и Левкип, монадологията на Лайбниц), както и към божественото – Бог, който е в „лъха от тих вятър" (III Цар. 19, 12), и според Псевдо-Дионисий и Николай от Куза се познава в неговата „малкост", или минималност, съвпадаща с максималността. Нужна е била образност за финото, проникващо навсякъде, внушаваща едновременно нежност, гъвкавост, обгръщаемост, прозирност спрямо телесното, здравина и съчетаност на основните, конституивни елементи. И ако за основните елементи е бил предпочетен образът на нишката, протегната от земното към небесното или подобно на нервите в тялото от външната страна на тялото към мозъка, то естествено съчетанието на нишките в определена структура (текстура) лесно е подало метафората на *тъканта*.

Тъканта, на която етимологично сме задължени и за разбирането на *текста,* присъства особено доловимо, макар и не толкова експлицитно в „метафоричната материя на философията". Изразът е на Мишел Сер, който в своя „Атлас" отделя особено внимание на „намаляващата редица" на тази метафорична материя от твърдото към течното и въздухообразното. За него „тъкмо *между* строгата, геометрично подредена твърдост на кристала и флуидността на меките, хлъзгави молекули съществува междинна материя", слабо зачитана от философите, може би с изключение на Лукреций: платно, сукно, тъкан, шифон, гъвкава и крехка хартия, коприни, всички гладки или

неравни разновидности в пространството, обвивки на тялото или основа за писане, трепкащи като завеса, нито твърди, нито течни, но участващи и в двете състояния". Плътта, подобно на тъканта, също се колебае между течно и твърдо, също има своя структура и „гънки", където се свиват недоловимите нюанси от отражението на външната светлина. От своя страна, разумът не е наистина нито „суха", нито „твърда" светлина, а тъкан, изтъкана от най-здравите нишки на дестилираната чувствителност. И ако е вярно, че философите слабо са зачитали тъканта, то езикът – в случая латинският – съвсем съзнателно е доловил връзката между чувствителност и изтъкаване на мрежа от връзки. Затова и тук, с намерението да изразя тънката чувствителност, предпочетох понятието subtilis, subtilitas, което произлиза от subtexilis – „тънко изтъкан", и развива значенията изтънченост, изящност, простота, лекота, проникновеност. Една близка употреба на subtexo (тъка отдолу като основа) ни дава и образа на облаците, които се събират под слънцето, на при-тъкаването, на вплетената засенченост, на отсенките. Така че, ако разумът, или интелигентността според Бергсон, тегли към устойчивото (твърдото) и остава традиционно съотнесен в дейността си към слънчевата светлина, то сетивните възприятия ще приливат към него на сенки и приливът ще нанася отлаганията в подвижната тъкан на двойно усилената и разнообразена в нюансите си възприемчивост. Този „резонанс" на усетливостта не е нито случаен, нито безразборен: нишките на тънката чувствителност едновременно пропускат и задържат според силата на сетивното възприятие и „рехавината" между тях, която обичайно изразява „междумирието" на двата всемира, мисловния и сетивния. Колкото по-широка и свободна е тази рехавина, толкова по-трудно би могла да ù бъде наложена някаква „щампа", толкова повече тя ще попива въздействията и ще пропуска безпрепятствено собствените действия, обвързани с нишките само гранично, допирателно. Точно тази рехавина ще бъде *собственият усет за нещата*, изтъкан от ограниченията на тялото, от възможностите на ума, от обществените норми или генетичните заложби, от конкретното време и конкретната среда – и все пак несводим до нито една от тези обтегнати и кръстосани нишки. Той, усетът, ще остане свободният зев, който всеки изпълва по свой начин, стига да не се стегне текстурата дотолкова, че съзнанието да заприлича не на лека, прозирна коприна, а на бризент, непропусклив колкото спечената повърхност на пустиня. Затова и Пол Валери казва, че свободата е усещане; тя може да се вдъхва и при това вдъхване в гърдите ни до краен предел се разперват някакви незнайни вътрешни криле, чиято опияняваща сила ни издига и понася нагоре. Тогава защо да ходим при Платон (особено при „Федон", „Федър" или „Пирът"), когато едно вдъхване на кристално режещ чист планински въздух ни дава същата сила на издигане, каквато имат крилатите Платонови души? Би било неуместно да се пита дали силата на вдъхването ще зависи от заниманието ни с философия, макар че Ницше е доказал как могат да се покоряват алпийските върхове и върховете на мисленето. Връзката, както бе казано в началото, вероятно е в нещо по-общо: в безобектната, чиста наслада. Не наслада от нещо конкретно, а наслада от мига на живота, в който усещането, че

си жив, е изтъкано от всички възможни усещания за красиво. В този „миговъртеж" се завихря цялостността на човека, освободена от избора, от противопоставянето между сетивния и мисловния свят.

Чоран като че ли обаче остава заразен от подобен избор, защото изборът гарантира „страданието, което е единственият път да постигнем усещането за съществуване". В *Изкушението да съществуваш* вече по-пространно говори как можем да си върнем свободата: да изхвърлим товара на усещанията, да не откликваме на света със сетивата, да разкъсаме връзките. „А всяко усещане е връзка, удоволствието и болката, радостта и тъгата. Единствен умът се освобождава и изчистен от всяка близост със съществата и предметите, се пригажда към празнотата си". Тази празнота обаче, „рухването на неподкрепяния от инстинкта ум" се дължи на злоупотребата с *„най-крехкото нещо – изтънчеността"*. Ако Чоран наистина е вярвал, че връзките на тъканта, съединяваща двата свята, трябва да се късат, вместо да се втъкават, че изтънчеността (subtilitas intellectualis) е най-крехкото нещо в „гибелните мигове на префиненост", то и въпросът, *Защо да ходим при Платон, когато един саксофон със същия успех открехва пред нас друг свят?*, идва в неговото световъзприемане напълно правомерно.

Въпреки няколкото довода, приведени в това есе, които се опитват да подскажат защо *все пак* е добре да проникваме навсякъде с усиления от сетивата интелектуален усет, един отговор ми изглежда по житейски прост и несъмнен. Всеки има правото да използа свободата на избора си, ако неговата собствена тънка чувствителност – по изящния израз – е *открехнала* този друг свят, без да е пропаднала в грубо зейналата му откритост или без да е затворила пред него възможните достъпи.

ЗА УСЪВЪРШЕНСТВАНЕТО – ДРУГОТО ЗАГЛАВИЕ НА DE LEGIBUS CICERONIS

Мария Костова

След завръщането си от изгнание /57 г. пр.Хр./ Цицерон преживява период, в който неговата свобода в политиката бива ограничена и той е принуден да се съобразява с авторитета на триумвирите Цезар, Помпей и Крас. Разочарован от положението си и политическата обстановка, в писмо до своя приятел Атик той е написал: „Ако аз говоря за държавните дела това, което трябва, ме смятат за побъркан. Ако говоря това, което се изисква, ставам раболепен, а ако мълча – потиснат и пленник“ /До Атик, IV, 6, 2/. Ето защо Цицерон се отдава на литературни занимания и в продължение на няколко години изпод перото му се появяват „За оратора“/55 г./, „За държавата“/54 г./ и „За законите“/52 г./. В тях той излага своите политически принципи и виждането си за причините за упадъка на римския държавен строй, главната от които е *моралното разложение на аристокрацията.* През 51 г. заминава за малоазийската римска провинция Киликия като проконсул. Там Цицерон за втори път /след квестурата в Сицилия/ доказва не само на думи своята добросъвестност и справедливост в управлението на провинцията за разлика от „чудовищните злоупотреби“ на предишния наместник Апий Клавдий, както сам пише до Атик. Не отстъпил дори пред ходатайството на Помпей за назначаването на крупен търговец на отговорен пост, свързан с икономиката на провинцията. /До Атик VI, 1, 2/

От трите трактата само „De legibus“ остава незавършен. Дори по-късно, правейки преглед на философските си съчинения, Цицерон изобщо не го споменава /Div. 2, 1 /. Така че самият той не е публикувал „За законите“.

Според мнението на съвременните изследвачи „De legibus“ се явява като естествено продължение на „De re publica“, където Цицерон посочва какви следва да са законите в една държава, която има претенцията да се нарича република. В първата книга на трактата е отделено място за *естественото право*, във втората става дума за *божественото право*, а третата книга е посветена на *магистратите.*

Най-интересна е първа книга. В началото Цицерон изрично пояснява, че няма да се занимава с „правото на капчуци“ или с „правото на общи стени“ и няма да съчинява формули за стипулации или съдебни решения, а ще обхване въпроса за правото и законите изобщо, като цяло.

Natura enim iuris explicanda nobis est, eaque ab hominis repetenda natura...(Leg. I,17) „Трябва да изясним природата на правото, а тя трябва да бъде търсена в природата на човека“.

Но какво са разбирали под **естествено право** най-напред гърците, а после и римляните, след като биват завладяни от техните философски идеи?

Може да изглежда поразяващо, но древните гръцки мъдреци, изпитвайки

влиянието на източната философия, са смятали и виждали *естественото право в такива положения и правила, каквито се съдържат най-вече в Закона за Кармата и Закона за Прераждането!!!*

Доказателствата за тази констатация са много – не само във философската литература, но и в художествените проза и поезия, в правните текстове и на гърците, и на римляните. Аз избрах текста на De legibus, защото в него открих есенцията, показана по превъзходен начин от превъзходен автор. Бидейки голям ценител на гръцката философия и особено на Платоновата, Цицерон с изумителна точност превежда, предава и тълкува понятия и определения, използвани в ученията на гръцките философи за природата и света. Цицерон е повярвал и в Закона за Кармата, и в Закона за Прераждането. Той не се е съмнявал, че нищожното човечество на малката Земя е подчинено на строги и неумолими Космически закони.

Преди да насоча вниманието към някои твърде интересни текстове от „За законите", във връзка с току-що споделеното бих искала да цитирам едно забележително определение, което Цицерон е приел за истинския или природния закон:

Est quidem *vera lex recta ratio*, naturae congruens, diffusa in omnis, constans sempiterna, quae vocet ad officium iubendo, vetando a fraude deterreat, quae tamen neque probos frustra iubet aut vetat, nec improbos iubendo aut vetando movet. Huic legi nec obrogari fas est, neque derogari aliquid ex hac licet, neque tota abrogari potest, nec vero aut per senatum aut per populum solvi hac lege possumus, neque est quaerendus explanator aut interpres Sextus Aelius, nec erit alia lex Romae alia Athenis, alia nunc alia posthac, sed et omnes gentes et omni tempore una lex et sempiterna et inmutabilis continebit, unusque erit communis quasi magister et imperator omnium deus: ille legis huius inventor, disceptator, lator; cui qui non parebit, *ipse se fugiet* ac naturam hominis aspernatus hoc ipso luet maximas poenas, etiamsi cetera supplicia quae putantur effugerit.(De rep.III,33)

„Всъщност истинският закон е *правият разум /чистата сметка!?/*, съобразен с природата, простиращ се върху всички хора, постоянен, вечен, който призовава към изпълнение на дълга чрез заповеди и отклонява от престъпни действия чрез забрани; този разум не заповядва, нито забранява нещо на честните хора, без да има нужда, но и не може да окаже въздействие върху безчестните хора чрез своите заповеди и забрани. Да се отмени такъв закон е грях, да се обезсили част от него също е невъзможно, нито пък изцяло може да отпадне; да се освободим от същия този закон ние не можем нито чрез сената, нито чрез народа и няма за какво да търсим Секст Елий, за да ни го разяснява и тълкува; този закон няма да бъде един в Рим и друг в Атина, един сега и друг по-късно, а ще остава един и същ, вечен и неизменен у всички народи и през всички времена; ще има един общ Бог като Учител и Повелител над всички – Създателят, Съдията, Вносителят на този закон; който не го спазва, ще бъде *беглец от самия себе си* и отхвърлил човешката природа, ще изкупи това чрез най-големи наказания, макар и да избегне всичко друго, което се смята за мъчение."

В този не голям текст във възможно най-синтезиран вид са предадени основите на „науката на науките".

В индийските Веди, в т.нар. Тайна Доктрина на Изтока, още в Живата Етика или Агни Йога, се казва, че Бог или Боговете са висши Разуми. Техни пратеници, посветени или велики Учители са били Иисус Христос, Буда, Моисей, Мохамед, Озирис. Според тази доктрина всичко съществуващо в Космоса е изпълнено със сила, която се нарича „Живот" и нейното проявление се изразява в Движението, Действието от причинно-следствени връзки, т.е. Карма.

Ето какво е написал Цицерон за това в „За законите":

Perpetuis cursibus conversionibusque caelestibus exstitisse quandam maturitatem serendi generis humani, quod sparsum in terras atque satum divino auctum sit animorum munere, cumque alia quibus cohaererent homines e mortali genere sumpserint, quae fragilia essent et caduca, animum esse ingeneratum a deo (De leg., I, 24).

„Вследствие на непрекъснатите движения и небесни кръговрати се е стигнало до известно развитие, подходящо за зараждането на човешкия род, който, пръснат по земята, се обогатил с душа, дар на боговете. И въпреки че другите елементи, от които били създадени хората, имали смъртна природа, т.е. слаби и преходни елементи, душата им била божествена."

Що се отнася до основите на правото, Цицерон е съгласен с „най-ученитe мъже" /стоиците – б.м./, че трябва да се изхожда от закона и то от този, който представлява най-висш разум. Гърците са го нарекли с думата „nomos", понеже законът е „отдаване, отреждане всекиму своето", а римляните са го нарекли „lex" от „избиране, уговаряне". Гърците според Цицерон влагали в закона идеята за справедливо разпределяне. Така че „произходът на правото трябва да се изведе от понятието за закон, понеже той представлява силата на природата, той е мярката на правото и безправието"/De leg. I, 19/. По-нататък в съгласие с Платон и стоиците Цицерон приема, че човекът е създаден от висшето божество при едно превъзходно условие – единствен от всички същества да мисли и разсъждава.

Quid est autem, non dicam in homine, sed in omni caelo atque terra, ratione divinius? (De leg. I, 22) „Нима има нещо, не само у човека, но в цялото небе и земя, по-божествено от Разума?"

Първото единение на човека с божеството е Разумът, продължава Цицерон. И понеже той е общ и представлява самия закон, то „ние, хората, трябва да се смятаме свързани с боговете и чрез закона" (De leg. I, 23).

Nos ad *iustitiam* esse natos, neque opinione sed natura constitutum esse ius... ad participandum alium cum alio communicandumque inter omnes ius nos natura esse factos.(De leg. I, 28, 33) *„Ние сме създадени за справедливост* и правото не е установено въз основа на мнението на хората, а на природата... Природата ни е създала затова да отдаваме необходимото право един на друг и всички заедно да се ползваме от него".

В продължение на няколко века /I пр.Хр. – III сл. Хр./ в римското право **iustitia** се определя като **constans et perpetua voluntas suum cuique tribuendi; iuris praecepta sunt haec: honeste vivere, alterum non laedere, suum cuique**

tribuere.

„*Справедливостта е постоянна и непрекъсната воля за отдаване всекиму своето, а предписанията на правото са: да се живее почтено, да не се вреди другиму, да се отдава всекиму своето.*“ Точно такава е същността на Закона за Кармата, според който всеки човек получава това, което е заслужил, и още по-точно, за което сам се е потрудил по-рано, било в настоящия, било в предишния си живот. „Което е твое, то си е само твое. Не обвинявай Съдбата или Висшия Разум /Бог/. Той не се намесва в човешките съдби, а само посочва пътя – „живей почтено“ и „не вреди другиму“, се казва в Живата Етика.

Все в тази връзка Цицерон отбелязва, че „Боговете направляват всичко, те виждат всеки какъв е, какво върши, какво си позволява, какво мисли. Те водят на отчет тези, които изпълняват дълга си, и тези, които не го правят. И никой не трябва да бъде така глупаво дързък, че да смята Разума и Мисълта присъщи само нему, а не и на небето, и на света“(De leg. I, 15-16). Така че човекът наистина е свободен в избора си, но трябва да знае, че никога и никъде няма да може да избяга от следствието, което сам е породил. „*Одушевеното тяло се задвижва от свое вътрешно движение*“ /De rep., VI, 28./. Т.е. човекът живее като сам гради своята Карма – добра или лоша. Древните са го казвали и по друг начин: „Няма да пожънеш това, което не си посял“.

„Човече, познай себе си и сътвори себе си с помощта на самия себе си.“

Знаменитото изречение на фронтона на Делфийския храм: „Познай себе си и ще познаеш боговете и вселената“, в което мнозина са видели формулирана същността на елинското светоусещане, всъщност не е гръцка формула, а „основата на основите на цялата индийска философия“, пише Б.Л.Смирнов /Античная философия, М., 1993, стр.129/. Тази именно мисъл е обосновала и определението, което Цицерон ни предава за истинския закон, цитирано по-горе. Тя е развита в предупреждението, че всеки, който се опитва да не се подчинява на този закон, ще се превърне в „беглец от самия себе си“. Но какво означава това? Не е ли абсурдна и напълно безсмислена тази фраза? Възможно ли е човек да опознае себе си в един живот, особено ако той е твърде кратък? Това би била непосилна задача дори и за човек с най-добри мисли и намерения. Обяснение може да даде само Законът за Прераждането. Според него на безсмъртната човешка душа се дават повече земни животи или „тела, подобни на затвор“/De rep., VI, 14/, т.е. толкова, колкото са необходими за нейното усъвършенстване. И тъй като всеки космически закон действа на основата на целесъобразността, то Законът за Прераждането е създаден с цел *усъвършенстването* на душата. Предназначението на човека, както приема Платон, е непрекъснато да се усъвършенства, да достигне, да се уподоби на божеството /или висшия Разум/.

Tu vero enitere. /De rep. VI, 26/ – „Но ти дерзай“, т.е. „Пробивай си път, макар и с мъка“. То е като „Да не се страхуваме от трудностите“, защото това е пътят на усъвършенстването, пътят, по който ще се доближаваме до божественото. Разкривайки „закона на законите“, т.е. Закона относно религията, Цицерон казва: „Трябва да се почитат боговете, които винаги са

живели на небето, както и *тези, които поради заслуги са се преселили там* – Херкулес, Либер, Ескулап, Полукс, Квирин /De leg. II, 19/...

В правната теория винаги е било разисквано отношението на позитивното право спрямо естественото право. Привържениците на идеята за „възраждане на естественото право" вече виждат своята задача в елиминиране на влиянието на „склеротизираното позитивно право". Целта им е да превърнат естественото право в действаща правна система, която е средство на съдията, а не на законодателя. Днешните естественоправници определят правото като „първоначална сила, която не произлиза от държавата. Тя не е негов творец, нито пък е продукт на правото. Силата на правото според тях е резултат от родената заедно с човечеството *правна идея, която е самостоятелно действаща сила*...Когато законът е в противоречие с правото, той не създава право...Съдията е инстанцията, която решава противоречията между закона и правото." Някои от тези съвременни юристи, като критикуват основните принципи на юридическия позитивизъм, направо пледират за възкресяване на учението на Платон, Аристотел, Тома Аквински за държавата и правото /J.Fellermeier/.

Всъщност De legibus на Цицерон показва недвусмислено, че *естественото право и божественото право са едно и също нещо*, че усъвършенстването на позитивното право ще се постигне с доближаването до естественото право, т.е. до божественото право. Това съдържание е осмислено и изложено от Цицерон след запознаването му с Тайната Доктрина. Известно е, че той е бил посветен в Елевзинските мистерии, за които се знае само, че имат нещо общо с орфизма, основата пък на който е именно Законът за Прераждането. Сигурно Цицерон е имал благородното желание да представи по някакъв по-достъпен и по-разбираем за хората начин, в някаква по-юридическа форма, съдържанието на това знание, да ги убеди, че изборът, съдбата им е в техните ръце. Но не е успял. Предполагам, че той не е завършил трактата си не защото се е наложило да замине като проконсул в Киликия, както пишат някои иследвачи, а понеже е виждал, че неубеждаемостта и незнанието на повечето негови съвременници са трудно преодолими, че на една много голяма част от човешкия род ù предстои още векове наред лутане между религия, философия и наука, още безброй разплитания на кармични възли. Може би и Цицерон, както Платон или Сократ, си е задавал въпроса: „Нима човекът е направен от камък? Нима, за да запалиш искра в неговата душа, е нужен силен удар с нещо тежко и твърдо?"

P.S. С тези мисли и разсъждения поздравям проф. Богдан Богданов по случай неговия юбилей и му пожелавам много здраве и още кураж заради благородните му и постоянни усилия да прогонва незнанието и да утвърждава свободната мисъл в познанието.

ЗА „ОМИРОВИТЕ СРАВНЕНИЯ“ У ЙОАН ЕКЗАРХ

Мария Шнитер

Структурата на т. нар. „Омирови сравнения“ (разгърнатите сравнения, характерни за стила на „Илиада“) е широко позната и се употребява в литературата на елинизма, а по-късно и във византийската литературна традиция. Този похват най-често изпълнява функцията на образно „припомняне“ за познати неща, които трябва да „подскажат“ на читателя/слушателя за нещо ново и непознато. Обикновено в позицията на „познатото“ се оказва природен обект; при това е важно да подчертаем, че той е *не цел, а средство на изображението*, т.е. всъщност за автора е важно не изображението на природата само за себе си, а само доколкото то е в корелация с „непознатото“, което трябва да бъде изобразено чрез втората част на сравнението.

Литературата на Slavia Orthodoxa започва развитието си в края на IX в., след налагането на старобългарския език като официален в богослужението и администрацията на България. Независимо дали ще приемем теорията, че при това протича процес на трансплантация на византийските литературни образци, или ще предпочетем хипотезата за самостойното развитие на българската култура, очевидно е, че старобългарските писатели от Златния век са познавали и прилагали наследените от класическата древност знания за изграждането на текст. Това става ясно не само от включването на трактата „За фигурите“ от Георги Хировоск в Симеоновия сборник. Наред с теорията, практическата поетика и реторика се е овладявала и при школуването на български интелектуалци в Константинопол, и при всекидневната работа с текстовете на раннохристиянските писатели (точно те се превеждат интензивно за нуждите на новопокръстеното население).

Отношението на християнската към дохристиянската литературна традиция се трансформира от принципно неприемане, засягащо не само идеологията, но и художествената форма (в ранния период), до творческо усвояване и на формално, и на съдържателно равнище (когато християнството се разпространява масово). Текстовете, които съставят естетическия канон за старобългарските писатели, са удовлетворявали и най-претенциозните вкусове на ранновизантийската епоха.

Йоан Екзарх е сред малцината книжовници от Симеоновата епоха, които не само практически усвояват и прилагат стила и художествените похвати на византийските си „учители“, но притежават и собствен възглед за принципите на творчеството и превода. Навярно той е най-добрият познавач на Античността, живял през българския Златен век. Става дума не само за познаване на схващанията на древните мислители; Йоан Екзарх, единствен сред своите съвременници, свободно владее и ползва и формалните принципи за конструиране на текст, известни и прилагани в гръкоезичната

литературна традиция от Омир, та чак до Метафраст.

Характерен пример за това е употребата на разгърнатите сравнения в „Шестоднев". В тази обемиста компилативна творба те се срещат сравнително често и формално малко се различават от известните образци. Обикновено първата част представлява природно описание, а втората – съответстваща му „отпратка" към нещо ново и непознато. (Новозаветното богословие легитимира употребата на такъв похват чрез напомняне за съответствието между Творец и творение – Рим. 1:20; самият Екзарх го формулира така: „Чрез тези видими неща ние навлизаме в невидимото."[1])

Очевидно е, че традиционният похват е натоварен с допълнителни функции. Ако в „Илиада" сравнението се появява като паралел между войната и мира, „съпоставяйки и разтваряйки една в друга двете възможни страни на човешката дейност"[2], без обаче да поставя ценностен акцент върху една от тях, то при Екзарх „видимото" е единственият възможен път за познание на „невидимото", т. е. на божествения свят на идеите, белязан със знака за абсолютна ценност. Иначе казано, в „Илиада" са „видими" и двете страни на сравнението, а в „Шестоднев" – само първата. Това прави избора на обекта, изобразен в нея, особено важен.

Първата част от разгърнатите сравнения в „Шестоднев" съдържа най-често природно описание. Отношението към природата у Йоан Екзарх не е традиционното за средновековната литература пренебрежение към тленното творение, представляващо само сянка на божествената идея. Въпреки ясно заявения си идеализъм, писателят живо се интересува от света, който го заобикаля; в стремежа си към богопознание той търси да разгадае божествената промисъл във всичко видимо. Ето напр. едно разсъждение за вредата от гордостта:

Но понеже Бог раздели на две сетивно-познаваемите същества, едните създаде с разум и език, а другите остави неразумни. И подчини на разумните природата на неразумните. Но едни от неразумните същества се противопоставят и въстават срещу своите господари. Това те правят, защото и техните господари вършат същото. И макар че са получили разум и език, те се бунтуват срещу своя творец. Затова се надигат и тези неразумни същества, за да се извлече от това, което те правят, поука – колко лошо е да се възгордява човек и без страх да прекрачва установените граници. А може лесно да се види, как бездушните предмети спазват тези граници. Разбунтуваното и надигащото се от бурите море се блъска в сушата, плахо се отдръпва от пясъка и не иска да премине своите граници. И както препускащият кон бива възпиран от юздата, така и морето се връща назад, като види неписания закон, написан на пясъка. И реките текат така, както им е определено отначало. Така бликат изворите, така кладенците даряват на човеците това, от което те се нуждаят. И годините, и часовете се менят поред едни след други. На този закон са подчинени и дните, и нощите. Ако те станат по-дълги – не се хвалят, нито се оплакват, когато накъсяват, а едни

[1] Йоан Екзарх. Шестоднев. С., 1981, 42.
[2] Б. Богданов. Омировият епос. С., 1976, 93.

от други приемат времето и безропотно изпълняват дълга си. И това показва силата и премъдростта на твореца.[3]

Както се вижда, в цитирания пасаж се оформя сложна конструкция от съпоставяни обекти – разумните и неразумните същества, бездушните предмети (морето, реките, изворите, годините, часовете) и техният Творец, създал „неписаните" природни закони. Оказваме се сякаш в огледална зала, където всичко се отразява във всичко, за да се стигне до „невидимото", което дори не е названо пряко – в центъра стои човекът (разумното същество) със своя бунт срещу Бога. Сложната двудялба на божественото творение намира художествено съответствие в едно поетично описание на хармонично устроения свят, в който „силата и премъдростта на твореца" сякаш се оспорват единствено от разумните/неразумни хора. При това (подобно на вече познатото при Омир), „често образът е значително по-пространен от предмета на сравнението. Поводът е като че ли неважен, а образът е цел на изображението".[4]

Така в първата част на разгърнатите сравнения в „Шестоднев" изображението на природата има все по-самостойна функция.

Това дава възможност на Йоан Екзарх да си служи със сравненията, за да изразява собствената си гледна точка към изобразеното. Ето как коментира той например отношението към езическата традиция:

„Някои посаждат диви смокини до питомни и това, което при питомните се появи най-напред вместо цвят, него те вземат и го привързват към дивите и по този начин ги заставят да започнат да раждат плод и да не го губят, нито той предварително да пада.

Защо ви дадох това сравнение с природата? Не затова ли, че много пъти и ние черпим сила за вършене не добри дела от друговерците и от отклонилите се от правата вяра. Ако ти някога видиш езичник или еретик, който води чист живот и във всяко нещо е прилежен, толкова повече трябва да се утвърдиш и да побързаш да станеш подобен на плодородната питомна смокиня, като приемеш от него сила така, както и питомната смокиня приема сила от дивата..."[5]

Разбира се, ние веднага си спомняме евангелската притча за безплодната смоковница (Мт. 21:19-21, Мк. 11:13-14, срв. и Лк. 13:6-9) – на пръв поглед Екзарховото внушение е в съзвучие с евангелското учение. Въпреки това той сякаш „забравя" за съответния библейски пасаж и интересът му към смокините изглежда изцяло агрономически. В следващия момент той съотнася дивите, но пълни с жизнени сили смокини с езичници и дори с еретици, в които – противно на общоприетото в християнската етика – е склонен да намери „чист живот и прилежание". Дали с нищо незаслуженото проклятие към нещастната смокиня, отправено от Исус, се е сторило прекалено сурово на изпълнения с трепетен възторг от всичко живо българин?

[3] Й. Екзарх. Шестоднев, 41.
[4] Б. Богданов, цит. съч., 93.
[5] Йоан Екзарх, Шестоднев, 134.

Дали традиционното отхвърляне на езическата и особено на еретическата мъдрост е изглеждало пресилено за човек, търсещ и оценяващ знанието навсякъде?...

Във всеки случай е ясно, че двуделната структура на Омировите сравнения е изпълнена от Йоан Екзарх с ново съдържание. Овладявайки до съвършенство формалния модел, познат от древността[6], той свободно борави с него, за да вложи собствената си представа за света и отношенията между Твореца и творението. Това не е буквално следване на литературни образци, нито подражание на авторитети. Българският богослов от X век познава и цени традицията, но има самочувствието да търси свое място в нея. Така той създава единствения в средновековната ни литература цялостен образ на мирозданието, включващ макрокосмоса на света и микрокосмоса на човека – едно ново единство, резултат от появата на новото „трето" в опозицията – Твореца. Тази нова за българите от Симеоновата епоха конструкция на универсума едва ли е била понятна и приемлива за всички, въпреки своята вътрешна логика и универсален смисъл. Със залеза на Златния век стремежът новата идеология да се „преведе" на език, разбираем за неофитите, все по-рядко става основен мотив за книжовните трудове. Ще трябва да минат много векове, преди българската литература да прояви отново интерес към природата.Така картината на вселената, описана в „Шестоднев", с нейното единство на природно, човешко и божествено, не намира своето литературно развитие.

[6] Тук оставяме настрана въпроса, дали и доколко Екзарх усвоява античните образци директно и каква е ролята на византийския им „преразказ".

ОТВЪД ЛИНГВИСТИЧНОТО

Мирена Славова

По капризна приумица на паметта в съзнанието ми най-напред изплува спомен за Богдан Богданов като ръководител на Катедрата по класическа филология преди повече от десет години. Неговата динамичност и умение бързо да улавя същността на проблема и да предлага решения – неформални или формални (ако случаят налагаше да се откликне така на някакво безсмислено административно изискване), веднага правеше впечатление. Изобщо той не харесваше закостенялата структура на университетското образование и не случайно, докато беше ръководител на Катедрата по класическа филология през 1989 г., тихомълком изработихме една доста раздвижена учебна програма, която позволяваше на студентите да се профилират след втори курс и даже да избират учебни дисциплини от други факултети. Една практика, която ми се струва, че за съжаление отново е анатемосана. Това сега не изглежда необикновено, но тогава показваше дух, неподдаващ се на унифициране.

Когато бях приета за студентка по класическа филология, упражненията по старогръцки език се водеха от Богдан Богданов. Затова за мене – може би защото младежките спомени са по-жизнеустойчиви и скъпи на сърцето – той си остава "учителят по старогръцки език и филология". Строг и взискателен преподавател, Богданов държеше на системния труд и подреждането на знанието. Особено ми харесваше умението, с което обясняваше значението на старогръцките думи – те са трудни за разбиране, защото семантиката им е формирана в друга културна среда и е резултат от различно сегментиране на екстралингвистичната действителност. Спомням си и досега как обясни значението на думата αἰδώς – онова особено чувство, което обединява в себе си срам, свян и страх и което изпитва гражданинът, престъпил неписаните норми на полисния социален организъм. Чувство, така съществено за културата на затвореното общество на класическия гръцки полис, та модерните етнолози наричат старогръцката култура от това време „култура на срама". Няма да забравя, че тогава Богданов завърши опита си да обясни пред клетите първокурсници тази сложна дума (на всичкото отгоре и с трудно склонение), находчиво казвайки :" Най-сетне това е и чувството, което изпитва Елена, когато разговаря с Приам на крепостната стена на Троя пред погледа на троянските старейшини"(„Илиада", 3,170 и сл.). Естествено тогава аз все още не бях чела Омир в оригинал, нито си давах сметка за спецификата и емоционалната „стерилност" на епическото световъзприятие, но пластичността на тази картина ме порази и със сърцето си почувствах онзи възел от чувства, за който ставаше дума – свена на младата жена пред старите, заслужили мъже, страхá от тяхната тежка присъда, срама за сполетелите Троя нещастия.

В часовете на Богданов аз усещах, че зад всички тези сложни граматически работи (да не забравяме, че старогръцкият език има най-много форми в спрежението си след санскрит), всъщност има един друг, почти непостижим свят. И че който мине през „чистилището" на тези трудни занимания, може да надникне отвъд – в онова наднебесно място по думите на Платон (ὑπερουράνιος τόπος), където божествената душа се храни „с чист разум и знание" (νῷ τε καὶ ἐπιστήμῃ ἀκηράτῳ).

След време, вече като асистент по старогръцки език, аз насочих усилията си в една по-скоро далечна област от заниманията на проф. Богданов – тази на езика на гръцките лапидарни надписи и на старогръцката лингвистика. Но Богдан Богданов беше този, който при обсъждането на първия ми опит за проучване на езика на прошението от Скаптопара до император Гордиан III добронамерено ме предпази от крайни изводи и ми препоръча една чудесна книга. Това бяха два малки тома на Sammlung Göschen, които нито един от езиковедите в катедрата не ми препоръча, но които ми дадоха простор и ме заведоха при много други книги. В края на краищата аз определих интересите си към старогръцкия не като към набор от езикови форми, а като към жив организъм, макар и скрит зад сухи букви, като инструмент за послания и общуване, в което участниците имат своите социални роли, различна образованост и културен статус.

Впрочем делението на заниманията на класическия филолог на езиковедски, литературоведски или културоложки винаги е било неточно. Защото класическите изследвания (Altertumswissenschaft, Études classiques, Classics) a priori предполагат комплексен подход в изучаването на всеки античен текст или артефакт. Почитайки юбилея на един от най-заслужилите съвременни български класически филолози, ми се ще да илюстрирам тъкмо тази позабравена взаимосвързаност между лингвистичното, литературното и социокултурното в изследователския кръгозор на хуманитариста – класик.

Моето желание да се занимавам с проблемите на старогръцкия език и в частност с езика на гръцките надписи бе обусловено от особеното чувство на неподправеност и свежест в общуването с древността, което при четенето на литературен античен текст често е патинирано от ръкописната традиция или от собствената му популярност. Удоволствието от проникването в смисъла на надпис върху камък е двойно – от една страна си преодолял езиковата бариера и си проумял съдържанието му, а от друга си разбрал или се опитваш да разбереш що за човек е този, който е написал текста или за когото е написан текстът – той не е известен писател, нито философ, за когото можем да прочетем в енциклопедиите и чиито текстове можем да открием на библиотечния рафт. Може би е най-обикновен селянин или градски съветник в Месамбрия (днешния Несебър), или просто учителят Главк, който през III в.пр.н.е. пак в Месамбрия е учил на четмо и писмо – всеотдайно и отговорно – децата на гръцките колонисти там, за което е получил почетно гражданство.

Надписите може да са с различно съдържание – да увековечават почитта на полиса към някой заслужил гражданин или да постановяват някакво

решение на народното събрание. Особено интересни са частните надписи – и заклинателните таблички, в които някой се моли да се схване езикът на свидетеля на противника му в съдебен процес, и надгробните надписи, понякога писани в стихове, където някой съкрушен съпруг хвали достойнствата на прекрасната си покойна съпруга. По своята неподправеност последните могат да се оприличат на съвременните графити или некролози, в които зад езиковата неграмотност или претенциозност можем да открием различни човешки индивидуалности и душевни движения. Кой е онзи наш съвременик, който например поръчва некролог за покойната си родственица Елена Иванова Иванова и в скоби е сложил „(Ленчето)“ ? Човек необразован, човек, който не прави разлика между общуването в публичното и частното пространство, между официалния и фамилиарния език, или просто човек, който се е опитал за последен път да бъде в сърдечна близост с покойната? Подобен е жестът и на близките на Диоген от Одесос (днешната Варна), които преди двадесет века са заръчали следния надгробен паметник за своите покойници:

Диоген, син на Зопирион, и жена му
Нана, дъщеря на Хелен, и другата му жена Титис,
дъщеря на Асклепиад, (почиват тук).

Само че отначало им се е сторило – на тях или на каменоделеца, – че е по-хубаво върху камъка да стои: „Диогенчо, син на Зопирион“, а сетне са решили, че е много по-достолепно и тежко да бъде изписано пълното име, и са принудили каменоделеца да изглади мястото, където е гравирал първоначалното „Диогенчо“, и да го замени с „Диоген“. Зад тази чисто техническа лингвистична подробност се крие социокултурен жест, който трудно бихме установили другояче, но който ни позволява да усетим някак отвътре манталитета на средния одесоски гражданин от началото на новата ера.

За добро или за зло, окото на класическия филолог все се вглежда в езиковия детайл. Понякога това може да доведе до педантизъм, даже до измамна самовлюбеност от знанието на толкова много тънкости в езика, че „заради дървото да не вижда гората“, за което Богдан Богданов винаги предупреждава. От друга страна, прецизното боравене с лингвистичния факт, понятен само за сведущия, винаги е опора и предимство при цялостното осмисляне на античния текст, което искам да демонстрирам тук.

Става дума за прочутото второ стихотворение на Сафо, известно още като „Молитва към Афродита“. То е включено в антологията на античната лирика, издадена преди години от „Народна култура“ в превод на Б. Георгиев. Проблемите пред който и да е преводач на това стихотворение са много и трудноразрешими – едва ли е възможно да бъдат предадени адекватно на друг език ритъмът на сапфическата строфа, особеното звучене на еолийския диалект спрямо другите литературни варианти на старогръцки, алитерациите. Дължим запазването на това стихотворение на Дионисий Халикарнаски, който цитира стихотворението в съчинението си „За свързването на думите“ като пример за хармонична композиция и гладко свързване – γλαφυρα συνθεσις. В тази седемстрофна молитва за любов Сафо се обръща

към облечената в пъстровезана дреха Афродита да я чуе, да слезе от божествените висини, така, както е правила и друг път. Сетне наистина неусетно и „гладко" поетесата се вглежда в миналото и ни прави съпричастни на предишните си срещи с Афродита – как богинята се спущала в колесница, запрегната с бързокрили пърхащи врабчета, как с блага усмивка на божественото лице трогателно пита за поредната любовна мъка и обещава помощ. И щом друг път го е правила, нека и сега го направи и бъде нейна съюзничка.

Думата ни е за предпоследната, шеста строфа на стихотворението, където в припомнения разговор Афродита пояснява какво ще извърши, за да изпълни желанията на Сафо:

καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κοὐκ εθέλοισα

„Защото ако бяга, бързо ще те запреследва, ако не приема дарове, ще ти даде, ако не те обича, бързо ще те заобича, дори ако ..."

Умишлено не превеждам последната дума, защото в нея е онзи детайл, който ми е нужен.

Проблемът е там, че в края на строфата сред преписвачите и текстктритиците има разнобой, за който всяко академично издание уведомява читателя си в текстктритичните бележки под линия, но преводът не може да отрази. Става дума за една буква в края на думата εθελοισα, която в някои издания е заменена от εθελοισαν. Това е еолийско сегашно действително причастие в женски род от глагола εθελω – „искам".

Ако приемем първото четене, където причастието е в именителен падеж, прозаичният превод би звучал: „ ако не те обича, бързо ще те заобича, дори ако не иска."

Ако приемем второто четене, където причастието е във винителен падеж – прибавена е буквата N, прозаичният превод би звучал: „ако не те обича, бързо ще те заобича, дори ако не искаш".

Нюансът е налице, макар че и двете четения удовлетворяват по свой начин вътрешната логика на строфата. Работата е там, че всъщност по-точният и пълен превод на двете различни четения е, както следва:

κοὐκ εθέλοισα – „дори ако тя не иска";
κοὐκ εθέλοισαν – „дори ако ти не искаш".

А ето и българския превод на Б. Георгиев, който е предпочел второто четене и е „маскулинизирал" изцяло строфата, добавяйки несъществуващото в оригинала"сам" на втория ред. Така той изцяло създава впечатление, че любовта на Сафо е отправена към мъж, а не към жена:

Дори от теб да бяга – ще те гони
и ако дарове не приема – скоро сам
ще ти донася дарове. Ако не те обича,
ще те обикне – и да не желаеш вече.

Очевидно е, че както някои издатели, така и българският преводач са се смутили от хомоеротичния смисъл на молитвата на Сафо. Но за познавача на античната култура това не е необичайно, нито е необичайно хомосексуалната любов да се заявява в литературни текстове, особено в тези на меликата. Проявявайки излишно пуританство в такива случаи, бихме могли да осакатим прекрасните стихове на Сафо и да ги пригодим за един друг, съвсем не нелицемерен християнски морал.

Затова *си позволявам да добавя края на прозаичния превод*, който предложих по-горе, надявайки се, че след лингвистичното дълбаене в детайла шестата строфа на молитвата на Сафо звучи по-близо до атмосферата на нейната „музическа къща", в която красотата на девойките, любовта и изкуството са си давали среща:

„Защото ако бяга, бързо ще те запреследва, ако не приема дарове, ще ти даде, ако не те обича, бързо ще те заобича, дори ако тя не иска."

ПЛАТОНОВИТЕ ДИАЛОЗИ ЗА ДИАЛОГА

Невена Панова

Този текст се опитва да очертае същността на диалогичното общуване и на диалогичната форма според разсъжденията, които се срещат в самите Платонови диалози. Заради вглеждането в структурата на беседването поотделно ще бъдат разгледани някои от елементите, които осигуряват диалогичността: рамка на диалога, място и време на провеждането му, участници и роли в диалога, характеристики на диалогичното говорене.

Най-подробно е представен диалогът ***Протагор*** и по-важни за темата откъси от други произведения[1]. ***Протагор*** принадлежи към ранните диалози на Платон, за чийто стил е характерна по-голяма драматичност. Точно затова те съдържат и по-богат материал за различните диалогични техники[2].

В началото ще бъдат направени някои уточнения за степента на диалогичност, която можем да усетим в произведенията на Платон. Ние разполагаме само с възможността да тълкуваме „отдалече" диалозите, възприемайки ги като писан текст, а не можем да чуем как активно функционира подобно слово в жив разговор. Съществува и въпросът дали тези писмени извори са свидетелство за Платоновата или за Сократовата философия. В текста ще се използва понятието Платоново-Сократови диалози, макар че не на всички нива може да се прилага подобна унификация. Ето някои различия между поведението (и философстването) на Платон и Сократ, които имат връзка с проблема за диалогичността. Б. Богданов посочва: „Сократ беседва по атинските домове, по улици и палестри, жестът на неговото слово е вече частен, но все още демократичен, отворен към обществения свят. Към този жест Платон добавя Питагоровото затваряне в кръг от посветени, едно чуждо за Атина аристократично поведение. Откъсването от актуалната среда и затварянето в частен кръг минават граница, отвъд която се навлиза в един като че ли сакрален свят"[3]. И още: „Обстоятелствата, съпровождащи Платоновото философстване, не бива да се покриват с обстоятелствата на Сократовото беседване. Наистина те са отразени в писаните диалози на Платон и имат особена функция в тях. Но Платоновото

[1] Основно са използвани изданията: Plato. Dialogi, I-IV, ed. C. Fr. Hermann. Lipsiae, Teubner, 1909; Платон. Диалози, I-IV, прев. Б. Богданов, Г. Михайлов, Ал. Милев и др. С., 1979-1990.

[2] За *Протагор* H. Gundert (Gundert, H. Dialog und Dialektik. Zur Struktur des platonischen Dialogs: Studium Generale 21, 1968, 325) казва: „Този диалог е най-богатият, що се касае до раздвиженост на действието."

[3] Богданов, Б. Мит и литература. II изд., С., 1998, 225.

философско слово е по-сложно и по-многостепенно от Сократовото беседване“[4]. И дори диалозите да са създавани в твърде затворена и сакрализирана атмосфера, а и да имат по-усложнена структура от устните беседи, те все пак рисуват Сократовото общуване – изключително разнообразно по своите форми и проявления, но придържащо се към някакви общи диалогични характеристики, потребности и цели, към чието очертаване се стреми този текст.

Като своеобразен трети поглед, по-късен от Платон, но предхождащ с много мисловните категории на съвременността, към разсъжденията са привлечени ***Анонимни пролегомени върху Платоновата философия***[5]. В тях основно място заема въпросът за диалогичната форма. Началната идея е **сравнението между диалога и космоса**. Диалогът прилича на космоса, защото и той се състои от различни, но подредени елементи (реплики); и диалогът, и космосът са съвършени творения[6].

Рамка на същинския диалог

Тук се включват границите, които обхващат живия, същински диалог; всичко, което е извън самата дискусия; обстоятелствата, които довеждат до нея. Това са главно кратките реплики, разменени между участниците в началните и заключителни пасажи на диалозите, в които често се откриват сведения за уговарянето, търсенето и коментирането на условията за и смисъла от провеждането на даден диалог.

Диалозите обикновено започват с обрисуване точно на „сюжетната рамка“, с някакво съвсем незадълбочено, информативно заговаряне за това, кой откъде е тръгнал, накъде отива, как се чувства, за какво се е замислил и т.н.; следват реплики за някое (обикновено) вече станало събитие, в повечето случаи някой минал диалог, който ще се превърне в тема на настоящия, или пък спонтанно се установява, че на някой възникнал в момента подребен въпрос отговорът трябва да се потърси в по-обстойна дискусия – това са всички онези „малки разговори“, които довеждат до същинската дискусия, настройват участниците за нея. Но дали те трябва да се числят към нея или по-скоро към нейната рамка? И оттам – докъде се простират границите на „истинския“ диалог – съвпадат ли те с границите на отделното произведение, или обхващат само една част от него – тази, в която протича диалого-диалектическото разсъждение, а останалото е рамка (вече нарече-

[4] Богданов, Б., цит. съч., 233.

[5] Гръцкият текст е поместен в Plato. Dialogi, VI, използван е и руският превод по Платон. Собр. сочинения, IV, перев. Т. Ю. Бородей, А. А. Пичхадзе, М., 1994. Вероятно са създадени не по-рано от V - нач. на VI в., повлияни от Ямблих и Прокъл, а А. Лосев (Лосев, А. Плат. диалоги /предговор/, М., 1986, 58-64) ги определя като забележителни, макар и малки по обем.

[6] Анонимни пролегомени, 15.

на „сюжетна“) към това разсъждение? И ако приемем, че наистина може да се говори за рамка на диалога, то тя един от неговите елементи ли е или по-скоро нещо извън него? А освен това, както вече бе загатнато, и в рамката често е поместен някакъв диалог, който по време на провеждане е същински, докато диалозите, същински по съдържание, обикновено са представени като преразказ – все проблеми, свързани с диалогичността на един диалог.

В сюжетната рамка първо може да бъде отграничено **заговарянето**. То се състоява на определено място и в определен момент от време, но не винаги идентични с хронотопа на същинската дискусия. В самото начало на ***Протагор, 309-310a,*** се описва среща на Сократ с негов приятел. „Откъде идеш, Сократе? Не ще съмнение – от лов по младостта на Алкивиад! Аз го срещнах завчера...“ При отговора си на този въпрос Сократ разказва, че се е виждал и по-важното – разговарял – с намиращия се в момента в Атина Протагор, общуването с когото е по-ценно дори от „лов по младостта на Алкивиад“, и бива помолен: „Защо тогава не ни разкажеш вашия разговор, ако нещо не ти пречи“. Тази подкана не прозвучава странно на Сократ, което показва, че подобни **пре/разкази на разговори**, заслужаващи не само да бъдат проведени, но и да бъдат чути при повторение, са характерни за интелектуалния живот в класическа Атина. Следват уверения, че удоволствието от провеждането на такъв диалог-преразказ би било взаимно – т.е. не само да успееш да кажеш и да чуеш нещо ценно, но и да успееш да го предадеш на другите, носи удовлетворение, особено що се отнася до Сократ, който по принцип винаги се стреми да води събеседниците си към научаване на ценни неща, независимо дали в активен диалог с тях – задавайки им въпроси и очаквайки отговори, – или пре-предавайки свой разговор с други събеседници.

Ценно сведение конкретно за **механизмите на преразказване** носи началото на ***Теетет***, в чиято външна сюжетна рамка Евклид и Терпсион се канят да чуят внимателно записания от Евклид разговор между Сократ, Теодор и Теетет, като слушането в случая ще бъде съвсем пасивно, като отдих, а ще чете някой роб. Особено интересна е репликата на Евклид, чрез която той предава трудностите си при записването на диалога, при превръщането на устното в писано слово, каквито трудности съществуват при всяка подобна трансформация: „Описах разговора, като представих не как Сократ ми го предава на мене, а както той разговаря с ония, с които каза, че е разговарял. Каза, че е разговарял с геометъра Теодор и с Теетет. За да избегна затрудненията, които биха създали между репликите поясненията на Сократ, когато казва „и аз рекох“ или „и аз казах“, и на свой ред за отговарящия „той се съгласи“ или „не се съгласи“, та поради това премахнах подобни вмятания и го представих как разговаря със събеседниците си лично“ ***(143b)***. Това е само една от възможностите, а Платон в повечето случаи запазва тези пояснения, но често точно там се съдържат много от разсъжденията за

правилното водене на диалог. От горната реплика виждаме и как самите участници, дори когато нарочно преразказват, обикновено се държат по-близо до живата дискусия.

И в ***Лизис, 203a-b*** са интересни началните пасажи, в които се „завързва" дискусията. Тук и срещата-повод за дискусията е предадена като преразказ, но пред неизвестен слушател. Въпросът, отправен към Сократ от Хипоталес, е почти същият като в ***Протагор***: „Откъде идваш, Сократе, и накъде си се запътил". Отговорът указва посоката, но не и целта на Сократовата разходка: „От Академията направо към Ликейона ми е пътят". Следва покана да се присъедини към групата младежи, Сократ пита кои са те и къде отиват, защото не всяка компания (и не всяко общуване) заслужава отделянето на време. Мястото е една палестра, но това, което явно привлича Сократ, е пояснението: „Времето ни минава в разговори, в които бихме те включили с удоволствие". Щом разговарят, значи прекарват ползотворно времето си.

Обаче, както се отваря тази рамка, очакваме тя да бъде и затворена в края на произведението, да разберем как са се разделили слушателите на преразказа, но това става рядко. И в ***Протагор, 362a,*** няма затваряне на описателната рамка, а просто се казва: „Това като казахме и чухме, ние се разделихме", което поставя край на същинската дискусия, но не се връща към ситуацията, в която Сократ преразказва по-късно тази дискусия, за да я затвори и нея.

Място и време в диалогичната ситуация

По-конкретни сведения за **обстановката**, в която (ще) се развива уговаряната беседа (главно за мястото и времето, **хронотопа** на диалога), се откриват обикновено също сред началните реплики, в или извън сюжетната рамка. Тези сведения биха могли да бъдат определени като **втори тип рамка на диалога**, след като в първата е посочен поводът за разговарянето, а от друга страна дори самата сюжетна рамка често е определена по време и място на провеждането си (както е в ***Лизис***). А ***Анонимните пролегомени, 5, 16,*** казват, че в диалога действащите лица, както и времето и мястото, съответстват на материята в космоса – т.е. това са елементите, *материалните* условия, които изграждат диалога, правят възможно осъществяването му. Времето и мястото обаче, за разлика от участниците, са несъщинската материя, съпътстваща наличието на участници, и затова не са винаги посочени.

В ***Хармид, 153a,*** директно е указано, че за Сократ има обичайни, „любими" места за „срещи-разговори": „...тръгнах с радост да обиколя местата, дето обикновено се събирахме за беседа. Влязох също и в палестрата на Таврей..." В палестра, както видяхме, се провежда дискусията и в ***Лизис.*** Там обаче е посочено и мястото на заговаряне **(203a):** по пътя към

Ликейона, „до малката порта, дето е изворът на Паноп" – подробно описание, което може би цели да внуши реалност на диалога, състоял се сред позната обстановка и не напълно откъснат от останалия живот? Нататък, опитвайки се да поканят Сократ, младежите описват атмосферата в палестрата и като условие за състоянието на диалога се посочва спокойствието, което е почти задължително условие при търсенето на „качествено" място за диалогизиране. Палестрата е обществено място, но все пак там има и спокойни, подходящи за водене на сериозна дискусия кътчета: „Отстъпихме няколко крачки и седнахме на срещуположната страна (а не където текат празничните ритуали) – там беше спокойно..." ***(207a)***.

В началото на ***Пирът, 173b***, откриваме друга подходяща ситуация за провеждане на диалог: „Тъй като вървим, пътят за града е съвсем удобен и за говорене, и за слушане". Мястото отново е сравнително спокойно, малко встрани от шума на полисния живот – разговарящите се движат към града, но са още извън него. А съчетаването на разговаряне с разходка дава също възможност и някой друг да се присъедини към събеседващите. Но и в случая този първи разговор е само рамката, която отвежда към по-монологичната форма на преразказ на минала дискусия. Тя се е състояла по време на пир – отново типичен хронотоп за осъществяването на диалог. Нататък се уточнява и в кой точно момент от пира е подходящо да се разговаря: ако не се прекалява с пиенето, когато дойде време за флейтистката, но тя се отпрати, остатъкът от вечерта може да се прекара в разговори ***(176e)***.

В ***Протагор*** същинската дискусия се провежда в „домашна" обстановка у Калий, където е отседнал Протагор, като в нейното начало ***(317d)*** домакинът предлага да разговарят седнали, което явно е по-удобният вариант. Описано е и настаняването по „скамейки и легла", направено с радост поради предстоящата дискусия на „учени мъже".

А малко по-рано ***(314c)*** Сократ и Хипократ, преди да влязат в дома на Калий, остават известно време пред портата, за да си поговорят, завършвайки започнат по пътя разговор „до входа" – поредното място за водене на диалог, бил той и по-незначителен. След известни „препятствия" с портиера те са пуснати в дома на Калий, където заварват една активна, многопластова диалогична атмосфера. На няколко места се водят успоредно няколко разговора, все около забележителната фигура на някой софист – Протагор, Хипий, Продик ***(315-316)***. Най-интересна е ситуацията около Протагор, който „се разхожда в колонадата", придружен от мнозина, повечето от които предпочитат само да слушат и дори да не се изпречват пред погледа му, което води до постоянно завъртане в групичката. Но това истинска диалогична ситуация ли е или типично софистическо общуване, описано не без доза ирония? Доказателство за такова предположение е липсата на диалог – не се споменава нищо за въпроси и отговори. Но и останалите софисти не разговарят по-диалогично. Хипий е „седнал на един висок стол в срещупо-

ложната колонада", слушателите му са насядали около него и той дава обяснения по разни астрономически и природни въпроси – може ли и тук да се говори за диалог, щом няма една обединяваща въпросите и отговорите конкретна тема, а Хипий просто говори за това, по което е компетентен, и то с различни събеседници, всеки от които се интересува от нещо различно? А и противно на Сократовия метод, при който знаещият задава въпросите, за да се размисли събеседникът, тук тези, които не знаят нещо, направо питат и получават отговор без поредица от диалектически разсъждения. Продик и неговите събеседници пък още се излежават в някакво съседно помещение, а че разговарят, личи от „глухото бръмчене", което се чува, но без да се различават отделните гласове и думи – дали защото разговорът е хем сравнително далечен, хем доста оживен, или защото не е воден както трябва, а участващите в него говорят един през друг?

С тези примери бе засегнат и въпросът, колко различен облик придобива диалогът в зависимост от поведението на главния участник в него. С различните участия в диалога са свързани и други важни особености на Платоновите произведения.

Участници в диалога

И от разгледаните откъси личи, че както е различна диалогичната обстановка при всяка беседа, така различни са и диалогичните участници. Затова е необходимо да се отдели повече внимание на тяхната възраст и опитност, на техните роли и брой.

Според ***Анонимните пролегомени*** по принцип участниците в Платоновите диалози са исторически личности, но не винаги и не напълно са описани точно каквито са в живота, от реалните им качества са споменати най-типичните. Подборът им не е случаен: те са обвързани по някакъв начин с темата, която ще бъде предмет на обсъждане (*5,16*). При това, поне докато са участници в диалог, те не са частни лица[7]. Това означава, че участниците в беседите използват някои свои частни мисли, постъпки и отношения като повод да преминат от тяхното споделяне и обсъждане (чрез което те престават да бъдат съвсем частни) към разискване на твърде важни, общозначими проблеми, към търсене на определения за основни добродетели. Така в *Лизис* от „практическите съвети" на Сократ към Хипоталес как той да спечели своя любимец Лизис се стига до разсъждения за приятелството по принцип. А и цялата диалогична атмосфера показва склонност да бъде

[7] М. Бахтин, разглеждайки по-късните от Платон антични романи, изтъква, че в тях героят „за разлика от всички класически жанрове на античната литература е *частен* човек" (Бахтин, М. Въпроси на литературата и естетиката, С., 1983, 296). Към тези „класически жанрове" трябва да причислим и диалозите на Платон, където „събитията от частния живот се осмислят и подчиняват на обществено-политическите събития" (пак там, 298).

отворена, макар и не максимално – не всеки може да се включи във всеки разговор. Доказателство за това е репликата на Евдик в *Малкият Хипий, 363a*, която подчертава, че една „беседа по философски въпрос" може да има малобройна, но подбрана публика. И все пак разговарянето, както го описва Платон, е едно общностно събитие[8]. И вглеждането в „диалогичния речник" на Платон показва същото: често се говори не просто за dialogos, а за synousia – разговора като „съ-битие" на участниците.

Броят на диалогичните участници не може да се разглежда чисто количествено, колко точно са присъстващите, а зависи от съотношението **присъстващи хора - изказани мнения**. Диалог има, когато участват поне двама души. В Сократовите беседи обаче наблюдаваме често повече участници, които взимат думата. Но според А. Szlezak[9] сред особеностите на Платоновите диалози е и това, че „Водачът на разговора говори винаги само с един партньор. Разговори с повече от двама участника се разпадат на откъси от разговори, които показват водача на разговора в беседа с различни партньори. Не се наблюдават по-големи откъси с участието на трима души". Действително в един момент Сократ, или който и да е друг водещ разговора, разговаря само с един опонент. А колкото до изказваните мнения и техния брой, тук се намесва и **вътрешният диалог**, изключително важен при Платон. Става въпрос за ситуации, когато главният диалогичен участник сам променя своята гледна точка по разисквания въпрос и се оказва, че основното мнение се развива и променя сякаш зад, отвъд, независимо от действителния разговор; това е диалогът вътре в самата позиция[10]. Тук е мястото на чудесната дефиниция за вътрешен диалог в *Теетет, 189e-190a*, където се прави следното определение на мисленето: „Беседата, която душата води сама със себе си по въпроса, който разглежда... Защото това тя да мисли ми се чини точно като да води разговор сама със себе си, да си задава въпроси и да отговаря, да казва да и не. А когато независимо дали по-бързо, или по-бързо тя достигне до определение и вече не се колебае, а твърди все същото, приемаме, че това е нейното мнение. Така че аз наричам достигането до мнение беседване..." Освен важното определяне на мисленето като вид беседване, което съответно превръща всяка мисловна дейност в диалог (а активният диалог с повече участници е нещо като колективно мислене), се дава и ценна дефиниция на самото беседване – то цели достигането до

[8] В подкрепа на това ето какво казва Ц. Бояджиев (Бояджиев, Ц. Античната философия като феномен на културата, С., 1994, 132): „Сократовият диалог - ако използваме един геометричен символ - е затворен в кръга на вече-наличествувалата (или по-скоро вечно-наличествуващата - като идеален образец, като съвършена парадигма) човешка заедност".

[9] Szlezak, T. A. Gespraeche unter Ungleichen: Antike und Abendland, 34, 1988, 2, 99.

[10] Н. Фрай (Фрай, Н. Великият кód. С., 1993, 30 и сл.) казва: „...Мъдростта изпитува от диалог или групово обсъждане, най-често пир, при който Сократ обикновено изпълнява ролята на водач, който сякаш следва своя собствена посока и цел".

мнение, като се набляга повече на достигането, отколкото на мнението.

Но наличието на вътрешен диалог не нарушава принципната публичност на диалогичното общуване, защото дори основното диалого-диалектическо изследване да се развива само от Сократ, чрез неговите гледни точки, Платон все пак предава как става това пред публика, която внимателно следи етапите на разсъждение. Освен това, разглеждайки друга проява на вътрешна диалогичност, М. Бахтин посочва, че тя присъства във всеки реален диалог: „Такъв двойнствен живот води и репликата от всеки реален диалог: тя се изгражда и се осмисля в контекста на целия диалог, който се състои от свои (от гледна точка на говорещия) и чужди изказвания (на партньора)... Тя е органична част от едно разноречиво цяло“[11].

Друга форма на своеобразен вътрешен диалог е вмъкването в разсъждението на мнения на лица, които не присъстват – случаите, когато някой от действителните участници излага за по-голям авторитет предполагаемото становище на някой друг (или на по-голяма група). Наистина понякога се търсят повече (от две) гледни точки, докато се оформят (или обосноват) основните две. Пример за такова **„косвено участие“** е разговорът между Атинските закони и Сократ в ***Критон***, който заема голяма част от същинската дискусия, протичаща само с твърде пасивната намеса на Критон. Участник (макар и косвен) се явява не някой гражданин или законодател, а персонифицираният образ на законите, което свидетелства за универсалната диалогичност в средата и разбиранията на Сократ, Платон и съвременниците им. Този тип участия бе наречен форма на вътрешния диалог, защото те се използват главно като аргумент в подкрепа на едно от мненията (собственото, за този, който прилага подобен похват), а не заявяват напълно нова позиция.

Но нека се върнем към броя на присъстващите участници със следното място от ***Евтидем, 271a***, където Критон се обръща към Сократ: „Кой беше този човек, Сократе, с когото разговаряше вчера в Ликейона?“ Сократ отговаря: „Но за кого питаш, Критоне? Защото не един, а двама бяха...“ – явно сред мнозината заобиколили Сократ, както споменава Критон, е имало двама по-активни участници, но дали Критон е забелязал само един според логичното участие на двама разговарящи? А ***Лизис, 216d*** ни показва, че принципно има и три (т.е. повече от две) възможни мнения. Сократ казва: „Според мен съществуват общо-взето три вида положения – добро, лошо и това, което не е нито добро, нито лошо“. Но по-скоро третото е работно, временно положение, намиращо се между останалите две. Както броят на участниците, така и на изказваните хипотези варира в хода на дискусията, но две са основните линии, по които тече разсъждението.

Причина за тази липса на категоричност колко и кои по-точно са хората

[11] М. Бахтин (Бахтин, М., цит. съч., 133).

и репликите, носители на (не)правилното мнение, е и фактът, че за Платоновия диалог не е толкова важно наличието на едно или две (правилно и неправилно) твърди становища, колкото способността за достигане до становище, дори отрицателно, показващо неразрешимостта на даден въпрос; търси се повече подход, отколкото отговор, което преминава през различни диалогични моменти с различни (по брой и позиция) участия в тях.[12] Без пълно затваряне на диалогичната ситуация участниците продължават своя живот-в-диалози. Донякъде същото казват и ***Анонимните пролегомени, 5,16***, според които участниците са описвани на даден етап от развитието на своята позиция: едни притежават знание, други – истинно мнение, а трети – незнание, което налага участието им с различни роли в диалога.

И така, какви са участниците и техните роли в Платоновите диалози? ***Лизис*** е „типичен" диалог в това отношение: Сократ разговаря със знатни младежи, което създава впечатлението за беседа между учител и ученици. Младежите са описани още в началото ***(203b)*** като „доста много, пък и хубави". А ***Протагор*** представлява опозиция между два метода за търсене на истината, всеки със своите привърженици – софистическия (в лицето на Протагор) и Сократовия.

Понякога диалозите, освен представянето на участниците по име и занимание, съдържат и наблюдения върху произлизащата от различната им възраст различна опитност, поне за конкретната ситуация. В ***Алкивиад, 105e-106a,*** Сократ се обръща към Алкивиад: „Докато беше млад и надеждата за власт още не те изпълваше, божеството не ми позволяваше да влизам в разговор с тебе, за да не разговарям напразно – така ми се струва. А сега ми позволи, защото вече би могъл да ме слушаш". Да, неслучайни са участниците в Платоновия диалог, а той самият се осъществява и с намеса на божествата.

В ***Протагор*** пък, в началния разговор за това, кой е софист, се оказва, че въпросът е труден за Сократ и Хипократ („понеже ние сме още млади...", ***314b***) и те отиват първо да послушат самия Протагор, а след това да обсъдят чутото и с други „учени хора" – за да се стигне до истинното мнение по важен въпрос, се минава през поредица различни словесни общувания, през едно по-пълно диалого-диалектично изследване на възможните отговори.

Отново за различните мнения, които се изказват от хората в различна

[12] В тази връзка Д. Джохадзе (Джохадзе, Д.В. Философия античного диалога. М., 1997, 111) отбелязва: „Платоновите герои, при обсъждането на сложни философски въпроси, нито в един негов диалог не достигат до някакво определено положително или отрицателно крайно решение. Без тази характерна за всички Платонови диалози черта, би се оказало, че диалогът завършва по метода на софистите - с просто тържество на един от събеседниците, победител в спора при единодушното съгласие на останалите участници. Подобен край не би съответствал на общата Платонова концепция за търсене на истината. Затова всички негови диалози завършват с намек за продължаване на разговора в бъдеще."

възраст и съответно с различен житейски опит, в ***Лизис, 222 e-223 d,*** Сократ (след като не е намерен правилен отговор в съответния момент от обсъждането) казва : „...аз повече нямам какво да кажа. След тия думи вече се канех да поканя в разговора някой от по-възрастните..." А в самия край на диалога Сократ обобщава апоретичната ситуация, в която са изпаднали участниците, така: „Станахме за смях днес, Лизисе и Менексене – и аз, възрастният, и вие" *(223b)*. Определението „по-възрастен" пак се отнася до по-опитния участник, в случая до самия Сократ, който обаче също не се е справил с търсенето на отговор, независимо с каква доза (само)ирония е казано това.

Наистина за провеждането на сериозен и смислен диалог е важно на каква възраст и оттам с какви умения са участниците, но важно е и тяхната опитност да им е взаимно известна или поне водещият разговора трябва да знае с кого разговаря, за да определи и как да разговаря с конкретния събеседник, да съгласува по някакъв начин с неговото ниво ритъма на разсъжденията. С тази цел Сократ често подхожда по следния начин в началото на някой диалог: „...и изпитвайки силата на Хипократ, аз започнах да го изследвам, като му задавах въпроси", малки въпроси, но вече с философска насоченост, подготвящи същинската дискусия ***(Протагор, 311в)***.

Вече стана ясно, че броят на участниците е подвижен и ето как диалозите говорят за неговата промяна. В ***Лизис, 207a-b,*** Хипоталес рисува една възможност за **включване на нови участници**, дори само като **слушатели**, в зависимост от избраното за беседване място. Палестрата е удобно от тази гледна точка място, стига там да има желаещи да слушат: „Ако влезете с Ктезип в палестрата, седнете и заговорите, предполагам, че той също ще се присъедини. Страшно обича да слуша, Сократе..." А по-надолу е показано как се осъществява това в действителност – внимателно и постепенно: „...заговорихме за нещо. Лизис започна да се извръща и настоятелно да ни гледа. Очевидно желаеше да дойде при нас. Известно време се двоумеше, неудобно му беше да приближи сам. После Менексен, който междувременно играеше на двора, влезе в съблекалнята и като ни видя с Ктезип, отправи се да седне при нас. Щом забеляза Менексен, Лизис го последва и седна при нас заедно с него. Приближиха и останалите, също и Хипоталес..."

От друг характер е потребността от включване на нови участници на друго място в ***Лизис, 211 a-b***: „И без това трябва да се включите – рекох аз (Сократ). – Защото Лизис не разбира някои неща от това, което говоря. Казва, че според него Менексен ги разбира, и предлага на него да задаваме въпроси."[13] Така сред различните участници се откроява този, който има роля на **отговарящ** – отговаря този, който може да даде правилни, „разби-

[13] Интересна е и репликата, с която Ктезип изказва с помощта на едно „ефектно" сравнение желанието да се включат и те (останалите) в разговора; той пита: „Защо само вие двамата се угощавате, не можем ли и ние да вземем участие в разговора?" (*211c-d)*

ращи“ отговори, като правотата на отговорите е главно по тип отговаряне, а не съдържателно. Често обаче се наблюдават ситуации, когато на Сократ отговаря някой, който не разбира правилно въпроса, но точно в процеса на диалога с негова (на Сократ) **помощ** достига до истината чрез системата от въпроси и отговори. В горния откъс виждаме мястото в диалога и на **„третия участник“** (сборния образ на тези, които слушат двамата, разговарящи активно). Той следи как протича диалогът и не трябва да бъде безпристрастен. Това се изтъква и на други места, сред които с особена важност е методологическата интермедия на Хипий и Продик в ***Протагор, 337-338.*** Там се обсъжда дали е необходим арбитър за разговора и какво да бъде неговото ниво и роля спрямо нивото и ролите на участниците и се решава „жури“ (т.е. „трети участник“) да бъдат всички слушатели. Но тъй като до истината трябва да достигнат най-вече питащият и отговарящият, то когато се намесват, страничните наблюдатели дават съвети или правят коментар главно по начина на водене на диалог. Затова тяхната намеса отново не прави мненията повече от две, защото освен с оказването на методологическа помощ те всъщност се присъединяват към една от двете страни или се разделят от своя страна на две, за да подкрепят всяко от диалогизиращите становища.

Малко по-горе в ***Протагор*** протича уговарянето има ли изобщо нужда от публика при дискусията върху смисъла от софистическото образование, дали тя да се проведе в съвсем тесен кръг или пред всички. Накрая Протагор изказва предпочитанието, с което Сократ се съгласява, да говорят пред всички; повикани са дори разговарящите с Хипий и Продик. Но дали Протагор, софистът, държи на по-големия брой участници в дискусията от съображения, подобни на тези на Сократ – наблюдаващите да дават своето мнение относно протичането на разговора, или пък той (Протагор) иска да покаже пред по-голяма аудитория своето собствено умение да говори и убеждава, както ни подсказва една Сократова реплика в самия диалог? Във всеки случай двамата постигат съгласие по този елемент от диалогичната атмосфера, макар да имат различия по много от способите за водене на разговор.

В споменатата интермедия в ***Протагор, 337-338,*** наблюдаваме и една **размяна на ролите**, друг особен диалогичен способ. Сократ обяснява ясно и кратко схемата за провеждане на разговора нататък: „...нека Протагор ми задава въпроси, а аз ще му отговарям, като същевременно ще се опитам да му покажа как аз разбирам, че трябва да отговаря човек в случай, че бъде запитан. След като му отговоря на всичко, за което желае да ме пита, нека уточни още веднъж своите схващания, като от своя страна ми отговаря...“

Ето и някои наблюдения върху по-особената роля на питащ (обикновено), която има **водещият разговора**. В споменатото начало на *Лизис* на Сократ, за да се присъедини към Хипоталес и другите младежи, не му е достатъчно да разбере, че в палестрата ще разговарят и че присъстващите младежи ще

са много и хубави, но се интересува и кой ще води дискусията: „А кой е там ръководител?“ *(204a)*. Отговарят му, че това е Микос, когото той, независимо дали с ирония или не, определя като добър софист.

За да бъде успешен разговорът и по-специално воденето в него, не е достатъчно водещият да притежава качества за това, а и неговите събеседници да се поддават на водене, както личи от следното място в ***Софистът, 217c***: „Когато разговаряш със спокоен човек, който се води, е по-лесно така да се разговаря с друг. Иначе е по-добре да говориш сам.“ А в началната реплика на ***Малкият Хипий, 363a,*** Евдик казва: „Ами ти, Сократе, защо мълчиш? Хипий засегна толкова въпроси в своята лекция. Няма ли да изразиш одобрението си заедно с нас по нещо от казаното, или да се противопоставиш, ако смяташ, че в нещо е неправ? И без това останахме само тия, които най-много биха държали да взимат участие в беседа по философски въпроси.“ Тези думи са твърде интересни по няколко причини – най-напред те са пример за това, как би могло да започне произведение, което *не* включва преразказ на диалог, а предава направо същинския диалог, без допълнителни „рамкови“ податки за време и място. Освен това в лицето на Евдик виждаме един „водещ разговора“ в съвременния смисъл на тази роля – той дава думата и подканя участниците да се изкажат, но все пак, според особеностите на Платоновата диалогичност, бихме казали, че той е точно синтезираният образ на „третия участник“, който застава на една от страните, а и следи как в методологично отношение протича разговорът. Иначе налице са пак двете възможности – или да се одобри, или да се отхвърли казаното пред Хипий, но да се въведе изцяло нова, трета теза, явно не е било в рамките на античното мислене. За отбелязване е и отделянето на философските въпроси, за които е необходима специална публика и специална диалогична методология. Във връзка с това, а и с редуването на участниците и включването на нови беседващи, говори и ***Лизис, 213d.*** Ето как и защо Сократ сменя събеседника си този път: „Исках Менексен да си отдъхне, пък и привлечен от интереса на Лизис към философски въпроси, смених събеседника и продължих разговора с него.“ Не е пропуснато да се спомене и основното качество (условие за включване в събеседването) – интерес към философски въпроси, който при Лизис е проличал от вниманието, с което е слушал до момента: „Явно беше, че винаги слуша така напрегнат“ *(213d)*.

Но колкото и да са участниците в един диалог, а и каквато роля да изпълняват, важно е и тяхното емоционално състояние по време на разговарянето. **Въздействието на разговора върху участниците** потвърждава мнението за целостта на диалогичното общуване, което е повече от просто разговаряне по някой по-дълбок или по-прост философски въпрос, а общуване, наложено от необходимостта, както от търсене на отговори, така и от пребиваване със съ-беседниците, което им въздейства по различен начин.

При една своя реплика в ***Протагор*** Сократ говори и за въздействието, което му оказва разсъждението на Протагор (***328d***): „След като изказа всички тези свои мисли, Протагор замлъкна. А пък аз още дълго време седях обаян и го гледах с надеждата, че ще каже още нещо, понеже исках да го слушам." Сократовата ирония, която евентуало е налице в случая, не е за пренебрегване, но фактът, че думите на Протагор оказват въздействие, не подлежи на съмнение. Друг е въпросът, че може би при едно Сократово (а не софистическо) общуване желаната реакция не е замлъкването и желанието още да се слуша, а желанието да се вземе страна по въпроса.

За „опиянение" от (чутото в) разговора се споменава и в ***Лизис, 222c***: „При това положение съгласни ли сте – рекох аз (Сократ), – понеже вече сме като пияни от приказки, да приемем твърдението, че сродното е нещо различно от подобното?" Да, диалогът не трябва да се увлича в прекалено дълги разсъждения (макар че са възможни монологични партии в неговите рамки и изобщо реплики с различна дължина), защото иначе се стига до замайване-опиване и е нужно да се правят от време на време почивки и обобщения, дори връщане назад в хода на дискусията, за да не се губи нишката на разсъждението. Диалогичното общуване е накъсано мислене – заради редуването на отделните реплики, но и заради подобни прекъсвания на активното разговаряне, които дават възможност на участниците да обмислят казаното във вътрешен диалог и да премислят начините за воденето на външен.

А следните откъси показват въздействието, което има върху участниците конкретно Сократовото общуване: „Искаш да ме омагьосаш, Сократе – каза Агатон, – за да се забъркам пред мисълта, че тези зрители очакват с най-големи надежди да говоря добре" ***(Пирът, 194a)***. И още (***Менон, 80a***): „Чувал съм, Сократе, още преди да те срещна, че ти самият нищо друго не правиш, а само недоумяваш и караш другите да недоумяват. И сега наистина чувствам как направо ме омагьосваш, как се замайвам от твоите билки, как просто се поддавам на твоето баене и се изпълвам със съмнения..." Менон продължава с още някои метафорични сравнения да описва опасното въздействие на Сократ, което е всеизвестно и което самият Менон в момента изпитва, чувствайки се объркан и неспособен да говори по един въпрос, по който досега е бил наясно и е говорил добре. Той дори твърди, че ако Сократ отиде, държейки се така, в някой друг град, веднага би бил обвинен в магьосничество. Начинът, по който Сократ въздейства на слушателите и учениците си, определено е особен и неговата главна характеристика е, че кара разговарящите (обикновено в ролята на отговарящи) да се съмняват във всяко свое твърдение, показвайки, че и сам се съмнява и обърква.

Характеристики на диалогичното общуване

Цялостният способ за водене на диалог е определен от ***Анонимните пролегомени, 5, 17,*** като съответстващ на природата на космоса. Този цялостен способ-природа се изгражда от отделни техники и елементи. H. Gundert[14], за да представи някои такива техники, се опира на термините „предварителен етап, в който често разговорът тече не така, както се очаква от Сократ да го поеме в свои ръце и да го поведе; криза в хода на обсъждането; неправдоподобно, смешно заключение„ и др. Освен това H. Gundert[15] подчертава, че играта на похватите е различна във всеки диалог. Така, в резултат на **редуването** хем на разни техники, хем на разни роли се оказва, че дори само върху една тема в една беседа може да се говори „под толкова различна форма", както е казано на едно място в ***Протагор, 354e.***

В хода на същинската дискусия се налага и **позоваване на минали разговори**. Има такива моменти от диалога, характерни с *търсеното* наслагване на няколко разговора един върху друг. В ***Лизис, 211,*** след включването на Менексен в разговора на него трябва да му бъде предаден току-що състоялият се разговор, а ако в този втори разговор възникнат неясноти, те ще бъдат изяснени при някой следващ, т.е. трети разговор между Лизис и Сократ. Възможно обяснение за необходимостта от подобни вътрешни /в рамките на същинската дискусия/ преразкази дава следната мисъл на М. Бахтин за същността на всеки жив диалог: „Като се оформя в атмосферата на вече казаното, в същото време словото се определя и от още неизречението, но провокирано слово-отговор"[16]. Това явно е задължителната за диалога поредица от реплики или мисли, които взаимно се предизвикват, наблюдават се и си отговарят, откривана и при Платон.

Диалогът не е спор, както съветва ***Протагор, 337e*** – участниците не трябва да целят само „като най-посредствените хора да сме в несъгласие помежду си". Да се избягва това несъгласие обаче не е така лесно и е необходимо да се внимава. В ***Държавата, V,454a-b,*** Сократ се обръща към Главкон: „... мнозина според моето мнение встъпват в спор против волята си, мислейки, че не спорят, а само водят разговор, понеже не могат да изследват предмета, за който разговарят, като го разделят на отделни видове, като се хващат за думите, те търсят по този начин да водят помежду си спор, а не разговор..." А ето как според споменатата **интермедия на Продик и Хипий в *Протагор, 337-338*** диалогът не се превръща в спор и караница: необходимо е да се търси среден път в стила на разговаряне и от двете страни – т.е. всеки от участниците трябва да се опита да направи някакъв компромис спрямо своя начин на говорене, така че да може да се осъществи

[14] Gundert, H., цит. съч. 325 и сл.
[15] Gundert, H., цит. съч. 321 и др.
[16] Бахтин, М., цит. съч., 129.

диалогът – в конкретния случай Сократ не трябва да търси „точна и прекалено кратка форма на диалога", а да отпусне „юздите на думите си", нито Протагор „да разпусне на попътния вятър целите платна, да бяга по морето на думите и земята да се скрие от погледа му". Този откъс е още едно доказателство и за динамичността на диалогичния метод – има основни техники, но те следва да се използват умерено и най-важното съобразено с конкретните участници и техните привички в разговарянето.

Твърде ценно е и следното място в ***Протагор***, където независимо дали присъства Сократовата ирония, насочена към софиста, или не ни се дава определение за (не)добро говорене (***329a***): „Ако човек би разговарял на тази тема с някой оратор, било Перикъл, било с някой друг майстор на словото, навярно би чул подобни речи, но ако би поставил някакъв нов въпрос, те като книгите не могат нито да отговарят, нито сами да попитат, докато, ако би им задал и най-малък въпрос върху казаното от тях, те също като медните съдове, които при най-лек удар резонират и не спират, докато човек не ги пипне, ни проточват една дълга реч. Протагор обаче е способен да произнася и дълги, и хубави речи, както ни показва днешният случай, а освен това, когато бъде запитан, може да отговаря кратко, а когато задава въпроси, да изчаква и изслушва оратора – качество, което малцина имат." В тези редове откриваме двете опозиции, които често са разглеждани от Платон: **писано - устно слово; монологично - диалогично говорене**, а в критиката на чисто ораторските умения са заложени основните характеристики на доброто диалогично общуване: човекът, който умее да участва в подобно общуване, е способен хем да продължава разговора по темата, но с мярка, а не да се увлича от собственото си говорене, хем да може да разговаря едновременно с това и на други теми, да има знания по много въпроси.

Различните диалогични ситуации предизвикват, освен споменатите позоваванията на цели минали разговори, и **връщания към предишни разсъждения** от изминалия вече диалог, които целят да се обобщи казаното и да се извлекат от него правилните заключения. Така и Сократ, след момент на по-свободно разговаряне, не пряко отнесено до проблема за знанието и добродетелта, предлага: „Сега аз искам да ми припомниш още веднъж отначало отговорите, които даде на моите първи въпроси във връзка с проблемите, които поставих, и да разгледаме известни неща заедно. Въпросът, мисля, беше следният..." (***Протагор, 349a***) Правилният отговор, или поне правилният начин на разсъждение, се постига чрез повторения и доуточнения, но не в монологичен размисъл, а в заедността на диалогичното общуване. А че има необходимост от такива повторения, за да се припомнят и отстраняват получените по-напред заблуждения, става ясно от забележката на Протагор малко след повторното, повторено начало на дискусията ***(Протагор, 350c)***: „Ти не припомняш точно, Сократе, отговорите, които дадох на твоите въпроси".

Освен привличането на потенциално чуждо мнение, при доказателствата в един диалог може да се използват и **„реплики" от друг жанр**. Протагор, в едноименния диалог, си служи с мит и с реч, което не е отречено като чисто софистически похват. Сократ пък укорява Хипоталес (***Лизис, 206c***), че се опитва да привлече любимеца си със стихове и разкази, но съществуват моменти, в които същностното в мненията може да се основе точно на умерено използвани поетически цитати, например отново ***Лизис, 213d***: „... да видим какво казват по тоя въпрос поетите, защото за нас те са като бащи и водачи в знанието".

Но въпреки използването на междинни обобщения, странични гледни точки и други улеснителни похвати, неизбежно се стига и до **затруднителни положения**. При такава ситуация в **"Евтидем"**, ***293a,*** образно е казано, че участниците трябва да се измъкнат от „деветата вълна на беседата". Ето и друго сравнение: „... разискването ми се вижда трудно горе-долу като път. Аз мисля, че трябва да продължим в посоката, която вече поехме..." (***Лизис, 213d***). При спазване на правилната посока, при ползотворно разговаряне, диалогът носи голямо „ловно" удовлетворение, но никога не е сигурно, че участниците няма да се усъмнят в казаното, тъй като диалогът е и редуване в оценяването на развиваните идеи: „И самият аз бях крайно доволен като ловец, удовлетворен, че е хванал, каквото е гонил. Но после не зная как ме обхвана странното съмнение, че не е вярно това, което възприехме. Веднага ми се развали настроението и рекох: – Ох, Лизисе и Менексене! Да не би да сме открили не истинско съкровище, а сън? ", казва Сократ в ***Лизис, 218c-d***. Тук е представена появата на неувереност в отговорите – постигнатите изводи да са измамни и нереални, но те могат също така да са абсурдни и смешни. До **смешно заключение** се стига в ***Големият Хипий, 293c***: „Така че изпадаме в същото положение, както преди това с момичето и делвата – в едни случаи е красиво, а в други не. Дори сега сме в по-смешно положение. Днес, Сократе, ти съвсем не си в състояние да отговориш на въпроса, какво представлява красивото." Тук обаче явно е налице и тази Сократова привичка в разговарянето – да създава впечатлението, че сам не разбира и не може да отговори на поставения въпрос, което в случая води до смешното, защото е невъзможно и безсмислено, заключение.

И така, в опит да се постигне някакво **обобщение** по темата въз основа на разгледаните ограничен брой диалогични ситуации нека се върнем към предмета ѝ като цяло: писаните Платонови произведения, които пресъздават устни диалогични общувания. Б. Богданов посочва: „Писаният диалог предлагал решения, до които философията не би могла да достигне в устния си диалогичен или лекционен вариант. Диалогът преди всичко ѝ пречел да стане система, постоянно я свеждал до философстване, до практикуване на

философия“[17]. Така и този текст се оказва насочен главно към разглеждане на описания устен диалог, но възможно по-непосредствено – без подвеждането му към цялостна система, а вглеждайки се в неговия инструментариум и някои конкретни прояви. Вглеждане, което е възможно обаче именно благодарение на по-голямата подредеˆност и систематичност на писания диалог, форма, допускаща в себе си и авторефлексивни разсъждения за същността си.

[17] Богданов, Б., цит. съч., 239.

„МИТ И ЛИТЕРАТУРА 1“: ПЪТЯТ КЪМ ОСЪЗНАТИЯ ИЗБОР

Николай Гочев

1.

Преди да премина към размислите, към които ме насочи прочитът на „Мит и литература 1“[1], ще се спра на две обстоятелства, които чувствително усложняват задачата ми на участник в диалога с този текст.

Не само дипломираните класически филолози, но и повечето хуманитарно образовани хора у нас, които са имали възможността да проучат внимателно възгледа за словесност, развит в първия вариант на тази книга, са претърпели влиянието на постановките ѝ, а също и на научния език, на който тя е изпълнена. Разбира се, ако читателят се е оказал професионалист в друга област на хуманитарното знание, това влияние би могло да бъде ако не преодоляно, то поне замъглено, доколкото всеки е зависим от терминологията на своята специалност, а чрез нея и от особения възглед за словесност и култура, който се е наложил там. Благодарение на това той би се чувствал както запознат, така и „външен“ спрямо теоретичната обстановка, която книгата е изградила. Това поне на пръв поглед улеснява общуването с нейния текст. Онези положения и термини, които биха могли да бъдат преведени на друг научен език, биха били разпознати като общи за теоретичния инструментариум на автора и читателя: останалите биха били поне временно игнорирани. Диалогът, поставен на такава основа, трудно би могъл да доведе до вътрешно усъвършенстване на коя да е от теоретичните постройки, които се съизмерват в него, но затова пък би открил възможност за асимилиране на нов фактически материал за всяка от тях, което е условие за един вид екстензивно развитие на теорията. Този диалог не е безполезен: той помага за поддържането на нещо като колегиално единство в научните среди и изтъква ценността на многоезичието в тях.

По друг начин стоят нещата в случая, когато читателят на „Мит и литература 1“ споделя не само авторовия интерес към общите въпроси на хуманитаристиката, но и определения материал, който се употребява в изследването. Българската хуманитарна наука не разполага с равностойна школа в литературознанието, която да изпробва теоретичните си конструкции върху антични текстове. Ето защо читателят е изправен пред дилема – да следва без особени промени предложения ясен подход за

[1] Б. Богданов. Мит и литература 1. Хемус. София, 1998.

системно разбиране на класическото литературно наследство или да се задълбочи в неговите основания до степен, при която ще бъде способен да произведе съдържателна критика. Това ще е критика, която ще постави под въпрос или обяснителните възможности на този подход, или кохерентността на главните му положения, или най-сетне възможностите за развитие, заложени в него. Ако изследването убеди читателя, че подходът не е удовлетворителен, това би го довело съответно или до цялостното му отхвърляне, или до основната му преработка, или до отричане на съществуването на продуктивни следствия от иначе завършената теоретична постройка. Ако обаче критиката го изведе до положителен резултат, той би се конкретизирал или в убеждението, че теорията в рамките на приложението си се е оказала истинна, или че при всички възможни резерви относно приложението ѝ, тя все пак е вътрешно непротиворечива и следователно способна да даде обобщено знание, или че независимо от останалите си качества, тя би могла да изведе последователя ѝ до значими твърдения, които не са изказани открито в самия текст. С други думи, ако читателят споделя както материала, така и типа интерес на автора, и все още желае да води диалог, този диалог ще изисква от него напрегнато внимание.

Съществува и още едно обстоятелство, с което читател като мене би трябвало да се съобразява, когато прави опит да размишлява върху писаното от Богдан Богданов. Това е разликата в поколенията, към които принадлежим, която е обвързана (и това е, струва ми се, от полза за перспективността на диалога) с чувствителната разлика между обществените реалности, в които са произведени, от една страна, текстът на „Мит и литература" и от друга, опитите за обсъждането му, които предстоят. Като всяка сложна книга „Мит и литература" се намира в активно отношение най-напред с непосредствената обществена реалност, в която е произведена. Като теоретично произведение, което рефлектира върху начините да се говори за обществената реалност и както казва авторът, да се конципира реалност изобщо, книгата си задава въпроси относно културната обстановка, в която съществува. При какви обстоятелства една култура може да функционира нормално? Дали културният експеримент, на който сме свидетели, се подчинява на необходимите условия, за които историята ни информира? Ако не, дали това означава раждане на особен културен вид, с който теорията трябва да се съобразява, или неестествена конструкция, която не оправдава разходите по своето поддържане? За мен е несъмнено, че такова ниво на разбиране на книгата съществува и то непременно е помагало за това, тя да се превръща във вълнуващ текст за всички, които са можели да постигнат разнообразните ѝ смисли. Но ние виждаме, че това време отминава, а с него отминава и възможността „Мит и литература" да бъде разбирана в онези тънкости, в които са я разбирали

българските интелектуалци преди едно десетилетие. Тук не е нужно да се обсъжда стойността на тази загуба, но е добре сегашният читател да има съзнание за нея – това ще му напомня, че книгата, за която той мисли, има своя съдържателна история. От това следва също, че реализираното ѝ значение днес вече е непостижимо в своята пълнота.

2.

А.

Ще се опитам да припомня – както съм схванал – основните твърдения в „Мит и литература 1", на които се гради анализът на старогръцките литературни паметници.

Науките за човека са отделен и самостоен дял на знанието. Сигурността на тази максима произтича от приетото предположение, че основният им предмет – човешкото общество, може да бъде разглеждан като относително независим от природния си контекст. От това става ясно защо историята на кое да е явление в човешкия свят се счита за непълноценна спрямо историята на културата: тъй като, съгласно възприетия в „Мит и литература" език, ние можем да наричаме „култура" онова, което винаги е присъщо на човешкото общество и благодарение на него обществото се идентифицира като човешко. Следователно всички явления в човешкото общество, които са му присъщи, доколкото то е човешко, трябва да бъдат разглеждани като прояви на културата и особеностите им да бъдат извеждани – според силите ни и в степента, в която това изобщо е възможно – от особеностите на културата.

Двата главни рода на културата – традиционен и „съвременен", биват различавани въз основа на отношението им към изменението, независимо дали то е предизвикано от външно влияние или вътрешен стремеж към преструктуриране. Основно средство за поддържане на собствената специфика при всеки от родовете е изработването на текстове. Макар и в „Мит и литература 1" думата „текст" да се употребява на места в много широко значение, включващо, да кажем, протичането на празника или дори една цялостна система от ценностни ориентири, все пак вниманието е насочено към словесния текст и неговите възможности да изпълнява задачи, свързвани с конструиране и съхраняване на определена културна обстановка. И така, онова ниво на един словесен текст, занимаващ се на пръв поглед с приключенията на някакъв човешки персонаж („герой"), на което се разглеждат въпроси, свързани с идентификацията на цял човешки колектив, и промените, които той търпи, се нарича „мит".

В една от своите прояви, означена като „вторичен мит", митът, попаднал в ограничението на други начини за концептуална подредба на действителността, не може да функционира еднакво при всякакви обстоятел-

ства, а има своя естествена среда. Това е празникът – особена композиция от действия и текстове, разположени във времето в определен и при идеалния случай – неизменен ред, където събралата се и нагледно представена във своята физическа цялост или чрез пълноправните си представители общност преживява както своето единство, така и своята неизменяемост: а изображение на неизменяемостта е именно този периодично възстановяван винаги един и същ комплекс от действия и текстове. Празникът, символично осъществяващ възпроизводството на общността в нейния идеален вид, е това, което отличава традиционния род култури: той е територията, на която общността е свободна да реализира своя същностен – и безинтересен за науката, доколкото тя се ограничава просто с изработка на културни типологии – порив към отвъдното.

Извън територията на празника общността се разпада в ежедневието, което се усеща като фрагментарно и лошо подредено и където несамодостатъчният човек – повече част, отколкото единство – става причастен към необходимото, но неблагородно благо на физическото оцеляване и на общуването с други несамодостатъчни същества, което от своя страна пак е заради физическото оцеляване. Това е причината – казва „Мит и литература 1" – непосредствената социална и още повече битова действителност, както и изобщо кое да е настояще, неоформено чрез големите смислови модели на миналото, да се оценява като мрачно, неинтересно и дори непознаваемо. Културният род, към който принадлежи гръцкото общество от времето на класиката, познава различни средства за съпротива срещу сложността на настоящето и заплашителното изобилие на непосредствената действителност, в която е включен всеки: и едно от тези средства е разработването на митологичния смисъл на наследените или възникващи в тази действителност разкази.

От друга страна, макар употребата на митове да е естествена необходимост за подобна среда, тя никога не би могла да си служи с тях в чист вид, защото, ако митът наистина е само един аспект на текста – независимо дали наричаме текст само словесното произведение, или допускаме и по-общите значения на тази дума, – той не би могъл да съществува самостоятелно. Явно митът се нуждае от някакъв сложен знаков носител, а той от своя страна разполага и с други нива. Едно от тях, което действа в рамките на словесния текст и което изследването – в полза на теоретичната си стройност – противопоставя на мита, получава богатото на значения название „литература".

Съвсем естествено Богдан Богданов е отминал дискусиите за „литературата изобщо", за да се съсредоточи върху техниката и смисъла на взаимодействието ѝ с мита. Литературата, най-общо, е онова, което прави мита поносим: защото дори в обстановката на празника, където всичко е устроено, за да бъде употребяван митът, той пак би бил твърде агресивен,

значи твърде идеологичен и поради това би бил застрашен от бързо изхабяване, ако не беше литературният филтър, който да предпазва слушателя от крайното еднообразие, а мита – от загубата на ефективност. Необходимостта от непрестанно освежаване на носещия текст обяснява защо изпълняваните пред публика „Илиада" и „Одисея" все пак са прекалено големи, за да бъдат изпълнени наведнъж и защо трагедиите от времето на класиката са се оказали толкова много. Причината е, че гръцката и особено атинската култура от времето на класиката са достигнали дотам, да бъдат твърде подвижни, значи твърде отворени към външни влияния. Необходимият за тяхната – в основата си традиционна – култура мит би бил безпомощен пред разнообразието на промените, ако не беше снабдяван (като Протей) с нови и нови фабули, които да задоволяват нарасналите културни апетити на тази енергична публика.

Б.

Теорията, ако заслужава името си, мъчно се задоволява с обикновеното подреждане на фактите, с които борави. Причините са известни: всеки разбира, че наличните факти са случайни и дори теорията да ги свързва убедително, от това не следва, че тя ще успее да се справи с тяхното (неизбежно) умножаване или, което е още по-тревожно, със съмнението в безпристрастността на техния подбор. Освен това тя не би намерила възражение срещу някое алтернативно тълкуване на същите факти, което е не по-малко убедително и също така небезпристрастно изтъква едни от тях, а игнорира други. Най-сетне теорията, която ни интересува тук, се занимава с исторически предмет, който, щом е такъв, не допуска експеримент – и поради това тя се оказва лишена от един сериозен критерий за истинност на умозрителната постановка. Единственото, което би могло да даде подкрепа на такава постановка, без да я прави задължителна – защото никое нематематическо знание не може да претендира за задължителност на своите твърдения, – е хармоничното оформление на самата понятийна конструкция, на която предстои да бъде прилагана към един или друг материал.

И така, „Мит и литература 1" се занимава с изследване на текстовата продукция в рамките на един от двата рода култура, предполагани от теорията, върху която се базират предложените анализи. Няма защо да се очаква, че в тази книга, чиято задача е достатъчно ясно ограничена, авторът непременно ще потърси място за пълно изложение на концепцията си за култура. И все пак тази пълна концепция присъства в текста, и когато мислим върху него, ние би трябвало да имаме познание за цялостното ѝ съдържание, независимо дали нейните положения са изрично изказани или не.

В „съвременния" културен модел, който се противопоставя на наблю-

давания в „Мит и литература 1", проблемът за идентификацията и измененията на колектива не е централен. Причината за това е, че този род култура отхвърля необходимостта от съществуването на устойчиви колективи: в него се извършват непрестанни операции по разграждане на едни колективи и построяване на други и тези процеси протичат със скорост, която не допуска възникване на „колективно" съзнание. В такава култура индивидът е слабо закрепен за една или друга общност: точно това му позволява да се осъзнае като нещо отделно и неделимо и да насочи своя интерес към собствената си съдба, а не към събития, засягащи общностите, в които участва. Ето защо в такава култура традиционният празник се оказва излишен: той не може да изпълнява задачата за сплотяване на хората в едно цяло, при положение че в нея – културата – човек би могъл да съществува, като сменя общностите, към които принадлежи по своя воля. В такъв случай празникът се запазва като проста освободеност от редовния труд и придобива друга функция – да снабдява човека с територия, на която той, оттегляйки се от заетостта по общуване с непосредственото си обществено обкръжение, да се обръща към истинната реалност, която този път е собственият му индивидуален и сякаш независим от едни или други конкретни и задължителни обществени контакти свят. Тази територия се нарича още „частен живот".

Струва си да се отбележи, че промените в обществената сфера, в която индивидът ежедневно участва, макар и значителни в сравнение с тези, които би му предложил делникът в едно традиционно общество, все пак изглеждат недостатъчни по отношение на това, към което тази култура естествено се стреми. Ето защо неработното време в нея, което, както и при противопоставения ù род, ù дава свободата да бъде онова, което наистина желае, се запълва активно с действия, които биха снабдили човека с още повече нови контакти и впечатления от тези, които той нормално осъществява по време на работа. Това състояние на непрестанно търсене на „различното" или „интересното" е пряко свързано с извънредната важност, която нетрадиционната култура отдава на „новините". В нея се наблюдава свръхпроизводство на новини, а това от своя страна води до все по-силно стесняване на онзи времеви интервал, който се определя като „настояще" и който се приближава до това, да се идентифицира с буквалното значение на думата „днес". Този, от гледна точка на потрадиционно възпитания човек, патологичен интерес към днешното неизбежно е съпроводен с подчертано игнориране на актуалността на буквално вчерашното, да не говорим за онова, което в съвременния български език се асоциира с израза „далечно минало". Що се отнася до възгледа за „отвъдното" в рамките на тази култура, той се намира в близка аналогия с онова, което традиционното общество мисли за даденото в непосредственото ежедневие: отвъдното е тъмно, непознаваемо, дори несъщест-

вуващо, или пък „измислено“, значи то е просто лишена от съдържание формулировка.

В такава обстановка словото е непременно преносимо, сиреч писано. Текстовете се произвеждат и размножават с лекота, при това опазването им е осигурено. Текстът има задачата да осигурява на читателя си желаното „ново“ и да го прави както на нивото на фабулата и свързания с нея именен материал, така и на техниката по оформянето ѝ: последното води до преосмисляне на традиционните жанрови системи. Традиционният жанр се ползва не като естествена форма на изказа, а като едно от възможните му облекла: смяната на облеклата също е в полза на обновяването. По подобен начин оцеляват и традиционните фабули, както и изобщо всеки разказ, отнасящ се до миналото: индивидът в своя частен живот се нуждае от различност, наричана понякога „екзотика“, и я добива, надничайки в миналото и отвъдното, чиято намеса в сферата на сериозното ежедневие на практика е изключена. Наложената употреба на всеки текст като литературен ни показва противоположния начин, по който човекът в едната и другата култура придобива своето благо. Ако в традиционното общество той прекратява ежедневната си заетост, за да отдаде своята индивидуалност на колектива и отхвърляйки вредното разнообразие на света, да участва в опростената му подреденост, тук той се отказва от понятно структурираното ежедневие именно защото то му се струва бедно и посяга активно към преизобилието на усещания, които осигуряват желаното единство на индивидуалността му. Те се оказват нужни не защото влизат в разбираеми отношения помежду си, а само защото са привлечени от него свободно и с готовността си за присъствие си го уверяват, че той съществува.

3.

„Мит и литература 1“, така както аз я разбирам, е философска книга, чийто дух е свободен от догматизъм. При всичката си заетост с изясняването на своя предмет това, което тя предлага по същество, е активен размисъл върху проблема за благото. Наблюденията върху една голяма традиционна култура, които тя съдържа, създават условия да се разбере, че жизнеспособното общество има сили да предложи на повечето от своите членове концепция за щастие, която да ги удовлетвори. В този смисъл липсата на рефлексия върху ценностите в среда, където културата функционира нормално, не е голяма беда. От друга страна обаче, съществуват болни култури, където няма баланс между концепция за благополучие и механизъм за неговото набавяне. В тях обикновено е налице струпване на маси от умерено нещастни, мърморещи индивиди, които копнеят по благополучието така, сякаш то е нещо обещано, но неизпълнено: тяхното страдание би останало нелечимо до момента, до който те сами не

пожелаят да узнаят нещо повече за онова, което би ги направило щастливи.

Оставайки недогматична, „Мит и литература" носи нещо от песимизма на платоническата убеденост в йерархичното разпределение на благото. Балансираната култура осигурява благополучие на мнозинството от своите носители: и все пак това е едно усреднено благополучие. Но ако някой успее да се добере до изворите на схващането за благо, той ще има условие да направи своя избор: и ако този избор, независимо как се нарича, е укрепен със знание, той ще остане окончателен и ще даде на човека онова, което културата не може.

ДАЛЕЧНОСТТА – ОДИСЕЯ

Орлин Тодоров

Този текст се опитва да проблематизира йерархията на опозиците. Става въпрос за критиката на един установен (преди всичко от западната метафизика) ред, постулиращ приоритета на същностното пред случайното, своето пред чуждото, присъствието пред липсата, съзнанието пред несъзнаваното и естествено близкото, познатото и практикуваното пред далечното, недостъпното и забраненото. В тези йерархични редове първият термин от векове е бил смятан като първичен, независим, фундаментален, докато вторият е конципиран просто като усложнена трансформация или модифицирано проявление на първия. По думите на Дерида това не е само един метафизичен жест сред много други, а самата метафизична необходимост, внедрена не само във философията, но и във всички сфери на мисленето. Именно в тази насока може да се говори за „доминацията на метафориката на близостта"[1], свързана с ценностите на убежището, дома, охраната, притежанието, присъствието и гласа. Работата по деконструирането на йерархичните опозиции от своя страна е насочена към преобръщането на този порядък, към позитивното тематизиране и придаването на нова стойност на така наречените „вторични термини". Ето най-общо към каква стратегия се опитвам да присъединя разработването на проблема за далечността в „Одисея".

Към завръщането

Да бъде приет и отличен в обществото на феаките за Одисей е условие за завръщане в Итака. Ефектите на далечността, натрупани върху странника, трябва да бъдат неутрализирани. Необходимо е неговата неопределеност (чужденец, изхвърлен гол на морския бряг) да бъде преодоляна, а далечността компенсирана. Митологичната и ритуална функция на игрите често се състои именно в компенсирането на някакъв недостатък, в изразяването и преодоляването на конфликт. Природата (за да използвам класическата опозиция) е нанесла ущърб върху странника. Всичките му нещастия се дължат на морето и феаките изразяват това с думите: „Друга злина поужасна в света от морето не знаем". Компенсирането на тази злина може да се осъществи чрез практиките на културата.

В осма песен Одисей е поканен от Лаодамант, сина на Алкиной, да участва в спортни състезания. Тази покана не е достатъчна, за да породи сериозен конфликт поради факта, че Лаодамант е домакин и чужденецът се коле-

[1] В тази връзка вж. също и книгата на Бърнстийн, Р., *Новата констелация* (С., Критика и хуманизъм,1996), с. 170.

бае, той трябва да бъде предизвикан в истинско съперничество и това прави Евриал. Много културни категории могат да бъдат открити на това място в текста, но нека подчертаем само възгледа, изразен от Евриал, че статусът и рангът на един мъж се доказва в игрите[2]. Победата на Одисей е категорична, неговият диск преминава всички граници и така се създава прекомерност, която за миг застрашава символната функция на самата игра (в известен смисъл той надхвърля човешкото и това дава повод на текста да разкаже за нещастията на героите, които са се мерили с боговете). Смисълът на игрите обаче е не да представят прекомерност, а напротив - умереност и конвенционалност. Един човек или група хора, които страдат от някакъв недостатък, са предизвикани в състезание, където неминуемо трябва да победят, за да възстановят символно някаква предишна загуба. Точно тази конвенция се представя в игрите. Компенсаторният им механизъм е очевиден, след победата си Одисей е умит, помазан с елей, всички феаки му поднасят дарове. Благородният му произход е доказан чрез умението му в игрите, статусът му в културата е възвърнат благодарение на победата му в тях. Далечността е компенсирана, героят вече не ѝ принадлежи, символното му завръщане в обществото на хората е осъществено чрез отърсването му от далечността.

Одисей е герой на завръщането. Текстът на „Одисея" като че ли е категоричен по този въпрос и всичко е насочено към завръщането. Одисей ще се завърне в себе си, в собствения си дом, ще приеме отново всичките си функции на цар, баща и съпруг само когато осъществи и последния ритуал за преодоляване на далечността. Според финалното пророчество той трябва да вземе едно корабно гребло и да отиде в земя, където хората не познават морето. И когато някой го запита накъде е тръгнал с тази „веялна лопата", той трябва да забие гребото и да принесе жертва на боговете. Не бихме могли да отминем този край или тази телеология, те са прекалено значими за представянето на далечността в културата на Запада. Далечността, която е породила изместване, а с това разцепване и криза в идентичността, непоследователност в поведението, несигурност и податливост на различието и още други ефекти, които ни предстои да наблюдаваме. Тази далечност трябва да бъде компенсирана и преодолявана, тя обаче е и интегрална част от съществуването, произвежда събития, а с това и текст, който безспорно оперира чрез противопоставянето и свързването ѝ с близостта.

Заемане на позиции

Такава позиция спрямо текста, свикнали сме да я наричаме диалектическа, безспорно има своите основания. Склонен съм да приема, че тя наистина, както смята Леви-Строс, демонстрира един същностен аспект от мисленето ни, мислене, което не е преди или след текста на Одисея или който и да било митологичен текст, а във и чрез него. От позицията, която

[2] Омир, „Одисея", 8: 156-195, цит. по превода на Г. Батаклиев (С., Анубис, 1995).

ще ви приканя да заемем сега обаче, бих искал да наблюдаваме и нещо извън диалектиката на близкото и далечното, а също така и извън доминацията на присъствието и принадлежността. Този подход ще нарека, достатъчно метафорично, гледане на далечното или „телескопия" и именно чрез телескопията ще се опитам да предам друга динамика на един от най-значимите текстове на Запада за далечността.

Фигурата

Специфичен жест на Западното мислене е да установява собствената си традиция чрез определени фигури. Това схващане може да бъде свързано директно с полето на митологичната продукция, разбирана в най-широк смисъл. Тази продукция безспорно е пронизана от най-разнообразни стратегии: философски, политически, психоаналитични, антропологически... Всички те са породили и придали значение на фигурите на демиурга, културния герой, субекта на желанието или познанието, изкупителната жертва, откривателя и т.н.... Множество имена могат да бъдат цитирани в тази фигуративна редица: Едип, Прометей, Дионис, Сократ и естествено този, който ни интересува пряко – Одисей.

Статутът на една фигура не е безпроблемен, от една страна той трансформира митологичните персонажи в концепции, схеми за поставяне и разрешаване на проблеми, превръща ги в модели за действие или реагиране. От друга, именно този статут им гарантира функционирането като един вид метафори. Следвайки Лаку-Лабарт[3], трябва да припомня, че установяването на тези фигури в Западната културна история не е ставало без участието на модерната философия. Чрез придаването на онтологически статус на определен персонаж, самата онтология спира да се самоопределя като онто-теология и се превръща в онто-антропология (или според неговия термин в онто-типология).

Одисей като Едип

Фигурата на Едип, едва ли е създадена единствено от Софокъл или Фройд. В нея са вплетени поредица от позиции, които могат да бъдат проследени от Аристотел, през Хегел и Ницше, до Хайдегер. За краткост, а и заради аналогията, избирам онази концептуална рамка, която превръща Едип в диалектическа фигура. Трагическият герой (Едип цар, от който обикновено се извежда тази фигура) е принципно спекулативен герой: едновременно ужасяващ и предизвикващ състрадание, престъпник и жертва, незнаещ и постигащ познание (Аристотел).Екземплярният човек (моделната структура), едновременно автохтонен и неавтохтонен (Леви-Строс). Първият философ (Хегел), търсещ друг, но откриващ себе си. Субектът на желанието (Фройд), установен от и срещу ефектите на културата (табуто върху инцеста и символният авторитет на бащата). Ако се помъчим да очертаем силуе-

[3] Lacou-Labarthes,Ph., *Oedipe comme figure*; „L'imitation des modernes" (Paris, Galilée, 1986), pp. 203-211.

та на Одисей, ще видим, че диалектиката отново е свършила своята работа, разбира се, не без концептуализирането на далечността, която е и основният проблем в текста на „Одисея".

За да представя фигурата на Одисей в тази перспектива, ще се облегна на разсъжденията на Б. Богданов. И така, Одисей може бъде мислен като екземплярен случай, съвместяващ два вида благополучие. Едното е свързано с комплекса от власт, имотност, уседналост, уреден дом и стабилна идентичност, сведени до конкретни категории като вярна съпруга, добър син, царска титла, предани слуги... Към това благополучие е насочен стремежът за завръщане, завръщане в земята, в културата, в дома-семейство, в себе си. Настояването на това благополучие е недвусмислено в текста, то придава на Одисей статус, който е едновременно културен, политически и психичен. Другото благополучие е амбивалентно и все пак, доколкото е вплетено в Западната идеология, еднакво мислимо с първото. Чрез скитанията на Одисей се представят откъсването от дома, нарушената идентичност, несполуките и премеждията (всички ужасни ефекти на далечността). Според двойствената ценностна структура обаче пребиваването в далечността е от една страна, нещо лошо (лишения, премеждия, смърт), но от друга, нещо добро (набиране на опит, научаване, динамика). Тъй нареченото от Б. Богданов „моряшко" (защо не пътешественическо или завоевателско) благополучие, представя необходимата работа по одругостяване. Диалектиката (и...и) тук е възможност да се покаже как Одисей става себе си не само чрез възстановяването на първия вид благополучие, но чрез противопоставянето и съвместяването на двете[4]. Тази диалектика обаче е валидна само доколкото съществува постановен телеологичен дискурс върху пътешествието, който ретроактивно се стреми да произвежда установими, предвидими и контролируеми метаморфози и изменения. С други думи, тя е възможна само благодарение на осъщественото завръщане. Тази позиция е доминирана от едно неотменимо намерение да се изкове връзка между завръщането и скитането, между двете благополучия, и колкото и да се отлага първото (20 години са почти срок на безкрайността), в края на краищата трябва да има компенсация. Унищоженото желание, изразходваните емоции, смъртта всъщност са изгубени само за да бъдат възстановени по-добре. Или както казва Лиотар, „няма как да се отървем от завръщането и за да останем Западняци, по-добре да си вземем бележка от двойствеността и да я култивираме[5]".

Фигурата на Одисей тогава представя както „разцепването" на субекта, а с това и състояние преди установяването на самата субективност, така и възможност за съвместяване. Част активност, част пасивност; част декодираща интелигентност, част емоционална объркаността; част нагонно желание, част културна цензура; част удоволствие, част нещастие; част законност, част трансгресия... И ако те наистина могат да се съвместяват, какво би попречило на

[4] Тезата, която демонстрирам, без големи изменения е заета от Богданов, Б., „Мит и литература" (С., Наука и изкуство, 1985), с.78.

[5] Lyotard, J-F., *The Tensor* in „The Lyotard Reader" (Oxford, Blackwell, 1989).

Западния субект да мисли себе си в термините на Одисеевия комплекс?

Намерението ми обаче е да изследвам възможността за отиване отвъд диалектиката, да предложа вариант за деконструкцията на Одисеевата фигура. Защото именно далечността, която е постоянното пространство на „Одисея", прави съвместимй множество различни (про-)позиции, които се отнасят до един и същ субект и тук оперира не спекулативната игра на издигането, а неограничената възможност за разподобяване. Това разподобяване, следвайки класическия жест на деконструкцията, ще се представя не другаде, а в името на Одисей. Преди това обаче необходимото метафоризиране на пространството.

Домосът

Навярно изглежда парадоксално, че няма да говоря директно за външното пространство на далечността и пътешествието. Това често е правено, а и значенията на това пространство са ясно изразени в текста на „Одисея". Струва ми се по-любопитно да кажа нещо повече за дома на Одисей.

И така, Одисей е на път, на път към своето завръщане у дома. Сигурно е излишно да повтаряме изхабената метафора, че пътят е човешкият живот. Краят на пътя безспорно бележи края на този живот (както и края на разказа), но все още не сме там и нека не бързаме да се оплитаме в телеология. Човешкият живот в западната тропология е свързан и с друга метафора, тази на „домоса". Бихме могли да я опишем така: фасадата, семейството, стопанството, поколенията, сезоните, работата по поддържането и удържането на дома. Езикът на този дом е ритмичен: повторения, памет, кръговрат на вещите и душите. Тук всеки има своето място, намира своето име, своя момент в кръговрата. Обичаите, задълженията, статусът, работата и грижата, целият ансамбъл на съвместното битие, битието един за друг. Времето е доместицирано, нещата прекъсват, за да започнат отново. Ето го времето на деня – от сутрин до вечер, от изгрев до залез. Пространството е оградено със стени, с думи и жестове, с власт - и за всичко това има определена памет. Паметта на дома, на семейството, запечатана и предавана в разкази, действия, роли, тела и маниери. Пространството и паметта са култивирани и тук „colo" има поне две значения: култ към боговете и грижа на боговете за дома. Разказите също са култивирани и култивират. Телата спират за отдих и тогава словото ги задвижва, извежда ги навън и отново ги връща, и всичко е устремено към кръговрата. Към домоса, време-пространството на повторението. Тук е деспотът – господар на дома, (както сочи и етимологията [6]), съпруг и баща, цар – олицетворение на домашната монада; Одисей преди Одисея, преди Илиада. Жената, майка, стопанка – пазителка на огнището, съсредоточие на прекалено голяма домашна власт, но и фигура

[6] Des-potes, по-ранната форма вероятно е била dem-s-potis, означава домакин, владетел, господар; лесно е да се отнесе към санкритското dam-pati, господар на дома; важно е да подчертаем, че в думата за владетел съставката des директно препраща към domos.

на несигурността, застрашена от напускането на дома[7]. Пенелопа (другото име на хитростта), жената, която, отстоявайки дома, го подлага на разграбване (парадоксалното име на постоянството). Тук е първородният син, потенциален, но и невъзможен наследник на царя, защото Телемах е просто едно от имената на Одисей[8]. Слугите, съседите и мястото на трапезата, очакващо странника.

Положението, така както го обрисувах, следвайки Лиотар[9], обаче е прекалено идилично. Значенията на тази метафора са твърде идеализирани и сигурно биха подхождали повече на буколиките. Домосът обаче в неговия идиличен ритъм е невъзможност и фикция. Не само за нас, но и за Одисей в текста на „Одисея". Той по-скоро е име на липсата (винаги далеч и никога възстановим). И точно в това трябва да видим конститутивната му функция. За субекта, който установява себе си само когато се отдели от нещото, с което е органично свързан, а то на свой ред се превръща в символ на липсата и дава пространство на желанието[10]. И на разказа...

До този обект (станал символ) никога не се достига в реалността, затова той притежава характеристиките на примамката или клопката. Ето в какво се състои функцията на „домоса", този, към който пътува Одисей, дома-примамка. „Одисея", както ми се струва, говори именно за такъв дом. Вижте какво става при завръщането на Одисей. Нови страдания, прикривания, изпитания, престъпления, бунт... Намесата на боговете в края на текста може и да потуши бунта, но това не води до възстановяването на домашната монада, на хармонията и повтарящия се ритъм, защото този ритъм не може да бъде представян директно в епоса. Епосът, Западният мит за Одисей все още не може да говори направо за идиличния дом, за метафората на хармонията и близостта.(За този дом не може да говори и трагедията, където във всяко кътче на дома се спотайва някаква анти-природа, насилие, ужас. Домосът тук представя „двойната връзка" – убийство, инцест, изневяра, там, където се предполага хармония, близост и топлота.) И така, домът-семейство (това разбираме под домос) е невъзможното. Това, което е винаги напред, вечната „цел-примамка", която е конститутивна само доколкото е непостижима. И разбирате, че тук невъзможното не е опозиция или абсолютен друг на възможното, а негов случай. Ето накъде пътува Одисей . Ето защо още не сме в телеологията, а в телескопията. Поглед към идеалния домос отдалеч.

---

[7] Според патрилокалния модел, за който свидетелства Одисея, при липсата на Одисей Пенелопа трябва да напусне брачния си дом и да последва новия си съпруг (или да се върне при баща си). Домът на Одисей става владение на Телемах.

[8] Съществува мнение, че имената Телемах (този, който се бие надалеч) и Телегон (далекороден) са епитети на Одисей.

[9] Голяма част от разсъжденията върху „домоса" заемам от Lyotard, J-F., *Domus and the Megapolis* in „The Inhuman" (Cambridge, Polity Press,1991), pp. 191-204. [Срв. бълг. изд.: Лиотар, Ж.-Ф., "Нечовешкото", изд. СОНМ, С., 1999 г., с. 186-199. – Бел. ред.]

[10] Изказвам тази мисъл в духа на Лакан, вж. например: Lacan, J., *Le Séminaire de J. Lacan*, Livre IX (Paris, Seuil, 1973), pp. 193-195.

Името

Но кой е Одисей? И тук ще се заемем с най-трудното, най-постоянното и най-изменчивото, с неговото име. Чрез името ще се опитаме да представим телескопичните проблеми на героя, поставен в далечността. Нека погледнем на „Одисея" като на разказ за и чрез името на Одисей. Поради това и едно кратко изложение на проблема за името.

Личните имена не са лесно определими същности, нито пък обозначават такива. Те по-скоро бележат отправните точки за установяване на мрежи от значения, в които и сами попадат. Името се завърта в шемета на най-разнообразни фрази, за и чрез него могат да бъдат произведени премного различни изказвания. При всичко това една негова функция остава неизменяема, функцията му на указател. Именно защото „указващата му стойност остава непроменима във всички възможни светове"[11], то е така податливо на различията. От една страна, отговаря на необходимата процедура по установяването на референта, от друга, прави възможна безкрайността от различия, отнасящи се към него. Пластичността му е много висока, когато попада в хетерогенни фразови режими и все пак ограничавана, когато влиза в системата на други наименования, чрез които бива класифицирано. Името е чисто означаващо, прикрепено към някакво конкретно съществуващо, но една от характеристиките му е да оцелява и надживява съществуващото.

И така, на кой език принадлежи името Одисей, на старогръцкия или на българския, на оригинала или на превода? Собственото име е „постоянен указател" и поради това е непреводимо. Какво би станало, ако следвайки етимологията (или псевдоетимологията)[12], преведем Одисей със Сърдитко? Това едва ли може да се нарече превод, просто създаваме ново име. „Името не принадлежи на никой език, то в известен смисъл е извън езика."[13] Естествено, отнася се и към някакъв общ смисъл и така може да бъде обяснявано, перифразирано, превръщано в нарицателно. Последната характеристика, която ни е необходима, е, че името представя. И тук името Одисей не е толкова насочено към живота, Битието или реалността, колкото към представянето на значенията им в текст.

Имайки предвид казаното до тук, нека последваме разказа и се заемем с името Одисей. Нека, изследвайки икономията на името му, се опитаме да видим защо Одисей си служи и с други имена и как субектът, надарен с име, получава фундаментална възможност за полинимия и анонимия:

Музо, запей ми за този герой многоопитен, който
странства дълго, откакто порути свещената Троя...
За него изпитваха жал боговете-всички освен Посейдон.

---

[11] Според прословутата формула на Крипке; Kripke, S., *Naming and Necessity* in „Semantics of Natural Language" (Dordrecht, Reidel,1972).

[12] Odysseus има неясна етимология, текстът на „Одисея" представя една късна (вероятно псевдоетимология) от odyssomai (сърдя се).

[13] Дерида, Ж., *Вавилонски кули* (С., Критика и хуманизъм,1993), с.29-37.

Неотстъпно преследваше богът с гняв Одисея
божествен...[14] (I,5-20)

Името се появява още в първа песен, то посочва субекта на разказа, прикрепя се здраво за него и в този миг се превръща в негов постоянен указател. В началото на разказа Одисей е името на герой, цар, съпруг и баща, който отсъства от своя дом, име на пленника на Калипсо и на разрушителя на града (а това е престъпление), преследван от Посейдон и покровителстван от Атина. В първите четири песни, наричани „Телемахия" (и тук няма да пропуснем факта, че това име говори директно за далечността[15]), Телемах търси Одисей и единственото сигурно нещо, което знае за него, е името му. Чрез името той научава нещо за този, който е негов баща, както и за себе си, за това, как името на някой друг е част от собствената му личност.

Ето сцена в двореца на Менелай, Телемах показва кой е, щом реагира на името на Одисей:

„От ахейците друг не е толкова теглил, колкото сам
Одисей е претеглил... И ние не знаем жив ли е той или
мъртъв..." Рече така и събуди у него тъга по баща му –
едра сълза той отрони при скъпото татково име.
(IV,105-115)

Телемах знае за кого разпитва и кого търси само благодарение на името. Имената на баща и син бележат общата принадлежност към едно семейство и една култура. Тук те принадлежат на система, в която името значи само чрез връзката си с други имена. То е класификатор и белег на паметта, гарантира, че един е свързан с друг и само така може да има място и статус в културата. И когато Елена запитва: *„Знаем ли, о, Менелае, любимецо на боговете, тези мъже чуждестранни с какви имена се гордеят?"* (iv 135), след като сърцето ѝ подсказва, че този, който реагира на името Одисей, е свързан с това име, тя получава и отговора. Здраво се закрепя за референцията и вече знае, че има само един субект, който е син на Одисей, и той стои пред нея със собственото си име, вплетено с името на бащата – Телемах, син Одисеев.

Далечността (пространството извън домоса) безспорно повдига въпроса за името, чрез него се разиграват възможностите за идентичност и другост и затова нека се върнем към Одисей. Гостуването му при феаките е особено показателно. Алкиной, чрез който са представени твърде много устойчиви за елинската култура твърдения (какво значи уважение към госта, умереност в отношението и разбирането на другия, как човек среща боговете и защо те са негови родственици, как странстването и загубата на дома са най-големите нещастия, които сполетяват хората...), наред с всичко това повдига и въпроса за името. Името е не само „предикат на съществуването", но и неотменимо условие за пълноценно присъствие в културата. Алкиной пита за името на Одисей, след като гостът е му е възстановил своя

[14] Цитираните пасажи са по Омир; „Одисея" (С., Народна култура,1981).
[15] Телемахия може да се преведе буквално като „далечна битка".

статус чрез победата си в игрите. И така, за да може да участва в пира, да слуша песента на аеда, да заема място в общността и да приема дарове, гостът, доказал благородния си произход, трябва най-сетне да назове собственото си име. Да не се прикрива зад безимието. Такова е изискването и принципът на самата култура (тази, която слуша текста за Одисей).

Няма човек на земята, останал напълно без име –
ни благороден, ни долен, доколкото той се е раждал.
Всеки, щом види света, от родители име приема...
(VIII ,550-555)

Името е елемент в културния апарат, чрез него човек се вписва в рода, в територията и в народа си, веднъж установен, този твърд контекст превръща името в пълноценно средство за общуване, оприличаване и отнасяне. Назован със собственото си име, възвърнал името си, Одисей може да остане при феаките, но и да моли за завръщане. И тук именуването е потенциалната възможност за място сред другите и за завръщане към себе си.

Какво става обаче, когато някой попадне в култура, толкова далечна, че да не разпознава тези ефекти на името? Проявяват се нови ефекти и тук името служи на анонимността. В IX-та песен Одисей разказва за премеждията си при циклопите, същества далечни на човешката природа, носещи всички белези на чуждото (канибали). Настояването за именуване на пръв поглед е същото, Одисей поднася дар (вино) на Полифем и циклопът пита за името му, за да може да го класифицира, да му придаде ценност и да му отвърне с дар. Името – като гаранция за идентичност – е същностно условие и за размяната. Както ще видим, име и дар притежават симетрични функции – даровете се оказват така измамни, както и името:

Мойто прославено име желаеш, циклопе, да знаеш ?
Никой е моето име.
(IX,360)

Псевдоомофонията (oudeis – Odysseus) се превръща в псевдонимия. Личното име е част от езика, но и извън него, различно от другите думи. Полифем приема Никой за собствено име и затова, призовавайки другите циклопи на помощ, твърди:

Братя, погубва ме Никой с коварство, но не и със сила!
(IX,405)

Те пък схващат „никой" като част на речта и отвръщат:

Щом не те никой насилва и сам си лежиш в пещерата,
туй ще е болест от Зевса, за нея не знаем лекарство.
(IX,410)

Болестта, за която говорят циклопите, е играта на собственото име с езика, възможността всяка дума да послужи за име, но и невъзможното съвпадение на думи и имена.

При Кирка Одисей е името от пророчеството: един-единствен субект, притежател на това име, не може да се превърне в прасе. Името е свръхдетерминирано, защото е предварително назовано:

Сигур си ти многоумният смел Одисей,
за когото Хермес... предсказа (X,330)

След като името е установено чрез съвпадение с пророчеството, Кирка не се интересува от друго, освен от взаимното откриване на сърцата в любовна връзка. Тук името служи в любовта.

Царството на сенките представя друг проблем. Нека го използваме, за да видим какво в името (собственото име) е собствено. В най-общ смисъл собствеността е нещо, което ти принадлежи, което може да се използва, разменя, уголемява или изгубва. Загатнахме как Одисей прави всичко това с личното си име (и предстои да го наблюдаваме). В смъртта проблемът за името е особено изострен. Тук Одисей не може да има друго име – името е собствеността, с която не може да разполага. В отвъдното не можеш да говориш за себе си като за друг и така не разполагаш напълно със собствеността на името си.

В живота обаче името е възможност за различие, разминаване, отделяне от себе си. При Евмей (XIV песен) Одисей използва името си, за да говори за себе си като за друг. Представя се за критянин, приема друго име, изтрива името си, използва културната потенция (която текстът нарича хитрост), т.е. ефектите на името, за да се крие. Малко по-нататък (XVI песен), когато се разкрива пред Телемах, прави тъкмо обратното. Единственото, на което настоява, е името си. Видът му е така променен от Атина, че нищо не може да свидетелства за него освен името :

Няма при вас друг Одисей да пристигне освен мене.
(XVI,200)

Настояването на името естествено може да се разглежда и като настояване на закона на името. „Името на бащата“ (le nom-de-père), установяващо символния закон (nomos), който синът трябва да признае. То е това, което (в реда на символното) въвежда закона и удържа желанието. Да не забравяме, че до този момент Итака е била владяна от името на Одисей, което едновременно позволява и прави проблематично неговото отсъствие; име така ревностно отстоявано от сина му. Срещата между двамата наистина е по вкуса на психоаналитиците. Проблематичността ѝ се състои в това, че всеки от тях среща името по различен начин. Телемах трябва да идентифицира един човек с „името на бащата“, Одисей пък трябва да наложи отново собственото си име като „име на закона“. Няма да се впускам в повече подробности, единственото, което ще подчертая, облягайки се на текста, е, че за да наложи съвпадението между собствената си личност и името си (като закон, в Итака, пред сина си), Одисей е преобразен в бог или свръхчовек.

Срещата на Одисей със собствения му баща ще ни послужи като обратен пример. Лаерт не се отнася символно към името на сина си, за да разпознае Одисей са нужни конкретни доказателства, родствени истории, припомняне. Бащата не може да приема символно името на сина, обратното е неизбежно.

Споменах, че името е белег на паметта. При разпознаването на царя от Евриклея, а и по-нататък от Пенелопа, то е поставено в особена връзка с

действителния белег от глиган върху крака на Одисей. И тук името трябва да съвпадне с белега, който (поради изменчивата същност на самото име) служи като неизменен маркер за идентичност. Жените в „Одисея" се интересуват от белега и за това има различни причини. Ще загатна само една. Брачната връзка между Пенелопа и Одисей е установена върху една тайна (тайната на леглото). Всяка тайна предполага и определена криптонимия. Нито видът, нито произнасянето на името Одисей може да отмени изпитанието с брачното ложе. Тук става въпрос за един тип отношение и познание, където името може да остане непроизносимо.

Накрая нека прибавя още един прагматичен аспект. Защо Одисей се появява така често в текста само с личното си име[16]? Смята се, че Odysseus е пред-гръцко име и за да го разберат и класифицират, елините са му придали етимологии (както показах в бел. 14). Другият начин да бъде укротено безспирното му изплъзване от мрежите на референцията, както видяхме, е поставянето му в рамка с друго име (лично + бащино име). Одисей, синът на Лаерт (Лаертид), това за елините е името на свободния човек, на този, който може да бъде личност. Личното име, употребено само по себе си (без бащиното), е име за роб, за куче или за бог. Човекът, този, който е свързан с културата и локалния си контекст, е обвързан с две имена, но Одисей (героят на далечността) се явява само с личното си име. Този, който пътува и се „сражава надалеч", може да бъде наричан с едно-единствено име. Навярно формата и използването на името се прибавя и подчертава ефектите на далечността.

Името, както ми се струва, представя най-пълно проблемите за субекта на странстването и далечността. То не е друго освен афоризъм (и тук за сетен път трябва да се облегнем на етимологията, защото афоризъм произлиза от aphorizo – разграничавам, отделям, разделям и чак тогава определям точно, дефинирам). И когато казваме това, то трябва да значи, че името е онова, което едновременно определя, но и отделя някой от себе си, едновременно поставя и отмества границите около собственото и чуждото. Името в крайна сметка е самата възможност за приближаване и отдалечаване, за телескопия и разподобяване. И именно тук няма финал, липсва последователност и сигурност, защото името постоянно оцелява...

Послепис:

Съвсем недостатъчно би било просто да заявя, че този текст е посветен на професор Богданов. Навярно трябва да кажа колко много идеи и интерпретации съм заимствал от него (имайки предвид какво място в творчеството и преподаването му заема Одисеята), до степен, че не съм сигурен какво от написаното ми принадлежи. Но доколкото такава е съдбата на всяко писане, не това искам да подчертая. Онова, което искам да изразя, е благодарността и признателността си към Богдан Богданов за възможността в продължение на няколко години да обсъждам и разговарям с него не само върху големите текстове на Запада, но и за всевъзможни теми, които съществуването и творчеството предлагат.

[16] Този въпрос и възможния му отговор заемам от разговор с Б. Богданов.

UNE INSCRIPTION INÉDITE AU HAMMOND CASTLE MUSEUM DANS LE MASSACHUSETTS

Petar Dimitrov

Notre sexagénaire, M. le professeur Bogdan Bogdanov, bien connu dans le pays, ne l'était moins au temps où nous, alors étudiants en troisième année, l'avons vu entrer dans la classe de grec en 1969. Il était très jeune, mais plein d'ambition avec une expérience acquise à l'Université de Tirnovo.

Tout sceptique qu'il était, il avait bien l'air de quelqu'un venu imposer du bon ton dans nos occupations grecques qu'il savait être insuffisantes et mal organisées. Il venait d'une université qui faisait ses premiers pas et était devenu célèbre pour son cours de littérature ouest-européenne plutôt que pour ses cours en langues classiques. Les temps étaient difficiles, mais les enthousiastes ne manquaient pas. M. le professeur B.Bogdanov, était entre les premiers jeunes intellectuels à s'appliquer assidûment à la propagation et la mise en oeuvre des grandes idées de la civilisation européenne. Avec beaucoup de tact, en augmentant d'effort chaque jour, il poursuivait son but: une meilleure instruction, une grande qualité tant bien théorique que pratique. Il considérait cette activité être sa mission, et je le vois encore, incessant dans cette envergure en faire autant. Si c'est vrai que le destin n'est que le caractère d'un homme, il n'en est moins vrai pour

M. le professeur B.Bogdanov.

J'ai joui d'une longue amitié déjà en ma qualité de collègue avec lui à la Chaire de Philologie Classique à l'Université de Sofia, et j'ai eu beaucoup d'occasions de s'en instruire de son sens, devenu fameux, de l'équilibre des choses qu'il maintient par l'ordre et la discipline qui lui sont propres. Parfois son sang-froid et son sens d'humour se donnent rendez-vous sur la même piste ou le doute et le goût de l'absurde ne sont qu'un certain état de l'âme. L'important pour lui est d'avoir une position et d'en prendre garde, parfois contre soi-même, son amour-propre étant le but préféré de son sens d'humour. Tel je l'ai connu, tel il est, un vrai stoïcien. Je lui suis très reconnaissant.

J'aimerais bien donner pour ce volume en son honneur un texte bien équilibre, un texte pas triste, mais réel, un texte intéressant aussi bien pour le spécialiste que pour l'enthousiaste, un texte, enfin, où l'homme étudie soi-même tout en jetant un coup d'œil vers l'autre coté, l'au-delà, l'ambiguïté des choses et son histoire.

***

Le destin m'a amené dans un coin sur l'Océan Atlantique au nord de la ville de Boston, dans un musée, Hammond Castle Museum, autrefois la maison de John Hays Hammond, Jr., un riche ingénieur et inventeur, qu'il avait construite pendant les années 1926-1930. La maison représente un château dont les éléments éclectiques du Moyen-Age à l'époque de la Renaissance ne le rendent moins intéressant de tout point de vue. Dans une lettre de sa correspondance qui nous est parvenue, il avait écrit avoir acheté au pied de la colline Capitolinienne à Rome, dans un petit magasin, voire une cave, des stèles funéraires et ex-voto pour très peu d'argent. Une petite stèle que j'ai trouvée incorporée dans la voûte d'un arc, à l'extérieur de son château, fait partie de cette collection. Elle n'a pas attiré l'attention des spécialistes soit pour le texte, soit pour le sujet qui est banal. C'était donc une belle occasion de lui attribuer une meilleure place malgré qu'elle soit oubliée, loin du pays ou elle avait été créée et dédiée à un patron.

Je suis en possession de la photo, faite par moi-même, et j'ai pu examiner la stèle. Cependant, j'ai fait tout mon travail d'une certaine distance, la stèle étant inaccessible à trois ou quatre mètres du sol. Donc, cette publication doit être considérée préliminaire. Tout ce qui je peux dire, c'est qu'elle a une hauteur de 62 cm et une largeur de 29 cm, dont les lettres, en cinq lignes, ne sont plus grandes de 3.5 cm, et que l'exécution a été faite par un graveur qui a fait de son mieux pour imiter un stoichedon. La forme de la stèle me fait penser à une stèle funéraire. Le texte lui-même ne suggérant rien, étant sobre, simple et laconique, mais éloquent. Le-voilà:

Juste au-dessous du 'fronton' le graveur en hésitant a mis
F(ecit) D(edicavit) L(aetus) L(ibens) IV(lio)
et puis, plus sûr de soi-même
IVLIA(nus) HIL(arius) P(ublici) P(ortorii)
S(ervus) PATRONO
SUO C(aio) IVLIO
DORYPORO

La tradition de l'édition nous oblige de rendre ce texte, en publication pour la première fois, comme il suit:

F(ecit) d(edicavit) l(aetus) l(ibens) Iu(lio) / Iulia(nus) Hil(arius) p(ublici) p(ortorii) s(ervus) patron / o suo

C(aio) / Iulio / Doryporo

Le datif Doryporo a un "o» final tout petit, mais clair, qui se trouve en haut de la ligne. Les lettres sont régulières et la stèle peut être datée du 2e aussi bien qu'au 4e siècle ap. J-Chr.

La traduction est la suivante: « Iulianus Hilarius (*vel Hilarianus*), esclave chargé de l'impôt de l'Etat, a fait et a dédié (cette stèle) en faisant une libation à son gré à (son patron) (C.) Iulius (Doryporus).

Ceci fait, nous pouvons faire quelques remarques.

L'Historique, pour situer l'inscription, nous donne une idée des relations sociales et économiques dans lesquelles avaient vécu les personnages mentionnés. L'esclave avait une certaine position en assumant un poste qui le distingue comme quelqu'un de lettré, chose habituelle car il y avait, on le sait, des esclaves instruits qui rendaient des services à l'Etat aussi bien qu' à ses patrons. Notre Iulianus avait eu la chance d'être désigné apparemment par son patron pour le service de *publici portorii servus* puisqu'il lui avait dédié cette modeste stèle funéraire. La question est de savoir s'il était en compétition avec autres esclaves pour le poste. Une chose est sûre au moins, si cela avait été à Rome, il aurait eu de la peine de devenir le receveur de taxes. D'habitude, à l'époque impériale il serait un esclave de l'Etat. Donc, nous avons la possibilité d'un esclave qui n'habitait pas Rome, mais plutôt une des provinces. Une analyse du matériel onomastique nous vient à l'aide ici. Ce sont les noms des personnages. D'abord, Iulianus est nommé d'après le nom de son patron C.Iulius et avait comme second nom un sobriquet, Hilarius. Les esclaves d'habitude portaient un seul nom et au génitif, le nom de leur patron, suivi de *servus* ou en abrégé *s.* Dans un nombre de cas, ils avaient deux noms, le second étant un sobriquet, comme c'est bien le cas ici. Il faut signaler aussi que les *servi publici*, les esclaves de l'empereur, portaient des noms se terminant en *anus* dérivés du nom de leur patron. Par contre, les étrangers, recrutés dans les légions romaines, souvent auraient pris le prénom et le nom de l'empereur sous lequel ils étaient inscrits dans l'armée.

Nous arrivons au nom du patron. Or, le prénom et le nom étant C.Iulius, nous pouvons supposer que c'était sous quelqu'un dont le prénom et le nom avaient été C. Iulius. En général, c'est l'époque impériale dès son début. D'autre part, il y a un seul empereur portant ces deux noms: c'est Caius Iulius Verus Maximinus, connu comme Maximinus Thrax. Il est dit d'avoir possédé le pouvoir entre 235 et 238 apr. J-Christ. Le patron pourrait bien être devenu citoyen romain pendant son bref règne ou bien être le descendant d'un étranger devenu romain sous C.Iulius Verus Maximinus. Et c'est son cognomen qui le fait, en effet, très probable: Doryporus. Ce nom de famille est de langue thrace et il apparaît dans notre inscription pour la première fois. Nous allons nous arrêter pour ne dire que ceci: Il y a nombre de noms latins comme Mucapor etc., qui peuvent bien être aussi thraces. Doryporus, dans sa forme latine, est thrace parce que nous l'attribuons à

l'onomastique thrace selon des critères linguistiques. Nous avons assez de noms en *por* en thrace (Decev 374) aussi bien qu'en Dory-, Duro- etc.(Decev, Die Thrakischen Sprachreste, Wien 1976, 149 s.v. Dor-Dur- etc.) et jugeons être utile de faire mention que ces critères ne font pas de Doryporus un thrace. Ce qui le fait thrace est plutôt l'analyse de la situation ethnique et culturelle (Voir en dernier lieu la discussion chez Heikki Solin, Studia in Honorem Georgii Mihailov, Sofia 1995, p.433-447).

Le patron enfin, est un étranger devenu citoyen romain sous l'empire. La question que l'on pourrait se poser est si nous avons affaire à un romain de Rome ou d'un patron de la province de Thrace ou de Mésie. Nous pouvons, dans cette intention alléguer plusieurs exemples des *Inscriptiones Latinae in Bulgaria repertae*, Sofia 1989, rassemblées par M. B. Gerov, p.226 s.vv. *patronus, servus,* etc. Rappelons ce qui dit M. H.Solin des esclaves de Rome, ainsi que le bref intermède réalisé par M. Alexandre Fol à la fin de cet article. Voir plus haut: aucun ne porte le nom de *Iulianus Dorypori servus*. Bien au contraire, les esclaves, receveurs d'impôts dont les patrons portent des noms d'origine thrace, ne sont trouvés que dans des inscriptions provenant de Thrace, de Mésie, et de Dacie.

Conclusions: Il me semble que nous avons parcouru un long chemin du rivage de Gloucester jusqu'aux terres thraces. L'espoir de pouvoir lever un peu les rideaux du passé nous a guide dans ce long voyage que nous allons maintenant terminer. Voilà le bilan de nos recherches et de nos réflexions:

1) Nous avons une inscription qui jugée par son exécution, forme artistique, langue et formules épigraphiques employées ne nous fait penser qu' à une telle inscription que l'on n'en trouve qu'en pays thrace, et sans doute pas à Rome.

2) L'esclave et son patron sont thraces non seulement par leurs prénoms, noms et nom de famille qu'ils portent, mais aussi et surtout parce qu'ils appartiennent selon l'analyse de leurs fonctions sociales et politiques au monde thrace a proprement parler.

3) Dans la vue d'une analyse plus profonde et systématique de l'onomastique thrace nous avons pu ajouter à une liste très longue déjà un nom apparaissant dans notre inscription sous une nouvelle forme. (Voir P.Dimitrov, Difficultés épigraphiques, 1997 in *British Archaelogical Reports* (à paraître)

4) Certains aspects de la description des conditions socio-politiques nous font voir une réalité qui peut nous échapper à chaque instant. La seule lumière qui nous guide à travers cet espace de la culture de l'Antiquité est l'analyse des témoignages dans le but de composer un système de connaissances qui sont fonctionnelles et pratiques à la fois. Un équilibre difficile du point de vue philosophique, mais inévitable. Le dernier, dans son sens purement positif, a toujours été un critère important dans mes recherches.

ИМЕТО НА ЗМЕЯ В ДРЕВНОЕГИПЕТСКАТА ПРИКАЗКА ЗА КОРАБОКРУШЕНЕЦА

Сергей Игнатов

Първият ми контакт с професор Богдан Богданов е свързан с едно обсъждане на приказката за корабокрушенеца, което се състоя преди около четиринадесет години на семинара МИФ. Ето защо реших да му посветя моя опит за дешифровка на името на владетеля на острова от тази прочута древноегипетска приказка, на която посветих двадесет години от живота си в Египтологията.

Древноегипетската приказка за корабокрушенеца е най-древното сюжетно произведение, с чиято писмена фиксация разполага съвременната наука. Времето на възникване е приблизително столетие около 20 в. пр. Р. Хр. Единственият известен ръкопис е открит през 1880 година и оттогава приказката за корабокрушенеца (по-нататък ПК) е обект на дискусии.[1]

Все още не е даден удовлетворителен отговор на въпроса, кой всъщност е повелителят на острова, появил се пред египтянина в образа на змей. Змеят се явява в резултат на „огнената жертва", принесена от корабокрушенеца (ПК 55 – 62). Появата е съпроводена с грохот на природните стихии. Змеят е дълъг 30 египетски лакътя, брадата му е повече от два лакътя, тялото му е покрито със злато, а веждите му са от чист лазурит (ПК 62 – 66). От описанието е видно, че силата, която се проявява чрез змея, е божество. В Египет от край време се смята, че божествената плът е от чисто злато и примери за това могат да бъдат привеждани до безкрайност. Змеят говори. Той е владетел на Острова на Ка (= Изобилието) (ПК 114), а също така и на страната Пунт. В острова на Ка е въплътена представата за края (югоизточния!) на света.[2] В ПК 147 египтянинът нарича Повелителя на острова бог. Името на бога никъде не е назовано с тази яснота, която е присъща на нас, и затова буди недоумение молбата на Змея, отправена към корабокрушенеца в ПК 159!

„Направи името ми неферу (младо, хубаво) в твоя град..."

От ПК 159 следва, че името на бога е известно на египтянина.

Какво означава името да бъде неферу (младо, хубаво). Въпросът е дискутиран в науката и в обобщен вид е изложен от О. Берлев. Именитият

[1] Датировка на текста и пълна библиография вж. в Ignatov S. Some notes on the Story of the Shipwrecked Sailor, JEA, 80, 1994, pp 195-198. Превод на български с подробен коментар вж. в книгата ми „Папирусът не расте на скала", София, 1987[1], 1988[2].

[2] Игнатов С., „Сказка о потерпевшем кораблекрушение" в контексте истории и культуры древнего Египта эпохи Среднего царства. Автореферат диссерртации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Санкт-Петербург, 1994.

египтолог подчертава, че терминът nfr е предизвикал редица обяснения и изследването е затруднено от разположението на материала в огромен отрязък от време. В крайна сметка обаче „младото", „хубавото" име е противоположно на „голямото", „великото" име. „Младото" име е „детското" име, неофициалното, името за ежедневна употреба, за разлика от „великото" име, което се употребява церемониално. Съществено е, че „младото" име е това, което се дава на човека при раждане![3] Ще рече, че Змеят моли култа му да бъде учреден в Египет, ежедневното му име да бъде установено в Египет и тъй като става дума за установяване на „младото" име, което са дава при раждане, в молбата се съдържа и указание за нужда от изображение. Според Палермската плоча, например, раждането на бога означава изготвяне на негово изображение.[4] Но ако това е смисълът на изреченото в ПК 159, то тогава цялата господстваща в Египтологията представа за Змея от приказката за корабокрушенеца започва да се разпада.

Според приетите схващания змеят е изначалният бог – творец, а семейството му – това са 74 форми на слънцебога.[5] Според проф. Х. Гьодике Змеят е манифестация на съдбата.[6] Налице е гледна точка, че дъщеря му е богинята Маат,[7] а също така се цитира и един Угаритски мит, споменаващ 74 роднини на Ел и 70 гости на Баал.[8] С изключение на последния паралел, видно е че идеята за Слънцебога – творец и дъщеря му Маат е извън контекста на приказката, тъй като те са почитани в Египет столетия преди възникването на приказката за корабокрушенеца. Първото известно на науката отношение към слънцето, не просто като към светило, а като към Слънцебог, произтича от името на велможата Хезире (Прославян от Ре, границата между III и IV династия).[9]

Очевидно е, че в прочутата приказка се описва божество, което е чуждо на египтянина. Името, чрез което египтянинът възприема това чуждо божество, е вплетено в текста. В противен случай молбата от ПК 159 се обезсмисля.

Две са ключовите думи в текста, които водят към разгадаване на загадката: nšnj и krj. Подразбиращото се проявяване на nšnj, предшествано от излизането на бурния вятър, трансформира историята от видимия свят в света, обитаван от бога:

„Умееха да предсказват бурята, преди да дойде тя, и nšnj (опасността, лошото време) преди да се прояви в облик (той). Бурята излезе..." (ПК 30-32).

---

[3] Berlev O. The Egyptian Reliefs and Stelae, in the Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow, Leningrad 1982, p. 44.

[4] Schafer H. Ein Bruchstück altägyptischer Annalen. Berlin 1902; Sethe K., Urkunden des Alten Reichs, Lpz, 1933, Ss. 235-249.

[5] Baines J. Interpreting the Story of the Shipwrecked Sailor, JEA, 76, 1990, pp. 55-72.

[6] Goedicke H., The Snake in the Story of the Shipwrecked Sailor, GM 39, 1980, pp. 27-31.

[7] Derchain – Urtel, Die Schlange des Schiffbrüchigen, SAK 1, 1974, Ss. 83-104.

[8] Simpson W. K., Schiffbrüchigen, LAV, Ss. 619-22.

[9] Quirke S. Ancient Egyptian Religion, London, 1992, p. 22.

Krj (гръм, гръмотевица) е името на силата на този бог.

„И тогава чух гласа на гръмотевицата" (ПК 56-57).

Според О. Берлев, който е анализирал папирус Rhind, 87, в, 1-2, гръмотевицата е силата на бог Сетх и тази сила манифестира себе си посредством hmw (вид, облик, въплъщение = средство) на този бог. [10]

Примери, където Сетх не е назован:

СТ 1069 *„Аз съм гущерът, който твори гръм....."*

СТ 1179 *„Аз съм многоликият, който твори гръм..."*

Примери, където Сетх е назован:

ВД 39, 14 и 15 *„Аз съм Сетх, който причинява хаос и гръмотевици в ахета* (земя на светлината, условно хоризонт)."

Според Те Велде, автор на монографично изследване, посветено на бог Сетх, „Сетх е чуждо божество, Повелител на чуждите страни и можел да функционира в пантеона като представител на боговете, почитани в чуждите земи.... Чуждите богове били припознавани като форми, в които Сетх разкривал себе си".[11]

Не съществува съмнение, че бурното море е възприемано от египтяните като манифестация на Сетх. Освен това е принципно положение, че Сетх е бил почитан навсякъде в граничните зони. Д-р Занде в известната си студия стига до извода, че Сетх е вятър, но също и че проявява себе си в гръмотевиците.[12] Ще добавим само, че nšnj и krj се пишат с детерминатив, изобразяващ „животното" на Сетх, т.е. ясно е показано към кой клас от думи принадлежат.

И така, силата на бога е наименована, а именно – krj (гръм, гръмотевица). Krj обикновено е насочено към hrw (глас), но в публикуваната от Р. Лепсиус книга на мъртвите в израза „Аз съм Сетх, който причинява хаос и гръмотевици в ахета" (ВД 39, 14-15) hrw krj (гласът на грамотевицата) е обяснено посредством hrw prj (излизане на гласа).

Интересен е примерът с друга известна дума, която играе подобна роля. Слънцето е силата на Ре и тази сила манифестира себе си посредством hmw на този бог[13]. В Текстовете на пирамидите се разказва за времето, когато hmw на Слънцето не е сияело на небето.

От казаното до тук следва, че змеят е възприеман от египетския корабокрушенец като чуждо, непознато на египтяните божество, което е припознато от египтянина като една от формите, чрез които Сетх се саморазкрива. Интересно е да се отбележи, че през Новото царство (1550-1075 г. пр. Р. Хр.) египтяните наричали чуждите божества Сетхове. Има ли тази практика отношение към датировката на нашия текст е предмет на друго изследване.

---

[10] Берлев О., Трудовое население Египта в эпоху Среднего царства, Москва 1972, с. 38.
[11] Te Velde, Seth god of confusion, Leiden, 1977, p. 87.
[12] Zandee J., Seth als Sturmgott, ZAS, 90, 1963, Ss. 144-156.
[13] Берлев О., ibid.

СПИСЪК НА СЪКРАЩЕНИЯТА

BD The Egyptian book of the Dead. – Lepsius R. Das Todten-buch der Ägypter, Lpz 1842
CT – A. de Buck, The Egyptian Coffin Texts, vol. I – VII, Chicago, 1935-1961
GM – Göttinger Miszellen, Göttingen
JEA – Journal of Egyptian Archaelogy, London
LA – W. Helck,, E. Otto und W. Westendorf, Lexicon der Ägyptologie, Wiesbaden, 1972
SAK – Studien zur altägyptischen Kultur, Hamburg, 1974
ZAS – Zeitschrift fur ägyptische Sprache und Altertumskunde, Leipzig, Berlin

УСТНОСТ И ПИСМЕНОСТ В АНТИЧНАТА КУЛТУРА

Цвете Лазова

Едва ли има тема от съвременното разбиране на древногръцката култура, която да не е представена от проф. Богдан Богданов, но една от най-значителните теми, която намира място в неговите работи, това е темата за устността и отнасянето ѝ към писмената култура в античното гръцко общество.Тя е поднесена така широко, че открива трайна изследователска перспектива, която, вярвам, ще получи своята реализация.[1]

И днес това е една от значителните теми, засягащи античното гръцко общество, още повече, че изследването на умението да се пише и чете в ранната гръцка култура и отношението му към устността, се превърна в тест за това, как работи азбучното писмо, попадайки в едно напълно устно общество. Дебатът по тази тема включва и осмислянето на по-широкото значение на писането. Въпросът дали умението да се пише представлява фундаментален фактор за промяната в гръцкото общество – било по посока на функционирането на обществото, било по посока на мисленето на индивида – вече съчетава значителен набор от съвременни и древни исторически свидетелства, както и психологически подходи[2].

Модерният свят е немислим без писането и написаното. В една култура като съвременната, толкова зависима от натрупаната мъдрост в книгите, неумението да се чете и пише е равносилно на изостаналост и варварство. За всеки, който днес пише и чете, използването на писменост е толкова неизбежно и очевидно, че трудно може да си представи общество, в което тази способност липсва. Съвременната идентификация на грамотността с цивилизацията, кристализирала през просветителския XVIII век, е толкова силна, че подобен проблем изглежда не само периферен, но в известен смисъл и неуместен за разбирането на общество като древногръцкото в неговия класически период, а и за античното общество като цяло.Тъй като границите между култура и липса на култура, между образованост и изостаналост, се прокарват по различен начин, а и връзките между писмена и устна комуникация и отнасянето им към образованието приемат най-различни форми, като че ли и днес е твърде трудно да мислим обективно за умението да се чете и пише или за неговата противоположност – устното общуване.

Нашите знания за античния свят допринасят твърде много тези идеи да изглеждат прекалено опростени и наивни. Три века след приемането и разпространението на азбучното писмо в Гърция, гърците от класическия период вече са били в състояние да създадат значителен корпус от записана литература, а градовете-държави вече са използвали документи, надписи, дори архиви за държавните дела.Така че на пръв поглед древна Гърция

изглежда от само себе си общество, опиращо се изключително на писменото слово, включващо в себе си голям брой огрaмотено население , така че като цяло гръцкото общество от това време може да се смята за „писмено общество". В крайна сметка именно тези постижения на Гърция са наследени от западноевропейското общество. В действителност обаче в ранната гръцка култура писането е второстепенен фактор в сравнение с устността и устното общуване като цяло.

За всяко общество устността има свои стойности, дори и за съвременното. Става дума обаче за определен баланс между двата елемента. За изследователите на класическата епоха, които я познават главно чрез писаните текстове, като че ли е огромно усилие за въображението им да си представят пълната степен на явлението – писани текстове просто не са съществували, били са използвани в незначителна степен или изобщо не са били използвани. Разбира се, оценката на това явление е трудна, тъй като от една страна се борави главно с определен набор от изключително изтънчени литературни и интелектуални творби, продукт на класическия период, а от друга страна трудно приемаме и признаваме факти от рода на този, че гръцката литература е била предназначена за слушане - или дори за пеене - и по този начин е била препредавана устно. Освен това е имало широко нехаресване на писаното слово, дори и сред високо образованите. До втората половина на IV в. пр.Хр. писаният документ не е бил смятан за подходящо доказателство в контекста на законодателството. Политиката се е водела устно. Гражданите на демократична Атина са слушали лично дебатите в народното събрание и са гласували на място. Много малко неща са били записвани и най-близката по значение дума за „политик" е „оратор". Трагедията, гледана в театъра, запазва своята реторичност и остава средство и среда, в която публиката се интересува повече от това, което ще чуе, отколкото от това, което ще види. Реториката представя и значителна част от гръцкото образование. Всеки културен човек в Гърция, а по-късно и в Рим, е трябвало да умее да говори добре. Платон например смята писаното слово за недостатъчно подходящо средство за истинското образование и философия. Известен факт е и този, че дори там, където се смята, че е съществувал записан текст, той е бил предназначен за четене пред широка аудитория. Херодот е чел произведението си пред публика, а софистът и философът Лукиан дори през II век е приемал за даденост това, че Херодот е представял своите „Истории" в Олимпия, като най-прекия път за популяризирането на труда му. Тези и много други факти от гръко-римската древност днес вече са професионално проучени и трудно може да бъде добавено повече към тях. [3] Днешното разбиране на тези факти се разгръща в една по-широка перспектива, в която се поставят друг тип въпроси – какво е съотношението между писмена и устна култура, как писмеността променя характера на обществото, в каква степен и в каква посока.[4]

Очевидно на древна Гърция днес може да се гледа било като на писмено, било като на устно общество в зависимост от интереса и вкуса на изследователя. Повечето историци на литературата я разбират като писмено общество, историците на културата гледат на него като на изцяло устно

общество до времето на Платон. Всичко зависи от това, в какъв контекст се поставя древногръцкото общество, при това съвсем не е ясно какво точно се означава с тези термини. Да се нарече едно общество било устно, било писмено е подвеждащо и силно опростява разбирането за него. Всъщност древна Гърция днес е в центъра на по-общия дебат за ценностните измерения на грамотността или умението да се пише и чете.

През V-ия век Атина не е „писмено общество", но не и „устно общество". Наличието и използването на писменост не разрушава изцяло елементите на устност, но и устността не препятства мощния комплекс от интелектуална дейност. Не само философите дискутират изключително сложни проблеми без да прибягват до писането, но и сложни литературни творби често са били представяни по-скоро устно, отколкото са били четени от публиката. Така че за древна Гърция, а и за целия античен свят е по-уместно да се изследва едновременно развитието на умението да се пише и устността. Прилаганите днес антропологически подходи в такъв род изследвания предлагат по-скоро акценти върху взаимодействията между устното и писменото общуване пред това да се отделят хронологически по-ранните епохи като безписмени, а по-късните като писмени. Взаимодействията между тези фактори представят по-скоро спецификата на общуването в различните епохи, тъй като както днес, така и в древността е трудно да се открие общност напълно независима и незасегната от писаното слово.

Друг основен проблем е, че степента, обхватът и значимостта на писането, както и на устността, ще се променят с времето, ще се пренасят от общност към общност, дори в рамките на многообразните общности в самата Гърция. Този факт звучи като нещо очевидно, тъй като повечето изследователи на античността разбират умението да се пише и чете като константа за древното общество. Нашите инстинктивни възприятия по отношение на грамотността засилват статичната представа за нея в античните общества или по-скоро тази представа е изградена именно на тази основа. Като че ли няма нищо по-естествено от това, че, станало известно през VIII в.пр.Хр., писането бързо придобива всички функции, известни ни от по-късните епохи. Съвременният изследователски интерес към умението на гърците да пишат акцентира както върху различни развития, произтичащи от произхода на азбуката, така и върху общите въпроси за степента и обхвата на грамотността и ценностните ѝ измерения.

Тези акценти изискват да се дефинират в известна степен термините „устност" или „устен" и „грамотност". Трябва да наблегнем на факта, че всяка от тях има ясна описателна употреба – нещо или е, или не е писано или говорено. Тези термини обаче са развили и значения в друга посока, когато „устен" или „писмен", „грамотен" означават вече широк спектър от определена мисловност, освен простото описателно значение.

Терминът „устен" обикновено проявява склонност към представяне на нещо неясно. В такъв случай „устност" ще означава склонността да се опираме изцяло на устното общуване, а не на писменото. Този термин е изкован съзнателно по аналогия на „грамотност", за да означи това качество в положителен смисъл и да се избегнат косвените неудобства на термина

„неграмотност". Устното общуване означава общуване чрез думи, от уста на уста. Когато античните историци са използвали живи свидетели като извор за представяне на различни събития, те са си служели с устно общуване и устна традиция. Когато античната литература е била представяна устно пред публика, това представяне в известна степен принадлежи на устното общуване. „Устният поет" Омир е създавал всичко без помощта на писането и го е представял пред публика.

Тези и много други примери дават възможност да говорим за различна степен на „устност", които са не само трудни за разграничаване, но са дори трудно забележими. Добре е поне да си даваме сметка за различните компоненти на „устност" – устно общуване, устно съставяне, устно предаване като всеки отделен компонент се отнася различно към писането.[5]

Често термините „устност" и „устна култура", се свързват с фолклора, фолклорната култура и традиция, и дори са взаимнозаменяеми. В такъв случай те представляват повече от описателен инструментариум и започват да означават цял набор от мисловни характеристики или възгледи за света, родени като реакция на съвременния свят. В тези случаи на употреба косвено се залага идеята, че устната култура е пряко проявление на човешкия характер, запазена от намесата на писаното слово.

Част от проблема, свързан с обществата, които не използват писменост, лежи в това, че данните за миналото са само в спомени и устна традиция, които, разбира се, са били променяни в течение на времето. Този факт сам по себе си вече предполага твърде разкривена картина, в която вариантите и промените се изглаждат от въображението на самия изследовател. Да се смята, че т.н. „примитивни култури" не се променят, е една твърде статична представа за тях. Бавните, но неизбежни промени на навици и обичаи са последното нещо, което подобни общества са в състояние да запомнят и да отразят в своите устни традиции. Така че непроменящото се минало може да бъде само резултат от устната традиция, но не и фундаментална характеристика на устните общества.

За дефинирането на „грамотността" или на нейните проявления, които на пръв поглед могат да се очертаят по-ясно, има като че ли повече капани. Най-напред очевидно е, че има много равнища на „грамотност". Ако грамотността се дефинира като способност да се пише и да се чете, то по-важно е **какво** се пише или чете? Днес могат да се представят различни нива, но в гръцки контекст четенето на драскулки върху керамичен съд и четенето на папирус, изпълнен с поетични стихове, са две напълно различни дейности. През V век едва ли са били налице някакви книги, поради което трагическият поет Еврипид бил смятан за ексцентричен с притежаването си на няколко папирусни свитъка (книги). Така че в древна Гърция дори от времето на най-високата ѝ култура едва ли някой от гражданите ѝ е имал възможността, а още по-малко необходимостта да чете.Този факт показва, че писането и четенето не са толкова лесна работа дори за гърците от времето на техния разцвет и разколебава в значителна степен очевидността на възприемането на културата им като писмена.

Тенденцията да се гледа на „грамотността" като на монолитно умение е

съвременно подвеждане. Степента на това умение рефлектира в необходимостта да се пише нещо във всекидневния живот. Съществуват данни, които говорят в полза на твърдението, че способността да се чете и да се пише се забравя, ако не съществува необходимост за това. От много ранна епоха атинските производители на керамика изписват имената си върху фигурите, които те създават и това вероятно ги прави по-грамотни от другите в архаична Гърция. Жените нямат участие в обществения живот и по тази причина те вероятно са били изцяло неграмотни, освен тези, които са се грижели за домашните архиви, докато мъжете в Атина са били заобиколени в по-голяма степен от записи, свързани с обществения живот. Земеделците в отдалечените части на Гърция вероятно също са минавали без да изпитват необходимост да пишат.

Очевидно е, че самият термин „грамотност" има множество нива и значения. Този термин, както и неговата взаимовръзка с устното общуване, имат и своя история. Днес грамотността е приравнена с високата култура и нейните стандарти се възприемат като кореспондиращи с културна дейност. С други думи, грамотността, съзнателно или не, се превръща в знак за равенство с цивилизацията и ценностите на съвременността. Разбира се, днес никой не би отрекъл, че писмената култура има фундаментално значение за съвременния свят. Проблемът обаче е дали и доколко грамотността може да бъде фактор за промяна в обществото и в каква посока. Този дебат поставя в центъра си древна Гърция, чието общество до приемането на писмеността, се е облягало изцяло на устното общуване и на устната традиция.

Дебатът започва с изключително провокативната работа, публикувана през 1963 година от антрополога Джак Гуди и изследователя на английската литература Иън Уот във връзка с развитието на грамотността в контекста на разпространението на азбучно писмо, където древна Гърция е използвана като тест по този въпрос. Тази статия представлява реакция срещу прекалено общите анализи на устните общества като се излага тезата , че именно писмеността в Гърция поражда демокрацията, рационалното мислене, философията и умението да се пише история. Тъй като азбучното писмо е много по-лесно за усвояване от много други писмени системи, Гърция преодолява „писарската грамотност" на Близкия Изток: нейната азбучна грамотност насърчава демократичните основи. В царството на интелектуалната мисъл писането помага мисълта да се отдели от социалния контекст и това прави скептицизма и анализа възможни.Така културите на древния Близък Изток, с три хилядолетия писмена култура, остават далеч след Гърция с тяхната „ограничена грамотност" и не-азбучна писмена система. Така Гърция се превръща в модел за освобождаването, демократизирането и интелектуалните последици от грамотността в Западната култура – и с разклонения навсякъде, където съществува възможност за въвеждане на азбучно писмо. Тази статия, публикувана по-късно в сборника Literacy in Traditional Societies (1968), се превръща в класически изследователски пример в тази област и представя основата за редица последвали трудове.[6] Тъй като работата на Гуди се представя наред със сравнителни изследвания на съвременни общества, които очевидно са били в противоречие с тезата

„неграмотност". Устното общуване означава общуване чрез думи, от уста на уста. Когато античните историци са използвали живи свидетели като извор за представяне на различни събития, те са си служели с устно общуване и устна традиция. Когато античната литература е била представяна устно пред публика, това представяне в известна степен принадлежи на устното общуване. „Устният поет" Омир е създавал всичко без помощта на писането и го е представял пред публика.

Тези и много други примери дават възможност да говорим за различна степен на „устност", които са не само трудни за разграничаване, но са дори трудно забележими. Добре е поне да си даваме сметка за различните компоненти на „устност" – устно общуване, устно съставяне, устно препредаване като всеки отделен компонент се отнася различно към писането.[5]

Често термините „устност" и „устна култура", се свързват с фолклора, фолклорната култура и традиция, и дори са взаимнозаменяеми. В такъв случай те представляват повече от описателен инструментариум и започват да означават цял набор от мисловни характеристики или възгледи за света, родени като реакция на съвременния свят. В тези случаи на употреба косвено се залага идеята, че устната култура е пряко проявление на човешкия характер, запазена от намесата на писаното слово.

Част от проблема, свързан с обществата, които не използват писменост, лежи в това, че данните за миналото са само в спомени и устна традиция, които, разбира се, са били променяни в течение на времето. Този факт сам по себе си вече предполага твърде разкривена картина, в която вариантите и промените се изглаждат от въображението на самия изследовател. Да се смята, че т.н. „примитивни култури" не се променят, е една твърде статична представа за тях. Бавните, но неизбежни промени на навици и обичаи са последното нещо, което подобни общества са в състояние да запомнят и да отразят в своите устни традиции. Така че непроменящото се минало може да бъде само резултат от устната традиция, но не и фундаментална характеристика на устните общества.

За дефинирането на „грамотността" или на нейните проявления, които на пръв поглед могат да се очертаят по-ясно, има като че ли повече капани. Най-напред очевидно е, че има много равнища на „грамотност". Ако грамотността се дефинира като способност да се пише и да се чете, то по-важно е **какво** се пише или чете? Днес могат да се представят различни нива, но в гръцки контекст четенето на драскулки върху керамичен съд и четенето на папирус, изпълнен с поетични стихове, са две напълно различни дейности. През V век едва ли са били налице някакви книги, поради което трагическият поет Еврипид бил смятан за ексцентричен с притежаването си на няколко папирусни свитъка (книги). Така че в древна Гърция дори от времето на най-високата ѝ култура едва ли някой от гражданите ѝ е имал възможността, а още по-малко необходимостта да чете.Този факт показва, че писането и четенето не са толкова лесна работа дори за гърците от времето на техния разцвет и разколебава в значителна степен очевидността на възприемането на културата им като писмена.

Тенденцията да се гледа на „грамотността" като на монолитно умение е

съвременно подвеждане. Степента на това умение рефлектира в необходимостта да се пише нещо във всекидневния живот. Съществуват данни, които говорят в полза на твърдението, че способността да се чете и да се пише се забравя, ако не съществува необходимост за това. От много ранна епоха атинските производители на керамика изписват имената си върху фигурите, които те създават и това вероятно ги прави по-грамотни от другите в архаична Гърция. Жените нямат участие в обществения живот и по тази причина те вероятно са били изцяло неграмотни, освен тези, които са се грижели за домашните архиви, докато мъжете в Атина са били заобиколени в по-голяма степен от записи, свързани с обществения живот. Земеделците в отдалечените части на Гърция вероятно също са минавали без да изпитват необходимост да пишат.

Очевидно е, че самият термин „грамотност" има множество нива и значения. Този термин, както и неговата взаимовръзка с устното общуване, имат и своя история. Днес грамотността е приравнена с високата култура и нейните стандарти се възприемат като кореспондиращи с културна дейност. С други думи, грамотността, съзнателно или не, се превръща в знак за равенство с цивилизацията и ценностите на съвременността. Разбира се, днес никой не би отрекъл, че писмената култура има фундаментално значение за съвременния свят. Проблемът обаче е дали и доколко грамотността може да бъде фактор за промяна в обществото и в каква посока. Този дебат поставя в центъра си древна Гърция, чието общество до приемането на писмеността, се е облягало изцяло на устното общуване и на устната традиция.

Дебатът започва с изключително провокативната работа, публикувана през 1963 година от антрополога Джак Гуди и изследователя на английската литература Иън Уот във връзка с развитието на грамотността в контекста на разпространението на азбучно писмо, където древна Гърция е използвана като тест по този въпрос. Тази статия представлява реакция срещу прекалено общите анализи на устните общества като се излага тезата , че именно писмеността в Гърция поражда демокрацията, рационалното мислене, философията и умението да се пише история. Тъй като азбучното писмо е много по-лесно за усвояване от много други писмени системи, Гърция преодолява „писарската грамотност" на Близкия Изток: нейната азбучна грамотност насърчава демократичните основи. В царството на интелектуалната мисъл писането помага мисълта да се отдели от социалния контекст и това прави скептицизма и анализа възможни.Така културите на древния Близък Изток, с три хилядолетия писмена култура, остават далеч след Гърция с тяхната „ограничена грамотност" и не-азбучна писмена система. Така Гърция се превръща в модел за освобождаването, демократизирането и интелектуалните последици от грамотността в Западната култура – и с разклонения навсякъде, където съществува възможност за въвеждане на азбучно писмо. Тази статия, публикувана по-късно в сборника Literacy in Traditional Societies (1968), се превръща в класически изследователски пример в тази област и представя основата за редица последвали трудове.[6] Тъй като работата на Гуди се представя наред със сравнителни изследвания на съвременни общества, които очевидно са били в противоречие с тезата

„неграмотност". Устното общуване означава общуване чрез думи, от уста на уста. Когато античните историци са използвали живи свидетели като извор за представяне на различни събития, те са си служели с устно общуване и устна традиция. Когато античната литература е била представяна устно пред публика, това представяне в известна степен принадлежи на устното общуване. „Устният поет" Омир е създавал всичко без помощта на писането и го е представял пред публика.

Тези и много други примери дават възможност да говорим за различна степен на „устност", които са не само трудни за разграничаване, но са дори трудно забележими. Добре е поне да си даваме сметка за различните компоненти на „устност" – устно общуване, устно съставяне, устно препредаване като всеки отделен компонент се отнася различно към писането.[5]

Често термините „устност" и „устна култура", се свързват с фолклора, фолклорната култура и традиция, и дори са взаимнозаменяеми. В такъв случай те представляват повече от описателен инструментариум и започват да означават цял набор от мисловни характеристики или възгледи за света, родени като реакция на съвременния свят. В тези случаи на употреба косвено се залага идеята, че устната култура е пряко проявление на човешкия характер, запазена от намесата на писаното слово.

Част от проблема, свързан с обществата, които не използват писменост, лежи в това, че данните за миналото са само в спомени и устна традиция, които, разбира се, са били променяни в течение на времето. Този факт сам по себе си вече предполага твърде разкривена картина, в която вариантите и промените се изглаждат от въображението на самия изследовател. Да се смята, че т.н. „примитивни култури" не се променят, е една твърде статична представа за тях. Бавните, но неизбежни промени на навици и обичаи са последното нещо, което подобни общества са в състояние да запомнят и да отразят в своите устни традиции. Така че непроменящото се минало може да бъде само резултат от устната традиция, но не и фундаментална характеристика на устните общества.

За дефинирането на „грамотността" или на нейните проявления, които на пръв поглед могат да се очертаят по-ясно, има като че ли повече капани. Най-напред очевидно е, че има много равнища на „грамотност". Ако грамотността се дефинира като способност да се пише и да се чете, то по-важно е **какво** се пише или чете? Днес могат да се представят различни нива, но в гръцки контекст четенето на драскулки върху керамичен съд и четенето на папирус, изпълнен с поетични стихове, са две напълно различни дейности. През V век едва ли са били налице някакви книги, поради което трагическият поет Еврипид бил смятан за ексцентричен с притежаването си на няколко папирусни свитъка (книги). Така че в древна Гърция дори от времето на най-високата ѝ култура едва ли някой от гражданите ѝ е имал възможността, а още по-малко необходимостта да чете.Този факт показва, че писането и четенето не са толкова лесна работа дори за гърците от времето на техния разцвет и разколебава в значителна степен очевидността на възприемането на културата им като писмена.

Тенденцията да се гледа на „грамотността" като на монолитно умение е

съвременно подвеждане. Степента на това умение рефлектира в необходимостта да се пише нещо във всекидневния живот. Съществуват данни, които говорят в полза на твърдението, че способността да се чете и да се пише се забравя, ако не съществува необходимост за това. От много ранна епоха атинските производители на керамика изписват имената си върху фигурите, които те създават и това вероятно ги прави по-грамотни от другите в архаична Гърция. Жените нямат участие в обществения живот и по тази причина те вероятно са били изцяло неграмотни, освен тези, които са се грижели за домашните архиви, докато мъжете в Атина са били заобиколени в по-голяма степен от записи, свързани с обществения живот. Земеделците в отдалечените части на Гърция вероятно също са минавали без да изпитват необходимост да пишат.

Очевидно е, че самият термин „грамотност" има множество нива и значения. Този термин, както и неговата взаимовръзка с устното общуване, имат и своя история. Днес грамотността е приравнена с високата култура и нейните стандарти се възприемат като кореспондиращи с културна дейност. С други думи, грамотността, съзнателно или не, се превръща в знак за равенство с цивилизацията и ценностите на съвременността. Разбира се, днес никой не би отрекъл, че писмената култура има фундаментално значение за съвременния свят. Проблемът обаче е дали и доколко грамотността може да бъде фактор за промяна в обществото и в каква посока. Този дебат поставя в центъра си древна Гърция, чието общество до приемането на писмеността, се е облягало изцяло на устното общуване и на устната традиция.

Дебатът започва с изключително провокативната работа, публикувана през 1963 година от антрополога Джак Гуди и изследователя на английската литература Иън Уот във връзка с развитието на грамотността в контекста на разпространението на азбучно писмо, където древна Гърция е използвана като тест по този въпрос. Тази статия представлява реакция срещу прекалено общите анализи на устните общества като се излага тезата , че именно писмеността в Гърция поражда демокрацията, рационалното мислене, философията и умението да се пише история. Тъй като азбучното писмо е много по-лесно за усвояване от много други писмени системи, Гърция преодолява „писарската грамотност" на Близкия Изток: нейната азбучна грамотност насърчава демократичните основи. В царството на интелектуалната мисъл писането помага мисълта да се отдели от социалния контекст и това прави скептицизма и анализа възможни.Така културите на древния Близък Изток, с три хилядолетия писмена култура, остават далеч след Гърция с тяхната „ограничена грамотност" и не-азбучна писмена система. Така Гърция се превръща в модел за освобождаването, демократизирането и интелектуалните последици от грамотността в Западната култура – и с разклонения навсякъде, където съществува възможност за въвеждане на азбучно писмо. Тази статия, публикувана по-късно в сборника Literacy in Traditional Societies (1968), се превръща в класически изследователски пример в тази област и представя основата за редица последвали трудове.[6] Тъй като работата на Гуди се представя наред със сравнителни изследвания на съвременни общества, които очевидно са били в противоречие с тезата

му, по-късните му работи съдържат аргументи, които се прехвърлят към значението на писането въобще. Ето защо той развива и прецизира тезите си в няколко последвали работи. [7] На първо място той замества различните разделения на „научна" и „не-научна" мисъл , „примитивни" и „напреднали" общества само на „писмени" и „безписмени" като смята, че наличието на умението да се пише е един от най-съществените определящи фактори за забелязаните различия в развитието на различни общества. Авторът предлага твърде точни примери, с които показва как писането насърчава различни други дейности, които са много трудни, ако не непознати, в устните общества. Например списъкът е един твърде ранен продукт на умението да се пише. Неговата теория включва сега и не-азбучната система за писане и повече внимание се отделя на различното прилагане на умението да се пише и чете в различни типове общества. Въпреки усъвършенстването на различни аспекти от теоретичните си разработки Гуди се придържа към абсолютните последици от наличието на това умение – те са инструмент за развиване на логическата и научна мисъл, бюрократизирането на обществото и изграждането на съвременната държава, както и на законността.[8]

Въпреки че двамата автори, чиито труд беше споменат по-горе, предупреждават да не се абсолютизира грамотността, като се вижда в нея единствената причина за състоянието и развитието на гръцкото общество, другият забележителен труд в тази посока, трудът на Е. Хавелок, също е посветен на класическа Гърция и също акцентира върху факта, че именно азбучното писмо променя мисленето на гърците.Тъй като именно тази писмена система притежава особеността да представя всеки звук чрез отделна буква, което пък от своя страна представя езика в неговите съставни части, а това вече води до насърчаване на аналитичната рамка на мисленето, този автор свързва създаването на това умение у гърците, а именно чрез азбуката да се представя езикът . Особено влиятелен обаче е този автор с тезата си, че до Платон гръцкото общество е устно по своята същност. Все пак високата степен на устното общуване през IV-ти век всъщност разклаща аргумента за последиците от използването на азбуката. Въпросът, който естествено възниква, е защо това е така, въпреки четирите века, през които тя работи в гръцкото общество.[9]

Освен върху писането, дебатът се разпростира върху ролята на различни средствата за комуникация (писане, четене, говорене, телевизия) сами за себе си като жизнено важен и решаващ фактор за определяне на мисловността[10]. Интелектуалните последици от грамотността се търсят и в по-късни периоди от историята. Изследванията върху последиците от въвеждане на печатния текст свързват с печатането много от онези последици, които Гуди отнася към последиците от писането в древна Гърция.[10]

Така като че ли грамотността се превръща във внушителен фактор на историческата промяна и започва да се смята като универсален катализатор – икономистите го свързват с икономическия напредък, историкът на идеи го свързва с развитието на интелектуално превъзходство, антропологът с прехода от примитивно към развито общество, историкът на нацио-

налното развитие с развитието на националната държава.

Прекалено обобщителните параметри на тези теории имат очевидни препятствия. Не е необходимо да се правят твърде сложни изследвания, за да се приведат контра – примери, в които писането се използва за всичко друго, но не и за развитието на рационална и аналитична мисъл – например за магически цели сред монасите в Тибет, в Стария завет и др. Очевидни са и препятствията в рамките на античния свят.[11]

Защо умението да се чете и да се пише има такъв едва ли не моментен ефект в класическия период на гърците и никъде другаде, в Рим например, където познават азбуката също доста рано – от около VII-и век, или в останалите части на древна Гърция. Философската и интелектуална революция се явява главно сред атиняните и йонийците. Много от градовете в гръцкия свят въвеждат умението да се пише, но не регистрират интелектуални постижения, каквито наблюдаваме в Атина. Спарта обръща гръб на философията и може да се каже, че не цени високо нито писането на литература, нито писането изобщо. Демократичните развития също не са особено характерни за времето пред IV-и в., а ако трябва да се изчислява рационалността във философски смисъл, последиците от умението да се пише и чете засягат твърде ограничен и затворен елит в Атина. Как последиците от това умение действат така широко в една сфера – политиката, и така тясно в друга? Във всеки случай ние имаме данни само за това, което е стигнало до нас в записана форма. Можем обаче да констатираме, че много повече натрупвания са вписани и вписвани в интелектуалната революция на гърците. Ето защо тук можем да добавим и мнението, че повечето философски развития на гърците са свързани с обичая да се дискутира и да се поставят под въпрос различни положения, широката атмосфера на съперничество и състезание и самата политическа система на полиса.[12]

Много примери могат да бъдат приведени, за да се покаже, че само по себе си умението да се пише и чете не носи драматичните културни и интелектуални развития, с които сме свикнали да мислим за Атина от класическия период. Със сигурност много повече от умението да се чете и пише е било заложено в това общество. Ако добавим и факта, че заниманието с четене и писане има много често религиозна функция, която е лишена тотално от икономически или културен напредък, то можем да констатираме, че прилагането на това умение има толкова варианти, колкото са културните специфики в човешкото развитие. В такъв случай общите теории, отнасящи се до последиците на умението да се чете и пише не могат да се смятат за универсални. Съществен става въпросът, дали възприемането на последиците от приемането на писменост трябва да се третира релативистично, или все пак трябва да възприемем онези специфични характеристики на умението да се борави с писменост като фундаментални за всяка култура. Това би наложило да се изследва естеството на това умение и неговото прилагане в обществото.

Този съществен въпрос измества дебата за ефекта от писмеността в друга посока и поставя началото на друг вид изследвания. Нещо повече, започва да се разсъждава върху това, че последиците от прилагането на тези умения

се намират в тясна зависимост от типа общество, което я прилага. Например редица изследвания, поместени в споменатия вече сборник „Literacy in Traditional Societies" (1968), показват, че това умение е силно повлияно от различни обреди и вярвания. Друг тип изследвания, например такива върху Средните векове, прецизират в голяма степен разбирането за използване на писането[13]. Такива детайлни изследвания, засилени значително от разбирането на самите съвременници, допринасят за разбирането на комплексността на феномена и отзвука му в различни исторически периоди. Като че ли трябва да се разделим с идеята, че умението да се пише и чете е автономна област, която е способна да се дефинира ясно, която има определена употреба и предсказуеми последици. Неговите проявления по-скоро зависят от обществото и неговите собствени характеристики. По- вероятно е да се смята, че умението да се пише и чете е в състояние по-скоро да ускори или да забави тенденции, които вече са налице, отколкото да ги трансформира. В този случай фундаменталният въпрос е кои са или какъв характер имат съществуващите по-рано предпоставки[14].

Днешният подход към умението да се използва писменост е комплексен и съчетава теорията с определени практики, за да се избегне разбирането на умението да се пише и чете като катализатор в химически експеримент – прибавено към дадено общество и без самото това умение да претърпява промени, предизвика промяната в него. Този „автономен" модел се противопоставя на един друг модел, който се открива в детайлизирани изследвания на писмената система, устното общуване, или умението да се пише и чете, особено важно за други древни общества. Този подход вижда умението за писане и четене и прилагането му по-свободно – неговата употреба и последици са повлияни в широка степен от характеристиките (т.е. „идеология" или „менталност") на обществото, което вече отдавна е съществувало и функционирало на това място.Умението да се използва писменост само по себе си не променя обществото, а се променя от него. В такъв случай това умение има различни проявления в различни периоди и ареали - например средновековна Англия или Япония. Засега такъв подход би бил по-убедителен по отношение на историческата интерпретация на умението да се използва писменост.

Изследвания от този род, насочени към гръко-римската древност, не са популярни сред изследователите на античността у нас и поради това съвременните тези и разбирания за умението да се пише, за устното общуване, за взаимодействията им в общество като гръцкото от пред-класическия и класическия период остават периферни. Очевидно е, че както умението да се пише, така и устността в древна Гърция могат да се схващат различно. И ако или когато се разграничат основните елементи на устността – устното препредаване и устното общуване в тази култура, ще стане ясно как всеки отделен елемент се различава по своето съдържание и се отнася по различен начин към умението да се използва писменост. Умението да се пише не е задължително условие за разрушаване на устността, но реагира или взаимодейства с устността на общуването по най-разнообразни начини. Понякога границата между написаното и устното дори и в една определена дейност

не може да бъде съвсем ясно прокарана, както например в атински договор, който включва мнения на очевидци и едновременно с това присъства някакъв писмен документ, или пък връзката между представянето на пиеса и писания и публикуван текст. В такъв случай е твърде съмнително дали устността сама за себе си може да има аналитична стойност за обяснението на гръцката цивилизация, но нейните различни компоненти могат да осветлят голяма част от характера на гръцкото общество и възможностите му за взаимодействия с други антична общности. Тези гледни точки, вече намерили място и включени в различни исторически изследвания, започват постепенно да променят представата за монолитността на философската и интелектуална характеристика на ранното гръцко общество.Този нов поглед значително променя разбирането за ранната култура на гърците, а опитите да се измерва интелектуалното им развитие само с използването на умението да се пише и чете, което всъщност се развива твърде бавно и в непрекъснато взаимодействие с устността, значително се обезличава, ако то не се впише в контекста на други, също значителни аспекти на общността на древните гърци[15].

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданов, Б. Мит и литература, С., 1985 (второ допълнено издание 1998); Богданов, Б. История на старогръцката култура, С. 1989; Богданов,Б. Четенето, писането и литературният текст като проблеми на културата, Социологически преглед – бюлетин, 1987, с. 40-55.

2. Thomas R, Literacy and Orality in Ancient Greece, Cambridge, 1992.

3. Harris, W.V, Ancient Literacy, Princeton University Press, 1989.

4. Thomas, R, op.cit. 1-14.

5. Finnegan, R. Oral Literature in Africa, Oxford, 1970.

6. Goody, J. and I. Watt, The Consequences of Literacy in: Goody (ed.) Literacy in Traditional Societies ,27- 68, Cambridge, 1968.

7. Goody, J. The Domestication of the Savage Mind, Cambridge, 1977.

8. Goody, J. The Logic of Writing and the Organization of Society, Cambridge, 1986; Goody, J. The Interface between the Written and the Oral, Cambridge, 1987.

9. Havelock, E. The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences Princeton, 1982.

10. Chartier, R. (ed) The Culture of Print, Princeton, 1989.

11. Street, B. Literacy in Theory and Practice, Cambridge, 1984.

12. Andersen, O. The Significance of Writing in Early Greece – Critical Appraisal, in: K. Schousboe and M.T. Larsen, (eds), Literacy and Society, 73-90. Harris, W.V. op. cit. p. 147-175 ; R.Thomas, op.cit., p. 20.

13. Clanchy, M.T. From Memory to Written Record, London, 1979.

14. Lloyd, G.E.R. Magic, Reason and Experience: Studies in the Origin and Development of Greek Science, Cambridge, 1987.

15. Boardman, J., Griffin, J., Murray (eds), The Oxford History of Greece and the Hellenistic World, Oxford, 1991.

ДУМИТЕ И НЕЩАТА

(Встъпителни бележки към една културна антропология на европейското средновековие)

Цочо Бояджиев

1. Едно изследване върху културната антропология на европейското средновековие може да вземе изходната си точка от различни места. Пъстротата на жизнения свят, богатството на светогледните реакции, многообразните форми на живота позволяват описването на света на човека от въпросната културна епоха от различен зрителен ъгъл – при това без неизбежното преекспониране на една или друга интерпретаторска възможност като единствено допустима. И все пак ние имаме основанието да привиждаме определени начала като по-естествени и в по-голяма степен съответстващи на общата умонагласа на времето, начала, които по-непосредствено притежават способността да функционират като „интуиции" или „универсалии" на културата.

Така най-естествено ми се вижда да започнем изучаването на стила на живот и мислене през средните векове от езика – не само и не толкова защото езикът е модна тема във философията и културата на нашето време, а защото за самия средновековен човек няма по-очевидна истина от тази, че „в начало беше Словото" (Иоан, 1:1) и че „рече Бог – и тъй стана" (Бит., 1:6). Именно актът наословесяването, на изначалната артикулация е онзи, който сътворява нашия свят, който „включва" хода на историята и който задава нейния ритъм, насоченост и вътрешен „код". Словото е именно онтологически енергийно, то твори битие и в този смисъл то самото е битие. Словото е изначалната и най-дълбока същност на нещата, техният метафизичен корен и тяхното екзистенциално оправдание. Защото очевидно е, че всяко нещо съществува като такова само и единствено доколкото е ясно и категорично очертано, о-предел-ено в своята уникалност, в своята обособеност от световното всичко и – от друга страна – е устойчиво вътрешно структурирано, артикулирано според една неотменна и безпрекословна вътрешна норма. Но именно словото е принципът на неоспоримата определеност и артикулираност и поради това то лесно може да бъде привидяно като действителната норма на съществуването.

Европейското средновековие преживява особено остро тази енергийно-онтологична природа на словото. Думите според средновековната визия имат пряко и буквално-физическо въздействие както върху изричащия ги, така и върху слушателите. Благословията и проклятието, екзорцистката формула или кралската заповед най-непосредствено и нагледно моделират човешкото битие, въздигат го или го разрушават, придават му смисъл или го лишават от оправдание. За човека от средните векове енер-

гийността на словото е не умозрителна конструкция, а жив опит.[1] Той непрекъснато вижда как словото ражда битие. Лекарят лекува пред очите му болния, произнасяйки просто името на болестта. Инквизиторът сразява еретика, назовавайки го „еретик".[2] Осъдителните думи на проповедника физически изпепеляват грешника пред погледа на смаяното множество.[3] Словата на молитвата реално издигат ревностния монах над земята.

Тъкмо убедеността в метафизическата мощ на словото обяснява, изглежда, еднозначното и решително оценяване на проклятието като тежък грях. Разбира се, средновековният християнин знае, че „хулата срещу Духа" е непростима, ала той отлично разбира и това, че проклятието е не просто вокален израз на вътрешното ни раздразнение, а призоваване на инфернални сили и – значи – съдействие с тях. Когато един баща проклел в гнева си плачещата си двегодишна дъщеричка, лекомислено изплъзналите се от устата му думи „върви по дяволите" тутакси се сбъднали и незрима тълпа демони отнесли момиченцето.[4] Словото има пряко и буквално въздействие върху действителността и който забрави това, трябва да понесе наказание за несдържаността си. В този смисъл покаятелната практика, включваща сквернословието в редицата от подлежащи на епитимия човешки прегрешения[5], е сериозен индикатор за описваното от нас отношение към словесността.

Непосредственият битийно-екзистенциален смисъл на словото се потвърждава и от факта, че самото изучаване на езика се тълкува като същностно жизнено действие, като вид служене, резултатът от който зависи не единствено от нашата добросъвестност, интелигентност и постоянство, а в най-голяма степен от Божието благоволение. То ни спохожда като благодат, както се случило например с прочутата визионерка **света Хилдегарда от Бинген**, която проговорила и прописала на латински спонтанно, без никакво ученичество и без вдълбочаване в „падежите и времената". На четиридесет и третата година от нейния земен път, сиреч през 1141 г., по време на медитация тя съзряла ярка светлина и чула небесен глас, нареждащ ѝ да запише своите визии, но „не според човешката реч, не според разбираемото за людете или според желанията им", изобщо „не според себе си и не според друг някой човек, ами според волята на Оногова, който знае, вижда и всичко нарежда в съкровените свои тайни".[6]

Тази обща светогледна нагласа намира своята дефинитивна кодификация и в учената литература. В един анонимен трактат от двана-

[1] Ц.Бояджиев, Студии върху средновековния хуманизъм, София 1988, с. 14.

[2] J. Le Goff, La civilisation de l'Occident médiéval, Paris 1964, p. 405.

[3] J. Huyzinga, Herbst des Mittelalters, München 1924, S. 258.

[4] Gesta Romanorum, Nr. 162, ed. H. Oesterley, Berlin 1872.

[5] Cf. H.J.Schmitz, Die Bussbücher und die Bussdisziplin der Kirche, Graz 1958, Bd.1, S. 635. 683. 754; Bd. 2, S. 242. 363. 629.

[6] S. Hildegardis Bingensis, Scivias, I praef. (PL 197, 383).

десетото столетие тя е изказана в една удивителна лапидарна фраза: *nomina essentiant res*, „имената придават същност на нещата“.[7] Имената – казано с други думи – не просто обозначават вещите, не просто се прилагат към тях като вторично етикиращи ги названия, а съграждат автентичната им онтологическа същност. Ако това е така, то очевидно е, че и самото „разчитане“, разпознаването на тази същност ще бъде възможно най-вече чрез имената. Оттук пристрастеността на средновековието към етимологиите, внимателното вслушване в звуковата плът на изричащите нещата названия, напрегнатото усилие да се „чуе“ истината за всякоя вещ. Така в името на човека е кодиран неговият произход (*homo ex humo*)[8], в названието на нощта е „записана“ нейната вредоносност (*nox a nocendo dicta*)[9], самата дума за смърт, *mors*, разказва за встъпването на смъртта в света като следствие от отхапването (*morsus*) на забранения плод от нашите прародители.[10]

Онтологизирането на словото има за свой пандан текстуализирането на самото съществуващо, възприемането на творението и на съставящите го неща като своего рода кодекс, който подлежи на интерпретиращо разчитане по същия начин, както на екзегетически прочит подлежи и тестът на Светото Писание. Тулио Грегори е напълно прав да твърди[11], че паралелизмът между Писанието и творението не е само литературна метафора, а е по-скоро един много точен показател за начина, по който се съзерцава физическият свят – именно като четене на написан от Божията ръка текст. „Книгата на природата“ е без съмнение съкровищница на смисли и тези смисли следва да бъдат разшифрирани, при това със същите херменевтични техники, които се прилагат и спрямо литературните текстове. Тук дори е налице едно по-свободно боравене със символите и алегориите отколкото при библейската екзегеза, която – разбира се – не може да се редуцира напълно до алегоричните фигури, за да не бъде игнориран буквалният исторически пласт на повествованието. В „книгата на природата“ – точно обратното – символизмът може да се разгръща практически без ограничения, доколкото всяка вещ – именно като Божие творение – носи в ядрото си „знаковостта“ на собственото си битийно предназначение. Хомологията между творението и обозначаващия го език е наистина очевидна. Достатъчно е да забележим, че на приоритета на субстанцията спрямо акциденцията съответства приоритетът на съществителното

[7] Anonymus Berolensis, fol. 68, in: J.M.Parent, La doctrine de la création dans l'école de Chartres, Paris-Ottawa 1938, 58.

[8] S. Isidorus Hispalensis, Etymologiae, XI 1, 2.

[9] Ibidem, V 31.

[10] Cf. H. M. Schaller, Dichtungslehren und Briefsteller, in: Die Renaissance der Wissenschaften im 12. Jahrhundert, hrsg. von P. Weimer, Zurich – Munchen 1981, S. 256 sq.

[11] T. Gregory, L'idea di natura nella filosofia medievale prima dell' ingresso della fisica di Aristotele (Il secolo XII), in: La filosofia della natura nel medioevo. Atti del terzo congresso internazionale di filosofia medievale, Milano 1966, p. 27 sq.

спрямо прилагателното име[12] или да си припомним, че „създателят на имената е следвал природата на нещата“[13], за да можем да кажем след **Абелар**, че *voces sunt aemulae rerum*, т.е. че думите са „съревнователи“ на нещата. Аз предпочетох да преведа тук думата *aemulus* чрез първоначалното ѝ значение като „съперник“, а не чрез деривативa „подражател“, за да подчертая именно способността на словото да оспори на вещите възможността за адекватно „разчитане“ на световните тайни. Защото думите съперничат на нещата именно в смисъл, че тяхното изучаване абсорбира в себе си темите на „науките за нещата“, доколкото всички „неща“ – телата, числата, музикалните фигури, движенията на небесните светила, историческите събития – могат да бъдат промислени и проумяни единствено в знаковия контекст на разказа от Писанието.[14] Разбира се, човешката реч „подражава“ на природата на нещата, ала самата „природа“ собствено и не е нищо друго освен вложеният във вещта и „обозначен“ чрез собственото ѝ наименование неин божествен смисъл.

2. Ето защо и ние бихме имали правото да твърдим, че отношението между думите и нещата през средновековието е подчинено на прословутия принцип на „обратната перспектива“, че от зрителния ъгъл на самото метафизическо основание на съществуващото словото е преди вещта и следователно всяка възможна колизия на наименованието трябва да бъде решавана чрез преосмисляне статуса на именувания предмет. Добра илюстрация на това твърдение дава многодискутираният през средните векове **проблем за универсалиите**. Добре известно е, че този проблем е формулиран в един нехристиянски текст, у неоплатоника **Порфирий** (3 в.) в неговото „Въведение“ към „Категориите“ на Аристотел. Той е изказан като проблем за статуса на общите същности, на родовете и видовете, които могат да бъдат или имена (*nomina*), или реално съществуващи вещи (*res*); и ако са второто – то или тела, или безтелесни същности, които на свой ред могат да са или иманентно присъщи на сетивните тела, или пък да са трансцендентни спрямо тях. Европейското средновековие получава в наследство този проблем благодарение превода и коментара на **Боеций** към въпросното съчинение, в който коментар впрочем „последният римлянин“ запазва известна дистанция дори спрямо лансираното от самия него перипатетическо решение на проблема.

Ала именно през XII в., когато спорът за универсалиите достига ако не съдържателната си, то във всеки случай емоционалната си кулминация, проблемът бива преформулиран така, че да стане възможно обглеждането му именно според автентичния средновековен „зрителен ъгъл“. Ето как го изказва сега **Абелар**: Необходимо ли е общите названия (названията за родовете и видовете) непременно да се отнасят към някаква реално

[12] Petrus Abaelardus, Logica „nostrorum petitioni“, ed. B. Geier (BGPhM, XXI 2-3), Munster 1929, p. 537, 7-10.

[13] Ibidem, p. 567, 26-27.

[14] Cf. J. Jolivet, Arts du langage et théologie chez Abélard, Paris 1982, p. 14 sqq.

съществуваща вещ, или названието се запазва по силата на собствената си сигнификативна мощ (*ex significatione intellectus*) дори когато обозначаваната чрез него вещ изобщо не съществува? Разбира се – гласи отговорът на „перипатетика от Пале" – ако не съществуват реални рози, то името „роза" не би се отнасяло към никакъв реален референт и би било по същество име за нищо, но то все пак би се запазило именно като значение, доколкото и тогава би било възможно да образуваме изречението „Няма никакви рози". В този случай името би се отнасяло вече не към действителна вещ, имаща реално емпирично битие, а отново към „име", би било име за име, дума за дума. Да, реално-емпирично съществуват отделните рози, които – именно като сетивно-телесни образувания – не носят в себе си необходимостта на собственото си съществуване, а следователно не могат да бъдат и действителни „продуценти" на собствените си названия. Името обозначава не емпирично-екзистенциалния пласт на конкретната вещ, а нейния „статус", сиреч онзи „концепт", който я ситуира в йерархията на замисления и осъществен от Бога световен порядък. Но това означава, че общите имена, с които си служим в езика, опират не до вещи, а отново до имена, до вътрешния „номинален" – но тъкмо божествено-номинален! – смисъл на въпросните вещи.

Интерпретаторски трафарет е да се говори, че именно реализмът е, тъй да се каже, елемент от естествената нагласа на европейското средновековие. „Всички средновековни мислители без изключение – заявява **де Рийк**[15] – са реалисти в смисъл, че са убедени в съществуването на действителността извън човешкото съзнание и в принципната познаваемост на тази действителност. Ето защо извън спора за универсалиите остава въпросът за онтологическия статус на общото. Истинският проблем е свързан със семантиката на общите понятия." Но ситуацията – ако ми бъде позволено да възразя – далеч не е така идилично-еднозначна. Работата е там, че **самата действителност** подлежи на реистична или номиналистична интерпретация, което означава, че самото обозначавано чрез общото име може да бъде тълкувано било като „вещ", било пак като „име". Защото – нека да си припомним – *nomina essentiant res* и, значи, „действителното" или същностното дори във вещния свят е отново името, именната същност на вещта. Предразположеността за такава интерпретация, както вече видяхме, е налице на непосредствено светогледно равнище, така че философският номинализъм на средновековието не бива да бъде привиждан като проста интелектуална игра или като екстравагантно опортюнистично отклонение от магистралните коловози на средновековното светоусещане. Разбира се, средновековието е склонно да хипостазира всяко ментално образувание, но то носи в себе си достатъчно мощни – и то именно на фундаментално-светогледно равнище – защитни импулси срещу безогледната реизация, сиреч срещу простото преобразу-

[15] L. M. de Rijk, Peter Abälard (1079-1142): Meister und Opfer des Scharfsinns, in: Petrus Abaelardus (1079-1142). Person, Werk und Wirkung, hrsg. von R. Thomas (Trierer Theologische Studien, 38), Trier 1980, S. 132 sq.

ване на „думите“ в „неща“. В този смисъл ние можем да изразим смисъла на тази може би най-значима теоретическа конфронтация на западноевропейското средновековие по следния начин: Всяко именуване е, естествено, именуване на действителен референт. За реалистите този референт задължително трябва да бъде изнесен извън сферата на словесността, доколкото само достатъчно автономна външноположена същност (било идеята, било вътрешната форма на вещта) би гарантирала смислеността на използваните от нас имена. За номиналистите именуването остава в сферата на словесността, думите, с които си служим, са означения на скрития именен смисъл на съществуващите в своята емпирична дискретност „неща“. На мене ми се струва, че тъкмо тази „капсулираност“ в номиналната сфера обяснява иначе достатъчно затруднителния за тълкуване факт, че средновековните номиналисти, които признават реално, сиреч вещно съществуване единствено на единичните предмети (а с това – съгласно например марксисткия трафарет – стоят изцяло в руслото на материализма), не съумяват да съградят никаква натурфилософска доктрина и остават докрай безразлични към естественонаучната проблематика. Обяснението на този парадокс е – съхраним ли специфичната средновековна зрителна перспектива – сравнително лесно. Наистина естествознанието изисква подреждането и групирането на „нещата“ според някакви реални форми, например подчиняването им на реалните форми на времето и пространството. Но времето и пространството са „общи същности“, които тъкмо поради своята универсалност съществуват не реално, а само номинално. Те следователно биха могли и да организират света на множеството причастни тям вещи само номинално, което ще рече, че вещите придобиват своя топологичен и хронологичен статут единствено чрез това, че Бог ги е избрал индивидуално като съществуващи в това място и по това време. Всеки опит да се привидят като реални тези и подобните тям „естествени форми“ тутакси се дискредитира чрез включването на прословутия „Окамов бръснач“, чиято главна и единствена функция е да изолира всички подобни, напълно излишни от гледна точка на абсолютно свободната воля Божия, „общи същности“. Самите вещи в този план са оправдани единствено като „знаци“ за тази воля, така че нашите думи са знаци за знаци, а нашето знание може да се разгърне единствено като семиотичен, но не и като натурфилософски дискурс. Не случайно „физическите“ съчинения на късните номиналисти са не експликация на „вещно“ натурфилософско изследване, а коментар на натурфилософски текст от миналото, а предметът на естествознанието е неотделимо инкорпориран в този на логиката[16], която – да си припомним – е тъкмо наука за думите. В този смисъл средновековният номинализъм, макар и сам да преживява и да лансира себе си като модернизъм, макар да включва в арсенала си наистина нетрадиционни познавателни стратегии (например Аристотеловата теория за абстракцията), е всъщност опрян до голяма степен на архаични светогледни стереотипи, изразяващи се във възприе-

[16] Cf. Guillelmus de Ockam, Summulae in libros physicorum, I 2, Bologna 1494.

мането на действителността като ансамбъл от знаци или символи на божественото могъщество, мъдрост и благост. Обратно, реализмът, който поне в някои от своите форми надмогва традиционната символистична нагласа и пробива, тъй да се каже, блокадата на словесността, променя екзегетичния код и го обръща към изучаването на действителните универсални „природи" в творението.

3. Разбира се, средновековните учени и от двете направления съвсем не са слепи за реалното метафизическо напрежение между думите и означаваните или изразявани чрез тях неща. Дори **Исидор от Севиля**, авторът на прочутите „Етимологии", предупреждава срещу универсализирането на етимологическия подход, доколкото някои названия са не *secundum naturam*, а *secundum placitum* и следователно имената се дават не непременно според присъщото на обозначената с тях вещ качество, а според свободния избор на човешката воля.[17] Още по-чувствителен за границата на валидност на етимологиите е **Абелар**. Тази граница се определя от обстоятелството, че при етимологичния подход ние прибягваме по-скоро до вокалната структура, сиреч до чисто веществената композиция на името, а не се домогваме непременно до неговия смисъл.[18] За Абелар ансамбълът от знаци не транспонира безусловно реалната структура на универсума. Не е възможно да се допусне такава хомогенност на пластовете на съществуващото, такава непосредствена съотнесеност между думите и нещата, че преходът от едното към другото да бъде свободен от всяка възможна колизия.[19] Причината за несъгласуваността между думата и вещта е в това, че думите обозначават собствено не вещите, а интелектуалните представи за тях – а за един и същ предмет е възможно да имаме различни интелектуални представи: ние бихме могли да обозначим „вещта" А като човек, но и като живо същество.[20] Истинският порок на етимологичния подход е в това, че той съотнася непосредствено думата (и то именно като акустично тяло) със самата сетивно-телесна вещ. Етимологиите редуцират езика до неговата вокална, сиреч чисто телесна страна, докато той в действителност включва в себе си и интелектуалния смисъл. Този именно смисъл е резултат от човешка инициатива. Човешкият ум е този, който „произвежда" семантичната стойност на общите имена и следователно определя тяхното съдържание. Ала те, разбира се, не се установяват произволно и абсолютно безотносително спрямо обозначаваната посредством тях действителност. Ако и общите названия да не визират непосредствено реално съществуващите единични предмети, то те все пак се отнасят до тях, ала не в тяхната единична и телесна

[17] S. Isidorus Hispalensis, Etymologiae, I 29, 2-3.

[18] Petrus Abaelardus, Dialectica, ed. L.M. de Rijk, Assen 1956, p. 339, 6-10.

[19] Idem, Logica ingredientibus, ed. B. Geier (BGPhM, XXI 1), Münster 1929, p. 24, 29-30. – Cf. Dialectica, p. 128, 1-5. 29-32; Theologia „Summi boni", ed. H. Ostlender (BGPhM, XXXV 2-3), Münster 1939, p. 100, 29 sqq.

[20] Cf. J. Jolivet, *op. cit.*, p. 73-77.

конкретност, а в техния „статус", т.е. в тяхната смислова определеност.[21] Така знаменитата формула *res de re predicari non queant* , „вещи не могат да бъдат изказани за вещ", сега придобива по-разширителен смисъл. Смисленото именуване не е обозначаване на единичната сетивно-телесна вещ чрез дума, схващана отново в нейното вещно, чисто акустично битие, а е обозначаване на интелектуалния смисъл (статус) на вещта чрез „значеща" дума, *sermo*. В сравнение с „етимологиите" на старите енциклопедисти тук е постигнат, разбира се, значителен прогрес. Установявайки несъизмеримостта на думите и нещата като телесни образувания (най-малкото в смисъл, че нещата са пожелани и сътворени от Бога, докато думите могат да бъдат и чисто човешки вокални конструкти), Абелар тутакси „изравнява" отново пластовете на съществуващото, извеждайки на преден план, от една страна, интелектуалното съдържание на езика, а от друга – именната (или онтологически смисловата) природа на самата действителност.

4. Възприемането на словото като **изходна реалност** лежи в основата на особеното „боравене" с езика през средновековието. Добре известно е, че обичайният начин на четене е включвал озвучаването, вокализацията на четения текст. В едно житие приглушеното мърморене на монасите при четенето е оприличено на бръмченето на оси (*et in more apis Psalmos tacite murmurare continuo revolvens*).[22] Клюнийският абат **Пиер Достопочтени** възхвалява един от монасите за това, че устата му непрестанно **предъвквала** светите слова (*os sine requie sacra verba ruminans*).[23] Четящият човек през средновековието сякаш усвоява съдържанието на текста именно като го вкусва и го поглъща. Точно такъв е съветът на цистерцианеца **Арнулф от Бъори**[24]: когато монахът чете, той трябва преди всичко да усеща вкуса на текста, а не да се стреми към знание (non tam quaerat scientiam, quam saporem). Затова и четенето се схваща фактически като молитва, като „медитативна молитва", както гласи прословутият израз у **Гийом от Сен Тиери**.[25] В по-общ смисъл може да се каже, че европейското средновековие се интересува единствено от онтологически пълноценното, сиреч от пластично изразеното – в звук или графичен знак – слово. Впрочем нужно е да се уточни, че за средновековната умонагласа самата буква е не абстрактен графичен знак, а символична фигура, способна да огласи своя смисъл. Водещото „качество" на словото е неговата пластична изразителност, фигуративност и музикалност. Изглежда тъкмо това обяснява особената пристрастеност към звънките реторически обрати, алитерациите, ритмиката на фразата. Откриването

[21] За *понятието* „статус" у Абелар вж. Ц. Бояджиев, Философия на европейското средновековие, София 1994, 99 сл.

[22] Vita Ioannis Gorziensis, auctore Ioanne de S. Arnulfi (PL 137, 280D).

[23] Petrus Venerabilis, De miraculis, I 20 (PL 189, 887A).

[24] Speculum monachorum, 1 (PL 184, 1175B).

[25] Cf. J. Leclercq, Wissenschaft und Gottverlangen, Düsseldorf 1963, S. 85 sqq.

на римата тъкмо през тази епоха е очевидно културен ефект от описаното дотук отношение към езика.

Разбира се, думите имат различна битийна потенция. По-горе от простото битово говорене (*loqui*) стои преизпълненото със смисъл „изричане" (*dicere*). Тези два модуса на словесността се различават не само по означаваните съдържания, но и по иманентната си онтологическа форма, по собствената си смислова, но и по акустичната си интензивност. „Изрича" се звучното и ехтящо, речитативното, тържествено-самостойното слово на мага, провидеца и поета.[26] Дистанцията на словото от битовата предметност е възможна най-вече там, където словото е именно изходна и автономна реалност. Тя прочее се улеснява от факта, че за истински, онтологически значим се смята не говоримият простонароден, а латинският език. Удивителното различие между четенето и разбирането, между *legere* и *intelligere*, е феномен, проумяването на който е немислимо извън отчитането на това уникално отношение към думите. На едно най-елементарно равнище **разбираеми** са тривиалните съдържания на всекидневната реч. **Четенето** е явление от по-висок род. То е по същество огласяване, сиреч актуализация на истински субстанциалното слово, означаващо по-съкровените смисли на самото човешко съществуване. Четенето е литургично действо, ангажиращо човека, ала не човека в неговите битови измерения, а човека в неговия екзистенциален предел. Затова естествено „разбираем" е разговорният, роднят език, ала се „чете" задължително на латински. Първото е природна даденост; второто е резултат от образователно усилие – от усилието за причастяване към истинното слово. За нас тази разделеност на четенето от разбирането често звучи анекдотично. За ранното средновековие обаче тя е в някакъв смисъл саморазбираща се. „Разбирането", сиреч възможността за интелектуално тълкуване на тази по-висша словесност, е за него акт на допълнително, ала съвсем не задължително вдълбочаване в словото. Екзистенциално значимо е простото – литургично! – причастяване към последното чрез неговото вокално-пластично уплътняване, което означава – чрез съхраняване на неговия онтологичен интензитет.

Същият смисъл има и удържането на словото в неговата графична форма – вниманието на средновековието към калиграфията, изключителната роля, приписвана на инициалите. Самото писане е едно от най-значимите аскетически упражнения, а преписаният ръкопис е литургична жертва, принесена пред Бога.[27] Средновековният скриптор е високо ценен персонаж. Неговият труд се привижда като един от екзистенциално най-пълноценните. Той наистина не оре и не сее, и изобщо не върши никоя селска работа, ала – пише гореспоменатият абат на Клюни – протягайки ръка не към плуга, ами към перото, той разорава хартията, върху която засажда

[26] Cf. H. M. Schalter, op. cit., S. 256 sq.

[27] Истина е, че през „второто средновековие" трудът на скриптора придобива все по-определено „занаятчийски" черти. В манастирските скриптории, ала особено в университетите, все по-често за преписване на книги се използват надничари.

семéната на словото Божие. Когато посевите узреят и дадат плод, сиреч когато книгата бъде завършена, той засища с небесния хляб душите на прегладнелите си читатели. Тъй той се превръща в мълчалив проповедник на божествените слова и макар че езикът му немее, ръката му прокънтява с глас висок в ушите на много народи. Той остава затворен в килията си, ала преписаните свитъци прекосяват земи и моря и достигат до най-скритите даже ъгли на домовете и монашеските обители. Така скрипторът е едновременно и отшелник, и евангелизатор, понеже каквото не може да стори сам, извършват го неговите произведения. Наградата за делата му е изправянето на читателя, надмогването на надменността, разпуснатостта, алчността и гневливостта в него, пробуждането на жаждата да се добере до оная житница, дето са сбрани вечните плодове на спасението. И ако обикновено делата човешки изчезват заедно с извършителя си, то скрипторът не умира и делата му се не прекратяват, ами продължават да призовават смъртните към живот. И това траѐ много лета след като него вече го няма, дотогава, докато трае животът на книгите му.[28]

Добре известно е особеното страхопочтително отношение на европейското средновековие към книгата, към писания текст изобщо. Както самото действие, тъй и неговият резултат не се вместват без остатък в реда на тварните събития и предмети. Когато лампадата в скриптория угаснала, пръстите на лявата ръка на скриптора грейнали, осветявайки страницата. Секретарят на свети Бернар писал на открито под проливен дъжд, без върху пергамента да капне дори капка. Някакъв грешен скриптор бил спасен, защото с всяка изписана от него буква му бил опрощаван по един грях, така че в края на краищата буквите се оказали с една повече от греховете.[29] Чудесното прониква и книгата като предмет. Обясненията за този феномен могат да бъдат от различен порядък. Книгата е, разбира се, скъп предмет, в някакъв смисъл предмет на разкоша и, значи, категоричен индикатор за особен социален статус. Но книгата е и особен онтологически топос. Тя е „вместилището“ на думите, на думите, схващани като истинно слово, което – както е казано в най-автентичния текст, в текста просто на Книгата – е в началото.

С възприемането на словото като изначален онтологичен феномен се обяснява изглежда и характерната за средновековната книжнина „архитектурна“ стилистика, внимателното конструиране на текста по книги, глави, раздели и т.н., преследващо максималното аналогизиране на литературния текст с текстурата на самото творение. Независимо дали става дума за медицински трактат, за политико-пропагандно съчинение, за апология на сеньора или за житиеописание – навсякъде ще срещнем систематични деления и подделения, методическа демонстрация, строго съблюдавана терминологичност, изкусно прокарани паралели, ритмични и дори акустични съответствия. Кулминацията на този стил на писане е без

[28] Petrus Venerabilis, Epistolae, I 20 (PL 189, 97 sq.).

[29] О. А. Добиаш-Рождественская, Из жизни мастерских писем, в сб. Средневековый быт, под ред. О. А. Добиаш-Рождественской, Ленинград 1928, с. 246 сл.

съмнение схоластическата *summa*. „Сумата" е наистина литературна форма, подчинена изцяло на нормата на истинната словесност. Тя е изчерпателна по своето съдържание, тематично обхваща всяка реалия, имаща място в универсума, и не игнорира дори „лишеностите", онова, което няма собствена субсистенция – злото, мрака, демоните и т.н. И тя е разчленена и подредена в съответствие с един строг план, при строго спазване на логическите нива и при стриктно удържане на принципа на хомологията, сиреч на съразмерността между отделните части и между частите и образуваното от тях цяло. По такъв начин органично и перфектно вътрешно артикулираното текстово цяло придобива една уникална пластичност, подчинена на онази **визуална логика**, илюстрирана чрез твърдението на **свети Тома от Аквино**, *quod et sensus quaedam ratio est*.[30] Същевременно текстът изявява тъкмо в подредеността и цялостността си претенцията за *истинност на изразеното чрез него съдържание – защото единна и всеобхватна и заедно с това съвършено съразмерна и безупречно подредена в себе си е самата истина*: всички нейни елементи са координирани така, че отделните изказвания не са нищо друго освен просто разнообразните, но взаимоогледащи се един в друг „ликове" на едната и единствена истина.

От казаното дотук ние лесно можем да разберем на какво се дължи търсената систематичност на средновековните литературни текстове, прокламирана и експлицитно в опита например на **Алан от Лил** и **Никола от Амиен** да изложат основите на християнската вяра *more geometrico*.[31] При това тази систематичност се мисли действително като продуктивна и жива, като едновременно нерушима и вътрешно динамична. Утвърждаването на метода *sic-et-non* съхранява живостта и изразителността на словото в един текст, построен антиномично, чрез конфронтиране на всички възможни „за" и „против", на всички мислими „да" и „не", изявяващи реалното напрегнато взаимодействие на противоположните сили в света.

Най-сетне онтологическата пълноценност на словото ни позволява да разберем несъмнената склонност на средновековните автори да се подчиняват безусловно на литературната конвенция, да жертват фактическата достоверност за сметка на установения езиков трафарет или най-малкото да се стремят да нагодят описвания факт или събитие спрямо нормата на стандартния словесен модел. Затова и в средновековните текстове – най-вече в полемичните писания – квалификациите в повечето случаи изразяват не толкова лично отношение към опонента, колкото дължимата оценка за определен тип поведение или за определено мисловно построение. Въпрос на известна култивираност е (както за адресата, така и за неутралния читател) способността да се редуцира елементът на чисто литературната конвенционалност, за да се разчете зад него голият факт.[32]

---

[30] Cf. E. Panofsky, Architecture gothique et pensée scolastique, Paris 1967, p. 97 sq.

[31] Alanus de Insulis, Regulae (PL 210, 621 sqq.); [Pseudo-Alanus], De arte catholicae fidei (ibidem, 595 sqq.).

[32] J. Leclercq, op. cit., S. 153.

Но към това следва да се добави, че императивът за проникване отвъд текста, „към самите неща“, е по принцип нетипичен за европейското средновековие. Когато авторът на една от популярните средновековни енциклопедии все пак предпазливо отбелязва, че нито той, нито някой негов познат е наблюдавал чудатото излюпване на гущери от стар петел, той тутакси се отърсва от съмнението с простия аргумент, че за това е написано в „Естествената история“ на Плиний.[33] За европейското средновековие следователно е напълно валиден принципът: което го няма в литературата, не съществува и в действителността.

[33] Cf. Vincentius Bellovacensis, Speculum naturale, XVI 77, Duaci 1624 (repr. Graz 1964).

СЪДЪРЖАНИЕ

ПРОФЕСОР БОГДАН БОГДАНОВ НА 60 ГОДИНИ 5

СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИТЕ НА БОГДАН БОГДАНОВ 7

Александър Фол
Πιτύη 19

Александър Шнел
ВРЕМЕВОСТТА НА ФАНТАЗИЯТА 29

Александър Шурбанов
РОМЕО И ЖУЛИЕТА НА БЪЛГАРСКИ АДРЕС 49

Анастас Герджиков
СТРУКТУРА И ЦЕЛ НА I КНИГА НА АРИСТОТЕЛОВАТА „ПОЛИТИКА“ 64

Ангел Ангелов
ОБРАЗИ НА ПРЕОБРАЗУВАНЕ/ ИЗЧЕЗВАНЕ 75

Анна Б. Николова
ОЩЕ ЗА ЗЛАТНИЯ КЛОН 102

Бойко Пенчев
ЕЗИКЪТ НА ВЪЗВИШЕНОТО И ЕЗИКЪТ НА ВСЕКИДНЕВИЕТО 107

Боян Манчев
ПЛАТОНОВИЯТ РАЗРИВ: ФИЛОСОФИЯ СРЕЩУ ПОЕЗИЯ 117

Виолета Герджикова
THUCYDIDES MODERNUS 138

Владимир Градев
АНТРОПОЛОГЪТ И НЕСЪЗНАВАНОТО 147

Димитър Бояджиев
ЩРИХИ КЪМ ИНДИВИДУАЛНОСТТА НА ИМПЕРАТОР МАРК АВРЕЛИЙ 156

Димка Гичева-Гочева
КАКВО Е ТОВА УНИВЕРСИТЕТ? 160

Дияна Николова
ПОЕТ И МИРОГЛЕДНИ СТУКТУРИ В АРХАИЧНАТА СТАРОГРЪЦКА ЛИРИКА 193

Доротея Табакова
АНТИГОНА В БЪЛГАРИЯ: НОВИ ПРОЧИТИ 220

Елия Маринова
ВЪЗХВАЛА И ОПИСАНИЕ НА ГРАДА ПРЕЗ КЪСНИЯ РЕНЕСАНС 231

Емил Ив. Димитров
КОНСТАНТИН БАЛМОНТ И БЪЛГАРСКАТА НАРОДНА ПЕСЕН 260

Иван Еленков
ДЕНЯТ НА НАРОДНИТЕ БУДИТЕЛИ 269

Искра Христова
БОГОСЛОВСКИЯТ ТЕРМИН ὑπόστασις 282

Йоана Сиракова
„МОРЕ ОТ ЧУВСТВА“ : ОТГОВОРЪТ НА СЪВРЕМЕННИЯ ЧИТАТЕЛ (КАТУЛ 64) 293

Cyril Pavlikianov
EUSEBIOS – A DESCENDANT OF A SERBIAN SEBASTOKRATOR AND ATHONITE MONK 301

Клео Протохристова
ЗА ОГЛЕДАЛОТО, ПОДНЕСЕНО ОТ ВРЕМЕТО 308

Лидия Денкова
SUBTILITAS INTELLECTUALIS, ИЛИ ВЪПРОСЪТ ЗА ПЛАТОН И САКСОФОНА 322

Мария Костова
ЗА УСЪВЪРШЕНСТВАНЕТО – ДРУГОТО ЗАГЛАВИЕ НА DE LEGIBUS CICERONIS 329

Мария Шнитер
ЗА „ОМИРОВИТЕ СРАВНЕНИЯ“ У ЙОАН ЕКЗАРХ 334

Мирена Славова
ОТВЪД ЛИНГВИСТИЧНОТО 338

Невена Панова
ПЛАТОНОВИТЕ ДИАЛОЗИ ЗА ДИАЛОГА 343

Николай Гочев
„МИТ И ЛИТЕРАТУРА I“: ПЪТЯТ КЪМ ОСЪЗНАТИЯ ИЗБОР 360

Орлин Тодоров
ДАЛЕЧНОСТТА – ОДИСЕЯ 368

Petar Dimitrov
UNE INSCRIPTION INÉDITE AU HAMMOND
CASTLE MUSEUM DANS LE MASSACHUSETTS 379

Сергей Игнатов
ИМЕТО НА ЗМЕЯ В ДРЕВНОЕГИПЕТСКАТА
ПРИКАЗКА ЗА КОРАБОКРУШЕНЕЦА 383

Цвете Лазова
УСТНОСТ И ПИСМЕНОСТ В АНТИЧНАТА КУЛТУРА 387

Цочо Бояджиев
ДУМИТЕ И НЕЩАТА 396

ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ,
или АНТИЧНОСТ И ХУМАНИТАРИСТИКА

Изследвания в чест на
професор Богдан Богданов

съставители:
Виолета Герджикова, Николай Гочев, Йоана Сиракова
научни редактори: Виолета Герджикова, Николай Гочев
редактор на издателството: Тодорка Минева
художник на корицата: Веселин Праматаров

ISBN 954-8478-28-5

Издателство „Сонм“, 2000

ж.к. Надежда, бл. 614-А-3, София 1231, тел. 934-22-26
e-mail: sonm@astratec.net

Цена 7,00 лв.