

БОГДАН БОГДАНОВ

МИТ И ЛИТЕРАТУРА

1)



ХЕМУС

БОГДАН БОГДАНОВ
МИТ И ЛИТЕРАТУРА (1)
ПРОБЛЕМИ НА
ТИПОЛОГИЯТА И
ПОЕТИКАТА НА
СТАРОГРЪЦКАТА
ЛИТЕРАТУРА ДО ЕПОХАТА НА
ЕЛИНИЗМА

chitanka.info

Проф. д-р Богдан Богданов завършва класическа филология в Софийския университет (1963 г.). Преподава класически езици и история на античната и западноевропейската литература във Великотърновския университет от 1963 до 1969 г. След това става асистент в Катедрата по класическа филология в Софийския университет (1969 г.) От 1983 г. е доцент, от 1986 г. доктор на филологическите науки, а от 1989 г. — професор. Преподава история на старогръцката култура и литература. От 1991 до 1993 г. е посланик в Гърция, където е отличен с Големия кръст на ордена на феникса. Председател е на УС на Фондация „Отворено общество“ (1990–1998). Основател е на Нов български университет и е председател на неговото Настоятелство от 1994 г. Автор е на преводи от старогръцки и на книгите *От Омир до Еврипид* (1971, 1993), *Омировият епос* (1976,1996), *Литературата на елинизма* (1979,1997), *Мит и литература* (1985), *Романът — античен и съвременен* (1986), *История на старогръцката култура* (1989), *Орфей и древната митология на Балканите* (1991), *Старогръцката литература* (1992), *Промяната в живота и текста* (1998).

ПРЕДГОВОР

(КЪМ ВТОРОТО ИЗДАНИЕ)

От първото издание на „Мит и литература“ („Наука и изкуство“, 1985 г.) изтекоха доста години. Междувременно, разширена в теоретическата си част (със студията „Фолклор и литература“, публикувана най-напред в сп. „Български фолклор“, бр.3, 1985), книгата прерасна в докторска дисертация (1986 г.). С редица подобрения сегашното издание предава именно този текст.

Както и в първоначалния си вариант, „Мит и литература“ продължава да е предназначена за преподавателите по литература, студентите и културните читатели, които проявяват интерес към старогръцката литература и се питат за исторически завършилото и за продължаващото да живее в нея. Особеното е, че за старогръцката литература в тази книга се мисли през призмата на определени теоретични въпроси, отнасящи се до естеството на литературата и културата. Основната амбиция на изследването е да дискутира принципа на литературното общуване в старогръцката културна среда, да го представи като нещо противоречиво, повтарящо характера на самата среда — традиционна и затворена, същевременно отворена, поставила началото на съвременното културно поведение от европейски тип.

Човешката култура е винаги процес към цялост. Затова и разделянето ѝ на области представя толкова действителното положение на нещата, колкото представлява и познавателна схема, улесняваща познаването им. Това се отнася до делението на история, философия и литература, но и до основната типологическа формула „мит и литература“, приложена в изследването. Сега си давам сметка, че макар и да съм следвал горния принцип, не съм бил последователен и съм представил мита и литературата преди всичко като реални положения, докато те, не в по-малка степен, са и членове на

познавателна схема, използвана за разбирането на винаги по-сложната реалност.

Изследването внушава основно, че в старогръцката литература има ранно състояние на текстопораждане, при което текстовете не могат да се измъкват от външната задължителна смислова среда, и че тази ситуация е причината за пораждането на митове. Сега мисля, че това е вярно като схематично положение, но че текстовете, и устните също, са универсално средство за измъкване от принудите на средата и в условията на традиционната култура. Въпросът е как четем старогръцките литературни текстове — дали на едро в глобален отчет или бавно и в подробности. В този смисъл митът и литературата са не само обективна даденост, но и резултат на собственото ни четене.

В отстъпа на времето мога да отправя и други критики на „Мит и литература“. Следвал съм херменевтична насока на мислене, но не съм се опрял на съответните трудове на Гадамер, Рикъор и Яус и не съм се вписал точно в тази уважавана от мене теоретическа позиция. На свой ред поради влиянието на руската научна литература съм следвал исторически схеми, които не бих поддържал сега. Такъв е случаят с убеждението, че първичният мит реално предхожда вторичния или че растителните и животинските образи са по-ранни от антропоморфните в развитието на мита. На тази основа съм отправил и критика към структурализма и възгледите на Ролан Барт, на които дължа много при оформянето на общата теза на „Мит и литература“.

При тези и други недостатъци основният проблем на това изследване, както ми се вижда днес, е противоречието между един глобалистичен начин на виждане, според който културата се разбира като затворена система, и друг, според който тя е динамика не само на две основни, а на много различни положения и възможности. В първия случай нещата са във властта на определена необходимост и задачата на науката е в това да я разкрие и формулира, докато във втория те са заплетени в мрежата на разнообразни отношения и влизат в случайни успоредно действащи редове, за които не съществува само едно описание. „Мит и литература“ се досеща за второто и прави крачка към него, но остава в компромиса и е по-вярна на първото разбиране за характера на човешката културна среда.

Оттук и намерението, като нарека това второ издание „Мит и литература 1“, да продължа начинанието в „Мит и литература 2“, за да

опитам втория подстъп, да прочета старогръцката литература като нещо, което и в миналото, и сега може да стане предмет на предимно колективно или лично ползуване. Намерението ми е да покажа, че конкретно историческото разбиране, с което се занимавам в „Мит и литература 1“, е в някаква степен идеално положение и съвременна схема. Сега съм още по-убеден, отколкото в годините на първото издание на книгата, че както и да четем един текст, ние го усвояваме и присвояваме за нас. В този смисъл и научното тълкуване на старогръцката литература е форма на съвременно присвояване, възможен ред на разбиране и в най-добрия случай само страна на предполагаемата реалност на древната елинска среда.

Гаранцията за успеха на тази теза не се осигурява само от намерението. Във всеки от нас, както и в културата живеят противоречиви постановки. Така че не съм сигурен дали глобалната теза на „Мит и литература 1“ няма да задуши свободния дух на намерението за „Мит и литература 2“. Желая да се променим и да станем други, но това не е толкова лесно.

ВЪВЕДЕНИЕ

Все повече стават българските преводи на старогръцки литературни произведения. Но колкото повече се разтваря хоризонтът на древноелинското литературно наследство, толкова по-остро се поставя въпросът какво точно държим в ръце — старогръцките литературни творби или произведения, приспособени към наши съвременни представи за литература. Заедно с това се питаме как да разбираме подобни пренесени от миналото художествени произведения и дали можем, като ги четем и тълкуваме днес, да възстановяваме оригиналния културно-исторически контекст, в който са се пораждали.

От една страна, е ясно, че и съвременният читател, и съвременният литературовед разбират старогръцките литературни творби в системата на съвременни представи. Всяко разбиране е своеобразно осъвременяване. Доколкото представлява тълкуване, преводът също осъвременява. Това обаче е едната страна на проблема. Защото преводаческото, читателското, а и литературоведското тълкуване, работещо с оригинала, биха се свеждали до пълно преобразуване на тълкувания литературен предмет в друг предмет, ако между нашата съвременна система от представи и старогръцката нямаше нищо общо. Както е пределно известно, между двете системи има не само различие, но и общност. Общността става основата за нашето разбиране, което се стреми да обхване и различието. Крайната цел е било да се изпита читателско удоволствие от неназоваването, но възприемано „общо-различно“ в старогръцката литература, било да се постигне неговото назоваване по някакъв начин. Така или иначе, ефикасното разбиране предполага сливането на нашия съвременен и на древния хоризонт и отличаването им на фона на някакъв трети хоризонт. Големият въпрос е може ли да се открие такъв хоризонт, съществува ли измерителна система, която би обхванала както позицията на тълкувания литературен обект, така и позицията на тълкувателя.

За да се постигне подобна измерителна система, литературоведът трябва да вярва, че работи с положения, които се поддават на описание. Нужно е освен това да допуска поставянето на общи въпроси. Примерно при предмет като старогръцката литература е редно да се повдигнат следните въпроси от по-общ характер: 1) в какво отношение е допустимо да се наричат литература старогръцката и съвременната европейска художествена словесност; 2) дали общото между тях е само в условия факт, че и двете се възприемат като сбор от художествени творби, пазени във формата на книга, или то трябва да се търси на равнището на това, което наричаме художественост; 3) да не би старогръцката литература като художествена система да притежава своя затворена специфика, и 4) ако притежава някаква специфика, да не би тя все пак да е илюзия, а всъщност да се разпада на отделни художествени типове, които се откриват и в други литератури.

Въпросите от този тип лесно се множат, защото могат да се поставят и по друг начин. Те изглеждат излишни и объркващи, но е редно да признаем, че литературоведското разбиране на явленията на старогръцката литература се нуждае от знание за особеностите на древния литературен хоризонт, за това, което по друг начин, макар и не по-точно, наричаме специфика. Въпросът за спецификата е въпрос за правилата на научния прочит.

Този въпрос не се поставя за пръв път от настоящото изследване, освен че може би за пръв път се поставя така глобално. Самото заглавие „Мит и литература“ достатъчно ясно сочи, че авторът подновява стар опит за търсене на особеностите на старогръцката литература в характерното за нея ползване на традиционни митологични фабули. Т.е. на преден план се извежда не фактът на „раждането“ на литературата от митологията, а на упоритото присъствие на митове в нея. Разбира се, това е избор и в този смисъл известно пресилване на истината. Но независимо от работното преувеличение този аспект е реален за старогръцката литература — по отношение на ползуването на митологични фабули тя един вид не претърпява развитие. А понеже спецификата, генералната особеност би трябвало да се разкрие като относително непроменен комплекс от отношения, очакваме, че именно този аспект ще ни отведе към търсения глобален характер на старогръцката литература. Примери за

ползуван на традиционни митове се откриват навсякъде в старогръцката литература. В някои жанрове те са съвсем у дома си (епоса, атическата трагедия), в други, които принципно не се опират на древни фабули, митологията все пак се намесва (монодичната лирика, комедията на Аристофан, атическата историография). Платон не одобрява Омировите митове като нравствено съдържание, но ги обсъжда и понеже чувства, че митът е важна идеологическа форма, проектира в „Законите“^[1] нови, по-функционални митове. Митологията е навсякъде и в античния живот — с митове се прави политика, бележи се културност.^[2] Изобщо не само за литературата, а и за елинската културна среда митологията е нещо определящо. Въпросът е какво се определя с нея. Митологията е белег за традиционализъм, за ценене на миналото, което, запечатано в легендарните предания за богове и герои, един вид се пренася в настоящото време. На художествената литература традиционните митологични фабули осигуряват авторитетно вече утвърдено съдържание. Митовите са своеобразни лещи от готова позиция, през които античният човек гледа към своето настояще.

В този пункт следва вторият съществен въпрос в настоящото изследване. Ако искаме да определим спецификата на старогръцката литература, да осъзнаем в какъв смисъл е литература елинското словесно творчество и намираме ключ за това във факта, че в тази литература повсеместно се ползват митове, редно е да изясним какво разбираме под мит. Защото е добре известно, че понятието мит се определя различно в съвременната наука. Веднага трябва да заявим, че няма да влагаме античен смисъл в понятието, освен в случаите, когато някои антични разбирания за мита съвпадат със застъпваните съвременни. Под мит няма да разбираме самите традиционни митологични фабули, нито отделните митологични мотиви и образи, а преди всичко особения митически начин за отношение към настоящата действителност, който, от една страна, митизира старите митологични мотиви, но, от друга страна, превръща в мит иначе несвързани с митологията фабули, сюжети и литературни форми. Както ще определим по-нататък, това е действащият в основата на старогръцката литература вторичен мит. Той само косвено е рожба на първобитната гръцка митология, иначе е пряко чедо на елинската културна действителност.

Очевидно става дума за избор на гледна точка и на работни понятия, а не за крайни термини. Това, което тук наричаме мит, от други е наричано по други начини^[3] и, обратно — онова, което другаде се смята за мит, не съвпада с така определеното от нас понятие. Работата не е толкова в отделните термини, колкото в отношението, което се поражда между тях. Моето убеждение е, че е нужно да се осъзнае спецификата на старогръцката литература като литература и да се работи с тази специфика както при конкретен анализ на произведение, така и при описанието на историческия ход на литературата. Като полагам, че, от една страна, спецификата на старогръцката литература ни се разкрива в нейния традиционализъм посредством един вид митическо конципиране на света, търся, от друга страна, да видя как функционира това конципиране в система с друго, немитическо, което в много отношения прилича на нашето съвременно литературно възприемане на света.

В тази конструкция, чиято цел е да опише спецификата на старогръцката литература като противодействие на мит и литература, има едно естествено противоречие — това, че с литература се означава: 1) цялото на литературата като система от две страни, и 2) едната страна в това цяло, страната на литературата като художественост. Наричам това противоречие естествено, защото то е характерно за литературния феномен. И ние днес наричаме литература област, по-широка от това, което е художествената словесност, т.е. литературата в тесен смисъл на думата. Като се противопоставям на съвременното недоверие към термина и към възможността той да се определи^[4], аз го запазвам и същевременно вярвам, че определянето му е възможно. Разбира се, бидейки вътрешнопротиворечив феномен, литературата не може да се определи крайно и едномерно. Но това не означава, че опитите за определянето ѝ трябва да се преустановят. Ако изобщо е невъзможно да се говори добре за един предмет, без да се говори и за друг, то и настоящото изследване — опит за определяне на една конкретна историческа специфика — не може да не се занимава по-пряко или по-косвено с въпроса за литературната специфика изобщо. Или, казано по друг начин, ако вярваме, че може да се осъзнае и определи спецификата на старогръцката литература, това означава да вярваме, че може да се осъзнае и определи спецификата на литературата изобщо.

[1] Платон, Закони 645 b, 751 e-752 a ↑

[2] По този въпрос по-подробно Богданов, Митът ↑

[3] При много подобна теза Фрейденберг застъпва друго, по-широко разбиране за мит, а също и за фолклор: елинската митология се претворява в литература чрез посредничеството на фолклора, който е митология без митологично съдържание — с. 165. Авторката е пионер в позицията, че античната литература не бива да се разглежда по същия начин както една по-късно вече оформила се литература — с. 177 сл. ↑

[4] Todorov, p. 13 sqq. говори за два основни начина за определяне на литературата — функционален и структурен, — както и за неуспешни опити да се съчетаят; нито литературата, нито поезията могат да се определят глобално; една поетическа творба има повече общо с форма на речта като молбата, отколкото с „Война и мир“ на Толстой; общата теория на литературата и поетиката (теорията на литературните форми) трябва да отстъпят на „теория на речта и на анализ на нейните жанрове“; не бива да се прави разлика между литературна и нелитературна реч, защото литературното четене може да се наложи върху всеки текст. Подобна позиция по тези въпроси поради редуциране на литературата към митологията Frye. ↑

ПЪРВА ЧАСТ

ТЕОРЕТИЧНИ ПРЕДПОСТАВКИ

ПЪРВА ГЛАВА

СТАРОГРЪЦКАТА ЛИТЕРАТУРА ДО ЕПОХАТА НА ЕЛИНИЗМА КАТО ТИПОЛОГИЧЕН ПРОБЛЕМ

Старогръцката литература ни се представя днес в едно почти петнадесетвековно развитие. И научната традиция на XIX век, но и самото обилие на материала насочват изследванията към развитието, към аспекта на историческите връзки и взаимоотношения. За устойчивия момент, за опазващата се в хода на развитието генерална особеност на старогръцката литература рядко става дума. Една от скритите причини този въпрос да ни се струва излишен е трудността да му се отговори едномерно. На свой ред не по-малка би била трудността да се прилага при историческо описание или анализ мярката на определена специфична черта. В един първи етап на разработване на старогръцката литература на границата на XVIII и XIX век, когато на нея все още се гледа като на цяло, в традицията на Винкелмановата естетика Шлегел и Хегел отговарят на въпроса за генералната особеност, като правят представителни отделни идеи и тенденции, въпреки общи за сферите на литературата и изкуството. По-късно този въпрос остава за разработване в курсовете по естетика. Откъснати от естетиката и специализирани, литературната история и критика все по-рядко се опират на подобна обща ориентация.

Днес е ясно, че т.нар. генерална особеност на старогръцката литература би трябвало да бъде сложна системна характеристика, която да свързва ред ценностни и комуникационни ориентири, очертаващи цялостно полето за идеологическо и естетическо действие, в което се е осъществявала тази литература. Какво разбираме под ценностни ориентири, изглежда по-ясно. Това са идеи, настроения и представи, чието сцепление би трябвало да е устойчиво за цялото развитие на старогръцката литература. Разбира се, при описанието на това сцепление възникват трудно решими проблеми^[5]. Преди всичко се поставя въпросът, дали тази страна на генералната особеност на старогръцката литература не съвпада с подобна страна на старогръцката култура, която също се определя като сцепление от

ценностни ориентири. Съвпадението е естествено и то сочи момента на неразличимост между литература и култура в древна Елада. Именно с оглед на различаването се налага да се въведе терминът комуникационни ориентири. С този термин се обхваща всичко онова, което в съвременната научна фразеология се нарича поетика и литературност. Комуникационните ориентири включват средствата за литературно общуване, неговия особен език, както и социологическите форми, които го съпътствуват. Тази втора страна на спецификата не е откъсната от страната на ценностните ориентири, нито принадлежи абсолютно само на литературата^[6]. Тя има връзка със системата на културата и представлява един вид отчуждена от нея, вече формализирана система от условни жестове, използвана като специфичен за литературното общуване език. Казано по друг начин, страната на комуникационните ориентири е особен тип културно поведение, „заделено“, за да служи специално на литературата. В системата на генералната особеност на старогръцката литература няма преграда между ценностните и комуникационните ориентири — ценностните проблеми могат да се свеждат до комуникационни единици.

Това отношение прави разбираема разликата между системата на културата и системата на литературата в древна Гърция. Колкото и по същество литературата да е културен феномен, тя и в по-ранния стадий на недостатъчна обособеност от културните структури е значително по-динамично явление, в което чрез особено съчетаване — противопоставяне на традиционни културни форми (преди всичко на двете страни на ценностни и комуникационни ориентири) — се постига оригинална спрямо културния контекст действена смислова постановка. С подобна постановка често се моделира по-универсално културно поведение от допустимото в контекста. Това може да стане и в рамките на местна, все още затворена култура. Парадоксално определена, литературата е един вид нова, неприложена или изобщо оставаща неприложима система за миогледно ориентиране, която поради това може да изпълни сублимативни, градивни или разграждащи задачи в определена културна среда. Повтаряща ценностните ориентири, диктувани ѝ от културната среда, литературата, доколкото е литература, се отклонява от тях, и то не поради необяснимо своенравие, а за да ги активизира^[7], да породи

вътре в границите на тази среда с оформена представа за действителност възможности за друга ориентация по въпроса за действителността.

Системата на тези отношения е известна. Но трудността да се приложи в конкретен анализ подобна постановка е толкова голяма, че в работен план изглежда по-ефективно да се положи, че системите на литературата и културата се покриват или, напротив — че между тях няма нищо общо.

При определянето на спецификата на старогръцката литература като система от ценностни и комуникационни ориентири възниква следният низ от практически въпроси: как би действувала тази система като един вид неизменно положение в хода на развитието на старогръцката литература, как би се пазила в това развитие и кое е това, което би се променяло. Защото и то сигурно би имало ценностна и комуникационна страна. Повдига се освен това въпрос за отношението между определената по този начин специфика на старогръцката литература и т.нар. корени на литературата, началото, от което тръгва нейното развитие. До каква степен спецификата може да се търси в тези корени?

Дилемата е ясна. Тя става още по-остра поради несъвършенството на научния език, който се ползува в съвременната литературна наука. Изправени сме пред неблагоприятния избор да предпочетем аспекта на твърдата, прекалено общо определена специфика и респективно единна традиция на старогръцката литература пред аспекта на многообразието и на многопосочното движение, осъществявало се в нея. На свой ред, ако предпочетем този аспект, както е обичайно в съвременната позитивно настроена литературна история, трябва да жертвуваме опората на единната специфика. Тази позиция има своите предимства — защото е по-добре да не говорим за спецификата на старогръцката литература, отколкото само да вярваме в нея. Освен това, когато не се вярва, че е възможно да се отговори на този въпрос, наблюдението се отправя в посоката на многообразието на явленията.

Както старогръцката култура, така и старогръцката литература тръгват от много извори, чиито потоци едва ли са се свързвали в достатъчно единно течение. А несвързаното е възможност за развитие в нова посока. Многовековната история на старогръцката литература

излъчва доста случаи на отклонения и разклонения, на използвани и неизползвани възможности за заобиколни пътища. Най-добрият пример е вторият едър етап в старогръцката литературна история — елинистическата литература, толкова неелинска и неполиска по характер, същевременно гръцка не само защото се пише на гръцки, но и защото продължава жанровата традиция на доелинистическата елинска словесност. Именно при преценката на нейната свързаност с миналото се повдига въпрос за равнището, на което трябва да се следи опазването на традицията, т.е. на спецификата на старогръцката литература. Очевидно това не бива да се върши само с оглед на страната на ценностните ориентири, които са общи за литературата и културата. Нужно е да се отчете новият тип литературност, новото в поетиката, особените комуникационни ориентири в елинистическата литература. Макар че на пръв поглед продължава жанровата традиция на ранна Елада, елинистическата литература достига до нов тип отношение към жанровете — то става специфично литературно. Това обогатява номенклатурата на жанровете, поражда възможност да се създават нови, по авторска инициатива. Едва сега жанровете стават литературни форми, защото престават да бъдат здраво свързани със зададени съдържания и външни цели.

Казаното за новата ситуация в елинистическите литературни жанрове не е без връзка с наблюдавания в тази епоха опит да се възприема по нов начин действителността. В елинистическата литература се оформя частично разбиране за своя, съвременна действителност, респективно за условна, художествена действителност-илюзия — нещо ново по отношение на предишното време. Но този опит остава неуспешен. Старото „митологично“ разбиране за действителност продължава да действа. В края на епохата то отново има преднина и се предава на следващите след елинизма векове, макар и в променен вид, но все пак като устойчив ценностен ориентир, неподдал се на въздействието на времето. Ако всичко това е така, ако единството на старогръцката литературна система се основава на пазеното митологично разбиране за действителност, нещо странично ли остава за елинската традиция различният опит на елинизма в това отношение, или той е все пак елински, вътре в елинската традиция и при това определящ

елинистическата литературна епоха? На тези въпроси все още не е отговорено, а и поставянето им не е дотам често.

Единство или неподдаващо се на унифициране многообразие — това е дилемата, която се поражда при опита да се опишат явленията на старогръцката литература.

Успоредно с тази дилема върви колебанието между историята и типологията. Въпросът е дали старогръцката литература застъпва няколко литературни системи, или те не просто се застъпват, а са свързани еволюционно в нейното развитие. Независимо дали ще се отговори по единия или по другия начин, контекстуално се повдига и най-трудният въпрос — дали принципът на това развитие или отделните литературни системи в него не се застъпват и в други literatury. В това отношение едва ли има по-трудна задача от отделянето на особеното и общото в един духовен феномен.

Трябва да се признае, че на типологията е по-лесно от историята да се справи с отговора на въпроса кое е общото и кое специфичното в старогръцката литературна традиция. Вече има отговори конкретно по какво старогръцката литература се различава от древната източна словесност и по какво от новоевропейската литературна традиция. Ето как отговаря на тези въпроси Сергей Аверинцев^[8] — според него доелинистическата гръцка литература се отнася към дорефлективен традиционалистичен културен тип, докато елинистическата има особеностите на т.нар. рефлективен традиционализъм. Макар че преходът от единия към другия тип в пределите на елинската литература се мисли от Аверинцев като развитие — рефлексивността според него е заложена в някои особености на нерелективния стадий, — тази типологизация разкъсва все пак единството на елинската литературна традиция. За сметка на това обаче се постига нещо друго — от една страна, се подчертава типологичната връзка на доелинистическата гръцка литература с древните източни literatury, които са също дорефлективно традиционалистични, а, от друга страна, на елинистическата литература с новоевропейската, защото също като елинистическата е рефлексивно традиционалистична. И наистина между Александрия и нова Европа в едно отношение не се открива разлика. Достатъчно е да отбележим, че и на двете места е налице литературно самосъзнание, че литературното произведение-книга се тълкува от специалисти-литератори, че е достъпно за всеки и може да

се разбира субективно. Зад тези прояви на литературност се крие един тип разбиране за действителност и изобщо цяла система от ценностни реакции, които са доста общи или поне изглеждат такива за Александрия от III век пр.Хр. и Париж от първата половина на XIX век.

Като разкъсва старогръцкото литературно развитие на два големи отрязъка, този подход предпочита пред формулирането на генералната особеност на старогръцката литература страната на многообразието. Той обаче свежда многообразието до два основни типа и по този начин прокарва път и към отговора на трудния въпрос за единната специфика. И действително, преди да се търси генералната особеност на старогръцката литература, е методически целесъобразно да се проникне систематично в тези два основни нейни периода — доелинистическата и елинистическата гръцка литература, — които въпреки естествената връзка помежду си се оказват две различни поведения на литература, представящи доста различен начин за художествено конципиране.

Аз вече направих едно описание на елинистическата литература^[9]. Направих го по-напред от другото, което би трябвало да го предхожда, защото на български то е по-неизвестната част от старогръцката литература. Но има и още една причина за това. Теоретичното описание на елинистическата литература е свързано с по-малко трудности, тъй като в нея е застъпен типът литературност, известен ни от нова Европа и продължаващ да живее в нашите съвременни навици на литературно потребяване. Макар и улеснен поради това, аз установих по-скоро, че типологичното единство в границите на елинистическата литература е донякъде видимост и не бива да се разпространява безапелационно над всички явления и на всички нива. „Модерното“ в тази литература е само една възможност, наложена от определена градска културна среда. Тази възможност се проявява в опита да се преодолеят основните ценностни и комуникационни ориентири на старогръцката литература от доелинистическия период. Както се каза в друга връзка, този опит не е особено резултатен.

В настоящото изследване се обръщам към по-трудната област — старогръцката литература до епохата на елинизма, или по-точно казано, елинската словесност от Омир до Платон. Ще се опитам да

очертая нейните ценностни и комуникационни ориентири, но не с цялостен преглед на всички явления, а с избор на отделни основни теми и анализ на конкретни представителни произведения. Това се налага поради неукрепналостта на използвания научен език и поради избраната във връзка с това типологична гледна точка, която, както е известно, винаги е малко скарана с исторически-еволюционната.

За да имат граници и общо очертание анализите, които предстои да се извършат, нужно е да се предпостави схематично характерът на ранната гръцка литература от Омир до Платон, т.е. да се представи скелетът на следващото доказателство, който, разбира се, може и да не бъде утвърден. Това е особено наложително, тъй като при описването на явленията на доелинистическата гръцка литература не разполагаме с опората на типологичното сходство със съвременността както при елинистическата литература. Към литературността на литературата от Омир до Платон, към нейното разбиране за действителност и жанрова система се подхожда обикновено със силна модернизация, с пълно изместване от конкретно историческия характер на литературните явления. Като резултат те по-скоро се приспособяват към съвременността, отколкото се анализират.

Старогръцката литература от Омир до Платон обхваща три културни епохи, чиито названия геометрическа (IX-VIII век пр.Хр.), архаическа (VII-VI век пр.Хр.) и класическа (V-IV век пр.Хр.) са взети от историята на изкуството. Първата епоха се нарича още Омирова. Архаиката и класиката се делят и на под епохи, които не са приети в литературната история, макар че са приложими и в нея. Тук няма да се занимаваме с характеризиране на тези под епохи, нито на трите по-големи периода. Същественото в случая е да се определят глобалните особености на целия отрязък от време, който, както ни се струва, застъпва един общ тип. Какво има предвид С. Аверинцев, като го нарича дорефлективен традиционализъм? По този начин се твърди, че в ранната елинска литература все още липсва съзнание за особеното положение на литературата, че тя не се е обособила като специална дейност, че макар и несъзнато, в нея се следва по-строга жанрова и идейна традиция. Глобалната особеност на доелинистическата литература може да се определи и с един термин, лансиран преди време от Лотман — естетика на тъждеството^[10]. Естетическото

удоволствие на потребителя на ценности в тази култура се обуславя от очакването да му се поднесе вече известното и утвърденото.

Подобни типологични характеристики са твърде общи. Те естествено сливат в единен тип ранната гръцка литература и древните източни литератури, които също са дорефлексивни и традиционни. Разликата обаче е налице и следва да се изтъкне. В древните източни литератури се застъпва строг традиционализъм, който е непознат за елините и остава непостижим за тях дори когато те го желаят. Още от най-ранно време елинската традиция е объркана, динамична и либерална. Ранната елинска култура има отворен характер, словесната традиция не се счита за нещо свещено, неин носител може да бъде всеки. Тенденцията към рефлексивност, към осъзнаване на литературата като особена дейност е заложена именно в тази либерална традиционност. Както сочи С. Аверинцев, още у Омир се откриват наченки на рефлектиране над литературния труд, да не говорим за Хезиод и Пиндар^[11]. Доелинистическата литература е крайно непоследователна по отношение на авторовата анонимност, основното проявление на културата на дорефлексивния традиционализъм^[12].

От друга страна, общото типологично характеризирание смесва ранната гръцка литература с фолклора. Разбира се, не е трудно да се отбележи разликата. Доелинистическата словесност е все пак лична литература, а не фолклор^[13]. В нея е налице „индивидуално“ организиране на литературното произведение, тъй като вече се твори не устно, а с писане. Същевременно доелинистическата литература притежава ред белези, които са характерни за предлитературния стадий на литературата. Мъчнотията е не толкова те да се уловят, колкото да се опишат в обща система с признаците на лична, вече писана и съзнавана като литература словесност.

Един от основните признаци на ранна гръцка литература е, че тя се създава с писане, но се разпространява устно и се ползува колективно, и то предимно в границите на празници. В това отношение тя повтаря фолклора. Устният характер на доелинистическата литература е отразен сигурно в поетическия и реторическия език, на който се създава. В тази словесна условност един вид е канонизиран актът на „високо“ празнично общуване под открито небе. Празникът е не само външен кадър, в който се осъществява ранната гръцка

литература, той става белег на нейното съдържание. Или казано по друг начин, контекстът на празника става страна на литературния текст, който на свой ред се оказва недостатъчно обособен от своя контекст.

До епохата на елинизма гръцките празници продължават да пазят сериозната идеологическа функция, която имат и в по-ранното време. В това отношение между второто и първото хилядолетие пр.Хр. не се открива сериозна разлика. И по-рано, и тогава празникът се мисли за свещен откъс от време, в което на специално организирано свещено пространство се извършват от човешкия колектив важни култови действия за заздравяване на връзките на профанния със сакралния, т.е. на човешкия с отвъдния свят. Колкото и да мисли вече реалистично и по разни начини, в крайна сметка гъркът от VIII до IV век пр.Хр. продължава да има нужда от глобална общозадължителна ориентация в света — това ще рече и от празник, който да изпълва с извънвремева отвъдна същност неговото хаотично делнично време-пространство. Казано по друг начин, той набавя своята истинска действителност чрез култови действия в рамките на празника отвън, от отвъдния свят, който се мисли за по-стабилен и в този смисъл за по-действителен от профанната, нямаща своя структура съвременна действителност. Тази сериозна функция на празника в ранното елинско време можем да определим като периодично трансцендентно набавяне на реалност.

Известно е каква роля са играли в първобитния празник сакралните разкази, митовете за свещените събития по оформянето на световния ред. За това ще стане дума в следващата глава. Независимо дали е разказ за божество или за герой от старината, митът и в по-късното време е средство за набавяне на парадигма. Естествено се смята, че парадигмите са отдалечени от настоящето време-пространство. Те могат да се вземат и отвъд, но и от далечното минало на предците, които се мислят за живели в свят, по-съществен и следователно по-действителен от настоящия. Именно поради това митът става съществен белег на ранната гръцка литература. Той е инструмент за набавяне на съдържание, за парадигматично решаване на смислови проблеми, засягащи цял колектив, решение, пригодено да се ползува еднотипно. Разбира се, в много случаи това не важи за доелинистическата литература. Но и в нея митът е по същество осъществител на „високо“ съдържание, на отвъден празничен смисъл и

празнично предназначение на литературните произведения. Макар и косвено, митът служи за отстраняване на евентуалното смислово обилие и многозначност, за постигане на единен смисъл, добре оформен и фиксиран, който се предава без колебание на човешкото множество, дошло на празника не за да научи нещо ново, а за да си припомни старото, древното и непроменимото, което никога няма да загуби своя смисъл.

Всеки, който познава ранната гръцка литература, разбира, че това се отнася до нея само в известен смисъл. Наистина произведенията на Омир и Пиндар, атическите драми се изпълняват на всенародни празници, разбирането им зависи от празничния контекст. Комедията на Аристофан дори следва частите на празника в такива партии като агона и финалното угощение. От друга страна, не бива да се забравя, че доелинистическата литература не разполага с определени митологични фабули, преносители на твърда, отдавна изработена смислова постановка. В пределите на тази литература отношението към митовете е свободно. Те и без това се поддават на вариации, които се вършат с оглед на открито съвременни, актуални цели.

Това може да породи погрешното впечатление, че в ранната гръцка литература владее дух на демитологизация. Но ако, от една страна, традиционните митове в тази епоха се подлагат на промени, които засягат носените от тях смислови парадигми, от друга страна, диктуваната от самата културна среда принуда към готов, трансцендентен спрямо своята съвременна реалност смисъл поражда нови митове. Такова ново митическо средство за осъществяване на смислова принуда става в някои случаи жанровата система. Особено добър пример е атическата трагедия, която според сведението на Аристотел постепенно се съсредоточила в определен тип митологични фабули. Както ще бъде разкрито, това е един вид пораждаване на нов мит с отбор и преобразуване на завещаното от традицията. То не е единствената възможност. В Омировите „Илиада“ и „Одисея“ митическата смислова принуда се постига на равнището на сюжета, създаван постепенно от други и досъздаден от поета Омир, сюжет, който играе ролята на мит, на зададен от самата културна среда смисъл-решение, готов модел за поведение или идеал, все едно принуда, удържаща опитващите да се измъкнат от нея страни на

литературното произведение. Тези жанрове и сюжети-митове в ранната гръцка литература са означения на устойчиви колективни реакции. Независимо колко древни са и как се съотнасят с по-древни колективни реакции, те са преносители на масивни мирогледни постановки, твърде тежки, за да се разместват съвсем свободно и да се използват за всякакви цели.

Що се отнася до отделното литературно произведение, гледано по същество, то повтаря жанровия хоризонт, изгражда се като вариант на известни положения и вече утвърдени градивни елементи. Поради това, както и поради устното разпространение на литературата статусът на отделната творба в тази епоха е неопределен. Творбата често остава незатворена, по определен начин незавършена, което означава, че истинската ѝ завършеност се осъществява на друго ниво — на жанра, а при епоса може би на равнището на целия епически цикъл. Произведението е отворено и към нивото на празника. Колкото и оформено да е, то остава достатъчно незавършено, за да се утвърди по този начин целостността, на която е подчинено. Коя е тази цялостност, не е нито ясно, нито лесно да се каже. Във всеки случай литературното произведение на тази епоха е белязано от по-тясната си връзка с един или с друг културен контекст. Дестилирана форма на човешка реалност, тези контекстове разкриват от какво и как се поражда литературата, разкриват и това, че в един свой аспект литературата е специфицирана културна среда и особена комуникативна дейност.

И все пак в произведенията на ранната елинска словесност до епохата на елинистическата книжнина има достатъчно „литература“ в този смисъл, че те са нарушение на принудата-мит — бил той жанр, бил сюжет, някакво изместване от еднозначно решаване на проблеми. Литературното произведение може да не е цяло и компактно, може да е пръснато и да остава притиснато между гредите на твърдото слово-мит, но то винаги е налице като един вид излишък, появяващ се да компенсира неспособността на мита да се справи с трудната задача около фиксирането на действителността. На практика литературата се поражда от прекалено свободното или от прекалено формалното комбинирание на традиционните градивни елементи. Примерно в „Илиада“ на Омир литературата се открива в една почти формалистична композиция, която не влиза в особена връзка със

сюжета, дето се е настанил митът. В творбите от тази епоха литературата и митът се разминават. Един от големите недостатъци на съвременния анализ на тези творби е, че това разминаване не се изтъква като типова черта, а, напротив, се търсят средства за неговото отстраняване в хода на едно или друго осъвременяващо тълкуване.

Всичко това може да се обясни с особения културен статус на доелинистическата гръцка словесност — традиционалистична, но либерална, не просто служеща си с митове, но и клоняща към мит, същевременно допълваща се с литература. Самото наличие на литературни жанрове означава наличие на нужда от разни начини на изказ, т.е. търпимост помежду им в хоризонтал. Абсолютно строгата традиционна култура не би стигнала до литературно изразяване, защото не би изтърпяла многообразието на разни жанрови езици^[14]. Същевременно в ранната гръцка словесност жанрът клони към принуда, към готов зададен смисъл и мит. Тъй че вникването в статуса на тази литература не е възможно, без да се очертае особеният традиционалистично-либерален характер на ранната гръцка култура. За неговите корени ще стане дума в следващата глава при обсъждането на гръцката митология.

Предложената схема за извънлитературна принуда и литература, която се измъква от нея, е твърде обща, за да обясни исторически ситуацията на ранната гръцка литература. Нейното развитие изглежда неравно, изпълнено с парадокси, които не бива да се подминават или да се отстраняват с прибързано обяснение. Един от сериозните парадокси на доелинистическата литература е това, че Омировата „Одисея“ е литература в по-висока степен от вероятно по-късно създадените „Дела и дни“ на Хезиод. Но в тях пък се открива авторово самочувствие и грижа да се осмисли настоящето, т.е. черти, които има възможност да не смятаме характерни за ранната гръцка литература. Същевременно Омир, който по фолклорному не показва авторово самосъзнание, не дразни нашето литературно „сетиво“, докато епикът Хезиод, който казва спокойно „аз“ и дори разказва биографията си, ни остава чужд със своя дидактичен тон. Някои части от „Дела и дни“ могат да се използват практически точно тъй, както някои партии от Стария завет^[15]. Поне на пръв поглед тази линия на елинската културна и литературна традиция, чийто класик е Хезиод, не изглежда здраво свързана с линията на Омир, затова е прибързано на всяка цена

да се търси развитие между тях на равнището на системата от ценности. Хезиод използва традиционния епически език и може би се противопоставя на принципа на Омировата поезия — той иска да се включи в линията на Омир, но се противопоставя на автора на „Илиада“ не като поет на поет, а като представител на една култура на представител на друга. Линията на тази втора култура, се открива и като нещо самостоятелно в елинската традиция. Тя минава през недостигналата до нас религиозна поезия, през орфиката и питагорейството. Отношения с нея имат Хераклит и Емпедокъл, Пиндар, Есхил и Платон. Тази линия е в зависимост от културни влияния, спуснали се в ранна Елада от север, от нашите земи, заедно с музите и Орфей и пренесли един спиритуализъм и нелиберален традиционализъм, който е усложнил развитието на ранната елинска литература, като ѝ е предложил друга система от ценностни и комуникационни ориентири.

Този едър парадокс на ранното литературно развитие в Елада стимулира прилагането на типологичния подход вътре в него и предупреждава да не се бърза с търсенето на развитие в дадена литературна епоха, преди да са отграничени развиващите се елементи, а това ще рече, преди да е определено трайното и непроменящото се. Това би означавало да се осъзнае предварително характерът на литературната традиция. Именно с такава цел се заемам с типологичното характеризирание на доелинистическата гръцка литература, опитано върху отделни нейни явления. Но преди това са нужни две подготовки: 1) ориентирането в проблематиката на мита, тъй като, както вече се посочи, и в старогръцката литература изобщо, и в доелинистическата един вид мит става белег на техния особен традиционализъм, на това, което по друг начин наричаме специфика, и 2) ориентирането в проблематиката на фолклора, тъй като, както се изтъкна, ранната гръцка литература има някои белези, които напомнят ситуацията на фолклора.

[5] Такъв проблем е как ще се съотнесат в това сцепление традиционните идеи с традиционните образи-символи. ↑

[6] Като обединявам в т.нар. „комуникационни ориентири“ литературните форми и социалните условия за литературно общуване, се противопоставям на тенденцията да се изолира поетическият език

като специфично литературен обект. Застъпваното виждане е в традицията на функционализма на Бахтин. ↑

[7] На активната позиция на литературната творба особено внимание обръщат представителите на т.нар. рецептивна естетика. Срв. Jauss. ↑

[8] Аверинцев, Поэтика. ↑

[9] Богданов, Литературата. ↑

[10] Лотман, К проблеме и Лотман, Искусство, също Лотман, с. 350 сл. ↑

[11] Подробно за тази тенденция към рефлексивност в старогръцката литература като нейна характерна черта, отличаваща я от близкоизточната словесност, Аверинцев. ↑

[12] Една типология, отличаваща три типа отношение на автора към литературната творба в ранната елинска литература, у Kranz. ↑

[13] В случая под фолклор разбирам фолклорната авторова анонимност, колективното творчество, а не комплексното значение, което влага в термина Фрейденберг. Вж. по-подробно в третата глава на първата част на настоящото изследване. ↑

[14] Идеята принадлежи на Auerbach, S. 23: „При това става съвсем ясно как вследствие на религиозно-вертикалния строеж не е могло да се стигне до целенасочено разделяне на литературни жанрове.“ ↑

[15] Имам предвид противопоставянето на стила на Омировата „Одисея“ на стила на Стария завет, предложено от Auerbach. ↑

ВТОРА ГЛАВА

ПРОБЛЕМАТИКА НА МИТА

Митът е словесна форма и идеологическа структура с особена конституираща функция в ранната елинска литература. В социологически план той се налага поради устното битуване^[16] на тази литература, а в идеологически — поради нейната склонност към трансцендентно третиране на проблема за действителността. Както вече се каза, в ранната елинска литература се явяват и нови форми на мит. Същевременно в ред случаи функциите на мит се изпълняват от традиционните елински митологични фабули. Така че ако, от една страна, не бива да смесваме митизма на тази литература със служещата ѝ за сюжетен арсенал старогръцка митология, от друга страна, колкото и непригодна да е традиционната митология да изпълни функциите на мит, тя все пак излъчва митически модели, нейното отношение с ранната елинска литература е конституивно.

Да се разкрие принципът на това отношение би означавало да се разбере една страна от функционирането на мита в доелинистическата литература, аспектът на връзките с миналото, на опазването на културната традиция или, ако се изкажем по друг начин — на възникването на литературата от мита^[17], би означавало да се формулира разликата между първичния вид на елинската митология и вторичното ѝ превъплъщение в гръцкото изкуство и литература до епохата на елинизма. Но това, общо взето, е невъзможно — елинската митология е неотличимо всмукана в това изкуство и литература. И макар че съществуват начини за реконструиране на един или друг елемент от първичната форма на тази митология, като цяло за нейната първична фаза може да се мисли само хипотетично. Това е една от причините старогръцката митология да не привлича митолозите теоретици, които се занимават с проблемите на първобитната идеология, независимо от вече наложилите се възглед, че и в преработения си литературен вид елинските митове пазят ред първобитни мотиви^[18].

Най-неблагодарният начин за проникване в първичната форма на елинската митология е осмислянето ѝ като еволюция. А в случая с елинската митология и култура на второто хилядолетие пр.Хр., при тяхната нетрадиционност и отвореност за влияния, именно еволюционният аспект е по-подходящ като система на описание. Особено трудно възстановима е тази еволюция, ако задачата е да се следи не обикновеното движение и свързване на образи и мотиви, а развоят на тяхното смислово функциониране. Крайно ценно при подобно историческо реконструиране би било описанието, което разкрива съотношението между стар и нов смисъл в дадена митологична фабула, на старата задача, постигана с традиционни средства, и на новата, която се прилепва до старата, като я превръща във форма, поддържайки себе си като съдържание. Като се има предвид, че смисълът на митологичните фабули се гради в сложно съотношение между традиционното значение и ново означаване в средата на ползуването на тези фабули, ясно е, че за толкова отдалечено време еволюцията на подобни отношения не би могла да се възстанови.

Някаква история на елинската митология от второто хилядолетие пр.Хр., разбира се, съществува. Но тя е твърде далече от това да бъде история на изменящите се функции. Знае се принципно, че както елинската култура на второто хилядолетие, митологията е изглеждала различно в разните периоди на своето развитие. Един е характерът на квазиисторическите героически сказания от микенско време, а друг на генеалогическите митове в „Теогония“ на Хезиод, които сигурно отразяват по-ранен устен етап на митотворческа систематизация. Да не говорим за това, че в отделните елински области се откриват разни митически фабули и герои. В един свой аспект развитието на първичната елинска митология ни се разкрива като процес на свързване на мотиви и сказания, а по същество на разни митически ориентации, които дълго конфликтират в постоянно изменящите се фабули и всъщност никога не се успокояват в стабилна система. Това безпокойство има за начало хипотетичното за нас свързване на индоевропейската и на анатолийско-средиземноморската система за митологично ориентиране в света, станало при настаняването на елините-индоевропейци на Балканския полуостров, при контакта с местната култура с различна светогледна ориентация.

За да се изработи функционалната история на елинската митология от нейния първичен етап, са нужни повече факти и те несъмнено се произвеждат при интердисциплинарното сътрудничество на етнография, археология и история на изкуството. Същевременно историята на елинския първичен мит се нуждае от по-фин понятиен апарат, от по-точно различаване на различните митически видове, от по-висока оперативност на самото понятие мит. И в този случай, преди да се прави история, трябва да се изработи типология. Ако първичният устен елински мит и вторичният, вече използван в писана, но устно разпространявана литература, са в една гледна точка разни етапи на мит, преди да бъдат различавани, те трябва да се осъзнаят на равнището на общото в тях. И ако, служейки си с изкуствени построения, имаме право да наблюдаваме на етапа на вторичния мит доелинистическата литература като единен непроцесен феномен, с подобна цел имаме право да представим и цялостното словесно развитие от най-ранното време до епохата на елинизма като непроцесен феномен, като единен тип, за да разкрием по този начин общите положения във функционирането на елинския мит^[19].

Но елинският мит не бива да се изучава отделно от достиженията на съвременната научна митология. Елинската митология няма и не може да има своя отделна теория. За съжаление, доколкото съвременните учения за мита са нещо общоприето, те са създавани встрани от елинския опит в митологията. Същевременно какъвто и принос да имат специалистите по ранна античност в тази насока, те се държат настрана от теоретичната митология и приемат само компромисно нейните резултати^[20]. Това разделяне не е полезно за разбирането на елинския митизъм, нуждаещ се несъмнено от външна теоретична опора, за да се разкрият функциите му в контекста на ранната елинска култура. Какъв е този митизъм, как се поражда елинската литература край него, в какви форми? Тези въпроси безусловно опират до проблематиката на мита изобщо.

На практика обмислянето на тази проблематика е изложено на рискове, особено ако заемащият се с подобно осмисляне иска да ѝ придаде завършен вид, какъвто тя няма. Освен това не бива да се забравя, че митът е не само научно понятие, но и всекидневна представа, която при неустановеността на научната реч неусетно се промъква и в научното съчинение. Като много други подобни термини

митът събира в „митическия си ореол“ противоречия. Подобен ореол е труден за смъкване дори в пределите на най-съвестната наука. Повнимателни трябва да ни прави и следната възможност. Както се е случвало и с други понятия, мислимо е науката да дисквалифицира понятието мит, да се откаже от него временно или завинаги. Подобно дисквалифициране очаква може би и понятието литература.

В по-строго научен план понятието мит е било определяно по десетки начини. Причина за това е комплексността на явлението, което се означава в него, респективно присъствието на понятието мит в разни области на хуманитарното знание. Митът е феномен на първобитната идеология, може да се наблюдава в социологически, в социалнопсихологически, в религиозен план. Във фолклора той е повествователна форма, мотив и сюжет, какъвто е и в личната литература. Може да се наблюдава като семиологичен акт в цялостната система за означаване, предлагана от дадена митология. Митът се разглежда като психологически феномен, като проява на т.нар. фалшиво съзнание, в което се откриват редица белези на първобитното мислене. За мит може да се говори и в системата на човешкото поведение. Ритуалът се разглежда като негова проява, също суеверните практики, както и някои форми на съвременното масово поведение. Колкото и да не са напълно отделени едно от друго, тези проявления на мита трудно се събират в един термин. Все остава някакво дилемно положение — примерно между това, че митът е проява на обществено съзнание, но че го откриваме и в личнопсихологическата дейност. Още по-дълбока е като че ли пропастта между това, че е феномен на човешкото съзнание, но че е наблюдаем като словесна форма, като повествование. Оттук и колебанието кой е достойният предмет за наблюдение — идеологическото съдържание на митовете или митологичната форма като начин на мислене, като логика и езикова структура. Понеже на нивото на формата митът е един вид образ, повдига се допълнително въпрос за спецификата на митическия образ, за отношението между мит, символ и художествен образ.

Какво от така комплексната проблематика на това „митическо“ понятие ни е нужно, за да се отправим по пътя на нашето търсене? В началото поне се нуждаем от нещо просто — от някакво значение. Понеже думата е елинска, нищо не пречи да я преведем. *Mýthos* означава „слово“, не отделна дума, а свързано слово. Свързано в

какво? Защото на старогръцки *lógos* и *épos* също означават „свързано слово“, но при *lógos* се има предвид дискурсивно изказаната мисъл, а при *épos* — целостта на стиха, на хекзаметъра. *Mýthos* означава свързаност на словото във фабула. Затова думата значи още „басня“, „приказка“ „повествование“, „измислен разказ“. Разбира се, и при трите старогръцки думи за „слово“ се има предвид устното слово. То е привилегированото представително слово за древните елини поне до епохата на елинизма.

Във века на Пиндар и Херодот *mýthos*, общо взето, има отрицателна окраска това е невероятното, фантастичното и в крайна сметка невярното слово. Когато иска да каже „свещено слово“, т.е. сакрално предание от старината, в чиято истина се вярва, Херодот употребява съчетанието *hierós lógos*, защото *lógos* е нещо вярно. Историите на Херодот и Тукидид са *lógoi*, както и речите на Демостен, защото в тях липсва единна фабула, заета от митологичната традиция, или защото те не си служат с митове за примери. Те са един вид изследвания, по-пряко занимаващи се със съвременността. Докато произведенията на Омир, трагедиите на Есхил и Софокъл са *mýthoi*, защото си служат с традиционни фабули и разказват за миналото. На тези митове може да се вярва и по-пряко, и косвено — зависи от културното равнище на слушателя. И все пак, общо взето, в тяхната пряка достоверност не се вярва. Тъкмо затова те биват наричани *mýthoi*.

По въпроса за истинността на митовете елините на V и IV век пр.Хр. по-скоро спорят, отколкото са единодушни. (Впрочем, говорейки за митове, те имат предвид преди всичко Омировите разкази за богове и герои.) От една страна, учен като Тукидид отхвърля легендите за героическата старина, отнася се критично към преданията и скептично към всичко митическо. От друга страна, защитниците на Омировата мъдрост от най-ранно време, още от VI век пр.Хр., вярват на неговите митове, но търсят в тях конкретна историческа или „научнофилософска“ истина, алегоризирана в митическите образи и фабули. За Платон и Аристотел традиционните митове са измислица. Но Платон смята, че може да има полезни, нравствени митове, и на много места в диалозите си дава пример за такива митове. Вzeti от някаква друга традиция или измислени от него, те онагледяват, внушават истини и се явяват като един вид помощно средство на

философския анализ в моментите на логическа недостатъчност. В края на своята дейност, поддал се на разочарованието, Платон смята, че човек се ръководи по-добре не с философия, не с дискурсивно логическо средство, а с митология, разбира се, не с традиционната гръцка митология, а с една нова митология. Но все едно, митологията се оказва добра, полезна лъжа^[21]. В подобен дух е формулата на Аристотел, че митовите са измислени разкази, които помагат да разбираме истината. От Херодот до Аристотел за време около едно столетие откриваме всички колебания около отношението мит и истина, които са налице и в по-сетнешната история на тълкуването на мита. Но най-важното — у Платон и Аристотел митът вече е определен като слово в семантичен план с нива на истина и неистина, чието съотношение е функционално, оправдано от ползата, т.е. прагматически^[22].

Майчиното лоно на мита е родовото общество^[23]. Както и по-късно, и в това време митът е устно слово — повествование. Но докато в по-късното време на предадените в разказа на мита събития може да не се вярва или да се вярва относително, за родовия човек те са буквално достоверни, защото са съществени събития, свързани с появата на този природен и човешки свят, който е факт за слушателя в момента на разказването на мита. Една от задачите на първобитния мит е да съобщи какво се е случило някога, та се е появил този свят. В този смисъл неговият разказ е обяснение, в което за нещата се говори през призмата на тяхното възникване.

Митологията в родовото общество, изглежда, е основното средство за обемно обхващане на проблемите на природния и човешкия свят. Система от образи и повествования, фантастично изражение на идеологическия опит на родовия човек^[24], тя е логиката^[25], методът за конципиране на света в неговата цялост. Същевременно митологията носи резултата на това конципиране — самото знание за света на човека и природата. Но родовата митология не е само метод и знание. В много по-висока степен тя е съзнание^[26], идеология, цялостно отношение към света. Родовата митология е фантастичен мироглед, който изпълнява функциите на знание или по-точно води до знание, без да го съдържа в пряк вид.

Освен инструмент за познание митологията в родовото общество е непосредствена житейска практика^[27]. Слушайки мит и изпълнявайки ритуал, първобитният колектив преживява митическото събитие като реалност и по този начин съдействува за укрепването на своята действителност. Чрез мита колективът става причастен към природата и космоса, същевременно първобитният човек се свързва с човешкия колектив и с дълбинните проблеми на своето общество. Той черпи от митовите мотиви за личното си поведение, като вписва в тях своя личен опит. Митовите трасират пътя на неговото индивидуално развитие, предвиждат изненадите и помагат то да се осъществи в границите на това, което се счита за редно.

Ако родовата митология е фантастично изражение на човешкия опит и знание, редно е да се запитаме дали човекът не е осъзнавал пряко някои действителни отношения в човешкия и природния свят. Всекидневната практика би трябвало да отлага у него и реален опит за нещата в света. На практика родовият човек е бил и здравомислещ, и логичен, защото в края на краищата логиката е една. Но като идеологическо същество, мислейки съвкупно за всички свои проблеми в света, обвързан с традиционни представи и ценности, отнасящи се за целия родов колектив, той се изразява митологично. Между логиката на всекидневието и митическия мироглед съществува труднопреодолима преграда, чието премахване е проблем и за старогръцкото класическо общество. Това не означава, че иманентната на митологията особена логика тормози развитието на родовото общество. Напротив — тя е по-функционална за онова време.

Така че за първобитното време митологията е основна идеологическа система, глобален мироглед, докато всяка вторична митология^[28] съжителствува с други форми на идеология, а не само с практическото всекидневно съзнание. Така е и в древна Елада — вторична митология се открива в художествената литература, във философията и в науката, но все пак тези области имат и сравнително самостоятелно битие на „реалистически“ мирогледи, които се намират в постоянен градивен конфликт с митизма, с нереалистическия мироглед, налагащ принципно косвено, трансцендентно отношение към своята действителност, често по-функционално за решаването на съвременни проблеми от това, което предлагат т.нар. реалистически идеологии.

Когато не се взема предвид конкретното функциониране, разликата между първичния и вторичния мит изчезва. Примерно може да се твърди, че и съвременният човек постъпва митически. Когато желае нещо, представя си го осъществено, смята го за истинно, нарича го действително, съчинява облекчаваща лъжа-разказ. Постига желаното с назоваване горе-долу така, както християнският бог твори света със слово. Нали в това се изразява митическото отношение към истината — в сътворяване на действителност чрез слово. Но приликата е само структурна. При съвременния човек това реагиране съжителствува и в неговото собствено лично съзнание с друг тип отношение към истината и действителността, а и идеологическата среда, в която той действа, е разнородна и невинаги подкрепя неговото „митическо“ реагиране, поне постоянно. Напротив — динамическата „неистина“ на първобитния мит, оформена в слово-повествование, е високофункционална за отделния човек, защото важи за целия племенен колектив. Тя действа не отделно, а в пространството на глобален мироглед с митическа структура^[29].

Основните проблеми на този мироглед са колективни. Колективизмът е белег на мита изобщо и колкото по-първобитен е митът, толкова по-неразколебана е в него колективната гледна точка. Има и други белези, по които може да се познае първичния мит. Преди всичко това е силната дифузност между космическа, природна, социална и индивидуална човешка проблематика. Същевременно колкото по-първобитен е митът, толкова по-генезисен е начинът му на изразяване. Описват се не ред и отношения между стабилни единици, а се говори кое как се е появило в околния видим свят. По този начин един вид се укрепява неговото съществуване. Разбира се, първобитният митически разказ има много нива, в дълбочина той върши класификации, решава проблеми на родовия колектив, макар те да не са означени пряко в митологичната фабула.

Независимо в какъв обем и как се разбира светът, дали като малкия видим свят тук или като големия свят, населяван от други племена, това разбиране се налага с езика на космогенетични отношения. В този смисъл космогенетичната проблематика е характерна за първобитния мит. Разбира се, въпросът за появата на света в неговата цялост се повдига, в открит вид сравнително късно. Този въпрос е свързан с труднопостижимото обобщение, че светът е

единен. В дълбокото първобитно време нещата не се мислят в реда на първо и второ. Преди света може да съществува нещо друго, без да се пита откъде се е появило. Или по-точно казано, в първобитния мит всичко съществува, защото проблемът е не описанието на света, а функционалността на разказа, решаването на възникващи пред първобитното съзнание проблеми. Едва в късните, по-рефлексивно оформени космогонически митове се разказва как се е преминало от хаос към космос, едва там събитията на пораждаването на света от хаоса се подреждат в ход на постепенно ставане в следването на поколения богове.

Преодоляването на хаоса и преминаването към космос е конституираща цел за първобитния мит. Тя организира смислово цял ред образни генезисни актове, примерно отделянето на земята от небето или улавянето на плаващата по световния океан земя, или драматичната поява на олимпийското поколение богове в гръцката митология, които внасят ред в природната и обществената област. Преодоляването на хаоса би могло да не е изразено пряко в даден митологичен мотив, би могло да се налага като резултат във фабулната повествователна операция или въвн от нея в отношение към друг мит. Освен това преодоляването на хаоса в космичен план, космогенезата, може да се смесва със социогенезата, едното да бъде език за изразяване на другото и в смяната на мястото на език и съобщение природно-космичната сфера да се социологизира, а обществената да се представя за природно-космическа.

Успоредно с това първобитният мит се занимава и с появата на човешкото същество, без да разполага последователно антропо- и социогенезата. Тържественото сътворяване на човека в християнския мит е късна вторичномитологична версия на по-древно простовато начало, каквото откриваме в елинския митологичен мотив за сътворяването на хората от Прометей от глина на грънчарско колело. Още по-проста форма на това хтонично зараждане на човека е обикновеното му поникване като растение. Първобитният мит извървява дълъг път, додето стигне до реалното раждане. Но веднъж открито и прието, то може да действа демитизиращо, ако престане да бъде носител на допълнителни значения.

Още веднъж трябва да повторим — първобитният мит не предлага конкретно знание, а води до знание чрез решаване на

проблеми. Затова поради пряката си съотнесеност с действителността улавянето на някакво реално отношение може да тормози митическата аргументация.

Една от централните задачи на първобитния мит е да вписва родовия колектив в целостта на природно-космичния свят. Но успоредно с това митът решава и противоположна задача — чрез него един вид се осъзнава отделността на човешкия свят, а и не само се осъзнава. Този мит е жива практика на реалното обособяване на човешкия свят като нещо различно от природния. Това е същевременно посока към преодоляване на първобитния мит, към неговото първо демитизиране, първо нарушаване на масивната дифузност. В хода на еволюирането на първобитния мит социогенната проблематика все по-често попада в сферата на съдържанието, т.е. става това, което се обсъжда и утвърждава във и чрез митическата фабула. Обществото се утвърждава в поредица бракове между смъртни и богове, в поредица подвизи и отвоювания, извършвани от митическите прадеди срещу силите на хаоса.

И първобитният мит, и всеки мит налага някаква пространствено-временна ориентация, а косвено и концепция за света. Колкото по-определено вторичен е един мит, толкова в по-открита форма се явява тази ориентация^[30]. Същевременно е забелязано, че в дадената митологична система имат превес било пространствените, било временните интенции.

Що се отнася до времето, моделирането на природното и общественото време е проблем за всеки мит в този смисъл, че митът принципно отхвърля постъпателното историческо време и развитието, като ги преодолява по някакъв начин. В поредицата моментални появявания в първобитните митове е налице едно свещено време на възникване, след което следва статус на непроменимост или на развала, преодолявана с повторение на свещеното събитие. Свещеното време на осъществяване, носено от самия мит-свещен разказ, се противопоставя на аморфното профанно „невреме“ на обикновения живот, нуждаещо се постоянно от привеждане към същественото минало на пораждането^[31].

Постепенно в митовете времето става по-открит проблем и дори организиращ принцип, без да може да се представи като постъпателно. То може да е циклическо, кръгово-затворено, както е в календарните

митове, в които е изразен цикълът на слънчевия, на лунния обрат или на денонощието. На тази основа се развиват митовите за умиращите и възкръсващите божества, като египетския мит за Озирис или елинския за отвличането на Персефона от Хадес. Класически начин за представяне на постъпателното време в квазивремева структура откриваме в митовите за следващи едно след друго божии поколения, за големите космични цикли — за начален златен век, след който следват сребърен, бронзов и железен, отделени един от друг със световни катастрофи. Това времево моделиране има вторичномитологичен характер. То е резултат от смесване на първобитните представи за свещено време на възникване и за профанно време на развала. На свой ред катастрофата е образно средство за изразяване и същевременно за преодоляване на идеята за развитието, която в образа на катастрофата се явява като промяна-изведнъж. Митът за космичните цикли не предполага възстановяването на началното благополучие във вселената и налага идея за промяна-упадък. Но макар и за движение към изчерпване и изчезване на света, това е все пак идея за време. Нейната противоположност се открива в т.нар. есхатологични митове, в представата за епоха, която някъде в бъдещето възстановява загубеното начално благополучие. Есхатологични моменти има в питагорейско-платоновата идея за кръговрата на душата, завършващ с постигане на блажено състояние на безметежно съществуване без промяна и движение нататък. Есхатологичен мит е и еврейско-християнският за пришествието.

Много по-наблюдаемо в митовите е едно друго време, времето на фабулното протичане на събитията. Нека да го наречем операционално. Всъщност то е основното средство за преодоляване на постъпателното необратимо естествено време^[32], ниво, на което се осъществява ставане на възможно постигане на резултат, разбира се, на оценъчно постигане в структурата на митическата събитийност. Наблюденията по-нататък ще насочат именно към това ниво на време във вторичните митове на ранната елинска литература.

Става ясно, че при анализа на времето в мита може да се прави разлика между конкретното ориентиране във времето и съдържащата се в този мит концепция за време. Това се усеща по-лесно при моделирането на пространството в мита. От една страна, наблюдаваме обикновена пространствена ориентация, от друга, скрита в нея или

дадена в открит вид концепция за пространството в широк отчет — един вид космология. Колкото и генезисен да е начинът на изказ в мита, космогоничният разказ съдържа някаква космология.

В първобитния мит пространственото ориентиране има превес над пространственото конципиране. Във всеки случай то е оценъчно, решава конкретни задачи и е далеч от устойчива космологична концепция, независимо че такава концепция може да се дедуцира от всеки първобитен разказ. В първобитния мит светът се свежда до противоположни посоки, носещи в себе си оценка с оглед на родово-племенното благо: север и юг, дясно и ляво, нашето племенно пространство и това на чуждите, което е опасно и от което обикновено произлиза хаосът. Доброто, културата, естествено, е „тук“, в пространството на племето, където нерядко е центърът на света — като гигантския дъб в Додона, прекрасната висина на Олимп или каменния пъп на земята в храма на Аполон в Делфи.

Това оценъчно делене на пространството на посоки, които ориентират, защото са и готови посоки за типови събития, не е еднозначно. Деленето на наше-чуждо пространство не се покрива с деленето на профанно пространство за битуване и на свещено пространство, в което се осъществяват съществени събития. Свръхестествените същества могат да обитават тук, в „нашето“ пространство, в свещени парцели, които все пак образуват едно друго пространство в границите на обикновеното наше. Но те могат и да са вън от „нашето“ пространство, да са далече, да обитават в едно чуждо пространство, което да се смесва с профанното, чуждо на враговете, и да се възприема на тази основа като източник на опасности. Изобщо уреждането на отношенията с чуждото пространство-отвъден свят е една от големите грижи на първобитния мит.

В първобитния мит земята е обикновено живо тяло или огромно дърво. Някъде дървото е в центъра на света и поддържа небесния свод или небесният свод се поддържа от световен стълб или от няколко стълба. Същественото във всички случаи е как се моделира цялостното пространство — вертикално или хоризонтално. Указание за едното или за другото моделиране е къде се разполага отвъдният свят, дето битуват боговете и дето според по-еволюираните митологични представи пребивават мъртвите — дали отвъдното е горе и долу или някъде встрани. Единият или другият тип моделиране леко се познава

по някои образи. Вертикалната ориентация се носи в образите на световното дърво и стълб, както и в митологичния факт, че боговете обитават висока планина. Хоризонталната ориентация действа в представите за земята-тяло, за далечните острови на блажените.

Разбира се, нужно е да се прави разлика между отделни митологични образи с вертикална и хоризонтална интенция и по-цялостното застъпване на вертикална или хоризонтална ориентация в дадена митологична система. Защото във втория случай става дума за масивна реакция, за глобално генериране на възгледи, което действа и същевременно в широк фронт. Хоризонталната ориентация изглежда свързана с идея за по-лесно преминаване на преградата между „нашето“ и „чуждото“ пространство, на тукашното и отвъдното, докато при вертикалното ориентиране в пространството действа обратна идея и това води до ред следствия в представите за човека, за човешкото общество и неговите отношения с отвъдния свят^[33].

Принципно никоя митология не застъпва само едното пространствено моделиране. Особено елинската митология е добър пример за примес на наследено вероятно от индоевропейците предимно вертикално ориентиране и на хоризонтално ориентиране, заето заедно с много мотиви и образи от митологията на завареното от Егея население^[34]. На нас ни се струва, че идеологически в елинската митология е победил хоризонтализмът, че той е станал основа на елинското културно реагиране — на вещевизма и пластиката, на типично елинското доелинистическо възприемане на човека и света^[35]. Разбира се, това е една от тенденциите на елинската култура. В случая ни интересува повече, че космологичната концепция, която се съдържа в пространственото ориентиране, налага вероятно и някаква антропологична концепция.

Тази концепция е още по-дълбоко „законспирирана“ в образите и фабулите на първобитния мит от космологичната. Едва художественопоетическите варианти, късните вторичномитологични реализации на първобитния мит правят видимо нейното съдържание. Основната причина за това „законспириране“ е, че в границата на първобитния мит човешкият образ е означител на природно-космичните и родово-племенните колективни сили. Самото индивидуално човешко битие е проблем само в генерален план, само като типово положение, важащо за всеки индивид. Макар и означено,

индивидуалното човешко развитие (раждането, преминаването от една към друга възрастова група, смъртта) в първобитния мит е парадигма, чрез която всъщност се бяга от самата индивидуалност, от нейния психо-физиологичен хаос. Освен това, вкарана във фабулни операции, тази парадигма означава в първобитния мит и нещо друго — тя се натоварва с природно-космични значения, а те на свой ред с племенно-родови.

Човешкият образ продължава да означава нещо по-общо и във вторичния мит. Понеже на преден план излиза колективно-родовата проблематика, той става означител на колективи, служи на операции по налагането на нови представи за човешката общност. При цялата индивидуална обаятелност на своите герои Омировата „Илиада“ примерно върши точно такава операция — за целите на утвърждаването на една нова представа за общност тя доста безцеремонно, по митически разполага с героините съдби. Едва постепенно с използването на опита на някои демитизирани фабули индивидуалната, разбира се, типова човешка проблематика става фактор във вторичните митове, и то не самостоятелен, а неотменно дифузиращ в някаква колективна проблематика.

Така че човешкият образ в мита репрезентира колективи, означава типови положения или по-скоро смесва едното с другото. Като носител на някаква идея за дейтелност чрез него (винаги във фабула) се моделира съществената в прагматичен план диалектика на пасивно случване и активно ставане, съществена и за първобитното общество, и за всяко ранно общество с традиционна мирогледна структура. Затова в еволюцията на първобитните митове деятелят твърде бавно се закрепва в човешки образ. Най-напред е безформена сила, после демиург-животно, едва по-късно, вече като създател на човека и отвоюващ племенната територия, той придобива човешки образ. Това е свързано с овладяване на диалектиката на пасивно случване опасност-благо за родовия колектив и усещането за активна позиция на човека в света. Тази диалектика не води непременно до антропоморфни образи. Тя може да се осъществява и във фабули със запазена тотемистична образност. Веднъж открита и изразена, тази диалектика продуцира система от отношения между божии свят, отвъдно вместилище на дейтелност и същественост, и човешки свят, пространство за претърпяване, излъчващо динамика чрез своите

представители-защитници, донякъде деятели и затова приличащи на бога-деятел, но и потърпевши, затова смъртни и репрезентиращи всяко смъртно човешко същество.

Различните митологични системи по различен начин осъществяват тази диалектика и затова по различен начин генерират своите богове и герои. За елинската митология може да се предполага, че божият свят се е оформил от оттеглили се на Олимп разни племенни антропоморфни герои, като същевременно други са останали на земята като герои — покровители и охранители на човешкия род^[36]. Не зависимо дали смъртни или безсмъртни, те продължават да откриват нови културни придобивки и да организират племенния живот.

Това разделение на богове и герои, отделили се от първоначалния племенен демиург-герой, създател на човешката култура, е само хипотетичен, а не непременно реален момент в еволюцията на елинската митология. Наличието му се предполага по подобни мотиви при богове и герои — примерно и Зевс, и Аполон се преборват с чудовища, т.е. със стихийни хтонични сили, представляващи хаоса, но същото прави и Херакъл. Праобразът на героя на културата може да се открие в почти всички олимпийски богове, както и в някои богове от предишното поколение примерно в титана Прометей. Тази структура действа и в явно негръцките по произход фигури на Персей, Белерофонт, на Орфей.

Във всяка митология, и в елинската, героят, развил се от по-древния герой на културата, влиза в сложно отношение със света на боговете. От една страна, той се противопоставя на силите на хаоса, които могат да се носят и от друго племе, от чужда земя, но и от небесните сили, носители на ред и култура. В образа на т.нар. трикстер, лакомник и сладострастник героят става означение на хаоса на човешката природа, който влиза в конфликт със силите на реда. Конфликтът може да е комичен, но и сериозен. Има фабули, в които героят става жертва на боговете. Всъщност това е колизия между човешкото общество и природата, динамика-колебание около носителя на културата и хаоса. Природата може да се окаже носител на космос, т.е. на ред, а човекът и човешкият социум да се озоват в сферата на хаоса. Разбира се, тази операция служи за решаването на задача, а не е еднозначно означение. Както се разбира, митическият герой и деятелят обикновено не съвпадат. В първобитния мит деятелната сила често не

е оформена антропоморфно, докато във вторичния мит митическият герой в човешки образ все по-определено изстъпва и като деятел.

Динамиката на деятелност и пасивност в мита има важна обратна страна — представянето на някакъв колектив и защитата на колективно-родови ценности. Те именно определят митичността на митологичната фабула, респективно степента на нейното демитизиране. Примерно, макар и да ползува в разните си видове герои и фабули на първобитни митове, приказката силно ги демитизира, защото: 1) събитията, за които става дума, не се възприемат в нея като абсолютно достоверни; 2) това, което се случва с приказния герой, има не природно-космичен и колективно-родов, а типов смисъл — моделира се отделната човешка съдба като вид лично благополучие, и 3) приказката не се изпълнява при определени обстоятелства с магико-ритуална прагматична цел, т.е. строго колективно. Следователно един вид демитизирана форма, приказката може да се смята за литература.

Докато в епоса във всичките му форми колективната проблематика е усилена. Макар не както в първобитния мит, тя прехожда в природно-космична. Носител на митизацията е колективната проблематика. Тя поставя героя в статус, подобен на този в първобитния мит — той е средство за решаване на външни за митологичната фабула колективни задачи. Разбира се, някои форми на епоса са близки до приказката, т.е. са по-демитизирани, други — като класическия героичен епос, са демитизирани по друг начин, тъй като обсъждат действителни отношения между племена, разказват за войни и градове, които се ситуират исторически. В класическия героичен епос попадат действителни личности, чиято изключителност е реална — те са „рицари“, князе, аристократи, чиято съдба естествено изразява съдбата на техните подчинени. От друга страна обаче, тези реални отношения попадат в контекста на старите митологични фабули, тяхната колективно-родова проблематика става език за изразяване на новата племенно-народностна проблематика, а новите герои се оформят по модела на старите.

Движението от мит към демитизирана повествователна форма не е постъпателно. По-древната по произход вълшебна приказка е по-немитическа от класическия героичен епос. Колкото и да си приличат, героят на вълшебната приказка е просто герой на фабула, а героят в

епоса е средство за решаване на колективни проблеми. За да има мит, е нужна колективна проблематика. Независимо дали се поставя вътре в митическото повествование, тя трябва да се включва в някакъв културен контекст.

Една от най-сложните области в сферата на мита, същевременно най-сърцевинната, най-интимно отнасящата се до определянето му е съотношението между образна форма и идеологическо съдържание. Това съотношение може да бъде изразено с термините „език-съобщение“, „знак-значение“. Разбира се, тези две двойки термини не се покриват точно. Образният елемент в мита не е само знак или език, а идеологическото съдържание не е просто съобщение, нито значение. Отделният образ (на митологичен герой) или образният мотив е носител на неутрални значения, които могат и да не участвуват в операциите, вършени от митологичната фабула. Самото митологично повествование е динамичен образен елемент на мита, най-същественният, съставен от събития, от нива на отношения, които не се отнасят току-така към образната форма на мита. Но те са именно форма, език, на който се изрича някакво съобщение и чрез който се постига някакъв резултат.

И все пак образът е налице в мита. Начинът, по който се гради смисъл чрез него, е показателен за реалното равнище за постигане на смисъл — за митологичната фабула. Характерно за всеки мит е непосредственото съвпадане и взаимопроникване на обикновен образ и на обща идея^[37]. Това значи, че образът означава идеята и идеята от своя страна поражда образа и битува в него. Само че тази идея е по-скоро комплекс, система от отношения на представи и идеи, нещо динамично, подвижно като самия образ, който също не е нещо самостоятелно, а винаги влиза в отношение с други образи и по този начин непрекъснато генерира своето идейно съдържание в нова отсенка, която от своя страна поставя своя образ — носител в нова повествователна ситуация. Това съотношение, определено като символ още от Шелинг^[38], е конституиращо за мита, тъй като обратимостта между образен носител и идейно съдържание поражда своеобразна недостатъчност на смисъла, нуждаеща се от постоянно попълване както на повествователно равнище, така и вън от него в някаква система за доработване на смисъла. В този пункт се разбира защо митът е винаги повествование. Митическият символ е, така да се каже,

образ в действие, в процес на осъществяване, на нацеленост към смислова цялостност и същевременно към практическо реализиране.

На тази основа може да се опише сравнително коректно разликата между първичния и вторичния мит. Освен взаимопроникването между образна форма и идейно съдържание в първобитния мит действа и още едно смесване — словото, образът-идея се отъждествява и с предмета, означен в него. Казано по друг начин, то е самият този предмет в действие. Примерно, разглеждана като отделен образ, елинската богиня Афродита е свързана с идеята за красотата и чувствената любов. Тези две идеи битуват в нейния образ заедно с представата за силата на природното начало, над което има власт богинята-майка, укрила се в по-късната елинска Афродита. Могат да се добавят и други идеи, в резултат на което Афродита се оформя като богат на смислови отсенки символ. Но в първобитен отчет Афродита е още и всички събития и отношения, които възникват от нейната реалност. За човека на родовото племе тя би трябвало да е сила, овладявана в митическия разказ и в ритуала, действително обслужваща колективните човешки нужди.

Макар отделният образ в мита, както и целият мит като система от образи да са само възможно преплитане на значения, което постоянно се разгражда и прережда при ползуването на мита, придържането на митическото слово към определена парадигма на традиционно пазени ценности става причина дълго време дадени образи-мотиви и цели митове да запазват определено значение. Затвореното традиционно ползуване и утвърдените колективни проблеми един вид законсервират значението на образите, пораждат устойчив сноп от значения, който се осъществява от сравнително кохерентна образна система^[39]. Всичко това важи принципно за първобитния мит.

Както вече се посочи, възстановяването на първичния вид на елинската митология е невъзможно. Още твърде рано тя е станала отворена подвижна система, или казано по друг начин, е претърпяла демитизация и се е отправила към един или друг вторичномитологичен вариант. Една от причините за подобно развитие е свързването на разни елински системи на първичен митизъм в по-комплексен митологичен космос с много божества и герои. В по-ранен етап този процес на свързване е подготвен от дифузирането на

индоевропейските митологични представи с разни мотиви и образи от митологията на завареното от елините население в Източното Средиземноморие. Още в този период елинската митология е имала нетрадиционно поведение, като е преминала от една традиция и система към нова традиция с по-комплексна система.

Когато около двехилядната година пр.Хр. първите гръцки племена, т.нар. ахейци, се настаняват в Егея, те идват със своите богове и вероятно с върховника Зевс, за който се откриват паралели в митологиите на всички индоевропейски народи. Не може да бъде сигурно кои богове са го съпровождали, но между тях едва ли е бил толкова типично гръцкият във функционирането си Аполон, който във вече известната система от олимпийски божества дублира Зевс в много отношения. Негръцката структура на имената на ред божества и герои издава, че ахейците са заели много митологични фигури от малоазийските народи и от предгръцкото население, което са заварили по бъдещите си поселения. Значителни са и заемките от Крит. Изобщо чуждото и своето са се смесили в получилия се резултат, така че това, което ни се струва типично елинско реагиране, може да се представя и от неелински по произход мотив или образ. Изглежда, такъв е случаят с Аполон. При това полученото се не е било споено в строга система, както е при някои други митологии, попаднали в по-късното си развитие в среда на строга регламентация. На редица места в Елада на границата на второто и първото хилядолетие неелинското митологично наследство е продължавало да битува в своята традиция, без да дифузира в общата митологична система.

Особен принос при оформянето на елинската митология във второто хилядолетие пр.Хр. има микенската епоха (1400–1200 г.), чиито действителни центрове, войни и личности са отразени в елинските митове в героини сказания от квазиисторически тип. Преднина имат Арголида в Пелопонес с Аргос и Микена, излъчила сказанието за Атридите, и Тиринт, свързан с името на Херакъл, също втората политическа сила в микенската епоха Беотия с Тива и Орхомен. В системата на елинската митология това налага операции за свързването на първичните митологични представи и герои с тези по-нови представи и герои. Същевременно се пререждат и усвояват предгръцките митологични представи. Всичко това става с фабулни операции, които довеждат до промяна и в реда на отношенията между

човешкия и божия свят. Самият божи свят поема редица представи за йерархия и васалитет, характерни за Микенска Гърция^[40].

Открит е въпросът какви промени настъпват в системата на елинската митология след XII век пр.Хр., т.е. след настаняването на последните елински племена, на дорийците, на Балканския полуостров. Те може би подсилват индоевропейския и изобщо архаичния елемент в новообразувалата се елинска митология. Това отправя в нова посока вторичномитологичното развитие, един процес нито равно постъпателен, нито пазещ във всички свои етапи една и съща митологична основа. Епохата, в която твори Омир, търси модели от микенското време, затова се изразява чрез микенски митологични образи и сюжети, което не значи, че покрай тях не ползува и други. След VIII век пр.Хр. оживяват връзките с Изтока и наред с тях в елинската митология се вливат източни мотиви^[41]. Различни са задачите, които стоят за решаване пред отделните епохи, и това предопределя избора на един или друг митологичен кръг от мотиви. Но въпросът е как се пази цялостният характер на елинската митология. А може би е редно да се запитаме дали е налице такъв характер.

На този въпрос е възможно да се отговори само общо за предполагаемия първобитен етап на елинската митология и за по-късната ѝ проява като свод от мотиви и образи, използвани вече вторично в елинската литература, изкуство и култура на първото хилядолетие пр.Хр. Преди всичко старогръцката митология пази малко легенди с култов характер, което говори за ранното ѝ десакрализиране или за първичната ѝ, от друг тип постановка за уреждане на отношенията между профанния и сакралния свят. Тя не притежава устойчив космогоничен разказ и изобщо природно-космичните проблеми в нея са законспирирани в антропоморфен свят, предадени са на езика на естествени човешки отношения. Това качество на елинската митология е проявено по особен начин в близостта на човека и бога, в разни степени на божественост и смъртност. В космологичен план то репрезентира снемане на напрежението в опозицията земя-небе, респективно на вертикалното разположение на горен, среден и долен свят. Изобщо връзката на човека с бога в системата на елинската митология се осъществява леко, може да се изпълни от всеки, човекът лесно се превръща в божество, както и

божеството лесно губи своето безсмъртие. Всичко това има последиствие за характера на ранната елинска литература, макар че то не е така пряко, както изглежда.

Не бива да се забравя, че елинската митология е език, който до определено време е бил изпълнен с космологични ориентации. На свой ред те вътрешно са се променяли. Първоначално по-зависими от индоевропейската основа на митологията, те са се характеризирали с по-ясна опозиция на небесно и земно начало, със снемане значително по-драматично, отколкото то е дадено в известната ни система на елинската митология. При пренасянето на индоевропейската митология в Средиземноморието, както вече се каза в друга връзка, настъпват ред промени и в общата космологична ориентация. Тя се насочва хоризонтално, засилват се хтоничните мотиви, както и ред пластически „реалистически“ интуиции^[42].

Тази промяна силно се отразява на елинската божеска система. Във варианта, който ни е познат, тя вече не е пряко означение на природно-космичните и социалните отношения, моделирани в нея, а гъвкав символичен апарат, способен да обхване разни отношения и връзки. Изобщо означенията в елинската божеска система са объркани, двойствени, преплитачи се. Примерно Зевс владее небесната сфера, но има власт и над подземните сили, които иначе са подчинени на Плутон, макар че и Посейдон означава тези сили на хаоса, на обилието, на движещата се земност. И Аполон, и Дионис имат отношение към обезумяването, но по различен начин. В Аполон са преплетени черти, които ту го оприличават, ту го противопоставят на Дионис. Атина изразява разумното начало, затова и организираната война в противоположност на заетия навярно от Тракия Арес, означаващ стихийния военен набег. Но Атина събира в оригинално единство и други функции — примерно на занаятите, които се откриват диференцирано и в други божества. Тя е по-скоро символ, чиито значения постоянно се пререждат при всяко ново противопоставяне и оприличаване. Целта на тези операции е митологичният термин да стане достатъчно конкретен, но значенията да останат неизчерпани. Образни термини с постоянно вариращо съдържание, по този начин елинските божи фигури изразяват някакъв аспект на многообразния реален свят. Такъв е характерът и на цялата

елинска митологична визия — символичен и динамичен, по начало склонен към литературно-художествено конципиране.

От този характер не следва пряко елинското литературно-художествено развитие, „излюпването“ на ранната гръцка литература от елинската митология. Претърпяла ред промени, отворена по традиция и либерална по характер, елинската митология е клоняла към литературно-художествено ползуване, то е възможност, съпътствувала нейното развитие и във второто хилядолетие пр.Хр. Но качествата на тази „развалена“ митология не са могли да доведат от само себе си до появата на художествена литература. Защото времето от Омир до Платон продължава да ползува текстовете устно в границите на празници и същевременно да решава колективни проблеми чрез тези текстове, т.е. то продължава да конципира митически и да има нужда не просто от митологични фабули, а от митическа система за ориентиране в света. За тази цел не може да му служи развалената като митологичен език традиционна елинска митология. Същевременно тя е в традицията, използва се, като се митологизира вторично или се надстройва и допълва с нови, вторични митове. Отношението е твърде сложно и едва ли настоящото изследване ще приключи с неговото описание. Казано накратко, развалена като митология, традиционната елинска митология генерира литература, която на свой ред постоянно се допълва с вторичен мит. Ако литературата, разбирана в случая в тесен смисъл на думата като художествено конципиране на действителност, е проява на исторически оформилата се недостатъчност на елинската митология като митологичен език, от друга страна, вторичният мит е компенсация за тази недостатъчност, връщане към мита. Казано образно, ранната гръцка литература се опитва да се освободи от мита и все не успява да го стори.

В този пункт става особено важно да се формулира по-ясно какво разбираме под вторичен мит. Както вече се каза, този мит действа в среда, в която разглежданите в него смислови отношения могат да се дискутират и решават и по друг начин, аналитично, не чрез мит. Съществуването на мита обаче се поддържа от функционалността на митическия начин за решаване на колективни проблеми. Става дума за външното спрямо митологичните текстове осъществяване на обсъжданите в тях смислови отношения, външно решаване на напреженията в системата от символи — напрежения между образни

носители и значения. Но докато при първобитния мит това осъществяване е предметно, непосредно ритуално действие, непротиворечиво свързващо се с операциите в самата митологична фабула, при вторичния мит то е абруптен каноничен акт на осмисляне, един вид смислова принуда, която се налага над художествения текст, преграда за евентуалното множение на значения, което естествено се поражда при литературно-художествения „прочит“ и на устно възприеманите текстове.

Така че по-свободното флукутиращо значение на вече митически отслабналите традиционни мотиви, ставащо още по-свободно от художествената организация на творбата и от възможността за художествен прочит, бива прекъснато от канонично определената смисловост на вторичния мит, от това външно за творбата осъществяване на нейния смисъл в определен културен контекст. Вторичният мит е *система за смислово унифициране*^[43], *предварително фиксирано предназначение и тълкуване, съпровождащо творбата*. Един вид паразитна система, той може да бъде носен от сюжета и от жанра, които в ранната гръцка литература имат само видимост на литературни форми, 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^[44].

Тази ситуация има отношение не само към мита така, както го разгледахме — в неговата първична и вторична форма, — но и към фолклора, този неизбежно налагащ се термин и аспект при опита да се осмисли спецификата на старогръцката литература до епохата на елинизма.

[16] Като се основава на изработения във френската антропологична школа (Дюркем, Мое) възглед за особеностите на словесния текст в устната фолклорна култура, Detienne настоява, че устното предаване натоварва традиционния разказ със символично значение, т.е. прави го мит — срв. 108 сл. ↑

[17] Този традиционен, разработван по разни начини традиционен възглед за отношението на мит и литература тръгва от

Джанбатиста Вико, бива развит у Шелинг („Философия на изкуството“) и е възприет от хуманитарната наука на XIX век. ↑

[18] В тази връзка е редно да се подчертае особеното отношение на Кл. Леви-Строс към елинската митология: тя е митология като всички други митологии; в нея се откриват същите структури, термини и операции както при американските митове — срв. Lévi-Strauss, p. 259 sq. (ch. XIII: Mythe et oubli). ↑

[19] Във вторичната си форма елинският мит е мит не защото продължава да се занимава с първобитна или аналогична на първобитната проблематика — вж. бел. 18. ↑

[20] Един добър пример е иначе ценната книга на Kirk. ↑

[21] Подробно за мита у Платон Тахо-Годи. Вж. и бел. 1. ↑

[22] На четири места в „Метафизика“ Аристотел настоява, че митът е нещо неистинно, в което е отразена по странен начин истина. Особено показателно е следното място (995 а, II, 3): изказаното като мит е винаги по-въздействащо. В същата глава откриваме формулирана особеността на митическото отношение към истината като вид нелепица в едно и също време да се търси и знанието, и начинът за усвояването му. ↑

[23] Нужно е още веднъж да се напомни, че става дума не за античните разбирания за мита. За античните разбирания по-подробно Lesky и Dörrie. В изложението нататък ползувам систематизацията на Мелетинский. Ще отбелязвам в бележка само местата, на които се отклонявам от този автор. ↑

[24] Мисълта принадлежи на Маркс. За възгледите на Маркс за митологията в еволюцията на мисленето на XVIII и XIX век — Мелетинский, с. 22. ↑

[25] Възгледът принадлежи на Lévi-Strauss, *Anthropologie*, ch. 11: *Structure des mythes*. Срв. и Lévi-Strauss, *La pensée*, p. 29 sq. ↑

[26] За отношението знание-съзнание в първобитната митология Дъяконов, с. 25 сл. ↑

[27] Този днес вече утвърден, макар и все още дискутиран възглед (срв. Kirk, p. 23) принадлежи на Malinowski. Възгледът се приема и разработва от френската социологическа школа (Дуркем, Мое, Леви-Строс). ↑

[28] За вторичното и третичното митотворчество или за митология от втори ред говори Дъяконов, с. 31 сл., без да отнася към

гръцката митология този термин. ↑

[29] Това различаване на първичен и вторичен миг в зависимост от начина, по който функционират социално двата мита, е моя теза. В нея конкретизирам утвърденото мнение, че прочитът прави един текст да се възприема като мит. Същата теза, отнесена за литературата, у Todorov, p. 16. ↑

[30] Тезата за засилването на социогенната проблематика във вторичния мит в така открит вид се застъпва за пръв път в това изследване. ↑

[31] Широко развива този възглед Eliade. ↑

[32] Идеята, че митът е инструмент за преодоляване на времето, принадлежи на Lévi-Strauss, *Mythologiques I*, p. 22 sq. Мисълта на Леви-Строс е, че както музиката, така и митът преодоляват антиномията между историческото изтичащо време и перманентната структура или между необратимото непрекъснато време и дискретната структура. В случая тази идея е преобразувана в следната насока — необратимото естествено време на разруха или произвеждане става време за пораждаване на резултат. Това е основанието да се говори за операционално време. ↑

[33] Идеята за т.нар. хоризонтално и вертикално моделиране, разпространяващи се от митологичната космология и върху антропологията и другите страни на древния мироглед, е по-скоро хипотеза, която се нуждае от по-пространна обосновка. Вж. Богданов, Орфей. ↑

[34] Подобна теза у Семенцова. ↑

[35] Имам предвид характеристиката на ранната гръцка идеология, принадлежаща на Лосев, *История I* — срв. там с. 96 сл. и по-специално с. 128 сл. за функциите на митологията. ↑

[36] Може да се говори и за обратно движение — за деградирани до герои богове. Това важи особено за предгръцките божи фигури, влезли в кръга на елинската митология. ↑

[37] Като ползувам определението за мит на Лосев, *Мифология*, позволявам си да различа в съвпадението на обикновен образ и обща идея мита изобщо, доколкото той може да се определи независимо от функционирането си, а в т.нар. от Лосев веществено съвпадение на обща идея и чувствен образ първичния мит. ↑

[38] В неговата „Философия на изкуството. За съотношението на мит и символ“ Лосев, Проблема. В определени случаи, когато литературата се наблюдава като особена реч, проблематиката на символа може да измести проблематиката на мита — например у Todorov, *Théorie* и Todorov, *Symbolisme*. ↑

[39] За подобна връзка между образ и значение при първобитния мит се настоява така определено за пръв път. Тезата възниква като корекция на структуралния възглед, че митологията е език, безотносителен спрямо това, което се твърди с него. Срв. Богданов, *Културологията*. ↑

[40] Тезата и разработката за микенския принос в елинската митология принадлежи на Nilsson. ↑

[41] Интересно изложение на тази историческа проблематика у Джеймсон. ↑

[42] В тази характеристика следвам Мелетинский, с. 257 сл., като се отклонявам в пункта за индоевропейския привнос и средиземноморското влияние, станало причина да се снесе напрежението в опозицията на горен и долен свят. ↑

[43] За това разбиране за вторичен мит принос има разработката на Barthes. За прекалената генерализация, която допуска Барт, срв. Богданов, *Културологията*. ↑

[44] Опирам се на възглед за характера на жанровете в ранния етап на литературното развитие, който принадлежи на Аверинцев, *Поэтика*. Същия възглед застъпва по-рано Фрейденберг, с. 13 сл. ↑

ТРЕТА ГЛАВА

ПРОБЛЕМАТИКАТА НА ФОЛКЛОРА И ЛИТЕРАТУРАТА

Днес никой не би спорил, че в епохата на гръцкото изкуство до V век пр.Хр. етнологът се чувства у дома си. Това твърдение на Клод Леви-Строс може спокойно да се отнесе и към ранната гръцка литература. Фолклористът също би се чувствувал на място в тази литературна епоха, ако заниманията със старогръцката литература в последните два века не я бяха обвързали в такава степен към съвременни представи за литература и художественост. Поради това опитите нейната ранна част да се характеризира като особена „фолклорна“ словесност не са много. В 40-те години на нашия век Олга **Фрейденберг** развива тезата за фолклорността на цялата антична литература. Традиционният теснолитературен подход обаче остава неповлиян от този възглед. Ако не се счита проникването на фолклорната проблематика в анализа на Омировите песни^[45], цялостното тълкуване на старогръцката литература от подобен ъгъл на зрение се среща съвсем рядко^[46].

Вече не е достатъчен преносът на фолклористични виждания върху отделни явления на ранната гръцка литература. Налага се по-общ възглед за нейните особености като междинен феномен, който съчетава черти на фолклорното и на личното литературно творчество. Въпросът за подобна междинност се поставя по-открито вън от класическата филология. Имам предвид работите на Ханс-Роберт Яус и Пол Зюмтор по теория на средновековната словесност^[47]. Ценни обобщения в тази насока бяха направени от Алексей Лосев и неговите последователи^[48].

В предишните две глави направих опит да формулирам особеностите на ранната гръцка литература от гледната точка на мита и по-специално на т.нар. вторичен мит. Но очевидно ситуацията на мита се допълва от ситуацията на фолклора, която на свой ред е подходящ ъгъл на зрение за проникване в литературната специфика. Това е задачата на настоящата глава — да се засегне в по-общ план проблемът за отношението на фолклор и литература, за да се подготви

по-коректното характеризиране на особеностите на ранната гръцка литература.

Разработването на темата би било невъзможно без ред плодотворни внушения, които не бих искал да подценя с цитиране мимоходом. За да изразя уважението си към техните автори и да не разсейвам с постоянни препратки, ще разкрия в началото на главата кому какво дължа. На първо място върви да поставя прочутата статия на **Богатырев** и **Якобсон** „Фолклор как особая форма творчества“, на която съм задължен и с други тези, но особено за възгледа, че за разлика от литературния автор на фолклорния е чуждо намерението да преобразува средата. Измежду ценните идеи, които дължа на **Олга Фрейденберг**, развити в нейното „Введение в теорию античного фольклора“, е възгледът за отношението на форма и съдържание във фолклора, за това, че съдържанието се полага върху формата. В този ред следват статиите на **Пятигорский** „Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала“ и на **Чистов** „Специфика фольклора в свете теории информации“, в които се развива тезата, за пряката и за косвената комуникация чрез художествен текст. На **Пятигорский** дължа идеята, че при литературния текст посланието е отправено към всеки. Полезни ми бяха теоретичните обобщения на **Тодор Ив. Живков** — многостепенното определяне на фолклора като тип художествена култура и нейната връзка с ритуала, идеята, че фолклорът е подсистема в етнокултурата на даден народ, че е система с нива, че е относително самостоятелна сфера на социалната активност на етноса. На труда на **Търнър** „Ритуалният процес: структура и антиструктура“ дължа плодотворната теза за противопоставянето и допълването на структурирано общество и комунитас между равни цялостни индивиди. На изследването на **Пол Зюмтор** „Увод в устната поезия“^[49] дължа идеята за разни степени на устност при устната литература и за принципното съжителстване на устната култура и на културата на книгата. От многото работи на **Лотман**, от които съм черпил опит, трябва да спомена поради непосредственото влияние в случая написаната в съдружие със **З. Минц** статия „Литература и мифология“. Подтик съм имал и от културологичния подход на **Аверинцев** и по-специално от неговия възглед за зависимостта на жанровете в ранната гръцка литература от извънлитературната ситуация^[50]. Измежду работите, занимаващи се с

литературната специфика, трябва да спомена силно повлиялата ми теза на Цветан Тодоров за невъзможността да се определи литературната специфика и за двата основни начина на дефинирането ѝ — функционален и структурен^[51]. Някои изводи в настоящата глава са опозиция на възгледите на Тодоров, но те не биха били възможни, ако не се опираха на стореното от него.

Научната процедура се изразява в изясняване съдържанието и обема на понятия, в съотнасянето им към реалните явления, които представят, в търсенето на съотношения на едни понятия с други и на едни явления с други. Безусловно съществуването на понятията фолклор и литература не прави очевидно съществуването на означените в тях явления. Налице са авторитетни съмнения, че означенията са просто неверифицирана традиция, а означеното нещо друго или по-точно нещо нееднородно^[52].

Нека да положим, че названията фолклор и литература са обосновани от някаква степен на реалност на съответните явления. Търсейки съотношението на двете явления, тъй като по традиция в по-ново време двете понятия се определят най-вече съотносително, забелязваме, че то се мисли по следните два начина: 1) фолклорът и литературата са два етапа на художествено творчество; вторият исторически следва първия и се счита за по-еволюирала форма, и 2) фолклорът и литературата са взаимно допълващи се форми на художествено творчество; освен че се поражда от фолклора, литературата неотменно се съпровожда от него. Тези два типа съотношения не се изключват. Както на свой ред аспектът на противопоставянето на фолклора и литературата като противоположни форми на художествено творчество — устно колективно и писано лично — не изключва възможността да се гледа на тях и от по-общия ъгъл на зрение на словесно творчество изобщо.

Ако под словесно творчество разбираме само сътворения текст, трудно бихме отличили фолклора от литературата. Дори при наличието на някои художествени особености, които се отнасят само за фолклорния текст, като текстове фолклорът и литературата изглеждат художествени в еднаква степен. Разлики можем да открием, ако под творчество разбираме не само сътворения текст, но и творенето, ползуването и разпространението на словесните текстове. Като казваме фолклорно и литературно творчество, фолклор и

литература, несъмнено имаме предвид освен текстовете и условията на тяхното функциониране. Те са видимо различното в случая и в тях най-напред трябва да търсим отликите между фолклора и литературата.

Тези условия се определят традиционно с противопоставянето на устно и колективно на писано лично творчество. Но условията на функционирането могат да се определят по-цялостно като две противоположни или допълващи се системи на културно потребяване. Съществува цял ред от съотнасяния, които представят съотношението на фолклор и литература по този начин. Въпросът е дали понятията низова и върхова, народна и върхова, масова и елитарна култура могат да послужат за целите на нашата характеристика. Очевидно те са недостатъчни. Както вече добре е заключено, фолклорът може да е низова и масова култура, но трудно се покрива с понятието народна култура. И макар че противопоставянето устна-книжна култура изглежда по-добро, то не съвпада с горните двойки, нито представя добре съотношението фолклор-литература, защото фолклорността не се съпровожда непременно от устност; масовата култура, която има отношение към фолклора, е все пак култура на книгата. Търсените като културни типове среди за функционирането на фолклора и литературата само в едно отношение могат да се идентифицират с фолклорната устна култура и с противопоставящата ѝ се култура на книгата.

Тези две среди трябва да се разбират по-широко, да се подходи към тях по няколко начина, да се изпробва валидността на няколко гледни точки. Така от комуникативен ъгъл на зрение фолклорът може да се определи като „среда за непосредствено общуване чрез художествен текст“, а литературата — като „среда за косвено общуване чрез художествен текст“. Но тези среди са и по-цялостни общностни структури — едната затворена и традиционна, на здраво свързан с общността индивид, другата динамична, отворена, с нива на общностност и подвижен индивид. Поради различната си общностна структура тези среди се оказват и различни в идеологическо отношение, с различен тип ценностно реагиране. Ясно е, че функционалното различаване на фолклора и литературата налага да не се затваряме само в комуникативното или само в ценностното разбиране за култура.

Обръщайки се към фолклора и следвайки тази методика, е нужно да сме убедени, че пристъпваме към комплексен предмет, сложен поради връзките и преливанията си с други предмети, както и поради това, че съществува реално винаги в ставане, че е процес. Тоест това е предмет по особен начин неидентичен със себе си. Именно комплексността на предмета налага да го назоваваме с допълващи се и дори противоречащи си формулировки. Фолклорът е особен вид художествено творчество — колективно в създаването, възприемането и разпространяването си, устно и анонимно, „тип художествена култура“, „система за регулиране на практическо-духовната дейност“ в даден етнически колектив^[53], среда за непосредствено общуване чрез художествен текст. С това не се изчерпват добрите определения.

Ако се опитаме да формализираме тяхното множество, то би се свело до следните три положения. Фолклорът е: 1) устният художествен текст, 2) средата на изпълнението му във връзката с някакъв ритуал и празник, среда за непосредствено общуване на определен човешки колектив, и 3) системата от ценности, която се поддържа в празничното общуване чрез ритуала и художествения текст. Тези три определения правят видимо нещо известно — фолклорът е повече от устния фолклорен текст, който не може да се откъсне от средата на функционирането си; но той не обхваща изцяло и механично системата от ценности, която го налага. Ако наречем формулираното в първа точка още веднъж текст, а формулираното във втора и трета точка контекст, фолклорът не е нито само текста, нито само контекста, а особеното отношение между тях, което поради своята обективна сложност и несъвършенството на нашия научен език се поддава трудно на описание.

Деленето на текст и контекст е процедура на научния език и затова нещо условно. Наричаме ритуално-празничната среда, в която функционира фолклорният текст, контекст. Но, от друга страна, ритуалът и празникът са протичане на елементи и също са представими като текст. При това, ако решим да ги наблюдаваме по този начин, те могат да се свържат с фолклорния текст в общо текстово протичане. На свой ред системата от ценности, която се поддържа във фолклорния текст и ритуално-празничната среда, е един вид начин за разчитането им, цензура и вънпоставен готов смисъл, т.е. тя е техен контекст. Същевременно представлявайки сума от правила, тя също е

представима като текст. Този текст обаче ще има друго естество, ще бъде класификационен, като в отношението си към другите два текста ще се динамизира и усложнява. Или съотношението на текст и контекст е представимо като отношение между разни видове текст.

Нека да повторим резюмативно — фолклорният текст има за контекст, за външна смислова среда, която определя неговото значение, ритуала и празника. Но заедно с тях образува друг текст, който има за контекст празничното общуване на човешкия колектив и по-нататък цялата система от ценности, идеологическата среда на даден етноколектив. Ако можехме да наблюдаваме по-дискурсивно, щяхме да формулираме повече нива на контекст, които биха се превръщали в текст спрямо друг по-общ контекст. Нуждата от йерархия на текстове, които зависят от контекстове, е нужда от външно регламентиране на значенията на текста и същевременно средство за внимателното им разширяване към по-общо значение. Онова, което във философския текст на писмената епоха бива формулирано експлицитно, при фолклорния текст се получава в имплицитното отношение с общия контекст от идеологически ценности, определящ ориентирането на етноколлектива в максимално широко виждана действителност. Това е особенният, скрит начин, по който философствува фолклорният текст.

Но този текст сам по себе си е принципно празен. Значението, разбирано като смислова валидност, му се задава във външното съотнасяне с контекстове, достатъчно определени и устойчиви. Гледано в идеален план, фолклорният текст актуализира тези контекстове, прави ги презентни, служи за особен род общуване, за отварянето на празничния колектив към проблеми, закрити за него във всекидневието. Именно поради това високо предназначение той е непременно подреден. Само че неговото протичане не е затворена смислова операция, а по-скоро гола форма, деятел на комуникативния акт, условие за комуникация.

Като формално построение фолклорният текст е дори по-организиран от литературния. Но тази организираност не служи за смисловото „индивидуализиране“ на текста, не е конкретно значеща. Носител и белег на устното ползуване на текста, тя е средство за поддържане, а заедно с това и за задържане на устното комуникиране, което при устойчивостта на средата, в която се върши, и на смисловите цели, които са константни, става до известна степен самоцелно. Оттук

следват ексцесите на формалното построяване на фолклорния текст. Те са проява, вътре в текста, на прякото устно комуникиране, на удоволствието от непосредственото присъствие на поета-изпълнител и колектива-потребител, които създават текста в зримо усещаното „тук-сега“ на неговото звучене.

Формата на фолклорния текст е средство за актуализирането и презентирането на външното устойчиво значение. Тя е един вид преструване, че това значение се прави сега и тук. В края на краищата значението бива наново утвърдено. В неговата устойчивост е изразена реалната определеност на достатъчно затворения колектив. Празникът и текстът всъщност изпитват устойчивостта на колектива, те са нещо като игра на пререждането и отварянето му, която води парадоксално до новото му добро затваряне. Особено опасен в тази игра е текстът, защото в основата си всеки текст клони към това да служи за комуникация в най-универсален план. Тази му особеност обаче не може да се прояви — във фолклорната ситуация текстът е стегнат в „менгемето“ на конкретния празник, една дисциплина на устойчиво означаване, на която той противопоставя своята универсалност само като излишества на формата.

Зависимостите изглеждат ясни — от една страна, формално построен, но смислово празен текст, незавършен творчески акт, който продължава в момента на изпълнението и включва възприемането; непосредствена зависимост на твореца-изпълнител от традиционните средства за изказ, които той има право да подлага на силни вариации, стига само да не засяга традиционните ценности, зададени в тях; непосредствена зависимост на твореца-изпълнител от публичната среда, от колектива, който в момента на изпълнението може да окаже влияние за това или онова оформяне на текста с живото си телесно присъствие. От друга страна, външно дадено устойчиво значение за текста, диктувано както от нуждата да се пази непроменена една традиция, един отдавна утвърден ред за идеологическо реагиране, т.е. диктувано от това, че възприемащият колектив и в историческа проекция трябва да остане непроменен и затворен, така и от това, че той е затворен и определен и в „тук-сега“-то на изпълнението. Формално построен и смислово празен, фолклорният текст клони към еднозначност. При тази еднозначност той става не смислово конкретен, а напротив — достатъчно всеобщ. В крайна степен му се прикачат

общите правила за разбирането на всеки текст, общата схема за ритуално действие-нагласа на етноколектива. Ако се запитаме защо в тази среда не се търси смислово конкретен текст, би трябвало да се досетим, че той е излишен, защото конкретността е дадена в „тук-сега“-то на самото творене-дотворяване-изпълняване-възприемане на фолклорния текст.

Неслучайно говорих до този момент за „фолклорен текст“, а не за „произведение“. Във фолклорната ситуация произведението е нещо отвъдно за текста. То трябва да се търси най-напред в смисловата цялост, която се получава, в особеното отношение на текст и контекст. Но произведението е не просто напрежението между формално построения смислово празен текст и общото значение-култово действие, което го осмисля външно и което го покрива, като го лишава от възможността да бъде смислово конкретен текст. Това напрежение не е за себе си, то също има служебен характер, изразяващ се в неговата пригодност да доведе до нужната нагласа празничния колектив, да го социализира или по-точно да го пресоциализира, да направи презентен за него, валиден и актуален някакъв традиционен набор от ценности. Ако разбираме под произведение това, което думата означава етимологически, т.е. краен резултат, произведеност, фолклорното произведение е структурираността, която се постига във фолклорната среда, особената пренагласа към отдавна утвърден авторитетен ред. Истинското произведение е не устният текст, този само начален етап и средство на фолклорното общуване, насочено към структурирането на колектива, а самото това структуриране, което има вид на удоволствие за отделния индивид и представлява в основата си постигане на определена социо-биологична целесъобразност.

Този резултат е необходим за фолклорния индивид, за да може да продължи всекидневната си дейност, да се потопи след празника отново в света на дискурсни отношения, които го откъсват от големия континуален свят, а, от друга страна, потискат страни на неговата индивидуална природа. Бидейки конкретно обществен, в практическото си всекидневие фолклорният индивид става нецялостен. Това е функцията на малките и големите излази чрез празник извън всекидневието — да се поправя неизбежно налагащата се нецялостност. Да се поправя както в самочувствието на самия индивид, но никога само за него, а винаги в колективното лоно, в един

празничен колектив, който, макар да повтаря понякога делничната структура, е в основата си колектив на равни и цялостни индивиди. Чрез празника и ритуала, чрез фолклорния художествен текст този колектив се обръща към целостността на света и на човешката природа. Произведението е особеното състояние на включеност и смислова пълнота, постигана в празничната комунитас, ако употребя добрия термин на Търнър, временна жива човешка среда, в която, ако си позволя да разширя казаното от Търнър, става възможно да се актуализират закритите за всекидневието проблеми на отношението с всички отвъдности — на външната природа и космоса, както и на постоянно губената цялостност на социобиологичната природа на човека.

Предназначението на фолклорния текст действително е да произведе. Това, което се произвежда, живото фолклорно произведение, е винаги едно и също — устойчив сноп от значения, който няма защо да бъде специално подготвян във фолклорния текст. По този начин предназначението се покрива със самото произведение. Фолклорът не познава разкъсването между произведение за себе си и лабилно предназначение, разсейването на предназначението, граничещо с пълна непредназначеност. Определената колективна среда, устойчивият контекст означават и определеност на предназначението това, че произведението се покрива с живата, структурирана „сега-тук“ човешка среда. В този пункт разбираме поточно какво означава формулирането на фолклора като „непосредствено общуване чрез художествен текст“. Общуването не е на колектива чрез текста с неговия създател, а чрез текста на колектива преди всичко със себе си.

Предложеното описание разкрива идеалния тип фолклорна ситуация, която не може да се реализира в никоя конкретна фолклорна среда, дори и в най-първобитната. Никой етноколектив не е идеално затворен, идеално традиционен и идеално колективен — трите необходими условия, за да се реализира представеният модел. Идеалното противопоставяне на делник и празник също остава в сферата на модела. На практика съществуват разни празници за разни обеми човешка общност; някои от тези празници са плътно слети с всекидневието. Освен това устността и непосредствеността на общуването не могат да се мислят за действително положение. И при

чисто устните култури са налице начини за косвено общуване чрез текстове, както и за непразнично предаване на информация, което не е без отношение към т.нар. фолклор. Особено в по-късното време не всички етапи на фолклорното движение на текста от създаване към потребяване протичат устно и колективно. Идеалната фолклорна ситуация на практика е винаги страна в отношение с една друга идеална ситуация, която свързваме с писани текстове и култура на книгата и която сме свикнали да наричаме литература.

Тази постановка позволява литературата да се търси като огледална противоположност на фолклора. 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“. Устността на текста обуславя непосредствената комуникация, а написаността — опосредствената. Респективно фолклорната ситуация предполага в средата на затворената култура добре интегриран в общността индивид, а литературната ситуация, напротив — подвижен, адаптивен към разни среди индивид и изобщо състояние на ценностна динамика.

Поставянето на въпроса за индивида се налага не само поради това, че той има различни общностни свойства при така наречените фолклорна и литературна ситуация. Различен е механизмът на променянето му в акта на общуването чрез художествен текст. Именно поради това е недостатъчно комуникативният акт да се наблюдава само като предаване и приемане на съобщения. Съобщението не просто се приема. То оформя адресата, премахва някаква недостатъчност и неструктурираност, формира друго поведение. В противен случай би било излишно както комуникирането, така и свързаният с него и пригоден за постигането на неговите цели художествен текст.

Ако положението за променянето — ново структуриране на индивида — е общо за двете ситуации, трябва да обърнем внимание на отликите, вече проявени в различното качество на индивида във фолклорната и в литературната ситуация — в стабилната интегрираност, от една страна, и т.нар. подвижност и адаптивност, от друга. При описаната по-горе идеална фолклорна ситуация индивидът се пренагласява и оформя винаги край, чрез и за колектива, който в

момента на празничното общуване също за и чрез индивида променя своята структура. Но тази промяна не е свободна. Регламентирана като едно „друго“ на всекидневието, тя е традиционна система за структуриране на индивида чрез колектива и, обратно, за отговаряне на важни въпроси. То се изразява преди всичко в разбиране за действителност, чиято устойчивост само се потвърждава. Всъщност от тази устойчивост следва стабилното външно означаване, на което се подлага фолклорният текст. Устойчивото значение се определя от устойчивото предназначение.

Ако идеалната литературна ситуация се основава на особеността на индивида в нея, определена по-горе като подвижност и адаптивност към разни общности и разни общностни нива, трябва да забележим, че във всекидневието, от което се отделя литературната ситуация, колкото подвижен и адаптивен да е, индивидът е все пак общностно структуриран. Той е включен в динамична социосфера, която го свързва с разни обеми човешка общност, някои твърде широки. Това създава възможност за избор на разни поведения. Но трудността да се усвоят правилата на динамичната социална среда отчуждава човека от природно-космическата цялост, от собствената социо-биологична природа, а също и от широките плацове на социалната среда, които остават отдалечени и принципно закрити за него. Изправен пред разни възможности за конципиране на реалността, той се оказва лишен от устойчива, адекватна и достатъчно обемна представа за действителност. Между другите „празнични“ начини за преодоляване на това състояние особено ефикасно се оказва непразничното на вид, частно, за себе си „косвено общуване чрез художествен текст“ — ситуацията на четенето. Тя е естествено допълнение на другите общностни форми на празнично комуникиране, които също служат за преодоляване на описаното състояние на отчуждение. Но ситуацията на четенето се оказва по-функционална в тази насока, защото не изглежда обвързана от конкретни общностни реакции и значения. Тя е един вид неутрален плац, върху който действителността може да се строи максимално обемно и същевременно свободно и лично. В сравнение с това построяване всички останали всекидневни и празнични конструирания на действителност в условията на отвореното общество изглеждат ограничени и свързани с принуда.

Щом като литературната ситуация, представяща ни се като четене, е комуникация, редно е да се запитаме с кого комуникира четящият индивид, как комуникира и до каква промяна го води тази комуникация. Дали общува с отдалечения във времето и пространството създател на художествения текст? В едно отношение това е така. Авторът е едната страна в комуникативния акт — активната, предаващата съобщения, — срещу която се изправя другата, пасивната страна на разбиращия читател. Срещу „демиурга“, можещ да построи действителност, естествено застава пасивният приемател, който на умението да се създава противопоставя умението да разбира. Възможността за среща с разни действителности предполага възможност те да бъдат възприемани. Вече се каза от какво се поражда тази ситуация — от културна среда с отворена и подвижна общностна структура, в която именно поради това в ценностен план действуват разнообразни представи за действителност. Неустойчива като контекст, подобна среда се нуждае от стабилизиране. Вършено и по много други начини, то се постига особено ефикасно чрез ситуацията на четенето, при косвеното общуване чрез художествен текст.

Идеалният фолклорен текст само актуализира външния контекст, презентира чрез ритуала и празника устойчивата ценностна ориентация и стабилния възглед за действителност, зададени в него. Идеалният литературен текст не разчита на подобен контекст. Напротив — той се нагърбва и с неговото построяване, т.е. и с правилата на своето разчитане. В реален план тази ситуация несъмнено е абсурдна.

Да се създава не само текстът, но и контекстът, не само творбата, но и поетиката, не само съобщението, но и кодът, означава да се препречи действителното общуване. Да се положи, от една страна, свръхпасивен, свръхразбиращ и свръхпразен субект, а, от друга, свръхпостроена и свръхосмиселена творба-особена действителност, означава да се смята за реален самият модел на литературната ситуация. Или в случая не бива да се забравя, че описваме не действително положение, а модел, чието пряко реализиране е невъзможно. Защото да се твори демиургически, да се създава творба по образа и подобие на демиурга-уникум, означава тя да остава непроницаема. Читателят не би могъл да достигне до конкретното съобщение в нея, нито би общувал чрез нея с нейния творец.

Но по начало в ситуацията на четенето той общува не толкова с твореца, нито възприема текста в неговата абсолютна смислова конкретност. Той общува преди всичко с целостността на построения в текста контекст, с цялостната концепция за действителност. Благодарение на текста четящият индивид се оказва пред лицето на цяла и постижима действителност. Във всекидневието тя е неясна, с флуидни очертания. Докато в празничната ситуация на четенето също като в магически акт тя му се открива не само определена, но и засягаща го.

В този пункт става възможно да се осъзнае истинската цел на общуването в описваната идеална литературна ситуация. Чрез текста, който е средство, и неговия създател-посредник към цялостно построената действителност читателят не общува крайно и с нея. В ситуацията „индивид срещу лицето на действителността“ е представена косвено ситуацията „индивид срещу всеки друг индивид“. (Проблемът за действителността в цялост става интимен само в среда, която се пита за максималната общност от индивиди. Това са два проблема, които взаимно се представят и съответно прикриват.) Благодарение на откъсващата го от всекидневната общностна структура ситуация на четенето, изправен пред въображаемото лице на една цяла действителност, индивидът става също цялостен и равен на всички останали цялостни индивиди. Чрез четенето той се оказва свързан с тях в теоретически безкрайна комунитас. Така неговата промяна от нецялостност към цялостност чрез изправянето му пред лицето на цялостната действителност го свързва с всички индивиди, за които няма пречка да претърпят същата промяна. Тази имагинерна среда на „навсякъде и всякога“ на четенето, идеално средство за постигане на максимално широка общност от типа комунитас, противопоставена на структурата на динамичната нестабилна конкретна общност, е изключително достижение на културата на книгата, на това, което наричаме среда за косвено общуване чрез художествен текст или най-често и най-кратко литература.

Ситуацията на четенето, на косвеното комуникиране чрез художествен текст, постигането на идеална комунитас са изразени в поведението на литературния текст. За разлика от фолклорния текст неговата формална постройка не е безотносителна към смисловото означаване в него. Нагласен така, че да може да отиде при всеки

индивид, идеалният текст за четене не предполага външен смислов контекст, в който след моментното си самостоятелно съществуване един вид да се стопява, както е при фолклора. Като предлага концепция за действителност, този текст предлага всъщност и контекстната среда за разбиране, или както вече се каза, правилата за прочита си. Те не са нещо предварително известно, а се създават в текста. Създаването им е усложнено от вплитането на конкретното съобщение, за чието разчитане служат. Но всъщност не това съобщение е уникалното смислово положение, което може да се смята за цел на четенето и да се мисли за произведение при литературната ситуация. Смесовата произведеност е сложното отношение между неустойчивото конкретно съобщение и неустойчивите изработени в текста правила за разчитането му, т.нар. концепция за действителност. Това отношение се нуждае за стабилизирането си от читателската намеса.

Във фолклорната среда текстът се налага като траене от това, че произвеждането на нужния комплексен смисъл за слушащия колектив предполага време, ред от промени и връзки; текстът и осъществяването на смисъла са реално неотличими независимо от формалната игрова противопоставеност между тях. При писания литературен текст протичането на текста и осъществяването на смисъла са в по-сложно съотношение. По време на създаването на текста авторът го твори така, сякаш има пред себе си идеалния читател, като че ли траенето на текста в момента е самото реално общуване с читателя. Но все пак писането е само предварително протичане на комплексния смисъл на текста, а не окончателно осъществяване — то всъщност се отлага. Поради начина на ползуване на този текст предназначението му, смисловото му осъществяване се разкъсва — една част остава външна на текста, предстоящото по-пасивно възприемане, но друга част се постига предварително, вътре в текста. Това, което налага текста при устното му ползуване, външното смислово означаване, при ползуването му в писан вид остава в текста като парадигматична и синтагматична смислова построеност. Писаният художествен текст е един вид вкаменена комуникация без комуниканти.

И тъй, в идеалното си проявление литературният текст служи за извеждането на четящия индивид в идеална среда, в която, изправен

пред лицето на цялостната действителност, той общува с равни нему индивиди. В това свое абстрактно предназначение литературният текст прави от всеки читател философ. Но толкова всеобщ на това имплицитно дадено в него ниво на проявление, идеалният литературен текст същевременно клони към това да бъде конкретно построен и с уникално изработен смисъл, да бъде максимално индивидуализиран. Предназначен да отиде при всекиго, при максимален брой индивиди, които също са крайно индивидуализирани, устремен към това да бъде смислово независим от всякаква външна определеност, обърнал смисъла към самия себе си, автотеличен и на пръв поглед необвързан с определено предназначение, литературният текст става многозначен, можещ да се разбира при индивидуалното си потребяване всякак.

Такъв литературен текст не съществува реално. Колкото и да се стреми да бъде в себе си и за себе си, писаната творба винаги се доработва смислово във външен контекст, който стабилизира нейния смисъл и не допуска нито това да няма значение, нито крайната ѝ многозначност. Този контекст е даден в читателските вкусове, в предварителната представа каква трябва да бъде творбата. За външното стабилизиране на значението, за предпазването да не означава безразборно и всичко за всички особено добре служи в условията на съвременната култура на книгата литературната критика — това императивно външно налагане на значение, което във функционален план може да се сравни с императивите на контекста при фолклорната ситуация. Литературната критика, дори импресионистичната, е насочена принципно срещу съсредоточаването на смисъла на творбата в себе си. Проводник на един вид фолклорност, критиката изразява и пази конкретната общностна природа на общуването при т.нар. литературна ситуация.

Идеалната литературност обаче се бори с тенденцията към външно означаване, която свързахме с идеалната фолклорност. Много литературни експерименти на XX век трябва да се разбират като опит да се създаде на практика идеално литературно произведение — богато символично, многозначно, затворено в себе си, неможещ да се реши ребус. В тези опити прозира съзнателният стремеж да се преодолее иманентната устременост на всеки текст към външно означаване, към налагането от фолклорността определено разбиране на текста, при което тълкуването му често се проявява като един вид алегория. Не

бива да се смесва обаче подхранваната от все по-открития за творците в XX век литературнокритически опит съзнателна тенденция към реализиране на идеално литературно произведение с действителната литературна ситуация. Тези опити остават винаги неуспешен експеримент. Символичната самодостатъчност и алегорическата означеност са страни на всеки текстов феномен, които поради факта, че той никога не е за себе си, на практика не могат да бъдат разкъсани. Когато на литературния текст се отказва всякакво конкретно предназначение, от една страна, в него компенсационно се развива възможността да има разни, неуловим брой предназначения, което ще рече и неуловим брой значения; от друга страна, изпъква неговото свръхпредназначение — в своята отделеност от конкретен контекст той става пригоден да отиде при всички индивиди, да ги обедини в най-универсалната възможна комунитас. Когато някой умишлено го създава така, че да не означава нищо, литературният текст започва да означава било всичко, било това най-абстрактно общуване. А то очевидно е предназначение, въпреки че поради своята абстрактност остава незабелязано.

Съвременната литературна теория след ОПОЯЗ, опирайки се на Кантовия естетически принцип^[54], се стреми да определи литературния феномен като особена липса на конкретно предназначение и автотелизъм. Тя е на прав път, доколкото това е тенденция на идеалната литературност. Реалната литературна ситуация обаче е винаги проявена в текстова творба, която колкото и да е за себе си (т.е. символ), е същевременно за друго (т.е. алегория). Казано по друг начин — колкото и да е произведение, писаната творба не е достатъчно произведена. Или по трети начин — колкото и писана да е, тя има и устно битие (четенето и тълкуването са пандан на фолклорното устно потребление). Също като устността и написаността не може да бъде абсолютна.

В този ред на мислите се налага заключението, че не можем да говорим затворено за смисловата структура на реалната писана творба. Наложена от устното общуване чрез текст като един вид вкаменена и представяща се за нещо различно от общуването-осъществяване структура-траене, тази структура все пак само подготвя означаването. И ако вътре в творбата то има една насока, а вън от нея получава друга, ако вътрешното значение и външното означаване не се свързват добре,

то е, защото писаната творба е подвижна и адаптивна като индивида в условията на културата на книгата. Макар и вкаменено общуване, вътрешното значение запазва нещо от валидността си на общуване. Това е едно от основанията то да може да се свързва с външното означаване, което е друг начин на общуване. Изглеждащата независима от външни обстоятелства смислова структура на писаната творба е формализирано общуване, което служи за осъществяването на друго, ново общуване. Смесовата структура на творбата само изглежда откъсната от външното означаване, т.е. от функцията. Всъщност това е скрита диалектика на свързване на разни реагирания, чрез което се структурира положението на подвижния индивид в съвременната културна среда — това, че той се движи свободно между разни общности (= на символичната многозначност на писаната творба), но че винаги има центростремителна сила, която не допуска той да престане да бъде свързан с една определена общност (= на алегорическото външно означаване).

При реалната писана литературна творба структурата и функцията са не просто несвързани, те са функционално несвързани. Защото нито структурата не е функция — тя е друга, обобщена функция, представена като структура, — нито функцията, ползуването на писаната творба остава само функция — тя се превръща в структура, структурираността, за която в крайна сметка служи косвеното общуване чрез художествен текст, била тя идеалната комунитас или друга цялостност, дадена в индивидуалното състояние на четящия индивид. Играта на функция и структура, на предназначение и значение е един от начините за усвояването на света от човека. Същото отношение между значение и предназначение е налице и в реалната фолклорна ситуация. За разлика от идеалната фолклорна ситуация при реалната винаги бихме наблюдавали устен текст с минимална и разхлабена, но все пак със своя смислова структура, несъвпадаща с външното означаване на текста, което се постига в хода на празничното общуване на колектива.

Лишеният от собствен смисъл устен фолклорен текст, устремен към пълно външно означаване, и изпълненият със свой уникален смисъл литературен текст, който не се нуждае от външно означаване, са две абстракции. Опитаме се да ги опишем по няколко начина. Представяйки ги чрез опозицията на предназначение (функция,

осъществяване на смисъл) и значение (смислова структура), достигнахме до следната конструкция. При идеалната фолклорна ситуация осъществяването на смисъла (предназначението) е външно на формално построения текст, при идеалната литературна ситуация осъществяването на смисъла (предназначението) е изцяло пренесено в текста; адресиран не до определен затворен колектив, а до всеки индивид, идеалният литературен текст изглежда поради това неадресиран, външно непредназначен; свръхосмислен, той изглежда безсмислен.

Тези две абстракции не бива да се смятат за самозадоволяваща се и в този смисъл излишна теоретизация. Те са две гранични ситуации, между които се поместват възможните реални положения на фолклор и литература. Разбира се, с метода на моделирането могат да се представят по-общо и разни случаи на мярка на описаните две абстракции. И все пак тези мерки не биха могли да се прилагат ефикасно за анализ на реални фолклорни и литературни явления. В своята историческа конкретност тези явления зависят не направо от моделите, а от определена културна среда, която е значително по-конкретна и затова по-сложна от тях. И в случая-подтик за очертаването на този модел — ранната гръцка литература до епохата на елинизма — мярката на идеалната фолклорна и на идеалната литературна ситуация трябва да се търси с оглед на реалната културна среда в това време.

Определящата общност в ранната елинска култура е полисната; здраво организирана и добре затворена, тя напомня с традиционната си настроеност родовата общност. От друга страна, в ранното елинско време наблюдаваме разни форми на динамика в отношението на тази общност с други общности — с други полиси с подобна и различна култура, на полисите с елинската народност като цяло, на тази народност с други народности. Това става причина за отваряне на полисната общност и либерализиране на строгата традиционност. Ранната елинска култура структурира тази динамика на строга полисна общност, силно интегрираща индивида, и на отворена общност с разни нива и по-подвижен индивид по много начини — между другото със система от разни празници, което ще рече и на разни, сложно съотнасящи се начини за конструиране на действителност.

В структурирането на формулираната динамика немалка роля играе особената ситуация на общуването чрез художествени текстове, свързано в тази културна среда почти винаги с ритуално-празнични комплекси. Както вече се каза в друга връзка, трудно е да си представим за времето до елинизма литературна творба, несвързана с някакъв вид празнично изпълнение. Епосът и драмата очевидно са зависими от големи празнични комплекси, жанровете на лириката също носят отпечатъка на разни празнични ползувания. Свързана в произхода си с практически нужди, прозата също се ориентира към външно по-малко празнично, но също надхвърлящо обикновеното битово общуване — имам предвид площадното произнасяне на реч пред добре споена човешка група. Предназначени за единично „сега и тук“ празнично възприемане, повечето художествени текстове на ранната гръцка литература въпреки превърналото ги в литература, особено пък за нас, по-късно записване, носят белезите на особеното си фолклорно ползуване — стилови и композиционни излишества, смислова несамостоятелност, устременост към общо означаване, което има вид и на ползуване на традиционни мотиви и фабули. Текстовете на ранната гръцка литература оставят впечатление за отвореност към нещо друго, те са като че ли само опит за произведение. Целта им е не уникалното послание, а засягането на отдавна известни общи положения, които само се коментират. На всичко това съответствува както липса на творческо самосъзнание, възможността в правенето на текста да се намесва всеки, така и фактът, че в тази литературна епоха текстовете се ползуват и дори разпространяват устно.

От друга страна, в епохата до елинизма текстовете се създават лично, в определени жанрове наблюдаваме творческо самосъзнание. Успоредно с устното си веднъж „тук и сега“ възприемане те се ползуват устно цели или в части по друго време и в по-тесен кръг, а от края на V век пр.Хр. започват да се четат и да се разпространяват писани. Въпреки принципната си устременост към общо значение и външно означаване тези текстове са и смислово завършени. В тях се наблюдава колебание между общо означаване и смислова уникалност, като често тя се осъществява в страни, в някаква част, която изглежда по-завършена и по-цялостна от целия текст. Ще повторим и тук — отделната песен в „Илиада“ на Омир изглежда по-цялостна от цялата поема, отделният реторично построен монолог или сцена в трагедия на

Еврипид — смислово по-конкретни, по-оригинални и актуални от смисловото внушение на цялата творба.

Ситуацията на гръцката литература до епохата на елинизма е изразена още по-ясно в отношението между художествените текстове и средите на тяхното външно осмисляне, това, което наричаме контекст. При идеалната фолклорна ситуация контекстът е един, определен, идеално външен на текста — ритуално-празничната среда и дадените в нея традиционни ценностни ориентири, а в тях и устойчивата представа за действителност. При идеалната литературна ситуация контекстът се прави и дава в текста. Като конкретна мярка на тези крайни положения ранната гръцка литература предлага особено средно положение — контекстът се обсъжда и вътре в текстовете, защото и реално той е вече сложен, динамичен, с разни проявления и нива. Същевременно дори в разнообразието си контекстът, или по-точно контекстите са външно дадени — художествените текстове не толкова ги създават, колкото вариативно ги обсъждат; контекстовата смисловост се налага все пак императивно. Но тя не е вече непосредствено дадена в самата ритуално-празнична среда. Разните празници, различните ритуално-празнични среди са се отчуждили и формализирали в по-специфични контекстови среди. Като един вид контекстова подготовка за художествени текстове те са станали литературни жанрове. Едри канони за определен начин на миросгледно реагиране, литературните жанрове в ранната гръцка литература са специфизирани външни контексти, набор от едри смислови осъществявания, нужни за външното смислово означаване на художествените текстове. Те са всъщност равнището, на което текстовете се затварят добре смислово. В смислов план по-устойчив е жанрът епиникий отколкото отделният епиникий на Пиндар и Бакхилид и жанрът атическа трагедия, определен строго като театрално изпълнение, музикално-танцово построение и смислов кадър, отколкото отделната трагедия на Софокъл. Жанровата постановка е „по-произведена“, отколкото отделната творба. Жанрът е традиционно и колективно дело, в него се пази колективен опит; отделната творба, създавана от определено лице, има по-обикновена задача — да поддържа колективния опит, разбира се, и да го приспособява към нови условия, дори да го поставя под въпрос. Но и в този случай отделната творба е предпазлива — тя се преструва, че

само коментира, че предлага в невинна нова вариация стари положения.

Между творбата и жанровия контекст в ранната гръцка литература се установяват отношения, които приличат на отношенията между текста и контекста в идеалната фолклорна ситуация. Само че жанровият контекст, тази подготовка за текст преди текста, посредник между текста и средата на ранната гръцка култура, на свой ред влиза в отношения с тази среда, и то не сам, а заедно с други подобни посредници, други предварително дадени особени контекстови поведения. В тези отношения общият контекст става вътрешно сложен, самите жанрови структури проницаеми, нестабилни и недотам императивни. Това обаче не довежда лесно до литературна ситуация — до писана литература и косвено общуване чрез художествени текстове, до смислово индивидуализирани творби. Такава ситуация се оформя донякъде едва в III век пр.Хр. в големите елинистически градове. Додето се общува устно в границите на вътрешно споено обгледимо човешко множество, т.е. докато кадър на културата е полисът, са налице и други контекстови фактори, които чрез жанровите контексти или покрай тях налагат устойчиво външно осмисляне за литературните текстове. Такава роля играе алегоричното тълкуване на литературните произведения в епохата на атическата класика, системата от преносни разбирания, свеждането на творбите до знакове за традиционни значения, което ги лишава не само от особения им статус на творби, но ограничава дори схематичния смисъл, даван им от жанровия контекст.

Тази система на външно означаване, характерна за всяка традиционна култура, не може да се възстанови успешно за толкова отдалечено време. Нейното отчитане обаче е безусловно нужно. Ако искаме да опишем коректно ситуацията на гръцката литература до епохата на елинизма, не бива да пропускаме тази страна на третично-митологична „склероза“, действаща заедно с контекста на твърди жанрови императиви. На свой ред литературният елемент би трябвало да се търси като своеобразна противоположност както в смисловата изграденост и конкретната оригинална означеност на самите текстове, така и социологически — в разнообразието на жанровите поведения и неустойчивостта на самата културна среда, вече нуждаеща се от идеална подкрепа, от текстове, които да предложат вариабилното ѝ конструиране, разнообразното ѝ оформяне като действителност.

В този пункт става наложително да се разграничат и съотнесат определения в предишната и в настоящата глава понятия мит и фолклор. Фолклорни нарекохме древните традиционни култури с митологични по форма и митически по функциониране идеологии. С фолклор изразихме съвкупността от условията за устното, непосредствено, празнично ползуване на художествените текстове в условията на затворена общностна среда с устойчиви ценности и устойчив начин на означаване. Най-характерният белег на този тип означаване е трансцендирането, отстъпването от конкретното „тук“ и „сега“ към отвъдно значение. Именно за изразяване на тази страна на традиционната фолклорна култура ни послужи понятието мит. Митът е стабилно, колективно дадено и обусловено означаване, в чийто механизъм се открива непременно трансцендиране. Митът е принцип за строене на действителност и същевременно на текст в условията на фолклорната култура, нейният, така да се каже, нереалистичен жест.

В предишната глава нарекохме този мит вторичен и си позволихме да го търсим както като механизъм на колективно-празничното разбиране на текстовете, така и даден като резултат в системата на жанра или проникнал като структура вътре в художествените текстове под формата на сюжет, който ограничава тяхната многозначност, като налага определено устойчиво значение. Така че вторичният мит е конкретно проявление на фолклора, негов основен начин за конципиране на действителност и изобщо за означаване. Респективно, за да припомним опозицията, върху която се гради тезата на настоящото изследване — литературата в тесен смисъл на думата е принципно различен от вторичния мит начин за означаване, характерен за писмената култура, за условията на косвеното общуване с художествени текстове.

Можем да приключим теоретичната част на изследването със следната по-обща констатация. Пулсацията между литература в тесен смисъл на думата, която се стреми да остане многозначна и функционално отворена към една флуидна настояща действителност, като допринася за нейното конципиране с оригинално смислово изграждане на литературния текст, и вторичен мит, който ограничава многозначността и отнема на текста възможността за особено индивидуално значение, като отправя смисловото осъществяване към средата на битуването на текста, към т.нар. контекст, е може би

характерна особеност не само за ранната, но и за цялата старогръцка литература. Позволявам си да предположа, че тази пулсация е характерна и за литературата изобщо, че и в най-крайно литературните си проявления тя остава минимално фолклорна и митическа. Понеже поради отдалечението в ранната елинска литература това отношение е добре наблюдаемо, надявам се, че предстоящите анализи не само ще конкретизират предпоставения модел за старогръцката литература до епохата на елинизма, но ще допринесат и за по-конкретното вникване в изначалния статус на литературата, ще направят по-ясна нейната дилема между стремежа да бъде нещо обособено и остро чувствувания абсурд на тази обособеност, от който тя се освобождава понякога, като признава парадоксално несъществуването си.

[45] По-подробно за фолклористиката в американските изследвания върху Омир Земянова, с. 140 сл. ↑

[46] Обобщения и наблюдения в тази насока в сборната книга на Havelock. ↑

[47] Вж. Jauss, *Alteritat*, Zumthor, *Essais* и Zumthor, *Introduction*. ↑

[48] Вж. Лосев, *История I* и Аверинцев. ↑

[49] Zumthor, *Introduction*, p. 25 sq. ↑

[50] Вж. бел 44. ↑

[51] Вж. Todorov, *La notion* и също Todorov, p. 13 sq. ↑

[52] Примерно Zumthor, *Introduction*, p. 23 sq., поставя под въпрос реалността на фолклора; за реалността на литературата вж. бел. 4. ↑

[53] Цитираните определения принадлежат на Живков, с. 16 сл. ↑

[54] Ценно представяне на тази проблематика у Тодоров, *Три възгледа*. ↑

ВТОРА ЧАСТ АНАЛИЗИ

ПЪРВА ГЛАВА

СЮЖЕТЪТ НА ОМИРОВАТА „ИЛИАДА“ КАТО МИТ

По колкото и различни начини да характеризираме Омировата „Илиада“, във всички случаи неизбежно употребяваме термина „литературна творба“. А този термин е вече неосъзнато определение, насочващо мисълта и естествено тормозещо я със своята аксиоматичност — особено в случая, след като отдавна е известно, че за Омировия епос понятието „литературна творба“ не може да се употреби в същия смисъл, както за Гьотевия „Фауст“ или за романите на Балзак. Затова преди всяка друга операция върху поемите на Омир би трябвало да се постави под въпрос аксиоматиката на термина творба.

Литературната творба се свързва в съзнанието ни с вещна представа. Тя има и реално изражение, защото творбата е преди всичко книга. Както се разбира от етимологичното значение на думата, творбата е нещо създадено, има определен сътворител и е предназначена посредством размножаване на еднакви екземпляри за индивидуално потребяване. Разбира се, има литературни творби, предназначени за устно изпълнение пред колектив от зрители — театралните пиеси. И все пак като творби ги определя по-скоро възможността да бъдат затворени в книги и четени. Творбата се поражда и от ситуацията на четенето, което позволява да се вниква в направата на текста, като се чете и в друг ред. Книгата дава възможност читателят да разполага активно с литературното произведение. На свой ред съзнанието за тази ситуация заставя автора да го създава като нещо достатъчно обособено. Най-напред поради това, че е книга, творбата е принудена да стане нещо цялостно и само по себе си.

От друга страна, макар и да конструира донякъде литературното произведение, книгата е само негов носител. Произведението естествено се мисли за езиков текст, за словесно протичане с определена постройка. То е творба, защото текстът е фиксиран. Самото му създаване е акт на избор между възможни текстове, които биха

могли да се изведат от авторовото съзнание и да се оформят по правилата за литературно изразяване. Така че текстът става творба най-напред защото е фиксиран, след това защото е наблюдаем като постройка, и най-после защото е значещ като цяло.

Дори само от това е достатъчно ясно, че представите за творбата като книга и фиксиран текст не могат да изразят ранния етап на създаването и първоначалното разпространение на Омировите поеми. „Илиада“ и „Одисея“ постепенно се превръщат в книги, които се четат, и още по-последователно във фиксиран текст. С писан текст на своите творби може би е разполагал и самият Омир. Такъв текст вероятно се е пазел в гилдията на Омиридите, като се е предавал от поколение на поколение. Някакъв препис е попаднал в Спарта, друг в Атина, за да претърпи там известната редакция в VI век пр.Хр., по времето на Пизистрат. В ранни писани варианти се е разпространявала Омировата поезия до III век пр.Хр., преди да започнат да се занимават с нея елинистическите филолози. Само че тези текстове не са били предназначени за четене, поне за широк кръг от читатели, а както казва Платон във „Федър“^[55] — за напомняне, за подкрепа на рапсодическата памет. Истинското битуване на Омировите поеми е било в безбройните устни варианти, разнасяни от рапсодите, рецитирани по празници, варианти, които въпреки наличието на писан текст и дори на изискване да не се изменя все пак са представлявали винаги ново произведение, постигано в динамиката на устното изпълнение, в момента на рецитирането чрез активността на възприемащия го празничен колектив.

При това положение естествено възникват въпросите, на какво ниво се осъществява целостността на творбата, дали тя трябва да се търси в сумата от варианти или в ограничаващата тези варианти възможност за единен текст, фиксиран по-късно от александрийските филолози, по всяка вероятност от Аристарх, оправял се в проблемите на Омировото творчество съвсем като съвременен литературовед. Но дали Аристарховият вариант на Омировата „Илиада“, приблизително същият, който имаме днес, не е вече превърналият се в литература готов и по-самостоятелен като значения текст, значения, които в процеса на устното ползуване са се постигали и външно, и дали това са същите значения?

Нека да отстраним временно един от въпросите — за едната и многото „Илиади“. Формално на този въпрос може да се отговори по три начина, от които, пак формално гледано, най-убедителен е третият — че „Илиада“ е една и множествена и че това се определя от процеса на нейното устно битуване като епическо произведение, когато тя се осъществява на разни равнища в разни цялостности и позволява да се постигат чрез нея разнообразни цели. Ако приемем, че произведението е винаги някакъв текст — независимо дали фиксиран писмено или полаган устно в съзнанието на слушащите го, — по-същественният въпрос е в каква степен този текст е смислово оформен, това ще рече и завършен^[56], и в каква степен това оформяне се довършва в контекста на други текстове или във външна смислова среда. Дали тази среда е свод от митически или епически разкази и ако се рецитира част от „Илиада“, да не би знаенето на цялата „Илиада“ или изобщо на епическия цикъл да действа като такава среда? Или те са само посредници към по-съществената среда за оформяне на произведението — празничния ритуал — или към масивната среда за колективно обществено действие, на което народният празник е само конкретизация?

Тези въпроси могат да се поставят и по следния начин. Има ли връзка между това, което се съобщава и гради като смисъл вътре в епическото произведение — текст било на сюжетно, било на друго някакво равнище, — и онова, което се налага като примерно значение при празничното му ползуване? Това ще рече, съвпадат ли донякъде парадигматиката и прагматиката на нашата „Илиада“? Или всякакъв епически текст би могъл да послужи за целите на външното означение? От друга страна, ако вътрешното значение и външното означение имат все пак някаква връзка и целостността на произведението се търси във взаимодействието на тези две страни, от което следва, че то не е само текстът, а и средата за осъществяване на този текст, коя от двете страни при това положение е по-определяща за произведението — получилият се самостоятелен и отвътре предопределящ предстоящото смислово завършване текст или външното смислово доизграждане, осъществяващо се в средата-контекст?

На фона на тези общотеоретични въпроси се оформя и конкретният — какво е вътрешното основание „Илиада“ да стане за

елинската древност образец за литературно произведение и същевременно да бъде широко ползувана по митически? Дали на външното митическо ползуване на нейни части, образи, както и на цялата поема съответствува вътре в нея нещо, което би могло да се назове мит? И ако съответствува, в какво отношение се намира то спрямо литературно-художествената форма?

Веднага трябва да отделим едно от друго цялостното ползуване на „Илиада“ като мит от митическото ползуване на нейни части, образи и мотиви. Разбира се, цялостното митическо значение на поемата, заложено, както ще покажем, в нейния сюжет, играе известна роля за митизирането на личността на поета и на всичко отделно в творбата. Но колкото и еднозначен да е като всеки вторичен мит, митът в сюжета на „Илиада“ е все пак резултат на смислова операция, представлява текст, усложнен допълнително и от съседството на литературно-художествени разработки на отделни части, на цялостната композиция на произведението. Докато митизирането на самия Омир, на образите в поемата, гадаенето по нейни стихове, носенето им като амулети, посещаването на Троя като свето място — всичко това са третичномитологични реакции^[57], съпътстващи като аура всяка голяма литература. Понеже се отправяме към анализа на един вторичен, следователно по-сложно осъществяващ се мит, а те са по-прости смислови образувания, би било полезно да се упражним най-напред върху тяхната може би по-лесно доловима функция.

Въздигането и критикуването на Омир, уличаването на неговата поезия в нравствена непригодност започват приблизително по едно и също време. Това е времето, когато поемите на Омир започват да се ползват като литература, т.е. по-свободно и дори лично, да се разбират субективно. В това време (VI век пр.Хр.) се явява и грижа за текстовото оформяне на „Илиада“ и „Одисея“. Критиките на Омир, отправяни му от Хераклит, Питагор и Ксенофан и по-късно продължени от Платон, могат да се обяснят и като проява на втора, странична културна линия в ранна Елада, отричаща основната линия, представяна именно от Омировата поезия, линия, така да се каже, с „хоризонтално“ настроение, допускаща разнообразие от поведения, респективно на това и разнообразие от жанрове^[58]. Обвиненията срещу Омир могат да се тълкуват като неприемане на този тип културно ориентиране. Това се разбира и от факта, че най-личният

бранител на поета Аристотел, защитавайки Омир, създава поетика, теория на жанровете, т.е. утвърждава хоризонталното литературно реагиране. Но и защитниците на Омир след VI век пр.Хр. го бранят толкова от укорителите му, колкото от иманентната литературност на неговите произведения, от флуидното изплъзващо се значение на неговия текст. Като дават алегорическо тълкуване на Омировите митове, те ги привързват към определено сериозно значение. По този начин се противопоставят на обвиненията в безнравственост, отпращаващи на поета от неговите критици, но и покриват с устойчиво значение Омировия текст, който започва да се разбира свободно, да се поддава на литературно-художествен прочит.

Тази третичномитологична критическа дейност напомня съвременните училищни тълкувания на големите произведения на нашата литература. И в двата случая става дума за полезно от обществена гледна точка, прибързано външно означаване. Снабдяването с ясен смисъл на пасаж от първа песен на „Илиада“, в който Хефест разказва как Зевс се ядосал и го захвърлил от Олимп, с алегорезата, че така бащата на боговете измерил чрез факлата-Хефест величината на вселената, не се различава по същество от разказа за ужасния край на омиромразеца Зоил, бутнат в пропаст^[59]. И двата разказа са третични митове, смазани от своето ясно значение, на което те служат прекалено вярно, за да има нужда от тях. Винаги пораждащи се край литературата, подобни митове са една от формите на нейното практикуване. Те са, така да се каже, литература извън литературата и без литература, агресивни значения, заловени здраво за своите ясни текстове, които като че ли правят излишна самата литература.

Тази нелитературна литература може да проникне и вътре в литературния текст. Това именно е вторичният мит. „Илиада“ ни представя един от най-добрите примери за развиване на такъв спомагателен мит, който играе ролята на скелет, удържащ разпиляващото се произведение, ролята на споител и дарител на единство. Този мит се образува с един вид пренасяне на средата на културния контекст вътре в самото произведение. Контекстът е не просто отразен в епическата творба, той е сведен до парадигма, в която се предлага поведение, отнасящо се до цял човешки колектив. Този мит решава проблем на действителността и е практика на

произведението, негово външно предназначение. Това в общи линии предстои да се покаже в настоящата глава.

Когато говоря за пренасяне на културния контекст вътре в структурите на „Илиада“, имам предвид реалните проблеми на определена епоха. Създадена или по-точно оформена някъде в ранния VIII век пр.Хр., свързана с Троянския епически цикъл и изобщо с епическата поезия, поемата има дълга история до Омировото време. Не без връзка с това в „Илиада“ са отразени проблемите и на други времена. Колкото и да са редуцирани в по-късната обработка, те не са изтрети напълно от текста^[60].

В микенското време, около петстотин години преди Омир, епическата поезия^[61] е решавала сериозни съвременни задачи, решавала ги е посредством псевдоисторията на древни геройски митове. Между сериозните проблеми на това военно време с отворени граници е била вероятно и грижата за очертаване на културния свят, за посочване пределите на ахейското единство. (Омировата епоха има подобни грижи, което обяснява вкуса ѝ към микенските сказания.) Междувременно след дорийското нахлуване микенските аеди скитат по елинския свят и в хода на напускането на земите на полуострова при йонийската колонизация обработват нови сказания, без да забравят старите^[62]. Дълго време епическата поезия е романтическа история, която облекчава неудовлетвореността от бледото настояще с миражите от великото минало. В това междинно време едва ли се създават големи устни поеми. Но постепенно се образуват циклите. Между тях особено изпъква Троянският. Той започва да играе роля на „национална“ история на няколко века назад до времето на Микена. Тази устна история се допълва с нови събития от нови епически произведения, като същевременно ги поражда. Всъщност това е толкова история, колкото литература и обществена идеология, защото Троянският цикъл не само повествува за миналото. Той носи парадигма, чрез която миналото се поддържа като структура в настоящето. Така действителните отношения между елини, между елини и неелини от второто хилядолетие пр.Хр. остават идеологически валидни и за първото хилядолетие. Това не бива да се разбира догматично: Троянският цикъл не е бил нещо строго оформено, включвал е разни версии за едни и същи събития. По-точно е да го

сравним с широка клавиатура, на която е можело да се изпълняват разнообразни мелодии.

Във вековете до Омир цикълът оставал фон и общ хоризонт за устното епическо творчество. Появели ли са се сериозни реални основания, можело е да се оформи и по-голямо произведение на неговия фон. По-малкото, което се е творяло устно според традиционната фолклорна епическа техника, се е рецитирало на празници, на угощения на царе и аристократи. Така е било навярно и в Йония в IX век пр.Хр., където вече са се образували нови царски дворове. Преселниците ахейци, настанили се тук, гледали при всеки повод назад към славното минало на Микена. А епическите сказания за войните на изток, водени по същите тези места, които обитавали тогава, не просто ги забавлявали. Древните разпри с Троя им напомняли за техните с местното население. Така лека-полека троянският конфликт станал екземплярен, превърнал се в мит.

Реалните проблеми на онова време са много и сигурно ги опростяваме, като ги свеждаме до отношения между гръцки племена, които, макар че говорят на различни диалекти, се разбират помежду си, и отношения между гърци и негърци. Но тогава се оформя въпросът, на който постоянно търсят отговор архаиката, класиката и елинизмът по-късно — коя е истинската родина, пространството на полиса, на племето или на всички елински племена. При това ахейците не свързват родината с определена земя. Родината е съвкупност от хора, която заедно със светините може да се пренася. Достатъчно е да се ограда едно ново място, да му се постави старото име и то вече е родината. Така че чуждите земи лесно се превръщат в родина, а това означава, че границите на и без това неизвестната родина лесно се отварят към света на другите, на неелините. Този въпрос става особено остър в геометричната епоха, в IX и VIII век пр.Хр., в новообразувалите се полиси в Мала Азия. Те се обединяват с други полиси по племенен принцип, воюват с чуждоплеменни гръцки полиси, влизат в контакт със съседните неелински държави, които ги респектират с високата си цивилизация не по-малко от собственото блясково минало в Микена и Тиринт. На какво равнище да се търси родината, устойчивата човешка общност, как да се съединят идеалите на миналото с проблемите на настоящето, как да се открият в дебрите на толкова сказания модели за съвременните караници на йонийци и

еолийци^[63] в съседство със същата тази Троя, при която обединената гръцка войска начело с Агамемнон преди векове е воювала според сказанието за спартанската царица Елена? Казано твърде опростено, на тези въпроси дава отговор Омировата „Илиада“. Опростено е, защото не става дума за осъзнато действие на поет-политик, нито за еднозначен отговор, а за масивно динамизирано в текста на поемата внушение, изработено постепенно в хода на дълга и мъдра еволюция.

Своеобразен принос за този отговор има епическият език, ползуван от Омир. Дълго време считан за изкуствен литературен език, с разчитането на текстовете на т.нар. критско-микенско писмо b се разкри, че той е сроден на разкритата в тези текстове по-ранна фаза на гръцкия език, по-точно на един негов вариант канцеларско междудиялектно койне. Стана ясно, че епическият език е роднина на това койне и че е възникнал постепенно. Практическото основание е била нуждата епическата поезия да се разбира от слушатели, говорещи различни ахейски диалекти^[64]. Така в своя език епическата поезия се оказва общонародно явление или ако кажем с оглед на функцията, много преди Омир на равнището на езика епическата поезия е играла роля за оформяне на общогръцко съзнание, консолидирала е по особен начин връзката между отделните ахейски племена. Йонийците и солниците от Омировото време, които имали спорове помежду си — политически или културни, — можели да се усетят щастливо примирени в смесицата на епическия език, съчетал белезите на сродните им по-ранни диалектни фази на микенския гръцки език. С това примирение вътре в поетическия език се печелели нови изразни възможности — по-голяма гъвкавост, повече варианти, повече елементи, увеличавали се възможностите за комбинации. Но не би ли бил подобен резултатът на друго равнище при смесването на две племенни култури? Подобни контакти са проблем на Омировото време, един между многото. За неговото осъзнаване и решаване немалък принос има моделът на отдавна изработения наддиялектен поетически език. Повишената контактност на този език моделира контактността в културните връзки в Мала Азия в началото на първото хилядолетие пр.Хр.

Това е един от утъпканите пътища, по който е вървял поетът на „Илиада“. На второ място би трябвало да поставим традиционния епически сюжет. Взиман от кръга на един или друг цикъл, със своята

оформена структура той служел за модел при създаването на нови сюжети. Но както епическият език е не само средство, но и резултат на общуване, така и епическата сюжетика имплицира форми на общуване — религиозно и светско — на разни реални колективи. Трудно е да се разработи точна типология в тази област^[65]. По-общото обаче е доловимо — епическият сюжет изразява общуването в кадъра на празника. Затова, преди да говорим за функцията на сюжета в „Илиада“, е нужно да обърнем внимание на този кадър.

Многобройните елински празници могат да се различат по обема на човешкия колектив, за който са предназначени. В родовото време най-високо в йерархията на празниците стои общоплеменният празник. Тогава се извършвали най-важните сакрални действия по уреждане на отношенията на племето с божите сили. Ако на подобен празник изпълнявали поезия, тя обслужвала тази цел. Нямаме сведения за празниците в микенско време. Но е вероятно това „интернационално“ време да познава и надплеменни празници с по-общогръцко значение. Колкото до следващите векове, подобни празници едва ли са съществували до IX век пр.Хр. За ранна Йония сме по-добре осведомени. Уреждат се и големи племенни празници, празнува се и в по-затворена среда. На празнични вечери при местния първенец в ранна Йония се изпълнявала епическа поезия. В по-тесния и по-свободен кадър на тези угощения епическите песни служели и за забава. Така и „Илиада“, ако е била изпълнявана в откъси в подобен тесен кръг, можела да се разбира свободно и да става, така да се каже, литература в тесен смисъл на думата. Друго било нейното звучене на открито пред по-голямо множество слушатели^[66]. Не е било изключено поемата да е била рецитирана на големите празници, ставали при някои светилища в Мала Азия — например в Микале. И сигурно в Делос на големия панаир, на който се събирали гърци от разни племена, Омировата поезия не само е звучала, но е налагала сериозното си значение на обединител. Разбира се, и тук „Илиада“ се е изпълнявала само в откъси. Но няма да сбъркаме, ако предположим, че именно мащабът на общонародните празници в геометричната епоха е наложил нейния обем като цяло литературно произведение^[67]. Сериозната задача на тези празници ляга в основата на нейната сюжетна проблематика. Очевидно темите около Троянската война са служили добре на големия празник в ранна Елада. Когато се разказвало

за премеждията на герои, представящи разни племена, тези премеждия се натоварвали с допълнително значение, започвали да изразяват действителното присъствие на различните племена в настоящето на празника. Празничната поезия и празникът филтрирали съвременни проблеми, свързани с деленето на наши и чужди, на родина и чужбина, на култура и варварство. Вътре в поезията действувал друг, по-стар филтър, старите сказания, които в дълбочина отдавна се занимавали със същите проблеми.

Сериозната функция на подобен род празник в елинския свят ни се разкрива от общогръцките празници на класическата епоха, за които знаем повече. Ако изобщо е възможно да се отговори просто на въпроса какво се е постигало на състезанията в Олимпия, Делфи, Немей и Истъм, би трябвало да кажем — в общото пространство-време на празнуването са се свързвали и колективизирали човешки общности с различно всекидневие и бит. Такава е като че ли целта на всички етапи и части на празника — на ритуала и процесията, но най-вече на спортното състезание, което хем регламентира, хем потиска племенната и предимно полисната партикуларност. Не на последно място това се постига с рецитиране на поезия и състезания по пеене.

Връзката на празника и епическата поезия става особено интимна, ако обърнем внимание на вътрешната зависимост на построеността на епическото произведение от построеността на празника. Всичко друго може да бъде объркано и хаотично, но не и празникът като пространство и време. Респективно и храмовете на елинския акропол, и центърът на града с административните сгради имат подредба, структурирани са, защото са съществени. Редът върви с интересите на общността. А колкото по-близо е отвъдното, толкова по-налична е подредеността. Така и празникът е времепротичане с по-съществен и по-твърд ред от всекидневието. Той е най-добрата свързаност. Останалото човешко времепротичане винаги е по-несвързано. Именно в тази връзка епическото произведение, построен и свързан текст, попива характера на празника. Свързаността е условие за общуване, а общуването е в основата си свързване. Както празникът има първоначално за задача да свързва света на племето със света на боговете, а във времето, за което говорим, и едно племе с друго племе, така и епосът, следващ структурираността на празника, на големите празници в ранна Елада вероятно е свързвал своите слушатели, като е

предлагал обемна история, едновременно минала, сближаваща с предците, и съвременна, пораждаща съвременни връзки, общоважими за немалък човешки колектив.

Тази голяма цел не може да се осъществи без мит. Понеже при липсата на единна митологична традиция в Елада не е имало митове с вече готово означение в тази насока, от старите митологични елементи трябвало да се изработи сюжет, който да изпълни тази сериозна задача, тежката задача на надплеменното и надполисното колективизиране, което като мираж преследва елините чак до римско време.

Какъв е личният принос на поета Омир при оформянето на сюжета на „Илиада“ такава, каквато я четем днес, не може да бъде ясно докрай, макар че съвременните филолози продължават да предлагат нови хипотези. В случая точното знание по този въпрос не е необходимо. По-съществено е да сме ориентирани в насоката, че Омир вероятно е положил повече усилие за композирането на своята поема, отколкото за изграждането на нейния сюжет. Понеже се мисли един вид за традиция, за предварително зададен смисъл, естествено в областта на епическия сюжет по-скоро се възприема и комбинира вече направеното и по-малко се твори. Принципно всеки сюжет представлява някакъв ред от събития, в чиято динамика се постига комплексен смислов резултат. В този ред се различават основни събития и техни варианти, както и случвания от по-нисък разред, които може да са без принос за общия смислов резултат. Проблемите на сюжетната структура са сложни, решавани с различни методики. Интересен е въпросът за произхода на литературния сюжет от мита. Типологично той може да се формулира като въпрос за приликите и разликите между литературно-поетическия и митологичния сюжет. Ще заобиколя всички останали проблеми и постановки и ще предложа направо ориентираща формулировка за митологичния сюжет. Той представлява универсален ритъм на основни типови събития, в чиято динамика се постига ясен парадигматичен смисъл, изразяващ и външното предназначение на сюжета, неговата прагматика. Ако успеем да открием подобен сюжет в „Илиада“, ще има основание да говорим за наличието на възможност поемата да се е ползувала като мит. Защото в крайна степен ползуването определя мита. Податката вътре в произведението, митическите белези на сюжета могат да бъдат разчетени и като литература, т.е. субективно, индивидуално и

многозначно. Ако „Илиада“ притежава подобен сюжет, той би трябвало да бъде поредица от основни типови събития, намиращи се в хипотактично отношение помежду си и нацелени към някакъв резултат. Това очакване влиза в противоречие с един от принципите на епическата структура — паратактичното налепване на случвания, несвързани помежду си в реда на целенасочено ставане. Примерите за малки бойни сцени в „Илиада“, които не добавят сюжетен смислов резултат, могат да бъдат на практика безброй. А и четирите големи бойни дни, описани един след друг в поемата, слабо се връзват с представата за сюжет с хипотактична структура. Първият боен ден е репрезентативен и както отдавна е забелязано, звучи като експозиция на произведение за Троянската война, в която не се проявява грижа, че събитията в „Илиада“ стават в десетата година на войната. Във втория боен ден конкретното събитие е достигането на Хектор до лагера на ахейците — то вече е следствие от обещаното от Зевс на Тетида, следователно е включено в сюжетното протичане. През третия боен ден Хектор прониква в лагера на гърците. Измолил доспехите на Ахил, Патрокъл го отблъсква, но пада убит от Хектор. Тези случвания влизат в сюжетния ред, както и убиването на Хектор от Ахил в четвъртия боен ден. Но веднага трябва да отбележим, че и в тези дни, и между тях повечето събития са без връзка със сюжетното протичане. Те се пораждат в стихията на описанието и са наредени паратактично.

Това не е аномалия. И в съвременния роман фабулната разработка е пълна с подобни изобразителни излишества и отклонения. Сюжетът, хипотактичната линия, осъществяваща парадигмата, нито може, нито се стреми да ги подчини. В съвременния роман обаче има едно ниво, което хвърля мост между фабулата и сюжета — това е композицията. В „Илиада“ времето на четирите бойни дни и времето на сюжетното протичане, да го наречем както при мита операционно, остават несвързани. Сюжетът е като друго произведение в произведението, само един опит то да се реши по този начин, един от модусите на осъществяването му, който съжителствува с други два модуса — композирането на цялото по визуален пластичен начин и паратактично свързаното множество на малки епизоди и малки произведения-песни. Разбира се, това не е съжителстване на равна нога: хипотактичният сюжет е идеологически агент в поемата, главен осъществител на парадигмата, ниво, на което се изработва

смисловият резултат; затова нарекохме сюжетното време операционално.

Сюжетът на „Илиада“ е поредица от взаимосвързани лишения за герой или общност, които са нацелени парадоксално към преодоляване на лишенията и към положителен резултат. Бинарната схема лишение-отстранено лишение се открива във всеки мит. Тя действа и в макросюжета на троянския мит в мотива за открадването на Елена и войната — опит за възмездяване на виновниците и връщането на Елена в Спарта. Този универсален ритъм между лишение-нарушаване на благополучие и възстановяване на благополучието има парадигматичната цел да утвърди някакъв принцип на благополучие, да спомогне за стабилизирането му. Но митологичните сюжети се разгръщат в по-сложни и по-дълги редици от лишения и противодействия-компенсации. Особеното е, че следващата лишението компенсация е винаги ново лишение, което на свой ред предизвиква нова компенсация. Сюжетните събития в „Илиада“ са принципно двузначни — те са лишения в един, а компенсация в друг отчет. Нанизването на такива членове е наложено от тягата към пораждање на ново събитие. Това е ход на синтагматизиране на двойката природа на лишението-компенсация към ново пораждање на член с двойка природа, додето не се изработи устойчив еднозначен резултат, който да преустанови това множение.

Синтагматичният ред на събитията в „Илиада“ не може да бъде смислово информативен сам по себе си. Но все пак е редно да го проследим. Сюжетното протичане в поемата се открива от едно лишение — мора във войската на ахейците. Решени да противодействуват, вождовете откриват, че първопричина за бедствието е Агамемнон, който е обидил жреца на Аполон, като не е приел откупа и не му е върнал пленената дъщеря. Агамемнон се оправдава, че за него би било уронване на честта, пък и на чувствата, ако се откаже от своя дар Хризеида. Принуден от тежките обстоятелства, той се съгласява тя да бъде върната на баща ѝ. Но упорствувайки да не остане лишен, Агамемнон отнема дара на Ахил-Бризеида. С връщането на Хризеида общото бедствие е отстранено. Понеже това връщане е свързано с лишение за Ахил, започва да се подготвя ново голямо лишение за ахейската войска. Обиденият Ахил не само напуска боя, но измолва от майка си Тетида да се застъпи пред

Зевс за неуспехи на ахейската страна. Така противодействувайки на Агамемнон за стореното му лишение, той подготвя голямо продължително лишение за гръцката войска в поредицата троянски победи. Когато троянците нахлуват в ахейския лагер, т.е. когато лишението за другите, за Агамемнон и ахейците, започва да заплашва и самия него, Ахил позволява на Патрокъл да влезе в боя и да се опълчи срещу Хектор. Но Хектор убива приятеля му и това ново лишение за Ахил отменя значението на предишното. Той приема върнатата му Бризеида заедно с извиненията и даровете на Агамемнон. Така новото лишение за Ахил — смъртта на Патрокъл — и заплахата за ахейската войска стават причина да се отмени началното лишение за Ахил — отнемането на Бризеида. Двата лични ахейци се помиряват и с това се подготвя противодействието за убийството на Патрокъл. Ахил се връща в боя, троянците биват прогонени от полето зад стените на града, след което останалият навън Хектор пада убит от Ахил. Противодействието продължава и в поругаването на тялото на Хектор. То обаче е прекалено, нарушаващо реда, затова се преустановява по внушение от боговете. Ахил приема богатия откуп и връща на Приам тялото на сина му. В края на поемата двамата беседват примирено и топло за човешката съдба. Финалното противодействие на последното събитие-лишение в поемата има само положителен смисъл. Но следва още един завършек — погребението на Хектор. Формалното синтагматично основание и то да стои накрая е това, че загубата на Хектор в него е представена еднозначно, т.е. тя няма да породی противодействие и да продължи по този начин сюжетното ставане. За разлика от събитията в сюжетния ход финалните събития са смислово едномерни.

В двете финални сцени — беседата на Ахил и Приам и следващото погребение на Хектор — имаме случай на двойно завършване, нещо характерно за големите епически поеми, в които колебанието около нивото на целостността се проявява в усложняване на завършека^[68]. Погребението на троянския първенец представя трагичния завършек на Троянската война според преданието, то е необходимо като край, доколкото „Илиада“ съдържа в себе си фона, на който се развива — конфликта между ахейци и троянци, завършил с поражение за троянците, т.е. доколкото е поема и за цялата Троянска война. Това е, така да се каже, компромис. Иначе „Илиада“ е поема за

друго — за войната вътре в лагера на ахейците, породена също от спор за жена, за уронена чест, както Троянската война^[69], но завършила поради фона, на който се развива, поради другата голяма война щастливо и с помирение.

От какво се налага тази война във войната? Ако Агамемнон би върнал Хризеида на Хриз, без да отнема Бризеида на Ахил, ахейците нямаше да претърпят толкова лишения, Патрокъл не би паднал убит, Хектор не би имал дръзновение да нахлуе в ахейския лагер, както и Ахил — порив да го убие. Или казано по друг начин, не би се оформило сюжетното протичане на „Илиада“ и фонът на Троянската война не би се конкретизирал в събития с такъв ред. Та от какво се налага тази конкретизация?

Сюжетното протичане в „Илиада“ е смислова операция и нейният резултат прозира в първия от двата финала на поемата — мирната беседа на Ахил и Приам. Понеже това е край, той е натоварен с парадигматична задача. Високото ниво на хуманност в тази сцена, събрала двама врагове, внушава възможния край на самата Троянска война и изобщо на всяка война — примирението. Дали принудени от обстоятелствата като Ахил и Агамемнон или по свой почин, враговете биха могли да сложат оръжие и да седнат един до друг на дружеска трапеза? Разбира се, тази възможност може да се представи еднозначно и лозунгово само в края на произведението. Сюжетът иска лишения и ущърби, а примирения като това на Ахил и Агамемнон — само когато те са на път към други събития-лишения.

Троянската война между другото е „фабрика“ за подобни събития. Можем да хвалим поета, че в края на своята поема се е изразил пацифистично. Така е, няма съмнение. Но неговият сюжет е операция, чийто смислов резултат е значително по-комплексен от евентуалната открита присъда над войната.

Трудно е да се улови смисловата операция в „Илиада“, скритото решаване на проблеми, с което се занимава сюжетът, предназначен не просто да се възприема от човешкия колектив, но и да прави реални внушения. За да експлицираме това доказателство, трябва да отговорим на следните въпроси: от какво се налага удължаването на поредицата лишения-противодействия, какво се постига смислово в нея и как е наложен този резултат в края на поемата.

Множенето и дублирането на лишения-противодействия или, казано по друг начин, произвеждането на нови събития в „Илиада“ се налага най-напред поради особеностите на структурата на героя в епоса. Класическият героичен епос е свързан по дух с първобитния епос, чийто герой по същество е племето^[70]. Племенният герой е само представител на племето, средство за решаване на проблеми, свързани с племенната съдба. Затова в „Илиада“ за грешките на Агамемнон страда безпрепятствено цялата войска. По този въпрос не се разсъждава, сливането на представителя с представяните, наследено от първобитния епос, продължава да действа в Омировия епос. Но отношенията тук са по-сложни. Благото на колектива продължава да бъде ценност, която се охранява. Дори когато се нарушава, сюжетът е нагласен така, че колективното благо тържествува накрая. Но кой е човешкият колектив, чието благо се охранява, кои са нашите и чуждите? По тези въпроси има неяснота в „Илиада“ и именно тя създава напреженията, които пораждат сюжета и вършената в него смислова операция по съчетаване на разни възможности за разпределяне на човешкото пространство на наши и чужди. В миналото на епоса то е племенното пространство, което противостои на някакво чуждо. Във времената на гръцката героична епоха ориентацията е объркана. Троянският мит сигурно е изработвал свръхделене на света на ахейци и троянци, т.е. на наш и чужд. Във времената на Омир, когато наследниците на Ахил, Агамемнон и Диомед живеят в Мала Азия в съседство с Троя и продължават да се бият за владеенето ѝ, самата Троя изглежда някак родна. Така че това макроделене в „Илиада“ е ориентирано двойно — за слушателите на поемата нашите са хем ахейците, хем троянците. С това може да се обясни нескритата симпатия на поета-грък към Хектор.

„Илиада“ не просто предлага наготово модел за „наше пространство“ и „наша култура“, а изработва динамична формула за означаване на „нашето“. Чрез нея са изразени колебания най-напред около „ахейското пространство“. Наистина под Троя ахейците са обединени военно и това обединение вероятно отразява реалната тенденция към оформяне на по-голяма държава в микенско време и по време на мир^[71]. Спорът между Ахил и Агамемнон може да отразява действителното съпротивление срещу подобна тенденция. Но това положение е факт и на Омировата съвременност. Спорът на тесалиеца

Ахил с Агамемнон моделира съвременни спорове между еолийци и йонийци в Мала Азия, които в основата си са продиктувани от колебанието около въпроса за „своето пространство“ — дали това е полисът, племето или цялата елинска народност. Тенденцията на IX и VIII век пр.Хр., в които се поставя оформянето на „Илиада“, може да се оприличи с тази на микенската епоха — имам предвид разрушаването на племенните връзки и преминаването към държавна общност. Този процес завършва парадоксално в Омирово време с победата на формата на града държава, т.е. с това, че племенният сепаратизъм бива запазен и дори усилен. Един от бележите на рушенето на племенните връзки в „Илиада“ е флуидният свободен герой, незакрепен строго към племенна общност. Макар и да я представя (бедите за Ахил са беди и за тесалийците, личното лишение е лишение и за колектива), героят в „Илиада“ е и сам по себе си естествено егоистичен. Така той е в състояние да представя колективи и на друго ниво, може да служи за операции по оформянето на сложна представа за колективност. Ахил се чувства тесалиец, другите в ахейското обединение са му чужди и както сам казва в гнева си, троянците нищо не са му сторили, за да дойде да граби земите им чак от Фтия^[72]. В едно отношение троянците са му толкова чужди, колкото и елините, които обитават Пелопонес. Това му дава право да измоли чрез майка си от Зевс военни неволи за тях. Но събитията протичат така, че тези неволи засягат и него. Тъй в хода на събитията бива моделирана двойната общностна природа на иначе индивидуално действащия Ахил — връзката му с Тесалия, но и с всички ахейци. Сюжетното протичане се налага от вътрешната противоречивост най-напред на това, че лишението за индивида е и лишение за човешката общност, но преди всичко от факта, че представителят на една общност е представител и на друга. В сюжетното ставане бива утвърдено противоречивото обществено битие на Ахил. Героят е заставен от събитията да има не само племенно, но и общоелинско целесъобразно поведение. Това, че самият той няма съзнание нито за едното, нито за другото, е без значение. Доколкото сюжетът е мит, героят е оператор, служи на доказателството чрез събития, затова е подчинен без остатък на събитийния ход. Разбира се, понеже произведението не е само мит, в страната на литературата Ахил

изглежда капризно индивидуален и субективен. Но в случая не става дума за тази страна на въпроса.

Така поради разколебаната връзка на героя с човешката общност, поради колебанието кой е точно потърпевшият и с прехвърлянето от един герой на друг, а чрез тях от едно към друго равнище на общност основният сюжетен ритъм лишение-противодействие се поддържа, докато не се достигне до устойчива парадигматична позиция, способна да го прекрати. В „Илиада“ наблюдаваме два основни етапа на сюжетния ход. Първият започва с конфликта на Ахил и Агамемнон. Победите на троянците в този ход са сюжетно средство за преобразуване на общностната позиция на Ахил и за консолидиране на ахейската общност. С отказването на Агамемнон от Бризеида и примирението на Ахил бива утвърдена двойната племенно-народностна природа на водачите и на дело оформена като нещо единно ахейската общност. Но тя не би могла да бъде нещо устойчиво в „Илиада“, защото не е достатъчно устойчив факт и в Омировото време. Белег за нейната нестабилност в поемата са капризните и естествено егоцентрични герои, пълната липса на нравствен ригоризъм и на начало, строго подчиняващо индивида. Друг белег за нейната нестабилност е нуждата от сюжетно продължение. Така се поражда по-краткият втори етап в „Илиада“, който в известен смисъл е само скица за продължаване на сюжетното протичане, произведение-суплемент, наложено от сюжетната недостатъчност и външната неубедителност на първия сюжетен ход, на неговия резултат. Имам предвид примирението на Ахил и Агамемнон, сливането им в общ актант, в ахееца, който отстоява правата си при Троя.

Самата Троянска война в „Илиада“ започва с убийството на Патрокъл. Тя е кратка и завършва с възмездието за това убийство, което заплашва да породи нов ред от лишения. Но това е препречено от извънчовешкия свят. Във финалната сцена на откупуването на тялото на Хектор вторият сюжетен етап в „Илиада“ завършва също с примирение като първия. За неговото парадигматично значение не е трудно да се досетим. Ахил и Приам, ахеецът и троянецът, са изравнени на високото ниво на човешкото изобщо. Така поради колебанията около пределите на „нашето“, поради нестабилността на героините представителства и либералната откъснатост на героя от неопределените общности се поражда най-общото възможно поле за

действие — човешкото изобщо. Това не става изведнъж, а след подготовка в сюжетния ход на „Илиада“, който преминава от ситуацията „гърци срещу гърци“, преобразувана в „гърци заедно с гърци“, към ситуацията „гърци срещу троянци“, преобразувана в „гърци заедно с троянци“.

Сюжетът, разбира се, не е само ставане, което трябва да се разглежда само като ход, т.е. синтагматично. Импликацията на отделните членове допуска отношенията да се търсят и в друг ред, примерно инвертно. Както конфликтът между Ахил и Хектор един вид примирява Ахил и Агамемнон, така скарването на двамата може да се мисли като път към сцената на успокоение между Ахил и Приам. Сюжетът би могъл да се чете и вертикално, неговите звена да се разполагат и йерархически. Това е един от начините да се експлицира неговата парадигма, структурата, която може да се ползува митически. Дали тя е изпълнена убедително от Омир, или разкрита добре от мене, е друг въпрос. Но тя би имала силно внушение във времето на Омир, време объркано и същевременно нацелено към изработване на универсален културен модел. Би упражнила въздействие и върху цялото по-сетнешно развитие на елинския свят, който винаги е бил угрижен от нестабилните си държавни общности, никога неуспели да обхванат цялата елинска народност.

И след Омир, и посредством Омир елинското общество компенсира тази недостатъчност с универсални културни модели. Така в „Илиада“ с помощта на един сюжет-мит племенният сепаратизъм, неможещ да прерасне в устойчиво държавно единство, е бил решен на нивото на имагинерната човешка общност. Това е първата проява на хуманизъм в европейския свят, който, както се вижда, е породен от съвсем обикновен импулс към социация и, разбира се, представлява по същество свръхсоциация. Достигането до хуманистична интенция в сюжета на „Илиада“ е един от примерите за това, как литературното произведение, въвличайки в структурата си действителни смислови положения и ориентации, може да надхвърли действителността и да създаде модел, който е преносим и приложим при други обстоятелства. Литературното произведение е не само по-систематично от действителността, неговата система е произвеждаща динамика.

Беше подчертано, че сюжетът на „Илиада“ е мит, доколкото се схваща като мит, т.е. доколкото сюжетната операция, решаваща

проблеми на човешката общност, се възприема от дадена общност като еднозначен стимулатор на поведение. За това приложение на сюжета-вторичен мит в Омировата съвременност и в по-късно време можем само да се досещаме. Нищо не пречи податката за митическия прочит, която откриваме в сюжета на „Илиада“, да не се е осъществявала. Знаем добре, че при устното разпространение на епическата поезия поемата не би могла да се рецитира като цяло. Разбира се, изпълняваните откъси от поемата са се разбирали от слушащото множество в контекста на някакво цяло. Но това цяло не е било непременно изработената от Омир „Илиада“, а по-скоро фонът на Троянския цикъл и плетеницата от сказания, които човекът на онова време е носел в своята памет. Тъй че нашият така описан мит не е осъществилото се, а можещото да се осъществи равнище на произведението.

Като мит, макар и вторичен, защото съжителствува с други начини за изказ, сюжетът-мит е възможен в среда на устно разпространявана литература, на една по форма все още фолклорна култура. Както е колективна насоката на проблемите, които се решават в този мит, така и предназначението му е да обслужва колектив, да го социализира и активизира в кръг от въпроси, които не могат да бъдат открит предмет на обсъждане. Именно поради нуждите на обсъждането в сюжета-мит на „Илиада“ се достига до резултатно операционално време, способно да моделира развитие, каквото не можем да открием дори в историята на Тукидид. То на свой ред издава, че тъй както е организиран, сюжетът на „Илиада“ надхвърля целите на литературната сюжетност.

Като контраст на операционалното време на сюжета-мит композицията на „Илиада“ напълно отхвърля и линейното нареждане на събития, и йерархичното разпределение на основни и второстепенни случвания. Композицията разполага материала чисто пространствено в затворено, окръглено и обрамчено поле тъй, че и отделните епизоди, и цялото се представят като изписани върху повърхността на огромен керамичен съд, който трябва да се обикаля, за да се обхване. Белег на епохата (Омир вероятно живее във времето на разцвета на геометричното вазово изображение) и израз на по-цялостно естетическо възприятие, за да може да се изпълни толкова скрупулъзно в огромна епическа поема, геометричната композиция на

„Илиада“ е сигурно доказателство, че поетът е съчинявал с писане^[73]. Само при възможността за сравняване, за връщане назад могат да се изпълнят толкова много формални съответствия, които се откриват в поемата. Геометричната композиция на „Илиада“ е изследвана до най-дребни детайли и днес малцина се съмняват в наличието на тази странна пространствена и същевременно изненадващо формална организация на Омировата творба като цяло. Веднага трябва да подчертаем — сюжетът обхваща поемата цяло, само донякъде. Както вече се каза, той е като друго произведение, промъкнало се в „Илиада“. Композицията обхваща всичко, разполага симетрично и епизоди, които не си приличат особено много. Ако липсва друга прилика, изравнени са по броя на стиховете. (Единствено необхваната остава десета песен — „Долонията“ — и това е пряко доказателство, че е по-късно вмъкната в поемата.) Изследователите на композицията^[74] отделят в „Илиада“ тринадесет комплекса с вътрешно симетрично разположени епизоди. Някои от тези комплекси отговарят на една песен, други обхващат няколко или се групират помежду си в същата симетрия, която ги организира вътрешно. Тя представлява среда, оградена от двете страни симетрично с еднакви по характер епизоди. Така и цялата поема е организирана като среда — най-подробно предаденият боен ден (песен единадесета-петнадесета) е ограден от двете страни от подобни комплекси, чиито епизоди огледално си съответствуват. В реда на това подреждане например втора и двадесет и трета песен и респективно първа и двадесет и четвърта огледално си съответствуват до подробности, като разправията в съвета на боговете в първа и двадесет и четвърта песен, двете симетрични срещи в двете песни на Зевс и Тетида, на Ахил и Тетида и т.н.

Какъвто и да е произходът на това симетрично пространствено разположение на епизодите в „Илиада“, то е резултат на активна авторска дейност, личнотворчески жест и същевременно форма, безотносителна спрямо това, което се организира с нея. Наистина геометричната композиция е общоупотребима в онова време и заета може би от вазовата живопис. В този случай ще я наречем принцип за форма. Но и като заета естетическа реакция с общокултурна позиция тя не престава да бъде личнотворческа операция за организиране на художествена творба, за литературно оформяне, което си служи с формата не за идеологически цели, а преди всичко за затваряне на

текстова цялост. Чрез нея един вид се настоява, че творението е акт на осъразмеряване. А ведно с това, като се смята скрито, че формата може да се полага върху всякакъв предмет, се утвърждава възможността да се твори лично. С геометричната композиция се подготвя произведение не за да се оперира с него по важни проблеми, които не могат да се обсъждат другояче, а преди всичко за съзерцаването му. А това означава да се предполага не само слушането на творбата, а и гледането ѝ, и то не гледането ѝ от множество хора едновременно, а гледането ѝ от едного, т.е. нейното четене^[75]. Така неутралният характер, придаван от геометричната композиция на всички епизоди, изобразително-пластичното признаване на многообразието, което се подрежда нейерархично и нерезултативно, става в случая агент на литературата, другата стихия в „Илиада“, с която съжителствува митът.

Тези две стихии преминават една в друга и макар че принципно остават несвързани, взаимно се разколебават. Обратното влияние на литературата върху мита например подсилва двойната казуалност в сюжетния ред на „Илиада“. Аз анализирах и изведох в преден план едната страна на сюжетната логика, това, че събитията следват в този ред, защото Агамемнон нанася щета на Ахил, и че Ахил убива Хектор, за да му отмъсти за нанесената щета. От друга страна, всичко става така, защото е такава волята на Зевс. Хектор пада убит, понеже така е съдено. Троя бива опожарена, не защото троянците са сторили несправедливост или защото ахейците са по-добри воители, или дори защото Хера и Атина са намразили Троя. Градът погива, понеже така е съдено. От кого — на този въпрос или се отговаря със „Зевс“, или изобщо не се отговаря. Зевс в „Илиада“ от една гледна точка е образна условност, както и Мойрите. Чрез тази недискутирана условност човек се освобождава от грижите на казуалното разположение, за да каже „просто така“, да види разнообразието и пъстротата на света и да се отдаде на изобразяването му. Така че доказателствената линия на сюжета-мит е вътрешно ограничена от това „просто така“, което е в съдружие с пространственото спокойствие, излъчвано от геометричната композиция, с наследеното от фолклорната епика паратактично нареждане на епизоди, изобщо с онова друго в „Илиада“, което принадлежи на страната на литературата.

[55] Платон, Федър, 277 е-278 а. Философът се изказва нормативно, че книгата би трябвало да служи само за подкрепа на паметта. Но той очевидно се опира на по-старата практика в елинския свят, когато писаните текстове не са се четели. ↑

[56] Както се разбира, поставям знак между смислова оформеност и завършеност. Завършеността на литературната творба не може да бъде чисто построен въпрос, затова и въпрос, решаван абстрактно и изобщо. Завършеността е историческа категория и затова е редно да се разглежда в границите на дисциплина като историческата поезика. Вж. Георгиев. ↑

[57] Третичномитологичната реакция ще рече ясно и напълно независимо натоварване с външен еднозначен смисъл на означаващото, докато при вторичномитологичното означаване се предполага известна връзка между външното значение и вътрешния смисъл, което има означаващото, в случая литературната творба. Срв. бел. 28. ↑

[58] Вж. бел. 14. ↑

[59] За третичномитологичното тълкуване на Омир материал у Buffière. ↑

[60] В съвременната наука за Омир спорът за стойността на отразеното е твърде остър, особено що се отнася до отразяването на Микенската епоха. Обглед и литература у Heubeck, s. 160 sq. ↑

[61] За микенска епическа поезия като посредник между източната епика и Омир настоява Webster. ↑

[62] Този възглед, утвърден у Nilsson, Religion, S. 335, се развива в теза от Томсон, с. 547 сл. ↑

[63] Нещо повече — смята се, че местните разпри в това време са дали отражения при създаването на някои героически образи; примерно, че образът на Еней представя в поемата царувалия в Трояда род на Енеадите — срв. Heubeck, S. 165 sq. За претенциите на Митилена и Милет за Трояда и за отразяването на тези крайности в „Илиада“ Migeaux, p. 28. ↑

[64] Подробно изложена проблематиката на епическия език в студията на Тронский. ↑

[65] За етапите, през които преминава епическият сюжет при оформянето си в героическа епопея, и с оглед на Омировия епос Гринцер, с. 180 сл. ↑

[66] Специално се занимава с етапите, през които минава рецитирането на „Илиада“, и свързва панаира в Делос с това рецитиране Томсон, с. 491 сл. Подобна връзка между т.нар. Делоска амфиктиония (съюз) и евентуално изпълнение на Омир от хиоските Омириди на Делос у Schelia, S. 295 sq. ↑

[67] Подобно свързване между обема на поеми като „Илиада“ и величината на надплеменните празници в Омирово време се прави за пръв път. Интересно е да се отбележи в тази връзка бележката на Mazon, р. 237, че песента била създадена, за да се слуша, а поемата, за да бъде четена. ↑

[68] Според Гринцер, с. 155, усложняването на началото и края в героическия епос е следствие на устната традиция. Като такова следствие се разбират от автора и разните прояви на паратакса: аналогични паралелни епизоди, контрастни епизоди и т.н. ↑

[69] За възникването на „Илиада“ с дублиране на историята за Троянската война с друга история (една „Ахилеида“) Reinhardt, S. 18. ↑

[70] Вж. по този въпрос Мелетинский, Происхождение, с. 425 сл. Там и за стихийното единство на индивидуално и колективно начало. ↑

[71] Срв. Heubeck, *Aus der Welt*, S. 72 sq. — за археологически данни, които говорят за централна власт поне в Аργοлида. ↑

[72] Омир, Илиада I, 154-157 ↑

[73] По въпроса за Омир, който твори с писане, Lesky, *Geschichte*. S. 54. ↑

[74] В случая представям наблюденията на Whitman. Вж. и Гордезиани. ↑

[75] Вж. бел. 67. ↑

ВТОРА ГЛАВА

ОМИРОВАТА „ОДИСЕЯ“ КАТО ЛИТЕРАТУРА

Ако искаме да изчерпим схематично нивата на осъществяващото се произведение в Омировия епос, след сюжета-мит и композицията остава да разгледаме равнището на отделната песен, на отделния реално изпълняван пред публика епизод. За тази цел може да послужи който и да е епизод от „Илиада“. Вътрешно, т.е. фабулно организирани, и външно, геометрично подредени сцени в „Илиада“ има достатъчно. Обръщам се към „Одисея“, и то към епизода за белега от деветнадесета песен, за да развия тази глава като реплика на проникновения анализ на Ауербах, с който се открива неговият „Мимезис“. В повече отношения се облягам на казаното там, някои негови тези задълбочавам, но има и един пункт, който е редно да се добави, за да стане по-обхватно предложеното типологично описание на Омировата поетика с оглед на по-цялостно обхващане на явленията на Омировата поезия.

Като съсредоточава вниманието си върху избран епизод — такъв е неговият метод не само в „Мимезис“, — Ауербах има за конкретна задача, функционалното обяснение на похвата „епическа ретардация“. Той убеждава, че този похват не е средство на всеки епически стил и че поне в този си вид трябва да се приеме за черта на Омировия почерк. Функционалното обяснение на ретардацията Ауербах свързва с цялостна характеристика на разказния маниер на Омир, представен твърде широко като определен тип мирогледно реагиране, противопоставящо се на друг, също така определен тип, на старозаветния. Същевременно Ауербах очертава тези два стабилни, силно отличаващи се един от друг типа ценностно реагиране и като два типа на различно разказно възприемане на човешката действителност.

Какво твърди Ауербах за Омировия стил? Омир разказва спокойно, с равномерен тон и без напрежение, като разполага предмети и хора в ясно обозримо пространство. Всичко у него е изобразено в ясна конкретно-чувствена форма. Както предметите са

винаги в преден план, а зад тях не се откриват други, които да остават в сянката на втори план, така и при изобразяването на човека душевните процеси са овъншени, всичко е изказано в слово. У Омир нищо не се скрива и не се оставя за подразбиране, липсва и нравствено поучение, което да се налага на читателя между редовете на произведението. Ограничен в проблемите на настоящето и без особени отвъдни грижи, Омировият стил се грижи да предаде на предметите и описваните събития завършеност и нагледност, еднозначна яснота. Най-после при този стил, способен да улавя отделното и да го поставя до друго отделно или просто да го нанизва, отделните звена се свързват в разгърната синтактичност с разни видове връзки, без да се допуска зеене. Или казано по друг начин, отделните звена се свързват на едно равнище, без да се допуска втори план. Така предложената в „Мимезис“ характеристика има изключително висока стойност за двоякото разбиране на Омировия стил като мироследна и същевременно разказна процедура. Неин недостатък е, че тя потиска улавянето на други стихии в Омировата поезия, понеже не отчита динамиката на разни нива, действащи в целостта на „Одисея“. Всъщност чрез фабулата и композицията си всеки един епизод в двете поеми влиза в отношение и с нивото на сюжета, и с нивото на композицията на цялото произведение. В една или в друга степен това цяло присъствува в отделното звено често и като един вид ограничаване на така описаната от Ауербах Омирова поетика. Действителността на Омировото произведение е компромисна, динамична, прехождаща от една към друга структура, тя е процес на обособяване на една условна действителност от други условни, които обаче не са нещо външно за света на литературното произведение. Така и в наблюдавания от Ауербах епизод, колкото и самостоятелен да изглежда той, действа нивото на сюжета на цялата „Одисея“, който, можем да предпологаеме, също като сюжета на „Илиада“ се гради от основни типови събития и вероятно също функционира като мит. И в този случай сюжетът би трябвало да е носител на по-общи значения, които се постигат и обсъждат в сюжетните събитийни преобразувания.

Така е и в „Одисея“ до известна степен. В нейния сюжет също се моделира *exemplum* и вероятно се решава общественозначима задача. Това безспорно е втори план, който ни се струва липсващ, защото в нашия съвременен контекст той не получава нужната подкрепа, за да

изпъкне. Вярно е, че този план се забравя и остава настрана, когато Омир се „гмурне“ в своите епизоди.

Заемайки се със сцената на разпознаването на Одисей от Евриклея по белега, целите на сюжетния ход като че ли изчезват, за да освободят място за едно незаинтересувано повествование, можещо свободно да се отклони в една или друга посока според волята и вкуса на поета-повествовател. И все пак сюжетът присъствува наистина не като втори план на нравствен императив или като фон на безпокойство, породено от непостигнати цели, а като нещо отречено и нарушено в принципа си, което именно поради това контрастно бива подчертавано. Отделният епизод у Омир е ниво за оформяне на литература, за измъкване от принудата на клонящия към мит, към еднозначен общоважим смисъл сюжет. Така че отделният епизод е само едната от най-малко двете възможности за реализиране на условна действителност. Очевидно бихме сбъркали, ако сметнем, че тя е единствената и че е прокарана от край до край както в „Илиада“, така и в „Одисея“. За да поместим характеристиката на Ауербах в контекста на цялото, е нужно да напомним линията на сюжета в „Одисея“, още повече че тя организира донякъде и епизода на разпознаването по белега. Първата половина на „Одисея“ се занимава компромисно със завръщането на Одисей в Итака. Казвам компромисно, защото първите четири песни, т.нар. „Телемахия“, остават извън сюжета на завръщането и, второ, защото в голямата си част завръщането е предадено не от автора, а в разказа на Одисей пред феаките^[76]. В този разказ напрежението в поредицата премеждия, изпитвани от героя, е отслабено от факта, че разказвачът-герой е здрав и читав пред очите на своите слушатели, което е свидетелство за преодоляната опасност. Връщането на Одисей в Итака е нещо необходимо, то е каноничен компенсационен акт, следващ голямото лишение на воюването при Троя. Нуждата Одисей да се завърне и да възстанови нарушения ред в своя дом е ясна цел и на повествованието за пътуването до Итака, и на следващото второ повествование за щастливото овладяване на дома от неговия господар. Нещо, което се смята за принципно положение, трябва да се възстанови и то е цел на сюжетното протичане в поемата. Трябва да се възстанови благополучието на Одисей. Това благополучие в „Одисея“, както изобщо в една линия на гръцката култура до епохата на елинизма, се схваща практически. То е комплекс от власт, имотност,

уреден дом и не се разбира като преживяване или вътрешна хармония, а се изразява в конкретни категории, като вярна съпруга, добър син и предани слуги. Тягата към него в културната среда, същевременно способността му да поражда сюжет трябва да се обясни с неговия екземплярна характер. Същевременно то представлява определени обществени отношения — подобно благополучие може да има само господар като Одисей, по-точно казано, само социално издигнатият може да бъде негов носител и съответно деятел във фабула, нацелена към постигането му. Благополучието на всички други лица е несамостоятелно, брънка в благополучието на този деятел. В гледната точка на сюжета си „Одисея“ е едногеройно повествование.

Това така описано благополучие, което сюжетното протичане в „Одисея“ утвърждава, вън от произведението в културната среда не е нещо общоважимо. Ценностна структура на уседнало традиционно общество, на патриархалното земеделско минало, в Омировото общество то се налага по-скоро като идеал. Този идеал е единият от изворите на тягата, която поражда сюжета на „Одисея“ — социално регламентираната нужда героят да се прибере и да оглави осиротелия, разсипван от женихите дом. В тази система на мислене както неумерените пирове в Итака, които биха завършили, ако Пенелопа си избере нов съпруг, така и скитането на Одисей по света са нещо отрицателно, щета и лишение, на които е редно да се противодействува. Именно в тази връзка е сюжетно оправдано търсенето на Одисей от Телемах в първите четири песни на поемата. Същевременно не само в поемата, но и в самата културна среда откъсването на човека от дома и скитането по света са не само факт, но и ценностна позиция, противоположна на описаната по-горе. В тази позиция се утвърждава друг вид, можем да го наречем условно „моряшко“ благополучие. И ако сюжетът на „Одисея“ представлява низ от премеждия, смисловата ориентация на тези премеждия е двойна — според първата ценностна структура те са нещо лошо, лишение, но според втората са нещо добро, набиране на опит, научаване, динамика, която контрастира на благополучието на уседналостта. Това противоречие може да се изрази и преодолее само със средствата на сюжет. Така противоречието между двата идеала за благополучие става втори извор за тягата, пораждаща сюжета.

Ако премеждията в „Одисея“ възникват, за да бъдат преодолен, големият въпрос е дали новото преめждие е нов етап в сюжетно доказателство или сюжетното протичане е низ от еднакви ходове, които представят една и съща геройна валидност. Че това не е така, личи във втората част на поемата. Пристигнал в Итака, Одисей преодолява поредица от пречки и става наново господар на дома си и цар на острова. Наистина той не става повече от това, което е бил — традиционното благополучие не го допуска, макар че другото, „моряшкото“ благополучие допуска Одисей да се радва, тръгвайки от острова на феаките с повече дарове от троянската плячка, която оставя в морето. Колкото и богоподдържан да е Одисей и колкото и стабилно да е неговото благополучие на стопанин, при осъзнаването на възможността то да се разколебава от наличието на друга представа за благополучие сюжетът се поражда от удоволствието да се види как Одисей става Одисей. Ставането е образно скрито в това, че Одисей е по-напред просяк, едва след това господар на дома, а още по-късно, справил се с бунта на гражданите, и цар на острова. Разбира се, ставането в случая е възстановяване на стария ред, но чрез изпречилите се трудности и във възможността да не се постигне целта то е предадено и като развитие към постигане на друго, не на началото. Но доколкото то е налице, в сюжета на „Одисея“ е осъществено ставането на екземплярния обществен човек. Като сюжет „Одисея“ не надхвърля парадигмите на благополучие, които действуват в нейния културен контекст, а само ги конфронтира в ход, чиито цели и външно предназначение не са строго фиксирани, пък и не се смятат за нещо повече от рамка, която поддържа цялото.

Епизодът на разпознаването на Одисей от Еврикля в деветнадесета песен на „Одисея“ (ст. 335–502) се гради фабулно като вариант на основната събитийна структура на поемата — възникнало и отстранено премеждие. За да се справи с женихите, Одисей прониква предрешен като просяк в дома си. До момента на разпознаването му от Еврикля той се е открил само на Телемах и на верния слуга Евмей. Но за всички други в дома, включително и за Пенелопа, той е решил да остане неразкрит, за да не се осуети постигането на трудната цел — овладяването на окупирания от наглите женихи дом. Така че евентуалното му разпознаване от Пенелопа или от някой друг би било нежелано премеждие по пътя към голямата цел. В разглеждания епизод

се поражда такова премеждие. Както е прието за гост, Пенелопа нарежда да измият краката на Одисей. Героят иска това да направи не някоя измежду слугините (те са опетнили господарската му чест, като развратничат с женихите), а някоя умна старица. Тя се оказва там — неговата дойка. Еврикляя веднага забелязва, че странникът прилича на Одисей, а Одисей отстранява тази първа опасност от разпознаване с думите, че по-рано и други са отбелязвали приликата му със стопанина на дома. Одисей прави опит да отстрани и втората, по-голяма опасност — разпознаването по белега, — като се дръпва по-далече от светлината на огнището. Въпреки това Еврикляя съзира белега и като прекарва ръка по крака на странника, разбира, че това е нейният господар. Изпуска крака, водата се разплисква, обръща се към Пенелопа да ѝ каже. Но вниманието на Пенелопа е отвлечено от Атина. Одисей заплашва Еврикляя, че ако го издаде и му попречи да погуби женихите, няма да я пожали. Дойката засвидетелствува покорството си и обещава да му бъде помощница. Във финала на епизода Еврикляя излиза да донесе нова вода, след което измива нозете на Одисей. Забавеното и прекъснато измиване накрая бива осъществено.

От схематичния преразказ става ясно, че епизодът се гради като ритъм между премеждие, можещо да породи лишение, и противодействие, което го отстранява. Придвижването от ситуацията на пречка до ситуацията без пречка става не само с усилието на Одисей, а и с намесата на Атина, т.е. с помощта на сила, която остава принципно извън сюжетния ход. Това двойно детерминиране на действоването е характерно за Омировия епос. Подкрепата отвън е признак за колебание дали ставането може да бъде резултат на индивидуална човешка инициатива, дали може да бъде обяснимо, което ще рече автономно и поради това включено в сюжетен ред. В края на главата за „Илиада“ стана дума за несюжетното дублиране на сюжета. Сега още веднъж трябва да засегнем този въпрос за своеобразното премахване на реалната казуална връзка в сюжетното ставане с трансцендентно обяснение на случилото се. По същество това е преодоляване на сюжетността. Така и в разглеждания откъс Еврикляя вижда белега и го напипва с ръка — това е реално човешко действие, което влиза в естествения ред от зависимости. Но Одисей ѝ казва: „Щом по внушение на божество се досещаш за мене.“ Следователно Еврикляя би могла, гледайки, да не види, също както

Пенелопа не вижда и не чува поради намесата на Атина, т.е. налице е винаги възможността външна сила (не непременно трансцендентна в прекия смисъл на думата, но извънсюжетна) да се вмеси произволно в един образувал се сюжетен ред и да прекъсне неговата динамика, да превърне ставането в едно „просто така“, като му отнеме вътрешната активност.

Дали това не става в името на принципен несюжетен фатализъм, който произвежда винаги едно и също свръхзнание? Специално в „Одисея“ така се осъществява може би ограничаването на склонния да прерасне в мит сюжет, респективно обръщането към литературно виждане. По този начин лишеното от резултатност повествование се превръща в описание, постига се среда за извънтемпорално представяне на предмети, за нейерархично разполагане на събития, за раздипляне на едно радостно многообразно „сега-винаги“ в свободна редица от връзки, които нямат идеологическо подтекстово значение. Това е изказаната по друг начин характеристика на Омировия стил, изпълнена от Ауербах. В разглеждания епизод фабулното ставане е само едната страна на текста, която далече не изчерпва принципа на построяването му. Защото ако, от една страна, е очевидно, че Омир разказва нещо, което става и се придвижва, т.е. ако е очевидно, че това е повествование, от друга страна, е налице втора стихия в текста, която затормозва повествованието, бави го и го накъсва. За тази втора страна на текста повествованието е като че ли само повод и рамка. Така белегът, който е обстоятелство, свързано с пораждането на премеждие, се превръща в предмет на отделен разказ, простиращ се на седемдесет стиха (ст. 395–466) и разкъсващ повествованието в момент, който би трябвало да се прецени като върхов. Това определено издава, че премеждието от разпознаването на Одисей, както и преживяванията на Евриклея и Одисей не са натоварени с особено сюжетно значение. Така че, макар и в епизода да се прави повествование, резултативната тяга в него е отслабена, това е донякъде само форма на повествование, разколебано от описанието, което не се организира от цел и резултат и в което не се различават основни и второстепенни събития. Теоретично у Омир е налице възможност по всякакъв повод и на всяко място да се прекъсне дадено повествование, за да се вмъкне в него друго като един вид нефункционално обяснение на детайл. Много често вмъкнатото повествование е по същество описание^[77]. Тази

възможност се налага от линията на литературата в Омировия епос или, ако решим да се изразим идеологически, от представата за множествен плуралистично разбиран свят, в който всичко има еднакво право на съществуване.

Разбира се, не всяко отклонение трябва да се обяснява направо с тази линия. Описаният в процеса на изковаването му в осемнадесета песен на „Илиада“ щит на Ахил е символичен предмет с особено значение. Така и белегът на крака на Одисей, историята на чието получаване се разраства в пространен разказ, е съществен пластичен признак за самоличността на Одисей. В белега е отпечатано телесно, засвидетелствувана е в пределна конкретност геройността на Одисей. По всичко друго той би могъл да бъде смесен с други хора дори по лице^[78]. По всичко друго Одисей е изобщо героят. Белегът, останал му от едно отдавнашно преमेждие, е оригинална само за него щета, която го прави именно Одисей. Белегът, пластично удостовереното сега минало, е нагледният начин Одисей да остане Одисей. Така че има ценностно основание да се разкаже историята на белега. Но в самата тази история са разказани разни неща в свободна асоциация по време и място.

В началото се казва нещо за Одисеевия дядо по майка Автолик, за неговото гостуване в Итака, където той дал име на Одисей, и за поръката му, когато порасне, да отиде в Парнас, за да си получи определените дарове. Одисей пораснал, отишъл там, посрещнали го както подобава. Спокойно един след друг следват типовите епизоди на посрещането, на подготовката на угощение и на самото угощение. На следния ден Автолик, синовете му и внукът се отправят на лов в дебрите на Парнас. Това също е типово действие, в което и копията, и кучетата не са различни от това, което знаем за тях от други места у Омир. Стаилият се в храстите глиган естествено е огромен и страшен. Но без никакво напрежение около това, което предстои да се случи, коментирайки епитета на храстите, в три великолепни стиха (439–442) Омир описва тишината в гъстака. Това описание също е типово, изказът е фолклорен. В никой от моментите нататък не се открива нещо, което да надхвърля известните типови положения — глиганът е свиреп, Одисей храбър и с щастлива ръка, той убива звяра, но бива ранен. Поредица от традиционни събития — лекуване, надаряване, заминаване и пристигане. Завърнал се в Итака, Одисей разказва за

премеждията си. Всичко е облъхнато от равен възторг, никакви противопоставяния и смени.

Характерно за този разказ е, че в него не се открива ставане, нито нацеленост към резултат. А това означава, че по същество той не е повествование. Отделните събития са типови действия, с които се описва човешкият живот в неговото реално многообразие от обстоятелства, предмети и преживявания. Получаването на раната би могло да създаде тяга към повествование в разказа. Но то предварително е лишено от събитийност — белегът удостоверява преодоляното премеждие. Лишено от изключителността си, по този начин събитието е включено в неутралната поредица от случвания, които не са имплицирани едно в друго и не са определени парадигматично от някакъв край. Така както и в случаите, когато Одисей разказва на феаките за свои минали премеждия, и тук повествованието е сведено до описание^[79].

Изгубена е сюжетността, следователно и възможността за митическо колективно ползуване на този текст. Но какво е постигнато по този начин? Възможност за спокойно наблюдаване на човешката действителност като множественост от действия, предмети и лица. Описанието е подходяща процедура за подобно неангажирано от хипотактична и вертикална идеологическа организация спокойно разполагане на вещи и случвания във функционално пространство-време, определено от тези случвания и предмети, за които става дума в момента. Има нужда от Евриклея и тя е вече тук. За измиването е нужен леген, това е повод да се покаже леген. Описването може да надхвърли повода — легенът е сам по себе си нещо съществуващо. Разбира се, той не е показан само в битовото си предназначение, щом като блести толкова. Блестенето го излъчва, подчертава неговата самостоятелност. В тази множествена, естетически гледана действителност у Омир действително липсва спояващ подтекст, организираща откъдност. Единствено самият текст, неангажираното словесно описание претендира да ѝ бъде организация.

На равнището на описанието литературата се проявява не само миросгледно и ценностно като успешно постигане на множествена презентна действителност, на прекрасно обилие, но и като възможност за свободно свързване на тази множественост. Можем да кажем всичко друго за поетическия почерк на Омир, но не и че е хаотичен.

Подредена е и „Одисея“, както и епизодът на разпознаването на Одисей от Евриклея. Стихията на описанието в историята на белега става проводник за свързване на случванията в естествения ход на времето — посрещнали го, угостили го, спали, на сутринта отишли на лов и там станало първо това, второ онова и т.н. без цел и идеологическо ограничение. Така че и обратно — поради свободната си организация текстът е в състояние да улови естествения ход на времето.

Още по-показателен е вторият начин на свободно свързване на звена в Омировото повествование-описание. Ако резюмираме заедно с предишното и следващото в историята за белега от деветнадесета песен на „Одисея“, като запазим връзките между отделните звена в оригиналния текст, ще получим следното голямо изречение: Евриклея напипа раната, получена на Парнас от Одисей, който е внук на Автолик, който е хитър и който кръстил Одисей веднъж на гости в Итака, казвайки, като порасне, да иде при него да си получи даровете, и Одисей, като пораснал, отишъл на Парнас и като отишли на лов, получил раната, която излекували и за която разказал, като се върнал, и която старицата, като напипа с ръка, изпусна крака на Одисей и водата се разплиска от легена. Ако бихме изпълнили още по-точно операцията по свеждане на текста до изречение, би се получило още по-тромаво изречение с много повече „който“. Но както е посочил Ауербах, в основата си текстът е организиран именно като изречение, в което, добавяме ние, синтаксисът се оказва универсален организатор на звена, еднотелов, неотчитател времеви и ценностни равнища, формален външен организатор без оглед на сюжетна йерархия и скрит ценностен ред.

С това не се изчерпва Омировото поведение на литератор. Особено „Одисея“ може да излъчи много примери за асоциативно придвижване към следващо звено, за музикална организация на някаква цялост в литературна партитура, адресирана не към колектив от слушатели, за който текстът ще има еднозначно предназначение.

Всичко това, което определяме в Омировия текст като литература в тесен смисъл на думата и значи като текст, който се опитва да поеме в себе си своето външно означаване, не е постижение независимо от външни обстоятелства. В литературата от този вид е отразен един вид ползуване на епоса, белязано от незаинтересованост към точното

значение на слушания текст. Имам предвид рецитирането на епическа поезия в царските дворове в ранна Йония^[80], слушането за забава, за изтънчено удоволствие. Това битуване на епоса поражда стихията на описанието-литература, което се настанява върху някои особености на традиционния епически стил, за да се разрасне паразитно и да се превърне в представителен жест на Омировата поезия. Както ще видим, тази стихия не е предадена на Хезиод и макар че като културна линия тя е същата у Пиндар, литературната процедура в неговите епиникии е различна.

Така че в историята на ранната гръцка литература наблюдаваме как т.нар. страна на литературата се поражда многократно от разни външни обстоятелства и как по разни начини съжителствува и влиза в контакт с другата страна, наричана мит, в цялото, което по навик и за удобство сме свикнали да наричаме литература.

[76] Reinhardt, *Vermächtnis*, S. 58, говори за преобразуване на третото лице на приказката в първо. Интересен анализ на сложната разказна техника в „Одисея“ у Todorov, *Poétique*, p. 66 sq.: „Одисея“ не е обикновен разказ, а разказ за разкази, който се получава в отношението между разкази, разказ, който се занимава с направата си; такъв разказ не може да се преустанови. Тодоров обръща внимание, че „Одисея“ не предполага изненади, и на тази основа говори за „l'intrigue de prédestination“ и за „l'intrigue de causalité“. ↑

[77] За описанието като белег на литературата от гръцки тип подробно Аверинцев, с. 225. ↑

[78] В случая „дори по лице“ визира нашето отношение към външния белег на самоличността. Гъркът не се възприема като лице, а като тяло. Затова белегът върху крака е по-представителен от чертите на лицето. ↑

[79] Срв. бел. 76 за различаването, което прави Тодоров между „каузална интрига“ и „предопределена интрига“. Понеже всяко повествование е в основата си каузално, т.е. хипотактично и имащо цел, предопределената интрига е един вид вътрешно отречено повествование. То клони към описание. ↑

[80] Трябва да се счита за доказано, че „Илиада“ и „Одисея“ не са аристократическа поезия в своята цялост. Но не бива да се отрича, че един от начините на ползуването на поемите в епохата на

създаването им, рецитирането в по-тесен кръг на закрито, пред първенци, може да е било основата за развитието на т.нар. литература в тесен смисъл на думата. Срв. Fränkel, S. 6 sq. [↑](#)

ТРЕТА ГЛАВА

„ДЕЛА И ДНИ“ НА ХЕЗИОД МЕЖДУ КЛАСИФИКАЦИЯТА И ОПИСАНИЕТО

Според Дион Хризостом Александър Македонски бил казал, че Омир е поет за царе, а Хезиод за селяни^[80]. Макар и наивна, тази формулировка е опит за типологично характеризиране на творчеството на двамата велики епици. В нея е уловена разликата в характера и предназначението на епическата поезия — у единия празнична и служеща като че ли за забава, у другия делнична, създадена за отрудени хора, които се отнасят към поезията утилитарно. Предназначението на „Илиада“ и „Одисея“ е неясно, има разни страни. Поради това, както и поради наративния си характер двете поеми на Омир лесно се възприемат за литература и от нас. Поезията на Хезиод прилича на наука и публицистика. Тя противоречи на нашето възприятие за литература между другото и защото текстът ѝ не е организиран като разказ.

Външната причина за разликата в поетическите подходи на Омир и Хезиод трябва да търсим не в личните творчески наклонности на двамата поети, а в различната културна среда, чиито нужди изразява тяхната поезия. Омировите поеми са създадени в градската изтънчена Йония, която очаква от литературата и забава. Поемата на Хезиод „Дела и дни“ изразява настроенията на една селска среда, сериозна и непознаваща излишеството.

Хезиод твори вероятно в ранния VII век пр.Хр. — немного десетилетия след Омир. По начин на изразяване — стих и поетически средства — той е свързан с великия си предходник, продължава като че ли същата традиция. Също е пътуващ поет, който търси покровители и публика. Същевременно Хезиод има съзнание за отличието на своята поезия от Омировата. В реплика на известен стих от „Одисея“ (XIX, 203 — „Много лъжи Одисей тъй разказа, подобни на правда“) той влага в устата на музите, които го съветват на Хеликон какъв път да поеме в поезията, следните думи: „Знаем да говорим много лъжи, подобни на правда, но знаем, когато желаем, да пеем и истина“

(Теогония, ст. 27–28). Това изказване коментира и скрито критикува литературната позиция на Омир. Същевременно се определя собствената теза, че добрата поезия не стимулира, а се покрива с истината. Имаме пред очи първия случай на литературнокритическо съждение в европейската културна традиция^[81], изпълнено достатъчно открито в увода на един текст, който се опитва да бъде художествена творба.

Цитираните стихове от „Теогония“ определят разликата в поетическите подходи на Омир и Хезиод като различно отношение между поетическа действителност и истина. Омировото творчество е литература на правдоподобието или, ако се изразим с формулировката на Аристотел от „Поетика“, литература, представяща събития, които се случват по вероятност или необходимост^[82]. Докато в поезията на Хезиод, можем да я наречем литература на истината, става дума за действителни неща в буквалния смисъл на думата. Евентуалната преценка на Аристотел би била, че това не е поезия.

Тезата на Платон по този въпрос е противоположна. Настроен зле към софистическия възглед за правдоподобието, философът смята за поезия, за творчество с ценно обществено предназначение тъкмо това, което твори Хезиод в поема като „Дела и дни“^[83]. На тази основа той е зле настроен към Омировата поезия. Отрицателното му отношение към първоучителя на Елада се определя от моралната непригодност на определени пасажии в поемите му, но сякаш по-дълбокото основание е цялостното разминаване между поетическа действителност и истина в тях. А тъкмо то бива утвърдено от Аристотел като собствено литературно.

Така че, макар и не непротиворечива, както видяхме в предходната глава, Омировата поетическа позиция попада в конфликт с Хезиодовата. Нека да подчертаем още веднъж различната постановка на двете тези за поезия — едната пледира за покриване на поетическата действителност с истината и по този начин отрича автономността на поетическата творба, докато другата, макар и несъзнателно, ги предполага.

Покриването на поетическата действителност и истината не премахва поезията, защото светът не се възприема еднозначно. Истината за него трябва да се открива и внушава, да се отделя от неистината. Това налага използването на поетически средства. Хезиод

трябва да се оправи с противоречивите нива и страни на действителния свят и да оформи динамиката на влизащите във взаимоотношение елементи на творбата си. Това налага творбата му да бъде текстова процедура.

Може би в по-ниска степен, отколкото за „Дела и дни“, същото се отнася за „Теогония“. Задачата на Хезиод в тази поема е да изложи систематично материала на елинската митология. Системата е един вид следване на етапи в пораждането на света и смяната на божии поколения. Но поетическата цялост е противоречива. Доколкото се организира от историята на завършващото с триумф възцаряване на Зевс на Олимп, „Теогония“ е разказ за ставането на космоса, на божия и човешкия свят. Същевременно поемата се организира от скритото описание на структурата на света. Тя е един вид космо-, тео- и антропология. Съчетаването на тези две постановки е основната причина да се достигне до по-сложна текстова организация. Последствието е, че „Теогония“ не е нито само разказ, нито само каталог, а компромис между едното и другото. Тя става текстура и в този смисъл литературен текст^[84].

„Дела и дни“ на Хезиод допълва „Теогония“ като един вид антропология. Също къса епическа творба (827 хекзаметъра), поемата е развита най-напред като „каталог“, който допуска размествания и добавки. Доколкото функционира като енциклопедия по народна мъдрост, добавките са нещо органично. От текста лесно се отделят части и дори отделни стихове. Те се разбират независимо от разхлабеното неконсистентно цяло. В това отношение „Дела и дни“ напомня дидактическата литература на древния Изток. Поемата е външно, смислово неутрално нареждане-изреждане, обикновено нанизване на полезен материал по различни въпроси. Събирач на мъдрости, които служат при случай, Хезиод не отхвърля нищо от противоречивия опит на миналото. Според една теза^[85] той разполага с повече материал, отколкото се нуждае творбата му. Но може би основната задача на тази поезия е в събирането и каталогичното излагане на полезен материал. Същевременно „Дела и дни“ има концепция. Тя е формулирана в заглавието, което сочи обхвата на темата — поетът представя, от една страна, човешката трудова дейност, значи човешкия делник (érǵa), а, от друга, празниците и ритуалите (hemérai), които свързват човека с боговете. Тези две страни

изчерпват реалното човешко битие в ритъма на делник и празник, на трудова дейност и култ. Заглавието не казва нищо повече.

„Дела и дни“ се открива с традиционно обръщение. То е към всички музи. Поетът ги подканя да прославят всемогъществото на Зевс. Неговата задача била по-обикновена — той се заема да каже ред истини на своя брат Перс. Епическата прелюдия отстъпва на разсъждение: на земята съществували две Ериди, едната на добрия спор и амбиция, а другата на лошото честолюбие. Перс трябвало да се пази от лошата, между другото и от съдебни процеси, които губели времето на човека. Той постъпил някога неразумно, отнел с процес имуществото на брат си Хезиод, но обогатил всъщност алчните царесъдии.

От втората фаза на увода става ясно, че произведението е наложено от нуждата да се изрази опит и да се вести истина по конкретни въпроси. То има конкретен адресат — неразумния брат на поета. Като се обръща и към неразумните царе, Хезиод разширява своята аудитория до всички неразумни хора^[86]. Това сочи утилитарната цел — произведението трябва да осведоми незнаещите за нормите и същността на човешкия живот. Същевременно е предложено разбиране за живота — той е поле от взаимоотношения с две ясни противоположни посоки, две възможности за действие, определени от двете митически сили на добрата и лошата Ерида.

Третата фаза на увода има парадигматична задача. В нея поетът предава мита за Пандора. Зевс наредил да бъде създадена и пратена на хората, за да пръсне злото сред тях. Така богът отмъстил на техния създател Прометей, задето им дал огъня без негово знание. Митът обяснява как първоначално блаженият, живеещ в сговор с боговете човек загубил благоволенieto им и бил заставен да изкарва с мъка своята прехрана. Така Хезиод разкрива вследствие на какво се е появил на земята и е станал реалност човешкият труд.

В четвъртата фаза на пространния увод към поемата Хезиод излага още един мит — историята на човечеството, преминала през пет поколения: от блажения златен век, през сребърния, бронзовия и героическия до железния век на Хезиодовото настояще. Разказът за петте века не толкова обяснява как е възникнало злото в човешкия живот, колкото разкрива природата на настоящето. Тя е смесена, преплетена от добро и зло. Съставено от противоположните елементи

благополучие-неблагополучие, удоволствие-мъка, човешкото настояще е нестабилно. Има опасност злото да надделее и Зевс да унищожи желязното поколение, както е сторил преди време с хората от сребърния век. Хезиод не казва, че това ще стане непременно. Налага се впечатлението, че неговите съвети, нормиращата дейност, която провежда нататък в поемата, е средство за спасение от гибел, начин да се запази задоволителното съотношение на добро и зло в настоящето на желязния век. В поемата не само се разяснява същността на настоящето, чрез нея се поддържа възможното в това настояще човешко благополучие.

Уводът на „Дела и дни“ продължава. Налепват се още две звена. На пръв поглед този обем е несъответен на следващото изложение на делата и дните. Нека не ни подвежда заглавието — уводната част от стих 11 нататък е и нещо самостоятелно. Задачата му е да предложи обяснение на човешкия живот в ценностен план, за да може в следващата част за делата и дните животът да бъде представен в конкретното пространство-време на делника и празника. Това е, така да се каже, въвеждащата „теория“^[87], обсъждане на структурата на човешкия живот. Обсъждането протича като следване на партии, в които основните твърдения за живота получават различна версия. Разказът за петте века повтаря темата на предходния мит за Пандора, но я усложнява и променя. Следващата басня за славея и ястреба контрастира на мита и разказа като прозирна в смисъла си алегория за поука. Следващият пасаж е открито разсъждение, което кореспондира с началните звена на увода. Така въвеждащата част на поемата се разгръща сякаш музикално, в един център от три повествования за общата човешка съдба, ограден с невестователни единици на една проста класификация на човешките поведения. В заключителната част на пространния увод на „Дела и дни“, в ново обръщение към брат си Перс, Хезиод представя човешкия живот като поле за осъществяване на две идеални поведения — правда (*díke*) и неправда (*hýbris*). Правдата се възнагражда материално с много блага (*polýs bíos*) и оцеляване на рода на справедливия човек, а неправдата се възмездява с глад и изстребване. Всички трябва да съблюдават правдата — и Перс, и несправедливите царе, от които страда Хезиод. Зевсовото око е строго, по земята бродят тридесет хиляди безсмъртни духа, надзорници на човешките постъпки. Реалността има ясна структура на поле за

действия и случвания с две противоположни посоки — на крайно благополучие или неблагоприятие. На свой ред и човешкото множество се разделя на две противоположни категории: на справедливи и благи хора и несправедливи, лишени от блага. Обхванати са всички човешки същества без оглед на произход и обществено положение.

Тази проста система за едновременно разбиране на света и на човешкия живот познава само двата противоположни критерия на доброто и злото. Те са обаче нещо цялостно. Религиозно-морални и житейскопрактически гледни точки за ориентиране в света, най-същественото им качество е, че регламентират самостоятелното движение на човека и са норми за междучовешки отношения в максимално широк обем без оглед на пространствено ограничение или традиция на затворена човешка група. Като изравняват станалите самостоятелни човешки индивиди, те заместват разрушените колективи на рода и племето с идеалния свръхколектив на един вид човечество. Голямото предимство пред косвения морал на традиционните митове е откритият им практически характер, както и това, че служат за много неща едновременно — за отнасяне към боговете, за познаване на себе си като самостоятелно морално същество със собствен материален интерес и за признаване на другия човек като равен.

В увода на „Дела и дни“ тази проблематика се обсъжда не само открито едномерно. От една страна, нещата са ясни. Идеалното човешко пространство е ценностно поле с две посоки на движение^[88] — добра и лоша амбиция, правда и неправда. От друга страна, това разбиране има историческа перспектива и не е толкова еднозначно. За отчитането на този по-сложен план на човешката реалност служат митът за Пандора и разказът за петте века.

Според регламента на класическото митическо виждане настоящата действителност се смята за лоша, развалена, лишена от първоначалното благополучие, на което са се радвали някогашните хора. Като следствие от случили се някога събития хората загубили блаженото си безметежно съществуване. Един вид идеална същност на живота, това блаженство липсва в настоящето на трудовото съществуване. Според този светоглед трудът е нещо лошо. Но в увода на „Дела и дни“ за отруденото човешко настояще се мисли и по друг

начин — като за смесица от добро и зло. Така трудът става нещо добро. Веднъж разбирано като явление, загубило същността си, разбирано митологически, човешкото настояще се мисли и немитологически за имащо своя същност в диалектиката на добро и зло. Така в текстовата процедура на свързването на мита за Пандора с разказа за петте века, в поставянето една до друга на две различни постановки за настояще, противоречивото разбиране за това, какво представлява човешката реалност, един вид се преодолява.

Това не е единственото противоречие, налагащо текстови операции в поемата. Следващото е между простото ценностно разбиране за настоящето добро-зло и представянето на човешкия живот в реалното пространство-време на труда и празника. Реалното човешко настояще е във всички случаи по-сложно от ценностната си форма, обсъждана в увода. За да се поставят във връзка тези несъвпадащи възгледи, са нужни текстови звена. Разгръщането им поражда пълния текст на „Дела и дни“.

Като преход от частта за правдата в увода (ст. 213–285) към същинската част на поемата за трудовите дейности в хода на годината Хезиод помества още едно открито разсъждение за същността на „доброто-зло“ на човешкото настояще (ст. 286–382). Разглежда се съобразеният с посоките на правдата и неправдата човешки характер. Известната класификация с посоките на доброто и злото е повторена и по някакъв начин усложнена. От една страна, човешкият характер има само морална основа. Абстрактен и беден, той допуска само две реализации — добродетелност (*areté*) и негодност (*kakótes*). От друга страна, двете възможности не са даденост, а се постигат от човека. Към негодността пътят е лесен, към добродетелта — труден. Човешкото същество е процес на оформяне в едната или в другата посока. (Съветите на поета обслужват трудното постигане на добродетелта.) Простата класификация с двете посоки на доброто и злото е усложнена с две възможности за реализиране на доброто. Посъвършен е този, който обмисля, решава и достига до добрата цел сам (ст. 293–294). В една по-ниска степен на положителност човек се вслушва в съветите на другите. Общественият рефлекс има само относителна стойност — тази система на мислене вярва в ефективността на добрите принципи.

Животът е труден път към целта на благополучието. Човек трябва да бъде добър, за да достигне тази цел, да спазва нормите на правдата, но преди всичко да се труди. За да бъде добродетелен и богат, той трябва да бъде трудов човек. Това е новият елемент в класификационната характеристика на човешкия живот — трудът е нещо добро, никому не е донесъл позор. Вече казахме защо трудът-зло според концепцията на двата мита от уводната част се превръща в добро. Сега ще добавим така се прави и преход към описанието на човешките трудови дейности във втората част на поемата. В разглежданото звено трудът (*érgon*), положителен термин в антитетична ценностна класификация, развива своята противоположност безделието (*aergía*). Тези две универсални поведения водят до същия резултат, както справедливостта и несправедливостта от предходната партия — до материално благополучие или неблагополучие.

Поражда се обаче проблем — собственото благополучие не бива да засяга това на другия човек. Хезиод наново подема темата за правдата и неправдата. В съгласие с по-конкретния тон на партията той нанизва опозитивно в положителна и отрицателна страна конкретни правила за съблюдаване на правдата най-напред в междучовешките отношения. Богатството е хубаво нещо, но то трябва да бъде спечелено със собствен труд, а не с измама, иначе е нетрайно. Някои конкретни съвети се покриват със старозаветни — не бива да се прелюбодействува с жената на брата, да се обиждат старият баща и сиракът. Набързо (ст. 335–347) са засегнати и отношенията с боговете, след което се дават съвети за отношенията със съседа, специално свързани с даването и взимането. Очевидно благополучието зависи от правдата в междучовешките отношения и спазването на установения ред в почитането на висшите сили.

Но има и цял ред практически положения, обикновени правила, без връзка с големите ценности на правдата и трудолюбието. Те са едно „просто така“, което трябва да се усвои, без да се пита за основанията му: например това, че голямото благо се получава, като трупаш малко по малко, че е хубаво да си имаш всичко вкъщи, а не да тичаш да го търсиш, когато ти потрябва, че трябва да вярваш на приятеля, но и в брата си да се съмняваш, че не бива да те мамат чаровете на кокетната жена. Някои от тези практически норми са

традиционни за старите, затворени земеделски общества, други — като това, че е хубаво да имаш едно дете, за да не се разпилява имотът — издават недоимъка на самото Хезиодово време. Общо гледано, тези правила очертават здравомислещото, земеделско в произхода си разбиране за материално благополучие, умерено и устойчиво, задоволяващо основни, ненарастващи нужди, което предварва голямата несгода на утрешния ден с малки лишения и притеснения в днешния. Подобно благополучие на здравия разум освен с абстрактна норма за трудолюбие и честност се постига и с по-конкретни качества, като предпазливост и предвидливост, умерено недоверие, сдържаност и пресметливост.

В 383-и стих се открива същинската част на поемата, посветена на „делата“. Тя протича основно като описание на човешките трудови дейности в хода на природното време на земеделската година. Свързан със земеделския труд и придобиването на материални блага, човекът напуска идеалното ценностно поле на доброто и злото от уводната част, за да влезе в реалното пространство на природата, обработваната земя и къщата и реалното време на годината, определяща основните човешки събития. След масивното въведение от почти 400 стиха следва като че ли текстът на същинското произведение. Немного по-голям от увода, този текст не спазва точно зададената уводна рамка. Това е естествено. Уводът е не друго, а текстуализираният контекст на условията за разбирането на поемата. „Дела и дни“ се държи по типичен за ранната гръцка литература начин — мъкне със себе си контекста, определящ смисъла на текста.

Така Хезиодовата творба ни се представя като контрапункт на две едри партии — на уводната с контекстов характер, един вид подготовка за художествен текст, в която се очертава възможното движение на човека в света с идеална антитетична структура, и на същинската партия на описанието на трудовия живот на земеделеца в ритъма на годишния цикъл. Описанието надхвърля уводната класификация, но остава несюжетен текст. В него не се осъществяват преобразувания, сякаш липсва действителна художествена операция.

Разбира се, в „Дела и дни“ не просто се нареждат два текста. Те са в по-сложни отношения помежду си. Между другото уводната класификация с две посоки на оценка се вмъква на места в партията за дните и се опитва да усложни провежданото описание. Така

произведението възниква от контрапунктирането на двете операции на класификацията и описанието като своеобразна драма на създаване на немитологичен художествен текст за откриване на настоящето на реалния човешки живот. Това става основно чрез съотнасяне на две проявления на настоящето — като принцип и като външно проявление. Хезиод нарежда едно след друго един текст за принципа на настоящето-движение в двете идеални посоки и друг текст за настоящето в хода на реалното време на годината. Първият текст е класификация, а вторият — описание. Те са усложнени като разположение в поемата. Същевременно съдържанията им не са смислово свързани и не са структурирани в художествено ставане с определена смислова цел.

Независимо от това в поемата е решен значителен смислов проблем, тревожил ранната гръцка култура. Става дума за колебанието дали настоящето е феномен с останала в миналото същност. Както вече се каза, в уводната част на „Дела и дни“ Хезиод поставя една до друга две различни концепции за същността на човешкото настояще — на мита за Пандора, според който щастieto на безметежното съществуване е невъзвратимо останало в миналото, и на разказа за петте века, според който настоящето е смесица от щастие и нещастие^[89]. Това подреждане е един вид смислово преобразуване, текстова операция на снабдяване на човешкото настояще с щастливо-нещастна природа^[90]. Резултатът е, че трудът мъка става добро, което активно трябва да се поддържа от човека.

Парадоксът е, че това преобразуване на настоящето-зло в настояще със смесена природа, налагащо усилия и рефлексия, за да не се допусне пагубното му разпадане, се осъществява в увода към „Дела и дни“, в контекста, въвеждащ същинската част на произведението. Смисловото преобразуване, очаквано от протичането на текста, става още в неговата рамка, докато онова, което е същинска част на произведението, е само описание на външен ред. Поне на пръв поглед произведението не прехожда в по-сложен текст за проблемно обхващане на човешкото настояще. В този смисъл „Дела и дни“ прилича по-скоро на конструкция за жанр, отколкото на отделно литературно произведение.

Границата между текста проект за жанр и текста произведение не може да бъде отчетлива. Художественото произведение е все пак

налице в обикновеното контрапунктиране на класификацията и описанието. Започващото със стих 383 описание не е чисто изреждане на разни прояви на „е“. То постоянно се прекъсва от „трябва“ за човека, който живее сред тези „е“ и който е заставен да се оправя в плетеница от благоприятни и неблагоприятни обстоятелства. Освен това след приключването на описанието със ст. 694 отново следва партия изреждане на норми. Продължаваща до края на поемата, тази партия включва и раздела за дните, за празниците. Макар в нея да се откриват следите на предходното описание, с по-открития си нормативен тон партията е развита симетрично на големия нормативен увод на поемата. Или ако искаме да отделим едрия план на композицията на „Дела и дни“, трябва да го търсим в обрамчването на текст предимно описание с два текста с нормативен характер, които се занимават с ценностна класификация. От тяхното контрапунктиране се е получила като смислов резултат особена концепция за настояща човешка действителност.

За да я характеризираме по-точно, ще разгледаме отделно двете ѝ страни — организирането ѝ като поле за движение и структурата на човека, субект на това движение. Доколкото в частта на описанието подобно поле е отделимо, то се представя като нещо реално, преди всичко като света на другите хора. Хезиод се спира специално на тези други, сред които се движи човекът — съпругата и съседите, приятелят, братът и царете-съдии. Колкото по-близо е някой, толкова по-реално се възприема^[91]. Близкото е нещо добро, защото е известно. Далечното крие опасност. Центърът на това реално поле за движение на човека е в неговата къща. Но светът на човека, който живее сред други хора със същия интерес, е нестабилен и изменим. Трябва да се проявява активност за поддържане на добрите обстоятелства.

Друга конкретна среда за движението на човека е светът на обработваната земя и видимата природа. „Дела и дни“ се занимава с тях в отделни детайли. По-цялостното им виждане е структурно — земята и природата са съвкупност от благоприятни и неблагоприятни обстоятелства. Структурно се възприема и третото ниво на света, закрито за човека — на блуждаещите тук нощем духове и божии сили и на обитаващите далече богове. Затова лишените от наглед отношения на човека с отвъдните сили попадат изцяло в нормативната заключителна част на поемата. Докато животът на природата е видим и

се поддава на описание. „Дела и дни“ съдържат блестящи примери за естествено „незаинтересовани“, незасегнати от антитезата благоприятно-неблагоприятно описания.

На свой ред и движението на човека в тези естествени среди е нещо реално, зависимо от природния цикъл. То се изразява основно в отдалечаване от центъра-дом за труд и за празник и уседряване край огнището. Животът на земеделеца протича между движението навън и уседряването в дома. Движението е, за да се осигури недвижението. Земеделската култура в поемата на Хезиод дава предпочитание на недвижението. Това хармонира с превеса на описанието и неразвиването на по-цялостен сюжет в „Дела и дни“.

Ритъмът на движение и недвижение в реалното поле за осъществяване на човека е съобразен с определена идея за благополучие. Формулирана и открито в нормативните части на поемата, в частта за дните тя произвежда цял ред от нагледни. Особено силни са този на пълния хамбар и топлия в мразовитите февруарски дни дом. Благополучието е един вид осигуреност, която не налага да се отдалечаваш от дома и да се излагаш на неприятни усещания и опасности. То е отсъствие на трудности в близко бъдеще, принуждаващо сега към лишения и въздържание.

Това здравомислещо благополучие от типа „капка по капка вир става“ мотивира всички движения на човека в описаните среди на другите хора, земята и видимата природа, без да става основа за пораждање на по-цялостен сюжет. Тези движения поддържат, а не заплашват статуса на живота. Затова и Хезиодовият свят ни се представя като безсъбитийна среда за ориентиране и нагласа до постигането на норма. Ако би бил устойчиво благополучен, Хезиодовият човек не би се трудил. На свой ред, ако не беше голо явление, нуждаещо се от набавяне на същност, той не би се и движил. Движението му е само ценностно между посоките на доброто и злото. В единството на външно реално и вътрешно ценностно поле човекът в „Дела и дни“ се труди, разбира и ориентира, доколкото изучава и поддържа един идеален ред. Оттук следва и класификационният несюжетен характер на неговото движение в света.

Какво може да се каже за другата страна на условната действителност — за човека, субекта на възможните движения във външната реална и вътрешната ценностна среда. Респективно и

човекът в поемата на Хезиод е най-напред ценностен субект, който се ориентира в норми и избира едно от двете противоположни ценностни положения. Като субект на преценката и избора той е подвижен. Но както се подчерта в друга връзка, той се движи само докато се утвърди принципът на ценностната система. А това става винаги без бавене, съмнения и пречки. В „Дела и дни“ не системата служи на човека, а обратно — човекът илюстрира системата. (На това ниво поемата е догматичен текст.)

Човекът обаче е множествен, представен е в това класификационно движение като много субекти с равни права. В „Дела и дни“ не се открива човешки колектив, с единен интерес, нито герой с право да го представлява и да моделира съдбата му в своя история. Несюжетната стихия на Хезиодовата поема отхвърля мита. За сметка на това бива открита множествеността на равните, еднакво подвижни в общото ценностно поле субекти.

Респективно на това в реалната среда за движение бива открито действителното човешко същество като плът. С природата, която зиме заплашва човека, човешкото тяло става достъпно за наблюдение като страдащо и имащо нужда от защита. Макар че Хезиод използва Омировите термини за тяло, в „Дела и дни“ човешкото тяло не е множественост от членове^[92], както е в „Илиада“, а реална единица в отношение с реална среда. Тялото е другото на субекта, в което е дадено усещането за реалния свят. Разбира се, реалността на света се открива главно в страданието, в нуждата да се брани слабото тяло. Така или иначе човекът у Хезиод е конструиран като свързана с действителната природна среда единица. Тази връзка открива тялото не само като слабо и заплашено, но и страните на долното и нечистото, които се разделят от сферата на високото. Човешкото тяло става гледна точка за ориентиране в посоките на горно и долно^[93]. Иначе само по себе си то е хаос, предмет за съдържане и подчиняване.

Ако свържем човека-норма, реалния човек-тяло с типа благополучие, за който стана дума току-що, ще получим пълното лице на Хезиодовия човек. Той е същество на бързо пораждащата се и лесно отстраняема недостатъчност, което търси защита и избягва болка, движи се само по принуда, не рискува и е готово да реши всичките си проблеми с просто отправяне в ценностната посока на доброто.

Гледана като цяло, действителността в „Дела и дни“ е настояще на общ кръговрат на природа и човешка дейност. Нещо без собствена структура, човешкият живот се вписва естествено в природния цикъл. Същевременно нормите за ориентиране на човека (практическите като съветите как да се облича зиме и религиозно-моралните как да се отнася към боговете и хората) правят от човешкия свят и нещо само по себе си. То е едвам-едвам обособено от останалия свят и е, така да се каже, „по-крехко“ от него. За поддържането му е необходимо усилие. Така че голямата грижа на поета е настоящата човешка действителност. Поетическото творчество се занимава с укрепването ѝ. За това служи поемата, заздравява човешката реалност, като събира и свързва средствата за осъзнаването и описването ѝ. Оттук следва основната операция на текста на „Дела и дни“ — преплитането на „това е така“ с „това трябва да бъде така“. То се задава още от уводната част със съчетаването на мита за Пандора и разказа за петте века.

Според мита човешкото настояще е нещо само лошо и в този смисъл лишено от действителност и структура. Докато в разказа за вековете настоящето става действителност и бива снабдено с история^[94]. В тази история разкъсаните по-рано извънчовешки и човешки свят се свързват в едно „трябва“ на обща структура. В отделните векове, както ги е описал, между другите постигнати връзки Хезиод поставя в отношение двете системи за ориентиране, които са били налице в противоречивото митологическо наследство на елините — дележа на пространството на горе и долу и на център и периферия встрани. Но основната задача на историята за вековете е да формулира принципното изискване към настоящата човешка действителност, това, че бидейки смесица от добро и зло, тя трябва да се поддържа чрез труд и морална рефлексия. Голямата грижа е да не се допусне връщането към предишното ѝ изцяло отрицателно състояние. Веднъж формулирал принципа на това „трябва“, текстът на „Дела и дни“ се гради като негова разработка. Централната част на поемата, описанието на човешката трудова дейност, полага този принцип в реда на годишния природен цикъл и го разгръща в поредица от норми и правила за конкретно ориентиране на човека в света.

В описанието на човешките дейности в хода на трудовата година поетът утвърждава една култура от земеделски тип, нейното здравомислещо благополучие на уседналостта с ценности като

осигуреност, неподвижност, недоверие към другия човек и остра привързаност към правила. Същевременно, макар и през призмата на земеделското благополучие, Хезиод представя и другия начин на сдобиване с блага търговията по море. В пасажа от ст. 618 до ст. 694 той очертава морската година, нейните рискове и малко добри дни. Подвижната шир на морето е нещо принципно лошо. Ако на човек се наложи да се впусне по нея, той трябва да бъде предпазлив, да не натоварва на корабите целия си капитал. Страстта към облага, която се развива у моряците, е пагубна. Така мисли земеделецът Хезиод. Изобщо благополучието на този начин на припечелване, крайностите на големия шанс и пълното пропадане са чужди за културната среда на поета. Но мореходството е все пак факт на настоящето и затова не може да бъде пропуснато в текста на поемата.

В „Дела и дни“ не действа противопоставянето между сюжет-мит, който продуцира смисъл за голям човешки колектив, и литература в тесен смисъл на думата, адресирана неясно и конструираща пластично безвременно „сега“, каквото откриваме в Омировия епос. Конструкт за преодоляване на пропастта между „е“ и „трябва“, литературата в тесен смисъл на думата в поемата на Хезиод е най-напред в поставянето на по-едри текстови звена в свързаност. Тя е по-конкретно проявена в реденето на различни речеви форми като мит, басня, сентенция, описание, подбуждане. Поетът оперира с тях, поставя ги в отношение не с оглед на основната си идеологическа задача, а за постигане на ефекти и внушения върху конкретен слушател. Това е безспорно операция на литературата в тесен смисъл на думата.

Най-същественият фактор за пораждање на литература в „Дела и дни“ е генералната насоченост на интереса на Хезиод към настоящето. Оттук следва тенденцията към описания в поемата, усилието да се уловят реални среди и реални времепротичания. Хезиод създава действителни художествени единици в отделни природни и битови картини. Същевременно настоящето не успява да стане предмет на литературно виждане като цяло. Най-вече защото човешкото настояще не може да се наблюдава отделно от природното. То остава по някакъв начин закрито за цялата антична литература. Така че „Дела и дни“ е, от една страна, първо съзнато конструиране на система на настоящ свят в

старогръцката литература, но, от друга страна, постига този свят литературно само в детайла.

Поемата се занимава повече с несюжетните условия за една литература на настоящето. В този смисъл тя не е литературно произведение, а по-скоро контекст от правила за създаване на евентуално произведение. Сотериологичното ориентиране в света, за което служи литературният текст, не просто е намекнато в текста, то е развито в звена, в цяла нормативна система с претенция за универсалност. Въпреки известни колебания и въпреки разнобоя между „е“ и „трябва“ тази система не работи с дълбоки житейски противоречия и не поражда митове и митоподобни сюжети. В случаите, когато се пораждат, както в уводната партия на поемата, те са с ясен смисъл и не прерастват в сложни сюжетни оператори за обхващането на цялата действителност. В „Дела и дни“ е важна не реалността, а нормативната система. Литературата е неин преносител до отделния човек, който трябва само да я възприеме. Ако Хезиодовият човек живееше в големи сложни колективи, той сигурно щеше да се нуждае и от митове, които, освен че снабдяват с правила, същевременно организират противоречивото битие на човека като отделен и свързан индивид.

Така описаното поетическо мировъзрение на Хезиод по-скоро трябва да бъде типологически противопоставяно на Омировото, отколкото разполагане след него като нов етап в развитието на ранната гръцка литература. Разбира се, това разполагане е възможно, разликите между Омир и Хезиод правят развитийни внушения. Но както и да е — поставени един до друг или един след друг, това са два начина за конципиране на действителност. У Омир това е действителността на колективи и герои, на социално силни личности, които маркират колективни съдби и техни преобразувания. Респективно това е действителността на многообразен безвременен пластичен свят, отвързано от колективни задачи възприятие на друг, не вече социално силен, а по-скоро социално отстранен и затова флуидно възприемащ човек. У Хезиод е конструиран свят на множествен, равен пред общоважими норми човек, свят на усилие по обхващане на настоящето и колебание между откритото класифициране на норми и описанието на едно или друго реално пространство-време.

Разбира се, настоящето в „Дела и дни“ е в процес на търсене, то се изплъзва, ту е нещо отрицателно, ту се поддържа с нормиране, ту в друг план е природата и природният ритъм, ту и светът на човека, който, макар и описан в този ритъм, остава все пак нещо друго. Така схванатото от Хезиод настояще е само концепция, която не улавя конкретното човешко настояще, а го надхвърля и преодолява, щом като разтваря общественото в природното начало. Формално гледано, тази операция е митическа. По функция обаче в контекста на Хезиодовото време тя е нещо противоположно на мит.

Така че целта на текстовата операция в „Дела и дни“ е да се разкрие не общественото настояще, оставащо закрито за античното мировъзприятие, а достъпното за онова време настояще — на трудовия ритъм в лоното на природата или ценностните очертания на културата, в чиито традиции се живее. Това е постижимият хоризонт за Хезиодовата епоха, която в сравнение с нашата изглежда далекогледа и отвърната от себе си. В сравнение с традиционното митическо трансцендиране обаче начинът за виждане на действителността, реализиран в „Дела и дни“, е значително „по-късоглед“, по-пригоден за визиране на човешкото настояще и в този смисъл по-реалистичен.

[80] Дион Хризостом 2, 8: Хезиодовите творби били не за царе и военачалници, а за пастири, строители и земеделци, на които давали полезни съвети. ↑

[81] Внимание на това в друг контекст обръща Аверинцев, с. 212. ↑

[82] Аристотел, Поетика 9, 1451 b 9. ↑

[83] Това твърдение не бива да се разбира буквално, в смисъл че Платон открито противопоставя Хезиод и Омир. Напротив, в „Държавата“ той еднакво критикува митовете на двамата поети. Едва в „Законите“ се открива известно зачитане на Хезиодовата дидактика. ↑

[84] Интересно различаване на „Теогония“ и „Дела и дни“ като два различни типа отношение на твореца към творбата у Kranz, S. 17. ↑

[85] Rosenmeyer, S. 620. ↑

[86] По въпроса за реалния адресат на един род дидактическа литература в ранната гръцка литература Kranz, S. 18 sq. ↑

[87] Именно поради това теоретизиране има основание да се търсят у Хезиод наченките на гръцката философия. Интересни

наблюдения и връзки в тази насока у Diller. ↑

[88] В този анализ, както и в следващите две глави ползувам методиката на Лотман, а в случая неговия възглед за т.нар. „семантично поле“ (срв. с. 290 сл.). ↑

[89] У Rosenmeyer, S. 619 sq., митът за петте века е анализиран по подобен начин като полуистория или като секуларизиран мит. ↑

[90] По този въпрос Fritz, S. 404. Фриц обаче не обръща внимание на преобразуването на смисъла между двата мита. ↑

[91] В тази връзка идва наум следният пасаж от Херодот (I, 134) за персите: „Най-малко почитат ония, които живеят най-далече от тях, понеже смятат, че самите те са във всичко най-съвършени, а че съвършенството на останалите е по-ограничено, като тези, които живеят най-далече от тях, са най-негодни.“ Могат да се направят две връзки — и у Херодот, и у Хезиод става дума за проява на т.нар. земеделска култура; и в двата случая се открива белег на възможен индоевропейски комплекс. ↑

[92] По този въпрос Snell, S. 23 sq. ↑

[93] Това ориентиране е и ценностно, на свой ред и митологично. Но въпросът е дали самото вертикално митологично ориентиране не е екстраполиран соматичен принцип. ↑

[94] Тази теза принадлежи на Vernant, p. 21 (вж. и Lévi-Strauss, *La pensée*, p. 280 sq.). Авторът открива в генеалогичния Хезиодов мит транспонирана известната, открита от Дюмезил, трипартитна обществена система, характерна за индоевропейците — вж. там с. 42. ↑

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА

ЕПИНИКИЯТ НА ПИНДАР — БОРБА ЗА СОБСТВЕНО БИТИЕ НА ТВОРБАТА

Настоящата глава има за предмет смисловите граници на жанра епиникий у Пиндар^[95]. Задачата не е крайното отстраняване на проблема, а отварянето на нова перспектива за решаването му. Както в предишните глави, и тук ще стане дума за границите на литературата и нелитературата в литературната творба, за функциите на мита и за поемането на тези функции от страна на литературното произведение. Трудността да се тълкува епиникият на Пиндар по странен начин съответствува на трудността на неговото представяне в съвременен превод. За да стане информативен, а оттук и емоционално въздействащ текстът на Пиндаровите оди, в превода трябва да отпадне асоциативната образност и техниката на напомняне, характерна за оригинала, а на мястото на отстранените допълнителни и странични значения да се изведат в преден план основните, които в оригинала са само загатнати. За да бъде разбиран по-пълноценно, Пиндаровият епиникий предполага владееенето на тези значения, разчита на удоволствието от текстовото им раздвижване. В сравнение със съвременните лирически творби той изглежда недостатъчно самостоятелен, прилича на партитура за отвеждане на слушателя към външни на текста смисли.

Жанрът епиникий е подходящ случай^[96] да се отговори по-конкретно на въпроса, как се проявява несъвпадението на литературен текст и смислово осъществено произведение в ранната гръцка литература. Най-общо гледано, проявленията са две. Литературният текст продължава в някаква среда контекст. Текстът получава завършен вид и става произведение в нея. Същевременно, сведена до формата на сюжетен или несюжетен текст, средата се превръща и в елемент на литературния текст. Така че в повечето случаи текстът се гради като контрапункт на зададено контекстуално и на достроено собствено литературно слово.

Това отношение на текст и контекст повдига въпрос за предполагаемите контексти на епиникиите на Пиндар. Ще отделя два такива контекста — на аристократическата култура в епохата на късната архаика и на панелинските празници.

Аристократическата култура е важен компонент на ранната гръцка култура и литература. Историческото ѝ начало трябва да се търси в микенското време, в живота на едно военно съсловие, което познава бойната колесница и е в някаква степен предтеча на аристократите от епохата на архаиката, излизащи да се състезават в надбягване с колесници на общогръцките празници. В монархическите по-лиси в ранна Йония на IX и VIII век пр.Хр. аристократическият начин на живот е все още с определена социална организация. Постепенно аристокрацията губи социални позиции. След благородническите асоциации на VI век пр.Хр. последната реална политическа проява на тази култура е военноаристократическата реакция след 475 г. пр.Хр. и опитът да се осъществи на дело панелинско аристократическо единство.^[97] (Житейската дейност на Пиндар, както и неговият епиникий са по някакъв начин проява на тази реакция.)

Аристократическата култура надживява неуспеха на този опит, става компонент на демократическата полисна култура и допринася за оформянето на елинското народностно съзнание. Старата политическа позиция на родовата аристокрация бива един вид сублимирана в идеите, символите и ценностите на една нова традиция, която претендира да се наложи повсеместно в елинския класически свят. Към външните ѝ прояви трябва да се отнесат олимпийската митология и определени героически разкази, от които тръгват царските и аристократическите генеalogии в ранна Елада. Решаването на разнообразни политически и културни задачи със създаване на нови митове става основен жест на елинското културно поведение.

От контекста на аристократическата култура тръгват и други жестове. Между тях е оформилото се през VI век пр.Хр. и предадено на класическата полисна култура презрение към физическия труд, както и аристократическият идеал за *kalokagathía*-та, единството на физически, интелектуални и социални постижения, което се доказва и показва в бой или спортно състезание. Заедно с комплекса на добродетелта (*areté*) на класиката се предават и аристократическите

понятия за идещото свише помрачение (áte) и нарушението с трансцендентен характер *hýbris* (надменност), постоянно обсъждани от Пиндар и атическата трагедия. На аристократическата култура принадлежат идеите за избраничество и посветеност, ориентацията нагоре и чувството за йерархия, налагането на извънвремеви ценности, статуарността в естетическото възприятие.

Този списък може да се изпълни с други названия и друга комбинация от идеи. Въпросът не е в отделните черти, а в двойното битие на образуваната от отношенията между тези черти смислова структура — веднъж като вътрешна контекстова среда в Пиндаровия епиникий^[98], неин *modus vivendi*, и втори път като външен контекст за разбиране.

Вътре в епиникия на Пиндар контекстът на аристократическата култура се преплита с друг основен контекст — на панелинските празници. В VI век пр.Хр., най-вече поради въвеждането на скъпите състезания с колесници, празниците в Олимпия, Делфи, Истъм и Немей придобиват аристократическа окраска, така че връзката на двата контекста е обусловена и външно. Общогръцките празници пораждаат цял ред от универсални значения, свързани с общата култура на елинското празнуване. Сложна плетеница от празници за различни общности — племенни, фратриални и семейни, — основната им задача е свързването с божии сили и митологически предтечи и възстановяването на структурата и историята на някаква световна цялост. В хода на празнуването се поправя допуснатото в непразничното време разпадане на тази цялост. Същевременно празнуващият човешки колектив се консолидира като общност.

Панелинските празници имат подобна функция. Основната им задача е да трансцендират празнуващата общност към някаква пространствена и времева отвъдност. В сценария на празника се осъществява йерархия от валоризиращи отнасяния — към божества, герои, митически основатели на игрите, стари и нови прославили се победители.

Така в ритуалите и напомняните митове в Олимпия божии персонажи на Зевс и Аполон се преплитат сложно с героите, основатели на състезанията, Херакъл и Пелопс и действителни участници победители. Същевременно панелинският празник свързва празнуващите във временна общност, играе социализираща роля.

Особена заслуга за това имат спортните състезания. Като всички други елементи на панелинското празнуване функцията им е сакрална, те причастяват и повдигат в степен, приближават човека към извънчовешки образци. Победата, отличаването, изпъкването и прославянето онагледяват амбицията на празнуващата общност да се впише във високия контекст на стабилните ценности, гарантирани от божията откъдност и героическото минало. Но в телесно-духовното надмощие на един над друг състезател се постига и друго — означават се колективите, които се срещат чрез своите представители. Спортният празник свързва човешки общности. Оттук и важното му място в панелинските празници, това особено „пространство-време“, довеждащо до народно единство живеещите затворено елински полиси. Общогръцките празници са реалният кадър, осъществявал единството на старогръцката култура в епохите на архаиката и класиката.

Също като средата на празнуването и хоровата песен свързва и социализира. Тя е средство за временно преодоляване на партикуларността на отделния изпълнител. Протичащите в единен поток слово, пеене и танц^[99] спояват изпълнителите в континуума за празнично надхвърляне на отделността на тялото и за подреждане на личния психо-физиологичен хаос. Това спояване на хора се предава на слушащите зрители, които на свой ред се повдигат в общностна степен. Причастни към колектива посредством връзките, изработвани в хода на изпълнението, те се причастяват и към цялостния свят. Това е особено ясно при хоровата прослава при смърт (т.нар. трен) и победа на състезания (епиникий). Основната им грижа е да свържат възпявания човек със света на героите и боговете, да го поместят в определен йерархичен ред. Така в хоровото преживяване същностната за възприемането на цялостния свят йерархия става инструмент и за празнично социализиране.

Реализираната за пръв път навярно от Стезихор три частна структура на епиникия се следва от всички лирици до Бакхилид. Тези части^[100] — химнът към бога, повествователната митологична партия и същинската прослава на победителя в спортното състезание — повтарят тричастното протичане на панелинските празници в култови действия, състезания и празнично увенчаване на победителите. И в двата реда, на празника и на епиникия, функциите са подобни —

осъществява се връзка с откъдното и миналото, настоящите хора се свързват и социализират и отличилите се се издигат в извънвремевия ред. Така че на нивото на текстовото си протичане епическият се строи като празника, организацията му възниква по аналогия. Литературният текст е неавтономен и отворен към контекста, който обслужва.

Пиндар създава своите епически за еднократно изпълнение на празниците, когато се е чувствувал победителят^[101]. Писаните текстове са се пазели в храмове и в архивите на богати фамилии. Но не тези текстове са гарантирали смисловата свързаност, която наричаме произведение, а устният, изпълнен само веднъж в реалното време-пространство на празнуването текст-пее-танц. Като се изключи общата структура на празнуването, поемана от епическия, обособените смисли и конкретни обстоятелства на външната среда на празника не са били отразени в словесния текст. Те са участвували обаче в пораздащото единение на хора-изпълнител и на слушателите в това уникално действие, което смятаме, че е актът на осъществяването се произведение.

Произведение за случай, епическият е зависел и от капризите на тези, които са го поръчвали. Като Омир и Хезиод Пиндар е бил пътуващ „интелектуалец“, безредно чедо и може би поради това също като тях е бил склонен към универсални постройки. Поетът търси меценати, получава заплащане, препитава се с поезия. Творбите му носят белезите на зависимост, както и на огорчения и конфликти. Пиндар може да ги изразява поради несюжетната, открита към света позиция, допускана от лириката. Това е също външен контекст, който се пренася в литературния текст и се преплита с вече представените контексти на аристократическата култура и панелинския празник.

Независимо дали тези контексти са три или повече, проблемът на конкретното създаване на творба в онази епоха е бил в това, дали тези външни структури са се вграждали канонично с основната си смислова постановка, или тази постановка се е нарушавала. Може би самото съчетаване на няколко контекста е било вече начало на нарушаване и в този смисъл на литература. По всяка вероятност това съчетание е било подчинено на йерархически отношения, пазени от инстанцията на жанра. Така че колебанието е било дали отделният епически да повтори стабилно зададения жанров тип, или да се осъществи като негово нарушение. Едва ли е съществувал само един изход от това

колебание. Ние само предполагаме, че единичното уникално разбиране на епиникия е било гарантирано от конкретните обстоятелства на празничното му преживяване. От друга страна, също от средата на празника литературният текст е получавал и твърдия си жанров хоризонт.

Така че можем да определим литературния текст на епиникия като един вид колебаене между две страни — на външни контексти, които, колкото и усложнено да са съчетани, клонят към твърда жанрова постановка, към идеологически жест и вторичен мит, и на произведение конкретно преживяване на текста в хода на самото празнуване. Текстът на уникалното произведение се открива и вътре в литературния текст — най-напред на нивото на художествения език. Произведението е в стилистичното декориране на общоприетите отдавна утвърдени положения и превръщането им в материя за субективно преживяване и удоволствие. Този характерен за цялата антична литература жест е проявен по особено краен начин в поетическото слово на Пиндар. Поетът прави и още нещо — гради епиникиите си като асоциативни редове. Не само в строенето на езиковите образи, но и в организацията на одите си той се държи повече като лирически поет, отколкото като идеолог-митолог.

Ще изпробвам очертаната програма на епиникия върху Първата олимпийска ода на Пиндар. Създадена по случай победата на сиракузкия тиран Хиерон в конно надбягване на Олимпийските игри в 476 г. пр.Хр., одата принадлежи на зрелия период в Пиндаровото творчество. Отличава се с простота на формата и изказа, което улеснява процедурата по отделяне на идеологическото внушение от формалнолитературното постижение.

На нивото на танцово-музикалната организация одата се гради от четири почти равни комплекса, състоящи се на свой ред от също приблизително равни части строфа, антистрофа и епод. Както е обичайно у Пиндар, смислово-текстовото протичане не кореспондира с нивото на танцово-музикалната организация, а размива нейните граници в потока на незавършила мисъл и продължаваща фраза. Първата олимпийска ода се дели на три части: обръщение към божество с назоваване на виновника за епиникия (ст. 1–23), средна повествователна част (ст. 24–103) и заключителна партия за победителя (ст. 104–120). Също като музикалната организация в

конкретното протичане на епиникия поетът нарушава и това канонично жанрово деление.

Одата се открива с формулиране на общо положение — „водата е най-хубавото нещо“. То преминава в друго общо положение — „златото като огън, светец в нощта, затъмнява гордостта на всички други богатства“. Този комплексен уводен смисъл, скрито ценностно конструиране на възможния свят, се гради като компромис между две образни означения — водата, стихията на равнинността, и огъня — стихията на вертикалния устрем. Понеже се намира в увода, този смисъл въздействува като свръхобяснение. Произведението се разгръща като негово разсейване. Пак поради увода, поради близостта на външното за творбата пространство на определящите я жанрови жестове (това се отнася и за края) поетът може да казва „аз“. Това е високо, подчинено на хороволирическата висина „аз“. Пиндар разкрива общото в поетическата си задача — той иска да пее за състезанията. Стременето нагоре е утвърдено положително действие, той ще възпее олимпийските състезания, защото те стоят най-високо в йерархията на елинските игри. Засегнато е набързо и химническото клише на обръщане към божество. Именно от Олимпия се разнася химнът към висшето божество — към Зевс. Химнът е изпълнен с дълбоките мисли на мъдри хора. Това са поетите, към които се числи Пиндар, издигнати като своите теми.

Епиникият не се задържа на никое от известните канонични положения на несюжетната основа за своето изграждане. С бърз, достатъчно изкуствен преход се преминава към виновника за създаването на текста — Хиерон, — за да се съобщи друго канонично положение — Хиерон е щастлив човек, защото се радва на власт, богатство и добродетели, между които и на музикална дарба, проявявана с финес на пиршествата на аристократи. Героят на епиникия не се отличава особено от създателя на епиникия, също аристократ и издигнат човек. С ново обръщение-подкана за смъкване на лирата от куката Пиндар навлиза в самата песен и става по-конкретен. Той иска да изпита удоволствие от възпяването на Олимпия, но по-точно на коня Ференик, причастил своя господар Хиерон към победата.

Връзката със следващата повествователна част е формална — едно празно утвърждение: славата на Хиерон блестяла в основаната

някога от лидиеца Пелопс Олимпия. Следващото се развива като голямо сложно изречение, като едно прекомерно нараснало „който“ към Пелопс, както преди това казаното за Хиерон е оформено като друго „който“ към главно изречение, занимаващо се със Зевс и Олимпия. С този начин на свързване един вид се твърди, че достойните предмети са Зевс и Олимпия. Хиерон е нещо странично, за което поетът трябва да открие връзка с тях. За Хиерон сам по себе си не може да се каже нищо повече от най-общото, което, колкото и да е важно, е все пак известно. След като сиракузният тиран е свързан с Олимпия, където неговият състезателен кон Ференик действително е победил, той се оказва свързан и с Пелопс. А за Пелопс може да се говори, защото е митологичен герой. Той е стара митологична материя. Достатъчно е да се маркира външната връзка на Хиерон и Пелопс в едно голямо изречение, раздиплящо се в разни „който“, за да се каже нещо за иначе празния, с твърде общ каноничен характер благополучен сиракузки тиран. Неангажиращото, позволено от лириката външно свързване между отличилия се тиран на Сиракуза и героя — основател на игрите, Пелопс прави възможно да се каже нещо за живия човек, за когото иначе е трудно да се говори. За него се говори един вид косвено. На тази основа можем да определим епиникия като усилие по задържане на действителна личностна конкретност вътре в литературния текст.

От какво се налага текстовото протичане? От бедността на идеята за благополучие, с чието, макар и нагледно, отнасяне към Хиерон не се утвърждава нищо конкретно. Но безконфликтното покриване на субекта с предиката не задоволява достатъчно субективните и неспокойни слушатели (респективно неспокойния автор на епиникия) и налага да се потърси в ново звено начин за по-съдържателно означение на субекта. В новия етап на означаване ще се усложни предикатът, това, което се твърди за благополучието, ще бъде проблематизирано идеологическото положение за формирането на самия Хиерон и на други подобни на него силни на деня представители на човешки колективи. Но за самия Хиерон като за този именно човек няма да бъде казано нищо конкретно.

Да се премине чрез формална връзка от Хиерон към Пелопс значи да се набави съдържание за епиникия. Но и говоренето за Пелопс е просто комбиниране на традиционни мотиви с оглед на

свободни символни внушения. В разказа Пиндар не прави връзки с Хиерон, те са оставени за активността на слушателите, преди всичко за самия Хиерон, основния адресат на творбата. Един прави едни, друг други връзки и в общата неяснота за кого какво се твърди се създават условия допълнителното идеологическо съдържание, оформяно в повествователната част на епиникия, да стеснява и разширява обхвата си, да бъде съдържание, разколебано между утвърждаване на определен смисъл и превръщане в празна форма за утвърждаване на всякакъв друг смисъл. Това е литературна процедура.

В повествователната част на епиникия най-напред е напомен мотивът, че Посейдон се влюбил в Пелопс. Това станало, когато Клото го изваждала от котела, където той врял, за да се възстанови след разкъсването, на което го подложил баща му Тантал, за да го поднесе като храна на боговете. След разсъждение за измислицата в митовите, дължаща се на търсеното удоволствие, и за това, че поезията не бива да представя за вярно невярното, т.е. в лоша светлина боговете, Пиндар преобразува приведения мотив, пречиства го от неблагочестив смисъл — Посейдон се влюбил в Пелопс на пир у баща му Тантал и го възнесъл на Олимп, както по-късно направил Зевс с Ганимед. Историята за нарязването на Пелопс от Тантал била измислица на злоречиви съседи. Какво се постига с тази операция? Пелопс е освободен от станалия вече празен мотив за шаманско усъвършенствуване чрез сваряване в котел. Пиндар се нуждае от Пелопс само във връзката с Посейдон, за да утвърди високото положение и богатостта на Хиерон в епиникия.

Поетът не се заема направо с разказа за победата на Пелопс над Еномай. Понеже е изплувало името на Тантал, по закона на външната връзка се развива едно „който“ и за него. Тантал бил най-щастливият човек, боговете никого не почитали повече. Но той не понесъл своето щастие, не издържал на неговата непроменимост. Похитил за своите другари нектара и амброзията от божията трапеза, надявайки се това да остане скрито, и бил жестоко наказан. Към известното наказание Пиндар добавя смъкването на възнесения на Олимп Пелопс на земята.

Защо се вплита този мит в потока на повествованието? Това, че Тантал се надявал да измами боговете, но бил разкрит и наказан, има моделен морализаторски смисъл и извън епиникия. В текста обаче случаят Тантал попада в контекст със случая Хиерон. В увода и в

третата заключителна част на одата щастието на Хиерон е представено като нещо стабилно, като принцип. В края на повествователната част е казано, че победителят в Олимпия до самата си смърт вкусвал от меденото блаженство на спечелената победа; това била най-висшата степен на щастие — неизменността, предаването му непроменено от ден на ден. Но в контекст със случая Тантал е внушена възможността щастието да бъде загубено, ако поради *hýbris* бъде загубено благоволенieto на боговете. Макар и само най-общо, тази възможност за черно бъдеще — обратно на светлото високо настояще — стои и пред Хиерон.

Доразвитиият след това мит за Пелопс поразсейва тази мисъл. Чрез разказа за оженването му се казва нещо определено за благополучието моделна съдба, в която се стопяват Хиерон и Пелопс и чието описание е всъщност истинският смислов предмет на епиникия. Елементите на разказа са и отделно значещи. Ако Пелопс е готов на всичко, за да се ожени за Хиподамия, това означава, че за благородника голямата цел оправдава впускането във всякаква опасност. Пиндар открито казва: голямото благополучие е свързано с голям риск. Но защо тогава е представено, че Пелопс спечелва състезанието с Еномай благодарение на връзката си с Посейдон? Излиза, че голямото усилие на героя е в придумването на бога. Останалото е акт на получаване и отличаване. Посейдон му подарява златна колесница и хвъркати коне, направо му дава благополучието като отличие, което има наглед в блясък и красота.

Този необедителен разказ, всъщност описателно свързване на моменти от известния мит за Пелопс, не проблематизира, а формулира благополучието като нещо, което се получава по рождение, като нещо „просто така“, ирационална социална, физическа и нравствена сила, изразена изначално в спортната победа. Чрез разказа за Пелопс се твърди, че благополучието и характеровият му израз добродетелта не могат да се анализират. Те могат да се показват, доказват, да се видят. Те блестят, светят, предизвикват вълнение, притаяват дъха и, разбира се, имат граница, могат да се загубят. Но не могат да се придобият и да имат друга връзка с волята на човека освен като принципно внимание към висшите сили. Затова и човекът не се възприема като нещо сложно в себе си. От една страна, е бляскава нагледност, изразена в състезанието и още по-добре, когато е предмет на овации. От друга

страна, той е човек само в принципа на благополучието, на тази свръхсъдба, постижима за малцина, но твърде бедна по съдържание. За да се каже нещо по-определено за нея, трябва да се правят аналогии от далечното високо минало. По същество това е акт на трансцендиране на празното настояще, на изпълването му със съдържание от „другаде“.

В повествованието за Пелопс, от една страна, се твърди, че благополучието е дар свише. Маркирано устойчиво в победата на Пелопс над Еномай, то се раздипля в конкретни прояви — власт, славна челяд, прослава след смъртта. От друга страна, благополучието се извоюва — както Пелопс побеждава Еномай и както оттогава все някой надмогва някого в състезанията в Олимпия. Кое не пречи то да е нещо дадено — както Пелопс го е спечелил благодарение на благоволенieto на Посейдон и както Хиерон побеждава в Олимпия, защото е социално издигнат. Той притежава силата си по начало, а победата е само нейно следствие или нагледен знак. Всичко това, макар и да е отказ от обяснение, е все пак обяснение: благополучието е факт, който се констатира. Поезията прави тази констатация по особен начин — в странни вариации на известните елементи.

В одата един вид „елементарно“ се очертава каноничното идеологическо съдържание, несюжетната основа, върху която се гради жанрът епиникий. Мотивът за Тантал слабо усложнява бедния принцип на аристократическото благополучие в перспективата на лична отговорност за загубването му. В други Пиндарови оди този принцип се усложнява и в перспектива назад във връзка с провинили се предци, и в перспектива напред към отвъдно съществуване, в което се получава възмездие за стореното прегрешение (Втора олимпийска ода). Пиндар се интересува от човешката индивидуалност, но не може да я построи на нивото на епиникия като настояща индивидуалност. Като настояща тя се оказва празна, статуарна, допускаща само констатиране на типовото благополучие. Сложна в себе си, това ще рече и поетически наблюдаема, тя става в трансцендентен план като брънка в историята на един страдащ род или устремена към бъдно съществуване в отвъдността.

Повествователната част на епиникия за Хиерон не реализира тази трансцендентна перспектива. Пелопс не е здраво свързан с Тантал. Това, че заради Танталовото престъпление той губи

безсмъртието си, е просто факт, който не проблематизира благополучието му. Хиерон се свързва с моделите Тантал и Пелопс само по аналогия, те не са негови предци, в чиито дела да е поставено под въпрос благополучието му, да е създадено напрежение между родовата и индивидуалната ситуация, както това става във Втора олимпийска ода.

Заклучителната трета част на епиникия за Хиерон има за канонична задача прославянето на победителя. Пиндар изпълнява тази част с обща вариация на вече развитите мотиви. Измежду живите хора нямамо толкова „свършен в красивото и толкова могъщ като Хиерон“. Явно, някой бог бдял над него и ако това продължело, той щял да се отличи и в състезание с колесница, т.е. и в нещо още по-високо. А това значи, че и поетът ще получи по-висока задача. Поетическото изкуство като спортните игри е състезание по свършенство. В последните стихове на епиникия изплува метафората за свършенството-връх, формулирано в началото с образа на огъня в нощта. Царското величие стои най-високо, но и поетът се стреми към своето — да бъде край царете-победители и да се прослави със своето изкуство. Големият въпрос е каква е смисловата задача на епиникия. Преди всичко да валоризира един конкретен човек на настоящето, да му придаде стабилно значение. Това може да стане само с напускане на настоящето, с трансцендиране към стабилно извънвременно положение. За да говори за ето този Хиерон, Пиндар трябва да говори за принципа на аристократическото благополучие. Текстът се разгръща като вариация на каноничната тема за благополучието. Със същия успех темата би могла да се развие по този начин и за всеки друг силен на тогавашния ден. Епиникият обаче се осъществява смислово не само в голата констатация. Той прави и още нещо — един вид укрепява аристократическото благополучие, а след това снабдява с него героя Хиерон. Литературният текст е операция по причастяване на ето този Хиерон към материята на високата ценност^[102]. Също като победата в Олимпия творбата е акт на отличаване и означаване. Оттук и самочувствието на Пиндар — Хиерон е не просто някакъв, той става някакъв в хода на лирическото увенчаване, което го включва в контекста на стари връзки, на митове и стабилни събития, спасява го от хаоса на несъщественото „сега“.

Като свързва един конкретен човек с принципно, обективно положение, което е ясно и извън текста, епиникият се занимава всъщност с това принципно положение, опитва се да го усложни, да го разшири с една или друга перспектива. В одите на Пиндар каноничната тема за аристократическото благополучие е обогатена в перспективите на родовото проклятие и личната съдба в бъдното прераждане. Но колкото и сложно да е реализирано, това обективно положение: изглежда зададено, нещо, което поетът не би могъл да конкретизира достатъчно, жанров хоризонт, сурогат на вторичен мит, постоянно привличащ традиционни митологични мотиви и фабули като парадигми, които ги подкрепят.

Самото литературно произведение в епиникия е нещо друго. Оставащо без влияние върху операциите по темата за благополучието на аристократа, то е ниво за набавяне и осигуряване на свое собствено битие. Такова ниво е метонимичният асоциативен ред в Първата олимпийска ода и редица други епиникии, или едрите метафори, организиращи цялото в някои Пиндарови оди^[103]. Подобна функция имат стилистичните излишества, формалните връзки, изпълнените сякаш прибързано и напрегнато аналогии и различавания, които градят епиникия в целостта на набъбващо тромаво изречение.

Ако поезията е изобщо „майстория на свързване“, трябва да отличаваме страната на каноничното свързване в така или иначе предварително ясно очертаното несюжетно поле за разполагане на ценности и страната на оригиналното свързване, тънкия пласт на съобщението в одите на Пиндар, дето бедното канонично задаване на смисъла е компенсирано със стилистични излишества, с „разпуснатост“ в сферата на означаващото.

Така на монолитния човек-герой в Пиндаровата ода странно се противопоставя капризният и крайно подвижен като възприятие поет. Поезията се поражда със съпротивление на прекалено определените стойности посредством един изказ, който клони към това да стане автономен. Пиндар иска да каже, че конят Ференик е донесъл победа на своя господар в Олимпия, но казва: „Край Алфей устремил непришпорвания си стан, той причасти към силата сиракузкия господар, радващия се на конете цар.“ Между съобщавания факт и самото съобщение е налице разрыв. Съобщаването задушаваше съобщението. Разбира се, формата на съобщението доработва

идеологическото съдържание. Като казва „сила“ (krátos) вместо „победа“ и определя победата, Пиндар смесва побеждаването със социалната сила на Хиерон, прави внушение, че спортният успех в Олимпия е следствие на социалното положение на героя. Идеологически смисъл бихме открили и в деперсонализирането, в пластифицирането на общите понятия. Но винаги остава част от изказа, която не се стопява в подмолна идеологическа операция, едно излишество в означаванията, стихия на подмени на частно с общо на едно вместо друго по съседство, в която се изпробват по-скоро самите възможности на езика, отколкото се твърди нещо определено.

За да бъде това така, причината не е просто в проявяващата се природа на един извънисторически поетичен език, а в стимулирането към подобна проява, вършено от ригидността на жанровата идеологическа теза, в чиято област всичко сътворено придобива очертание на вторичен мит, на текст с еднозначно смислово осъществяване. Такава основа за вторичен мит в Пиндаровия епиникий е темата за аристократическото благополучие. Тя не се нуждае нито от собствена композиция, нито от оригинален поетичен език, за да бъде констатирана. Същевременно това, че не само се констатира, но се отнася до определено лице, налага особена текстова организация, оформянето на епиникия като литературна творба. Доколкото тази творба е единичен акт на празнично изпълнение пред единно възприемащ колектив, в нея действа еднозначната стихия на вторичномитологичното означаване и тя е ограничена като творба. Възможността да се разбира като индивидуално авторово творение, като израз на особено емоционално състояние, да се възприема различно от индивидуално оформените, капризни, не особено добре споени в колектива слушатели, за които и самата тема за аристократическото благополучие е в известна степен анахронизъм, създава условия в Пиндаровия епиникий да се развие страната на литературата в тесен смисъл на думата — склонността към оригинално смислово изграждане на творбата, към стилистични излишества, към обособяване на цялостност на основата на едра метонимия или метафора.

И все пак тази страна не е нещо автономно както изобщо в литературата и особено в ранната гръцка култура, така също и у Пиндар. Колкото и самостоятелна „литературна“ проява да е пищният

Пиндаров поетичен език, в целостта на епиникия той започва да означава херметизъм, а оттук и аристократизъм, започва да служи като идеологически жест. Същото можем да кажем и за другата личнотворческа литературна процедура в епиникиите, която е добре изучена — тяхното композиране^[104]. Композицията у Пиндар е доста разнообразна и като че ли зависи от конкретната смислова ситуация в дадена ода. И все пак се открива превес на едно типово изпълнение — на кръговата композиция^[105] с митологичен разказ в центъра. Очевидно тази композиция се среща най-често у Пиндар поради пригодността да изрази жанровата канонична смисловост, а и защото отговаря на общовалидната тогава нагледна представа за цялостност.

Или и в тази страна на по-голяма свобода, на литературен жест поетът също се оказва ограничен от културния контекст, макар и вече от друга, не пряка идеологическа проява, а от естетическо негово изражение. Разбира се, тази особена връзка между основата за развиване на вторичен мит и страната на литературата в епиникиите на Пиндар може да се изтълкува и по друг начин — като път към преодоляване на характерната за ранната гръцка литература пропаст между общоважима смисловост и литературно изражение. Така или иначе, епиникиите изглеждат по-цялостни като литературни творби, отколкото това ни се струва допустимо в границите на пределинистическата литература.

[95] Въпросът за жанра епиникий се поставя в настоящата дисертация дедуктивно. По друг начин, индуктивно, изследвайки конкретните построения в 45-те Пиндарови оди, изследва жанра Гаспаров. Там съвременната литература по въпроса, също и в работата на Lloyd-Jones. Гаспаров правилно сочи, че жанрът е динамична система, която трябва да се търси в очакването на слушателите, но не разбира това очакване като смислов хоризонт, а като позната формална структура. ↑

[96] Lloyd-Jones, p. 139, е прав, че някои хорови песни на Софокъл са сами по себе си по-трудни за разбиране. ↑

[97] По-цялостна характеристика на аристократичната култура у Schwartz. ↑

[98] Не бива да се поставя знак на равенство между аристократическия културен контекст, отразен в жанра епиникий, и

политическите възгледи на Пиндар. Те не следват пряко от този контекст, освен това е трудно да се доловят, тъй като епиникият развива по-скоро жанровия хоризонт, отколкото прави конкретно съобщение. Пиндар пише и за демократическа Атина — вж. Lloyd-Jones, p. 141 sq. ↑

[99] Интересна теза у Mullen: танцът е интегрална част от Пиндаровия епиникий. ↑

[100] Подробно за тези части Гаспаров. Повествователната митологична партия в определени случаи липсва и често е не повествование, а само отделен пример — срв. там с. 328 сл. ↑

[101] В отделни случаи тържественото изпълнение е ставало в родния град на победителя — Lloyd-Jones, p. 143. ↑

[102] Тази идея дължа на Бахтин, с. 461. ↑

[103] Тезата за метонимичните и метафоричните асоциации, организиращ принцип на Пиндаровите оди, принадлежи на Гаспаров, Поезия. Както отбелязва авторът, метонимичният ред е по-разпространен в епиникиите — вж. там с. 367. Той изобщо е по-характерен за античната поезия. ↑

[104] Вж. резултатите от работата на Гаспаров. ↑

[105] По този въпрос Otterlo. Специално в епиникиите на Пиндар кръговата композиция е наблюдавана от Гаспаров, с. 317 сл. ↑

ПЕТА ГЛАВА

ЖАНРОВА СИСТЕМА, СЮЖЕТ И МИТ В АТИЧЕСКАТА ТРАГЕДИЯ

Изцяло свързана с епохата на класиката, атическата трагедия завършва развитието си приблизително по времето, когато Аристотел теоретизира върху нея в своята „Поетика“. Макар и един вид опит да се съхрани трагедията, това осъзнаване и нормиране бележи нейния край като жива естетическа практика и превръщането ѝ в литературна форма, която за в бъдеще може да се избира от твореца по лично предпочитание. Това, че и сам Аристотел усеща така бъдещето на жанра, се разбира от неговия възглед, че поетическият текст на драмата не би трябвало да зависи от театралната постановка („Поетика“, гл. 6 1450 b 15–19), което не е без връзка с факта, че на границата на V и IV век пр.Хр. интересът към трагедийните текстове става причина да се появи книгата за четене. Тази практика, вече утвърдена по времето на философа, не е без последици при оформянето на съзнание за особеностите на литературата и за появата на поетика на трагедията.

Аристотел се е опитал да изчерпи същността на жанра трагедия в една компромисна дефиниция, която заслужава да бъде цитирана изцяло: „Трагедията е подражание на сериозно и завършено действие с определена величина; с художествена реч, различна в различните части, и не чрез разказ, а с подражание на действащи лица посредством състрадание и страх трагедията постига очистиране от подобни чувства“ („Поетика“, гл.6 1449 b 24–28). По тълкуването на тази дефиниция, особено във връзка с очистирането, са изписани хиляди страници. Едно е безспорно — трагедията е комплексен предмет, затова амбицията да се определи сбито налага да се свържат механично няколко аспекта.

Дефиницията на Аристотел обхваща трите основни аспекта, от които и до днес разглеждаме литературната творба. В първата част на определението трагедията е дефинирана в отношение към някаква действителност, която отразява, във втората част е представена като

съвкупност от специфични стилистични и сюжетни елементи, а в третата като въздействие и предназначение. Аристотел не може да бъде обвинен, че не свързва трите аспекта. Той прави това на ред места в „Поетика“. Но дори да беше систематично произведение, а не конспект^[106], философът не би могъл да изрази удовлетворително за нас връзката между тези три аспекта. Тя остава нерешен проблем и за съвременната литературна теория.

Най-трудната страна на проблема е въпросът за действителността, за условната действителност, която откриваме в атическата трагедия, и за нейното отношение към някаква действителност-контекст, среда, отразявана и преобразувана в текста на трагедията. Коя е тази среда обаче — дали обществената действителност в тесен смисъл на думата или структурата на културната среда, пазена непроменена в някои отношения от векове: може би и средата на Дионисовия празник, установен официално по времето на Пизистрат, но включил стари местни традиции?

Както е известно, атическата трагедия е най-митологичният между всички жанрове на ранната гръцка литература. От тридесет и трите цели трагедии от атическо време, достигнали до нас, само една („Перси“ на Есхил) е на немитологичен сюжет. Опазените фрагменти и многобройните заглавия на изгубени трагедии сочат все митове. Какво означава това с оглед на поставения въпрос за условната трагедийна действителност и нейното отношение към някаква действителност-среда, с която тя естествено се свързва в общ хоризонт?

Един от големите недостатъци на традиционната литературна история, непреодолян и до днес, е модернизиращият подход към явленията на старогръцката литература. Особено болезнено той се проявява при отговора на горния въпрос. Преди да се определи жанровата постановка на атическата трагедия, както би било правилно, се формулира личната авторова позиция в една или друга насока. Примерно по въпроса за мита се твърди, че Есхил теологизирал, Софокъл хуманизирал, а Еврипид демитологизирал старите фабули. Упорито се налага възгледът, че атическата трагедия от Есхил до Еврипид претърпява развитие, изразяващо се в смяна на три личностни отношения към света. Между другото еволюцията на трагедията в V век пр.Хр. се проявява в преоткриване на митологични типове, способни да изразят съвременни проблеми. Иначе би било

необяснимо защо Еврипид, който изглежда толкова модерен, се изразява понякога с по-архаични митове от Есхил и Софокъл. Но работата, не е само в откриване на средства за изразяване.

Ще дам пример с трагедията „Иполит“ на Еврипид. Това произведение е било тълкувано по различни начини. Повечето целят да разкрият намеренията на автора. Според едни тълкуватели целта на Еврипид е да покаже абсурдността на вярата в антропоморфните божества. Според други, напротив — в трагедията се утвърждава традиционната религиозност. Трети настояват, че антагонизмът между Афродита и Артемида е само условна рамка, в която е вложена обикновена семейна драма, докато истинският мотор на действието е чисто човешки, от психологическо естество. Всъщност трагедията включва в своята структура и трите позиции, така че всяка е усложнена и същевременно ограничена в контекста на другите. Еврипид иска да разкаже семейна история — това е вярно. Но с езика на трагедията той не може да я предаде като средно типично положение независимо дали то е такова в реалната Атина от тридесетте години на V век пр.Хр. Семейната история се стопява в митологичния прецедент. Така вероятно характерното за съвременността на Еврипид положение придобива по-общ извънвременен смисъл.

Художествено изразима ситуацията между Федра, Иполит и Тезей става само след изваждането ѝ от контекста на чисто индивидуални отношения. Ситуацията един вид се идеализира. Понеже става дума за любов, за представянето ѝ има само една възможност — като стихия, външна на героината натура, като средство, с което засегнатата Афродита отмъщава на Иполит. В загубения по-ранен вариант на драмата Федра сама разкривала на Иполит чувствата си. Това възмутило атинската публика. В коригираната, достигнала до нас версия разкритието се извършва без знанието на Федра, от дойката. Така с усложняване на интригата Еврипид един вид зачел вкуса на зрителите, а това ще рече и смисловата постановка на жанра атическа трагедия, която определя героинката природа като просто достойнство, недопускащо страст, раздвоение и инициатива за удовлетворяване на желания с подобен личен характер. Според жанровата постановка страстта може да се представи само като един вид несполука. Но все пак това е страст и тя се представя в трагедията. Възможно е благодарение на символа

Афродита, който съвмества няколко значения. Афродита означава живата стихия на битието, пред която Иполит се провинява, от друга страна, тя е външен образ, почти алегория за нещо вътрешно — за стихията на човешката емоция.

Благодарение на това текстът може да се разбира двойствено — за учения свят на онова време, навярно и за самия Еврипид съперничеството на Афродита и Артемида е само алегорично изражение на безличната случайност, условна рамка на действителното литературно произведение, което на свой ред може да се разбира психологически и битово-конкретно: произведението в този случай, значещата смислова цялост, е по-малко и укрито в текста на „Иполит“. За широкия зрител, за народния колектив трагедията е драма за практиката на благочестието с природно-космичен хоризонт. В този случай, който би трябвало да бъде по-показателен, т.нар. рамка на колизията между Афродита и Артемида принадлежи на произведението и е носител на действителното съдържание, докато конфликтът между Иполит и Федра, семейната драма е само негово следствие или в най-добрия случай успоредица, която няма самостоятелен смисъл.

Този анализ убеждава, че както митът, така и пространство-времето на Дионисовия празник, в чиято среда се осъществява възприемането на трагедията от целокупния народен колектив, представляват между другото филтри за очистване от проблемите на непосредственото настояще. По този начин колективът от зрители не просто се пренася „другаде“. Той се издига в над- и извънвремева среда именно с оглед на съвременните проблеми, за които се смята, че ще се решат толкова по-ефикасно, колкото по-генерален кадър се наложи върху тях. Така че трагическите поети от V век пр.Хр. отговарят по същество на съвременни мировъзренчески въпроси, но те правят това по странен за нас начин, със заобикаляне.

Кое ги заставя да се изразяват така, т.е. обективно и традиционно? Съвременността, която се възприема за неясна и хаотична. Нейните проблеми стават наблюдаеми едва при отдалечаване. Нещо повече — благодарение на тяхната утвърдена, дълго ползувана проблематика става проблематична самата съвременност. Разбира се, налице е и обратното отношение — старата проблематика става наново проблематична, продължава да живее

благодарение на актуализацията в съвременна среда. Поражда се и още една връзка. Митологичният компонент на трагедийното произведение е един вид регламентираното предварително съществуване на творбата до момента на създаването ѝ. В този смисъл изработена до известна степен в мита, трагедийната творба се осъществява и като фолклорно произведение.

Кой е митологичният компонент в атическата трагедия? Дали трябва да го разбираме множествено като фабулите, които атическите драматурзи избирали свободно според случая, или да обърнем внимание на бележката на Аристотел („Поетика“, гл. 13 и 14), че трагедията постепенно се ограничила в определен тип митологични сюжети! Дали този тип не издава постигането на съобразен със съвременните на трагедията нужди фабулен тип, един нов мит, типов сюжет, общо жанрово положение, в което мирогледните проблеми на трагедията, условното разбиране за действителност е обобщено и подготвено за реализиране в конкретна трагедийна творба?

Откриването на определен сюжетен тип в атическата трагедия, развил се като ограничение в избора на традиционни митологични фабули, трябва да се мисли за възможно и необходимо. Този сюжетен тип би представлявал структура на следване на основни събития, в чиято динамика би било заложено както условното разбиране за действителност на атическата класика, така и активното отношение към тази действителност, нейното проблематизиране чрез трагедийния сюжетен текст. Разбира се, смисълът на трагедията не се осъществява само на нивото на сюжета. Същевременно едно сравнение със съвременни драматически и други сюжетни жанрове би разкрило, че сюжетиката в атическата трагедия е значително по-натоварена със смислови задачи. Каквото и изменение да претърпява в процеса на създаването на трагедията, готовият сюжет, който ляга в основата на трагедийното произведение, прекаран през жанровото ограничение, е във висока степен готов смислов конструктор. Това произтича от характера на доелинистическата литература и по-специално на атическата от класическата епоха, която също си служи с традиционно оформени ценности^[107]. В рамките на тази култура трагедията се мисли за високо смислово натоварена, затова в определена степен вече оформена в традицията, оставаща само да се доработи от автора^[108]. За да разберем процеса на това доработване в конкретната трагедийна

творба и изобщо специфичното отношение между жанровия хоризонт на смисъла и смисловата реализация в отделна творба, е безусловно нужно да очертаем смисловите възможности на жанровия кадър на атическата трагедия, които очакваме, че са законспирирани в сюжетния тип на трагедията.

Разбира се, колкото и определящ да е този тип, той не изчерпва жанра. Системата на театралната постановка, на музикалния съпровод, редица социологически обстоятелства, свързани с трагедийното представление, са страни на жанра, които пренасят в него не в по-ниска степен от сюжета черти на културната среда и на празника. Образуващи едно друго равнище на протичане на произведението, тези елементи са не само означители, но и осъществители на смисъл в комплекса на трагедията като театрален жанр. Така че това, което предстои да се каже за сюжетиката като смислова структура, не изчерпва жанровата проблематика на атическата трагедия.

Аристотел за сюжетния тип на атическата трагедия. Това, което предлага Аристотел по този въпрос в „Поетика“, е не само пръв, но и единствен опит въпросът да се реши по специфичен конкретно исторически начин. Изводите на философа съдържат редица положения, които се отнасят пряко за сюжетния тип на атическата трагедия. Същевременно в тях са примесени общопоетически и общоестетически наблюдения и оценки. Между другото основна причина за това е, че в епохата на класиката, в чийто край се отнася философската дейност на Аристотел, трагедията е представи телен жанр за литературата. Говорейки за нея, авторът на „Поетика“ е принуден да говори и за литературата изобщо, респективно анализирайки трагедийната творба, той мисли за анализа на литературната творба изобщо. Това смесване налага в хода на нашия анализ на ценните Аристотелови наблюдения да отделим от тях това, което се отнася за сюжетния тип на атическата трагедия, от всички останали по-общи възгледи, отнасящи се за всяко сюжетно литературно произведение.

Показателно за нашето очакване, че търсеният сюжетен тип може да се изведе от използваните в трагедията традиционни фабули, е, че в „Поетика“ Аристотел означава с термина *mýthos* както

конкретните митологични фабули, така и сюжета по принцип. Този сюжет-принцип е получил в гл. 6 на трактата същото определение, което е дадено на трагедията — той е „подражание на действие“ (1450 а 2–3). Следователно за Аристотел трагедия, сюжет и действие са в известна степен синоними — сюжетността представя трагедията, а те двете по същество са действие (*práxis*). Но *mýthos* в „Поетика“ е аспект, който позволява да се погледне на общото за трагедията и реалността действие като на пригодно за условността на трагедийния текст, да се постави въпрос за специфичния строеж на действието в трагедията. Видяно като нещо сложно, макар и в общия аспект на всяко художествено действие, според „Поетика“ то, както и сюжетът, е някаква свързаност в следването на събития, „състав от събития“ (гл. 6, 1450 а 15).

Многократно употребено в текста на „Поетика“, това „състав“ (*sýstasis*) има и значение на „начин на съставяне“. Това значение се сочи и от синонима *sýnthesis* (гл. 6, 1450 а 5), с който Аристотел изразява акта на композирането и неговия резултат — композираната фабула и респективно композицията на трагедията. Не бива да смущава това, че в „Поетика“ нивото на фабулата като типово и реално положение и нивото на композицията са смесени. За Аристотел единичният акт на композиране повтаря закона, нормата на композирането. Затова *sýntasis* означава както конкретно композираната фабула, така и жанровата система за съставяне, изразяваща нормата на добрия трагедиен сюжет, или според нашия начин на изказване — на сюжетния тип на атическата трагедия. Въпросът е какво означава по-точно „състав от събития“, в какво се изразява връзката между отделните събития. От гл. 7 (1452 а 21) се разбира, че „съставът“ е зависимост в следването на събития, по-точно в това, че те произтичат едно от друго „по вероятност или необходимост“. В тази един вид причинна връзка Аристотел търси проявата на закона за единство на действието, което определя отрицателното му отношение към многофабулния или епизодичния сюжет. На много места в „Поетика“ се внушава, че в добрия сюжет всяко следващо събитийно положение се обуславя от предишното. Независимо дали в тази формулировка може да се търси определяне на основната черта на сюжета или повествованието изобщо^[109], тя не се отнася за атическата трагедия специално. Същото ще кажем и за

употребените от Аристотел понятия за събитие в „Поетика“ — *prágma* и *perpragménon*, от една страна, и *gignómenon* и *symbebekós*, от друга. Първите две налагат идеята, че събитието може да бъде резултат на нечие действие (*práttein*), а вторите две — на пасивно ставане (*gígnesthai* или *syμβάινειν*). Това е универсалната двойствена активно-пасивна позиция на всяко художествено събитие.

По-специфичен за характеризиране на трагедийното събитие начин за назоваване откриваме в *deíná* (страшни неща — гл. 13, 1453 b 22), както и в *eleeiná kaí phoberá* (страшни и предизвикващи състрадание — гл. 13, 1425 b 32). Но все пак тези названия представят трагедийното събитие в гледната точка на възприемащия. Измежду всички названия в „Поетика“ може би само *ráthos* представя специфичния характер на събитието в атическата трагедия, неговото парадигматично значение. *Ráthos* налага гледната точка на героя, на субекта на сюжетното протичане в трагедията и при връзката си с глагола *ráschein* отчетливо изразява трагедийното събитие като пасивно за този субект случване. Аристотел го определя като „гибелно или причиняващо мъка действие“ и го конкретизира във видовете смърт, големи болки и опасни ранявания (гл. 11, 1452 b 12–13). Въпреки че на *ráthos* не е придаден специален смисъл, наличието на това понятие в „Поетика“ убеждава, че Аристотел разбира трагедийното събитие като голямо лишение от благо, различавайки в поредицата събития на своя примерен сюжет едно основно събитие с парадигматичен смисъл.

Останало неразвито в „Поетика“ в парадигматичен план, това събитие е характеризирано много по-пълно в аспекта на протичането, в синтагматичен план, като гранична ситуация на преход в съдбата на героя (*metabolé* или *metábasis*). За да бъде сюжетно едно протичане, то се нуждае според Аристотел не само от следване на взаимно обусловени събития, но и от наличието в тяхната редица на примерно събитие, което представлява за героя промяна от щастие в нещастие и обратно (гл. 7, 1451 a 12–14). Така философът конструира по-скоро една обща сюжетика, отколкото сюжетния тип на атическата трагедия, като ограничава ценностно поле за осъществяване на съдбата на героя с посоките сполука и несполука и основно събитие-преход към едната или другата страна на това поле^[110].

Аристотел е първият автор, конструирал модел на континуум с две посоки — щастие и нещастие, несюжетно поле за пораждащо сюжета движение на герой-преобразувател. Този модел е здраво залегнал в културното съзнание на европейската традиция^[111]. Но ако се анализира внимателно съдържанието на няколко термина за щастие и нещастие, които Аристотел преплита синонимно и тълкува контекстуално, както постъпват Херодот (I, 29–32) и трагиците, ще се разбере, че с противопоставянето на щастие и нещастие той е предложил в „Поетика“ не абстрактна ценностна ориентация за човешка съдба, а моделна представа, характерна за пределинистическата гръцка култура. Това е макропредстава за човешка действителност, схематизирана в две крайни положения на индивидуална човешка съдба. Така още в системата на културата богатството на човешката действителност е опростено и обобщено в класификационно противопоставяне на две примерни ситуации на съдба — щастие и нещастие. В този смисъл говорим за контекст на културата, пренасян в трагедийното произведение. Разбира се, това се осъществява чрез ред междинни степени. Преди да влезе в произведението чрез посредничеството на жанра, попил структурата на един друг контекст — на празника, — този контекст се проблематизира в структурата на типовия трагедиен сюжет.

С изискването за основно събитие „преход от щастие в нещастие или обратно“ Аристотел засяга, както се каза, по-обща сюжетна проблематика. В собствено трагедийната той навлиза в известна степен в гл. 13 (1453 а 12–15) със забележката, че в добре съставената фабула преходът, т.е. основното събитие, трябва да става „не от нещастие към щастие, а, обратно — от щастие към нещастие“. Това уточнение е направено с нормативна цел, за да се противопостави един тип трагедия с „трагедиен характер“ — добре съставената — на друг тип, който, развивайки прехода към щастие, нарушавал природата на трагедията. Според философа тази природа се реализирала постепенно в развоя на атическата трагедия, едва в своята зрелост тя се ориентирала към фабули, предлагащи преход към нещастие (срв. гл. 13, 1453 а 16–22). Ако се освободим от телеологичния език на Аристотел, можем да заключим, че преходът към нещастие, или казано по нашему, лишаването от благополучие, в „Поетика“ се мисли за

основно, типово събитие, което определя сюжета на атическата трагедия.

Това събитие обаче се търси от Аристотел в края на сюжетния ход на трагедията. Възниква въпросът, защо на преден план в „Поетика“ е излязъл като норма събитиен вариант, който е застъпен порядко в достигналите до нас атически трагедии, а според това, което знаем — и в повечето неоцелели. Що се отнася до крайното събитие в оцелелите 33 трагедии, в повечето случаи то представлява преход към добро, към компенсация на изходното нещастие, макар че не би могло да се нарече „преход към щастие“. Напротив — всички атически трагедии се откриват с реализирано или очаквано трагическо лишение. Без него не би могъл да се открие сюжетният им ход. Би било абсурдно да се смята, че Аристотел не е забелязал това. Поради някаква причина обаче философът е свързал началното трагическо лишение и изходното му променяне към добро в примерно трагическо събитие, което е поместил по нормативни съображения в края на сюжетния ход.

В крайна сметка Аристотел не е описал в „Поетика“ сюжетния тип на атическата трагедия пълноценно. Той е видял едрата ѝ двутактна система едносъбитийно, свеждайки я до примерно събитие преход от щастие към нещастие. Вероятно това е продиктувано от вкусове на самото време, в което живее Аристотел. Но то се дължи и на факта, че едносъбитийната схема изразява неконфликтно един от основните принципи на архаическата и класическата елинска култура — себеосъзнаването на индивида пред лицето на неведомото нещастие. Това е основната причина Софокловият „Едип цар“ да импонира на Аристотел и да бъде наложен от него за образцово произведение^[112] със същата степен на неволно незачитане на жанровата специфика, с която в началото на XIX век Хегел открива в Софокловата „Антигона“ принципите на всеобщо драматическо положение.

Така че Аристотеловата постановка по въпроса за типовия сюжет на трагедията налага само имплицитно възгледа, че носената от сюжета и по-точно от неговия основен елемент типово събитие смислова завършеност е историческа преходна, а не неизменна поетическа категория.

Сюжетният тип на атическата трагедия според запазените трагедии. Достигналите до нас 33 трагедии от Есхил, Софокъл и Еврипид са малка част от тяхното творчество и още по-малка от огромната трагедийна продукция в епохата на атическата класика. Привеждаме доста фрагменти, преразкази и съвременни реконструкции на изгубени трагедии. Но когато става дума за синтезиране на сюжетния тип на атическата трагедия, очевидно не можем да разчитаме на тях, тъй като преразказването и реконструирането на практика не се съобразяват с предварително уговорена сюжетна схема.

Друг вид съмнение се поражда при работата със запазените трагедии. Отбрани доста векове след създаването си, тези трагедии са били съобразени с целите на античното училищно преподаване на литературата. Така че е възможно те да не изразяват положението, което търсим. От друга страна, трябва да се има предвид, че от I век пр.Хр. атическата култура става модел за елинското, а и изобщо за античното културно съзнание. Като представително изразение на атическата култура, без да бъде търсена и разбираана еднакво във всички епохи, атическата трагедия служи за мировъзренчески пример с доста единна интенция.

Това ни кара да мислим, че при отбора на достигналите до нас трагедии на Есхил, Софокъл и Еврипид е действувал не регионален вкус, а напротив, характерното за атическата трагедия, че е отпаднало пъстрото и неуниверсалното. Разбира се, то би било необходимо за конкретното характеризиране на атическата трагедия, но понеже целта в случая е да се излъчи основното, да се сведе до схема, предполагаме, че именно то е започнало да се усеща и търси още при първото отдалечаване от V век пр.Хр. — доказва го Аристотеловата „Поетика“.

Доверието към пригодността на оцелелите трагедии да представят добре търсения сюжетен тип се подкрепя и от една особеност в отношението конкретно произведение — жанров тип, характерна за пределинистическата литература. Независимо че по разни начини се измъква от пряката си зависимост от жанровия тип, отделното произведение всъщност го повтаря, представя се за самия жанр. Така че в запазените трагедии този тип е достатъчно неконфликтно застъпен, за да можем да извлечем от тях нужното обобщение.

Обглеждането на трагедиите на Есхил като сюжетно протичане показва, че всички се откриват от събитие с характер на лишение от основно благо. В „Перси“, „Молителки“, „Седемте срещу Тива“ и „Агамемнон“ то предстои, в „Хоефори“ и „Прикованият Прометей“ е извършено. Пораждащото се от него сюжетно движение зависи от това дали то е осъществено. Ако не е осъществено, една от възможностите е да се осъществи. Такъв е случаят в „Перси“. Основното събитие — поражението на персите — се явява първоначално като предусещане за предстоящо зло. След вестта за осъществяването му то бива отреагирано емоционално и в нравствено-интелектуален план, което променя неговия смисъл и по този начин го прави различно от началното предусещане. В „Молителки“ е застъпен случаят на предстоящо трагическо събитие, което не се осъществява, а бива отменено в сюжетния ход от друго събитие. В началото е породена опасност за Данаидите, те търсят защитата на Пеласг, в резултат на което агресията на Египтиадите е предотвратена. „Седемте срещу Тива“ застъпва едновременно типа на предстояща и отменена и предстояща и осъществена заплахата. Двата типа, наложени от двойния аспект на събитието за Тива и за нейния водач Етеокъл, вътрешно дифузират. Трагедията се открива с очакване на сражението, заплахата за Тива и за героя Етеокъл. Във варианта победа, т.е. оцеляване на Тива, но при смъртта на Етеокъл събитието в края на трагедията има две съставки — премахване на злото за Тива и осъществено трагическо лишение. Но тези две съставки се свързват така, че крайното добро има ограничен характер поради гибелта на Етеокъл.

На пръв поглед изглежда изкуствено да се говори за две събития в сюжетното протичане, когато едно събитие предстои, а след това се осъществява, какъвто е случаят в „Перси“. Различаването обаче се налага не от желанието в сюжета на атическата трагедия да се открие непременно един широко разпространен повествователен тип^[113], а от това, че събитието се определя от смисъла, който му се дава вътре в драматичната творба. А това ще рече, че промененият смисъл обуславя и промяната на събитието, превръщането му в друго събитие, независимо че като факт то е едно събитие. В случаите, когато то действително е едно събитие, между началната фаза на предстоене и фазата на осъщественост, между началния и крайния му вариант се наблюдава процес на променяне на смисъла. Но тъй като в атическата

трагедия фактическата страна на събитието е ограничена в един род събития, събитието и като факт е носител на парадигматичен смисъл, който особено в началото на сюжетното протичане може да се снабдява активно със смисъл вътре в самата творба. Затова въпреки различаването на предстоене и изпълнение не трябва да се пренебрегва впечатлението за известна едносъбитийност, излъчвана от реализации като „Перси“.

Подобно впечатление оставя и „Прикованият Прометей“, въпреки че началното събитие в трагедията — приковаването на Прометей — фактически е различно от второто събитие — продънването му в Тартара. Но в случая смисловото придвижване между двете събития е минимално, така че те се сливат в общия смисъл на начално лишение от основно благо, а „Прикованият Прометей“ се възприема като огромен пролог към другите части на трилогията за Прометей. Тези реализации подкрепят едносъбитийното описание на сюжетния тип на трагедията в „Поетика“ и вероятно представят по-ранната ораторна, близка до хоровата лирика фаза от развитието на атическата трагедия. Вероятно е слабо разколебаната вътрешна едносъбитийност на „Перси“ или формалната двусъбитийност на „Прикованият Прометей“ да указват за първоначален едносъбитийен сюжетен тип, който постепенно е отпаднал с все по-плътното приемане на мита в архаичното лирическо представление^[114].

Приемането на тази теза зависи от решаването на проблема за трилогията. Смята се, че в началото на своята кариера Есхил пишел отделни трагедии в системата на трилогията и едва по-късно започнал да ги свързва с цялостно сюжетно протичане. Ако е така, свързването се е налагало може би от нуждата да се развие към двусъбитийност едносъбитийната сюжетна реализация в отделната трагедия. Но ако Есхил е създавал сюжетно свързани трилогии по начало, от това следва, че двусъбитийната схема се е породила като по-обобщителна сюжетна система.

Единствената цяла трилогия, запазена от Есхил, както и това, което ни е известно за сюжетното протичане в другите две възможни, сюжетно свързани трилогии — за Данаидите и за Прометей, — убеждават, че в Есхиловата трилогия се реализира двусъбитийна схема. Първата част „Агамемнон“ в трилогията „Орестия“ застъпва

типа на предстоящо и осъществено трагическо лишение, които се сливат в комплекса на едно събитие. Така се оформя началният момент във втората част „Хоефори“, след което в компенсационно движение се поражда второ събитие — отмъщението за Агамемнон. Но сюжетният ход не се преустановява с него. Изразяващо се в убийство (на Клитемнестра), то също е трагическо лишение, което като първо събитие в „Евмениди“ поражда заплахата за убиеца-отмъстител Орест. Образувайки единен комплекс, трите части на Есхиловата „Орестия“ се свързват и в общ сюжетен ред, в който се различават две основни събития — убийството на Агамемнон и отмъщението на Орест за това убийство. Подготовката и извършването на убийството имат и самостоятелна сюжетна структура, която също е двусъбитийна, но може да се тълкува и едносъбитийно, от което следва, че в комплекса на трилогията първата част изпълнява прологична функция. (За това говори и фактът, че в трактовките на Софокъл и Еврипид — двете „Електри“ — тази част от мита остава незасегната.) От друга страна, породената за Орест опасност в третата част на трилогията е само опит за продължаване на сюжетното протичане. Заплахата за Орест се отменя с осмисляне на убийството на Клитемнестра като справедлив акт, компенсиращ насилствената смърт на Агамемнон. Затова и не се поражда в нов ход компенсация за стореното от Орест. Като един вид епилог „Евмениди“ демонстрира неуспеха на подобно осъществяване.

В изявен или в по-слабо изявен вид двусъбитийната сюжетна схема се открива във всички трагедии на Софокъл. В „Аякс“ първото събитие е лишаването на героя от достойнство, изразило се в позорното за Аякс избиване на животните, което той извършва в помрачено състояние. Самото то е реакция на другото, по-основно лишение от чест, предизвикано от неправилната отсъда на оръжието на Ахил. Аякс иска да отмъсти за сторената несправедливост, но всъщност с намесата на Атина, която му отнема разсъдъка и насочва неговата агресия към животните, лишението от достойнство се задълбочава. От това произтича компенсационното движение към второ събитие — Аякс се самоубива. След неуспешен опит за ново лишение за героя, като му бъдат отказани погребалните почести, сюжетното движение се преустановява. Предстоящото в края на трагедията погребение на Аякс усилва корективния смисъл спрямо

началното лишение, изработен от самоубийството на героя — второто събитие в сюжетния ход.

В „Антигона“ първото събитие е лишаването на Антигона от правото да погребее брат си, а второто е осъщественото погребение, което става възможно след преобразуване на отношенията на героя Антигона и антагониста Креон. В наличието на поредица съюзници — Исмена, Хемон и Тирезий — персонажната структура на трагедията се променя така, че антагонистът парадоксално се превръща в съюзник на Антигона и извършва това, на което първоначално пречи. Крайното положително събитие, осъщественото погребение или отстраненото лишение, дифузира в отрицателните събития — смъртта на Антигона, Хемон и Евридика. Събитийното протичане в „Антигона“ е в зависимост от колебанията около героя, по-точно от това, че събитията в трагедията се оценяват не само от гледната точка на Антигона.

В „Трахинянки“, която удовлетворява идеала на Аристотел за трагедия с трагически край, първото събитие е възможността Деянира да бъде лишена от съпругеска обич, а второто — смъртта на Херакъл, предизвикана поради незнание при опита на Деянира да попречи на осъществяването на предстоящото за нея лишение. Резултатът е парадоксален — началното лишение се повтаря като още по-голямо лишение за Деянира, а двете събития се сливат в кадъра на един принцип за голямо трагическо лишение, само демонстриран в сюжетното протичане на „Трахинянки“.

„Едип цар“ също застъпва двусъбитийната сюжетна схема. В началото на трагедията се констатира голямо лишение — бедствието, сполетяло Тива. Сюжетното протичане се насочва към преодоляване на това бедствие. И то действително се преодолява с разкриването на неволното Едипово престъпление. Но този резултат не е оценен в положителен план или в двойствен смисъл, както в края на „Седемте срещу Тива“ на Есхил и във „Финикийки“ на Еврипид. Както в края на Софокловата „Антигона“ не е обърнато внимание на положителния резултат от осъщественото погребение на Полиник, така и в края на „Едип цар“ е наблегнато повече на отрицателния резултат, на породеното за героя Едип лишение. Гледната точка на колективната съдба е слаба, спомагателна спрямо гледната точка на Едип. Поради това второто събитие, разбирано не толкова като отстраняване на бедствието за Тива, а като разкриване на нещастieto на Едип, не влиза

в отношение на корекция или компенсация спрямо първото, а се добавя към него, като засилва неговия смисъл на лишение. По този начин двусъбитийната структура се превръща в едносъбитийна. На сюжетно равнище „Едип цар“ може да се тълкува като прологична творба, която демонстрира несюжетната класификационна основа на атическата трагедия. Но веднага трябва да се добави — от чиста основа в творба я превръща нейното фабулно изпълнение, драматургичната композиция, която по закон, вече демонстриран при Омир и Пиндар, закон на ранната гръцка литература, не развива сюжета, а компенсира неговата неподатливост към смислово усложняване с формално изпълнение на независимо от него ниво.

„Едип в Колон“ е изпълнен върху ясна двусъбитийна схема на първо събитие-нещастие и компенсирането му във второ, вече положително събитие — получаването на убежище в Атина. Предположението, че в края на V век пр.Хр. Софокъл като други трагичи и като късния Еврипид пише свързани трилогии^[115], би обяснило епилогичния характер на тази трагедия. Но може да се мисли и за друг тип връзка. „Едип в Колон“ звучи като продължение на представения преди повече от две десетилетия „Едип цар“. Като развива събитието с положителен характер, останало неосъществено в прологичния „Едип цар“, „Едип в Колон“ като че ли доизгражда предишната творба, осъществявайки двусъбитийната схема външно с продължаване на сюжета.

За разлика от „Електра“, дето двусъбитийната схема е ясно застъпена в отношението на начално лишение и компенсиращ акт на отмъщение (същото се отнася и за Еврипидовата „Електра“), във „Филоктет“ тази схема е силно усложнена. Самото название на драмата определя, че герой е Филоктет и че събитията трябва да се оценяват в неговата гледна точка. Първото събитие е настоящото за началото на трагедията лишение за Филоктет — това, че той живее болен и изоставен на пустия остров. Но неговата изоставеност е лишение и за елинската войска при Троя — тя не може да превземе града без лъка на Филоктет. Одисей и Неоптолем се явяват, за да му отнемат лъка. Това задълбочено лишение за Филоктет би се оказало средство за отстраняване на лишението за войската. Но както вече се разбра от „Антигона“ и „Едип цар“, Софокъл не подчинява индивидуалната на колективната съдба в сюжетното изпълнение. Във

„Филоктет“ то е усложнено с персонажно преобразуване — Неоптолем от антагонист става съюзник на Филоктет, връща лъка на героя, отказва да задълбочи лишението за него и се опитва да убеди героя доброволно да отиде с тях в Троя. Началното лишение обаче е нещо комплексно — то е лишение от чест, Филоктет не иска да отиде в Троя, а да се завърне в родината си. Така би се премахнало според него злото му. Затова той отказва на Неоптолем. Тогава с външна намеса (явява се Херакъл) му се нарежда да изпълни мисията на спасител на делото при Троя. Така това, за което са дошли Одисей и Неоптолем, се осъществява едва след като неговият смисъл на ново лишение за Филоктет бива отстранен. Началната трагическа ситуация получава корекция в положителна посока. „Филоктет“ е трагедия на преобразуването на отрицателния смисъл на едно предстоящо лишение в положителен, така че то се превръща в друго събитие и прозвучава като положителна реплика на самото себе си.

Анализът на „Филоктет“ убеждава, че е предразсъдък да се вижда в творчеството на Софокъл по-първично моделно положение, изразяващо природата на атическата трагедия в противовес на нарушеното и в този смисъл модерно Еврипидово творчество. У Софокъл също са налице композиционни усложнения, дублирания на събитията, развиване на части, персонажни трансформации, които, разбира се, се наблюдават много по-добре у Еврипид не за друго, а поради факта, че от него притежаваме повече трагедии.

Колкото и разнообразно да е проявен, сюжетният тип от две основни събития се открива повсеместно в достигналите до нас седемнадесет трагедии на Еврипид. Би било разточително да разглеждаме всички. Ще се спрем само на три, като уговорим предварително, че разнообразието от конкретни реализации на търсения двусъбитиеен сюжетен тип се определя преди всичко от това, че геройността в дадена трагедия може да се мести от един върху друг персонаж или от колектив към персонаж и обратно. У Еврипид тази динамична геройност е в хармония с по-широкото и по-комплексно разбиране на трагическото лишение.

В един тип трагедии („Хераклиди“, „Финикийки“, „Троянки“) Еврипид открито обсъжда съдбата на човешки колективи, които като цяло или чрез герои-представители са и субект на сюжетното ставане. Показателна в това отношение е трагедията „Троянки“. Най-често за

нея се прилага Аристотеловата дисквалификация „епизодична фабула“. В трагедията действително се отделят равномерно следващи епизоди. Но подчинени на двусъбитийния сюжетен ход, те не изпълняват еднаква функция в граденето на смисловото цяло. Трагедията се открива с вестяване на масивно лишение — поражението на Троя. В началото на сюжетния ход то не е напълно осъществено. Понеже героят е колектив (в случая усещан в родова свързаност — Хекуба и нейните дъщери), конкретно е показано как лишението се осъществява за Касандра и Хекуба, след това за Андромаха и Хекуба. В повторението смисълът на началното събитие-лишение се усилва. Убийството на Астианакс довършва очертаването на този смисъл. На цялата мултиплицирана начална ситуация, завършваща с финалното разрушаване на Троя, се противопоставя третият епизод — двете сцени с Менелай, Хекуба и Елена, които развиват възможността за компенсиране на голямото лишение за троянките. С обещанието на Менелай, че няма да пътува заедно с Елена на един и същ кораб и че ще я накаже веднага щом като пристигнат в Спарта, е породена като че ли реплика на началната ситуация, произведен е минимален положителен ефект. Но неговата мнимост и недостатъчност са съвсем ясни. Те се определят от общия едносъбитийен характер на трагедията, с който е подчертана пасивно-трагичната страна в иначе по-комплексната жанрова постановка на атическата трагедия. Макар отново по пасивен начин, тази страна е ограничена в „Троянки“ с това, че в пролога Атина и Посейдон се уговарят за бъдещото възмездие на колективния антагонист на троянките — елинската войска.

Двусъбитийната сюжетна схема е отчетливо проявена в „Медея“. Първото събитие в трагедията е вече осъществилото се лишение за героинята от благото на семейното благополучие, второто — отмъщението на Медея, което има двоен смисъл. Доколкото представлява акт на възмездие за антагониста Язон, то компенсира началното лишение. Но понеже убийството на децата е все пак лишение и за Медея, тази съставка на второто събитие усилва началното нещастие за героинята. По-нататък също като в третата част на Есхиловата „Орестия“ в „Медея“ е налице опит Язон да отмъсти за стореното му зло. Казано на структурен език, има опит антагонистът да се превърне в герой. Посредством *deus ex machina* този опит е осуетен. Сюжетното действие в трагедията завършва във второто

събитие, с отмъщението на Медея, докато следващият епизод с *deus ex machina* предотвратява пораждаването на нов сюжетен ход и в този смисъл има епилогична функция. Така че отпраденият на Еврипид упрек от Аристотел в „Поетика“ (гл. 15, 1454 b 1–2), че действието в „Медея“ се разрешавало изкуствено и отвън, е неоснователен^[116].

Пример за сложно реализиране на двусъбитийна сюжетна схема предлага Еврипидовата „Елена“. Трагедията има двама герои — Елена и Менелай. Те са свързани в брак. Тази свързаност се мисли за нещо ценностно и постарому като светостта на брака на Одисей и Пенелопа, но и поновому като личен, сантиментално оцветен избор. Това второ значение е изразено в особената фабулна интрига на трагедията и в нейния *happy end*. Началото е определено като лишение за Елена — тя е в Египет, далече от Менелай, не знае дали е жив. Това лишение е усложнено от заплахата да стане съпруга на местния владетел Теоклимен. Затова, потърсила убежище при гробницата на Протей, за да не загуби честта си, Елена е решила да се самоубие. Това евентуално второ събитие не се осъществява поради един съвет, даден на героинята от помощника-хор. Междувременно се появява Менелай, двамата съпрузи се познават^[117] и се сливат в един герой, противопоставен на антагониста Теоклимен. По този начин началното лишение бива ограничено — Елена се събира със своя съпруг. Лишението обаче се формулира повторно като заплахата за Елена и Менелай, която произлиза от антагониста Теоклимен. Протеклото до този момент действие може да се тълкува както като първа част на трагедията с две събития — лишение и отстраняване на лишение, — така и като голям пролог за уточняване на началното лишение. По-нататък вече един общ герой, Елена и Менелай отстраняват евентуална преграда — възможността пророчицата Теоноя да помогне на своя брат Теоклимен. След това се подготвя второто събитие, което ще отстрани заплахата за Елена и Менелай — тяхното бягство от Египет. По инициатива на Елена е породена ситуация, в която Теоклимен мисли, че действа в своя угода, когато всъщност съдейства за спасяване на героите. Елена и Менелай постигат целта си, лишението е напълно преодоляно, а опитът на Теоклимен да попречи е осуетен посредством *deus ex machina*. Трета част не се развива, тъй като ясно очертанят антагонист не може да стане герой на гледна точка на ново сюжетно протичане.

Сюжетният тип на атическата трагедия като ред от две основни събития. Направените обгледи убеждават, че в достигналите до нас атически трагедии, макар и нееднотипно проявена, се наблюдава макросюжетна структура, изразяваща се в ред и във взаимодействие на две основни събития^[118]. В редица случаи и у тримата трагици („Перси“, „Едип цар“ и „Троянки“) този ред клони към едносъбитийно налагане на стабилно парадигматичен класификационен смисъл за това, какво представлява човешката съдба и човешката действителност. Именно тази парадигматика е уловена от Аристотел в „Поетика“. Един вид позиция на самата културна среда, тя може да се открие и в епиникия на Пиндар. Като цяло атическата трагедия се колебае между откритото ѝ застъпване и имплицирането ѝ в сюжетен ход. Двусъбитийната сюжетна схема представлява такова компромисно минимално разгръщане, което я динамизира, но същевременно я пази и което поради смисловата си функционалност се налага като нов, специфично трагедийен сюжетен, а оттам и жанров кадър.

Осмислянето на така определената двусъбитийна сюжетна схема би трябвало да се изчерпи в три пункта: 1) самостоятелното парадигматично значение на първото и второто събитие; 2) принципната смислова динамика между тях и нейния модерен смисъл, и 3) отношението между описания сюжетен тип и конкретното трагедийно произведение, което повтаря типа, но се гради и като компенсиращо неговата твърдост формално доработване на несвързани с него нива. Тази трета страна ще засегнем само мимоходом.

Първото, или т.нар. начално събитие. Първото събитие има начална, откриваща сюжетния ход функция. То представлява пасивно случване, не зависи от качествата на героите и не е свързано с техни действия. Началното събитие ситуира трагедийния свят. С несюжетен характер, понеже не е резултат на движение с активен героен ресурс, то демонстрира несюжетната класификационна основа, върху която се развива сюжетът, и само до известна степен се включва в сюжетния текст, за да изпълни рамкираща задача. В сюжетното художествено произведение това събитие пренася възгледа за пасивната съдба на индивида в един излъчващ заплахи, подчиняващ го свят и

същевременно рамкира с този възглед динамичния възглед на сюжетното протичане.

Началното събитие в атическата трагедия е резултат от несюжетна колизия^[119]. Принципно характерна за първичния мит, в него тя се проявява като колизия между света на човека и отвъдните сили. В историята на митологичните типове това колизионно отношение претърпява различни преобразувания. В атическата трагедия то е значително опростено и сведено до колизия на герой и противостоящ свят, като героят не представя непременно човешки колектив, както е в първичния мит, а и всеки отделен човек, както е в ранния стадий на приказката^[120]. Респективно противостоящият нему свят се представя от стария отвъден свят, но често и от света на колектива, на другите, който от епохата на гръцката архаика вече се усеща за сила, противостояща на индивида.

Това обяснява защо началното събитие в атическата трагедия застъпва по подобен начин агресията, произлизаща от извънчовешкия свят, и тази, която излиза от човешкия, и защо във втория случай доста често нейният причинител е човешки колектив. Като дело на колектив агресията, от една страна, е труднопреодолима. Така се пази идеята за сила, надхвърляща възможностите за противодействие от героя-индивид, или казано по друг начин, съхранява се несюжетният колизионен характер на началното събитие. Но в атическата трагедия противостоящата на индивида сила, причинител на лишение, се пренася от теонимия в човешкия колективен свят, за да се увеличи възможността за дискутиране на обстоятелствата, което изобщо е характерно за драматургичното изразяване в трагедията. Възможността за обсъждане става още по-голяма, когато тази сила бива пренасяна и в противоположна индивидуална воля. Но дори и в този случай колизионният характер на началното събитие се пази, тъй като антагонистичната сила не получава равна позиция с героя. Наистина в този случай началното събитие може да се представи като преодолимо и да се компенсира пълно в сюжетния ход, което отменя несюжетния пасивен смисъл. В конкретното сюжетно изпълнение този смисъл много често се набавя с други средства, например с успоредна колизия в отвъден план — класически пример на подобна процедура предлага Еврипидовият „Иполит“.

Наблюденията показват, че при едно-единствено изключение („Резос“) всички достигнали до нас атически трагедии се откриват с начално събитие с пасивен отрицателен смисъл. Неговата началност, способността му да поражда специфичен за атическата трагедия сюжетен ход произтича от смисъла му на нарушение, от това, че според формулировката на Аристотел то пренася човека от една основна идеална съдба — от света на щастието в противоположния свят на нещастieto. Затова познаването на съдържанието на това нещастие би било съществено условие, за да може да се отговори на въпроса какво представлява сюжетното протичане в атическата трагедия като смислов ред.

Началното събитие нарушава статиката на една система на благополучие, включваща най-основните блага — живота, семейната, родовата и надродовата свързаност, свободата и човешкото достойнство. Началното трагическо събитие-лишение ни се разкрива като един вид лишаване от една или друга проява на това благополучие. Следователно разбирането на това благополучие на свой ред е условие за разбирането на самото лишение.

Съдържанието на често обсъжданото в атическата трагедия благополучие (*eudaimonía*) не може да се реконструира точно; то е комплексна, противоречива, при това емоционално оцветена представа. Самото трагедийно действие често цели преформиране именно на тази представа. От една страна, благополучието в трагедията се разбира като безметежно съществуване, при което материалните, социалните и интелектуално-нравствените блага се сливат в единство, напомнящо аристократическия калокагатичен идеал, макар за него в трагедията пряко да не става дума никъде. От този идеал следват ред поведения, като жертвоготовността и предпочитането на смъртта пред робското съществуване. От друга страна обаче, благополучието в атическата трагедия се слива със самия факт на съществуването, със самия живот, независимо какъв е. Това създава първото подмолно противоречие в трагедийния възглед за благополучието на човека, респективно и във възгледа за лишаването от него, което налага динамиката за отстраняване на противоречието в сюжетен ход. Разбира се, тази динамика се налага от цял ред подобни противоречия, чието механично изброяване във всеки случай би било неубедително.

Независимо от комплексния, вътрешнопротиворечив характер на възгледа за благополучие и респективно за лишение тези две представи са все пак доловими. В тяхното съдържание се включват с положителен и отрицателен знак само основни високи блага. Този скрит критерий изработва ценностна граница, отвъд която случванията остават безсъбитиеен ефект. Може да се твърди със сигурност, че в атическата трагедия не са събитийни лишенията в личната емоционална, в битовата и конкретната обществена сфера от живота на човека. Или по друг начин казано, те не влизат в условията трагедийния свят. Семейните недоразумения, любовта, всичко, свързано с прехраната и общественото всекидневие на човека, не могат да излъчат начално събитие за атическата трагедия^[121].

Отделни реализации само привидно противоречат на това положение. Не емоционалното неразбиране между съпрузите Медея и Язон поражда началното събитие в „Медея“, а колизийната ситуация с примерен характер — това, че героинята несправедливо е лишена от семейство. В традицията на ранната елинска култура това лишение поражда обективен ценностен трус, тъй като съпружеството и от мъжа не се възприема като личностно отношение и субективен избор. Разбира се, това положение не е еднозначно в текста на Еврипидовата „Медея“. В „Иполит“ началното събитие е не влюбването на Федра — то идва отвън като нещо чуждо на героиния характер и има смисъл на лишение от достойнство, на което всъщност е подчинен фактът на влюбването. Това не пречи на Еврипид при спазване на системното значение за лишението да разширява фактическия кръг, от който се черпят трагедийни лишения. По този начин той измества това системно значение. Такъв е случаят в трагедията „Елена“.

Второто, или т.нар. събитие-резултат. Противоположно на началното събитие, което се разполага предимно в текстовата рамка, в прологичната част, събитието-резултат се осъществява вътре в сюжетното протичане на трагедията и рядко се изнася в нейната крайна епilogична фаза. Сюжетно ставане и резултат от активността на героя или на неговите помощници, то е насочено към изменение на началната ситуация на пасивно за героя лишаване от благополучие. Ако първоначално трагедията се покрива със страната на нещастията в зададения несюжетен континуум, второто събитие внася промяна в

тази страна, така че тя получава по-сложен строеж. Насочено към възстановяване на накърненото благо, събитието-резултат поражда като че ли колизийна ситуация, обратна на началната. Понякога наистина е така. Но принципно то е резултат на действуване и е насочено не срещу света, който противостои на героя, а само срещу човешката страна в него, способна да противостои лично на героя. Това означава, че събитието-резултат се поражда не на колизийна, а на конфликтна основа.

Понеже е нацелено към променяне на определената от началното лишение ситуация, събитието-резултат е в зависимост от начина на нейното задаване. Възможни са следните реализации: 1) събитието-резултат е един вид осъществено начално събитие, което при откриването на трагедията само се очаква; 2) то е като факт друго събитие, което отменя изцяло очакваното в началото лишение; 3) при осъществено начално събитие то може да бъде действие с агресивен характер, което компенсира началното лишение — този тип на начална вреда и следващо възмездие е широко застъпен в оцелелите атически трагедии; в един вариант събитието-резултат може с една от съставките си или в едно отношение да усилва началното нещастие, а с друга да го компенсира („Медея“); 4) събитието-резултат съществува само като факт и по-скоро демонстрира пропадналия опит да се отмени началното лишение, което всъщност е задълбочено („Едип цар“).

Противоположен на втория случай на отменяне на началното събитие, четвъртият подчертава, че за различни начално събитие и събитие-резултат е редно да се говори само когато има смислова разлика между пасивно случване и активно постигнат резултат. От една страна, едно и също случване като очаквано и после осъществено може да се осмисли по двата начина и да придобие статус на две събития — на начално и на събитие-резултат, — а, от друга, две различни случвания могат да се слят в едно начално събитие, ако геройната активност, произвела второто събитие, се оказва по същество равносилна на пасивност и само демонстрира здравината на несюжетната колизийна ситуация — както е например в „Едип цар“.

От това следва да се заключи, че фактическото присъствие на събитие-резултат в един трагичен сюжетен ред не означава и функционално наличие. За такова наличие може да се говори само

тогава, когато дейността на героя внася в началната ситуация на лишение промяна в положителна насока. При ред реализации обаче събитието-резултат отсъства. Но смисловият ефект от отсъстването, който във всички случаи бива търсен, се постига по пътя на преобразуването с претълкуване на схемата, в която наличието на събитие-резултат се предполага. А това издава, че наличието, а не отсъствието на събитие-резултат е по-общият жанров сюжетен тип. Именно на това се основава изключителният трагически ефект на Софокловия „Едип цар“, в който убедително се преобразува зададената от жанра възможност за ограничаване на началната трагическа ситуация.

Смисловата динамика в отношението на началното събитие и събитие-резултат. В сюжетния ход на атическата трагедия, който, освен че застъпва двусъбитийната схема, е и поредица от конкретни събития, функционират сюжетни отношения, внесени от традиционните митически повествования и общи за всяка сюжетика^[122]. Тези отношения са подчинени в известна степен на трагедийния сюжетен тип, тяхната повествователна логика е претълкувана. Претълкуването е наложително, тъй като това, което в традиционната фабула е звучало свързано и завършено, на фона на трагедийната сюжетна логика би могло да остави впечатление за несвързаност и незавършеност. Същевременно между традиционната повествователност и трагедийната сюжетна логика, заложен в макроотношението на двете основни събития, винаги е налице известна дисоциация. Трагедийната логика често се осъществява отделно като един вид задължителна жанрова надстройка, с която се придава завършеност на трагедийното произведение, иначе развито на друг повествователен принцип. Този разнобой винаги се използва в конкретните трагедийни реализации. Той е отразен обаче и в макроотношението на начално събитие и събитие-резултат, в по-широките граници, в които то се осъществява.

Една от характерните черти на митологичната повествователност, имплицирани в трагедийната сюжетика, е дивергентността, разгъването на началната ситуация към цел, която се изразява не само във възстановяване на нарушеното благополучие, но и в увеличаването му^[123]. В този случай се достига до нов ред на облагодетелствуване и на наказания на персонажи в съответствие с

техните заслуги и провинения. Това решение има предвид Аристотел в „Поетика“ в оценката, че неговият двоен изход е неподходящ за трагедията.

В едрото отношение на двете събития от събитийната сюжетна схема се наблюдават два начина на съотнасяне за оформяне на макросмисъл. Единият се изразява в насочване на началното събитие към разгъване, към преобразуването му в събитие-резултат. Това е дивергентната тенденция, която налага тяга към преодоляване на началното лишение. Веднага трябва да се направи уговорката, че трагедийната дивергентност е ограничена. Атическата трагедия познава реализацията „отменяне на начално лишение“, но не допуска реализации от типа „придобиване на ново благо“. Във всички случаи на успех се възстановява само нарушеното. Дори в трагедията „Елена“ на Еврипид, която дава основание да се търси в нея началото на античния любовно-авантюрен роман^[124], положителният резултат в края на сюжетното протичане само възстановява нарушенията, представени в началото. Дивергентността на подобно сюжетно изпълнение е ограничена, защото събитието-резултат не надхвърля, а само се връща към изходното благополучие. Разбира се, в случая това става в план, по-широк от трагедийния.

Обратният начин на съотнасяне на двете основни събития от трагедийната сюжетна схема, тенденцията към подчиняване на събитието-резултат на началното събитие, на смисловото утвърждаване на изходното лишение, т.е. конвергентната тенденция е значително по-силна. Каквото и разгъване да представлява, сюжетният ход в атическата трагедия не заличава началната ситуация на отнемане на основно благо. Това особено личи в случаите, когато събитието-резултат е смислово промененото и осъществено начално събитие, както и в случаите на формално събитие-резултат с подчертаване и задълбочаване на началната ситуация. Същото се отнася и за типа на събитие-резултат, което само компенсира началното лишение — какъвто и да е положителният резултат от компенсацията, лишението продължава да е налице. От друга страна, когато сюжетната разработка е с дивергентна насока, конвергентният ефект може да се постигне с външни средства. Често се наблюдава опит положителният резултат да се ограничи със съставка, имаща значение на лишение — например изкупителната саможертва в някои трагедии на Еврипид, или да се

изпълни така, щото в гледната точка на героя резултатът да е постигнат пасивно. По този начин връщането към благополучието придобива несюжетен колизионен характер, който укрепява аналогичния несюжетен колизионен характер на началното събитие.

Конвергентната тенденция в трагедийната сюжетна схема има ясната смислова задача чрез запазване на началната ситуация на лишение да утвърди концепцията за пасивното положение на човека в света. Това е традиционната концепция на културния контекст, в който се включва атическата трагедия. Както беше показано, в нея се открива действието на едносъбитиеен сюжетен тип, при който тази концепция се налага почти еднозначно — този тип се реализира в чист вид в т.нар. конвергентна тенденция. Но пълното връщане към пасивната концепция на началното събитие не е систематично положение на трагедийната сюжета, а нейна крайност, граница, противоположна на другата крайност — дивергентното пълно отменяне на началното лишение със събитие-резултат. Систематичното сюжетно положение на трагедията се получава от наслагване на дивергентно върху конвергентно отношение между двете събития. Резултатът е слаба дивергентност, или казано по друг начин, слаба промяна в началната ситуация на лишение от основно благо.

Ако опишем този резултат с категориите щастие и нещастие, новата ситуация в трагедийния сюжет се получава от наслагването на щастие върху нещастieto. Резултатът е система от компромисно щастие^[125], лишено от изключителността на щастieto така, както се разбира то в контекста на културата. Смесовата цел на сюжетното движение в атическата трагедия може да се определи схематично като насока към преобразуване на традиционното аристократическо разбиране за високо благополучие и крайно неблагополучие в нов, по-реален статус на ограничено благополучие, ограничено с осъзнаване на нещастieto в по-гъвкаво нравствено съждение.

Този смислов хоризонт е общоважимо положение за атическата трагедия. Но той не се осъществява непременно на равнището на сюжета. Има случаи, когато се постига и вън от трагедийното произведение в един вид смислово доработване, очаквано като ефект върху публиката. То може да се изработи и вътре в трагедията, но не на равнището на сюжета — такъв е случаят на щастлив край с *deus ex machina*. В този случай на разкъсаност на реализиран от сюжета

несюжетен колизиен смисъл и положителен резултат, наложен несюжетно, смисловият хоризонт на жанра се постига чрез повествователно асоцииране на части, които влизат в смислово отношение помежду си, независимо че не са сюжетно свързани. Така че комплексното сюжетно отношение между двете основни събития е само възможно положение, най-честият носител на типовия смисъл, който обаче може да се постига и по други начини.

Характерът на така описаната сюжетна схема издава, че сюжетиката в атическата трагедия е по същество нискосюжетна. Тя възниква като компромис от свързването на несюжетна и сюжетна структура. Ако е възможно да се опише нейната еволюция, вероятно би се очертала пулсация между по-високо- и по-нискосюжетни реализации, редуващи се в съответствие със светогледните задачи, които са се решавали от трагедията. Творчеството на Еврипид и някои данни за трагедията в IV век пр.Хр. дават основание да се говори за придвижване към по-високосюжетен тип в еволюцията на атическата трагедия. Тази тенденция довежда до усложняване на конкретното сюжетно изпълнение с по-разнообразни повествователни форми. Но вкусовете, които застъпва Аристотел в „Поетика“, както и нормирането на трагедията, изпълнена от него, карат да се мисли, че и в средата на IV век пр.Хр. атическата трагедия е продължавала да пази своя смислов хоризонт, нискосюжетния подстъп към действителността, заложен в разкритата сюжетна схема.

Основните събития на типовия сюжет и системата на персонажа. Събитийността е едната страна на сюжетиката, другата е персонажът и те не са независими една от друга. Смисълът, който е заложен в двусъбитийната формула, се постига и чрез системата на персонажа. Тези две взаимно свързани страни имат идеологическа перспектива — системата от две основни събития е принцип за динамично конципиране на действителност, а системата на персонажа на свой ред е принцип за конципиране на човека в отношението му към някаква действителност.

Реализирайки общосюжетни положения в своя типов сюжет, трагедията реализира и общоперсонажни положения. Тя борави с три роли — герой, антагонист и помощник^[126]. Произходът на антагониста

и помощника, това, че са възникнали от очовечаването на наличието и на липсата на преграда за движението на героя^[127], в трагедията се усеща доста определено поради общата несюжетно колизийна ситуация: представящ в човешки вид враждебното за героя пространство, антагонистът рядко получава своя самостоятелна геройна позиция, а ролята на помощника често е ограничена в съчувствието на един неутрален или неспособен да се включи в действуването персонаж. Особено важен осъществител на смисловите задачи е героят. Понеже трагедията конципира действителността в примерна човешка съдба, героят е устойчива гледна точка^[128] на сюжетното протичане, стабилен смислов ориентир. Събитията се осъществяват за него и против него. Затова той е принципно един и определен.

Както в други свои прояви, така и в тази сфера атическата трагедия слива настояще и минало, като резюмира опита на елинската културна традиция. Героят на трагедията е примерен индивид, екземпляр за всяка индивидуалност. Същевременно като герой на традиционна митологична фабула той репрезентира съдбата на човешки колектив. Тези две съдържания, които се преплитат в героя на атическата трагедия, са отразени и в събитийната структура — началното събитие се развива предимно върху пасивната позиция на един герой за себе си, представящ, както в приказката, всеки индивид, събитието-резултат извежда в преден план активността на древния културен герой, изразител на колективна съдба. В атическата трагедия пасивната и активната геройна функция, персонажният израз на двете основни концепции за отношението на човека към света, зададени в двете основни събития на сюжета, могат да се съединят в един и същ герой — както в Херакъл от едноименната трагедия на Еврипид. Но много често те се застъпват разединено. От една страна, се развива чисто пасивен герой, на когото само се случва — неговата деятелност в сюжетното протичане е емоционално реактивна и аргументационна^[129], а, от друга страна, активен герой, който не само реагира, но и действа. Когато на този герой се придадат черти на помощник, а геройността се пренесе изцяло върху пасивния герой, това означава, че на активния резултат в трагедията се придава несюжетно колизиен смисъл — такъв е случаят в първата част на „Андромаха“ от Еврипид или в неговата „Алкестида“. В атическата

трагедия героят може да се дублира. Често това става, когато едно и също начално събитие се отнася по различен начин към свързани с родство персонажи — майка и дъщеря (в „Хекуба“ на Еврипид), двама братя (във „Финикийки“), брат и сестра (в „Орест“). Свързването на две съдби в едно и също събитие не отменя централната геройна гледна точка. Но тя обикновено се представя от един герой. При наличието на няколко герои съществува критерий за избор — избира се по-пасивният и по-незаслужено страдащият, като обикновено неговото име служи за название на драмата, какъвто е случаят с „Алкестида“ на Еврипид.

Общо гледано, персонажната структура на атическата трагедия изразява възглед за недостатъчна диференцираност на индивида от човешката група. Този възглед е зает от културната традиция, носен е и от традиционните митологични фабули. Той действа и в социалнопсихологическата среда на атическата класика. В съвременния на трагедията контекст човекът все още се мисли за свързан и в този смисъл за идентичен с рода, а съдбата на рода респективно се възприема за съдба на индивида. От друга страна, в V век пр.Хр., като влиза в конфликт с представата за достатъчната обособеност на индивида от човешката група, това положение служи същевременно за изразяване на съвременните отношения на индивид и полисен колектив. В атическата трагедия тези отношения могат да се обсъждат и в открит вид. Всичко това има изражение и на нивото на двете основни събития и тяхното смислово съотношение, но то внася усложнение и при конкретното реализиране на героя. Често, имайки съдба с примерен за всеки индивид смисъл, героят застъпва, и гледната точка на колективна съдба — на някакъв род, на семейство или на родината. От своя страна геройната гледна точка може да се мести от един към друг персонаж, без да се нарушава единният героен център. Така в конкретните трагедийни реализации се изпълняват комплексни смислови задачи, които далече надхвърлят жанровия смислов кадър на атическата трагедия така, както го описахме по-горе.

Положението за една съдба-гледна точка е принципно в атическата трагедия. Но то не бива да се смесва с изискването за един или единствен герой. Единната геройна гледна точка може да се застъпва от един герой, да се комбинира с преплитане на пасивна и активна позиция спрямо общата съдба на двама герои, да подчинява

няколко индивидуални съдби, както е във „Финикийки“ на Еврипид, без да се допуска пъстрота на интереси и разноречивост, и най-после скрито или открито да организира съдбата на човешко множество. Независимо от това структурната гледна точка на определен герой е винаги проста и едномерна в атическата трагедия. Затова Аристотел има право в „Поетика“ (гл. 8, 1451 а 16–17), че действието е едно не защото се отнася за едно. Но мисълта му е непълна и при буквално възприемане би отвела в невярна посока.

Двусъбитийната сюжетна схема като вторичен мит и въпросът за конципираната действителност в атическата трагедия. На какво се дължи пригодността на фабули като тази за Едип, за Агамемнон, за страданията на Хекуба и нещастieto на влюбената в своя заварен син Федра? Защо едно време, оптимистично и жизнеутвърждаващо като атическата класика, изразява своя патос с трагедия, и то на митичен сюжет?

Поне в „Поетика“ за Аристотел митовете са просто фабули, способни да изпълнят художествена задача, която, макар и да не се мисли по този начин, е в крайна сметка съвременна. Изглежда, че е така и стотина години по-рано, в трийсетте години на V век пр.Хр., когато творят Софокъл и Еврипид. Но всъщност тогава митологичните фабули са нещо повече от художествено пригодни сюжети. Те са митове в онзи смисъл, който беше застъпен във финала на втората глава на настоящото изследване, готови конструкти от идеологически смисъл. С тях оперира едно традиционно обществено съзнание, което не само използва стари митове, но ги преосмисля митически, като създава и нови. В атическата култура те са нужни не само в пределите на литературата. Откриваме ги и като популярна история, и в политическата сфера, в тогавашната наука и религиозна практика.

Както направихме при Омир, и тук трябва да отличим третичномитологичното ползуване, което е повърхностно, безразборно, превръщащо традиционните митологични мотиви в алегореза — то е характерно за цялата античност. От друга страна, в атическата трагедия, в историята на Херодот се забелязва вторичномитологично използване на традиционни фабули, както и създаване чрез тях и покрай тях на нови митически структури с по-

сложна функция, на нереалистически конструкти, които обслужват нереалистическото обществено съзнание на времето. Vice versa това съзнание е основата за широкото ползуване на традиционни митологични фабули в епохата на атическата класика, както и за създаването на нови митически конструкти.

Коя е обаче неговата основа? Полисната гражданска организация. Обозрим, пряк и твърде несложен в отношението с отделния гражданин, полисният колектив се мисли като голям род. Във времето на Перикъл атинското общество е компромис между оформящата се демократична държавност и стария аристократически ред, пазител на институции и отношения от залеза на родовото общество. Дребното селско производство, фактор в икономиката на класическа Атина, също е агент на старината. Също както в родовото време, в атическата класика не се произвежда за натрупване; общо взето, не се развива научно-техническата мисъл, общественото съзнание е консервативно — идеалите се търсят в далечното или близкото минало^[130]. Това доста точно отговаря на консервативното настроение, излъчвано от самите родови митове. На базата на това по-общо съответствие образите и мотивите на родовата митология започват да служат като език на културата на атическата класика.

Но те са именно език, а не готови, направо използвани смислови положения. Иначе нямаше да може да се обясни защо, както е в трагедията, се предпочитат един вид фабули и защо традиционните митологични мотиви се комбинират толкова свободно и така безпрепятствено се домислят и доработват от трагическите автори. При преноса на старите фабули в съвременна среда те претърпяват и структурни промени, които се дължат не на авторско намерение, а се налагат от тенденциите на времето, от това, че общественото съзнание в епохата на атическата класика има свое собствено разбиране за действителност, което само напомня онова на родовото време. За особеностите на това съзнание указва по обратен път промяната, която претърпява широко използваният в атическата трагедия мит за родовото проклятие. Създаден по времето, когато се руши родовият колектив, този мит се занимава с преобразуването на човешки колективи. Истинският герой там е самият род. Индивидът не се мисли за достатъчно обособен от родовата общност, затова героите Едип и Агамемнон по-скоро изразяват съдбата на рода. Тъй като са потомци

на предци, извършили престъпление, те някак заслужават това, което им се случва. В старите версии на мита за родовото проклятие нещастieto на Едип и Агамемнон не се наблюдава парадигматично, а е просто събитие-оператор за преобразуване на една човешка общност в друга.

Една от генералните особености на нереалистическото съзнание в епохата на класиката е фаталистичното мировъзприятие. То е наследено от предходната архаическа епоха. Но самите фаталистични фабули са изработени от класиката. Ето как става това върху материята на мита за родовото проклятие. Преди всичко се променя гледната точка на събитията. Понеже в епохата на класиката индивидът се осъзнава като нещо особено, като инстанция, различна от човешката група, респективно и това, което се случва на Лай и Едип, започва да се мисли не за нещо спомагателно, отнасящо се за родове и човешки колективи, а за самите тях. С изместването на гледната точка към героя-индивид връзката между престъплението на Лай и нещастieto на Едип става непонятна, но точно поради това придобива конструктивния смисъл на пасивно лишение, т.е. този смисъл, който бива обобщен в началното събитие на трагедийната събитийна схема.

Това претълкуване сочи, че нереалистическото съзнание в епохата на атическата класика има особен статус. Най-напред то не е глобален мироглед, както в родовото време, а съжителствува с реалистически и практически начини на мислене. След това, макар и склонно към дифузно конципиране на реалността, то не смесва, както родовото съзнание, природно-космичната, обществената и индивидуалната човешка проблематика. Поради традицията на вече демитологизираната в известни отношения елинска митология в епохата на атическата класика природно-космичните въпроси се разглеждат отделно. Като комплексен, един вид „митически“ проблем за общественото съзнание на това време остава човешката действителност. Тя именно бива наблюдавана в неразчленената свързаност на индивидуална и обществена съдба и нереалистически смесвана като настояща и минала. Водещи до виждане на едното чрез другото и обратно, тези две смесвания налагат вторичномитологичното конципиране. Когато говорим за смесване на настояще и минало, трябва да уточним, че за това съзнание перспективата на миналото се скъсява, респективно отдръпващото се назад във времето настояще се

улавя все пак по-реално, отколкото от родовото съзнание. В митовите на атическата класика се конципира действителност, която се налага върху действителното настояще много по-адекватно.

Но защо е нужно да се конципира в митове, а не открито аналитично? Защото задачата на конципирането е противоречива — трябва да се конструира действителност-минало, която се пренася в настоящето, и действителност-настояще, която се пренася в миналото. Нуждата действителността да се конструира с термините на аристократическия калокагатичен идеал и същевременно да се ограничи този идеал, за да прозвучи по-реално, напрежението между идеала, който според един трансцендентен начин на мислене именно поради своята идеалност се смята за действителен, и реалното, което именно поради неидеалността си се мисли за действително, налага на това нереалистическо обществено съзнание да се служи с процедурата на мита, която според едно известно тълкуване е един вид инструмент за намаляване на смислови напрежения. В епохата на атическата класика общественото съзнание има още един проблем за решаване, още едно пораждащо напрежения противоречие — между интимността на гражданския колектив в полиса, между силата на народната група, която се предава и на индивида, и достатъчната самостоятелност на този индивид, който се усеща валиден и сам по себе си. Твърде схематично казано, това е противоречие между благополучието, дължащо се на свързаността с колектива, и неблагоприятието, до което може да доведе тази свързаност със засягането на личната свобода, усещана едновременно като положителен и отрицателен принцип. Това противоречие би могло да се изрази и реши само с нереалистически средства. Разбира се, митическият подход намалява напрежението, породено от реалното противоречие, не с практическо действие, а по идеален път. На свой ред социологическата структура на атическия театър задвижва това решение, довежда идеалното действие до практически обществен резултат.

Сюжетиката на атическата трагедия, жанровият смислов хоризонт, очертан в отношението на двете събития, е именно този нов съвременен мит, изработен от стари елементи, който вгражда двете противоречия на времето — проблема за традиционно разбираното щастие и проблема за свободния благодарение на полиса човек, който

тъкмо поради това е трагически несвободен^[131]. Но формулираните проблеми на действителността не само се изразяват. Двусъбитийната сюжетна схема на атическата трагедия е мит, защото предлага операция за преодоляване на опозиции и намалява по този път напреженията, съпровождащи противоречията. Във формата на принцип за сюжетен ход със съчетаване на взети от традицията и преосмислени събитийни сурогати на активност и пасивност тази схема очертава възможност за решаване на генералния проблем на времето.

Трагедийният сюжет-мит е по-комплексен от фаталистичното мировъзприятие, което той заема от самата културна среда, за да се развие върху него като по-сложна структура. Както беше показано, при разгръщането на сюжета върху пасивното значение на началното събитие (то именно е агент на фатализма) бива насложена известна активност чрез второто събитие. И макар че тази активност не отменя, а само ограничава началната идея за пасивна човешка съдба, като резултат се постига оригинална, трудно поддаваща се на аналитично описание динамика в отношението активност-пасивност, която изразява: 1) съвременните проблеми на свободата и зависимостта на индивида, 2) отнася се като идеологически коректор спрямо нейните реални напрежения, и 3) приспособява бивши мирогледни положения, като по този начин ги прави приложими и по-реални. В сюжетния ход на двусъбитийната схема се произвежда едно ограничено щастие и една ограничена свобода, които според ред трагедийни реализации се изразяват в осъзнаване на своята свързаност. Така по отношение на самото нереалистическо съзнание, което изразява, и по отношение на традиционните митически фабули трагедийният сюжет-мит е по-динамичен и дори по-реалистичен, защото поставя основа за градене на една действителност „тук“. Тази реалистичност трябва да се разбира като по-висока приложимост към настоящето на едно иначе екземплярно положение.

На тази основа става понятно защо предприемчивият активен атинянин — завоевател, търговец и манифактурист — изпитва удоволствие да гледа на сцената на Дионисовия театър истории за компромисно свободен, скован в действията си герой. Трагедийният герой изразява не действителното му битие, пък и той не го търси на сцената, а само голия принцип на неговата индивидуалност, която, ако

се гледа принципно, действително е скована и несвободна. Същото се отнася и за вплетените в съдбата на героя стихии на общественото битие — те са изразени само по принцип, в една екземплярна материя, освободена от пъстротата на всекидневието и от конкретното историческо време. Така че ако става дума за отразяване, трагедийният мит отразява своето време не пряко, нито точно, а екземплярно, именно като мит. Но въпросът има и друга страна. Много по-функционален, по-приложим към една съвременност в тесния смисъл на думата, трагедийният мит е същевременно средство за нейното преодоляване. Той я извежда в кадъра на нещо по-добро, трансцендира я, т.е. отнася се към нея митически.

И така, какво представлява трагедийният сюжет-мит като структура за произвеждане на условна действителност? Той се открива като концепция с пасивен характер, зададена в началното трагическо събитие. В едрия ход на сюжета тази концепция се ограничава в положителна, в активна насока от едно събитие-резултат. То преобразува несюжетната колизийна ситуация в конфликтна. Целта е да се изработи компромисен смислов резултат, в който началният пасивен смисъл се ограничава, но не се преодолява. В динамиката на това преобразуване се осъществява преход от системата на едно изключително благополучие, чиято нереалност е доказана в страданието на трагическия герой, към едно компромисно щастие на осъзнаване на страданието, на приемането му за нещо реално. Това е трансформация на един идеал в друг и път към по-реално разбиране на традиционната аристократическа *eudaimonía*. Поставена под въпрос, тя се подготвя да служи на съвременната по-либерална среда.

Може да се остане с впечатление, че смисловият кадър на атическата трагедия е строго зададен и че това напълно ограничава възможността за оригинална трактовка. Отношението не е точно такова. Двусъбитийната жанрова схема предлага варианти. Възможните посоки са хипертрофиране на началното събитие и връщане към чистия пасивен смисъл на несюжетната основа на трагедийния сюжет или хипертрофиране на събитието-резултат и силно нарушаване на началния несюжетен смисъл. Вариантите на тези две изпълнения са много и все пак трябва да признаем, че не на тях се дължат разнообразните конкретни реализации. Смисловият кадър, зададен в двусъбитийната сюжетна схема на трагедията, е наистина

строг, защото е абстрактен. Трудно поддаващ се на обогатяване отвътре, той е все пак вторичен мит. Затова въпреки динамиката си клони към алегореза и дидактика и не стимулира вариации.

Що се отнася до **конкретното трагедийно произведение**, то се гради като преодоляване на сюжетната схема най-често на композиционно ниво. Една от проявите на този тип изграждане е двучастната композиция^[132], при която в рамките на една трагедия двусъбитийната схема се повтаря в два хода, т.е. в две части. Тези два хода на свой ред се съотнасят външно, поставят се в отношение, така че по-разнообразното неколнократно изпълнение на двусъбитийни схема в една трагедия я прави по-пригодна за постигане на оригинално смислово положение. По друг начин това усилване или конкретизиране на иначе бедния и строг жанров смислов кадър се постига в рамките на трилогията, съставена от сюжетно несвързани трагедии. Като прокарва връзки по аналогия между различните фабули, авторът на трилогията изгражда нестабилно по-едро художествено единство, напomniaщо епикния на Пиндар, което с асоциативния си ред влиза в конфликт със сюжетното изпълнение в отделните трагедии и по този начин го прави по-информативно.

Както жанрът трагедия преодолява чрез динамиката на сюжетната схема статичния фаталистичен контекст, предложен му от културната среда, така конкретното трагедийно произведение преодолява смисловия хоризонт на жанра, като търси начини да го направи по-многозначен. Но и при атическата трагедия се открива характерното за ранната гръцка литература положение, че литературното произведение, по-самостоятелната смислова цялостност не съвпада с текста на произведението. Спрямо текста то може да е нивото на една виртуозна композиция, която не носи допълнителен смисъл, или част от текста, спрямо която останалият текст се превръща в рамка — както в Еврипидовия „Иполит“ литературното произведение е като че ли конфликтната ситуация между Федра и Иполит, рамкирана от колизийната ситуация между Афродита и Артемида. В една прекалено несюжетно развита трагедия литературното произведение може да бъде отделен епизод, в който събитията са подложени на анализ, на изтънчена реторическа обработка. Така те получават съдържателната, актуализация, непостигната в сюжетния ход. Белегът, че епизодът и сцената са

нивото на собствено литературното произведение, специално у Еврипид е формалното симетрично разполагане на реплики^[133]. То напомня Омировата геометрична композиция и има нейната функция — компенсира с творческа активност на композиционно ниво стеснените възможности за творчество на нивото на сюжета-вторичен мит.

Освен наблюдавания литературен текст в атическите трагедии функционира и определената смислова цялостност, устното произведение, предназначено за колектива. Доколкото се осъществява веднъж на Дионисовия празник, то надхвърля текста на трагедията, разтваря го в средата на трудноподдаващ се на описание контекст. Устното уникално осъществяване на това ниво на произведението обяснява защо в V век пр.Хр. текстовите оригинали на атическите трагедии са излизали от ръцете на своите автори недовършени. Обработвани по време на репетициите с театралната трупа, сравнително крайно оформяне те са получавали по време на самото представление. Всъщност крайното си оформяне текстовете, които притежаваме, са получили в елинистическото време, в една вече книжна епоха, която няма как да не е оставила върху тях белезите на своето разбиране за затвореност на литературното произведение. Докато за V век пр.Хр. произведението е живо и конкретно еднозначно осъществявана смислова цялостност, на която текстът просто служи. И самата атическа трагедия ни представя не толкова обособена художествена действителност, колкото процес на обособяване, щом като конструктът, който наблюдаваме в нея, е с така пулсиращи граници.

Конкретните анализи на отделни трагедии биха разкрили гъвкавостта в отношението на сюжет-мит и литературно произведение, подвижността в преодоляването на сюжетното клише, постоянното набавяне на нови композиционни структури, които компенсират както твърдия сюжетен смисъл, така и традиционната външна постройка на трагедията. Би се разкрило специфичното структурно основание за изключителната моделност на трагедията в античната и европейската културна история. Но би станало ясно, че в своето време тя е функционирала значително по-динамично и по-отворено към социални и културни обстоятелства и че за пълното ѝ разбиране е нужно да се вземе предвид нейният социологически статус на средство за

оформяне на народния колектив в особеното пространство-време на празника. Отразената и в примерния сюжет нейна мисия да извежда гражданския колектив от всекидневието в един свят на устойчиви значения далече надхвърля задачите на съвременния театър.

[106] Аристотел създава „Поетика“ в ранните години на дейността си вероятно като помощен текст към сказките, които държи в Македония. По-късно по различно време той прави добавки, които по смисъл са по-близо до вече оформената философска система за разлика от непоправените, написани по-рано пасажии. Така че в „Поетика“ откриваме не толкова система, колкото процес на оформянето ѝ. Срв. Düring, S.162 sq. ↑

[107] Срв. Бочаров, с. 335. ↑

[108] Във връзка с мита този възглед се застъпва у Howald, S. 17 ↑

[109] Според Бремон, с. 112, Аристотел с определил изобщо художественото повествование. ↑

[110] Не може да убегне от погледа, че Аристотел конструира общата сюжетика, или както мисли той, сюжетиката на атическата трагедия по „Лотмановски“. Срв. Лотман, с. 282 сл. ↑

[111] Пятигорский, Замечания, с. 41, несправедливо отдава първенството за описването на този модел на Витгенщайн. ↑

[112] Аристотел не обявява пряко „Едип цар“ на Софокъл за образцова трагедия. Според Ronnet, р. 328, тази трагедия е реализация възможно най-противоположна на концепцията на Аристотел за трагедията. За това, че „Едип цар“ изразява принципа на културното самосъзнание, Аверинцев, К истолкованию. ↑

[113] Срв. Бремон, с. 115 сл. ↑

[114] По този въпрос Rachet, р. 37 sq., и Schadewaldt. ↑

[115] Срв. Rachet, р. 93. ↑

[116] За *deus ex machina* е натрупана огромна научна литература. Според Владимирова, с. 123, този способ е динамично решение, което указва, че драмата никога не постига идеално завършена композиция. Според Жолковский способът е генерален вносител на движение и преобразуване, общоважим за всеки сюжет. Според застъпвания в този труд възглед способът е решение на равнището на композицията и на по-общото повествование, но не и на равнището на сюжета. ↑

[117] Това познаване е усложнено от факта, че Менелай пристига в Египет с двойницата-призрак на Елена, взет от Троя. След краткото усложнение призракът изчезва. ↑

[118] Съществува известно подобие между настоящото обобщение и това, което твърди Rohdich, S. 18: той говори за две функции — първата е демонстриране на трагичното, а втората неговото преодоляване. ↑

[119] Както и в предишните две глави на тази част, така и тук за т.нар. несюжетна класификационна основа ползвам обобщенията на Лотман, с. 282 сл. Вж. и по-специално Лотман, О метаязыке, с. 474. ↑

[120] Срв. Мелетинский, Герой, с. 11. ↑

[121] Към това обобщение ме наведе Шкловский, с. 289. ↑

[122] За тези общи повествователни отношения Бремон. ↑

[123] Срв. по този въпрос Мелетинский, Проблемы, с. 106. ↑

[124] Срв. Толстой, също Фрейденберг, с. 328 сл. — в „Елена“ на Еврипид се откриват белези на комедия палиата. ↑

[125] Подобно тълкуване, изведено върху „Едип цар“ на Софокъл, у Пятигорский, Замечания, с. 44. Тук е място да се отбележи, че както Аристотел в „Поетика“, така и съвременната научна литература върху атическата трагедия отделя малко внимание на положителната фаза в нейното сюжетно развитие — вж. бел. 118 (в настоящото електронно издание — бел. 119.) за едно изключение. Друго изключение е работата на Adrados. ↑

[126] Тези роли са разработени от Пропп. Вж. и Greimas, p. 172 sq. ↑

[127] Възгледът принадлежи на Лотман, с. 294. ↑

[128] Подробно за гледната точка като за един от решаващите смислови градители в художественото произведение Успенский. ↑

[129] В една типология, развита в моята кандидатска дисертация върху двучастните трагедии на Еврипид (1975 г.), част от която (с големи изменения) е настоящата глава, различавам два основни вида деятелност на персонажа в атическата трагедия — действуване (actio) и реагиране (reactio); на свой ред в реагирането различавам три подвида: емоционално-лирическо, аргументационно и волево, което считам за преход към действуването. Подобна типология у Гаспаров, Сюжетосложение. Тази работа е единствен по рода се опит да се проникне структурно в сюжетиката на атическата трагедия. Гаспаров

обхваща компактно материала и разкрива няколко композиционни типа в атическата трагедия — едноходова, двуходова, оплетена двуходова и т.н., дву- и тричастни трагедии. Неговият анализ обаче отчита само конкретното синтагматично ниво на текстовете по начин, който напомня синтагматичната методика на Пропп. Казано по друг начин, Гаспаров не различава сюжетен жанров тип като носител на примерна синтагма и на примерен смисъл в нея. В настоящия анализ аз се опитвам да подходя към сюжета на атическата трагедия и парадигматично. ↑

[130] В тази характеристика ползувам обобщенията на Лосев, История I. Вж. също Кессиди, с. 22 сл. ↑

[131] За подобно противоречие говори Logaix, p. 910 — „Ще определим следователно трагичното като интерфериране на два свята в лоното на една и съща реч.“ ↑

[132] На тази тема Богданов. Вж. и бел. 129 (в настоящото електронно издание — бел. 130. ↑

[133] Специално на този въпрос е посветена книгата на Ludwig. ↑

ШЕСТА ГЛАВА

АТИЧЕСКАТА ИСТОРИОГРАФИЯ КАТО ИДЕОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРА

В каквато и степен на точност да осъзнаем особеностите на пределинистическата гръцка литература, налага се да ги изразим в понятия, които имат естествения недостатък да не са с определен обем. Това важи особено за понятия като мит, история и философия, оформили се още в ранното елинско време. Ползувани твърде дълго и вътрешно усложнени, тези понятия доста неточно представят съответните явления. А това ни заставя, уточнявайки ги, да се изказваме противоречиво. Така, от една страна, е вярно, че Херодот и Теодор Момзен са историци, но ако в Момзеновата „Римска история“ се открива известен ораторско-публицистичен елемент, за Херодот трябва да кажем, че освен историк е и художествен автор, макар че и така няма да определим добре характера на неговия прозаически почерк. Също така колкото и основателно Платон и Кант да попадат в общата европейска история на философията, не по-малко е основанието Платоновите диалози да се разглеждат като явление на гръцката литература.

Проблемът не е в общата констатация, че в ранна Елада историческата и философската проза са толкова история и философия в съвременния смисъл на думата (т.е. научна проза), колкото и литература (т.е. художествена проза), а в това да се открие особенният статус на този вид проза в системата на ранната елинска словесност.

Историята на Херодот е между първите паметници, за които си позволяваме да употребим съвременното понятие „художествена проза“. Друго проявление на художествената проза са съвременните на Херодот речи на измислена тема, създавани от Горгий, както и политическите речи от времето на Пелопонеската война, представа за които дават речите в „История“ на Тукидид. В началото на IV век пр.Хр. към тези видове се добавя Платоновият диалог. Скоро след неговата поява следват опитите да се осъзнае какво представлява художествената проза. С това се занимава Изократ, както и Аристотел

— в своята „Реторика“ (кн.3, 1404 a-b), но и в „Поетика“ (гл. 9, 1451 b 1–7), където философът се опитва да различи на съдържателна основа особеностите на поезията и прозата.

Като говори за историческата проза, Аристотел твърди, че поезията има за предмет общото, това, което е възможно и необходимо да се случи, а историята — конкретното, отделното, това, което действително се е случило. И от едно друго място в „Поетика“, коментиращо строежа на историческия разказ (гл. 23, 1459 a 21–29), става ясно, че Аристотел формулира не особеностите на поезията и художествената проза, а на художествената област, която в антично време естествено се представя от поезията, и на научната проза. Както у Аристотел, така и изобщо в античността художествената проза остава неосъзната като специфика. При всички опити да се определи тя или се наблюдава като видове и по отделни признаци, или се разбира като поезия, на която нещо е отнето, нещо липсва или е проявено в по-умерена степен^[134]. Художествената литература в античното време се представя от поезията независимо дали художествеността се определя формално, както обикновено, или съдържателно, както е в „Поетика“ на Аристотел. Художествеността се разбира преди всичко като условна, различна от всекидневната и поради това информативна по друг начин реч.

В най-ранната елинска древност художествената литература се представя от епоса. Неговите външни поетически белези — хекзаметърът, особенният поетически език, епическата образност, общите места, традиционният сюжет — са нещо повече от условен език. Те са традиционни средства за конципиране на действителност с определена идеологическа позиция. Същевременно са добре регламентирани средства за един вид празнично под открито небе социализиране на голям разнороден човешки колектив. В комуникативен ъгъл на зрение епическата поетична художественост е означение за обемно общуване, което прекрачва границите на практическото настояще. Художествеността е знак за празничност, за високо съдържание, за нужда то да се направи широко достояние.

Още от най-ранно време елинската древност познава прозата на оракулите и юридическите разпоредби. Те започват да се записват най-напред. И ако са проза в буквалния смисъл на думата, лишени от условност, то е, защото са предназначени за малцина, за практически

цели в кръга на едно настояще тук. Между тази проза и епоса-художествена литература има труднопреодолима бариера. Вдигането ѝ става постепенно през VII и VI век пр.Хр. при дълбоките промени в елинското общество, които довеждат до усложняване на понятието за действителност. Епосът — имам предвид този от Омиров тип — престава да удовлетворява това понятие и така се налага да се оформи ново разбиране за художествена литература. От една страна, в самия епос започват да се засягат прозаически предмети. Появява се дидактическият епос от Хезиодов тип, който може да се тълкува като своеобразно усложняване на художествената област на епоса с „прозаическо съдържание“. От друга страна, родената от фолклора лирика се противопоставя на традиционната художествена концепция на епоса по разни начини, които се свеждат било до по-поетично, било до друго, „по-прозаическо“ тълкуване в сравнение с епическото. Във всички случаи жанровото разширение в областите на ранната елинска поезия се налага от нуждата да се изработи йерархия от по-високо и по-ниско поетическо слово за изразяване на по-сложно разбиране за действителност, което съвмества и трансцендентна, и по-реална гледна точка.

За оформянето на тази жанрова йерархия започва да играе роля прозата. По произход практическо нелитературно слово, в същите тези векове прозата започва да се „охудожествява“ и по примера на поезията да става условна като обрати и избор на думи. По този начин се повишава нейната комуникативност. Същевременно тя остава проза, т.е. добър носител и изразител на някакво утилитарно съдържание. Появила се, за да отговори на определени практически нужди, йонийската логография снижава тона на Хезиодовата дидактика в прозаическото третиране на същия предмет. От друга страна, има претенция за по-висока публичност, щом като във фрагментите на Хекатей се открива метрическо влияние на епоса. Това е вече тяга към художественост. И ако във вековете на архаиката философията се разпространява в епос — така ранната натурфилософия бележи високите си теми и това, че ги предназначава за широка публика, на която трябва да въздействуват, Хераклит, който пише в проза, за да означаи актуалната си позиция, използва на места ритми с експресивна художническа цел, за да ѝ осигури въздействие. Прозата на Емпедокъл също е стихово оцветена^[135]. (Както се знае, тя е оказала влияние

върху Горгий.) Така в ранната елинска словесност се оформя опазилата се и в по-сетнешната гръцка литература динамика — от една страна, се набавят форми за прозаически израз, от друга страна, прозата не се отдалечава от поетическата сфера, която остава за цялата античност главен представител за художественост и литература.

Отначало поезията снабдява практическата проза с условни средства, белези на художественост, повишаващи комуникативните ѝ възможности. И Горгий, макар че разработва вече реторическа теория, широко използва езика на трагедията в своите речи. Постепенно обаче чрез посредничеството на ораторската практика елинската проза поверява на реториката задачата да я снабдява с художествени жестове. Епосът и трагедията са системи от условни средства за обемно празнично общуване под открито небе. Ораторството се оформя като друга система от условни жестове за обемно общуване под открито небе. Но веднага ще добавим — на площада, в съда и народното събрание то изразява по-конкретно човешко пространство в едно настояще „тук“, затова по-прозаично и по-съответно като ресурс за условни жестове за прозата, отколкото епоса и трагедията. Така високата поезия и реторическата проза се отделят като две основни средства за художническа реакция в областта на словото, които представят в превърнат вид двата основни начина за публично колективно общуване в ранна Елада — народния празник и общественото действие на площада^[136].

Още от края на V век пр.Хр. реторическата теория и практика са като сянка на прозата. У Херодот влиянието на Омир се преплита с влиянието на софистите. Влиянието на оратора Антифонт върху Тукидид е доказано. След Изократ, който пръв създава речи за публикуване, т.е. за четене, и система за охудожествяване на словото, историческата проза започва да прилича на роман. Полибий, който иска да създаде научна история, не може да се отърве напълно от навиците на реторическото организиране на материала. В IV век по времето на Изократ философският диалог на Платон също се оформя като ораторска художественост.

Поетична и усилено художествена, ако се сравни със съвременната българска проза, по отношение на гръцката поезия на епоса, лириката и драмата елинската проза се обособява като сфера на по-практическото и в този смисъл на по-нехудожественото слово.

Подобно противопоставяне действа в системата на всяка литература. Както убеждава опитът на старогръцката литература, то може да се развие и вътре в границите на поезията. В трите века до епохата на елинизма в някои отношения епосът се оказва слово по-неусловно от новопоявилата се лирика. В този смисъл той изпълнява прозаически функции, което не пречи в друго отношение да му се противопоставя проза, като се поражда по този начин по-прозаическо ниво за конципиране на действителност. Това означава, че макар и да стимулира прозаическата функция, прозата не се покрива с нея.

В античната поетическа теория художествено-поетичното начало се възприема не само формално като стихова реч, а и съдържателно — като сюжетно-композиционна построеност. Напротив — когато се правят заключения за художествената проза, античните теоретици забелязват предимно формалните ѝ прояви: езикова образност, особена фразова организация и т.н. Това още веднъж потвърждава, че поетическата художественост представя добре елинския възглед за художествена литература. Тази призма на възприятие има историческа основа във факта, че елинските поетически жанрове — епосът и трагедията преди всичко — имат осезаема смислова структура, представляват устойчиви системи за традиционно трансцендентно конципиране на действителност. Казано по друг начин, високото съдържание, зададено в тези жанрове, е утвърдена, ясна позиция. Още в начина на представяне на събития епосът и античната трагедия изстъпват като добре отграничени от „хаоса“ на настоящето условни системи, макар че включват това настояще и са в сложни отношения с него. Докато в това, което наричаме художествена проза, специфичната смисловост е в процес на обособяване. Неясна и за античните теоретици, дори и за нас днес е трудно да отделим в нея практическата информация от условното „прозаическо“ разбиране за действителност.

Кое е очевидно обаче? Това, че в противовес на поезията прозата е сфера на по-разнообразна, по-леко променима постройка, което дава възможност да се реагира на различни страни на действителността, и то по-свободно, по-независимо от традиционни смислови положения. Свързана в подхода си с практиката, един вид практическо слово, прозата съчетава разни типове за по-адекватно изразяване на конкретното и разнообразното. В елинската литература тя е условие за развитието на някои първични форми на реализма. А това не е без

връзка с факта, че именно прозата се гради като разнообразие от изразни форми, които на свой ред са условие за разноречива миогледна реакция.

Наистина и в историята на елинската поезия има примери за свързване на различни поетически типове с цел да се постигне по-динамично възприятие за действителност. Такъв пример е атичката трагедия, съчетала в себе си хорова и монодическа лирика с един диалог в ямби, който звучи прозаически на фона на лириката. С разнообразието на поетическите форми може да се каже, че в атичката трагедия се постига известен романен ефект. Само че в трагедията тези форми са подчинени на твърда сюжетна структура, отвеждаща към възвисението на празника и продуцираща мит. Затова прозаическият резултат от смесването на разнообразни поетически форми в трагедията еволюира трудно — знаем с какво неодобрение са били посрещани в своето време някои трагедии на Еврипид.

Липсата на твърда смислова зададеност в прозата, напротив, става основание за разноречиво, дори за разностилово представяне на едни или други страни на човешката действителност — било в посоката на някакво минало, било в аспекта на общественото или битовото настояще. В това отношение прозата има много източници — документи, закони и надписи, анекдоти и новели, действителни речи по обществени и частни дела. Всичко това би могло да се използва в контрапункта на плуралистичната прозаическа структура за набавяне на разни подстъпи към разни страни на изплъзващата се действителност също със сложна структура.

Такъв агент за набавяне на актуалност би могла да бъде например разказната част в съдебните речи на Лизий, в която клиентите на оратора предават подробностите на действително събитие. За нас това са битови новели, картини от атинското всекидневие, които контрастират на патетичните сюжети на атичката трагедия, тогавашното мерило за висока литература. Но те не са пониска литература, нито изобщо литература. Частният живот на човека е уловен в тях не с художническа, а с практическа цел. Лизиевите „новели“ са само възможност за художествена проза на битова тема.

Същевременно художествената проза в тази епоха е повече от тенденция. Може да не „произвежда“ битови разкази, защото битът е все още недостъпен за литературно възприемане. Но в областта на

философския диалог и историческия разказ тя има проявления, които могат да се тълкуват като литературни. Така че историческата проза и философският диалог един вид биват допуснати във вече оформящата се художествена литература. Основната причина е това, че предметът им е все пак висок. Наистина по-прозаичен по отношение на проблемите, с които се занимава атическата трагедия, този предмет е достатъчно непробаичен в сравнение с непроблемната низина на реалния бит и всекидневното човешко съществуване.

Историческото съчетаване на Херодот между мита и художествената проза. Историята на Херодот е първото голямо прозаическо произведение на ранната елинска литература, достигнало до нас. Данните убеждават, че то е качествено ново явление по отношение на предходната йонийска логография. Проза, обслужваща практически цели, тази ранна история е подчертано нехудожествена независимо от отделни опити за външно стилистично украсяване в нея. Херодотовата история, напротив, има белезите на художествена проза. Това мнение тръгва от античността^[137] и се поддържа от съвременната научна критика. Античните автори го изразяват косвено, като обвиняват Херодот, че лъже, и го наричат *logoroiós* и *mythológos*^[138]. Резервирани към „лъженето“ на историка — редица негови сведения, изглежда ли по-рано невероятни, днес се потвърждават, — съвременните изследователи тълкуват като проява на художественост определени разкази в Херодотовата история, монтирането на анекдотичен материал в изложението, също и особената композиция, която според някои осъществява в съчинението авторовата идея.

Поради неяснотата на категорията художественост ще говорим не за художествените, а за прозаичните прояви на историята. Ще следваме изложения по-горе обхват на термина прозаичност.

Първата видима проява на Херодотовия прозаически почерк е обилието от прозаически форми, различните средства на разказване, описване и анализиране. Като продължава традициите на йонийската логография, историкът монтира в съчинението си закони, декрети, други документи, имитира техния стил и го пренася в своите географски описания^[139]. Така той предава разнообразни прояви на една настояща реалност — действителни географски пространства, късове от обществени събития, странни обичаи, даващи представа за живота на непознати народи, битки, станали преди десетилетия. В това

разноречиво запечатване на страни на едно широко разбирано настояще допълнителен прозаически ефект се постига и от възможността всяка да изпъкне по особен начин в контекста на другите.

Дали това се дължи на любознателността и вкуса към пъстротата на самия Херодот? Несъмнено става дума и за лична наклонност. Но към желанието да се пътува, да се виждат чужди места, да се слушат и предават необикновени разкази историкът е подтикнат и от своето време, склонно да гледа на света плуралистично, подтикнат е и от йонийската си среда, чийто практически дух бележи дейността и на ранната логография, и на научните изследвания на йонийските натурфилософи от VI век пр.Хр.

За утвърждаването на Херодотовия прозаически поглед към реалността особен принос има централната тема на историята — Гръко-персийските войни. Те са кадърът на съвременността в широкия смисъл на думата^[140]. Същевременно войните организират тази съвременност, защото са цяло с две страни и представляват протичане с начало, среда и край. Гръко-персийските войни са наглед за процес в естествения ход на времето. Атическата история се ражда с нуждата да се опише война. И в това е въпросът — защо войната е по-достъпен исторически предмет от мирното време? Защото е събитийна и наглед за протичане към изгубване на предишен и постигане на нов статус. Това протичане носи постъпателното време на промяната, но е и естествена, организация за конципиране на времето като неутрално следване на събития. Херодот открива в материала на Гръко-персийските войни историческото време най-напред в повърхността на обикновената поредица от събития. Отпечатано в битките при Маратон, Саламин и Платея, то не се нуждае от друга обосновка. Като операционалност за показване на стълкновението на човешки маси това повърхностно време организира и прозата на Херодотовите описания на битки. Ако се беше проявило по-силно, историята би станала по-описателна и, поне на пръв поглед, по-научна.

Но книгата няма за предмет само Гръко-персийските войни. Дионисий Халикарнаски отдавна е подчертал, че Херодот не се занимава с определен исторически сюжет, а свързва историята на много градове от Европа и Азия в едно цяло, като надхвърля своите предходници и остава непоследван от Тукидид в това съчинение с

много и не особено добре свързани части^[141]. Да оставим настрана въпроса за свързаността и да погледнем предмета на свързването.

Херодот се интересува от Гръко-персийските войни, емблемата на неговия съвременен свят. За да ги представи не само описателно, а и като същност, за да ги обясни, той трябва да отстъпи от тях и да потърси в миналото техния прецедент. Търсенето на същността в перспектива назад е по същество митическа операция. Както в „Дела и дни“ на Хезиод (в мита за петте поколения), тази операция у Херодот е изпълнена полумитически-полуаналитично. Според една концепция, с която историкът не се ангажира, Гръко-персийските войни са следствие от стара вражда между Изтока и Запада, включваща и Троянската война, и похода за златното руно. Големите конфликти на миналото се разбират като историческа перспектива за конфликта на настоящето и се свързват в един вид „световна история“, на която Гръко-персийските войни са последно звено. Но дали тя има цел? Внушава ли изложението на Херодот, че с поражението на Ксеркс и края на Гръко-персийските войни се ликвидира конфликтът между Изтока и Запада? Едва ли — това би означавало да се сложи край на самата човешка история.

Подобна свръхконцепция с телеологичен характер не би трябвало да се търси у Херодот. Тя не е свойствена за гръцката култура, пък и възгледите за осмисляне на иначе естествено протичащите в реалното време събития в историята на Херодот са и няколко, и нещо външно, което може да се заменя^[142]. Представената по-горе концепция от увода конструира световната история като двутактен полюс — всяка следваща война е *tísis* (отмъщение) за причинена *adikía* от предишната. Историята се оказва правилен низ от взаимно обусловени свръхсъбития в отношението щета — възмездие. Понеже всяка война е едновременно отмъщение и щета, тя предизвиква нова война. На това ниво на свръхсъбития у Херодот не е очертана възможност за преустановяване на движението. Това не е сюжетен ритъм, както е в „Илиада“ на Омир, а опростен модел за действителност в движение без ставане, без възможност за промяна. Ритъмът принадлежи не на прозаическото произведение, което само го открива и предава, а на външната действителност. Избраното събитие само се описва.

И наистина предадените у Херодот фази на Гръко-персийските войни са затворени области, които се изчерпват, за да освободят зрителното поле за наблюдаване на други. Между войните на Дарий и войните на Ксеркс не се открива връзка и взаимно обуславяне. Това дава път на стихията на описанието. В Херодотовата история етнографско-историческите екскурси могат да набъбнат до цяла книга, а описваният предмет да се възприема като рамка, която огражда сведения и разни видове описания. Също като Омир в „Илиада“ и „Одисея“ Херодот не различава съществено от несъществено. Плуралистичният възглед за света и съпровождащата го стихия на описанието позволяват да съобщава всичко, което знае, без да се грижи за основанието на връзката.

Същевременно липсата на вътрешна смислова обусловеност дава възможност за формално разполагане на части във външна симетрия. В историята на Херодот се открива триделение. Всяка една от приблизително еднаквите три части също се дели на три^[143]. Първата част, в която се описва царуването на Кир и Камбиз, разказва за въздигането на Персия, във втората, посветена на управлението на Дарий, се разказва по равно за успехите и неуспехите на Персия, а третата, обхващаща царуването на Ксеркс, предава поражението на персите. Така в троен ритъм е представено въздигането и падането на една велика държава.

Гледана като композиция, историята на Херодот прилича по-скоро на история на Персия, отколкото на разказ за Гръко-персийските войни. Това не бива да изненадва. За един грък от Мала Азия, живееща в сянката на толкова могъща държава, смущавала въображението на гърците, историята на Персия като история на велики царе изглежда и по-значителна, и по-добре построена, следователно и по-поддаваща се на исторически разказ. И все пак „изследването“ на Херодот няма единен аспект, колкото и ясно да е указано в уводните думи, че историкът ще се занимава с великите дела на елини и варвари. Елините и варварите не са последователно противопоставени в историята. Затова, надхвърлил една концепция за световен ритъм на неправди и възмездия, историкът се уговаря, че не се ангажира с нея, очевидно смутен от прекалената митологична перспектива. Така твърдели персийските мъдреци. Според него злото се зародило от времето, когато Крез подчинил малоазийските елини.

Скъсявайки по този начин възможната ретроспекция, Херодот се заема деловито с лидийската история като с увод към съществения предмет на персийската история. Колебанието между предмета история на Гръко-персийските войни и предмета история на Персия е съвсем ясно. Каквато и опора да се търси в миналото, тя не би обяснила задоволително Гръко-персийските войни. Военните действия могат да се описват като дипломатически ходове и поредица от сражения. Като дипломатически ходове те са просто лични интриги, в които превес има случайното и тясно индивидуалното — един лекар-елин подбужда Атоса да внуши на Дарий да воюва срещу елините, защото не вижда друг начин да се завърне в Елада (III, 133 и сл.). Като поредица от сражения войните са нещо по-реално, наглед на сблъскването на две войски; войната е все пак битка. Но дори да внушава ценностното предимство на едната или на другата, воюваща страна, описанието не е обяснение, не съдържа концепция.

Назряла да стане исторически предмет, войната по Херодотово време не може да се обяснява, а това ще рече и да се разказва за нея. Да се разказва може за отделна издигната личност, чиято съдба представя благополучието на човешки колектив, или за обикновен човек, комуто се случва нещо, доставящо удоволствие да се разкаже или да поучи с парадигматичното си значение. Докато истинската история трябва да повествува за отношения между човешки колективи. В своите уводни думи Херодот прави обръщение в тази насока. Но на практика се оказва, че човешките колективи могат да се покажат в историческото изложение воюващи, да се представят с обичаите си, не и като субекти на историческото действие. А историята е все пак действие. Само в историческото действие може да се осъществи концепция. Затова, за да има субект, за който се твърди нещо, Херодот развива своята история като поредица от разкази за герои-царе. Или казано по друг начин, за да има концепция, историята трябва да бъде разказ за герой, комуто се случва нещо екземплярно.

Херодотовата история не може да се опре на свръхгерой, понеже задачата е да се разкаже за разни страни в широк обхват от време. Този обхват се постига чрез множеството герои-царе от Крез до Ксеркс в множество фабули, на които тези царе са герои. Но смислово те са герои на една и съща повтаряща се фабула. Крез, Камбиз, Поликрат и Ксеркс се издигат и падат също така, както се издига и пада Персия.

Както една държава не може да бъде прекалено могъща, така и един човек, колкото и неимоверна да е неговата власт, не може да задържи изключителното си благополучие. Съдбата на издигналия се, сбъркващ и провалящ се накрая герой-цар е моделно положение за съдбата на народите. Така историята придобива вид на низ от еднотипни повествования, които завършват с поучително неблагоприятно, краен контраст на високото благополучие на героя-цар.

Дали в този низ твърдението се измества? То по-скоро се повтаря и усилява, за да се внуши един ред от трудно отделими едно от друго положения, между тях е актуалният за Атина от средата на V век пр.Хр. възглед, че монархът е принципно нещастен човек. На езика на онази култура това означава да се твърди, че монархията е нещо отрицателно. Няма да сбъркаме, ако в контекста на общия изведен смисъл на Софокловия „Едип цар“ потърсим внушено и това положение. У Херодот то е ясно подчертано в образа на мъдреца демократически водач Солон, противопоставен на неразумния монарх Крез между другото и с това, че сам се освобождава от изключителната си власт.

Така че концепцията за история в съчинението на Херодот е осъществена разказно в един и същ в основата си неколнократно повторен сюжет-мит за героя-цар. Радващ се на огромно благополучие, той не е достатъчно мъдър, за да осъзнае принципната съдба на човека, поради това греши и погива, загубвайки своето благополучие. Грешката може да бъде провокирана от завистливо божество — у Херодот то е трансцендентната причина-регулатор на моделните събития. Но всичко може да стане и в човешки план в ритъма несправедливост-справедливост, сторено зло-възмездие. Също както у Омир, в историята на Херодот човешкото и трансцендентното мотивиране се преплитат, като се трупат повече обяснения, отколкото е нужно^[144]. По това се разбира, че обяснението е външен акт, винаги недостатъчен, за да обясни събитията, които са просто събития.

Така в историята на Камбиз нещастieto на героя-цар е обяснено трансцендентно — Камбиз причинява смъртта на свещения бик на египтяните. За тази *hýbris* царят е наказан да умре от рана на същото място, на което сам е наранил бика. Но Камбизовата *hýbris* е донякъде оневинена от Херодот — царят не бил с ума си, страдал от душевна болест. Самата болест не е обяснена като нещо свръхестествено.

Същевременно зад личната *hýbris* на Камбиз у Херодот прозира друга — на завоевателя. Престъпването на границите на божия ред е преплетено със земното реално престъпване на граници. Контекстуално истинската *hýbris* е превземането на Египет от Камбиз, по-раншните завоевания на Кир, както и тези военни набези, в които предстои да се провалят Дарий и Ксеркс. Гърците побеждават, защото воюват срещу престъпили. Темистокъл ясно заявява, че победата си те дължат на боговете (VIII, 109).

В историята на Кир боговете не се намесват открито, ако не се счита пратеното съновидение, с което се вестява на царя, че е дошъл краят на неговото царуване. Кир иска да присъедини земята на масагетите и като герой от малките новели в историята на Херодот си служи с хитрост — пленява сина на скитската царица. Изтълкувано като *hýbris*, която се слива с принципната *hýbris* на завоюването, на прекаленото прекрочване на граници, това действие влече възмездие и Кир парадоксално погива от ръката на една жена, за да се внуши чрез гибелта му, че по-слабото надмогва по-силното. Така действителното поражение на персите при река Аракс получава в историята на Херодот екземплярно тълкуване, покрива се с идеология, която, разбира се, е изказана митически.

В историята на лидийския цар Крез откриваме действието на същата идеология, макар че мотивът на вината на Крез е по-комплексен. Крез също е „престъпен“, защото е могъщ цар, защото престъпва граници. Между другото той е отнел свободата на малоазийските гърци. Освен това свише му е съдено да плати за престъпление на своя праядо Гигес — единствен случай на родова вина у Херодот. Трето, той има лична вина, лична *hýbris*, с това, че вярва суетно на своето благополучие и проявява недоверие към божии предсказания. В един ред от събития на предсказване и осъществяване на смъртта на любимия син му е показано, че решеното свише непременно става. Крез губи властта си и дори бива качен на клада, за да слезе от нея мъдрец и да стане съветник на Кир, да стане това, което е за него Солон.

Историята на Крез събира всички възможни видове *hýbris*, всички варианти на фаталистичната нацеленост към неблагоприятно — поради родова вина и прекалено щастие, поради лична неразумност и волнодумие, но и без причина, както е за внука на Мидас Адраст,

комуто е съдено да бъде убиец против собствената му воля. Историята на Крез е богата и в друго отношение — тя единствено представя промяна на героя-цар в негероен мъдрец. При това тя съдържа анализ-преосмисляне на понятието благополучие.

Не само Крез, но и разказвачът Херодот в други части на своята история разбира благополучието като съвкупност от високи материални блага и социална сила. (В по-различна форма този традиционен възглед се поддържа от аристократическата култура в епохите на архаиката и класиката.) В знаменития разговор между Крез и Солон по въпроса за щастието (I, 30–33) Солон излага друг възглед — щастието е отделено от материалните блага и социалната сила. Според атинския законодател най-щастлив човек е атинянинът Телос, защото животът му преминал в умерено благоденствие, имал добри синове, видял да му се родят внуци, загинал в сражение за родината и бил погребан тържествено. Случаят на Клеобис и Битон още по-ясно подчертава Солоновия телеологичен критерий за определяне на благополучието — спечелили слава за това, че се впрегнали в колата, за да отведат навреме своята майка-жрица в храма на Хера, те легнали вечерта и повече не се вдигнали. Това станало, защото майка им помолила богинята да им даде за стореното добро онова, което е най-добре да се случи на човека. И богинята им дала да умрат покрити със слава. Солон казва и открито — благополучието се определя от края, по-добре е да умреш честито, отколкото да живееш нечестиво.

Това нравствено осмисляне на щастието прераства у Херодот в песимистично отричане на живота: за човека било по-добре изобщо да не се ражда (срв. VII, 46). Но и в този краен вариант личи социалното основание на този възглед за щастието. Солон го формулира отчетливо: богатството и властта не са гаранция за благополучие; напротив — бедният човек е по-близо до истинското щастие, което се изразява в умерено благоденствие, предпазващо от големи беди. Това е здравият смисъл, мъдростта, защитавана най-напред от Солон, след това от променилия се Крез, а по-късно от вуйчото на Ксеркс Артабан. Край героите-царе у Херодот обикновено се разкрива фигурата на съветник-мъдрец.

Героят-цар е деятел, причинител на събития, които по принцип са нарушения, мъдрецът-съветник се противи на осъществяването им, утвърждава недеятелността, несюжетния принцип на един свят с ясни

страни на добро и зло, които не бива да се смесват. Ако изследваме историите на Крез, Камбиз, Кир и Ксеркс като сюжет, ще се убедим, че това са фабули с нискосюжетна структура, в които динамичното отношение към света се проваля, за да се демонстрира неговата здравина.

Добър пример дава новелата за Поликрат в третата книга на Херодотовата история. В нейната основа ясно се усеща несюжетното виждане на света като еднакво важима за всички опозиция на „благополучие-неблагополучие“. Единственото събитие, единствената възможност за движение в полето на бинарно определения свят е преминаването на границата, отделяща страните на благополучието и неблагополучието^[145]. Това несюжетно движение не променя характера на опозицията, а само потвърждава нейната валидност. В този смисъл движението не зависи от волята на човека и е обективен порядък. Придвижването в едната посока води до придвижване в другата. След щастие следва нещастие. Колкото отдалечеността от преградата е по-голяма, толкова по-силно е движението в обратната посока. Това е класификационен принцип. Единственото, което може да направи човек, е да се държи по-близо до преградата, до равновесието на двете опозиции.

В началото на новелата за Поликрат е налице силно отдалечаване от преградата в посоката на благополучието — на самоския тиран са се случили големи благополучия. От тях механично би следвало обратно движение, силно връщане в страната на неблагополучието. Посъветван от мъдрия Амасис, героят се опитва с хвърлянето на скъпоценния пръстен в морето да си нанесе сам щета и да предотврати с малко неблагополучие по-голямото. Но изгубването на пръстена не придобива значение на заместително лишние. Поражда се събитие с обратен смисъл на придобиване — пръстенът е намерен и върнат на Поликрат. Изходната ситуация остава непроменена, а краткият сюжетен ход показва, че за тирана преминаването в страната на неблагополучието предстои. Изгубването на пръстена се проваля като активно събитие. Поликрат остава пасивен герой, комуто само се случва. Сюжетът на новелата е развит като отречен опит за сюжет, в който само се утвърждава класификационното несюжетно виждане на света.

На героя се случва голямо неблагоприятие все едно дали има, или няма лична вина, и все едно дали е Крез, Поликрат или Ксеркс. Във всички случаи той трябва да е царстващ. В този факт можем да търсим и известно реално осмисляне на иначе екземплярно митически изработената идеология в поредицата истории за достигащи до бедствие персонажи. Иначе преходът от благоприятие към неблагоприятие, наличието на *hýbris* и *megále hamartía*, преобразуването на възгледа за щастие са общи сюжетно-митически средства, които свързват Херодот и атическата трагедия^[146]. Трагедията е по-гъвкава в разработването на този мит. Затова пък Херодот е по-открито идеологичен.

Неколкократно развитият в историята на Херодот сюжет за изпадащи в беда царе и тирани е един вид скрит анализ. На пръв поглед предметът му е съдбата на човека, но всъщност сюжетът обсъжда съдбата на узурпатора, разполагащ с огромна власт, а оттук косвено и същността на абсолютната власт. Идеята тревожи елините от епохата на класиката. Тази тревога е отпечатана и в редица трагедийни фабули. По-открито в „Антигона“ и по-скрито в „Едип цар“ на Софокъл разказът за нещастieto на героя-цар е образна дискусия за изключителната власт. Особено ефикасна в това отношение е фабулата на „Едип цар“. Като оперира с убийството на бащата и кръвосмешението с майката, древни символи за означаване на престъпването, заплашващо властника^[147], Софокловата трагедия налага косвеното заключение, че пълната власт е винаги престъпване на табу, което се заплаща с нещастие. Херодот използва същото митическо средство за подобен анализ. И в този смисъл неговите новели за пропадащи царе и тирани не са просто литература. Те са един вид носители на историческа концепция в историята. Оттук и основанието да кажем, че фабулата за лудия Камбиз, който се жени за сестрите си и убива безнаказано, е мит, а не просто новела.

С повече право може да се нарече новела^[148] и да се смята, че има по-неидеологичен характер един друг тип разказ в историята на Херодот. Става дума за кратките повествования за обикновен човек, преследващ някаква цел и успяващ да я постигне. Добър пример е новелата за изкусния крадец (II, 121). Загубил при царската съкровищница брат си, след като отмъква заедно с него много съкровища оттам, героят изпълнява дълга си и успява да прибере с

хитрост трупа му. След това се отървава от устроеното му от фараона остроумно премеждие и спечелва неговото възхищение, за да получи накрая ръката на фараоновата дъщеря. Тази фабула с щастлив край на придобиване на голямо благо е широко разпространена в световната литература. Идеологическият ѝ смисъл у Херодот напомня донякъде този, който тя има в „Декамерон“ на Бокачо — утвърждава се битието на обикновения човек. Херодот моделира в тази фабула поведението на предприемчивия деятелен гражданин на йонийския полис в границите на един свят, в който материалното благополучие, комбинативният ум и изобщо личната активност са стабилни ценности. Напротив — тези ценности не се препоръчват на героите-царе в големите новели от историята, за тях те биха били източник на неблагополучие. В контрапунктното съотнасяне на историите за страдащите царе и новелите за преуспяващи обикновени хора се получава като резултат разделителен социален смисъл. Той е контекстуален, допълнителен и очевидно не е търсен от Херодот.

Историите за царете и новелите за обикновени хора не са равноправни носители на идеологически смисъл. Това се разбира и от факта, че новелите са по-неразвити и по-малко на брой. Историята на Херодот се осмисля от разказите за царете. Както се каза в друга връзка, само царете могат да бъдат исторически актанти. Тъкмо поради това те са нещастни. Обемната историческа перспектива се улавя в трагическия жест — така е и в животописите на Плутарх. Докато обикновените хора от кратките новели не могат да станат герои на историческо ставане. Понеже остават извън историята, те могат да печелят, да постигат щастливо. Ненатоварени с идеологически класификационни задачи, препятствията пред тях са преодолими. В този смисъл малките новели в Херодотовата история са по-скоро агент на литературата в тесен смисъл на думата. И ако все пак прозвучават митологично, то е поради връзката с основната митологема у Херодот историята за винаги провалящия се цар.

При опита да обобщим на този етап особеностите на писателския почерк на Херодот трябва да отделим на една страна прозаическото разноречиво представяне на страни на една действителност-настояще, описателното излагане на реални факти в естествени времеви обстоятелства, а на друга страна — осмислянето им във фабула-мит. Доставяйки така „обществено“ съдържание,

„идеология“ на фактите, правейки ги исторически с външна митическа организация, Херодот се държи като идеолог-митолог. В този аспект на своята творческа дейност той само прилича на художествен автор, без да е такъв по същество.

Историята на Тукидид — друг тип идеология в прозаическа форма. За художествената форма на Тукидидовата история се говори по-рядко, особено във връзка със структурата на цялото. Някои автори отбелязват, че на места историкът разполагал събитията като в трагедия — например историята на атинското поражение в Сицилия след трагедията на мелосците^[149].

Но дори да е търсен художествен ефект с това разположение, то е нещо отделно, което не е повторено другаде. Формално гледано, художествен може да бъде наречен особеният език на Тукидид, както и маниерът да ползува разнообразни прозаически форми. „История на Пелопонеската война“ е създадена за въздействие, написана е с патос. В този смисъл тя може да бъде наречена художествена творба. И все пак точното определяне на проявите на художественост изглежда трудно, отколкото при Херодот, и поради неяснотите по въпроса за спецификата на прозаическото художествено слово, но главно поради осъзнатия исторически метод в историята на Тукидид. Както и да го ограничим, на фона на онова време това е научен метод, респективно и Тукидидовата книга е научна история, може би най-научната, която притежаваме от античността^[150].

Много неща отличават Херодот от Тукидид. Историята на Херодот е конгломерат, създаван със замах, но не и с очакване, че ще се търси и чете веќе веќе. В известен смисъл тя е за устна консумация. Имам предвид не толкова информацията за публичното четене на откъси от Херодотовата история в Олимпия, колкото възхищението на Дионисий Халикарнаски: Херодот бил създал проза, можеща да се мери с най-добрата поезия^[151]. Така е означена устната стихия на Херодотовото слово, това, че то е било създадено все пак за услаждане на слуха. От друга страна, същият този Дионисий не одобрява стила на Тукидид, за да означае за нас в това неодобрение, че създадена с оглед на далечното бъдеще, за да бъде достойна веќе веќе, Тукидидовата история е книга за четене, за разбиране от малцина, не за удоволствие, а за полза и за нравствено въздействие.

Тукидидовият текст е първият текст в старата гръцка литература, който се създава като книга за четене.

Дионисий Халикарнаски е уловил и тематичната разлика между двете исторически съчинения. Историята на Тукидид не била ограничена в едно отделно събитие, но не била и многочастна и осланища се на митове като Херодотовата^[152]. Предметът на книгата е един (*miá hypóthesis*) — Пелопонеската война — и той не се колебае, както е у Херодот, между войната и историята на страните, които я водят. Тукидид се аргументира защо е избрал този предмет — Пелопонеската война надминавала по значение и обхват всички предишни войни. Разбира се, историкът няма съзнание, че войната е възможният аспект, за да се наблюдава съвременността, и че възгледът за Пелопонеската война като най-значителното военно съткновение утвърждава предимството на настоящето пред миналото, неговото по-голямо право да бъде предмет на наблюдение.

Да продължим сравнението с Херодот. Кратката критическа история на миналото в първата книга на Тукидидовата история, т.нар. археология, е именно история, а не обяснителна за настоящата война перспектива назад^[153]. Респективно в противовес на настоящето миналото е оценено от Тукидид като незначително. Показателно е, че първият оценителен жест при вдигането на митическата надценка от миналото е подценителен. Затова критичното отношение на Тукидид към фактите не бива да се смесва с действителния исторически подход, който изключва оценъчни крайности. На свой ред и ценните методологични постановки за различаване на причина и повод, за политическата причина на Пелопонеската война, предложени в гл. 21–23 на книга първа от историята, не бива да се смесват с реалните възможности, които има историкът за анализ на събитията на войната като обществени събития.

Тукидидовата история е недовършена книга, но нейният план е ясен. В едър отчет това е план за излагане на събития в хода на реалното им протичане. След въведението в първа книга, занимало се и с повода за войната, от втора до пета книга Тукидид представя първата фаза на Пелопонеския конфликт, т.нар. Архидамова война. След това следват шестгодишното примирие, походът в Сицилия и Декелейската война. Ако беше довършил труда си, Тукидид щеше да продължи описанието в естествения ход на събитията, в избрания от

него хронологичен ред на години, разделени на лято и зима. Практическите задачи на историята окончателно оформят естественото време като ниво за следване на събития и организатор на разказа в историческата проза. Но въпросът е дали това време е конципирано като обществено време за обществено действие в историята на Тукидид, или остава формален кадър, който подрежда събитията линейно и достатъчно външно.

Вече се каза, че войната е предпочитан обект на ранната история, защото е емблема за процесност поради това, че в нея страните и конфликтите са нагледни. Пелопонеската война също се чувства като добър обект от историка. Атина срещу Спарта, печелене на съюзници, дипломатически ходове, дилеми, избиране на едната или на другата страна, противоположни аргументи, но и срещане на човешки маси — това е изявена от самите военни обстоятелства структура, която като че ли остава само да се възпроизведе.

Добър историк и същевременно голям писател, Тукидид не се оставя на тази емблема за процесност и не се отдава на стихията на чистото описание. Той борави със свръхобяснение, което налага върху събитията на войната. Естествените за войната злини и нещастия са представени като следствие на човешката природа. Тя се мисли от Тукидид за принципно неизменна. Тогава как да се обясни разликата в събитията? Разликата е количествена. Злините се увеличавали или намалявали в зависимост от обстоятелствата. С описанието им историята можела да допринесе за разумно съдържане от бъдещи злини — това е сотериологичното предназначение на Тукидидовата книга. Що се отнася до историята, тя е в състояние най-много да опише едни или други обстоятелства на проявяване на неизменната човешка природа, да бъде история на външни за човека обстоятелства. Докато самата човешка природа, същината на събитията, не може да има история, защото е винаги една и съща.

Така в труда на Тукидид, нещо естествено за един античен мислител, бива отречена самата същност на историята^[154]. В унисон с това разположението на събитията в естествения ход на времето придобива формален характер. То не означава ставане. Всяко голямо събитие на Пелопонеската война е пример за проявление на човешката природа в нейните естествени граници на добро или зло. Примерът може да се откъсне от реда, в който е включен, да се сравни с други

събития. Тукидид прави разни свързвания и противопоставяния, като преобразува естествения ред на събитията в екземплярна структура, в която с Пелопонеската война се манипулира като че ли с намерение тя да се подготви за някакво друго възприемане.

Тукидид мисли за човешката природа в по-реален план и не се нуждае от трансценденции, за да я представи. Но, първо, тя е за него нещо неизменно, към което не се подхожда аналитично. В нейната цялост историкът не различава индивидуална и обществена страна. Тези две страни се наблюдават свързано и смесено. Смесването би могло да стане основа за нов, за вторичен мит. Но то поражда в историята по-скоро художествено изобразяване на драматични моменти в съдбата на големи човешки колективи. Изобщо у Тукидид отделният човек се показва рядко. Липсват големи политически герои. Интересът е насочен към обществено проявената човешка природа. А доколкото е уловена, тя е нещо нагледно, клони към литература. Историкът представя обществото като човешко множество с единна съдба, описва реалното движение на развълнувана тълпа, показва мъка, засягаща мнозина. Неговите битки са идеално режисирани като стълкновение на човешки маси с човешки амбиции. Отделният човек изпитва същите чувства и болки, засягащи целия колектив. Наблюдавайки движението на маси, Тукидид го представя като патос на трагедиен хор. Така че, макар и по-реален като гледна точка, принципът на човешката природа не е достатъчно разчленен, за да породии действително историческо виждане. Историята се ражда винаги с някакво разбиране за обществената природа на човека.

За сметка на това неразчлененият възглед за човешката природа, който противостои на събитията като анихилиращ тяхната реалност по-общ план, превръща Тукидидовите исторически описания в един вид литература. Защото се разкрива не действително случилото се през Пелопонеската война, а това, което би могло да се случи при подобни обстоятелства. Разбира се, това не е нашето, а Аристотеловото разбиране за литература. Във всеки случай казаното от Тукидид за речите, че ги е написал с оглед на вероятното, което би говорил човек при подобни обстоятелства, в пълна сила важи и за описанията в историята — те са изпълнени с парадигматичен патос, клонят към нещо по-общо, надхвърлящо конкретната ситуация на Пелопонеската война. Това по-общо е абстрактното обяснение на събитията на

войната, което, от една страна, позволява да се подрежда логически, рационално, а, от друга, свободно. На тази основа историята започва да се организира в асоциации по контраст и аналогия, започват да се допускат изобразителни излишества. Изследователят с право намира паралели за тях в епиникиите на Пиндар или в диалозите на Платон^[155]. Или казано по друг начин, непостигането на научна история става агент за пораждање на художественост така, както я разбираме ние^[156].

В историята на Тукидид обаче се открива една по-исторична обяснителна позиция. Тя е по-приближена към това, което днес наричаме обществена природа на човека, по-аналитична, по-идеологическа и затова по-пригодна за исторически анализ. Тази позиция е застъпена предимно в речите. В гл. 22 от Книга първа историкът е формулирал по следния начин парадигматичната цел на своите речи: като ги влагал в устите на изтъкнати личности, той ги написал така, както смятал, че човек би говорил, „казвайки подходящото за събития, които биха му били съвременни“. Може би става дума за неизменната логика, произтичаща от неизменната природа на човека. Но някои от речите на Тукидид предлагат по-конкретен анализ на събитията на войната, ситуирайки ги в идеологическа среда с обществен характер. Имплицитна задача на речите е именно нейното конструиране. Вероятно това е същинското историческо изследване в книгата на Тукидид. Дали то е наука или нещо друго, е въпрос, на който предстои да отговорим.

На отделни места в своите речи историкът е твърде близо до съвременното научно разбиране за феномените на обществения строй — примерно в изречението „като разкрия най-напред вследствие на какъв начин на живот, на какъв държавен ред и обичаи ние достигнахме до такива успехи“ (II, 36, 4). Но в крайна сметка, както и Аристотел по-късно, Тукидид си представя обществената организация и производството, начина на живот като природа и естествени дадености, които могат да се променят, но не и да се развиват. Макар че в своите речи се занимава именно с политика, поради тази дълбинна представа Тукидид не достига в тях до обществена идеология в открит вид. Неговата обществена аргументация е в основата си анализ на два начина на културно реагиране. Както е редно да се очаква, формата на този анализ е реторическа — изводите на Тукидид са разположени

антитетично в системата на pro и contra (възприетият на разни нива в историята антитетичен стил е пригоден както да внушава, така и да доказва, той е един вид художествен начин за доказване)^[157].

Та що се отнася до речите, останалите иначе неосмислени в исторически план събития на Пелопонеската война получават на нивото на речите едно по-обществено, по-историческо тълкуване в антитетичната схема на два типа културно реагиране. Най-богат материал в тази насока се открива в надгробното слово на Перикъл във втората книга, по-точно в частта, посветена на атинския държавен строй (гл. 36–42). Като нарушава традиционната постройка на словата от този вид, Тукидидовият Перикъл набързо приключва с похвалата на предците, за да се обърне към обществения строй (*politeía*) и частния живот и народностния характер на атиняните (*epitédeusis kaí trópoi*), обусловили според него могъществото на града. В хода на тази характеристика говорителят смесва атинския обществен строй с народностния характер на атиняните и въпреки че прави разлика между обществен и частен живот, предпочита да ги наблюдава в единството на тип културно поведение, разбирано като естествена даденост. Същевременно открито или подтекстово Тукидидовият Перикъл противопоставя това културно поведение на един друг тип поведение — на противниковото. Изложението протича в антитетична поредица от аргументи в полза на атинския и против спартанския начин на живот.

В края на гл. 23 на книга първа Тукидид разкрива причината за Пелопонеската война в трезв обществен тон — атиняните станали твърде силни, това създало страхове у спартанците и ги накарало да воюват. Решил да коментира съдържанието на тази причина, историкът не може да остане на равнището на обществената история и заговорва на езика на културната идеология. Според надгробното слово на Перикъл в книга втора Пелопонеската война е премерване на силите на два начина на живот, които, общо взето, не се мислят за равностойни. Подтекстово се разбира, че единият — спартанският, е традиционен и остарял, докато другият — атинският, е модерен и пригоден за индивидуално проявление на общественото и частното поприще, както и за това да се осигури могъщество на държавата. Самото могъщество, властвването над други се схваща като ценност само по себе си.

Естествено Тукидид няма съзнание за икономическото основание на тази така упорито защитавана от Перикъл, а по-късно от Демостен политическа цел — излизането извън рамките на малката полисна родина, за да се задоволят нейните нужди екстензивно, с експлоатация на чужди ресурси и внос на чужди стоки. Това основание просветва в твърдението на Перикъл, че атиняните се ползували от чужди блага с не по-малко удоволствие, отколкото от собствените (II, 38). Както се разбира, в този културен жест, в положително оцененото неразличаване на свое и чуждо е прикрито обикновеното политическо асимилиране на чуждото. Понеже този жест се възприема за белег на цивилизованост, за един вид универсално, независимо от своята местна култура реагиране, според Тукидидовия Перикъл двете противникови страни в Пелопонеската война се състезавали не за едно и също нещо (II, 42, 1). В културен план победата на Атина би означавала налагане на по-високите ценности, на които е носител атинският начин на живот.

Прекалена би била редукцията от наша страна, ако търсим в речта на Перикъл твърдение, че войната е възникнала поради несъвместимостта между модерната Атина и традиционната Спарта. Но в текста на Перикловото слово Пелопонеската война действително се представя като състезание (αγόν) между две системи на културно поведение. Че това не е отделен образ, нито случаен израз, се разбира от факта, че още в първата книга на историята Тукидид подготвя развитата в надгробното слово теза. Упреквайки спартанците за тяхната мудност, говорителите коринтяни излагат своите аргументи в следния антитетичен ред: атиняните са новатори, оптимисти, осъществяват бързо своите цели, обичат да спечелят нещо ново, а не да пазят спечеленото, обичат да пътуват в чужбина, водени от надежда за нови придобивки; спартанците, обратно, са старомодни, непредприемчиви, държат на старите положения, пазят вече установения обществен строй, новото ги отблъсква, както и придобиването, затова са пасивни и губят (I, 70–71).

Нови черти към тази антитетична характеристика добавя речта на Перикъл в края на книга първа от историята: спартанците са земеделски народ (гл. 142), който сам обработва земята си и поради бедност не може да си позволи дълготрайна война; този народ освен това е склонен да жертвува жива сила, а не средства (гл. 141); докато

атиняните са морски народ, притежават богатства и в своята предприемчивост са готови да загубят и домове, и земя, на които не държат, както е при земеделците, защото могат да придобият нови (гл. 141–143). В тази поредица от черти двата културни типа са ясно очертани: единият (атинският) е свързан с мореплаване, припечелване, отвързаност от земя и дом, с предприемчивост и агресивност, с новаторство; другият (спартанският) е свързан със земеделие, привързаност към земя и дом, с неагресивност и вяност към традициите, с достойна бедност.

В случая ни интересува възгледът, не действителното положение. Иначе нито Спарта е неагресивна, както я представят коринтяните в гл. 70–71 на книга първа, нито атиняните са чисто морски народ, който не държи на земя и домове. Твърдението на Перикъл е по-скоро идеал. Колкото и красноречиво да убеждава своите съграждани, че собственият чифлик може да се загуби, за да се запази мощта на Атина, стратегът остава неразбран, а атиняните продължават да реагират в действителност „земеделски“ традиционно, а не „морски“ модерно. С крушението на Атина самият изход на Пелопонеската война утвърждава „земеделския“ културен принцип, макар че Спарта, победителят-„земеделец“, тъкмо поради победата губи своята традиционна култура и поема пътя на експанзията, на печеленето и новаторството. Та става дума за идеология, която се разминава с реалната ситуация. В действителност двата описани типа култура са в конфликт и в самата Атина, и в културната история на ранна Елада.

Антитетичната мирогледна конструкция, изработена в първите две книги на Тукидидовата история, според която Атина се идентифицира с новаторското агресивно, а Спарта — със старомодното неагресивно начало, в надгробната реч на Перикъл в книга втора (гл. 37–42) е обогатена с аргумент в нова област — отношението между индивид и държава. Перикъл противопоставя подтекстово свободната връзка между гражданин и полис в Атина на обезличаващата зависимост на спартанеца от неговата гражданска общност.

В началото на гл. 37 стратегът определя атинския държавен строй като демокрация и трябва да се признае, че това определение на същността на демокрацията е достатъчно открито в политически и социологически план. Но понеже ни интересува пластът на културата в

това определение, обръщаме внимание на своеобразната отвързаност в отношението на атинската държава към отделния атинянин както в обществен, така и в частен план. Най-напред различаването на тези два плана, после търпимостта в частните отношения, наблягането в гл. 38 на удоволствията, които предлага на гражданина държавата с многото празници, най-после особената връзка между атинското безгрижие (*rhathymía*) и военните добродетели имат все един и същ подтекст — известна самостоятелност на индивида, правото му да се наслаждава, да разсъждава, като с това нарушава в умерена степен приетия обществен ред. Всичко това произтича като че ли от подвижността на този ред.

Допускайки известна морална, интелектуална и естетическа самостоятелност за отделния индивид, атинското общество според думите на Перикъл не схваща тази самостоятелност като нещо вредно, а, напротив, счита, че тя има пряко отношение към успехите и могъществото на Атина. Това е казано съвсем ясно в изречението: „С една дума, аз смятам, че и градът като цяло е школа за Елада, но ми се струва, че и всеки от нас поотделно показва самостоятелност в толкова много дейности, извършвани при това с максимална лекота и изящество.“ На края на изречението в оригинала стои труднопреводима фраза, в която косвено е подчертана словесната свобода на атинянина, допускаща да се изказва духовито и на шега по сериозни теми. Към това се добавя възможността всеки атинянин да се занимава с политическа дейност, докато в Спарта това е специализирана дейност, достъпна за малцина.

Тази културна ситуация на умерена отвързаност на индивида от общността включва умерен хедонизъм, зачитане на словото и мисленето и непротивопоставянето им на делото, интерес към знанието (*philosophéin*) и най-после подчертано отношение към красивото (*philokaléin*). В унисон с тези черти на атинския начин на живот и умонастроение е вече споменатото ползуване на чужди блага, принципното непротивопоставяне на чуждото. Атина не познава гоненето на чужденци и ксенофобията, не крие нищо от своите празници и от военната си подготовка. Казано с модерен термин, за разлика от Спарта тя е „отворено общество“, а не местна култура, противопоставяща се на други култури. Тя е култура, нацелена към универсалност.

Тази идеална програма просветва още веднъж в началните формули на гл. 40 „обичаме красивото с простота“ (met' eutelías) и „обичаме знанието без изнеженост“ (áneu malakías). С уговорките „с простота“ и „без изнеженост“ се прави един вид ограничение на прекалената малоазийска свобода в естетическото поведение, несъобразена с налаганата от полисната общност строгост, т.е. с практиката, и също на малоазийското занимаване с наука без дисциплината на обществената потребност. На Изток при отдалечението на поданика от политическата дейност това е възможно. Докато атинската културна ситуация е мярка между източната слободия и ригоризма, който владее малко затворено общество като Спарта.

И така в културната програма, развита от Перикъл в неговото надгробно слово, атинският империализъм е контекстуално оправдан като експанзия на по-висш културен тип. Евентуалната агресия към чужди земи и ресурси е аргументирана като проява на „отворено общество“ с нетрадиционен начин на живот и подвижен индивид, чиято духовна любознателност и предприемчивост се разбират като тип универсално поведение, можещо да се налага и на други. Затова и цялата война в това слово е представена контекстуално като налагане на този тип поведение. Но това означава, че войната е, така да се каже, духовна дейност.

Дали е софистика тази аргументация? Античният мислител, особено мислителят на класиката, дори той да е Тукидид, няма възможност да мисли по-открито за обществената природа на човека. Тя му се разкрива най-много до равнището на определен културен тип. Система от ценности, този тип представя съвременния живот, но е съвременност в широкия смисъл на думата като един вид традиция, която се пази непроменена за дълъг период от време. Пелопонеската война е условие Тукидид да отдели два такива типа — атинския и спартанския. Принуден да анализира в своите речи събитията на войната като конфликт, историкът достига контекстуално до една подоснова на този конфликт. Това е възможният предел в неговия аналитичен подход. Тукидид разкрива стълкновението на Атина и Спарта като антитеза на два културни типа, на две естествени човешки дадености. Този неосъзнат извод влиза в известно противоречие с възгледа за единната неизменна човешка природа.

Макар че е по-конкретен и значително по-историчен, този извод е сублимативен, идеологически в смисъл, че замества истинския исторически анализ. В случая анализът е класификация и констатация. Имаме достатъчно податки да смятаме, че според Тукидид атинската културна ситуация е нещо по-висше от спартанската. Но тя се мисли за по-висша в ценностен, а не в еволюционен исторически план. Анализът в случая е процедура на антитези, чиято крайна цел е оценката. Оттук особеното значение на реториката у Тукидид. Както в речите, така и в другите части на историята реторическият изказ е нещо повече от стилистично средство — той изразява оценъчно-класификационния начин на мислене на историка. Опирайки се на опита на оратора Антифонт и на софистите, Тукидид е първият исторически автор, който ползува широко прийоми на реториката за целите на своята аргументация. Както правилно е забелязано, той събира в едно опита на документалната проза на йонийските логографи и ораторската епидейктика^[158].

Ако документалната проза е нивото, на което се улавят разнообразни действителни факти, реториката е сигурното средство за духовно-рационално осмисляне на тези факти, за снабдяването им с концепция. Благодарение на реториката Тукидид достига до разкритата културна типология, възможния предел за историческо виждане и аналитична аргументация. Понеже събитията все още не могат да се възприемат като ход на естествено осъществяване, което носи вътре в себе си своя мотор-обяснение, тази аргументация остава вън от тях. Събитията могат да се описват литературно или отделно от това да се анализират идеологически. Именно в този смисъл Тукидид е по-модерен от Херодот, защото неговият анализ е по-открит. Ако Херодот е идеолог-митолог, Тукидид е идеолог-културолог. Но бидейки парадигма с ценностни посоки, Тукидидовата идеология е основа за мит, непрераснала в мит. По-съответно изражение тя е получила в реториката, тази посредница между мита и литературата, от една страна, и мита и науката, от друга.

Бележки за прозаическия почерк на Ксенофонт в неговата „Гръцка история“. Ксенофоновата „Гръцка история“ е третата голяма творба на ранната гръцка историография. Тя се състои от две части, писани отделно и по-късно свързани и издадени като цяло. Първата част, която завършва с книга втора (гл.3, 9), разглежда събитията от 411

г. пр.Хр. до края на Пелопонеската война в 404 г. Според една хипотеза, получил от дъщерята на починалия вече Тукидид ръкописа на неговата история, Ксенофонт се погрижил за издаването ѝ. Същевременно той се заел и с довършване на ненаписаното. Това направил в първата част на своята „Гръцка история“. Именно поради тази причина частта започва без увод, направо с връзката „след това“. Според изследователите първата част е в пълна зависимост от Тукидидовия план. Ксенофонт следва и точната хронология по лета и зими. Писателската му натура е неукрепнала, затова и подражаването на Тукидид дава като резултат сух и неоживен разказ.

По-късно той издава своя исторически мемоар „Анабазис“. В заниманията с тази книга неговият писателски почерк укрепва. Вероятно след това Ксенофонт се заема с втората част на „Гръцка история“ (II, 3, 11 — VII, 5, 27), в която описва събитията в елинския свят от първата половина на IV век пр.Хр. — времето на своята зрялост. Засегнати са много събития — олигархическият режим в Атина, персийските войни на Спарта, т.нар. Коринтска война на вдъхновена от Персия елинска коалиция срещу Спарта, тиванското надмощие и неговият край при Мантинея (361 г.). Герой на втората част на „Гръцка история“ е Спарта. Настроен проспартански, Ксенофонт рядко се отделя в своето изложение от нейната история. Може да се каже, че също както в отделните логоси у Херодот, темата на „Гръцка история“ е издигането и провалът на една държава, в случая на един полис, на Спарта. За причините Ксенофонт има възглед, обсъден по-ясно другаде — в трактата „Спартанското държавно устройство“. Историята за него не е толкова в обяснението, колкото в пристрастното монтиране на събитията така, че като краен резултат случилото се да излезе такова, каквото би трябвало да бъде. Някои Ксенофонтони пристрастия са по-умерени — като привързаността към Спарта и недоволството от демократичната му родина Атина. Други — като това към Тива — са толкова силни, че от „Гръцка история“ почти нищо не може да се научи за дейността на тиванските политически дейци Епаминонд и Пелопид. Изобщо Ксенофонт е склонен както да премълчава важни събития, така и да бъде изчерпателен за дреболии. Отделил се от влиянието на Тукидид, той е немарлив към хронологията и също като Херодот изпада в дълги, нефункционални за историческото изложение отстъпления.

За сметка на това във втората част на „Гръцка история“ писателят рисува сцени, предлага диалози и ораторски партии наистина не с такава аналитична сила, каквито са Тукидидовите, но разнообразни по стил — нещо ново след Тукидид. Нова форма в „Гръцка история“ е предаването на разсъждения на героя насаме^[159]. Това са все прозаически средства за по-конкретно улавяне на действителна човешка среда. По начало историческото наблюдение у Ксенофонт е насочено към конкретни хора, които за разлика от Тукидидовия пълководец и оратор не са безхарактерови носители на общи възгледи, а живи лица. В „Гръцка история“ Ксенофонт постоянно са занимава със силните на деня. Така и основният му предмет Спарта е наблюдаван през призмата на съдбата на Агезилай, който е нещо като главен герой във втората част на книгата.

Как да преценим характерните за Ксенофоновия начин на изложение премълчавания, размествания и неравномерно изтъкване на отделни лица? Несъмнено те са би ли функционални като активно отношение към съвременността с осъзнатата цел за въздействие върху читателя. Ксенофонт иска да наложи своите възгледи, да реформира настоящето^[160]. Според него съвременният елински свят страда поради разкъсаността си и липсата на ред и дисциплина. Нарушена е традицията на строгото военно възпитание, което от дете учи човека да се подчинява на волята на общността. Идеолог-практик, Ксенофонт вярва в осъществяването на платформата си. Неслучайно и в миналото, и в настоящето той открива следната проста диалектика: божията сила регулира справедливото протичане на основните събития, а силните личности определят хода на всичко останало. Така че историкът има две основания да бъде оптимист — защото вярва в провидението и защото смята, че много неща зависят от моралните и интелектуалните качества на водещата личност.

По същия начин като Херодот и Тукидид Ксенофонт описва битки и рисува сцени. Но, от друга страна, трябва да обяснява, да се държи не просто като писател, а като идеолог. С това той се справя по-лесно, поне от Тукидид, защото е волунтарист и вярва, че определено събитие се поражда само от нечия воля. Когато описва заговора на Кинадон в Спарта (III, 3, 4–11), най-малко набляга на действителната причина за бунта — увеличилото се обезправено население. Понеже не си представя действията на Кинадон като следствие на обществена

сила, той конципира стореното във формата на фабула като затворена, интересна сама за себе си човешка активност. Волунтаризмът лесно прави от историята литература.

Дали Ксенофонт е по-слаб от Тукидид като историк и по-добър от него като художествен автор? Като историк той е от друг тип. Тукидид създава история не на личностни изяви, а на движещи се човешки маси. И поради други причини Тукидидовата творба е в по-висока степен обществена история, отколкото Ксенофоновата. За сметка на това тя е песимистична. Волунтаристичният рационализъм на Ксенофонт е ведър. Пропада експедиция или цял полис — дължи се на грешки, които изглеждат отстраними. Ако се проумее някакъв принцип или добър пример, историкът вярва, че положението би се променило. В „Гръцка история“ речите подтикват към действие и се вярва, че събитията следват от тях, че са резултат на човешка инициатива. Докато у Тукидид речите са по-скоро анализи, чрез тях се прониква в събитията. Тукидидовият обективизъм води до горчивия извод за пасивността на човека, Ксенофоновият — до вяра в човешката активност. Оттук е следствието неговата история да повествува за делата на личности, да клони към биография. Колкото до обективността на историческия ход, до вътрешната пружина на събитията, на Ксенофонт не се налага да анализира културни типове или да съставя митически фабули, той се опира на божията воля, която неговите герои следят съвестно чрез процедурата на жертвоприношението. Така волунтаризмът и зависимостта свише се оказват две страни на цяло, останало несъединено в мисленето на Ксенофонт.

Следствие на отсъствието на връзка е третата стихия в Ксенофоновия почерк на историк — уважението към факта като към факт. Нека това да е некритичност и нека в това отношение той да отстъпва не само на Тукидид, но дори и на Херодот. Но историческата наука е невъзможна без любуване на фактите и без удоволствие да се събират и поднасят просто така, поради любопитството, което будят. У Ксенофонт всичко това е налице. По-късно то бива утвърдено като характерна черта на елинистическата наука. Докато почеркът на Тукидид е наследен само от Полибий. Разбира се, Ксенофоновата фактология се отличава от елинистическата — тя е сурова и оголена по класически, далече е от пъстрота и липса на мярка също тъй, както

Ксенофоновото фабулиране е далече от анекдотизма на елинистическия историк Дурис.

Редно е да си дадем сметка в заключение какво се смята за факт и за събитие в този отрязък от шестдесетина години, когато творят Тукидид и Ксенофонт. Така ще разберем и каква представа за действителност се оформя в историческата проза на това време.

Историята се занимава с политическите размирици, предимно външни, но и вътрешни. Мирното време не се описва не само защото е рядко за онова време, но защото, както вече се подчерта, в него липсва видимо движение и промяна. Доколкото се описва, то е държавна система. Затова го откриваме само в трактати от типа на Ксенофоновото „Спартанско държавно устройство“. Мирното време е повторение на една и съща обществена структура, процесността му е ненаблюдаема. Тя става видима в съткновението. Това, което днес наричаме исторически процес, за онова време бива улавяно в образа на бунта и войната. Историята се ражда като повествование за междуособици. Тукидид и Ксенофонт следват примера на Омир от „Илиада“. Както личи в ораторските партии у Тукидид, историческият анализ в тези истории също е един вид „воюване“ във формата на състезателно разполагане на аргументи.

По начало в този тип историческо изложение границите на мислимо и реално са размити. У Тукидид рационалното разположение на аргументи интелектуализира действително случилото се, прави го по-ценно и в този смисъл по-действително от реалността. По друг начин проявено, това отношение на идеал и действителност с примат на идеала откриваме у Ксенофонт, който умишлено деформира реалните събития, за да ги издигне до полезен нравствен и политически пример.

Показателно е, че като писателски почерци историите на Херодот, Тукидид и Ксенофонт се отличават помежду си много повече, отколкото творческите дела на Есхил, Софокъл и Еврипид в полето на атическата трагедия. Трябва да обясним този факт с принципната жанрова свобода в полето на прозата, с по-ниската традиционност и по-високата възможност за избор на личен почерк. Същевременно, като не се забравят ограничените възможности за прозаическо конципиране на действителност в онова време, Херодотовата, Тукидидовата и Ксенофоновата история трябва да се четат не само

като разни типове историческа проза и разни степени на успех в историческата наука, но и като специфични ранноантични исторически съчинения, в които, белязано от условен идеологически жест, историческото изложение прилича по-скоро на литературно творчество, отколкото на научно изследване. Но да повторим казаното в края на частта за Херодот — това е все пак само прилика.

[134] Напр. Страбон, I, 2, 6 — „така да се каже, прозата, художествената (*kateskeuasménos*), е подражание на поезията“. ↑

[135] Подробно по въпроса за ритмизацията в ранната елинска проза Norden, S. 36 sq. ↑

[136] Ценни заключения в тази насока у Аверинцев, Традиция. Вж. и Аверинцев, Слово. За публичността в старогръцката култура в друг контекст Бахтин, с. 284. ↑

[137] Дионисий Халикарнаски 865–866 (За Тукидид, 23): Херодот довел прозаическата реч до това да стане подобна на най-добрата поезия. ↑

[138] Аристотел, За произхода на животните III, 5 (756 b 5). ↑

[139] Срв. Доватур, с. 22 сл. ↑

[140] Подобен възглед у Коллингвуд, с. 27 — отдалеченото минало остава извън пределите на гръцката научна история, историкът е само авто-биограф на своето време, на своето поколение. ↑

[141] Дионисий Халикарнаски 820–821 (За Тукидид, 5–6). ↑

[142] Доватур, с. 145: Херодот не синтезира, а кумулира разни гледни точки. ↑

[143] По този въпрос Соболевский, с. 42 сл. ↑

[144] За разните видове обяснения Доватур, с. 104 сл. ↑

[145] Вж. бел. 119.; В настоящото електронно издание — бел. 120. — Б. NomaD. ↑

[146] В научната литература „Историята“ на Херодот е свързвана многократно с атическата трагедия. Срв. контекстуалното свързване у Коллингвуд, с. 24, че историческото съзнание е съзнание за катастрофичен преход от едно към друго противоположно състояние. Rieks говори за евентуален рефлекс на трагедията в епизоди у Херодот. ↑

[147] Срв. анализа на Аверинцев, К истолкованию. ↑

[148] За два типа новели у Херодот — традиционна и историческа — говори Доватур, гл. III. ↑

[149] Специално за приликите и отликите на Тукидидовата история с трагедията Cornford, Romilly, p. 85 — Тукидид прибягвал до особени разполагания, контрасти, алюзии, както това се правело в трагедията. ↑

[150] Това е общоприето мнение, което по оригинален начин застъпва Коллингвуд. Според него античността не създава научна история, защото мисли субстанциално (с. 22). В този смисъл неисторичен, субстанциален е и Тукидид, по-неисторичен от Херодот. „Историята на Пелопонеската война“ е по-скоро естествена наука от особен вид (с. 31). Коллингвуд се противопоставя и на разпространения възглед, че това е психологическа история. ↑

[151] Вж. бел. 137.; В настоящото електронно издание — бел. 138. — Б. NomaD. ↑

[152] Дионисий Халикарнаски 822–823 (За Тукидид, 6–7). ↑

[153] Според Бергер, с. 269 сл., и „Археологията“ от кн. I е по-скоро идеологически конструкт, а не изследване на миналото. Според автора Тукидид използва в „Историята“ критерии, взети от политически трактати на неговото време; той бил настроен отрицателно спрямо атинската демокрация и симпатизирал на спартанската олигархия. ↑

[154] Покрай унищожената същност на историята, както се доказва по-нататък, у Тукидид наблюдаваме заместителна квазиисторическа концепция, по-аналитична и с по-открито обществен характер, отколкото е Херодотовата или която и да е друга антична историческа концепция. Именно в този смисъл не е прав Коллингвуд в характеристиката, която прави на Тукидид — вж. бел. 150 (в настоящото електронно издание — бел. 151.) ↑

[155] Използвам обобщения на Romilly. В нейната книга интересна бележка, че Тукидидовата „История“ е един вид социология (с. 301), възглед, който се покрива с идеята за един вид културология, развита в следващите страници на изследването. Подобно наблюдение над противопоставянето на Атина и Спарта у Gundert. ↑

[156] Fritz, S. 823, свързва по подобен начин липсата на научен подход и наличието на художествен стил у Тукидид, като говори за „научно-художествената кентаврова природа на историята изобщо“. ↑

[157] В „Историята“ на Тукидид са разположени антитетично не само редица аргумента. Така са разположени и повечето речи — по двойки, които развиват противоположни тези. Възможно е в това отношение Тукидид да е бил повлиян от резисите в атическата трагедия. За антитетичността у Тукидид глава у Romilly. За доказателствената сила на антитетичния стил Аристотел, Реторика III, 9 (1410 а 20–23). ↑

[158] Възгледът принадлежи на Finley, Ch. II. ↑

[159] Тези качества систематизирани от Hatzfeld. ↑

[160] Срв. Фролов, с. 254 — според автора Ксенофоновият почерк е публицистичен и „Гръцка история“ трябва да се разбира като един вид памфлет. Там на с. 252 сл. оценките за Ксенофонт и съвременната позитивна позиция спрямо творчеството му; приносът на Лучиони и Делбек за разбирането на историческите съчинения на Ксенофонт като политическа публицистика. ↑

СЕДМА ГЛАВА

ПЛАТОНОВИЯТ ДИАЛОГ — МОДУС НА ПЛАТОНОВОТО ФИЛОСОФССТВУВАНЕ

Отговорът на редица философски въпроси, които се повдигат при тълкуването на Платоновата философия, зависи от доброто реконструиране на историческия контекст, наложил странный вид и особената тематика на Платоновите диалози. Известно е, че те влизат не само в реда на ранната елинска философия. В същата степен, в която доразвива Питагор и се противопоставя на Демокрит, Платон реагира в своите диалози на атическата трагедия, на Омир и реториката. Философската рефлексия в ранна Елада все още не е специализирана духовна дейност. От една страна, може да се каже, че Хераклит, Емпедокъл и Анаксагор творят литература, а, от друга, че Хезиод, Пиндар и Еврипид философствуват.

Какъв е античният и какъв — съвременният смисъл на понятията философия и литература? И ако твърдим по традиция, че Платоновото дело е едновременно философия и литература, дали философията е във философските възгледи, а литературата — в особената словесна форма, в която са изказани? Нека да постъпим практически и да отстраним за известно време тези въпроси. След като философията и литературата се обособяват като особени предмети едва у Аристотел, можем да наблюдаваме елинската словесност до епохата на елинизма в единен поток, без да пренебрегваме в него връзките — примерно между идеологическото съдържание на атическата трагедия и някои проблеми на Платоновата философия. В ранната елинска словесност подобни връзки протичат на идеологическо ниво, но и на формалното равнище на жанрови форми, изразни средства и категории.

Така че що се отнася до Платоновото дело — нещо, което е достижение на съвременното платонознание, — не бива да отделяме съдържанието на това дело на страната на философията и да оставяме за литературата изразните му средства. Философското съдържание принадлежи в не по-малка степен от изразните средства на това, което сме принудени да наричаме литература^[161].

Платон е творец от епохата на зрялата класика. Чрез посредничеството на тази епоха творението му принадлежи на разглеждания период на ранната елинска словесност. Затова то няма открито актуална физиономия, по един или по друг повод се обръща към миналото, склонно е към трансцендентизиране на съвременните проблеми. Също като Пиндар — недоволен от настоящето аристократ, Платон реставрира някакво минало, търси изразителни митове. Но не миналото го интересува, а една стабилна извънвремева структура, за чието конструиране елинското минало изглежда недостатъчно. Това кара философа да търси символи и мислителни форми в други култури. Платоновата философия надхвърля началата на елинската култура^[162]. В някои отношения тя надхвърля и възможностите на античното съзнание, предусещайки средновековната йерархична идеология.

И все пак в редица свои прояви Платоновата философия е породена от конкретната обществена ситуация в епохата на зрялата атическа класика^[163]. Респективно на това философът е един от първите гръцки мислители, които имат биография. В житейската му съдба може да се търси ключ към проблеми на неговото творчество и, обратно, да се смята, че то изразява личния му житейски път. Малко по-рано у Тукидид не откриваме връзка между лична съдба и творческо дело, независимо че историкът изглежда толкова модерен. Докато по-малко модерният съвременник на Платон Ксенофонт има разкриваща творческото му дело биография. Междата, която разделя Тукидид от Платон и Ксенофонт, е може би военното поражение на Атина в Пелопонеската война, довело до политическа и обща ценностна криза. На границата на V и IV век пр.Хр. започва да се разгражда класическата полисна система, да упада авторитетът на атинската демокрация.

Платон произхожда от стар аристократичен род, та и поради това са му чужди демократичните обществени порядки. Те сигурно му стават още по-чужди след смъртта на любимия учител Сократ, осъден по внушение на демократични среди. Заедно с други аристократи от Сократовия кръг младият философ се оказва прокуден от родния град. По време на десетгодишното изгнание той пътува и се образова, търси мислителни опори, които малката Атина не може да му предложи нито с миналото, нито с настоящето си. Платон ги черпи от древния Крит, от

Египет и Персия, а в елинските предели — предимно от строгата Спарта. Може би е подтикван от аристократическото възпитание и нравствения идеализъм на Сократ. Привличат го твърдите авторитети, обществената йерархия и стойностите на установената и добре пазена традиция, т.е. всичко онова, което не се открива в либералната традиция на Атина. Така поради конкретни обстоятелства откъснат от своя роден полис, още съвсем млад Платон търси по-универсална ценностна позиция.

В това отношение той прилича на Ксенофонт, който също се обръща към чужди образци, за да реформира лошото настояще на родината си. За разлика от него обаче Платон се завръща в Атина, предпочитайки като своя учител Сократ да умре непризнат в родния град, отколкото да се скита безреден. Това става в осемдесетте години на IV век пр.Хр., когато създава Академията. Каква особена мярка на свързаност с родината и отвързаност от нея! Плодотворната дейност на Платон протича в отдалечение от актуалната Атина, не на площада и в народното събрание, а в тишината на своя дом, в тесния кръг на приближените. (Подобна среда би могла да се намери край всеки друг град.) Тонът на диалозите, метафизичната им проблематика са словесното и мислителното последствие на отстраняването от глъчката на агората и високата актуална реч в атинското народно събрание. Платон продължава откъсването, започнато от неговия учител. 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.

И трите пъти, когато пожелава да се прояви на общественото поприще, Платон напуска Атина. Случайност е, че приятелят му Дион е влиятелен в двора на сиракузките тирани и че именно в Сиракуза философът опитва късмета си на държавник. Но не е случайно, че му са чужди порядките на демократичната Атина и че тесните граници на нейната политика не отговарят на амбициите му за обемно обществено реформиране. На Платон е нужен човек с голяма власт, когото да посвети. Впрочем в това се състои държавническата му дейност — в

даване на прецепти, в беседи с властника далече от множеството, чието благо се обсъжда. Философът е убеден, че и във всичко друго, и в политическата сфера доброто решение се взима от малцината знаещи. Но той така и не открива тези малцина. Престоите му в Сиракуза са безплодни. След първия дори бива продаден в робство. Разочарованието от сиракузката монархия не връща симпатиите към родните демократични порядки, нито към полиското обществено съществуване. Завърнал се в Атина, Платон се затваря в „работния кабинет“ на Академията, за да потърси по идеален път безвъзвратно изгубената човешка среда. И докато Демостен пледира в народното събрание за политическата самостоятелност на Атина, за опазването на реалната полисна общност, а Изтокът предпочита да я замени с по-голямата на обединената под егидата на Македония Елада, в тишината на своя дом Платон аргументира тезата, че истинската родина на човека е прекрасният свят на принципите и че от никоя друга инстанция той не може да получи истинско благополучие. Загубената родна общност и разрушените традиционни ценности парадоксално биват заменени с метафизичния свят. Така че един от корените на Платоновия идеализъм е личен — това е невярата в този свят тук, невъзможността и философът, и най-добрите от неговото поколение да станат „люде от мира сего“. Един вид сублимация, Платоновият идеализъм решава проблемите на конкретното настояще, както е обичайно за ранната елинска словесност, с трансценденция.

Да се каже, че Платоновата философия сублимира личната съдба на философа или съдбата на едно поколение разочаровани аристократи, означава да се избере най-тесният и най-грубо обяснителният ъгъл на зрение. Не го пропускаме, защото в епохата на ранната гръцка словесност това по-интимно отношение между автор и творение се наблюдава за пръв път. Но то е свързано с други отношения и преди всичко с обективния статус на философската словесна творба. Без белези за субективна направа, тя се явява като нещо очевидно, като че ли отдавна съществуващо, за да съобщи устойчиви положения. Така че е по-съществено да очертаем особеностите на тогавашното философствувание в словесни творби, традиционното идеологическо поведение, на което при цялата си революционност като мислител Платон е все пак продължител.

Традиционността на идеологическото слово в ранна Елада се характеризира сполучливо с формулата „семантична зевгма“. Употребена по-специално за стила на Платон^[164], с нея добре се изразява общоважимата за ранната елинска литература склонност новото да се вплита в старото, в установеното от традицията. Както сюжетостроенето в елинската трагедия, опиращо се на традиционни митологични фабули, така и основната фабула за провалящия се владетел у Херодот представляват един вид зевгма като семантични структури, защото налагат актуално значение в традиционно смислово очертание. Нещо подобно наблюдаваме у Платон. В много пунктове неговата философия е толкова утвърждаване на нова позиция, колкото и възстановяване на стара. Преобръщайки и доразвивайки традиционни мироведни положения в едно отношение, в друго отношение или като общ контур Платон ги съхранява. Макар настроен бунтарски към близката традиция, а под влияние на Сократ антропологично и практически аналитично, той никога не се изразява последователно аналитично и в крайна сметка се отказва от антропологизма, за да усили в своята зряла философия обективизма и антииндивидуализма, зададени му от традицията на ранната елинска култура. В това развитие си казва думата житейският опит на Платон. Същевременно то представлява отчитащо новия опит зевгматично връщане назад. Платон изразява характера на своето конкретно време, но по-скоро принципите на самата култура, не толкова малкото време на своята съвременност, колкото цялата епоха от Омир до елинизма и дори цялото огромно време от първобитнородовия до полисният колективизъм.

Тази култура не познава духовната специализация, не допуска задълбочаване в сферата на индивидуалното, осъществява се устно в пряко човешко общуване. При всичките естествени отлики между етапите на тази неколковековна епоха по цялото ѝ протежение се открива странно подобие на творческите жестове. Делени от векове, Омир и Платон в редица отношения са по-сродни, отколкото съвременниците Платон и Аристотел. Очевидно е подобие то между Омировите богове, които се представят в „Илиада“ и „Одисея“ за реално съществуващи и същевременно имат функция на хипостазирани образни означения на вътрешните човешки сили, и Платоновите идеи, които също се мислят от философа за реално

съществуващи, но и за символни означения на родовите понятия^[165]. Общото в случая е подобното колебание между митическо и литературно у Омир и митическо и символно у Платон конципиране на действителността. То води и до подобие в идеологическата позиция — бих я нарекъл динамично трансцендентна.

От друга страна, каква дълбока промяна в изразните средства между Платон и Аристотел, който не разбира Платоновата диалектика, нито символизма му. У Аристотел философията вече е осъзнала своя предмет, докато у Платон това осъзнаване е все още борба на разни възможности, преплитане на различни форми на знание и на начини за реалното му предаване на действителни човешки същества. Това важи и за реторическата проза на Хераклит, както и за епическите поеми „За природата“ на Емпедокъл, Анаксагор и Демокрит. Разбира се, не е без значение, че Хераклит и Платон се изразяват в проза, а Анаксагор в епос. Но така или иначе в ранната елинска словесност наблюдаваме единна идеологическа тяга. Философията в нея е само тенденция, а не нещо реално, както се схваща от времето на Аристотел до днес.

Същевременно ранната елинска култура има свое разбиране за философстване. То кръжи около етимологичното значение „привързаност и осъзнат стремеж към знание“. Дискутирането му вероятно е една от причините за създаването на думата „философия“. За неин създател се смята Питагор. Предполага се, че той я сътворил от скромност, за да означа не като *sophía* (мъдрост) своето занимание. Но не по-малко вероятен е мотивът, че така Питагор отличил дейността си от *sophía*-та, смес от практическа мъдрост и всезнаене от Талесов тип, и подчертал теоретичния характер на своето философстване. Софистите от втората половина на V век пр.Хр. стъпват в следата на Талес (*sophistés* е синоним на *sophós*), докато Платон поема в посоката, зададена вероятно от Питагор.

Значението на „висше теоретично познание“ се пази и до днес в термина философия. Като следва Питагор и Парменид, Платон конкретизира това значение и му придава смисъла висше знание за истината на битието. Философията е преди всичко онтология. А понеже оптическата истина е заложена в безсмъртната човешка душа, но се овладява и постига с усилие, това налага философията да бъде и знание за познанието (гносеология) и на свой ред да предлага подход. Философията е и методология, сума от логически аналитични и не

само аналитични средства за достигане до оптическо знание. Като се опира на метафората за пътя (odós), Платон представя философствването като един вид „заедно преследване“ на истината. Така той дава живот на понятието „метод“^[166]. Свързани и взаимно усложняващи се, значенията онтология, гносеология и методология прехождат в антропологическата нагласа на Платоновото философствование. Оптическото знание не е нещо само по себе си. То се постига в хода на формирането на човека и човешкия свят. Поне според словесната постановка на Платоновите диалози философските възгледи са трудно отделими от модуса на благото, до което водят усвояващия ги човек. В диалозите се говори за постигането и прилагането на истината в практиката на един благополучен живот.

Една е конкретната позиция по този въпрос у софистите и реторите на Платоново време, които вървят по техния път, друга — в ироничното беседване на Сократ и еристично настроените Сократови школи, трета в реторическата школа на Изократ, който обвинява софистите във формализъм, а последователите на Сократ, включително и Платон, в откъсване от истинската действителност, от публичното полисно битие. Изократ употребява термина философия, за да означае образованието, предлагано в школата му — можем да го наречем условно подготовка за участие в публичния граждански живот. Така че философията в Платоново време повсеместно се разбира като идеологическа позиция в действие, като система за изграждане на човека, а оттук и като система на образование. Самият Платон пише своите диалози с публицистичната цел да защити срещу други и преди всичко срещу Изократ своя възглед за добре насочено образование. Или във външен аспект Платоновата философия е един вид специална култура, висше образование, което може да се получи в Академията.

Това значение се оформя едва в Платоновото време, но то реализира устойчивото за цялата ранна елинска култура разбиране, че философствването е активна идеологическа и реална житейска позиция. Философът е винаги излъчен — учен, обществен деятел или пътуващ преподавател по разни науки, той има битие, различно от това на другите хора^[167]. В това отношение не се отличава от рапсода, пътуващия поет или драматическия автор. И у Платон философът има различна житейска позиция — аскет е, както във „Федон“, който се занимава с „умиране“ и се вглъбява в себе си, или учен-математик,

както в „Теетет“. Философията е условие за друго, по-добро човешко съществуване, реализирана норма. Активна позиция към другите, тя реформира. Художествената литература също реформира — в това отношение няма разлика между елегика Солон и философа Платон. В едно обаче Платон довежда до крайност този жест — той не просто пише диалози, за да защити позиция и да въздействува върху по-широк кръг от хора. Философията-въздействие придобива у него строен и завършен вид. Истина за битието и методология за постигане на тази истина, тя става универсално средство за сдобиване с благополучие. Платоновата философия е евдемонична педагогика^[168], своеобразна евгеника, практика за спасяване от неблагоприятие. Поради това, макар и противоположна по дух на култовия ирационализъм, тя уважава душевния екстаз. На свой ред, понеже човешкото благополучие е основната ѝ грижа, тази философия се заема с човешкия феномен, с антропология.

Осъществяването е „светая светих“ за ранната елинска култура. Немалка грижа и за Платон е да открие начин за реализиране на философските си възгледи, за ефикасното им полагане в реална човешка среда. Тази култура разбира живото говорене като същина на действието. В това добре убеждават речите в историята на Тукидид. На свой ред и философията се счита практически реализирана, когато е словесно оформена. Вярва се, че подадена на слушателите с достатъчно въздействащ и формиращ текст, от нея следва и действие с подобен характер. В това отношение философската словесност не се отличава от другата, която наричаме литература. Дори когато е записано в диалог, Платоновото слово е предназначено за хората тук, за съвременниците. То не се мисли за „вечно достояние“, изпълнено е в нормата на устната култура на ранното елинско време.

В годините на Платон тази норма е все още действена, макар и разколебана от разпространяващия се като книга писан текст. Тукидид си представя своята история по-ефикасна като книга, четена след смъртта му, Изократ пише речи за издаване. Същевременно Сократ и Диоген от Синопа не пишат нищо. В Академията на Платон младият Аристотел си спечелва прозвището „четец“, което не е ласкателно. На прехода към IV век пр.Хр. културата на книгата се налага бавно и в много конфликти срещу традиционното устно общуване. Тези конфликти се откриват и в делото на Платон. Философът открито

защищава устното философствуване. Основният му аргумент е, че философското слово трябва да „се засява“ в душата на учещия младеж, където да покълва и да дава плод в моралните качества и блаженството на неговия притежател. На две места — „Федър“ (274 с — 277 а) и „Седмото писмо“ (341 с — 345 d) — Платон излага своите аргументи срещу писаното слово — то се откъсва от своя създател и остава без опора; може да отиде при всеки и при онзи, при когото не бива, и така да стане дори вредно, да окаже не нужното, а някакво друго въздействие. Контекстуално става ясно, че словото е нещо несамостоятелно, което не бива да се отделя от този, който го изказва, и онзи, за когото се изказва. Затова, в случай че се записва, то трябва да се използва като помощно средство на паметта или да служи за забава. За Платон словото е процес на общуване, осмислян от непосредствения си резултат.

Същевременно философът отстоява един тип устно общуване срещу други типове. Това отстояване не е по-маловажно от другото, срещу писаното слово. В Платоновата философска позиция опонирането на тържествената публична среда за общуване, предлагана от реториката или от високия жанр на трагедията, е дори по-съществено. Поддръжник на устното слово на елинската традиция, Платон е против шумното и гръмко слово, което вълнува човешкото множество, но го оставя непроменено. Традиционният празничен кадър на епоса и трагедията, патетиката на публичното говорене в народното събрание според него са не по-малко неефикасни от думите, записани в книга. Тези кадри са формализирани, в тях не се реализира истинско общуване с резултат. Подобно общуване е невъзможно в обемната среда на противопоставяне на изправен срещу множеството владеещ истината вития. Платоновата философия се осъществява в непрекъснат спор с реториката. Този спор се води и във формален план за словесната форма, която би осигурила ефикасно човешко общуване с резултат, но и в смислов план за това, че емфазата на площадното слово и специализираното занимание с обществени дела са безполезни и дори вредни. Спорът е и с т.нар. художествена литература — с нейните представителни високи жанрове: с Омир и трагедията. Платон поставя под въпрос нравствената пригодност на епическите и драматическите фабули, но обсъжда в дълбочина и това, че поради

широкият си кадър устното общуване с този род творби не може да се контролира и да се насочва към определен резултат.

Кои са тогава ефикасната среда и подходящият човешки обем за общуване? Те са дадени в самата действителност, философът ги е пренесъл в сценария на своите диалози. Това е реалното общуване между Сократ и неговите приближени, свързани в действителна връзка на уважение и обич, чувства, формиращи и приобщаващи към реалното слово, което звучи в този кръг. Слушателите на Сократ са обозрима група, еднородна и поради произхода си — произлизат от аристократически семейства. В този реален колектив влиянията са по-осъществими, отколкото в нееднородната маса на полиското гражданство в народното събрание. Разбира се, Сократовият кръг е също общество, един вид хетерия като политическите групировки по времето на Пелопонеската война. Това е една от причините на процеса срещу Сократ неговата дейност да се квалифицира като политическа. Но обществото от единомишленици остава все пак встрани от емфазата на обществения живот, то е достатъчно частно. В един смисъл асоциално, то може да се занимава и с метафизика. Осъществявано в неутралното пространство на гимназиона, на нечий частен дом или направо на улицата, в затворническата килия на Сократ (във „Федон“) или извън стените на града на бреговете на Илосос (във „Федър“), Сократовото беседване е отдалечено от публични плацове, респективно от емфаза и словесна условност.

С пренасянето на тази среда в диалога Платон открива за литературната проза частния свят на дома, на гимназиона и природата. В диалога те стават нещо повече от реалния кадър на добре отразеното Сократово беседване, превръщат се в съответна среда за слово, което развива философски възгледи. Но това е друг въпрос. В самата действителност Сократовото слово става носител на миогледна позиция, която отрича друга позиция — на площадката високопарна публичност^[169]. Диоген от Синопа отива още по-далече в този негативен жест. Сякаш разбрал, че като общуване Сократовото слово продължава рефлексата и респективно фалша на голямата човешка общност, той остава сам и млъква, отричайки и самото слово. Миогледно конструиращи с избора на частно пространство за общуване или с отричане на всякаква връзка с пространството на

човека, и Сократовата, и Диогеновата позиция твърдят нещо за природата на човека. Философът говори и когато мълчи.

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 философско слово е по-сложно и по-многостепенно от Сократовото беседване.

Платон достига до философска система. Както говорят данните за т.нар. Лекция за благо, философът е излагал пред слушатели своите възгледи. Лекцията е била утвърдена форма на публично общуване в класическа Атина. Тя се е практикувала още в V век пр.Хр. от софистите и рапсодите, както разбираме и от самите Платонов диалози. Монологичното лекционно слово по всяка вероятност е било образецът при оформянето на писания текст (т.нар. *pragmatéia*), който се утвърждава в писателската дейност на Аристотел. Нищо не пречи да предполагаме, че Платон е изнасял и популярни лекции пред поширока публика. Но сигурно в лекциите си пред избран кръг от опитни във философстването люди той е представял философската си система аналитично и неусловно в основните принципи, които не са изказани последователно в писаните диалози^[170].

Въпросът е, че в страстната защита на устното слово във „Федър“ Платон не пледира за словото на лекцията с популярен или по-строг трактатен характер. Той има предвид живото слово на действителния диалог. Може би не на отразения в писаните диалози разнообразен Сократов диалог, а на по-строгия, затворения в градината на дома му^[171] разговор между приближени, устойчив и като място на провеждане, и като форма на безизкуствено и същевременно сякаш сакрално общуване в осветеното пространство за въздигане към истината. Трябва да предполагаме, че е имало разлика между „реалистичния“ Сократов устен диалог, отразен в Платоновите диалози, и култово оцветения устен Платонов диалог, чийто реален сценарий не е придобил нужната митическа сила и не е имал изобразителните предимства на Сократовото беседване, за да стане сценарий на писания диалог^[172].

Да обърнем внимание на общото в тези два типа на устно беседване, на диалогично достигане до особена смислова позиция. И в двата случая се изследва някаква истина. В хода на разговарянето,

обменяне на реплики, се утвърждава или опровергава нечие интелектуално самочувствие, изпитва се способността на говорещия индивид да продуцира смисъл. Това се осъществява в реален колектив, чрез посредничеството на друг човек, който като един вид жив ограничител става критерий на истината. Истината в устното беседване се постига в процес на взаимно приобщаване към нея. Все едно че, макар и обективна, тя може да бъде истина само когато е не за едного, но и за друг. Диалогичното придвижване към нея се налага от характера ѝ, от това, че за нея трябва да се говори ту така, ту иначе. Именно диалогът, многотонен и постоянно разясняващ своя предмет, може да я обхване във всичките многообразни връзки, които я определят. Респективно това е непостижимо за еднотонното публично слово, в което формалното общуване с публиката измества съдържателния проблем — истинското формиране на човека с истински осъзнато постигана истина за даден предмет^[173].

Това живо формиране поддържа у Платон уважението към устното общуване със слово. Според философа то е най-съвършено в устния диалог, изпълнен между приближени и устремени към знание хора. Живото формиране на човека определя и особения възглед на философа по въпроса какво е произведение. Би било излишно да казваме художествено, защото истинското произведение според Платон далече надхвърля словесния продукт. Доколкото имитира някаква цялостност, словесната творба трябва да бъде цяла, да прилича на живо същество и нейните части да се съотнасят като телесните елементи на животно^[174]. Но истинското произведение е нещо произведено. А словото, тъкмо защото е живо и устно, остава неуловимо, то не е никъде и може да се осъзнае само в ефекта си. Произведение е оформеният човек, в още по-висока степен идеалната държава, както и създадената от демиурга прекрасна видима вселена^[175]. Този възглед на Платон за произведението определено следва свързаната с устната култура на ранна Елада представа, че словото формира непосредствено живата личност на един човек „тук и сега“.

И все пак писаните Платонов диалози са налице и някак противоречат на всичко, казано дотук. Дали са компромис и обикновено протрептично средство, с което философията се пропагандира сред по-широк кръг от съвременници? Или отразявайки

сценария на Сократовото беседване и унищожавайки живия ефект на диалогичността във факта на записването, те имат други предимства пред устния диалог — най-малко това, че ще се четат и от други поколения.

Има основание да се говори и за компромис. Платоновото творчество принадлежи на пределинистическото време, но то предвещава и книжната култура на елинизма. Философът, ценител на устната култура, поборник за устно беседване в затворен кръг от единомишленици, е лицето на Янус, обърнато към миналото. Докато Платон, който пише диалози и се грижи за публикуването им, е лицето на Янус, обърнато към бъдещето на книжната култура. Тя тревожи мислителя на елинския четвърти век, но е неизбежна. Писаният диалог може да се разглежда като компромис на срещата на устното общуване с писането. Компромисът предполага известен абсурд — това, че записаната устна и диалогично практикувана философия ще се възприема с четене, с вглъбяване в самота.

От друга страна, устният диалог може да се тълкува като път от площадното осъществяване на истина за човешко множество към мълчаливото ѝ постигане в самота от едного. Диалогът, който все пак се реализира в човешка група, достатъчно обществено, стои някъде по средата. Станция по пътя към епикурейското „живей скрито“ и към усамотението на философа-стоик, той е оставил зад гърба си публичното рецитиране на епос пред празнична тълпа, гръмкото слово на ораторите в народното събрание и патетичната реч на атическата трагедия, слушана под открито небе от целия народен колектив. Пред него е безсловесната поза на Диоген и самотният разговор със себе си в размишленията на Марк Аврелий. Останалият насаме философ може да мълчи и да се вглъбява. Но елинският философ и в самотата си продължава инерцията на публичността, затова пише. Като замества реалното общуване, писането създава нови, други възможности за общуване. Вероятно Платон е разбрал това, макар че никъде не го е изразил открито.

Писаната философия на Платон е нещо друго, различно от устната, не в смисъла, че я популяризира или представя художествено. Тя е различна като философствуване, а и като творба. За да я разберем конкретно исторически, е нужно да осъзнаем: 1) че тя не е просто

диалог, а писан диалог, достатъчно оформен като жанр, както убеждава по-късната литературна традиция, и 2) че е проза.

В рамките на ранната елинска словесност разделянето на поезия и проза има смислово ориентиращо значение. Един революционно настроен философ като Хераклит неслучайно пише в проза и сигурно не е случайно, че се изразява писмено. Прозата внушава достоверност, снижава тона, може да служи за налагане на „по-достоверна истина“. Разбира се, снижаването на тона в ранната елинска литература се върши не непременно от проза. Това може да направи дребнотемната и актуално настроена лирика, дидактиката в елегически размер. Но веднъж появила се, прозата изпълнява по-добре тази задача да полемизира с високите поетически жанрове по въпроса за действителното и за по-истинските проблеми, които трябва да интересуват човека. От друга страна, и вътре в прозата започва да действа законът за снижаване и изместване на тона, което води до създаване на нови прозаически форми.

Платоновият диалог снижава преди всичко тона на ораторската проза. На онова време ораторският монолог е утвърден начин за изказване. Разликата между него и диалога в това отношение се усеща ясно в историята на Тукидид. В пета книга историкът е предал преговорите между атиняните и жителите на остров Мелос в диалог (гл. 85–111). Ако сравним съдържанието му с която и да е официална реч от историята, в първия случай ще забележим сухата фактичност и откровения, дори циничен тон, а във втория по-общата, потържествена гледна точка, която налага определени високи ценности. Диалогът между атиняните и мелосците звучи неофициално като иззад кулисите. Неговата задача е като че ли да демаскира.

Платоновият диалог снижава тона на реторическото слово, но полемизира и с историческата проза, и то не само дотолкова, доколкото е реторическа. В историята на Тукидид историческата проза на ранното елинско време достига предел в конструирането на настоящата действителност като проблем. У никой друг историк до епохата на елинизма не е преодолян в такава степен митическият трансцендентен подстъп към настоящето, както у него. От друга страна, както беше показано в предишната глава, и Тукидид завършва с трансценденция — в принципа за човешката природа, макар и донякъде той да е конкретизиран в една културна типология. Още

додето, отдалечен от Атина в своето тракийско имение, Тукидид пише хрониката на Пелопонеската война, един друг участник в нея — Сократ — започва да беседва по улиците на града на теми, чиято връзка с войната е крайно косвена. Тези теми се занимават точно с това, в което Тукидидовата проза не би могла да проникне, въпреки че то става нейна сърцевина — с човешката природа. Преминало в писания Платонов диалог, Сократовото беседване пренася в него интереса към човешката природа. Така поради особената си прозаическа постановка диалогът започва да се занимава по-успешно с тази проблематика. Крайното решение е отново трансцендентно, въпреки че в много отношения то е по-функционално от онова, което са предлагали съществуващите поетически и прозаически жанрове.

Поради традиционния възглед, че произходът на жанра разкрива природата му, класическата филология е обръщала повече внимание на произхода на Платоновия диалог, отколкото на особената му функция в системата на елинската словесност в IV век пр.Хр. По всяка вероятност прозаическият диалог е създаден от Платон^[176]. Философът е имал както литературен, така и жив образец. За литературен пример му послужили диалозите в комедиите на Аристофан и Епихарм, но най-вече битовите диалози в мимовеите на Софрон. Знае се, че философът донесъл творбите му в Атина и че те били любимо негово четиво. Битово-сатиричната жилка на тези драматически диалози философът асоциирал с живото Сократово беседване. Как е станало това, не можем да знаем. Подобие то на литературния и на живия образец трябва да се търси в снижаващия критичен тон, в демаскиращата официалното начало линия. Именно тя оцелява по-късно, когато диалогът се налага като литературен жанр и става нещо като полемичен трактат, в който някакъв предмет се излага по-проблематично. Всички ученици на Платон пишат диалози, включително и Аристотел. И Цицерон излага в диалогична форма ораторските си възгледи, и писателите-антикваристи от късната античност я ползват, за да придадат известна художественост на неподредимото пъстрило от факти и да го направят така по-възприемаемо. Истинските следовници на Платон — философите-неоплатоници — предпочитат неутралната форма на трактата. По тяхно време диалогът е вече силно формализиран.

По времето на Платон обаче той е все още жива форма. Понеже му липсва традиция, дори писан, той остава встрани от това, което се счита за висока литература. Но точно така се оказва по-пригоден за особено аранжиране на проблеми. Такъв, какъвто излиза изпод перото на Платон, писаният диалог е значително по-комплексен от по-късно наложилите се литературен жанр. В същата насока диалогът се отличава от своите устни образци — Платоновото беседване в Академията, което не е отразено в него, и Сократовото беседване, служило му за пряк модел. Писаният Платонов диалог е повече от диалог, той включва не само разговаряне. Като предава и обстоятелствата на разговарянето, писаният диалог става разказ за диалог, дистанцирано предаване на беседа. Беседата в него е вградена в по-сложен *lógos*. Разбира се, беседността е налице не само в самата беседа. Жестът на противопоставяне, оприличаване, връщане назад, отпускане и издигане на тона се пренася върху *lógos*-а. Беседността става организиращ принцип. Но това е вторична беседност. Тя е липсвала в устния диалог и е можела да се постигне само в писмена форма. Поради написаността, поради възможността да се чете или слуша повторно или на части писаният диалог става протичане, което получава по-богат ред — една част може да се налага върху друга или да ѝ се противопоставя. Така поради новия начин на възприемане, зависещ от четенето, строежът на диалога става смислово значещ.

Тези аргументи не бива да се смесват с намеренията на Платон. Философът не е чувствувал писаните си диалози по-съвършени от устното беседване в градината на своя дом. Независимо от това писаната форма е придавала друг модус на неговата устна философия. Това, от една страна, оправдава търсенето на устната Платонова философия, а, от друга, стимулира разбирането на писаната не като по-богата или по-бедна от неписаното учение, а като друга. 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^[177]. Диалогът е драмата на поражението на Платоновия идеализъм и същевременно на обвързването му с определено равнище на действителност. По всяка вероятност на него се дължи „екзистенциалистичният“ коефициент на Платоновия идеализъм.

Произлизайки от устната беседа и разпространявайки се върху целия *lógos*, т.нар. беседност се връща и върху самото беседване в диалога, за да го направи диалогично по същество. В последно време бяха изказани съмнения за наличието на истински диалог в диалозите на Платон: Сократ всъщност имал монологично поведение, той бил носител на истината и затова манипулирал събеседниците си^[178]. Подобно твърдение има известно основание. Сократ действително манипулира своите събеседници, отнася се към тях почти вещно. Но това е само впечатление. То се поражда от съвременното разбиране за субективно равенство, което не бива да се търси в междучовешките отношения в епохата на атическата класика. Във връзка с това стои и принципно различното отношение към истината у Платон — тя се мисли за обективно съществуваща, затова и в отношенията към нея не се допуска либерално субективно равенство. Респективно истинската беседност в диалозите на Платон не бива да се търси на равнището на равенството на беседващите пред инстанцията на истината, т.е. на нивото на външната обмяна на реплики, а в диалогичното отношение към предмета на обсъждането^[179]. Външният диалог може да протича и монологично, но истинското събеседване е във вътрешното променяне на жестовите на обсъждането, във вътрешната промяна на гласа. Те се откриват и в говоренето на самия Сократ, протичащо в приливи и отливи и като стил, и като възгледи. Диалогичното по същество е в свободното, реплициращо отделните части аранжиране на словото, в промяната на гледните точки и на средствата за обсъждането на предмета.

Ако при определянето на писания Платонов диалог подходим формално, би трябвало да го дефинираме като прозаическа среда, в която контрапунктово се разполагат различни логико-аналитични и художествено-символични прозаически форми на изказ. Диалогът е преди всичко среда за динамизиране на различни видове слово, за контрапунктиране на определен брой форми на изказ.

Логико-аналитичните изказни форми в диалога на Платон изглеждат по-лесно отделими. Такава форма е реализираният в по-късните диалози аподейктичен *lógos*, в който едно лице извършва неколкостепенно доказателство с ясно обозрими елементи. Аналитичен характер имат еленхтичните (изобличаващи незнанието) Сократови в по-ранните диалози или диалектическите различавания

(диерези) в по-късните диалози^[180]. Аналитично средство е и самото беседване, доколкото е процедура на обхващане на даден предмет във всички възможни отношения, които го определят. Процесно и вътрешно сменящо гледната точка, в хода на беседването различеното и отделеното отново се свързват, за да може да продължи разкриването на предмета в друго отношение. Беседата е аналог на метода на мислене, на диалектиката^[181]. Тя неслучайно е получила името си от гръцкото „разговарям“ (dialégomai). Затова е редно да отнесем беседването към логико-аналитичните изказни форми в диалога. Веднага трябва да добавим — то е особено логическо средство. Внушава логичност, но страни от краен резултат. Неговата цел е да проблематизира даден въпрос, но не и да му отговори. Понеже отговорът прекъсва беседата, а диалогът, напротив, се стреми да я поддържа, за да пазят проблематичността, диалозите на Платон поддържат една методическа апоретика, която на свой ред води до определени екзистенциалистични внушения — особено в по-ранните диалози на Платон^[182].

Втората категория изказни средства наричам художествено-символични, тъй като липсва добър критерий за отличаването на извънлитературните символични от литературните словесни форми — редица пасажии с литературен характер в диалозите на Платон могат да се тълкуват и неутрално символично. Към тази категория би трябвало да се отнесат майсторските описания на обстоятелствата на беседването. По-чести в ранните диалози, те се правят обикновено в началото и края на текста и са един вид рамка за философския диспут. Доколкото имат прологична или епилогична функция, тези описания остават, общо взето, несмутени от смислови задачи и не влизат в скрития символичен план на диалога. Не може да се каже със сигурност кой е литературният им образец. Майсторски възпроизвеждащи места, живи лица и действителни житейски обстоятелства, те улавят един реален човек в частната среда на дома, гимназиона и портика, отворен към други подобни на него интелектуално любопитен и готов за общуване. Както убеждава и използваният в тези партии разговорен език на културните атиняни навремето, Платон улавя в рамковите описания на диалозите си реални късове от атинското настояще. Това е литературно достижение. И в този случай литературата в ранна Елада се поражда като описание.

Резултатът е нещо противоположно на обичайната трансцендентна реалност, с която се занимава високата елинска литература — изобразява се страна на една действителност „тук и сега“.

И все пак това е възможно, защото се върши извън произведението, в текстовата му рамка. Същевременно тази рамка не е без отношение към ставащото в диалогичната срединна част на диалога. Често рамката бива въввлечена в общата беседност като етап на движение, отречено в покоя на следващия разговор. От друга страна, разкритият във въвеждащите описания частен свят не е нещо външно за беседването не защото Сократовото беседване действително е протичало в сенките на колонади, по палестри, площади и частни домове. Както се посочи, със своята отстраненост от центровете на интензивен обществен живот частното пространство е по-съответна среда за метафизична дейност. Но трябва да признаем, че това съответствие далече не е пълно или точно. Във въвеждащите партии на диалозите цари описателно излишество, известна самоцелност. Именно тя е причина тези текстове да зазвучават литературно в тесния смисъл на думата.

В прозаическото пространство на писания диалог Платон увеличава разни литературни форми, имитира ги със средствата на прозаическата реч, като създава по този начин неравно, вътрешно разнообразно протичане, в хода на което дадена тема се обсъжда не само открито аналитично, но и скрито с преаранжиране на средствата на обсъждането. Платоновият диалог изглежда художествен, защото е стилистично разнообразен. Така диалогът „Пирът“, който в едно отношение е оформен като комедия, представлява низ от няколко слова, различни и в тълкуването, което дават на темата за любовта, но и като стилистично изпълнение. Диалогът „Федър“ също е изграден от речи. Но не само Лизиевата реч е различна от двете слова на Сократ, различават се по тон помежду си и тези две речи. Връх на Платоновото диалогично майсторство, „Пирът“ и „Федър“ най-добре разкриват особената литературна стихия, която можем да наречем аранжиране на мисълта в стилистично разнообразна среда.

Дали при тази аранжировка Платоновият диалог решава проблеми? Ако беше така, той трябваше да завършва с ново формулиране на поставения проблем. Много често обаче в края на ранните диалози Сократ отчита, че не се е достигнало до решение,

което свидетелствувало за неспособността на беседващите да се справят с проблема.

Какъв е резултатът в „Протагор“, щом като по въпроса за добродетелта двамата спорещи Сократ и Протагор се разминават и в края на диалога всеки твърди онова, което е твърдял неговият опонент в началото? Резултатът е апоретичен, подчертано е колко труден въпрос е добродетелта. Но може би поради запазената апория са опазени и двете лични позиции на Сократ и Протагор, все едно че повече внимание заслужава не въпросът, колкото мисловното му евдемонично застъпване. Казвам „все едно“, защото очевидно Платон не мисли така. Това е литературно-художественият резултат на наложената от беседността апоретика.

Ще дам още един пример с „Пирът“. Темата на този диалог може да се определи само в диалектично свързване на няколко определения. Участниците беседват за любовта и техните мнения са съотнесени като реплики, в чийто ход темата постепенно се въздига до хоралното си усложнение в речта на Сократ-Диотима. Само че обсъждането завършва по-скоро в словото на Алкивиад, представящо Сократ като възплъщение на оформилото се в разговора разбиране за любовта-въжделение по висше духовно благо^[183]. Цел на диалога е не толкова формулирането на общо положение, постигнато с криволичене в аранжирането на темата в разни прозаически изкази, колкото примерното реализиране на това положение в убедителен човешки пример. Или ако търсим литературата в случая, тя е както в многогласната аранжировка на общия проблем, така и в своеобразното му осъществяване. Литературата се поражда като че ли от срещата на общо положение и действителност. Действителността като реален човешки проблем е тяга към олитуриране в диалозите на Платон. Дали това е литература или само условие за литература, на този въпрос предстои да се отговори.

Подобна дилема се изпречва и по въпроса за апоретиката, за ироничното, криещо като че ли истината начало в диалозите на Платон. Дали това е криене, умишлено избягване на верния отговор, за да продължи беседването, за да се запази текстовото протичане в едно просто така, както просто така продължава животът? Да не би по този начин да се проявява разграждащата смислова стихия на литературата?

И да не би т.нар. стилистично аранжиране да представлява игра, която имитира самото жизнено разнообразие?

На пръв поглед изглежда ясно, че не от такава позиция е наложено смисловото многогласие поне в някои диалози на Платон. В така критикувания за стилистичните си несъвършенства от Дионисий Халикарнаски „Федър“^[184] е очевидно, че странното менене на тона и прозаическата форма следва от сериозната задача, че темата на обсъждането не е предварително дадена, а се постига с постепенно изместване и задълбочаване. Казано по платоновски, темата не може да се назове сполучливо с име, нито да се формулира словесно. Това, за което се говори в този диалог, има различни нива и влиза в различни отношения. То се нуждае от разгърнато третиране, за да бъде представено пълноценно. Затова е неточно да се каже, че „Федър“ има две теми — любовта и реториката, — които се разглеждат последователно в двете части на една зле композирана творба^[185]. Темата се постига в диалектически, а това означава и диалогичен ход.

Как става това? В прочетената от Федър реч на Лизий се говори неметодично за любовта, в първата реч на Сократ любовта е разгледана по-методично, определена е. Във втората реч на Сократ това определение е квалифицирано като едностранчиво и любовта е определена като вид лудост, а по-нататък лудостта — като проявление на първичното влечение на душата към битието. Разкривайки структурата на душата и описвайки нейния кръговрат, Сократовото слово говори по същество за любовта, говори за това, за което заслужава да се говори — за природата на душата. А това ще рече, че за една тема може да се говори отделно и лошо, както и по същество, свързано с това, което я определя. За да се говори добре за любовта, трябва да се говори за душата. Затова, понеже душата има нужда да бъде водена и формирана, а това формиране става в слово, темата за душата във „Федър“ се преобразува в тема за словото, за неговата добра устна форма — диалектическото слово, и за писаното слово. Сократ казва мнението си за Лизиевата реч и се произнася по въпроса, как трябва да бъде построено доброто словесно произведение. Темата на „Федър“ е диалектическа. Тя не е показана открито, защото не може да бъде изказана по друг начин освен в целостта на особено построено произведение, което реализира по неповторим начин прозаическата беседна структура на диалога.

Но нали художествените произведения са по принцип такива структуриращи сложна тема единства, които трудно се поддават на разкриващо смисловия им резултат редуциране във формулировка? Дали на това основание трябва да заключим, че Платоновият „Федър“ е литературно произведение?

За съжаление по този въпрос може да се отговори само догматично, а догматичните отговори са неубедителни. Сложното аранжиране на темата, което наблюдаваме в двата „най-художествени“ диалога на Платон „Пирът“ и „Федър“, може да се тълкува като един вид имитиране на жизненото многообразие, като пазене на принципа на жизнената среда в диалектиката на аспекти и различни нива на истинност. За такова отношение има податки и в други Платонов диалози, откриваме го в обемистата „Държава“. Така или иначе с основание можем да говорим за наличието на литература в диалозите на Платон. Същевременно в тях е налице друга диалектика с открит вид. Тя е аналитично средство, осъзната е от философа като един вид логика, необходима при разглеждането на определен тип въпроси. Не имитирането на жизнената среда е подтикът тя да се оформи като метод на беседно изследване в диалозите, а проблемите на битието, които са философски проблеми. Или в тази насока е редно да говорим за наличието на философия в собствения смисъл на думата в диалозите на Платон.

По-доброто обяснение обаче не е дихотомичното. Двете страни са свързани на ниво, за което названията литература и философия биха били еднакво неподходящи. Неслучайно и във „Федър“ диалектиката е наречена по-добра и истинска реторика. Тя е цялостно словесно поведение не само за аналитично вникване в даден метафизичен предмет, нито само за литературно-художественото му синтезиране с оглед на това да бъде внушен, но и за своеобразно реконструиращо моделиране на подобен предмет. Това моделиране представя предмета нагледно, без да го откъсва от динамиката на отношенията, в които влиза. Със сериозна философска цел Платон постоянно представя предмети, които, за да се представят добре, трябва да бъдат и други предмети. Различени като някакви, те трябва да бъдат и неразлично свързани с други. Доброто диалектично представяне винаги налага едното да се търси в другото и обратно. А да се говори за едно чрез друго и обратно, означава да се говори символично. На това равнище у

Платон се срещат художествената и логическата диалектичност на равнището на символа. Символът е нещо като литература и нещо като логика, без да бъде нито едното, нито другото.

Ред отношения в Платоновата затворена в отделни диалози философия трябва да се разбират символично, като активизирана, насочена към въздействие логика, чиято грижа е не да описва, а да конструира цялостно. Ето някои примери от „Федър“. Началото на диалога съдържа кратко описание на мястото край реката Илисос, където протича беседата на Сократ и Федър. Това е майсторски, поетично предадена природна картина, първият субективно преживян пейзаж в ранната елинска литература, служил за образец на по-късните буколически описания на природата. Настроението на Сократ и Федър на брега на Илисос може да се счита за предвестник на елинистическото обожаване на природата. Доколкото пасажът остава смислово несвързан с цялото на диалога и е едно естествено „просто така“, това е литература. Но описаното от Платон реално място край Атина има символична задача. Разговорът за четирите лудости на душата получава естествено вдъхновение от божествата, за които се вярва, че обитават край Илисос. Именно тук индивидът Сократ се деиндивидуализира и изказва истини, като че ли надхвърлящи неговата лична способност за проникновение. Сократ-Платон сериозно вярва, че понякога по-висшето се вселява в човека и говори чрез него. И още нещо — както забелязва един изследовател, ако вътре в стените на града се поражда несъвършен словесен продукт като речта на Лизий, лоното на природата е средата, подходяща за беседа, посветена на отвъднебесната реалност и авантюрата на привличаната от нея безсмъртна душа. В зримия свят покоят на летния ден край хладината на реката е като че ли най-съответното приближение към онази реалност. Пейзажът край Илисос е наглед настрани от диалектичната тема, обсъждана във „Федър“, въвеждащ символ, който пръв налага по-сетнешните твърдения в диалога, поставяйки ги в особена връзка.

Така може да се изтълкува и постройката на диалога — като символична организация на диалектичната тема, ниво, на което твърденията получават допълнителен модус. Темата на „Федър“ (в един свой аспект тема за доброто словесно оформяне на предмета на обсъждане) представлява своеобразно възхождащо разширение от любовта през лудостта, на която любовта е само един вид, към душата,

нейната структура и феноменологията на битието. На разширението към срединно цялостно обсъждане на въпроса отговаря симетрично следващото стесняване в две фази, в които последователно се разглежда природата на устното и на писаното слово. Според едно вече направено тълкуване^[186]

„Федър“ е организиран кръгово симетрично. В центъра на диалога е втората реч на Сократ, от двете ѝ страни стоят първата реч на Сократ и частта, посветена на истинското слово, а те са симетрично оградени от писаната реч на Лизий и последната част на диалога, занимаваща се с недостатъците на писаното слово. Симетрия се открива и в следната подробност — в началото е речта на Лизий, приятел на Федър, а в края на диалога става дума за приятеля на Сократ оратора Изократ. Това не е формалистична игра — Изократ не повтаря симетрично Лизий. Така е подчертан контекстуално резултатът от беседването на Сократ и Федър — докато Лизий не се съобразява с изкуството на доброто разглеждане на тема и на доброто оформяне на словесна творба (диалектиката), Изократ има отношение към нея и словесното му творчество ще бъде вероятно по-ценно от Лизиевото. Или казано на езика на структурата на диалога, краят е началото, но същевременно е и нещо повече. Може би и сам Федър, за когото е беседването, не е същият, какъвто е в началото на диалога. Това не се казва у Платон, но се очаква.

Кръговото симетрично организиране на творбата е характерно за ранната елинска литература. То се налага и като процедура на преодоляване на линейното времево протичане на творбата, композиционен корелат е на мита. Налага се и от устното ползуване на творбата, и от практиката на вазовото изографисване. В ранната елинска литература словесното произведение се идентифицира с керамичния съд, който се върти, за да бъде разгледан. Разглеждането завършва с достигане до началото^[187]. Понеже се допират, началото и краят попадат в отношение. Тази организация около център се открива и у Омир, и в атическата трагедия. Тя е нещо като общоприет начин за организиране, който се прилага безотносително върху един или друг материал като външна естетическа позиция, за която не се очаква подкрепа от материала.

В Платоновия „Федър“ положението е по-различно. Кръговото организиране около център повтаря символично отварянето и новото

стесняване на темата, диалектиката на протичането до положителен резултат и на недвижението-единство на темата. Както истината е едновременно динамична и статична, така и творбата е цялото като възхождане и низхождане, но и само центърът, за който останалото е просто рамка. В тази рамка се разглеждат несъществени акцидентни положения. Така че структурата на „Федър“ е символична нагледност, на чието равнище също се оперира смислово, и то не като се повтаря експлицитното смислово опериране.

Наложен от диалектическата постановка за истината като постигана и оформяща душата, символът в писаната философия на Платон трябва да се търси проявен и сложно като цялостна символично значеща организация на диалога. За това диалогът прави естествена податка, бидейки разногласна прозаическа среда. Разногласието се постига основно поради съчетаването на двата типа изказни средства — логико-аналитични и художествено-символични. Символът, трябва да повторим, действа не само във втория тип средства, в определени случаи той се разпространява като един вид организатор на разноречието и върху цялата среда на диалога. Свързвайки отделни части по принципа на контраста и аналогията, на непълното оприличаване и различаване, на равнището на цялостната организация на диалога, символичното отношение извършва скрито подобни аналитико-синтезиращи операции като откритото диалектическо разсъждение. В това отношение пасивният диалог се оказва среда за съчетаване на двойствено протичащи, допълващи се смислови операции.

Символът в диалозите на Платон е по-очевиден като отделен образ. Такива символични построения, които клонят към понятия, без да стават понятия, са Платоновите идеи^[188]. Типично символично построение, наглед за противоречивата природа на душата, е образът на колесницата, запрегната в два коня, в диалога „Федър“. Платон е склонен да се изяснява с такива образи. Често те се разгръщат в цели описания. Философът ги нарича митове и ги противопоставя на аналитичния λόγος. Тези митове са нещо като скица на истинското положение. Философът се обръща към тях било защото няма време да се изкаже открито аналитично (например във „Федон“), било защото поради сложността на въпроса подобно изказване му се струва невъзможно. Какво представляват тези новосъчинени в повечето

случаи от Платон символични образи и разкази, каква е тяхната функция в хода на диалогичното обсъждане?

Да вземем един отделен образ като този за душата-колесница във „Федър“! Нагледно и същевременно скрито символичният образ решава противоречие, като представя описвания обект динамично във връзката му с други обекти. В случая става дума за душата. В по-ранния от „Федър“ „Федон“ Платон за пръв път се занимава подробно с природата на душата. В четирите аргумента за безсмъртието ѝ, макар и опирайки се на митологеми, сравнително аналитично философът доказва, че душата е нещо безсмъртно и еднородно, на което се противопоставя тялото със своята смъртност и съставеност. Душата е мислещото и интелектуалното начало у човека. Като остават настрана на тялото, емоционалното и страстното начало в човека са оценени във „Федон“ като нещо отрицателно, което тормози постигането на истинско знание и блаженство. В основата си тази дуалистична конструкция също е митологема. Тя изглежда ясна и убедителна, същевременно повдига въпроси. В контекста на Платоновата философия тази концепция става незадоволителна като конструиране на човека и постановка за отношението на човека към света. Поради това, че определя за същност на човека интелектуалната душа, тя изхвърля като нещо акцидентно извън пределите на човешкото тази негова страна, която в традицията на елинската култура се възприема все пак за определяща го — емоционално-страстното начало. Човешкото бива стеснено и трансцендирано.

Това има своя функция в началото на IV век пр.Хр. Разбираемо е защо да се мисли по същество за човека за онова време значи да се мисли за безсмъртното му битие, за по-пълноценното отвъдно съществуване на безсмъртна душа. В митологемата за реалното безсмъртие обезцененото човешко същество запазва по този начин ценността си. Независимо дали е дошла от другаде, или е елинска по произход, тази митологема във „Федон“ е само абстрактно решение на човешкия проблем^[189]. Това решение е свързано и с конструктивно неудобство. Както се разбира от символичното описание на отвъдните наказания за морални прегрешения във втората част на „Федон“, човек е отговорен за стореното приживе, той би могъл да не го стори, опирайки се на оценъчната дейност на своята душа. Но тази дейност е нещо пасивно. Във „Федон“ душата е представена като принцип на

живота, но ако животът е движение, самото това движение при такава еднородна пасивна душа-оценъчна дейност остава необяснимо. Тази постановка откъсва душата от тялото, но също и от битието. Тя е едностранчива, неоперативна за конструиране на диалектическата ситуация на човека като нещо цялостно, определено не само от връзките с битието, но и отвътре, от самия него.

По-късно в един пространен пасаж на „Тимей“ (69 с и сл.) Платон определя човешкото същество не като драматична разкъсаност на душа и тяло и не като отрича съществуването му в този свят. Напротив — контекстуално той го приема, занимава се с неговата реалност. Човешкото същество в „Тимей“ е определено като двучастно съединение, същността му е формулирана като норма на съразмерност между душа и тяло. Традиционна елинска норма, тя и у Платон е един вид здраве. Респективно болестите се пораждат от превеса на душата или на тялото. Така обяснени в естествен тон, страданията на човешкото същество са по-скоро класифицирани. Същевременно човешката душа е разгледана в тристепенна йерархия: безсмъртна божествена част, дадена от бога и обитаваща мозъка, и други две смъртни — в гърдите и коремната област — които представят емоционалната природа на човека. По този начин както в здравото тяло и умереността е пренесено благото на душата, така и в структурата на душата, е пренесена телесната природа. Крайностите на душа и тяло са приближени. Вътрешно усложнена като категория, душата в „Тимей“ е структура, представяща целостта на човешкото същество. Но и в този пасаж видяната като нещо сложно в себе си човешка душа отново само е заявена като динамика, но не е представена в действителното ѝ отношение към битието. Причината за тази непълнота е аналитичният подход към темата в случая.

Всъщност само чрез символ би могла да се представи и вътрешната структура, и външната динамична проблематика на душата. Това е сложната задача, която решава Платон чрез символичния образ на душата-колесница и разгърнатата картина за кръговрата на душите в диалога „Федър“. Разгледан сам по себе си, образът на колесницата с двата коня и колесничаря се покрива с трите съставки на душата според аналитичната картина в „Тимей“. Черният кон е емоционалната душа от коремната област, белият кон — емоционалната душа от гърдите, а колесничарят-божествената душа,

обитаваща, в главата. Но този образ не е алегория, а символ^[190]. Затова съставките му не се покриват с определено значение. Образът налага идеята за единството на душата, докато в „Тимей“, изразявайки се аналитично, Платон говори за три отделни души, които имат и свои отделни движения. Символът на колесницата подчертава вътрешната противоречивост на предмета, показва го в драматичен наглед. Противоречивостта е представена като един вид мотор за движението на душата, макар че движението ѝ във „Федър“ е обяснено по-пълно (но отново образно) с възделението, което изпитва по отвъднебесната реалност. Душата се активизира от битието, нейното движение е издигане и падане, кръговрат на постигане и отпадане от интелигибилния свят. Благодарение на символа колесница вътрешноструктурните отношения в душата и външните отношения с битието са свързани и обяснени едни чрез други. Поведението на възделещата душа и въпросът за вътрешния модус на това възделение са разгледани благодарение на символа във връзка, която не е само образна, но се мисли и като реално съществуваща.

Както се разбира от централния пасаж във „Федър“, удобството на подобни символни образи за разясняване на комплексен предмет в динамичен план е, че те могат да се множат, допълват и съчетават. Така до образа на душата-колесница в диалога се развива образът на оперяващата се душа-птица. Стари индоевропейски символи^[191], събудени за целите на философския анализ, тези два образа се допълват смислово, без да трябва да се мотивира свързването им. Те са два примера, нещо като хипотеза, чиято нагледност прикрива евентуалните противоречия и дори се възползува от тях. В диалозите на Платон се откриват много пасажки, изградени като наниз от подобни символи със странни, също символни отношения между тях. Един вид многопосочни хипотези, доколкото могат да се анализират логически, тези символни образувания биха се оказали натрупвания на непълни доказателства, на ентимеми, ако използваме термина на Аристотел. Очевидно чрез тях се конструират модели, които не могат да бъдат изградени по аналитичен експлицитно логически път и които се конструират преди всичко, за да бъдат внушени. Или за да бъдем точни — внушени още преди да бъдат изградени окончателно.

Подобно символно, ентимемно натрупване откриваме в третата част на „Федон“, в която Сократ прави хипотетично описание на

земята, на подземния и надземния свят. В контекста на диалога то е беседна реплика на предишните дебати. Макар и основани на митологеми, тези дебати са развити в аналитичен тон. Описанието на Сократ е свързано с тях и логически, защото снабдява с аргумент тезата за безсмъртието на душата. Но то е по-скоро реплика, защото го прави с наглед, като развива реална картина. Нагледът позволява да се прикрият някои противоречия. Така в описанието на земята са свързани двете представи за кръгла и плоска земя, които в елинската научна традиция се редуват и отхвърлят. Символичната среда в случая, напротив, позволява те да се съчетаят, от противоречието се извлича смислов ефект. Сократовото описание в третата част на „Федон“ сигурно се основава на научна традиция в тесния смисъл на думата, в него се открива реален опит да се опише земната атмосферна динамика. Но в крайна сметка това описание е символично — то разполага йерархично земните нива, ориентира ги ценностно в едно светло, чисто, праведно горе и друго материално, нечисто и грешно долу. Това е прикрито конструиране на вертикално пространство с две възможности за битийст вена ориентация на човека. В описанието се открива компромисно включено другото, хоризонталното ценностно ориентиране, което е може би по-характерно за елинската културна традиция.

Така или иначе третата част на „Федон“ конструира образно и аргументира космологично това, което се обсъжда в предходната по-аналитична част на диалога драматичната напрегнатост между смъртна и безсмъртна част в човешкото същество. В скритото доказателство на описанието се оказва, че и в самата земя има подобна материално-нематериална тъмно-светла противоположност и че отвъдният живот на човека е един вид макродвижение в тези две ценностни посоки. Или в Сократовото описание космосът е очовечен, разбран е като ценностно пространство за идеалното движение на човека. По същество това е мит, още повече че така и човекът на свой ред е космизиран. Но това е само условие за пораждаване на мит. Описанието конструира поле, в което се движи не герой-представител на човешки колектив, както е в мита, в него се движи всяка душа. Може би във „Федър“, където душата започва да се разбира като митическа представителка на всички души, имаме приближаване към структурата на мита. Във „Федон“ обаче би трябвало да говорим по-

скоро за символ. С него само се моделира едно ценностно пространство, за да се аргументира по друг начин защитената теза за структурата на човешкото същество.

Както беше казано другаде, за да има мит — независимо дали първичен или вторичен, — най-напред е нужен герой — репрезентант на човешки колектив, а след това разказ за някакво преобразуване. Затова, ако искаме да бъдем точни, ще наречем мит в по-висока степен заключителния разказ за отвъдното пътешествие на Ер в „Държавата“. Този разказ повтаря нещо от описанието на земята във „Федон“, повтаря го оформено в традиционната фабула за шамана, който ходи в отвъдния свят и после разказва на своите съплеменници видяното и чуто там. От тази фабула у Платон са оцелели отделни мотиви, но те са като че ли вътрешно свързани с Платоновия представен свят. Вторичен мит с ясно предназначение, разказът на Ер в „Държавата“ е оформен алегорично. Докато въпреки наличието на ясно идеологическо предназначение „географското“ построение в края на „Федон“ е по-сложно, дори само поради обема си по-богато и в този смисъл символично.

В диалозите на Платон могат да се открият и други герои-митообразуватели като Ер. Но ако изобщо е правомерно да се гледа на писаната Платонова философия като на мит^[192], в нея се открива един-единствен герой, който я организира митически — Сократ. Изобщо писаният диалог в десетилетията след смъртта на философа увековечава неговата дейност и прославя неговата фигура. Платон е само един между многото, които се подвизават в тази форма. В делото му тя се откъсва от действителното Сократово беседване в името на по-високи цели от прославата на учителя. Учителят обаче бива митизиран като образ, митизира се и неговият случай — процесът и осъждането на смърт. Фигурата на Сократ се снабдява и с фабула, в която фактът на умирането се натоварва с по-обща значения. Поради това митизиране в науката все още остава открит въпросът за действителното Сократово осъждане. Трудно е поради преплетеното в реалните събития по-общо съдържание да се погледне на Сократ негероично.

Нашата задача в момента е да прочетем случая Сократ в трактовката на Платон като мит. Естествено това е вторичен мит, следователно неговата смислова задача би трябвало да бъде

сравнително ясна. Интересува ни не митическият образ на Сократ у Платон, а Сократ като герой на фабула, в която с разполагане на събития и сюжетен ход се решава смислов проблем, т.е. решава се не в обичайния несюжетен реплициращ ход, така както ни се разказва в прозаическата среда на диалозите.

В диалозите на Платон не се открива подобна фабула. Сократ присъствува винаги освободен от засягащи го случвания с комплексен смисъл. И в „Пирът“ това, което не се случва между Сократ и Алкивиад, доколкото е все пак случване, потвърждава философската природа на учителя, изначалната му устременост към битието. Постановката на Платон предполага разни форми на художествено-смислово моделиране на света, но не и сюжетност, нито събитие-смислов преобразувател. Затова и основният персонаж на тази „несюжетна“ философия е принципно несъбитиеен герой. Нещо повече — той е герой с несъбитиеен патос. Дори това събитие, което би могло да се натовари със събитийно напрежение, Сократовата смърт, дори то е изтълкувано несъбитийно. Колкото и да изглежда сюжетен диалог, Платоновият „Федон“ е по-скоро несюжетна творба — посредством сюжета на едно ниво в нея е утвърдена принципната несъбитийност в границите на човешкото съществуване.

Това не е направено догматично, нито открито. В крайна сметка един вид обсъждане на Сократовата смърт, Платоновият „Федон“ ни се разкрива като произведение със сюжетен ефект. Не е трудно да забележим, че като дискусия по въпроса за благополучието „Федон“, който често бива оприличавай на трагедия, и открито в аналитичните си части, и скрито по екземплярнен път се занимава със същите проблеми, обсъждани сюжетно от атическата трагедия. Отношението между диалога и трагедията не е случайно^[193]. В Атина трагедията има привилегировано положение като среда за идеологическо конструиране. Сократ се е отнасял опозитивно спрямо някои нейни постановки. Сигурно очертаването на човешката съдба в трагедията е било незадоволително за кръга на Сократ и сигурно новообразуваият се мит за мъченика Сократ е бил удобен случай да се преосмисли трагическото символизиране на човешката съдба в трагедията, още повече че в спора са се намесвали въпросите за същността на човешкото, решавани от трагедията сюжетно, а от Сократ и Платон открито, вече с осмисляне и формулиране. Опонирайки на трагедията,

Платон създава своя нетрагичен последователен герой, който е наясно с въпросите на благополучието и има еднозначно непатетично отношение към смъртта. Героят на трагедията, напротив — дори когато е наясно с въпроса за благополучието и изправен пред избор, предпочита достойната смърт пред недостойния живот, — все пак оплаква своя живот. В това противоречие трагедията фиксира реалната трудност да се определи дали животът е ценност сам по себе си, като съчетава два възгледа — за човешкия живот, ценност сам по себе си, и за човешкия живот като нравствена ценност, утвърждавана най-често в смъртта. Това противоречие е една от причините атическата драма да бъде сюжетен жанр, да конструира света на човека чрез събития, в чието отношение се преодоляват и други противоречия, но преди всичко това колебание между разни възгледи за благополучие.

Без съмнение устната Сократова философия е решавала евдемоничните апории на атическата трагедия, като е определяла по-еднозначно човешкото същество и характера на неговото благополучие. С избора на нравственото благополучие за сметка на реалния факт на живеенето Сократ е тръгнал в посоката, извървяна докрай от Платон във „Федон“ — откриването на истинското благополучие в отвъдното съществуване. Като развива мотива, че за човека е по-добре да не се е раждал, Платон стъпва в следа, която се открива у Херодот и в трагедията. Но там това е отделен песимистичен мотив. Платон преобразува неговото настроение в посоката на древния индоевропейски оптимизъм пред бъдещото отвъдно битие, като му придава философски смисъл — смъртта става условие да се постигне истинско знание. Във „Федон“ всичко това прозвучава като сериозна пародия на атическата трагедия, като един вид опониране на факта, че тя свързва противоречащи си възгледи за същината на човешкото благополучие и не отговаря на въпроса за същината на човешкото, а съвмества разни негови аспекти, че не преодолява противоречието между тях, а го покрива сюжетно. Това е идеологически спор, който определя и разликата между трагедията и диалога като символични форми.

Решим ли да прочетем „Федон“ от тази гледна точка, ще открием, че сюжетното протичане в диалога е двусмислено. Аргументирайки се в дълъг ход с аналитични и символични средства, Сократ иска да докаже на своите приближени, че смъртта е събитие не

с отрицателен, а с положителен смисъл, че тя представлява преход от нещастieto в този живот тук към благополучieto на отвъдното съществуване, където човек може да постигне единственото достойно благо — да познае битието. Стремeжът на Сократ е да се дегероизира, да представи своя случай за нещо естествено пред онези, които биха се занимавали с философия истински. По този начин изправеният пред своята кончина философ отнема на смъртта значението ѝ на „голямо лишение от благо“ и го преобръща в „придобиване на благо“. Той прави това и в аргументацията си, и на практика в своето поведение. Като умира спокоен и ведър и остава незасегнат от смъртта, той и отнема един вид възможността да се възприема като събитие. Изобщо с цялото си поведение Сократ е устремен към това да се въздигне в примерно положение, да се превърне в идеален индивид, в чиято съдба индивидуалното е напълно подчинено на общата нормативна ситуация, отнасяща се за всеки човек.

При тези разсъждения за отречената сюжетност във „Федон“ не бива да се изпуска от поглед фактът, че разглежданата „сюжетна“ част остава в рамката на диалога. Така по друг начин е изразено недоверие към сюжетността и е утвърдена принципната несюжетна позиция към света в Платоновия диалог. Но рамката на „Федон“ е обемна. Това също не бива да убягва от погледа. Обемна е, първо, защото в нея се разказва за събития в някаква степен действителни, пресъздаващи духовната фигура на любимия учител. По-големият обем придава самостоятелно значение на „сюжетната“ рамка на „Федон“. Но литературно звучене тя получава не от така представената отречена сюжетност, а защото контрапунктира две гледни точки. Изложихме по-горе Сократовата. Тя не е единствената. Срещу нея се оформя другата гледна точка, на неговите приближени, за които смъртта на Сократ въпреки всички аргументи, въпреки красноречието на учителя запазва смисъла си на трагично лишение. Близките на Сократ остават в реалния план, в който фактът на съществуването продължава да има значение на благополучие. Те остават неубедени. И ако в последните минути от живота на учителя съдържат сълзите си, то е от уважение към молбата му. Тяхното поведение е разбираемо и не е по-малко убедително от поведението на Сократ. Така че като краен резултат Сократовата смърт получава едновременно трагично и нетрагично тълкуване. И както атическата трагедия е възможна, тъй като покрай

ценността на човешкия живот като факт има и други ценности, които я поставят под съмнение, така и диалогът „Федон“ зазвучава в своя край като литературно произведение, защото Сократ не успява да приобщи на практика своите близки към възгледа за смъртта-благополучие. Аналитичните и символичните аргументи се оказват недостатъчни, за да се промени тяхното поведение. Или в случая търсената от нас литература в тесен смисъл на думата се поражда от вътрешнопротиворечивата ситуация, получила се от съчетаването на противоположни позиции. Устремен към това да дискутира и преосмисли сюжетния мит на атическата трагедия в неговата противоречива постановка за събитие, новообразуваният Платонов мит за Сократ парадоксално завършва с разколебан смисъл, т.е. с литература.

Разбира се, „Федон“ не може да бъде мярка за преплитането на мит, символ и литература в Платоновите диалози, които, както убеждава анализът на „Федър“, често достигат до оригинално символично решение и на нивото на цялостната структура на диалога. Сигурно и току-що изтъкуваният епilog на „Федон“ би могъл да се прочете символично. Тези прочити днес са нестабилни, защото се правят вън от определящата ги като символ или като литература среда, за която ние само се досещаме. Както се каза в началото на тази глава, именно реконструирането на тази среда създава мъчнотии при съвременното тълкуване на Платоновите писани произведения.

Колкото до принципните особености на диалога като масивен логос, изводите могат да бъдат по-сигурни. Оригинална прозаическа структура, писаният диалог предлага особена среда за философствването на Платон. Поради тази среда неговата философия изглежда апоретична, а в аспекта на човешките проблеми — донякъде екзистенциалистична. От формална гледна точка писаният диалог представлява прозаическа текстура, в която се вграждат разни видове логико-аналитични и художествено-символични начини за изказ. Като заема формата на редуване на реплики от драматичния диалог и от действителни разговори на философска тема, писаният диалог развива вторични реплициращи отношения. Той организира третираните проблеми на битието не само във формално разграждащо ги реплициране, т.е. открито и разногласно, а често и в символично значещо цяло. За писаната диалогична постановка е характерно още

нещо — един и същ въпрос при нея се поставя по различен начин на различни нива, винаги във връзка с поставянето на друг въпрос и що се отнася до диалозите от ранния и зрелия период, винаги в нагледна система-корелат на реална човешка проблематика. И символът в тези диалози се налага както от реалната диалектичност на изследваните обекти, така и от това, че диалогичната философия на Платон не толкова изследва и описва, колкото представя философските проблеми прагматично като реални проблеми, чието решаване-осъществяване на дело се очаква. Това е непосредствената причина за оптимистичното звучене на писаната философия на Платон от по-ранните периоди на неговата дейност.

Направените в тази глава изводи имат хипотетичен характер поради трудността да се подходи строго аналитично към изследваните текстове. Едва когато Платоновите диалози се представят в открит вид като едри натрупвания от силогизми и ентимеми и се открият средства да се опише техният многостепенен доказателствен механизъм, ще се разкрие и тайната на целостността им, най-високото достойнство на Платоновите философски творби.

[161] За дебатите в съвременното платонознание подробно Миллер. ↑

[162] За чуждото, негръцко влияние върху мисленето на Платон много хипотези, вж. Шейман-Топштейн. ↑

[163] Тази връзка се прави от Лосев, История II-III, който разделя зрялата класика на средна и висока, като свързва дейността на Платон с втория подпериод. ↑

[164] Вж. Classen. ↑

[165] В тази характеристика се опирам многократно на Лосев, с. 59, и на Лосев, История III, с. 313 сл. ↑

[166] За ловната семантика на понятието „метод“ у Classen, Untersuchungen. За все още нестабилизираните у Платон философски термини Аверинцев, Философия, с. 47 сл. ↑

[167] Интересна теза за извънситуативността на философа в древна Елада, което поражда мита за внасянето на философското учение от другаде, у Бояджиева-Бояджиев. ↑

[168] Тезата за Платоновата философия като един вид педагогика развита от немската класическа философия в 30-те години на нашия

век — вж. Миллер, с. 91 сл. ↑

[169] За площадно-устната култура на елинската класика Бахтин, вж. бел. 136. (в настоящото електронно издание — бел. 137.). ↑

[170] Тези въпроси разгледани компетентно у Бояджиев. ↑

[171] Това трябва да се разбира само образно, тъй като се знае, че в градината се беседвало само първоначално. По-късно заниманията са ставали в самия Платонов дом. ↑

[172] За пригодността на сократическия диалог да изрази особеностите на ранното Платоново мислене Stenzel. ↑

[173] По този въпрос Gadamer, S. 37 sq. ↑

[174] Платон, Федър 264 с. ↑

[175] Анализ на Платоновия възглед за художественото произведение у Давыдов. ↑

[176] За произхода на диалога и неговата история в античността Hirzel. ↑

[177] „Диалогът е възможен, докато сам не е само отношение към практиката, но и практика“ — Stenzel, Zum Aufbau, S. 335. ↑

[178] Аргументи срещу това твърдение у Бояджиев, Диалог. ↑

[179] Възгледът принадлежи на Бахтин, Естетика, с. 301 сл. Там на с. 336 приведено изказването на Маркс, че само в слово мисълта става действителна мисъл и за друг, и за самия изказващ. ↑

[180] Тези форми отделени от Regnbogen, S. 252 sq. ↑

[181] Идеята защитена у Gadamer, S. 41, и у Gundert, S. 298. ↑

[182] Това не означава, че може да се приеме тезата на Ясперс за принципино апоретичния характер на Платоновата философия — срв. за тази тенденция в съвременното платонознание Миллер, с. 92. ↑

[183] Много ценен анализ на „Пирът“ в тази насока у Лосев-Тахо-Годи, с. 133 сл. ↑

[184] Дионисий Халикарнаски 764 (Писмо до Помпей Гемин 2, 13). ↑

[185] Различни мнения за строежа и темата на „Федър“ у Robin. ↑

[186] В предишния и в този абзац ползувам заключенията на Wyller, S. 122 sq. ↑

[187] Привидно подобен, но по същество друг възглед у Stenzel, Zum Aufbau, S. 340 sq.: свързването на началото и края е резултат на логическо движение в кръг, което се подкрепя конкретно от факта, че

свитъкът не може да се разлиства назад, а след края следва винаги началото; ако искаме да четем отново, трябва да започнем отначало; при новото четене произведението е същото, но и различно. ↑

[188] Срв. Лосев, История III, с. 331 сл. ↑

[189] За различните концепции за човека у Платон обяснение и поставяне във връзка Dodds, Ch. VII. ↑

[190] Опирам се на тръгващия от Шелинг възглед за символа. Вж. бел. 38. (в настоящото електронно издание — бел. 197.) ↑

[191] Вж. по този въпрос Шейман-Топштейн. ↑

[192] Митическите пасажии у Платон, различаването на *mýthos* и *lógos*, особеното разбиране на мита като модел и проект — тези въпроси разгледани върху обилен конкретен материал у Тахо-Годи. ↑

[193] Този многократно засяган в научната литература въпрос най-пълно разгледан у Kuhn. ↑

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В основата на настоящото изследване стои убеждението, че за конкретно историческото разбиране на дадена литература или литературна епоха е необходимо осъществяващите се в тях промени да се опишат на основата на определени пазени в промяната стабилни положения. Един вид инвариант, като сочат какво не може да стане в историческото разгръщане, тези положения представят страната на неисторичното в историята, без което тя би била лоша история. Подобна генерална особеност или инвариант на една разгръщаща се във времето литература аз си представям като устойчиво сцепление на символи и ценности. Това сцепление е самата пренасяна в литературата културна среда. Един вид идеи и твърдения за това какъв е светът, ценностите и символите имат и комуникативен характер, кореспондират с типа комуникация при осъществяването на дадена литература, преминават в един род литературност, в поетика за пораждање и разбиране на словесните текстове в съответната среда.

При трудността да се говори за инварианта на цялата старогръцка литература погледът се насочва поотделно към двете основни епохи в нея — пределинистическото и елинистическото време. Свързани с различни по характер културни среди, те развиват и два достатъчно различни типа литературност.

Една от основните черти на доелинистическата гръцка литература, станала предмет на настоящото изследване, е особеното отношение между словесен текст и културен контекст в нея. Типологично и в схематичен план беше изяснено, че поради все още устния и традиционен характер на културната среда 1) решителното означаване на устно възприеманите и разпространявани словесни текстове става при еднократното им празнично и колективно ползуване, и 2) че това означаване клони към еднозначен резултат, към диктувано от устойчивите традиционни ценности ясно значение. От друга страна, поради писменото създаване на текстовете и либералната традиционност, поради обърканите общности и подвижната интегрираност на гражданите в полиса наред с това строго външно

означаване, израз на действащата в ранна Елада фолклорност, е налице и разсеяно означаване на словесните текстове, водещо до оригиналното им разбиране, до смисловото им означаване „отвътре“, т.е. ситуация, която наричаме условно литература. Така в социологически план типът на ранната старогръцка литература ни се разкрива като мярка между тези две ситуации, наречени фолклор и литература, а в плана на словесния текст като компромис между двата градивни елемента вторичен мит и литература в тесен смисъл на думата.

Наложен от устното битуване на словесните творби и на трансцендентното разбиране за действителност, наследено от миналото и продължаващо да се пази, митът в ранната елинска култура беше разкрит като по-еднозначно осмисляща словесните текстове стихия, като канонично слово, в чието опериране вътрешното смислово изграждане на творбата бива подчинено на нейното външно предназначение. Винаги адресиран до човешки колектив, за който произвежда определено значение, митът в ранната старогръцка литература на пръв поглед функционира като първичния мит — преодолява конкретното „сега“, извежда го в трансцендентна сфера. Но докато първичният мит урежда отношения между профанен и сакрален свят, вторичният мит в доелинистическата гръцка литература конструира ценностна среда, която е митическа, доколкото се възприема за общоважим модел за ориентиране в проблемите на човешкия свят.

Изследваният в ранната елинска литература вторичен мит е толкова фиксиран в словесния текст на литературните творби, колкото битува и в самата културна среда. Той един вид довършва започналата да се осъществява в устния или в писания словесен текст смислова задача. Митът е свързващото звено между словесния текст и живия контекст, в който текстът се осъществява като произведение. Това отношение между текст и контекст в ранната гръцка литература е твърде разнообразно, за да се фиксира в определена формула. В едно от парадоксалните си проявления то може да се застъпи така, че митът, носител на социалната семантика на творбата, да напусне текста, който да се окаже гола, обезсмислена и затова многозначна синтагма. Изобщо митът има склонност да се оформя в еднозначно неоперативен символ или образ-алегория. В древното всекидневие той се открива и в

третичен вид като сноп от значения, закрепени в някакъв героен образ. Тези образи могат да развият и бедна алегорическа фабула, да станат по този начин по-сложни концепти. Общо те образуват една митическа литература извън литературата или по-точно крайлитература, чието съществуване в пределинистическата култура е симптом за крайлитературния характер на самата литературна словесност.

Какво можем да кажем за страната на литературата в ранната елинска литература? Не толкова много, колкото за мита. Най-напред трябва да отбележим двойния смисъл при употребата на понятието „литература“. Като казваме „ранна елинска литература“, употребяваме думата в традиционния широк смисъл и имаме предвид съвкупността от литературни произведения във времето от Омир до Платон. От друга страна, говорим за „страната на литературата“ в тази литература, за разбирането и ползуването на литературни творби, характерно и за съвременността и можещо да се нарече „литература в тесен смисъл на думата“.

Как се проявява тази литература в тесен смисъл на думата в ранната гръцка литература? Тя е преди всичко тяга към отнемане на инициативата на контекста и поемане на смисловото организиране на творбата от нейния текст. Литературата в тесен смисъл на думата е един вид увеличаване на дела на оригиналното смислово организиране вътре в текста. Така поради усложнените отношения с кода на жанра и с други литературни форми и съответно поради различните възможности за разчитане от по-субективно настроени откъснати един от друг адресати текстът става по-многозначен. Литературата има външния вид на дисоциация на колективен адресат и вътрешния на обособяване на текста като нещо достатъчно затворено, завършено и отграничено от контекста на определено ползуване и разбиране. Този процес на превръщането на текста в творба се осъществява успоредно с външния фактор на разпространяването на практиката на четенето през IV век пр.Хр.

Характерната за литературата в тесен смисъл на думата тяга към смислово изграждане има различни проявления. Тя налага по-сложна несимволична композиция в литературните текстове, води до особено оркестриране на смисъла с разположение на части в свободен формален ред, който действа независимо от сюжетното митическо изграждане. В това отношение стават особено значещи композициите

на несюжетни литературни произведения — на „Дела и дни“ на Хезиод или на някои диалози на Платон. Същевременно други диалози на Платон („Федър“) имат композиция със стабилно символично значение. По този начин се избягва възможността за литературно „разхлабване“. Това е строеж, който функционира като мит. Съдържателното проявление на литературата по линията на разхлабения смисъл и многозначността беше търсено в опита да се конструира по-функционална представа за настояща действителност, да се постигне приближаване до реалността или по-точно до възможността да се тълкува тази реалност по-субективно и по-динамично. В тази насока особено важна роля изиграва прозата^[194].

В настоящото изследване ранната елинска литература беше моделирана като компромис между двете страни на мита и литературата. Затова, ако искаме да я характеризираме цялостно, можем да я наречем „предлитература“. Както сполучливо се изразява Сергей Аверинцев, „Омир вече не е първобитна митология, но Софокъл все още не е докрай лична литература“^[195]. Ако предлозите „пред“ и „до“, прикачени към литературата, налагат аспекта на развитието, не по-малко успешно бихме разкрили особеностите на тази литература, ако наречем словесното творчество от Омир до Платон „крайлитература“. Защото, също както в съвременните паралитературни жанрове, наблюдаваме в атическата трагедия как отделните творби илюстрират здравата жанрова структура, налагаща устойчив комплекс от значения. Това е едното ниво в сложния им текст. Другото е т.нар. литература в тесен смисъл на думата. Или изразено противоречиво, както атическата трагедия, така и старогръцката литература до епохата на елинизма са като тип крайлитературни, един вид фолклорни и същевременно са достатъчно оформени литературни явления. Типът им е конкретно исторически определена мярка между тези две страни, която трудно може да бъде изразена с формула.

Подобно типологизиране не бива да бъде самоцелно. В крайна сметка то обслужва и предхожда добрата история на литературата. Крайната цел трябва да бъде историята. Адекватно би могло да бъде само историческото проникване в явленията на старогръцката литература. Разбира се, става дума не за каквато и да е история, а за съвременно, теоретично издържано изложение на хода на нейното

историческо ставане. Независимо че е най-продължително обработваната литературна област, старогръцката литература също чака своята съвременна история. Как би изглеждала тя? Във всеки случай не би излагала безразборно факти от различен разред, а дала си веднъж сметка за специфичното неизменно положение, би осъзнала и това, което се променя, би го следила цялостно и систематично. Подобна история би се занимавала не с отделни идеи, образи и мотиви, които плуват на повърхността на литературните явления, а със системата, която ги поражда, както и с отношенията, в които влиза тази система в контекста на живата човешка реалност.

Подобна литературна история е все още идеал, който не бива да бъде прекалено агресивен и да смущава редовите занимания на затворения в една или друга малка област съвременен литератор. Самата старогръцка литература поддържа този реализъм. Макар че с разработената си почва благоприятствува покълването на съвременно виждане за литературна история, от друга страна, като най-стара област на литературната история тя поддържа и ред полезни предразсъдъци. Ведно с тези предразсъдъци продължава да живее и чедото на филологията, старата литературна история, която по същество представлява изложение на поредица от факти, организирани от правилно следващи идейни положения. Съществуват и други идейни схеми, но особено утвърдена е тази на Хегел, според която в елинската литература се наблюдава развитие към самоосъзнаване на индивида и към налагане на диалектически възглед за неговото място в човешкия свят. В литературната област се смята, че това развитие има паралел в следването на трите рода — епос, лирика и драма. Любопитно е да се опише приближаването и отдалечаването от подобни едри идейни схеми в историите на старогръцката литература от Шлегел до наши дни. Във всеки случай идейните схеми се изработват от естетиката и рядко се застъпват в съвременните литературни истории, които предпочитат да се ориентират във фактите позитивно. Едрите схеми рядко се съчетават с изискването за филологическа съвестност. По-скоро са налице две крайности — на идеологизиращата история на общи положения, които само се подкрепят от текстове, и на позитивната история, която чака текстовете сами да ги предложат. Съвременната теоретична литературна история

едва ли би възникнала от обикновената мярка между тези две крайности. Иначе това щеше да стане отдавна.

Днес се осъзнава, че една история на идеите в литературата не е истинска литературна история, защото идеите не се развиват сами по себе си. Моторът, който ги поражда и движи, е вън от литературата, макар че тя има немалък дял в захранването му с енергия. От друга страна, се говори за история на литературните езици като за по-специфичен предмет на литературната история^[196]. Подобна история може да бъде описателна, но най-добрият ѝ вариант е функционалният — наблюдаването на това как функционират тези езици. Може би този е пътят към теоретичната литературна история, стига само литературните езици, комуникационните параметри на литературата, да не се разглеждат като нещо независимо от това, което се изказва от тях. Старогръцката литература и особено нейният ранен период убеждават, че литературният език не е нещо независимо от ценностните реакции, от идеите, които се пазят, пренасят и конструират от него. Така че историята на идеите и ценностите не би била история. Историята на литературните езици, на комуникационните параметри на литературата би била в още по-ниска степен истинска литературна история. Но ако бъде насочена не към формално описание на литературните средства, а към историята на функционирането им, тя би се оказала и по-добра история на идеите, защото би наблюдавала системата на пораждането и въздействието им в пълнотата на обществения процес. Взаимосвързаността на явленията поражда парадокси, които не бива да отстраняваме прибързано. Както и в случая, като се стремим към съвременна теоретична литературна история, не бива да забравяме, че доколкото е нещо зависимо и винаги недостатъчно обособено, литературата никога не може да получи абсолютно своя история. И най-добрата литературна история ще бъде история в по-ниска степен от добрата история на човешкото общество. В крайна сметка само обществото има по-самостоятелна история.

Една от причините да не бъдат напълно сигурни нашите изводи е принципната неустановеност на литературоведската научна реч. Колкото и съвестно да е литературното изследване, каквито и ценни наблюдения да направи, то трябва да им придаде форма, която да послужи за възприемането им. Липсата на подобна установена форма, флуидността на научната реч е сериозен епистемологичен

проблем и в литературата, и изобщо в хуманитарната наука. От решаването му в немалка степен зависи решаването на ред конкретни научни проблеми в хуманитарната област. Безспорно това е труден въпрос и сигурно не близкото бъдеще ще му отговори. Ако не друго, сега-засега поне трябва да бъде осъзната смесената природа на речта в литературоведските изследвания, наложена и от особеностите на литературния феномен, и от особения социален статус на литературнокритическата дейност. Тази смесена природа способствува за по-широкото социално осъществяване на литературоведските творби, но пречатства за собствено научното проникване в литературните явления.

В много по-висока степен от ред други хуманитарни области литературната наука обсъжда своя предмет с понятия и фразови клишета, които принадлежат на всекидневната реч. Бедата сигурно щеше да е по-малка, ако литературните анализи се вършеха направо на езика на всекидневието. Това, разбира се, е невъзможно. Литературоведската реч се обособява все пак като нещо условно. Така или иначе тя придобива вид на трактатен монолог, в който се маркира научност. Това става, от една страна, с вкарване на всекидневни понятия във формалнологически отношения. Понеже не са предварително подготвени за подобна операция, те бързо превръщат направените силогизми в ентимеми — в непълноценни от логическа гледна точка, но действени реторически умозаклучения. От друга страна, научността в литературоведското изследване се маркира със заемане на отделни понятия и дори на цели отрязъци научна реч от съседни хуманитарни или природонаучни области. Поради сложността на литературния феномен те бързо се метафоризират в литературоведската реч и станали многозначни като малки митовесимволи, извършват своята работа по привидно аналитичен начин, а всъщност със смесвания, аналогии, подмени и прехвърляния, характерни за художествената реч^[197].

Тази особеност на литературоведската реч се усилва и става подчертано неефикасна, когато литераторът е недобросъвестен. Но не отрицателно проявената субективност е проблем в случая, а стимулираната от литературния феномен и от така наложилата се литературоведска реч принципна субективност. Разбира се, тя може да бъде ефикасна и в социален, и в тесен научен план. Проблемът е, че в

рамките на така оформилия се литературоведски жест литератураторът има право сравнително свободно да избира ingredientите на своята научна реч. Тя изразява и случайните моменти на неговото оформяне, както и своеобразния литературоведски жаргон, който също поради външни за изследваните литературни явления причини се е наложил в определена среда. Понеже в добрия смисъл на думата това е обществена среда, чийто език е идеологически инструмент (самата литература винаги клони към това да бъде идеология), литературоведският жаргон на свой ред става идеологически език за отстояване на определена ми­рогледна позиция. Литературоведската реч изразява особеното място на литературатора в обществото, неговата роля на трибун, на разносител на културни ценности, на посредник и едва през тази призма — проблемите на разглежданото литературно явление. Разбира се, отношението може да се наблюдава и обратно — разглежданото литературно явление утвърждава настоящото битие на литературатора, който неизбежно започва да се възприема като представящ интересите на някакво общество.

Литературоведската реч способствува за това смесване. Като казваме, че тя препятствува научното проникване в литературните явления, правим не критика, а отчитаме особеностите на научния предмет литература, дълбинното основание за затрудненията, които изпитва литератураторът, преследвайки постоянно изплъзващия се литературен феномен и постигайки същевременно нещо друго. Става дума за това, че повече от всеки друг хуманитарист литератураторът е изложен на опасността да смесва своето битие с битието на наблюдаваното от него явление^[198]. Това смесване е трудно да се избегне, защото и двете страни са човешки феномен. Да се издигне преграда между битието на литературатора и битието на литературата е желано, това е, така да се каже, научен идеал. Но то не е крайно осъществимо, преградата никога не може да остане решително вдигната или свалена. Както добре се знае, битието на литературатора и битието на наблюдаваното от него литературно явление са в отношение на обмен, на диалог^[199], при който анализът се осъществява със смесване. Ако беше възможно да се опишат аналитично тези две страни, да станат съизмерими като различни, но в същото време в еднаква степен човешки феномени, можеше да се постави въпрос и за метаезика, на който наблюдаваното явление би

било описано открито, а не като се смесва със ситуацията на наблюдателя. Сега-засега твърдим, че всяка литературоведска процедура е диалог. Но ако този диалог е един вид смесване, взаимно тълкуване, ставащо несъзнателно и много често преодоляващо реална времева дистанция в извънвремева структура, литературоведският анализ би се оказал митическа операция. Колкото по-слабо осъзнава своите основания, толкова по-изложен на митическо смесване е литературоведският анализ. Както и в случая, занимавайки се с функцията на мита в ранната гръцка литература и генералните особености на тази литература, аз съм принципно изложен на опасността, като решавам съвременни проблеми чрез древния материал и древни проблеми чрез съвременна проблематика, да остана на равнището на смесването, на обикновеното означаване. Осъзнаването може да отхвърли лошата страна на мита, но самото смесване нито може, нито е редно да бъде отстранено.

Така е и в случая. Поради своята отдалеченост и достатъчна обработеност старогръцката литература е изключително пригоден предмет за решаване на съвременни теоретични проблеми на литературата. Като търсим да определим функцията на мита в ранната елинска литература, в благото отдалечение имаме възможност да погледнем и на съвременния статус на литературата, за чието разбиране сме възпрепятствувани понякога поради липсата на отстъп. Старогръцката литература е филтър, който намалява обилната светлина, струяща от съвременния обект, и позволява да го разгледаме внимателно. Разбира се, отношението е диалектично — на свой ред и съвременността е парадоксален, по-кратък път към генералните особености на старогръцката литература, възможност да ги формулираме по-ефикасно, без да прекаляваме в сублимирането им в идеали, както това става в първата половина на XIX век.

Но кой е тогава подходящият литературоведски език? На подобен въпрос едва ли може да се отговори. Литературната наука вероятно още дълго ще бъде обслужвана от разни „научни жаргони“, които ще имат за граница, от една страна, строгия специалистичен език, а, от друга страна, всекидневната реч. Колебанието между двете страни се налага от диалектичната природа на литературата. Нейната обособеност като специфична проява на човешката духовна дейност стимулира в литературоведското занимание тягата към условен научен

език. Недостатъчната обособеност на литературния феномен, неговата естествена неразличеност от човешкия жизнен контекст поражда на свой ред обратна тяга — към всекидневната реч, която по-функционално от научната изразява разхлабената смисловост на литературния текст.

По-строга или по-свободна, литературоведската реч клони към реторика. Ако реториката все още е сводът, под който литературното изразяване се чувства у дома си, то е, защото реторическият стил поддържа смесеното взаимно анализиране-дифузиране, характерно за литературоведския подход. Същевременно реторическият стил се оказва пригоден да поеме и социалната мисия на литературната критика, това, че покрай анализирането тя убеждава, внушава, осъществява контакт с определена аудитория. Реториката е минимален митизъм, компромисно полуаналитично-полухудожествено средство, добре изразяващо дифузията на проблемите на литератора с проблемите на литературното явление и аудиторията, на която се посвещава литературното занимание. При всичките възможни спекулации реториката е откровена в това, че смесва и внушава. С малко дисциплина и самосъзнание нейната спекулация може да се ограничи във възможната степен. Много по-тежък ми се струва грехът на неутралното научно обяснение, което прикрива своята субективност в привидно устойчиви категории и преднамерена сухота.

[194] Според Бахтин романът е този особен жанр, който е в състояние да изрази функционално настоящето. Опирайки се на Бахтиновата идея, аз я разширявам в следната насока — това е тенденция на т.нар. литература в тесен смисъл на думата, която на свой ред е изразена по-пълноценно в прозата и особено в романа. ↑

[195] Аверинцев, Психология, с. 114. ↑

[196] По този начин поставя за пръв път въпроса Barthes, *Essais*. Тезата за история на литературните езици се поддържа от привържениците на структуралната поетика — срв. Genette, p. 18 sq. ↑

[197] Този въпрос поставен и разгледан подробно в друга хуманитарна област от Гарден, с. 252 сл. ↑

[198] За литературната критика, наречена най-добър пример за съвременна митология, Lévi-Strauss, *Anthropologie II*, p. 322 sq. ↑

[199] Този генерализиран от М. Бахтин възглед се разпространи широко в съвременното литературоведско мислене. За това допринесе и Todorov, Bakhtine. ↑

ИНДЕКС НА ИЗПОЛЗУВАНАТА ЛИТЕРАТУРА

I. СТАРОГРЪЦКИ АВТОРИ

Аристотел, За произхода на животните = Aristoteles. Works. 13: Generation of animals. With an Engl. Transl. by A. L. Peck. Cambridge-Mass., 1968.

Аристотел, Метафизика = Aristoteles. Metaphysica. Rec. W. Jaeger. Oxonii 1960.

Аристотел, Поетика = Aristotelis de arte poetica liber. Rec. I. Bywater. Editio altera. Oxonii 1911 (на бълг. Аристотел. За поетическото изкуство. Прев. Ал. Ничев. С., 1976).

Аристотел, Реторика = Aristoteles. Ars rhetorica. Rec. W D. Ross. Oxonii 1959 (на бълг. Аристотел. Реторика. Прев. Ал. Ничев. С., 1986).

Дион Хризостом = Dion Chrysostomus. Works. With an Engl. Transl. by J. W Cohoon. V. I. Cambridge-Mass., 1961.

Дионисий Халикарнаски = Dionysii Hallicarnassei opuscula. Ed. H. Usener et L. Rademacher. Vol. I-II. Lipsiae 1899–1929.

Еврипид = Euripidis fabulae. Rec. G. Murray. T. I-IV. Oxonii s. a.

Есхил = Aeschyli septem quae supersunt tragaediae. Rec. G. Murray. Editio altera. Oxonii s. a. (на бълг. Есхил. Трагедии. Прев. Ал. Ничев. С., 1967).

Ксенофонт, Гръцка история = Xenophontis opera omnia. Rec. E. C. Marchant. T. I.: Historia graeca. Oxonii s. a. (на бълг. Ксенофонт. Гръцка история. Прев. Р. Стефанов, в: Ксенофонт. Исторически съчинения. С., 1984).

Омир, Илиада = Homerus. Opera. T. I-II: Ilias. Rec. D. B. Monro et Th. W Allen. Editio tertia. Oxonii s. a. (на бълг. Омир. Илиада. Прев. Ал. Милев и Бл. Димитрова. С., 1969).

Омир, Одисея = Homerus. Opera. T. III-IV: Odysseia. Rec. Th. W. Allen. Editio altera. Oxonii s. a. (на бълг. Омир. Одисея. Прев. Г. Батаклиев. С., 1981).

Пиндар = Pindarus. Carmina cum fragmentis. 1: Epinicia. Post Br. Snell ed. H. Maehler. Leipzig, 1971.

Платон = Plato. Opera. Rec. I. Burnet. T. I-V. Oxonii 1905–1913 (на бълг. Платон. Диалози. Том I-IV. С., 1979–1990).

Софокъл = Sophoclis fabulae. Rec. A. C. Pearson. Impressio altera. Oxonii s. a. (на бълг. Софокъл. Трагедии. Прев. Ал. Ничев. С., 1956).

Страбон = Strabonis geographica. Rec. A. Meineke. Vol. I. Lipsiae 1921.

Тукидид = Thucydidis historiae. Rec. H. St. Jones. T. I-II. Oxonii s. a. (на бълг. Тукидид. История на Пелопонеската война. Прев. М. Мирчев. С., 1979).

Хезиод = Hésiode. Théogonie. Les travaux et les jours. Le bouclier. Texte établi et traduit par P. Mazon. P., 1977 (на бълг. Хезиод. Теогония. Дела и дни. Прев. Ст. Недялкова. С., 1988).

Херодот = Herodoti historiae. Rec. C. Hude. T. I-II. Editio altera et tertia. Oxonii s. a. (на бълг. Херодот. История, ч. I-II. Прев. П. Димитров. С., 1986–1990).

II. СЪВРЕМЕННА НАУЧНА ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев = С. С. Аверинцев. Греческая литература и ближневосточная словесность, в кн.: Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971 (на бълг. С. Аверинцев. Гръцката „литература“ и..., в кн.: Традиция, литература, действителност. С., 1984).

Аверинцев, К истолкованию = С. С. Аверинцев. К истолкованию символики мифа об Эдипе, в кн.: Античность и современность. М., 1972.

Аверинцев, Поэтика = С. С. Аверинцев. Древнегреческая поэтика и мировая литература, в кн.: Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.

Аверинцев, Психология = С. С. Аверинцев. Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии: Вопросы литературы 1970, 3.

Аверинцев, Слово = С. С. Аверинцев. Славянское слово и традиция эллинизма: Вопросы литературы 1976, 11.

Аверинцев, Традиция = С. С. Аверинцев. Традиция греческой „диалектики“ и возникновение рифмы, в кн.: Контекст 1976. М., 1977.

Аверинцев, Философия = С. С. Аверинцев. Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда, в кн.: Новое в современной классической филологии. М., 1979.

Бахтин = М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975 (на бълг. М. Бахтин. Въпроси на литературата и естетиката. С., 1983).

Бахтин, Эстетика = М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Бергер = А. К. Бергер. Политическая мысль древнегреческой демократии. М., 1966.

Богатырев-Якобсон = П. Г. Богатырев и Р. Якобсон. Фольклор как особая форма творчества, в кн.: П. Г. Богатырев. Вопросы народного искусства. М., 1971 (оригинал на немски език от 1920 г.).

Богданов = Б. Богданов. Двучастните трагедии на Еврипид и въпросът за описанието на мирогледната проблематика на атическата трагедия. Кандидатска дисертация. С., 1975.

Богданов, Културологията = Б. Богданов. Митът в културологията на Ролан Барт: Литературна мисъл 1981, 2.

Богданов, Литературата = Б. Богданов. Литературата на елинизма. Културно-социологическа и жанрова характеристика. С., 1979 (второ изд. 1997 г.).

Богданов, Митът = Б. Богданов. Митът в литературния процес на античността: Литературна мисъл 1976, 6.

Богданов, Орфей = Б. Богданов. Орфей и някои проблеми на тракийската митология: Philologia бр. 7, 1981 (вж. и Б. Богданов. Орфей и древната митология на Балканите, С., 1991).

Бочаров = С. Е. Бочаров. Характеры и обстоятельства, в кн.: Теория литературы. М., 1962.

Бояджиев = Ц. Бояджиев. Неписаното учение на Платон. С., 1984.

Бояджиев, Диалог = Ц. Бояджиев. Платоновият диалог и елинската словесност: Философска мисъл 1982, 8.

Бояджиева-Бояджиев = П. Бояджиева и Ц. Бояджиев. Социалното самоутвърждение на ранногръцката философия: Философска мисъл 1983, 9.

Бремон = К. Бремон. Логика повествовательных возможностей (превод от френски), в кн.: Современные зарубежные исследования. М., 1972.

Владимиров = С. Владимиров. Действие в драме. М., 1972.

Гарден = К. Гарден. Теоретическая археология. М., 1983 (превод от френски).

Гаспаров = М. Л. Гаспаров. Строение эпиникия, в кн.: Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981,

Гаспаров, Поэзия = М. Л. Гаспаров. Поэзия Пиндара, в кн.: Пиндар-Вакхилид. Оды, фрагменты. М., 1980.

Гаспаров, Сюжетосложение = М. Л. Гаспаров. Сюжетосложение греческой трагедии, в кн.: Новое в современной классической филологии. М., 1979.

Георгиев = Н. Георгиев. Завършеност и незавършеност на художественото литературно произведение: Литературна мисъл 1965, 3.

Гордезиани = Р. В. Гордезиани. Проблемы Гомеровского эпоса. Тбилиси, 1978.

Гринцер = П. А. Гриицер. Эпос древнего мира, в кн.: Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971.

Давыдов = Ю. Н. Давыдов. Идея произведения искусства у Платона и Аристотеля, в кн.: Культура и искусство античного мира. М. 1980.

Джеймсон = М. Г. Джеймсон. Мифология древней Греции, в кн.: Мифологии древнего мира. М., 1977 (превод от английски).

Доватур = А. Доватур. Повествовательный и научный стиль Геродота. Л., 1957.

Дьяконов = И. М. Дьяконов. Введение, в кн.: Мифологии древнего мира. М., 1977

Живков = Т. Ив. Живков. Фолклор и съвременност. С., 1981.

Жолковский — А. К. Жолковский. Deus ex machina: Труды по знаковым системам IV, 1969 = Ученые записки Тартуского гос. унив., вып. 236.

Землянова — Л. М. Землянова. Современная американская фольклористика. М., 1975.

Кессиди = Ф. Х. Кессиди. От мифа к логосу. М. 1972.

Коллингвуд = Р. Дж. Коллингвуд. Идея истории. М., 1980 (превод от английски, на бълг. Р. Дж. Колингууд. Идеята за историята. С., 1995).

Лосев = А. Ф. Лосев. Жизненный и творческий путь Платона, в кн.: Платон. Сочинения. Том I. М., 1968.

Лосев, История I = А. Ф. Лосев. История античной эстетики (ранная классика). М., 1963.

Лосев, История II-III = А. Ф. Лосев. История античной эстетики. Софисты–Сократ — Платон. М., 1969 и А. Ф. Лосев. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974.

Лосев, Мифология = А. Ф. Лосев. Ст. Мифология, Философская энциклопедия. Т. 3. М., 1964.

Лосев, Проблема = А. Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976 (на бълг. А. Лосев. Проблемът на символа и реалистичното изкуство. С., 1989).

Лосев-Тахо-Годи = А. Ф. Лосев и А. А. Тахо-Годи. Платон. Жизнеописание. М., 1977.

Лотман = Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970.

Лотман, Искусство = Ю. М. Лотман Каноническое искусство как информационный парадокс, в кн.: Проблема канона. М., 1973 (на бълг. Ю. Лотман. Каноничното изкуство..., в кн.: Ю. Лотман. Поетика, типология на културата. С., 1990).

Лотман, К проблеме = Ю. М. Лотман. К проблеме типологии культуры: Труды по знаковым системам III, 1967 = Ученые записки Тартуского госс. унив., вып. 198 (на бълг. Ю. Лотман. Към проблема за типологията на културата, в кн.: Ю. Лотман. Поетика, типология на културата. С., 1990).

Лотман, О метаязыке = Ю. М. Лотман. О метаязыке типологических описаний культуры: Труды по знаковым системам IV, 1969 = Ученые записки Тартуского госс. унив., вып. 236.

Лотман-Минц = Ю. М. Лотман и З. Минц. Литература и мифология: Труды по знаковым системам XIII, 1981 = Ученые записки Тартуского госс. унив., вып. 516 (на бълг. Ю. Лотман и З. Минц. Литература и митология, в кн.: Ю. Лотман. Поетика, типология на културата. С., 1990).

Мелетинский = Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976 (на бълг. Е. М. Мелетински. Поетика на мита. С., 1995).

Мелетинский, Герой = Е. М. Мелетинский. Герой волшебной сказки. М., 1958,

Мелетинский, Проблемы = Е. М. Мелетинский. Проблемы структурного описания волшебной сказки: Труды по знаковым системам IV. 1969 = Ученые записки Тартуского госс. унив., вып. 236.

Мелетинский, Происхождение = Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса. М., 1963.

Миллер = Т. А. Миллер. Об изучении художественной формы Платоновских диалогов, в кн.: Новое в современной классической филологии. М., 1979.

Пропп = В. Я. Пропп. Морфология сказки. М., 1969 ('1928) (на бълг. В. Пропп. Морфология на приказката. С., 1995).

Пятигорский = А. М. Пятигорский. Некоторые замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала, в кн.: Структурно-типологические исследования. М., 1962.

Пятигорский, Замечания = А. М. Пятигорский. Некоторые общие замечания по мифологии с точки зрения психолога: Труды по знаковым системам II, 1965 = Ученые записки Тартуского госс. унив., вып. 181.

Семенцова = Э. Л. Семенцова. Дионисийско-аполонийское мироощущение в эгейском искусстве III-II тысячелетий до н.э., в кн.: Культура и искусство античного мира. М., 1980.

Соболевский = С. И. Соболевский. Геродот, в кн.: История греческой литературы. Том II. М., 1955.

Тахо-Годи = А. А. Тахо-Годи. Миф у Платона как действительное и воображаемое, в кн.: Платон и его эпоха. М., 1979.

Тодоров, Три възгледа = Цв. Тодоров. Три възгледа за поетически език: Литературна мисъл 1982, 4.

Толстой = И. И. Толстой. Трагедия Еврипида „Елена“ и начала греческого романа, в кн.: И. И. Толстой. Статьи о фольклоре. М.-Л., 1966.

Томсон = Дж. Томсон. Исследования по истории древнегреческого общества. Доисторический эгейский мир. М., 1958 (превод от английски).

Тронский = И. М. Тронский. Язык греческого эпоса, в кн.: И. М. Тронский. Вопросы языкового развития в античном обществе. Л. 1973.

Търнър = В. Тэрнер. Ритуальный процес: Структура и антиструктура, в кн.: В. Тэрнер. Символ и ритуал. М., 1983 (превод от английски).

Успенский = Б. Успенский. Поэтика композиции. М., 1970 (на бълг. Б. Успенски. Поетика на композицията, в кн.: Б. Успенски, т. 1. С., 1992).

Фрейденоберг = О. М. Фрейденоберг. Миф и литература древности. М., 1978.

Фролов = Э. Д. Фролов. Ксенофонт и его „Киропедия“, в кн.: Ксенофонт. Киропедия. М., 1976.

Чистов = К. В. Чистов. Специфика фольклора в свете теории информации, в кн.: Типологические исследования по фольклору. М., 1975.

Шейман-Топштейн = С. Я. Шейман-Топштейн. Платон и ведийская философия. М., 1978.

Шкловский = В. Шкловский. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961 (на бълг. В. Шкловски. Художественната проза. С., 1988).

Adrados = Fr. Adrados. Das Komische und das Tragische im athenischen Theater: Altertum 1972, 3 (на бълг. Фр. Адрадос. Комичното и трагичното в атинския театър, в кн.: Традиция, литература, действителност, С, 1984).

Auerbach = E. Auerbach. Die Narbe des Odysseus, в кн.: E. Auerbach. Mimesis. Bern, 1959 (на бълг. Е. Ауербах. Белегът на Одисей, в кн.: Традиция, литература, действителност. С., 1984).

Barthes = R. Barthes. Le mythe aujourd'hui, в кн.: R. Barthes. Mythologies. P., 1957 (на бълг. Е Барт, Съвременният мит, в кн.: Р. Барт. Въображението на знака. С., 1991).

Buffière = L. E. Buffière. Les mythes d'Homere et la pensée grecque. P., 1956.

Classen = C. J. Classen. Sprachliche Deutung als Triebkraft platonischen und sokratischen Philosophierens. München, 1959.

Classen, Untersuchungen = C. J. Classen. Untersuchungen zu Platons Jagdbildern. Berlin, 1960.

Cornford = T. Cornford. Thucydides Mythhistoricus. London, 1907.

Detienne = M. Detienne. Le territoire de la mythologie: Classical Philologie, April 1980.

Diller = H. Diller. Hesiod und die Anfänge der griechischen Philosophie, в кн.: Hesiod. Hrsg. v. E. Heitsch. Darmstadt, 1966.

Dodds = E. R. Dodds. The Greeks and the Irrational. Berkeley, 1959.

Dörrie = H. Dörrie. Der Mythos im Verständnis der Antike. II: Gymnasium 1966, 2.

Düring = J. Düring. Aristoteles. Heidelberg, 1966.

Eliade = M. Eliade. Aspects du mythe. Paris, 1963.

Finley = J. H. Finley. Three Essays on Thucydides. Cambridge-Mass., 1967.

Fränkel = H. Fränkel. Wege und Formen frühgriechischen Denkens. München, 1960.

Fritz = K. von Fritz. Pandora, Prometheus und der Mythos von den Weltaltern, в кн.: Hesiod. Hrsg. v. E. Heitsch. Darmstadt, 1966.

Fritz, Geschichtschreibung = K. von Fritz. Die griechische Geschichtschreibung. Bd. I. Berlin, 1967.

Frye = N. Frye. The Anatomy of Criticism. Princeton, 1957 (на бълг. Н. Фрай. Анатомия на критиката. С., 1987).

Gadamer = H.-G. Gadamer. Platons dialektische Ethik. Hamburg, 1968.

Genette = G. Genette. Poétique et histoire, в кн.: G. Genette. Figure III. P., 1972.

Greimas = A. Greimas. Sémantique structurale. Recherche de méthode. P., 1966.

Gundert = H. Gundert. Athen und Sparta in den Reden des Thucydides: Die Antike 1940 (16).

Gundert, Zur Struktur = H. Gundert. Zur Structur des platonischen Dialogs: Studium Generale 1968 (21).

Hatzfeld = J. Hatzfeld. Notice, в кн.: Xenophon. Helléniques. T.I. P., 1936.

Havelock = E. A. Havelock. The Literature Revolution in Greece and its Cultural Consequences. Princeton, 1982.

Heubeck = A. Heubeck. Die homerische Frage. Darmstadt, 1974.

Heubeck, Aus der Welt = A. Heubeck. Aus der Welt der frühgriechischen Lineartafeln. Göttingen, 1960.

Hirzel = R. Hirzel. Der Dialog. Ein literaturhistorischer Versuch. Bd. I-II. Leipzig, 1895.

Howald = E. Howald. Mythos und Tragödie. Tübingen, 1927.

Jauss = H.-R. Jauss. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M., 1970.

Jauss, Alterität = H.-R. Jauss. *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*. München, 1977.

Kirk = G. S. Kirk. *Myth: its Meaning and Function in Ancient and Other Cultures*. Cambridge, 1978.

Kranz = W. Kranz. *Das Verhältnis des Schöpfers zu seinem Werk in der althellenischen Literatur*, в кн.: W. Kranz. *Studien zur antiken Literatur und ihrem Fortwirken*. Heidelberg, 1977 (на бълг. В. Кранц. *Отношението на твореца...*, в кн.: *Традиция, литература, действителност*. С., 1984).

Kuhn = H. Kuhn. *Die wahre Tragödie — Platon als Nachfolger der Tragiker*, в кн.: *Das Platonbild*. Hildesheim, 1969.

Lesky = A. Lesky. *Der Mythos im Verständnis der Antike*. I: *Gymnasium* 1966, 1.

Lesky, Geschichte = A. Lesky. *Geschichte der griechischen Literatur*. Bern-München, 1963.

Lévi-Strauss = Cl. Lévi-Strauss. *Le regard éloigné*. P., 1983

Lévi-Strauss, Anthropologie = Cl. Lévi-Strauss. *Anthropologie structurale*. P., 1958.

Lévi-Strauss, Anthropologie II = Cl. Lévi-Strauss. *Anthropologie structurale II*. P., 1973 (на бълг. Клод Леви-Строс. *Структурална антропология II*. С, 1995).

Lévi-Strauss, Mythologiques I = Cl. Lévi-Strauss. *Mythologiques I. Le cru Et le cuit*. P., 1964.

Lévi-Strauss, La pensée = Cl. Levi-Strauss. *La pensée sauvage*. P., 1962.

Lloyd-Jones = H. Lloyd-Jones. *Pindar: Proceedings of the British Academy*, vol. LXVIII, 1982.

Loraux = N. Loraux. *L'interférence tragique: Critique* 1973, 317.

Ludwig = W. Ludwig. *Sapheneia*, Tübingen, 1954.

Malinowski = Br. Malinowski. *Myth in Primitive Psychology*, London, 1926.

Mazon = E. Mazon. *Introduction à l'Iliade*. P., 1942.

Mireaux = E. Mireaux. *Les poèmes homériques et l'histoire grecque*. T. II. P., 1949.

Mullen = W. Mullen. *Pindar and Dance*. Princeton, 1982.

Nilsson = M. Nilsson. The Mycenaean Origin of Greek Mythology. Berkeley, 1972 (11932).

Nilsson, Religion = M. Nilsson. Griechische Religion. Bd. I. München, 1941. Norden — E, Norden. Die antike Kunstprosa. Bd. I. Leipzig, 1909.

Otterlo = W. A. A. van Otterlo. Untersuchungen über Begriff, Anwendung und Entstehung der griechischen Ringcomposition: Mem. Ned. Akad. Wet. Amsterdam, 1944.

Rachet = G. Rachet. La tragédie grecque. P., 1973.

Regenbogen = O. Regenbogen. Bemerkungen zur Deutung des platonischen „Phaidros“, в кн.: O. Regenbogen. Kleine Schriften. München, 1961.

Reinhardt = K. Reinhardt. Ilias und ihr Dichter, Göttingen, 1961. Reinhardt, Vermächtnis — K. Reinhardt. Vermächtnis der Antike. Göttingen, 1960.

Rieks = R. Rieks. Eine tragische Erzählung bei Herodot: Poetika 1975, 1.

Robin = L. Robin. Notice, в кн.: Platon. Oeuvres complètes. T. IV, 3. P., 1944.

Rohdich = H. Rohdich. Die Euripideische Tragödie. Heidelberg, 1968.

Romilly = J. de Romilly. Histoire et raison chez Thucydide. P., 1956.

Ronnet = G. Ronnet. Le sentiment du tragique chez les grecs: Revue des études grecques, 1963.

Rosenmeyer = Th. G. Rosenmeyer. Hesiod und die Geschichtschreibung, в кн.: Hesiod. Hrsg. v. E. Heitsch. Darmstadt, 1966.

Schadewaldt = W. Schadewaldt. Ursprung und frühe Entwicklung der attischen Tragödie, в кн.: Wege zu Aischylos. Bd. I. Darmstadt. 1974.

Schelia = R. von Schelia. Patroklos. Basel, 1943.

Schwartz = E. Schwartz. Hesiod und Pindar, в кн.: E. Schwartz. Charakterköpfe aus der antiken Literatur. Leipzig-Berlin, 1919.

Snell = Br. Snell. Die Auffassung des Menschen bei Homer, в кн.: Die Entdeckung des Geistes. Hamburg, 1955 (на бълг. Бр. Снел. Схващането за човека у Омир, в кн.: Традиция, литература, действителност. С., 1984).

Stenzel = J. Stenzel. Literarische Form und philosophischer Gestalt des platonischen Dialogs, в кн.: J. Stenzel. Kleine Schriften zur

griechischen Philosophie. Darmstadt, 1960.

Stenzel, Zum Aufbau = J. Stenzel. Zum Aufbau platonischen Dialogs, в кн.: J. Stenzel. Kleine Schriften zur griechischen Philosophie. Darmstadt, 1960.

Todorov = Tz. Todorov. Les genres du discours. P., 1978.

Todorov, Bakhtine = Tz. Todorov. M. Bakhtine. Le principe dialogique. P., 1981.

Todorov, La notion = Tz. Todorov. La notion de littérature, в кн.: Langue. Discours. Société. Pour Emile Benveniste. P., 1975.

Todorov, Poétique = Tz. Todorov. Poétique de la prose. P., 1971 (на бълг. Цв. Тодоров, Поетика на прозата. С., 1985).

Todorov, Symbolisme = Tz. Todorov. Symbolisme et interprétation. P., 1978.

Todorov, Théorie = Tz. Todorov. Théorie du symbole. P., 1977.

Vernant = J.-P. Vernant. Le mythe hésiodique des races, в кн.: Mythe et pensée chez les grecs. P., 1969 (на бълг. Ж.-П. Вернан. Хезиодовият мит за поколенията, в кн.: Хезиод. Теогония и др. С., 1988).

Webster = T. B. L. Webster. From Mycenae to Homer. London, 1958.

Whitman = C. H. Whitman. Homer and the Heroic Tradition. Cambridge, 1958.

Wyller = E. A. Wyller. Der späte Platon. Hamburg, 1970.

Zumthor, Essais = P. Zumthor. Essais de poétique médiévale. P., 1972.

Zumthor, Introduction = P. Zumthor. Introduction à la poésie orale. P., 1983.

АЛБЕНА ГЕОРГИЕВА, АНГЕЛ АНГЕЛОВ

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРЕОБРАЗУВАНЕ НА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА^[1]

Отношението на мита и литературата към действителността е основният проблем, който книгата „Мит и литература“ разработва както в плана на теорията, така и в плана на анализа на историческия материал. Отношението към действителността — сегашна или минала и отвъдна — полага основата на направеното различаване между митология и литература в стара Гърция до епохата на елинизма. Елинизмът в плана на литературната социология беше изследван в предишна книга^[2]. Освен основното различаване между мит и литература Б. Богданов е направил и друго, вече вътре в самия мит, разделяйки го на първичен и вторичен. Доколкото ни е известно, отделянето на първичен и вторичен мит за първи път и с друга цел е въведено от И. Дъяконов^[3].

Ще посочим някои от съществените моменти при определянето на литературата и на мита. Литературата е „нова, неприложена или изобщо оставаща неприложима система за светогледно ориентиране, която поради това може да изпълни сублимативни, градивни или разграждащи задачи в определена културна среда“; тя е едновременно повторение и отклонение от твърдите ценностни ориентири на средата, поради което предизвиква разколебаване на наличното и възможност за ново отношение към действителността. В ранна Гърция тенденцията към литературност се проявява в нарушението на „принудата-мит“, в компенсирание на неспособността на мита да улови конкретната действителност.

Митът е средство за набавяне на същностна действителност и за структуриране на сегашната, той е едновременно парадигма и

инструмент за решаване на проблеми, засягащи целия колектив, той е и „метод за светогледно конципиране“, знание за света на човека и на природата, идеология и непосредна житейска практика, Митът предполага колективна проблематика и колективно използване, той преплита космическа, природна, социална и индивидуална човешка проблематика, описва нещата чрез разказ за създаването им, налага определени пространствени и времеви ориентации. Приносно е изясняването на отношението между образ и идея в мита^[4]: образът е означение на идеята, но между тях няма пълно покриване, проявява се смислова недостатъчност, която се компенсира или на повествователно равнище — образът се включва в смислово цялостен сюжет, — или на равнището на функционирането на мита — в празника и в ритуала. Отношението между образ и идея обяснява защо митът, от една страна, винаги е разказ, а, от друга, не може да съществува самостоятелно без контекст-среда.

Така очертаният проблем за отношението на мита и на литературата към действителността се подразделя на няколко други: какво е взаимодействието между мита и човешкия колектив, как митът създава тип социално поведение и едновременно как неговата структура е създавана от това поведение; и същият проблем по отношение на литературата. В историческия петнадесетвековен развой на старогръцката литература отношението литература-действителност се променя. Въпреки промените обаче в основата се пази единен принцип — действителността за разлика от митическата реалност се схваща като тази, която е тук и сега.

Какво означава отношение към действителността? Според автора действителността не е нещо единно, тя е разделена на количествено преобладаваща и хаотична част — делника, в който целите, определящи поведението, са малки и близки, и на друга, подреждаща жизнения хаос — празника, в който целите са големи и далечни, който е потопеност в битието и трябва да разреши съществените проблеми на колектива, да обедини участниците чрез общозадължителното, нормативното, образцовото и следователно най-малко индивидуалното.

Епическото произведение (Омировият епос) е част от празника, самото то празнично и активиращо празничност, подредено и създаващо подреденост, загрижено, но не без веселие и ведрост за

основните, регулиращи съществуването на колектива ценности. И тъкмо в този смисъл произведението като сърцевина на празника — самият той истинско по-голямо произведение — активизира битийно-празничното веселие-загриженост, това „тук и сега“, превръщащо се в „там и отвъд“. Прагматичният смисъл на редуващите се събития, недопускащ множественост в разбирането им, и образцовото поведение на героите в Омировия епос се носят от едно от равнищата му — от сюжета.

Проблемът за епическия сюжет се разглежда в главата „Сюжетът на Омировата «Илиада» като мит“. Резюмирано, схващането на Б. Богданов е: епическият сюжет не успява да подчини на себе си творбата, но обсъжда чрез своя конфликтен развой общовалидни и образцови за дадена човешка общност положения, които не могат да се изкажат и внушат по друг начин, деятелят е образцов герой, означен като цар и военен предводител. Крайният резултат на военния развой в „Илиада“ — примирението на двете враждуващи войски в лицето на Приам и Ахил, изравнени пред общата човешка участ — се постига чрез редуване на универсални типови събития. Сюжетът е носител на образцово решение, постигнато от образцови герои. Полученият резултат е устойчиво парадигматичен, решение на кардинален, на битиен проблем. Резултатът е образцов и общозадължителен не само като строеж и смисъл на творбата, но преди всичко като социална функция, като съответствие между строеж и възприемане, между вътрешен структурен и външен социален смисъл. Утвърдената и наложена ценност е висока и една, не няколко изравнени помежду си.

Главата „Омировата «Одисея» като литература“ е реплика-опиране и по-нататъшно развитие на прочутото тълкуване на същото място от 19-а песен (ст. 393–466) на „Одисея“, извършено от Ерих Ауербах в първата глава на „Мимезис“^[5]. Тъй като основният проблем, който се обсъжда в „Мимезис“, е отношението на литературното произведение към действителността, което е питане както за строежа на произведението, така и за идеологията, която се внушава от този строеж, то Ауербах тълкува епизода като образец на разказната техника на Омир, но също така и на изразения чрез тази техника, чрез този повествователен маниер светоглед, допускащ съществуването на много разнообразни неща едно до друго, без йерархия и без подчинение. Ауербах следи присъствието на действителността вътре в

литературните произведения и промените на това присъствие в античността от Стария завет и Омир до Августин. Същия голям проблем дискутира в дълбочина и книгата „Мит и литература“, разработвайки го обаче в плана на социалното взаимодействие между мита, литературата и действителността. Подходът също така не е филолого-социологичният на Ауербах, а структурно-социологичен.

Всичко, което се отнася до епическия сюжет, е налице и в епизода с белега на Одисей: универсален ритъм на основни типови събития — лов на глиган, образцов герой, представителен за целия колектив, неговият дядо-цар и потомък на бог и накрая глиганът — митическо животно, което, както си е редно, е огромно. Разпознаването на белег е типичен мотив за героичния епос, когато става дума за воин. Разказът за получаването на белега е всъщност разказ за един от подвизите на Одисей, носещ емблемен смисъл. Одисей получава белега, докато е при дядо си — далеч от дома, при човек, който може да му бъде настойник, духовен баща. Това указва на инициационния характер на изпитанието. Самото животно също носи емблемен смисъл — убиването на глиган е царско изпитание, разказва се за получаването на белега малко преди Одисей да си възвърне предишното благополучие, най-накрая чрез белега се разкрива, че Одисей е посветен, при това в царски сан. Така се подготвят следващите събития, създава се контекст, в който те да станат естествени и закономерни. Съдържателно епизодът не е по-различен от останалата творба — същите събития с големи промеждия, същите герои, извършващи подобаващи за тях деяния.

Налице е обаче слабо изместване в направата на епизода, в неговото предназначение и в начина на възприемането му. Изместването е в посока към литературата, към отделянето от мита, проявяващо се в ново отношение към действителността. Ако търсим в епизода с белега норма и образец за поведение в конфликтна ситуация, без съмнение можем да ги намерим, но не те са целта на разказа. Той, поради насладата от самото разказване, започва да се превръща в цел на самия себе си. Уталожен е стремежът към общ и задължителен резултат, а това означава — и парадигматичното възприемане на епизода. Ако разсъждаваме в идеологически план, епизодът с белега на Одисей представя по условен начин среда с разколебан основен смисъл на своето съществуване. Покрай основния смисъл в нея се

появяват и други, поражда се множественост на целите, реакциите и поведението, множественост все още едва забележима и все пак достатъчна, за да внесе разколебаването, предизвикано от пъстротата. Направата на епизода, техниката на разказване са проява на литературност, с тази техника и чрез този строеж могат да се разкажат и събития с различни, не непременно образцови герои. Единният принцип започва да се замества с много принципи. Отслабването на сюжетната устременост към резултат е всъщност непълна заинтересованост от налагането на определено поведение. В епизода с белега на Одисей в смисъл и ценност се превръща самото разказване.

Големият въпрос е дали творбата само изразява ценностите на средата, или изразявайки ги, същевременно ги преобразува. „Одисея“ не надхвърля парадигмите за благополучие, действащи в нейния културен контекст. Обратно, при „Илиада“ смисловият резултат е извисяване до хуманистични интенции чрез сюжета, създаващ образец, който надхвърля ценностните ориентири на действителността и е преносим при други обстоятелства. И в двата епоса обаче се постига нещо принципно ново: в „Илиада“ като смисъл — примиряване на враждуващите страни, изправени пред основните екзистенциални състояния, а в „Одисея“ като направа на разказа. И двете положения — смисълът и разказът — не са затворена текстова структура, те са породени от своето социално предназначение, част са от по-голямата структура на културната среда.

Зависимостта от средата на културата ясно личи при съпоставката на Омир с Хезиод. Омировите поеми отговарят на вкуса на изтънчената градска среда в древна Йония, докато „Дела и дни“ изразява настроеността на сериозното, чуждо на изящното излишество селско население. Това поставя важния теоретичен проблем каква изобщо е средата, в която възниква литературата в древна Гърция. Необходимо е различаването между градската и селската среда. Известно е мнението, според което в хода на литературното развитие Хезиод, макар и живял след Омир, е връщане назад. Ранната гръцка литература се заражда в полиса, именно градският начин на живот създава условия за оттласкване от мита, за разколебаване на неговия твърд и еднозначен смисъл. Отпадането на непосредната връзка с природата и с аграрния цикъл, присъща на селския бит, прави възможно осъзнаването на разликата между природа и човешко

общество и превръщането на природните образи в метафоричен език за изразяване на човешки състояния и отношения. Човекът в полисното общество не е така зависим както от земеделския труд, така и от прекия труд изобщо, което му създава относителна свобода и ценност като самостоятелна единица. Затова съдбата на индивида, макар да се мисли все още като част от родовата, е вече и лична, принадлежаща на индивида. Най-ясно новото отношение към личността се проявява в атическата трагедия.

Отношението на мита и на литературата към действителността не е представено в книгата „Мит и литература“ като условно отражение на статични социални ценности. Взаимодействието между действителността и текста е процес, започнал от нарастващото безпокойство каква трябва да бъде действителността, какъв трябва да бъде човекът, за да живее добре съгласно определени морални принципи, и съвсем не от въпроса каква е действителността. Безпокойството е за идеалната действителност, защото действителността не е просто нещо определено, а е винаги под въпрос, нещо, което трябва да се променя, което е достойно да се търси и заслужава да се постига — един герундив.

Проблемът за истинската действителност като корекция и подобрене на съществуващата е същевременно безпокойство за образцовото човешко поведение като средство за осъществяване на благополучието. С тези три основни проблема: коя е истинската действителност, кое е образцовото човешко поведение, що е благополучие в стара Гърция до епохата на елинизма, се занимава книгата „Мит и литература“ в своя втори културологичен план. В своя първи конкретен план книгата е литературно-историческа, в по-общ план обаче тя е културологична и нейната въздейственост е резултат както от взаимодействието на двата плана, така и от ясното им разграничаване.

Кое човешко поведение е образцово? За старогръцката култура до епохата на елинизма, недопускаща задълбочаване в индивидуалното, образцово е онова поведение, което е нормативно за общността, представя неиндивидуалната същина на всекиго и е насочено към колективно и задължително благо. Невъзможността за индивидуални, свързани само със себе си свободни реакции е характеристика на митичното конципиране на човека и на

отношението му към действителността. Благото на колектива не може да се осъществи в сегашната действителност, защото сегашното не се схваща като исторически неповторимо. Втората съставка на благополучието — идеалната действителност — се търси или в миналото — във времето на предците, или в отвъдното; и двете толкова близки помежду си и толкова отдалечени от света на днешните хора, че функционално могат да се приемат за един и същ сакрален свят.

Възстановяването на сакралния — минал или отвъден — свят не отменя съществуването на днешния, а е начин да се говори за него в дълбочина. Възстановяването на великото минало тук и сега, повишаването на сегашното до отвъдното е двустранното смислово движение на нашето към сакралното и на сакралното към нас, екстаз и ентузиазъм. Смесовото движение не е към бъдещето, промяната не е към прогресивното неизвестно, посоката е миналото, възстановяването на копнежния образец, промяната е трансцендиране, каквото обаче е нужно на сегашното. Това се постига и в рамките на отделния човешки живот — крайната цел в странстванията на Одисей е възстановяването на първоначалното положение, на миналото благополучие. Съответно в „Едип цар“ наказанието е заради нарушаване на установеното световно равновесие, мислено като устойчивост на родовите връзки.

Как се постига идеалната действителност? Тя се възстановява чрез ограничено във времето и пространството колективно действие. Това спиращо хода на времето действие е празникът, чрез който колективът се свързва с отвъдното. С тези свои характеристики (вечност, преход към отвъдното и възвисяване до желанния образец) празникът се противопоставя на делника — разпилян, хаотичен и преходен. Празникът е средството на митично, на нереалистично реагиращата старогръцка култура да постига идеалната действителност и образцовото човешко поведение, да възстановява изгубеното благополучие. Празникът е средство за поправяне на съществуващата действителност.

Под въпрос е обаче терминът „празник“. Когато говори за празник, Б. Богданов всъщност има предвид ритуал. Авторът употребява празник като опозиция на делник, с празника означава излизането от всекидневието, противопоставянето на делничната хаотичност и разпокъсаност. „Празникът е времепротичане с по-

съществен и по-твърд ред от всекидневието. Той е най-добрата свързаност.“ Но точно това се отнася за ритуала, който е общуване с отвъдното и с предците, сливане на „тук и сега“ със свещеното минало, строг ред от действия и събития, водещи до преподреждането на колектива и на заобикалящия го свят. Всеки обред е възобновено утвърждаване на идеалната структура на обществото и на света, структура, която всекидневието руши. Ритуалът е тържествен и приповдигнат, завършва обаче с веселие — израз на всеобщата жизнеутвърждаваща радост от постигнатия смисъл и човешка цялостност, от подредеността в колектива и в отделния човек. Тържествеността, приповдигнатостта, веселието, радостта са прояви на празничното. Ритуалът завършва с празник, чрез който ритуалът присъства в съзнанието на общността.

Празникът сам по себе си (като ден, в който не се работи, в който се ходи на гости, в който има празнична трапеза, но без това да е свързано и без да се изгражда митичен смисъл) не доработва мита; системата от ритуални действия, самите те с митична структура, преобразуват мита, те са средата, в която се доработва словесният текст, функциониращ като елемент от целостта на ритуала. Онова, което довежда словесния текст до произведеност, не е самата празничност, а системата от ритуални действия, носители на митичния смисъл.

Според Б. Богданов средина на празника е текстът на оформящото се литературно произведение. Определянето на това какво е литературно произведение се е превърнало в централен проблем на литературната теория. От началото на века проблемът за произведението е решаван по много и противоположни начини. Ще резюмираме възгледа на автора, изказан най-открито в главите за Омировия епос. Произведението на ранната старогръцка литература не е устният или писан текст. Текстът е поставен в различна по обем, но непременно празнична среда за изпълнение. Текстът е свързан с функционирането си в средата така, че двете страни да образуват цялост. Произведението се получава едва тогава, когато мислим тази цялост чрез присъствието на участниците, чрез антропологичната оформеност на празника. Произведението е празнуващата общност, битийността на празника или, ако следваме нашата идея — битийността на ритуала.

Книгата „Мит и литература“ е първото съотнасяне на мита и литературата с такава висока теоретична стойност. Концепцията за съотношението между текст, контекст и произведение е доразвита в статията „Фолклор и литература“^[6]. В нея различаването между мит и литература е допълнено в типологичен план с различаването между фолклор и литература. Книгата е нужният „контекст“, в който се помещава статията и който улеснява нейното разбиране.

Дали значенията и постигнатият в сплитането им смисъл се подготвят вътре в текста, или текстът само приема и оформя смисъл, който му е външно зададен от средата контекст? Или пък смисълът се постига във взаимодействието на двете? Определяща е средата, чиито необходими за решаване проблеми, както и смисълът, изработен в нея, се пренасят вътре в текста. Именно пренасянето на контекста в текста е вторичният мит, външното означаване, станало свое на текста и осъществено като свое чрез сюжета. Сюжетът е осъществителят на митичното вътре в текста. В текста, завършва идеята си авторът, контекстът е превърнат в образец, в човешко поведение, устремено към общовалиден резултат, който е в състояние да реши противоречията на действителността. Регулативната функция на тази образцовост бива осъществена в празника-произведение.

Вторичният мит е празничната произведеност, чрез която се преодолява социалната и историческата конкретност, отделеността на общността от човечеството, индивидуалната телесна обособеност на всеки човек, с което се постига истинска извънвремева действителност и благополучие. За съзнанието на древна Гърция до епохата на елинизма, казва Богданов, идеалните неща са по-действителни от реалните, празникът-мит е почти идеална ситуация, конструкция, която тъкмо поради особеностите на нереалистичното от наша гледна точка съзнание може да се справя с основни социални противоречия. Празникът-мит е гранична ситуация, в която се поставят на изпитание съществуването на колектива и ценностните му ориентири.

Досега говорихме за единството на празника и на мита, за тяхната неразличимост. Необходимо е обаче едно малко разграничение: митът не е самият празник, а негово основание, митът е конструиращ за празника, докато празникът е митът като действена форма. В празника митът си спомня за самия себе си. Митът във формата на празника е средство за трансцендиране на

действителността и същевременно най-добро средство за преобразуващо връщане към нея. Преобразуващият смисъл, който не достига на общността, е резултатът, постиган в празнично-митичното отделяне. Вторичният мит разрешава социални противоречия (в това отношение Б. Богданов следва Леви-Строс), защото и като празнична произведеност митът е граничен, свързващ тук и отвъд, сегашно и вечно, защото е медиативен като структура и функция. В доелинистическата епоха социалната действителност може да се осъзнае само чрез примерна — минала или отвъдна — действителност. Вторичният мит е комплексното средство, което, възстановявайки образцовата действителност, издига сегашната до нея.

Значителната и със своя обем творба-текст разказва за основни противоречия на общността, които не могат да се представят или решат по друг начин. В „Илиада“ напр. тези проблеми са: коя е родината и коя чужбината за гърка, кои са наши и кои чужди, какво е култура и какво — варварство? Противоречията се представят и обсъждат чрез тези неаналитични средства (Омировият епос, Пиндар, атическата трагедия, една страна от Платоновата философия) било защото други няма, било заради високата социална ефикасност на тези средства.

Ще се спрем по-внимателно на главата за атическата трагедия, защото тя изисква особени усилия от страна на читателя. Отделната трагедия не се отнася пряко към действителността, отнасянето става чрез жанра, той е посредникът. Трагедията се поражда от някакъв контекст, който има нужда от условна действителност, в която да се разрешат социални проблеми, невъзможни за разрешаване в реалната. Не толкова отделната творба е предмет на вниманието на автора, а преди всичко жанрът, защото самото конструиране на жанра въздействува преобразуващо върху обществената действителност в Атина през V век пр.Хр. и върху устойчивите, наследени от миналото ценности. Жанрът на атическата трагедия е тази условна действителност.

Кое е обаче контекстът? Дали непосредно наблюдаваната, силно подвижна обществена среда или по-устойчивата среда на културата, пазеща традиционни смисли, които в дълбочина определят и проявените на повърхността отношения в обществената среда?

Контекстът във възгледа на Богданов може да се възприеме като дълго траене, свързващо сегашно и минало.

Тогава трагедията ще е обобщеният и наблюдаем израз на средата на културата, която същевременно бива преобразувана чрез трагическото действие и в крайния му резултат.

Преобразуване в какъв смисъл? Отговора Б. Богданов търси в анализа на конструираната от трагедията условна действителност, в анализа на сюжета. Запазените трагедии се ограничават до фабули от определен тип, разказващи родовите съдби на няколко семейства. Сюжетът е смислов конструкт, който съществува и преди да бъде пригоден за жанра на трагедията. Той е концепция за съдба и за действителност, носител е на светогледните ориентири на културната среда, предстои му да се превърне в комуникативен чрез ограниченията на жанра. Ограниченията са: свеждането на различните митически сюжети до определен тип разказ. Сюжетът в трагедията преобразува съхранените от традицията фабули, за да отговори на сегашната социалност. Жанрът превръща готовия смислов конструкт в художествено действие, конструира действителност с преходи между щастие и нещастие, благополучие и неблагоприятие. Тази действителност е представена като минала, но това е условната действителност на необходимото на сегашността минало.

Типовият сюжет служи да схематизира в парадигма ценностите на средата-контекст. В сюжетното развитие същите ценности обаче се поставят на изпитание. Сюжетната синтагматика разколебава ценностната парадигматика на културната среда, като преобразува традиционното аристократическо разбиране за високо благополучие, за пасивното положение на човека в света и за самоосъзнаването му пред лицето на неведомото нещастие. Крайният смислов резултат е идеята за компромисно щастие.

Някои неща обаче изискват допълнително изясняване — например отношението между празник и среда на културата. Ако трагедията е възможна като изпълнение само на празник, ако само там тя става социално действителна, то как се съотнася средата на културата, чиито проблеми са съдържанието на трагедията, с празника, който е представителната форма на тази среда? Можем да направим следното свързване: празникът е представителната, ограничена времево и пространствено актуализация на средата, той е

представителният означител на нейните ценности. В този смисъл празникът е равен на цялото произведение, а не текстът на трагедията, празникът осъществява преобразуването на средата. И още: в какво отношение са празникът и жанрът на трагедията? За това в книгата се споменава само веднъж. Двете страни обаче остават несвързани. Едно възможно свързване е, че празникът е жанрът, една и съща рамка. Произведението, вътре в което се осъществява протичането на сюжета. Връзката между празника и жанра е необходима на изследването, тъй като изработената от автора в предишните глави постройка на фолклорния празник като произведение тук ни е дадена готова в сценичността на театралния жанр.

Поради обема на този текст, надхвърлящ жанра на рецензията, вместо да проследим проблемите в отделните глави, предпочитаме да резюмираме какво разбира авторът под действителност, тъй като тази идея е основна за книгата. В старогръцката култура до епохата на елинизма Б. Богданов отделя няколко нива на действителност, с които си служи в една част от книгата и ги изоставя в останалата, макар и там да следи същия проблем — отношението на вторичния мит и на литературата към действителността. Първото равнище, което може да се наблюдава непосредствено, в което непосредствено и записано се живее, е обществената действителност. Второто, на което обществената действителност е подчинена, е структурата на културната среда, носеща традиционни смислови отношения и ценности. Тя представя установеното и осветено от времето сакрално минало. За разлика от обществената действителност средата на културата е слабо подвижна и поне външно се схваща от ранноантичното съзнание като неизменна.

Ако, казано образно, по хоризонтала действителността е разделена на делник и празник, а по вертикала на обществена и традиционна културна среда, то делникът и празникът, от една страна, и обществената действителност и традиционната културна среда, от друга, трябва да бъдат свързани, да попадат в някакво отношение. Обществената действителност е функционално и структурно сходна с делника, а празникът е формата, чрез която средата на културата се намесва регулативно в действителността, противопоставяйки се на делника-обществена действителност и подчинявайки ги функционално. Така както делникът е в отношение на подчинение

спрямо празника, така и обществената действителност е в отношение на подчинение спрямо средата на културата. Все пак остава донякъде неясно кое налага разделянето на делник и обществена действителност.

Средата на културата в античното общество е с понижена динамика, тя и в ново съдържание продължава да охранява, макар и с промени, стария смисъл. Отделянето на двете равнища — обществена действителност и традиционна културна среда — е основна идея в книгата „Мит и литература“. Ако обществената действителност е множествена и разсипана, то средата на културата е изградена от ценности, чиято основна характеристика е тяхната затвореност и втвърденост. Художественото произведение не прави нищо друго, освен да представя и изпробва доколко ценностните характеристики на средата са в отношение към съвременността, била тя епохата на архаиката или класиката.

Третото равнище е отвъдният свят, спрямо който сегашното се поставя в отношение (както е и със средата на културата) по време на празника. Съотнасянето с отвъдния свят има за цел да възстанови равновесието на общността. Всъщност ценностите на културната среда са укрепени в отвъдното, те утвърждават неизменното, пренасяйки — възвръщайки вечността в сегашното. Различаването между средата на културата и отвъдния свят се прави по-скоро за прегледност, функционално те са почти тъждествени. И двете са условно конструирана действителност в празничната среда-произведение, начин за мощно въздействие върху обществената действителност-делник, за поддържането на онези ценности на културната среда, които се мислят за необходими. Така в един план произведението-празник е деятел на вечността. Отвъдният свят може да се мисли като по-дълбоко основание на културната среда, допълнително регулиращо всяка съвременност, всяко сегашно, а словесната творба-текст — като ядро на празника-произведение.

И още две понятия, въведени от автора в теоретичните глави, но останали неизползвани в анализа на материала: ценностни и комуникационни ориентири. Тяхното отношение, определено набързо, е: комуникационните ориентири са част от ценностните, те представят динамичната част на културната среда. Досега ставаше дума за средата на културата като за нещо единно, но сега трябва да коригираме това

схващане, допълвайки го с друго — вътре в самата културна среда се подготвя и създава собствената ѝ промяна — комуникационните ориентири във формата на творбата-текст. Творбите в ранната гръцка литература са обемни текстове с конфликтно протичане и постигнат краен резултат, носещ парадигматичния смисъл. Динамиката на комуникационните ориентири се постига чрез конфликтното протичане-ставане на творбата. Синтагматиката на творбата е изпитанието на наличната парадигма от ценностни ориентири, най-малкото тя е тяхното динамизиране. Също така протичането на творбата създава парадоксалната възможност да се конструират нови ценностни ориентири, които да изглеждат като минали. Защото дори слабото изместване спрямо установеното трябва да се изрази чрез това установено — миналото, традицията, света на отвъдното.

Чрез творбата-текст средата на културата поставя на изпитание самата себе си; в синтагматиката на текста комуникационните ориентири са речта, с която се обсъждат ценностните ориентири на културната среда. Митът и литературата са различни комуникации за преодоляване на основни противоречия на общността. Комуникацията е изпитание на установеното дори и когато е промяна-връщане. Комуникационните ориентири във формата на зараждащата се литературна творба са хлабаво свързани със средата на културата, в която възникват. Тъкмо подвижността им, потенциалната им симетрия спрямо културната среда осигурява социалното въздействие на литературата.

И накрая няколко думи за методологичния принцип на книгата, проявен като усилие да се възстанови динамиката на опита в ранната старогръцка култура — на историческия и същевременно на нужния за нас. Типологията, както е разработена в „Мит и литература“, се оказва добра основа за изграждане на историческа поетика, разбрана не само в предела на това, което сме приели да наричаме литературен текст, а по-широко — като отношение между текста и средата, в която той се поражда и функционира. Историческата поетика следователно ще има за свой основен проблем динамиката на смисловото функциониране на текстовете в социалната среда. В „Мит и литература“ Б. Богданов следи бавната промяна на смислообразуващата основа на ранната старогръцка култура, промяна, оставаща в хомеостатичните рамки на вторичния мит. Богданов не

изследва обектно своя материал, а херменевтично му „задава“ въпроси, към които го е подтикнал собственият му социален опит. Това е най-отчетливо в главата за Платон^[7]. За да бъде отношението функционално, би следвало опитът на изследваната култура да се преобразува и в опита на изследователя, усилието да се възстанови историческият опит на ранната старогръцка култура да доведе до промяна в самия изследовател. Последното също е налице и може да бъде почувствувано при сравнение с предишните текстове на Б. Богданов, както и в общуването с него.

„Мит и литература“ е трудна книга. Усилията, които трябва да положи читателят, за да проникне в книгата и да постигне целостта ѝ, са значителни. За утешение на читателя трябва да кажем, че ведрата удовлетвореност, която той получава накрая, оправдава усилията.

[1] Текстът е променен вариант на рецензия, публикувана в списание „Български фолклор“, 1986, бр. 2. По същото време за „Мит и литература“ публикува рецензия и Ал. Кьосев — „Митът, литературата и литературоведът“, сп. „Литературна мисъл“, 1986, бр.2.

↑

[2] Вж. Б. Богданов, Литературата на елинизма, С., 1979. ↑

[3] И. Дьяконов, Введение, в кн.: Мифологии древнего мира, М., 1977. ↑

[4] Вж. и Б. Богданов, Митът в културологията на Ролан Барт. Сп. Философска мисъл 1981, бр. 2. ↑

[5] Е. Ауербах, Белегът на Одисей (прев. от нем.), в кн.: Традиция, литература, действителност. Съст. Б. Богданов, С., 1984. ↑

[6] Б. Богданов, Фолклор и литература. Сп. Български фолклор 1985, бр. 3. Текстът е включен в настоящото издание на „Мит и литература“ — третата глава на първата част от книгата. Реплика на този текст — Ал. Георгиева, А. Ангелов, За необходимостта от теория. Сп. Български фолклор 1987, бр. 3. ↑

[7] В контекста на диалоговостта у нас в края на 70-те и през 80-те години, влиянията от херменевтиката — Бахтин, Гадамер, Рикьор, са едната страна. Другата е култивирането на диалогичността — хуманитарна, нормативна, непостижима в приятелски кръгове, насочена срещу самодоволното и монологично държавно (и институционално) слово, но и, уви, срещу други приятелски кръгове. ↑

Издание:

Автор: Богдан Богданов

Заглавие: Мит и литература (1)

Издание: Второ допълнено издание

Издател: Издателство „Хемус“

Град на издателя: София

Година на издаване: 1998

Тип: монография

Националност: Българска

Печатница: „Абагар“ ЕООД — Велико Търново

Художник: Веселин Цаков

ISBN: 954-428-175-4

Адрес в Библиоман: <https://biblioman.chitanka.info/books/5351>

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.