



*как да разбираме  
литературната творба*

Богдан Богданов

# ОТ ОМИР ДО ЕВРИПИД



ПЛОВДИВСКО  
УНИВЕРСИТЕТСКО  
ИЗДАТЕЛСТВО

# **БОГДАН БОГДАНОВ ОТ ОМИР ДО ЕВРИПИД**

[chitanka.info](http://chitanka.info)

## МЛАДЕН ВЛАШКИ РЕДАКТОРЪТ ЗА ПОРЕДИЦАТА

Целта на поредицата „Как да разбираме литературната творба“ е падеждната взаимовръзка между литературоведски издържания подход към литературните факти и процеси и тяхното изучаване в българското училище. Тя е съставена от книги, чиито материали и структура схващат усвояването на литературата като специфична обществена комуникативна практика, която отчита не само същността на отделните елементи от литературния процес, но и отношенията между тях. Според нас разбирането на литературната творба е зависимо от познания за една цялост, която може да бъде онагледена чрез схемата **ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ ↔ АВТОР ↔ ТЕКСТ ↔ ПОСРЕДНИК ↔ ЧИТАТЕЛ ↔ ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ**.

Материалите в отделните книги осигуряват свързването на **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**, текстова и контекстова **СТРУКТУРА** и постижимия за момента **СМИСЪЛ** на текста. Те не предписват как да се интерпретира и до какви резултати трябва да се достига, защото са съобразени с идеята, че цел на литературоведското мислене не може да бъде „верността“ на интерпретацията, а нейната доказуемост и разбираемост.

Поредицата не представя полемично-критически мнения за отделни творби. Тя се стреми да улесни с предлаганата информация интерпретацията като работен процес. На практика това означава, че отделните материали имат за цел да отстранят чрез разяснения трудностите (словесни, контекстови и др.) при възприемането на отделните литературни творби, предвидени за „текстуално изучаване“ в учебните програми на българското училище. Като обръщат по този начин вниманието към въпросите на литературното познание, те се стремят да очертаят едно адекватно на текстовете, четене и така да избегнат случаите, в които, на творбата се гледа единствено и само като на провокация за изява на лична емоционалност или мисловност или като повод за преповтаряне на чужди мнения.

Поредицата е насочена към всички настоящи и бъдещи участници в литературно-образователния процес — ученици, студенти, преподаватели — и чрез схващането, че „сложните“ проблеми не бива да се заобикалят или опростяват. Според нас те трябва да бъдат просветлявани чрез допълнителни знания, които да подпомагат историческото и актуалното разбиране на литературните творби. В такъв смисъл книгите от поредицата могат да бъдат полезни за всеки заинтересован читател и като вид справочник в съответната литературна област.

Младен Влашки

15.X.1992 г.

# **ПРЕДГОВОР**

## **ЗА ОСОБЕНОСТИТЕ НА ЛИТЕРАТУРНИЯ**

### **АНАЛИЗ С ОГЛЕД НА УРОКА ПО**

### **СТАРОГРЪЦКА ЛИТЕРАТУРА**

Тази книга не е популярно четиво, нито изследователски труд. Основната ѝ задача е да помогне на учителя при подготовката на уроците по старогръцка литература. Оттук и интересът към произведенията от класическия период, включени в учебната програма. Главите, които се занимават с тях, ще ползват и учениците, докато предговорът и първата глава са предназначени специално за учителя.

**Преподаването** и изобщо разбирането на древните литератури върви основно по два пътя. Анализираните текстове или се поставят в открит общочовешки контекст, или се подлагат на конкретноисторическо тълкуване. За второто са необходими солидни познания и предварителна подготовка, каквато често има само специалистът. Нужно е и историческо вчувствуване, което, колкото и да се вярва, че е постижимо, поне не е широко достъпно. Конкретноисторическото тълкуване не може да остане специална и затворена процедура. Наблюдението над древните текстове опира до вечни или дълготрайни човешки ценности и идеи. Добрият анализ не би ги подминал, нито би им придал фалшив преходен смисъл. По-скоро би потърсил мярката между преходно историческото, по-дълготрайното и вечното. При другия основен далече по-достъпен начин на тълкуване — поставянето на текстовете в общочовешки контекст, тълкувателят няма за задача да изведе преходните елементи. Той им придава друг превратен, по-общ или съвременен смисъл. Привлечен от трайното и общочовешкото в художествения текст, той го откъсва от мярката, която има в отношението му с

конкретноисторическата преходност, и по този начин го преувеличава и всъщност променя.

При наличието на двата пътя по-добрият е средният, търсенето на мярка между познаването на принципно чуждата реалност на древните художествени текстове и удоволствието да се регистрира и отнесе към нея дълготрайно ценното, устояващите на промените на времето ценности. Такава е и задачата на учебния анализ. Учителят трябва да примири сложността на вникването в непознатия свят с яснотата на припознатите основни измерения на човешката вселена. Това се налага от особеностите на юношеското мислене, за което очевидната действаща на чувствата простота има надмощие над гъвкавата аналитико-синтетична мисловност.

Добрият урок по старогръцка литература се нуждае от опора в определени общи положения, които не е необходимо да се излагат и дори да се споменават пред учениците. Учителят може да разполага с тях във фона на водения с учениците диалог. Подобни общи положения, отнасящи се до учебния анализ и до особеностите на старогръцката литература, са изложени в настоящия предговор и следващата първа глава.

Урокът има определена задача, търси се постигането на определено знание. Но то е по-полезно, ако едновременно с това скрито и без коментар се възпитава вкус към литературните текстове на миналото и изобщо умение да се разбира чуждото и отдалеченото от нас. За да стане това по-лесно и по-сигурно, е добре да се използват и косвени средства, на първо място *допълнително четиво*, което усилва умението за самостоятелно общуване с художествените текстове и косвено подпомага разбирането на трудните поетични произведения, включени в учебната програма. Допълнителното четиво трябва да бъде по-леко. Басните на Езоп, „Характерите“ на Теофраст, „Успоредните животописи“ на Плутарх, „Диалозите“ на Лукиан по занимателен път ще уплътнят разбирането „на възвишената сериозност на Омировия епос или на атическата трагедия. Те ще послужат едновременно за почивка, контраст и фон на самия урок, а в друг план ще дадат знание за иначе непонятната класическа древност.

За изграждането на вкус към древната литература особен принос има *визуалното знание*. С всички възможни средства трябва да се оживява представата за елинския пейзаж, мраморните храмове,

морето, изгледа на античния град, външния вид на древните хора. Още по-добре, ако може да се разгледа статуя от по-ранното елинско време и чрез нея да се направи внушение за простата хармония и величието на древното гръцко изкуство<sup>[1]</sup>. Полезен би бил и непосредственият досег с античните паметници в музея.

Особено значение за пълноценното възприемане на древните литературни творби има анализът, на който се подлагат. Във всеки отделен случай учителят трябва да прецени кое да разгледа и назове пряко и кое да остави на втори план или изобщо да пропусне. Красивото, хуманното, изяществото и великолепието не бива непременно да се подчертават. Те често губят стойността си, ако не се оставят на спокойното самостоятелно възприятие на ученика.

Добрият анализ би трябвало да обема всички страни на произведението, не само темата, сюжета, идеите и човешките образи, но и някои конкретни прояви на текста — строежа на отделен пасаж, ритъма на някакъв диалог, контрастното следване на епизоди. Нужно е да се изгради или поне да се внуши представа за целостността на творбата. Затова е важно анализът да започва свободно и с внимателно постепенно отделяне на същественото от несъщественото да се достига до самата същност на едни или други избрани от учителя проблеми. В края е добре да се потърси отново по-свободна неаналитична форма на разбиране, която да възстанови първоначалното непосредствено впечатление от художествения текст.

Разбира се, учителят не може да не се съобразява с възможностите на своите ученици. Често е по-полезно да се изостави цялостното обхващане на определена творба, особено при по-голям обем на текста, ако то налага прилагането на неразбираеми схеми, и да се предпочете епизодът и отделната сцена. В случая те са по-подходящи за конкретно наблюдение.

Както при самостоятелното четене на древна творба, така и в процеса на учебния анализ съществува реална опасност от осъвременяващо тълкуване. То се явява най-вече с желанието да се внесе идейна или емоционална яснота при разбирането на анализираната творба. Ето два примера.

Определени съвременни представи пречат да се възприеме конкретното съдържание на великолепния откъс от шеста песен на Омировата „Илиада“ — *срещата на Хектор и Андромаха*. Да накараме

учениците да си представят Андромаха като съвременна жена е наистина полезно, така образът придобива като че ли реалност. Но по този начин няма как да не ѝ припишем качества, които тя не притежава. Андромаха е спътница в живота и вярна съпруга на Хектор, но тя не е личност с равни на съпруга си права. Не го е познавала до брака, не е имала право на избор, нито би могла да го напусне по своя воля. Животът на Хектор е в буквалния смисъл на думата неин живот. Всичко това дълбоко я отличава от съвременната жена, която избира, обича и съществува като напълно равна на мъжа личност. Една погрешна стъпка и образът на Андромаха, прибързано осъвременен, може да загуби реалното си историческо съдържание. Затова при тълкуването на подобни човешки образи трябва да се започва с различното и преходното и тогава да се преминава към непреходните черти, които често се оказват и съвременни.

Друг класически случай на осъвременяване е смисълът на *бунта на Терсит* от втора песен на Омировата „Илиада“. Тълкуването на тази сцена отдавна се използва за идейно възпитаване на ученика. Често това се прави грубо за сметка на историческата истина. Хулните думи на Терсит срещу Агамемнон наистина крият протест срещу алчните знатни. Те съдържат в контекста си и моменти на социално самосъзнание, което обаче не е непосредствена даденост. За откритото съществуване на подобно самосъзнание е все още рано в епохата, когато се оформя Омировият епос. Основната обществена ценност тогава е благо на колектива. Затова бидейки негов рушител, Терсит е преди всичко отрицателен образ. По логиката на епическата идеология той няма право на плячка, защото не притежава войнска доблест. Затова е грозен и страхлив. Неясните тонове на зараждащия се социален протест са предадени крайно косвено и преобърнато като морални несъвършенства на едно лице. Историческата истина изисква да разграничим възможността Омировият епос да изрази начеващото социално разслоение и съпътстващото го самосъзнание на онова време и действителната форма, в която то се изразява. Това е свързано с не малко мисловно и дидактическо усилие. Учителят трябва да свърже в единна обяснителна процедура историческите познания за Омировото общество с романтичното отношение на епическия поет към неговите ценности и в същото време да отговори и на нашето съвременно очакване за социалния смисъл на откъса.



Важен проблем на преподаването на литературните произведения от епохата на старогръцката класика, който като много други общи положения трябва да остане скрито знание за преподавателя, е въпросът за **подхода към литературата и литературното произведение**. Учебният идейно-естетически анализ всъщност е една от основните прояви на среден път, съчетаващ различните видове подход към литературната творба. Той е пряко свързан исторически със старогръцката литература. Тъй като в различните епохи са подходжали различно към литературното произведение, в резултат от вече двувековно тълкуване в по-новото време старогръцката литература е изпитала всички възможни видове подход и това по своеобразен начин я е превърнало в изпитан обект за анализ. Към нея е подходжано социологически, културно-исторически, тясно филологически и формално, биографически и импресионистично критически.

При опита да се внесе ред във видовете разбиране на литературата и във видовете анализ на литературното произведение се очертават три основни насоки на подход — предимно *съдържателен*, предимно *формален* и предимно *прагматичен*, занимаващ се със съдбата на литературния текст в условията на неговото ползуване. Не само учебният идейно-естетически анализ, но и всеки конкретен анализ на литературен текст съчетава тези три погледа независимо от превеса на един или друг от тях.

Още в древното си съществуване старогръцката литература изпитва трите вида подход. Най-ранен пример за съдържателно тълкуване е т.нар. *алегореза* — филолозите от пергамската школа<sup>[2]</sup> търсят в странните образи и във фабулата на Омировите поеми символично закодирани основни космологични знания, предавани на бъдните поколения от поета. Особено развитие получава в елинската древност формалният подход в александрийската филологическа школа<sup>[3]</sup>. Внимателното изследване би открило и други прояви на съдържателен и формален подход в античността.

В това отношение Новото време предлага по-разгърната картина. Напразно бихме търсили в античността примери за *социологичен подход*, т.е. за съдържателно тълкуване на литературните текстове като продукт или отражение на определена социална действителност. По определени исторически причини това става възможно в 19 век.

*Културно-историческото подхождане* също получава развитие от 19 век насам на основата на съвременното разбиране за история и култура. И ако античното време познава биографията като литературнокритически жанр, тя не познава *биографичното тълкуване* на литературни текстове, което се развива след епохата на романтизма, след оформянето на възгледа, че литературната творба е своеобразно изражение на авторовата личност. Един вид съдържателен подход, биографичното тълкуване има сериозен дял в съвременния учебен анализ. Към старогръцката литература то е трудно приложимо, първо, защото за живота на великите творци на елинската древност в повечето случаи притежаваме откъслечни данни, после, защото авторите от по-ранното време творят принципино несубективно.

В съвременната история на литературно-критическия анализ съдържателният подход постоянно се ограничава и измества от прояви на формалния подход, от наблюдения над стила, стиховата форма, композицията и общо строежа на литературното произведение. Основният спор между съдържателното и формалното тълкуване, когато се противопоставят едно на друго е по въпроса кой е специфичният предмет на литературния анализ — дали съдържанието и смисълът на текста, или художествените средства и езикът, чрез които се предава определено съдържание.

Днес е ясно, че това противопоставяне е изкуствено и че както в областта на съдържанието смисълът на литературния текст винаги надхвърля това, което влага като намерение авторът, така областта на формата не е нещо само традиционно заемано и в този смисъл инструментално — формалните средства са и носители на смисъл, който интерферира незабележимо в общия смисъл на текста. Съдържателното и формалното подхождане към литературата днес са приближени едно към друго.

Край тях се развива и третият вид подход, наречен прагматически. Негова особена проява е европейската импресионистична критика, която се стреми към артистичност и художественост в тълкувателния изказ. Като работи с впечатления и асоциации и се изразява образно, тя бяга от анализа и в крайната си форма води до създаване на ново литературно произведение. Съвременният прагматичен подход не толкова фиксира въздействието на творбата върху отделния възприемател, колкото търси да проследи

обективното досъздаване на смисъла при определени условия, особеностите на общуването с литературата, движението на определени идеи и образи посредством художествения текст.

Трите подхода никога не се съчетават в пълнота, гледната точка е винаги въпрос на избор. Така че не съществува научен или учебен анализ, който да претендира за изчерпателност. Тълкуването на литературния текст може да продължи безкрайно, както и изобщо всеки акт на разбиране е избор, който предполага изоставяне на други възможности за избор. Независимо от това добрият анализ следва определени принципи, които могат да се формулират.

Специално при учебния анализ особено значение има, както вече се каза в друга връзка, намирането на равновесие между познавателните и възпитателните задачи. Изборът на определени теми с оглед да се въздейства емоционално и идейно върху учениците не бива да става за сметка на придобиването на знания и на задълбочеността в познаването на един свят, различен от този, към който принадлежат учителят и учениците.

Анализът трябва да доведе до внушение за взаимната връзка и обусловеност на художествените форми и идеи, до скритото знание, че авторът изразява свои настроения, мисли и цялостна картина за света посредством наследени от литературната традиция средства и начини на изказ, така че в крайната си форма новосъздаденото художествено произведение е резултат от преплитането на вече готов опит с индивидуалния опит на твореца. Анализът не бива да абсолютизира зависимостта на текста само от автора, само от обществената среда или само от литературната традиция. Макар че в различните творчески епохи тези страни на зависимост имат един или друг превес, във всички случаи на литературен текст е налице диалектическо отношение между тях, което не бива да се подменя с улесняваща разбирането яснота и избор на една от тях.

Водещият анализа учител трябва да се съобрази и с едно друго диалектическо отношение. Самият предмет на анализа — *творбата*, нейната завършеност водят до това да мислим за нея като за нещо натурално затворено и пасивно дадено. Литературната творба се създава от автор, определена среда и традиция, но тя продължава да се променя в хода на историческото общуване с нея и на свой ред става нещо активно, което формира хора, поражда поведения и други

литературни творби. Сложното отношение на пасивен резултат и активно въздействие е редно да е налице в съзнанието на преподавателя по литература.

Колкото и да не приемаме днес принципите на марксисткия литературен анализ, не можем да отхвърлим напълно тезиса за *отражението на действителността в литературния текст*. Всяко литературно произведение изразява и в определена мярка отразява някаква обективна човешка ситуация. Това става по-косвено или по-пряко. Отмина времето, когато значителните художествени произведения се квалифицираха механично като реалистически. Когато въпросът се решава научно, наложително се различават частичните прояви на реализъм от пълния реализъм, който предполага особено съчетание на реалистичен поглед към света и на реалистичен начин на изказ<sup>[4]</sup>. Белег на реалистичния поглед е съзнателното социално мислене, схващането на човека като обществено обусловено същество и интересът към обществото като сложна структура, която определя поведението на човека. Затова, макар че говорим за ренесансов и просветителски реализъм, знаем, че като цялостен художествен мироглед и стил реализмът се разгръща едва в 19 век.

Когато в литературните текстове се обръща внимание на тяхната отразителна страна, нужно е да се има предвид, че тя е в зависимост от *жанра* и величината на произведението. Прозата е принципно по-отворена към реалността, отколкото поезията, и цялото литературно творчество на един автор е по-информативно в това отношение, отколкото отделната творба.

Добрият анализ би трябвало да отчита характера на литературния текст, особено неговата жанрова природа и да се пази да представя за оригинално принадлежащо на конкретното произведение и да отнася към намерението на автора онова, което е белег на жанра. По подобен начин не бива да се абсолютизира вътрешната самостоятелност и организационна неповторимост на литературната творба. В определени случаи те ни се струват неповторими, тъй като липсва материал за сравнение. Определени жанрове и епохи не търпят подобна оригиналност, други, напротив, я изискват. Но и в случаите, когато е налице подобно изискване и авторът съзнателно се стреми да оформи оригинално построен текст, той не може да се освободи напълно от клишетата на традицията, по чийто път върви. Никоя

литературна структура не е абсолютно нова, независима и самостоятелна, нито напълно затворена в себе си. Бидейки текст, художественото произведение е отворено към различни нива на езика, а чрез тях и към различни нива на човешката реалност.

Ако цялостният смисъл на литературното произведение, простото му съществуване като идея се отнася по-пряко към живота и намеренията на един автор или една обществена среда, самото произведение като протичане променя този смисъл, прави го сложен и му придава измерения, в които той се откъсва от породилите го стимули, става нещо повече и друго и в крайна степен надхвърля реалността, с която е свързан<sup>[5]</sup>. В този смисъл отразената и изразената действителност се превръща в *художествена действителност* в текста, нещо, което има своя особена мярка и постройка и е ценно не само защото сочи съществуващото вън от себе си, но и защото като един вид проект за действителност, може да бъде наблюдавано, чувствувано, осъзнавано и по някакъв начин възпроизвеждано и реално прилагано.

Да се търси отразяването на някаква реална обществена тенденция в даден литературен текст означава най-напред да се прецени дали подобно отразяване се допуска от жанра, следван от текста, а после да се разбере дали авторът е действувал според волята или срещу волята на жанра. И в „Медей“ на Еврипид е изразена някаква обществена актуалност. Днес тя изглежда минимална, но оценката ще бъде различна, ако се отчете, че поетът е вървял срещу недопускащия подобна актуалност жанр на атическата трагедия. Социалната природа на литературната творба не бива да се мери само със степента на изразената актуалност. Социална природа има и другата процедура — преобразуването на реалността в идеална художествена действителност, свеждането ѝ до действена формула.

Социалната природа на творбата включва и връзките, които я свързват с предходни и следващи литературни форми, влиянията, които изпитва и оказва в литературния и културния процес, значението, което придобива като стимул за движение или като обикновен разносител на идеи и модели за човешко поведение. Става дума за *сравнително литературния* и за *социологическия подход* към литературното произведение, аспекти на прагматическото тълкуване. Приложени не към отделни произведения, а към по-значими явления

(към творчеството на автор, към литературна епоха или цяла литература), те стават методически аспекти на литературната история. В този пункт подходът към литературното произведение се натоварва постепенно с гледната точка на литературната история. И учебният анализ на произведение от старогръцката литература може да засегне моменти от процеса на литературата. Зависи от възрастта и знанията на учениците, разбира се, и от уменията на учителя.

Така или иначе заниманието със старогръцка литература е в основата си урок по разбиране, незаменимо за културното оформяне на личността, приучване към мъчната задача да се прехвърля бариерата на отдалеченото и чуждото, към това да не се преиначава различното, а да се разбира като една от многото възможности за човешка реалност.

---

[1] Напомня се формулата на Винкелман, немски историк на изкуството от 18 век, с която той характеризира духа на елинското изкуство и култура. Вж. Й. Й. Винкелман. История на изкуството на древността. С., 1970. ↑

[2] *Пергамската филологическа школа* — наречена по името на древния Пергам (в съвременна Мала Азия), град и държава в епохата на елинизма. Основател на школата е ученият Кратет от Малос (II век пр.н.е.). ↑

[3] *Александрийската филологическа школа* — наречена по името на град Александрия, столица на елинистическия Египет. Вж. по-подробно бел. 3 на стр. 40. ↑

[4] Това деление на миросглед и начин на изказ е условно, тъй като в редица случаи начинът на изказ, например насочването към по-неусловен всекидневен език в случая, е проява на самия реалистичен миросглед. ↑

[5] Срав. Казаното от Школовски (В. Школовский. *Художественная проза. Размышления и разборы*. М., 1961, с. 45) — „Чертите на реалния свят се явяват в изкуството не сами по себе си, а като част от системата на художественото произведение и след това съществуват също не самостоятелно. Свързвайки се в система, те отразяват действителността не огледално.“ ↑

# ПЪРВА ГЛАВА

## ОБЩИ ПРОБЛЕМИ НА СТАРОГРЪЦКАТА ЛИТЕРАТУРА

Старогръцката литература има приблизително двухилядолетно развитие. То се разделя условно на три големи периода — т.нар. микенско време във втората половина на второто хилядолетие пр.н.е., когато литературата съществува устно, бляскавата епоха между 9 и 4 век пр.н.е., започваща с поемите на Омир и завършваща с диалозите на Платон, която наричаме условно класическа литература, и цялото по-късно време на елинизма и римската епоха до края на античността (5 век на н.е.). По стара традиция учебната програма включва разглеждането на големите поетични произведения на класическата литература — Омировия епос, трагедиите на Есхил, Софокъл и Еврипид. Добавят се и достигнали до нас откъслечи от поезия на великите лирици от 6 и 5 век пр.н.е. Дори тези превъзходни поетични творби не дават точна представа за класическата, а още по-малко за цялата старогръцка литература. Но те са достатъчни в този смисъл, че за времето от 9 до 4 век пр.н.е. старогръцката литература е наистина преди всичко поезия.

**Идейна и естетическа характеристика на класическата старогръцка литература.** Преди да пристъпи към конкретно тълкуване на Омировата „Илиада“ или Софокловата „Антигона“, учителят по литература се нуждае от по-осъзната представа за общите идейни и естетически тенденции на класическата старогръцка литература, за принципите на тогавашното изкуство. Само така би се избегнала най-честата грешка в хода на анализите — отнасянето на общите миросгледни или стилови особености на определен жанр или на цялата епоха към творческите намерения на твореца. Ето един пример. *Пластичността*, изразяването чрез езика на човешкото тяло става

тенденция на елинския класически стил поради особената представителност на скулптурата в системата на тогавашното изкуство<sup>[1]</sup>. Можем да говорим за пластичност в атическата трагедия, по друга линия можем да говорим за архитектурниост. И двете черти обаче е редно да разбираме обективно, като прояви на обща за времето стилистика, а не като резултат на определено авторово намерение.

Да дадем още един пример. В петвековното литературно развитие от Омир до Еврипид се откриват редица основни постоянно повтарящи се теми, които следват и са израз на основни идеи на общественото съзнание на епохата. Такъв характер има общият за цялото време *мотив за съдбата*, за една принципна зависимост на човека от висша в много случаи неведома сила. Мотивът се явява и в краен фаталистичен, но и в други по-умерени варианти. Според един род социологични обяснения той се извежда от обществения факт на ограничената свобода на личността в условията на тогавашното робство, обясняван е и с живота в затворената общност на гръцкия полис. Независимо от обяснението мотивът за съдбата е един вид художествен императив за старогръцката класическа литература.

Друго подобно общо място за тогавашната литература е *мотивът за засегнатата чест* на високия герой и произтичащите от това действия за нейната защита или за съответно възмездие. Няма значение дали мотивът се развива от Омир или от живелия няколко века по-късно Софокъл. Той произтича от един общ идеен свод, поддържан и от митологическите фабули, но и жив в съзнанието на хората от онази епоха. Творците получават в готов вид този свод и всъщност това е тяхната обществена задача — да му осигуряват живот чрез все нови и нови вариации.

Дадохме само примери. Не е възможно да изложим тук всички подобни случаи. За да не се греши, достатъчно е учителят да бъде по-предпазлив в оценките си и да помни, че в древните литератури по-често отколкото в съвременните се срещат трайни традиционни идеи, мотиви и сюжети.

Какво по-специално може да се каже за особеностите на старогръцката класическа литература от социологическа гледна точка?

Преди всичко тя не се е разбирала като достатъчно обособено явление, както разбираме съвременната литература, стояла е в по-тясна връзка с другите изкуства и науката, а и със самата жизнена дейност.



Историческите съчинения на Херодот и Тукидид например имат в известна степен характер на художествени произведения, а поемата на Хезиод „Дела и дни“ дава напътствия на селския труженик как да живее и да води своите дела. В тази епоха литературата е не само нещо сериозно, но и непосредствено полезно. Изобщо *изкуството е един вид обществена дейност*, в която участвуват всички. Спартанската хорова лирика, поезията на Тиртей и Алкман възпитава, внушава определени чувства и подтиква към действие. Атическата трагедия също е мащабно обществено „мероприятие“, което силно напомня във външната си форма народното събрание от времето на Перикъл.

Към това се добавя фактът, че *литературата* в тази епоха се *преживява колективно* и съществува за някакъв колектив. Дори когато писмеността става достъпна и се появяват книжарници, където може да се купи екземпляр от Софоклова драма, атинянинът продължава да общува устно с литературните текстове, да ги слуша и да чете на глас. Творбите се създават за изпълнение, а не за четмо в уединение.

До 4 век пр.н.е. не съществува читателска публика, нито литературни критици и специалисти по литература<sup>[2]</sup>. Публика, консуматор и ценител е по-малък или по-голям човешки колектив, често целият народ. Това е основата за *демократичния характер* на старогръцката класическа литература и изворът на нейната обемна идейност и монументалност. Затова в нея липсват дребната тема и детайлирането. Класическият автор намира лесно хармонията на произведението с неговото обществено предназначение.

От друга страна, човекът на онази епоха — както консуматорът, така и творецът, не познават понятията „прогрес“ и „съвременност“<sup>[3]</sup>. За тях настоящето не е по-съвършено от миналото. Затова не съществува и проблемът за тематичната оригиналност на творчеството. Поетите заемат един от друг не само сюжети, но дори готови стихове. Сюжетът не омръзва, ако новото тълкуване буди интерес. Тенденцията към тематична оригиналност се поражда с упадък на класиката. Еврипид вече търси странни сюжети и такива версии на вече използвани фабули, които да не са познати и които поточно отговарят на творческото му намерение.

Свързано с изпълнение, литературното произведение на онова време почти винаги носи белезите на състезателния характер на древния културен живот<sup>[4]</sup>. Литературата се изпълнява на спортни и

музикални празници и се съпровожда от раздаване на награди. Това също е знак за изразената социалност на литературата в класическата епоха. Художествената творба не се създава за наслада и съзерцание от едного. Тя е пряка форма на общуване в рамките на колектива. Дори най-интимните пасажии на старогръцката класическа литература са диалогични. И в лириката поетът винаги се обръща към събеседник. Същото се отнася и за музиката. Старогръцката музика съществува неотделимо от поетичния текст и от танца. Тя е възпитателно и дори лечебно средство, обединява и движи емоциите на човешки колектив, а не на самотен статичен слушател.

Понеже общува предимно устно, човекът на онова време има *тънко чувство за език и за образ*. Това обяснява словесното обилие и висока образност на класическата литература. Този особен вкус към езикови нюанси се култивира от обществения начин, на живот, в който говоренето и изразяването са нещо важно и положително, както и от музикално-литературното образование на младите елини. Но той се постига и поради факта, че образованието тогава е предимно паметно. Младите хора просто учат наизуст Омировите поеми. Вкусът към езика допринася не малко за хармоничността на културата на човека от това време, което е и едно от неговите предимства пред съвременния човек.

**Старогръцката класическа литература и митологията.** Най-специфичната черта на старогръцката класическа литература е връзката с митологията. Както отдавна е забелязано, тази връзка е двойна — старогръцката литература израства на почвата на елинската митология, а от друга страна постоянно черпи сюжети и теми от нея<sup>[5]</sup>.

Не малко литератури се развиват на основата на някаква митология и фолклор. Но връзката между елинската митология и старогръцката литература има класически характер. Случва се така, че елинската митология преминава през няколко етапа, достига зрелостта на т.нар. антропоморфен стадий и постепенно се превръща в литература. Класическото в случая е, че както вече оформилата се литература продължава да бъде в някакво отношение митология, така и митологията преди това носи белезите на литература и изкуство. Показателно е сравнението с митологиите на Древен Египет и Индия,

които също стават почва за развиването на някакво изкуство и литература. Но още в зародиша си мистични и затворени, те херметизират формите, които подхранват по-късно. Техният плод е ограничен в религиозната литература.

Въпреки вътрешната връзка между елинската митология и старогръцката литература, нужно е да различаваме митологията като набор от сюжети в литературата от това, което представлява тя в устната традиция на първобитното общество. По версиите на един мит в класическата литература само се досещаме за формата и функцията на древното устно предание<sup>[6]</sup>. Така че, от една страна, митологията е *помощен арсенал от фабули, мотиви и образи* за старогръцката литература, особено свързващо звено между настоящето и миналото, необходимо поради силното чувство за традиция и липсата на интерес към актуалността. От друга страна, като *феномен на първобитното обществено съзнание* митологията е един вид образен мироглед и същевременно форма на действие, опит по магически начин със закланането на разказа да се подчинят или умилоствият нейните сили на световното цяло.

Още древните хора се питат за първоначалния смисъл на митическите образи, мотиви и фабули, независимо че ги използват като художествен материал и влагат в тях нов смисъл. Философите стоици смятат, че митическите образи и сюжети са алегии, които крият важно знание за световния ред. Писателят Евхемер от 3 век пр.н.е. вижда в митичните предания за богове и герои форма за увековечаване на паметта на велики личности. Според него титанът Прометей е съществувал реално като астроном, наблюдавал звездите от висока скала и научил хората да добиват огън.

В съвременността разбирането на старогръцката митология първоначално не се отличава по същество от подобни антични теории. В началото на 19 век например получава разпространение теорията на немския учен Кройцер, според която жреците в първобитното време изказвали в символна форма своите важни заключения за света. С течение на времето философският смисъл на митовете ставал непонятен и те се превръщали в причудливи разкази.

В средата на 19 век благодарение на достиженията на сравнителното индоевропейско езикознание най-напред става възможно да се проследят общите коренни връзки на названията на

редица божества и герои в широкия индоевропейски ареал. В края на века с развитието на историческата наука и етнографията се оформя постепенно и научното разбиране на старогръцката митология. В трудовете на Бахофен, Морган, Фрейзър, Тейлър на базата на конкретен сравнителен етнографски и литературен материал към митологията започва да се подхожда все по-аналитично.

Този процес продължава в 20 век. Особено съществено научно постижение в науката за митологията е различаването на наследените от дълбокото минало митове и митически образи от *проблематиката на митологичното съзнание*. То има определени принципи, които се откриват не само в древния митологически материал. Говорим и за форми на съвременна митология, а и изобщо всяко художествено реагиране, което смесва отношението на реагиращия с обекта на реагирането, може да се смята за митологично.

Един от основните белези на митологичното реагиране например е придаването на особено значение на някакъв начален момент<sup>[7]</sup>. Оттук и необходимостта митологично реагиращият да се приобщава към този момент посредством ритуално действие. За подобна реакция може да се говори и при съвременната политическа идеология, и при някои болестни душевни състояния. Както за тях, така и за митологичното реагиране в митологията е характерна една изключваща постъпателното време представа, според която настоящето зависи от миналото и е просто негово повторение.

Повечето стари разкази в гръцката митология представляват важни случки модели, от чието повтаряне зависи устойчивостта на света. Героите на тези разкази са без историческа основа. По-късно митическите разкази започват да попиват и действително станали събития и исторически лица, които скоро се митизират. Това смесване продължава до края на античното време, с тази разлика, че по-късно става дума за събития и лица, чиято историческа достоверност е доказуема. Днес е невъзможно да знаем какви исторически лица са се претопили в образа на Ахил от Омировата „Илиада“, но разпознаваме в разказите за Александър действителното историческо лице от наслоенията на митически мотиви, които го смесват с Херакъл.

Така че е нужно да различаваме митологичното реагиране и неговите принципи от самата митология. Митологията е традиционна система от образи, мотиви и сюжети, устойчива *нереалистична*

система за виждане на света и същевременно език, на който се изразява новият опит. Подобни цялостни образни системи се развиват предимно в древните общества, особено в първобитното време.

Митологията по принцип отрича историята, но тя е по същество *скрита и превърната история на етапите на първобитното мислене*. Създаван бавно в течение на хилядолетия на устна основа, митологическият разказ е резултат на сложно натрупване на пластове от различни епохи. Но те не изглеждат отделими, както са натрупванията в един древен разкопан град, а са смесени в безвременна конструкция, запазваща значението си независимо от променящите се исторически обстоятелства.

Много често нелепите моменти в един митологически разказ издават неговия скрит исторически смисъл. Наивната повърхност на разказа за раждането на Зевс например крие по странен начин отразени огромни по обхват епохи на първобитния миросгледен опит.

Върховното божество Кронос поглъщало децата си от страх пред предсказанието, че негов син ще го свали от власт. Когато се родил последният му син Зевс, Рея повила объл камък и измамила Кронос. Богът погълнал камъка, а Рея дала да отгледат Зевс на остров Крит, където се случили много неща, но между другото веднага щом проходил, малкият Зевс изгубил пъпа си. По-късно той се вдигнал на бунт срещу тираничния си баща, победил го с част от титаните и го накарал да повърне погълнатите до неговото раждане братя и сестри. Победеният бог повърнал най-напред облия камък, който поставили в Делфи и започнали да почитат като пъпа на земята. След това Зевс се възцарил на Олимп.

В мита за победата на Зевс над Кронос образите и особено неразбираемите мотиви носят определено историческо съдържание. Малкият Зевс изгубва пъпа си, за да се отрече по този начин връзката с майката и сам да стане начало, все едно че не е бил роден. Така символно мъжът прогласява своите особени права в един период на мислене, като си приписва дори женската функция на раждането. (Според един митически разказ Атина се ражда направо от главата на Зевс.) Това, че облият камък, повърнат от Кронос, е поставен в Делфи и почитан като пъпа на земята, разкрива образното присъствие на друга голяма епоха на първобитното мислене — времето на обожествяването на предмети, т.нар. *фетишизъм*. На свой ред

обожествяването на животните, т.нар. *тотемизъм* присъствува в мотива, че боговете могат да се превръщат в животни. Зевс се превръща в бик, в лъв, дори в бръмбар, Дионис — в пантера, но и в растения като бръшлян и лоза<sup>[8]</sup>.

Изглежда по-ранните форми на божеството като предмет, растение и животно в по-късния стадий на мислене за света, когато божествените сили приемат човешки вид, се превръщат в атрибути на бога. Минават векове, докато митологията достига до *антропоморфната представа* за бога. Именно тогава народното въображение създава образите на прекрасните олимпийски богове, представата за централизираната власт на Зевс и героите, които унищожават грозните чудовища и дават на смъртните благата на цивилизацията. Всичко това е символен израз на опита на човека от късното родово общество, който вече произвежда и създава по-активно обстоятелствата на своя живот. Натрупания опит и наблюденията си той оформя и в общи понятия, достига и до представата за единството на света, която по странен начин е отразена в олимпийската божеска система.

Така че като активен мироглед, общ инструмент за мислене и действие митологията е присъща за родовото общество. По-късно тя се съпровожда от други реалистически форми на мислене и реагиране, както и от други нереалистически начини на изразяване, които приличат на митология. Интересен и сложен е този процес на демитологизиране и ново митологизиране на традиционната старогръцка митология в хода на античната култура. Чак след класическата епоха тя започва бавно да губи митологическата си функция и да се превръща в арсенал от сюжети, обслужващи художествената литература.

Естествено в един дълъг период от време тя е едновременно и митология, и литература. Затова е трудно да решим дали боговете в „Илиада“ на Омир са обикновен паралел на човешкия свят, или имат важна идеологическа и в този смисъл митологическа функция. Истината е, че те са и едното, и другото — вземат онези важни решения, за които хората нямат все още достатъчна самостоятелност. Тази им функция е религиозна и следователно митологична. Но що за върховно божество е Зевс, щом може да бъде измамен от Хера, която го съблазнява и приспива на планината Ида. В този случай надделяват

изображението и изкуството. В Омировия епос вече е започнал процесът на преобразуването на митологията в литература.

В зората на голямата класическа епоха гъркът вече чувствувал нужда да внесе порядък в многобройните версии на митовете, към които се отнася сериозно, без да разбира техния смисъл. Израз на тази нужда е поемата „Теогония“ на Хезиод. Но така или иначе митовете значително се отдалечават от първоначалната си форма и смисъл, защото литературата ги използва все по-свободно, а и пластичният дух на елинските митове сам дава простор за творчество.

Но, разбира се, отношението към мита в класическата старогръцка литература зависи във висока степен от жанра, в който се твори, и по-малко от личната позиция на автора. Примерно лириката е по-немитологична от атическата трагедия. А и атическата трагедия, колкото и задължителен да е за нея митическият сюжет, следва определена жанрова постановка при избора на традиционни митологически сюжети. В своята „Поетика“ Аристотел подчертава, че трагедията се ограничава в кръга на предания за трагичните събития в няколко царски рода<sup>[9]</sup>. От друга страна, са налице много примери за оригинално тълкуване на традиционните митологически мотиви. Есхил прави от титана хитрец Прометей възвишен герой човеколюбец, Софокъл кара Едип да се самоослепи, Еврипид — Медея да убие в гнева си своите деца.

Съществена е обаче разликата между свободата, с която античните трагици приспособяват митичните сюжети към своето време, и свободата на съвременните тълкувания на антични митологични фабули. „Троянки“ на немския експресионист Франц Верфел или постановката на „Антигона“ на Бертолт Брехт имат абстрактно, умозрително отношение към класическия сюжет. Той става инструмент за по-леко представяне на иначе ясни идеи. Античният мит в 20 век внушава, че те са отколешни, така се придават огромни времеви измерения и обемност на една иначе немитична проблематика.

Докато връзката на сюжета на атическата трагедия с мита остава във висока степен органична. Промените не свеждат мита до външна служебна форма за пренасяне на идеи. Той пази митическата си функция, като разказва за събития, реални за тогавашния зрител, който смята, че са станали действително, втори път, значителни поради



своята древност, трети път, актуални поради своята примерност и възвишеност. Новото митическо усещане на света от времето на атинската демокрация, което лежи в основата на атическата трагедия, се среща с митическия дух на древния митологически сюжет, актуализира го и свързвайки се органично с него, води до възникването на литературна форма, която остава с единия крак в митологията. Така опитът на старото помага да се постигне една нова цел.

От това става пределно ясно за какво служи митологията на литературата на старогръцката класика. Най-общо казано, *в старогръцката литература се гледа нереалистично на света*<sup>[10]</sup>. Поради особената нагласа на миросгледа на обществото в онова време то не може да изрази в художествена форма своя свят непосредствено, не може да възприема своята съвременност. Затова с помощта на традиционните митологически образи и сюжети старогръцката класика изразява обществената актуалност в безвременен всеобщ вид, като представя най-общите страни на човешкото поведение в съдбата на един издигнат герой. По този начин тя изразява проблемите на своето време, истината само по същество, без да може да ѝ придаде съответен по-конкретен вид.

Връзките на старогръцката култура с митологията са сложни и многостранни. Интересът към нея се събужда и изчезва. При новото си събуждане тя подхранва с някоя нова страна древното съзнание, което трудно съществува с поглед към своя конкретен днешен свят. Дори в епохи на критика митологията не изчезва напълно от езика на този, който я критикува. И ранната диалектика на Хераклит, и идеализмът на Платон като преодоляват художествената стихийност на митологията, продължават да я следват в моментите, когато е нужен по-синтетичен израз. Така свързана и с философията, и с литературата, митологията играе важна роля на спояващ елемент в общия процес на старогръцката и изобщо на античната култура.

**Значение на старогръцката култура.** Не малък принос за разбирането на литературата на старогръцката класика може да има осъзнаването на значението на елинската древност за изграждането на съвременната цивилизация, както и знанието за скритото присъствие на постиженията на класическата гръцка култура в съвременността.



Конкретното разбиране на творбите на старогръцката литература безспорно се улеснява, ако се доведе до знание убеждението, че творчеството на Омир и Софокъл се изучава не само поради самобитността му, но че то продължава в някакъв смисъл да бъде актуално, тъй като продължава да живее опитът на елинската античност.

Преди всичко е нужно да се подчертае, че в старогръцката и римската древност се изковават *термините и хуманистичните модели на съвременната европейска цивилизация*. Никой съвременен език не е мислим без понятия като култура, философия, университет и естетика. Изработени в различни епохи от античен материал и влезли дълбоко в нашето културно реагиране, те са живото присъствие на елинската и римската античност в съвременния свят. Правото, държавният живот, повечето форми на обществена организация имат своето начало в древна Гърция и своята закалка в древния Рим.

Дори изработването на едно-единствено понятие е достатъчно, за да се обезсмърти делото на древен автор. Такъв е случаят с Есхил. „Прикованият Прометей“ не е само начало на сюжета за богобореца защитник на човешкия род, в текста на драмата за пръв път се среща понятието човеколюбец (филантропос). Изглежда Есхил създава това толкова активно през 18 и 19 век в буржоазна Европа понятие.

Пътят на възприемането на старогръцката култура е дълъг и сложен. Да се проследи в подробности би означавало да се напише история на културното развитие на съвременна Европа.

Старогръцката култура получава своето първо тълкуване и преработка в *древния Рим*. Римската култура придава на елинската нови универсални измерения. С превода на редица старогръцки понятия на латински римските писатели подготвят редица основни термини за буржоазна Европа, като хуманизъм и индивид например. Върху техния опит по-късно се гради корпусът на европейското мислене. Близостта на старогръцката и римската култура е основанието те да се обединяват в понятието антична култура. Ранното християнство е по принцип враждебно настроено към езическата антична култура поради нейния земен характер. То причинява не малко беди на античното културно наследство с набезите си върху ръкописи и паметници на изкуството. Но всъщност упадъкът на интереса към духовните достижения на миналото в късната античност е основната

причина за загубването на по-голямата част от старогръцката и римската литература, достигнала до нас едва в една осемнадесета от цялото. По-късно, когато християнството укрепва и става държавна идеология, то започва да се отнася по-толерантно към античната култура и асимилира в някаква степен нейния опит. През Византия и християнския Запад, макар и в силно променен вид, античността достига до нова Европа. Косвено свързана с класическата древност е и нашата средновековна култура, която се развива в общение и полезна борба с византийската.

Истинското обръщане към античността се осъществява в епохата на *Западноевропейския ренесанс*, когато се събужда дълбок всестранин интерес към античното духовно наследство. Това широко културно движение е завършек на дълга редица от епохи на културен подем в Средновековието. Европа се обръща частично към езическата антична древност по времето на т.нар. ирландско възраждане, когато в манастирите се преписват латински автори, по време на каролингското възраждане в двора на Карл Велики през 8 век, епохата на Алкуин и Павел Дякон, по време на византийското възраждане през 9 век — трескавата културна дейност на патриарх Фотий и на създателите на славянската писменост Кирил и Методий, по време на готическото възраждане през 12 век, когато се откриват първите университети в Европа. Тия епохи подготвят културната експанзия на Западноевропейския ренесанс.

В многостранното дело на ренесансовите дейци основен дял има издирването на антични ръкописи. Тогава се събира и издава по-голямата част от античното литературно наследство. Откриването на книгопечатането в 15 век дава простор на голямото дело по усвояването на античната литература. Великите писатели на италианския, френския и английския ренесанс са също учени и филолози с огромни познания в областта на цялата античност. Затова под хуманизъм в онази епоха първоначално разбират занимания със светската наука за античността, за разлика от заниманията с теология. Любовта към античната литература и познаването на човешките дела естествено се противопоставят на религиозния мироглед на Средновековието. Полезно е да се помни, че преди да придобие общото си значение, понятието хуманизъм означава просто занимание със светска литература<sup>[11]</sup>.

По различни причини и в различна степен гръцката и римската литература остават образец за подражание чак до края на 18 век. Укрепването на литературно-критическото мислене, на литературните вкусове и дори на националните литературни езици става с влиянието или оттласкването на античната литература. Теорията на драмата, която има важно място в италианския и френския класицизъм, е немислима без споровете около „Поетика“ на Аристотел, както френската класицистична трагедия би била невъзможна без Еврипид и Сенека. И буржоазна Европа гледа все пак тясно на старогръцката и римската древност с оглед на своите нужди и интереси. Но същевременно зависи от нея, черпи идеи и форми, които иначе не би притежавала. Есетата на Монтен, поемите на Шекспир, драмите на Волтер, платната на Давид се снабдяват не само със сюжети, образи и мотиви от литературния арсенал на античността, но и с психологически модели, ентусиазъм и възвишеност.

Оформилата се като наука в средата на 18 век естетика започва съществуването си с тълкуване на античната литература и изкуство. Литературно-историческите интереси на немския романтизъм, положили началото на концепциите за литературна история, се будят от произведения на елинската и римската литература. Литературната наука и съвременната филология възникват, за да се подреди натрупаното знание за елинската и римската древност. В 19 и 20 век Европа се обръща все по-рядко към античната литература и култура като към източник на примери за подражание. Затова пък се обръща към тяхното изучаване и по-обективно разбиране. По-рано предимно подтик за творчество и източник за идеи и вдъхновение, сега те се превръщат в обект на изследване, при това равен на други подобни обекти.

Историята на възприемането на старогръцката литература и изобщо на античната култура през вековете разкрива ясно двата основни аспекта на разбиране, с които има работа и урокът по литература — от една страна, възприемането на литературните произведения като нещо завършено и затворено в себе си, от друга, търсенето им като източник на вдъхновение, схващането им като нещо за нас, т.е. като нещо отворено, незавършено и продължаващо да се оформя. В практиката на разбирането тези привидно противоположни параметри непременно се съчетават.

Върви да се каже в заключение — старогръцката литература никога няма да се превърне в напълно завършен предмет. Защото не е възможно онова, което се случва в трагедията „Антигона“ на Софокъл, да не бъде актуално с някаква своя страна и за нас днес. Преминалите през изпитанията на вековете литературни текстове са като фигурите на въртящ се калейдоскоп, които никога не се повтарят напълно.

---

[1] Корените на старогръцката пластика, на това познаване на човешкото тяло и владееенето на неговия език трябва да се търсят и във всекидневието на гърка от класическата епоха, който прекарва голяма част от времето си в гимназиите, където наблюдава игрите и спортните занимания на младежта в непосредствен досег с красотата на юношеското тяло. В класическа Гърция красотата е неотделима от общия нравствен идеал, тя е пластическата проява на добродетелта. ↑

[2] Много от белезите на съвременния литературен живот — литературна публика, снобизъм и литературни специалисти се явяват с началото на елинистическата епоха (3 век пр.н.е.)-Литературните нрави в римската епоха също напомнят съвременните. ↑

[3] В гръцката и римската античност, общо взето, човешката история се възприема като своеобразен регрес от някакво добро първоначално състояние на нещата. Тази идея мит за един начален златен век, след който следват етапи на упадък, се развива за пръв път в литературна форма в поемата „Дела и дни“ на Хезиод. Тя остава непреодоляна и от римския поет Лукреций в неговата поема „За природата на нещата“. Явяващата се тук-там идея за прогреса остава винаги нещо изолирано. ↑

[4] Древните елини, особено атиняните били твърде общителен народ и поради естеството на южния климат прекарвали голяма част от деня на открито на площада, по гимназиите в беседи, спорове и състезания. Състезателната общителност на техния характер се открива в почти всички форми на елинския живот — и в народното събрание и съда, и в гимнастическото образование, което получавали юношите, но най-вече в обществените игри и състезания. Освен общогръцките игри (Олимпийски, Питийски, Немейски и Истмийски) отделните градове уреждали публични състезания по време на празници на местни божества и герои. ↑

[5] Тази формулировка принадлежи на немския философ и теоретик на митологията Шелинг. У нас тя е разпространена във варианта на едно изказване на Маркс (Вж. Маркс — Енгелс. Съчинения, т. 12. С., 1963 — с. 734). ↑

[6] Не бива да се забравя, че гръцката митология не е имала установена форма. Различните литературни тълкувания представлявали всъщност непрестанен опит за нейното фиксиране, до което така и не се достигало. ↑

[7] Първобитният мит разказва как благодарение на действията на свръхестествени същества се появява светът и по-нататък как се урежда той чрез подвизите на митически герои. Така митовете стават модел за действие на тези, които стоят начело, а чрез тях и на всички човешки същества. Митично мислещият не само си припомня периодично митическата история, но е склонен да я представя и да участва, в нея. Докато съвременният човек, който също се възприема за продукт на миналото, го смята за невъзвратимо, митично мислещият вярва, че може да реактуализира важния минал момент в някакъв ритуал. ↑

[8] Вярата в свръхестествената сила на предметите и животните завършва с вяра в съществуването на духове и в безсмъртието на душата — т.нар. *анимизъм*. Митологичното въображение създава в анимистичния стадий страшните хтонични (земни) чудовища, които черпят силата си от земята — Тифон, Медуза, Сфинкс. Този подпериод на анимизма се нарича *тератоморфизъм*. Става дума за една вече оспорвана теория, защитавана от големия естетик и класически филолог А. Ф. Лосев в неговата книга *Античная мифология*. М., 1957. ↑

[9] Аристотел, *Поетика*, гл. 13 (в превод на български от Ал. Ничев, С., 1975). ↑

[10] Реализмът в старогръцката литература се явява почти винаги във формата на пародия. Пародията по принцип снижава сериозния тон на творба с възвишен и патетичен характер. Така „Илиада“ на Омир получава пародична трактовка в анонимната поема „Войната на жабите и мишките“, а атическата трагедия в т.нар. *сатировска драма*. Реализмът в атическата комедия също има пародиен характер. ↑

[11] *Studia humana* в противоположност на *studia divina*. *Хуманист* в 15 век означава преди всичко филолог, познавач на

античната литература. [↑](#)

## **ВТОРА ГЛАВА**

### **„ИЛИАДА“ НА ОМИР — НАЧАЛО НА СТАРОГРЪЦКАТА ЛИТЕРАТУРА**

**Историческо значение на Омировите поеми.** Много поколения в ново време търсят в „Илиада“ и „Одисея“ обаятелността на детската възраст на човечеството. По-късно с обиграването на критическия поглед възхищението отстъпва на по-дълбоко усещане за характера на Омировия свят. Зад наивния тон на епоса бива чул и умният глас на зрелостта, на съвършенството на дълга култура. Днес Омировите поеми вълнуват със своята двойственост — по детски наивни и бодри и в същото време по старчески зрели и дълбоки.

Създадени на границата на варварството и цивилизацията, те са резултат на усилията на много поколения и начало на древногръцката литература. Те действително носят белезите на ония велики творби, които възникват на границата на две времена. Създавани в продължение на векове, калейдоскопично многообразни и усложнени от бавно натрупване, кондензирали огромен човешки опит, „Илиада“ и „Одисея“ се издигат до рядка в историята на човечеството универсалност, плод на движението и промяната, когато човечеството става способно да мисли и усеща всеобхватно. В това отношение на Омировите поеми съперничат само Библията и Дантевата „Божествена комедия“. Създадени непременно в епохи на напрежение и разめствания на социални пластове като израз на рядко човешко извисяване, подобни творби изглеждат за следващите поколения не по силите на един автор. Затова в историята на културата им се отрежда особено място и обичайните литературни критерии не достигат, за да се проникне в тях. Затова поколенията се бранят от необходимостта да ги разбират, като ги обвиват в ореола на изключителен авторитет.

Неточно би било да наричаме Омировите поеми литературни творби, тъй като обемът и проблематиката на старогръцкия епос отговарят на задачите на цяла литература. Издържани в т.н. свободен

епичен стил, те съдържат в зародишен вид почти всички жанрове на бъдещата старогръцка литература. В тях откриваме приказка, жална лирическа песен, басня и сентенция. С вътрешното си многообразие, като път от фолклора към личното творчество, Омировите поеми подготвят идейната атмосфера на древния елински свят. В тях се зараждат термините на античната и европейската хуманистична фразеология. От тях изкрystalизира твърдината на цяла цивилизация. Затова Омировото творчество условно може да се нарече конспект на старата гръцка култура.

Двете поеми имат значение преди всичко на рядък паметник на епическата поезия, чието изучаване отвежда в корените на личната литература, дето тя се свързва с фолклора и народния живот. От цялостния план до най-дребната подробност поемите са отлична школа за литературния историк, за всеки, който се учи да чете и изследва. Омир е кротък и внимателен учител. Но той учи не само на литература. От него може да се възприеме най-мъдрото знание — вяра в силата и красотата на човека, или както казва Хердер, „комуто Омировата муза вдигне мъглата от погледа, той започва да гледа света с мъдри и радостни очи“.

С името на Омир в историята на древногръцката култура се означава една епоха от приблизително три века. И това не е условно, тъй като Омировите поеми служат за пълноценен исторически източник на тази епоха. Разбира се, исторически източник те могат да станат за знаещото око, можещо да идентифицира, да различава старото и новото, да усеща границата на историята и поезията. Иначе и класическа Гърция слуша Омир като история, но без да различава действителното от мита, слуша го като уважаван капацитет по елинско минало. За античността поемите на Омир не са просто художествено произведение, те са синкретична художествена наука. В зората на античния свят поетът изпълнява задачите на историка, философа и географа. Затова „Илиада“ и „Одисея“ стават още по-ценен източник като пълен израз на духовната дейност на древните елини.

**Омир в античността.** В античността считат Омир за начало на всяко знание. Той е най-сигурният учебник. Като го учат наизуст, като го тълкуват, античните хора вярват, че постигат първичното знание,



тъй като за тях доброто стои в началото. Затова Омир служи за образец. От него черпят сюжети и цитати. С него доказват или считат за нужно да опровергават, когато създават нещо ново. Философите на йонийския свят, които създават на базата на Омировите художествени представи първите космогонически понятия, по необходимост трябвало да го критикуват. Гласовете на Ксенофан и Хераклит са първите упреци срещу Омир, упреци, които са изпълнени по-скоро с уважение. За атическата трагедия Омир става отново пълен авторитет. Есхил смята творбите си „трохи от богатата трапеза на Омир“. Софокъл и Еврипид също се хранят от тази трапеза, макар да се отдалечават от хуманната примирителност на „Илиада“<sup>[1]</sup>.

В следващото поколение Платон отново спори с Омир в своята политическа утопия<sup>[2]</sup>, без да му отнема почетното прозвище „учител на Елада“. Философът-идеалист не можел да разбере моралната неопределеност на Омировите богове и хора. В цялата история на гръцката култура Омир е утвърждаван и търсен от поетите и критикуван от философите. В късната античност, когато алегорията става основен мисловен модел, Омир дава богата храна за нови тълкувания на философите-неоплатоници. Чрез тях той придобива славата на артиста-мъдрец и мага-философ, достигнал върха на съзерцателната истина. В това триумфално мнение се примиряват поети и философи.

С уважението към Омир се ражда и античната филология. В Александрия при голямата библиотека на Музея<sup>[3]</sup> няколко поколения учени-библиотекари посвещават живота си на редактирането и оформянето на Омировия текст. Пионери на Омировата филология са първите учени в историята на литературната наука. Разбира се, те са по-скоро редактори и делото им се изчерпва с изпълнението на формални задачи. Единствен Аристотел още преди възникването на александрийската филология дава задълбочени литературоведски преценки на някои страни на Омировото творчество, резултат на неговото задълбочено философско възприятие.

**Омировият въпрос.** В античността никой не се съмнява в действителното съществуване на Омир и в авторството му, защото общо взето въпросът за творчеството не стои пред античната наука.

Вниманието е насочено към самото произведение, а за творческия акт се мисли противоречиво — като за обикновено умение или като за вдъхновение свише. Омировият въпрос възниква в епохата на романтизма с новите представи за природата на твореца, с възхищението от народната поезия и с идеята за еволюцията. Първите съмнения относно единството на поемите и реалното авторство на Омир са изказани в началото на 18 век в книгата на абат Д'Обиняк и в „Нова наука“ на Джанбатиста Вико. Но има и гръмки защити като тази на Фенелон: „Хармонията на «Илиада» доказва съществуването на Омир също тъй убедително, както хармонията на универсума доказва съществуването на бога.“

С откриването на един важен ръкопис в края на 18 век идеите на Добиняк като че ли намират доказателствена опора. Немският филолог Фридрих Август Волф в книгата си „Увод към Омир“ доказва неединството на Омировите поеми и аргументира мнението, че те всъщност представляват народно творчество<sup>[4]</sup>. Без да отрича съществуването на Омир, Волф не уточнява в какво се състои неговият принос.

Крайните привърженици на неговите идеи, *сепаратистите*<sup>[5]</sup>, виждат в Омировите поеми механично свързване на отделни народни песни от троянския епически цикъл, с което обясняват прочутите противоречия в „Илиада“ и „Одисея“. В първата половина на 19 век на сепаратистите се противопоставят унитаристите<sup>[6]</sup>. Според тях в една или друга степен двете поеми са резултат на индивидуално творчество, доказателство за което е художественото единство на поемите. Десетилетия продължават схватките на сепаратисти и унитаристи. Както винаги научният спор стига до абсурд. В него се изявяват ярко особеностите на научното мислене, склонността към две крайности — позитивизъм и идеализъм, невъзможността да се визират диалектически данните на един противоречив обект.

Една трета теория, обоснована от Готфрид Херман, щастливо се доближава до истината, която и днес все още остава не напълно известна. Това е теорията за „основното зърно“. Според нея „Илиада“ и „Одисея“ се появяват от постепенното разширяване на две малки архаични поеми. Като поставя авторството на Омир в началото или в края на този процес, тази теория позволява да се оцени приносът на поета, без да игнорира значението на народното творчество. Така тя

обединявала донякъде идеите на сепаратисти и унитаристи. Но никоя схема не може дори да скицира основните мнения, чието обилие е само доказателство за ръста на хуманитарната наука през 19 век.

Съвременната наука за историческата реалност на „Илиада“. И в спора за Омир, както при всички теоретични прения, решаваща дума имала практиката. Археологическите открития във втората половина на 19 век, делото на големите археолози Шлиман, Дъорпфелд, по-късно Евънс, насочват Омировия въпрос във вярна посока. Догадките на Шлиман, че Троя не е художествена измислица, а историческа реалност, се доказват в процеса на неговите археологически проучвания. На малоазийския бряг в областта Трояда изниква митичният град. По-късно е установено дори кое наслоение отговаря на събитията, описани в „Илиада“. Впоследствие бива открит и градът на Агамемнон Микена и една стара култура на остров Крит, в конфликт с която се развива културата на ранна Гърция.

Разбира се, археологията разкрива историческата основа на Омировите поеми. Това все още не решава всичко. Разглеждани формално филологически, археологически и исторически, „Илиада“ и „Одисея“ остават литературна загадка. Пътят от историческите данни, митологията и езиковите феномени до художествената литература не може да се измине изведнъж.

Какво представлява обществото, което се нуждае от подобни епически поеми, и какви идеологически форми се крият в тях, кои са техните създатели и каква е специално техниката на това странно творчество? Развитието на сравнителното литературознание, наблюдението на епично творчество в съвременността, на киргизката и южнославянска епика<sup>[7]</sup>, по сравнителен път попълват празнините в представата за творците и разносителите на Омировите поеми — народните певци-аеди. Така данните на археологията и фолклористиката се съединяват, за да се изгради вярната гледна точка.

Данните на историческото и археологическо изследване доказват, че в „Илиада“ съществуват наслаждения на три големи исторически епохи, които обхващат времето от 14 до 7 в. пр.н.е. Отделни описания на паметници на материалната култура издават връзки с още по-древно време, с егейската култура на Крит, унищожена вследствие на катаклизми и нахлувания през 15–14 в. пр.н.е. Естествено като всяка следваща цивилизация ахейската приема много елементи от критската

култура. Център на новата цивилизация става „златообилната“ Микена, градът на Агамемнон. В епохата на разширяване на владенията и влиянията ахейците експанзират на юг и на изток. Исторически данни доказват, че те воюват на юг в Египет и в Мала Азия с хетите и че причината за набезите срещу хетското царство е доставката на толкова важното за това време желязо. Войната срещу Троя намира естествено място в низа на ахейските завоевателни походи.

Героическото виждане, задължителната романтика, с която всеки народ покрива своята история, за да я съхрани по-добре, свързват войната срещу Троя, станала в началото на 12 в. пр.н.е., със старото митическо сказание за грабването на Елена. По това време неговият ритуален смисъл вече е забравен. Богиня на плодородието, сродна с финикийската Астарта, Елена е поселена от народната фантазия в Спарта като съпруга на Менелай. Открадването на подобна богиня според първобитното вярване става причина за лоша реколта и глад. В дълбокото минало враждуващите племена реално вършат това открадване на изображението на богинята, за да предизвикат по магически път неплодородие в земята на враговете. Загубил магическия си смисъл и силно очовечен, митът за Елена се превръща в псевдоисторически разказ, който прикрива действителната причина за ахейския набег срещу Троя и силно преувеличава това събитие, придава му невероятни размери и претопява подробностите на много подобни военни операции в Мала Азия.

„Илиада“ безспорно възниква като военна поема за героите на микенската аристокрация. Битът и културата на микенската цивилизация са първият исторически пласт, утаен в поемата. Разкошните дворци, военната организация, царят, заобиколен от васали, божеството-покровител на главнокомандувачия — това са все елементи на строгата ахейска цивилизация. Ако би било възможно да освободим „Илиада“ от по-късните натрупвания, пред погледа ни щеше да изникне сериозен и строг епически свят, религиозен, организиран и архаично жесток, който би напомнял немския средновековен епос. Поради органичното смесване на старо и ново това е абсолютно невъзможно.

През 12 век пр.н.е. започва последното нахлуване на гръцки племена от север, означено в историята с името „дорийско нахлуване“. То предизвиква огромни размествания в Средиземноморието и слага

край на микенската култура. В няколкото века на движение настъпва своеобразно средновековие. Изтикани, ахейците се разселват по тия места, по които по-рано воюват, преди всичко по малоазийското крайбрежие. Потомците на Агамемнон се оказват владетели на градове, съседни на древната Троя. Те възприемат останките на местната крайбрежна цивилизация и се опитват да продължат блестящото минало на Микена. Ако не успяват на дело, осъществяват го поне в спомените и в поезията.

Дворовете на новите царе съзнателно подражават на микенската старина. Новата военна аристокрация се заобикаля с епически певци, които пеят за величието на миналото. Така спокойно изтичат три века, различни в сравнение с агресивността на миналото, много по-хуманни и по-изнежени, променени от изтънчеността и пъстротата на източния свят. Военните сказания напомнят победната старина и вероятно подхранват илюзията, че миналото може да се върне. Но новите нрави бавно се наслояват върху строгостта на старите сказания и без да ги променят по същество, ги правят по-сложни и противоречиви. Това е средната, може би най-важна епоха, отразена в „Илиада“.

**Омир — народен певец и поет.** Творци и разносители на Омировите поеми били народните певци — *аедите*. Най-точна представа какво представлява античният народен певец дава „Одисея“. На празничния пир, устроен от цар Алкиной в чест на Одисей, е поканен слепият певец Демодок. В съпровод на лира той пее най-напред за свадата на Ахил и Одисей, а после започва дълга весела песен за прелюбодеянието на Афродита, за това как нейният куц съпруг, майсторът Хефест, я хваща с примка заедно с Арес. Аедът е сляп също като онзи старец, който живее на остров Хиос и чиито песни най-много се харесват на всички. Тъй казва Омир може би сам за себе си в „Химна за Аполон“<sup>[8]</sup>.

В „Одисея“ има още един аед, Фемий. Изпълнен с уважение към изкуството му, Одисей го поощава при разпратата с женихите. Именно за Фемий се казва в първа песен, че получава своето вдъхновение от Зевс. Творчеството на аеда е, от една страна, занаят, който се усвоява от по-възрастния майстор. Затова го наричат *демиург*, т.е. занаятчия. Така наричат всички, които поставят своята сръчност в услуга на

някой владетел. Но за разлика от останалите занаятчии, аедът не просто владее занаята си, който изисква познаване на героическите сюжети и епическите формули, той също получава вдъхновение от бога. Затова Омир и него отличава с епитета „божествен“. Така митично се означава импровизаторската техника на народния певец, особеното му творческо вдъхновение.

И в старата микенска, и в по-новата йонийска епоха на епическо творчество аедите съществуват в дворовете на царете. Една фреска от Пилос<sup>[9]</sup> представя сцена, подобна на тази в двореца на Алкиной. По това може да се стигне до погрешния извод, че в основата си гръцкият епос възниква като аристократическа поезия. Всъщност Омировата поезия е демократическа не само защото аедът-демиург е човек от народа. В онази епоха на смяна на родовата организация с робовладелска царете и героите аристократи все още са носители на колективното съзнание и служат за символ на народната сила. А и по начин на живот те стоят близко до обикновения човек.

Надарени с огромна памет<sup>[10]</sup> и отлични импровизатори, аедите разширяват старото сказание, прибавят нови елементи и играят едновременно ролята на автор, на талантлив изпълнител и редактор. Всяко ново поколение неизменно оставя следите си в общото дело на епоса.

Когато на Балканския полуостров нахлуват дорийските племена и причиняват сериозни размествания в гръцкия свят, микенските певци се пръскат във всички посоки. Тогава старото микенско сказание се разнообразява с нови мотиви. В мирните малоазийски дворове аедите обогатяват строгата старина на епоса с хуманните форми на новото мирно време. Старателно пазените епически формули позволяват като на здраво скеле да се полага ново съдържание. На аедите те помагат да импровизират по-леко, а за публиката правят поносима дългата рецитация. Като пазят епическата поетика, аедите изразяват активно уважение към старината, а тя им помага да възприемат по-леко новото. Те просто го втъкават до старото или само изменят отношението си към това, което вече не разбират. Именно в това взаимодействие тъй прелестно се очовечават старите божества и получават художествената свобода, която погрешно бихме изтълкували като дело на поетически гений.

Когато малоазийските царски дворове изчезват, в зората на демократичния гръцки свят епическата поезия излиза на площада. Там тя проявява своята жизненост, като се оказва пригодна и за новите форми на народния живот. Това е последната епоха, сложила дълбок отпечатък върху епоса. Смели мореплаватели и търговци, колонизатори на Средиземноморието, йонийците от девети и осми век наслояват своите идеали за активност и родолюбив. Техният действителен хуманизъм прикрива мекотата на предходната епоха и събужда честолюбието на микенската старина на епоса.

Някъде в тия два века живее гениалният поет Омир<sup>[11]</sup>. От късната античност са оцелели няколко негови биографии, които съдържат отделни митологически факти и по-скоро митично издигат фигурата на Омир като пръв поет на елинския свят, без да съобщават нещо реално за живота му. Това че майка му е нимфа, означава на съвременен език — Омир е велик поет, боговдъхновен и затова сам божествен по рождение. А това че е сляп, е още един начин да се съобщи митично, че е велик поет. Слепотата е символ на мъдрост, гадателска способност и вдъхновение не само в Гърция. Запазена в няколко варианта епиграма съобщава, че седем града спорили за родното му място<sup>[12]</sup>. И това е понятно за гръцкото честолюбие — не е малко нещо да се свърже с родния град потеклото на светото начало на елинската култура. Измежду всички претенденти може би най-много право има Смирна. И може би Омир наистина прекарва голяма част от живота си на остров Хиос, където оставя рапсодическа школа изпълнители, които се наричат с името му *хомериди*.

Независимо че е невъзможно да се установят фактите на действителния му живот, Омир безспорно е съществувал и е първият творец в историята на старогръцката литература. Той прилича на аедите и творческата му практика напомня тяхната, но вероятно пръв използва в някаква форма писмеността<sup>[13]</sup>, за да си помогне в композиционното изграждане на поетичната творба и пръв се опитва да ѝ придаде завършен вид. Обективен и анонимен като аедите, с глас също идентичен на народния и със съзнание, което в нищо не противоречи на късната родова идеология, в същото време той може да се изразява и субективно. Затова симпатиите му, особеностите на плана и изразността му се открояват в масата на епическото наследство. И все пак неговият творчески мироглед не познава



стремежа към оригиналност. Субективното у него е само някаква деформация на старото колективно съзнание, и то в посоката на ново колективно съзнание. Затова трудно бихме си представили друг гениален поет в тази епоха. Ако съществуваше, той щеше да прилича на Омир.

Съвременните изследвания, основаващи се и на археологически данни, доказват, че Омир е истинският създател на по-голямата част от „Илиада“ и вероятно на цялата „Одисея“. Създател, разбира се, условно. По-скоро нещо средно между автор и редактор. Огромни образувания, Омировите поеми напомнят средновековните готически катедрали в Западна Европа, винаги резултат на усилията на няколко поколения, не толкова хармонични, колкото извисени от натрупване. Както в „Илиада“, така и в работите на Фидий<sup>[14]</sup> само внимателното око може да открие крайното завършващо докосване на длетото на майстора. Оттук естественото противоречие — колективно творчество, но и лично дело в същото време, многовековно образувание, получило съвършенството в делото на един гениален индивид.

Създадени веднъж, Омировите поеми продължават да се дооформят от новите разносители и рецитатори на епоса — *рапсодите*, които ги изпълняват в откъси, на народните събирания. По това време творят и други епически поети, които обработват сказания и от други епически цикли. Т.нар. *циклически поеми*, също рецитирани от рапсодите, се различават от „Илиада“ и „Одисея“ по малкия си обем и историческия начин на изложение. Събитията се излагат в хронологически ред.

През 6 век пр.н.е. поради демократизма си Омир става отново популярен в гръцките по-лиси. В Атина по времето на тирана Пизистрат Омировите поеми биват записани. С този акт окончателно се установява техният текст. Рапсодите нямат вече право на волности при изпълнението им на учредените от Пизистрат Панатенейски игри. Главният редактор на това важно културно мероприятие е последният, който оставя върху текста белезите на своя гений. Вероятно неговият принос не е малък. Много елементи на стила на поемите съвпадат с явления в изкуството на тази епоха. Именно това кара някои изследователи да виждат зад името Омир само дълга редица скромни автори, които трупат едно върху друго своите поетични дела.



**„Илиада“ — единство и завършеност.** В миналото подхождат към „Илиада“ с мярката, с която подхождат към Шекспир и Гьоте. Днес знаем, че не съществува вечен литературен подход, независим от спецификата на творбата и времето, което извършва анализа. „Илиада“ представлява рядък случай на специфика. Понеже все пак е създавана постепенно, анализът би трябвало да представя историята на самото изграждане на поемата. Да се отдели първичното от вторичното, старото от новото, да се постигнат историческите съответствия и да се събудят реалните временни съотношения — това би означавало да се осъзнае историята на нейното изграждане.

Освен реалните времеви измерения, които я обуславят, като завършен продукт, „Илиада“ притежава и свое повествователно време. То претопява наслоенията от различни епохи и ги вгражда в своето разказно единство. Читателят възприема това вътрешно единство, в което старо и ново съществуват неразлично. Там, дето ученият отделя плоскости, читателят усеща последователност или противоречия<sup>[15]</sup>. Затова реалният анализ не трябва да разкъсва творбата, а да отчита винаги структурното единство, в което тя съществува.

Все пак под „единство“ и „композиция“ в „Илиада“ се разбира нещо много особено. Малкият Гьоте се чуди, че поемата завършва тъй кротко с примирението на Ахил и Приам и погребението на Хектор. В 18 и 19 век чувствуват силно незавършеността на поемата и това подхранва идеите на сепаратистите.

Всъщност „Илиада“ не може да притежава завършеността на съвременното литературно произведение, създадено за четене и затворено в кориците на книга. Епическата творба е живо произведение, което се слуша и непосредствено зависи от настроението на слушателите. Аедът рецитира в някой царски двор в Троада бойни сцени от микенския епос, които протичат в полето на Троя, и вероятно мястото на боя и силуетът на планината Ида в далечината пораждат спояващото чувство на близост и интерес. За да угоди на вкуса и желанията на своите слушатели, Омир натрупва епизоди, които организира в свободна отворена конструкция. Това ще рече, че епизодите се свързват не в единството на абсолютно непротиворечив, а около някакъв настоящ момент на рецитация. Краят

на всеки епизод предполага началото на друг, както края на цялата поема предполага началния стих на друга поема. Настоящият момент е главният жалон на тази свободна конструкция. Дори вътре в отделните епизоди съществува центробежна сила, отделяща един от друг елементите, които като че ли се стремят да съществуват самостоятелно. В първа песен Атина слиза от Олимп, за да попречи на Ахил да вдигне меч срещу Агамемнон. Но малко по-нататък се казва, че предишния ден всички богове начело със Зевс отишли на гости при етиопийците отвъд Океана. Следователно Атина не би могла да слезе от Олимп в деня на свадата между Ахил и Агамемнон. На пръв поглед явно противоречие. Всъщност разхлабена връзка на елементите в произведение със свободна конструкция.

**„Илиада“** — теми, сюжет и композиция. За разлика от мирната „Одисея“ „Илиада“ е военна поема. И за древните елини това е основната разлика между двете поеми. Специфично съдържание на „Илиада“ са военният бит, смъртта, битките и войнствеността. В поемата са разказани четири големи схватки на гърци и троянци, ограничени в четири дена. Бойните сцени са суровият древен материал, от който Омир създава своята „Илиада“.

Поне в предаването на първата битка основната тема на Омировата поема изобщо не се усеща. Двете войски се отправят една срещу друга. Още преди да се срещнат, Парис предлага войната да се реши с двубой, който за малко не завършва в полза на Менелай. Но се намесва Афродита. Троянците нарушават сключеното за двубоя примирие, битката избухва и свършва без определено надмощие. Тогава Хектор предлага да уредят състезание, но и то завършва без успех за никоя страна. Войските сключват примирие, по време на което погребват мъртвите, а гърците укрепяват със стена своя корабен стан. Няколко великолепни сцени разнообразяват разказа за първия боен ден — Елена излиза на градската стена сред троянските старейшини, които се удивяват на красотата ѝ и оправдават дългогодишните страдания, за които станала причина; Хектор търси Андромаха и я среща при Скейските порти; любовна сцена между Парис и Елена. С изключителен усет за равновесие, Омир вмъква тия

сцени, за да направи поносимо за своите мирни слушатели повествованието за войната.

Вторият боен ден, съсредоточен в осма песен, стои по-близо до темата, до концентрацията на епическия материал, извършена от Омир. С помощта на Зевс Хектор достига до гръцкия стан и нанася страшно поражение на ахейците. Неговият устрем ги принуждава да пратят вестители при обидения Ахил с молба за помирение. Но Ахил остава непреклонен.

В третата битка троянците проникват в гръцкия стан. Тогава Патрокъл измолва от Ахил да влезе в боя с неговите доспехи. Ахил не устоява на сълзите му. И наистина, Патрокъл успява да отблъсне троянците чак до стените на града, но Хектор го убива и вдига като плячка доспехите на Ахил. Хера спасява гърците, като ускорява падането на нощта.

Помирен с Агамемнон и получил от майка си Тетида новите доспехи, изковани от небесния майстор Хефест, Ахил отмъщава в четвъртия боен ден за смъртта на Патрокъл, като отблъсва троянците зад градската стена и убива Хектор.

Накратко и сухо разказана, това е военната част на „Илиада“ — *поемата за войната с град Илион*. Предадени са само няколко епизода от последната десета година на митичната война. И ако трябва да се уточни действителната тема, то тя е пораженията на ахейците, причинени от гнева и обидата на Ахил, отказването от гнева, отмъщението за Патрокъл и новото надмощие на ахейците. Дори тъй пространно изказана, темата не може да обхване всичко. Невключен остава и блестящият заключителен акорд на „Илиада“ — откупуването на тялото на Хектор.

Безспорно първата песен, най-живата представа за „Илиада“, е Омирово дело. Тя представлява експозиция на произведение, което поне в следващите няколко песни читателят не открива. Тази песен съдържа в гъстота най-личното Омирово мислене. Първата дума на първия хекзаметър<sup>[16]</sup> е „гняв“, афектът, причинил толкова мъки на ахейците. Войната избухнала преди години със спора за една жена. Същият мотив музикално се повтаря и уточнява в нови спорове и нещастия.

В историческото си зърно Троянската война представлява набег на разбойническа орда за плячка. С течение на времето грабителската

война получава някаква организация, появяват се и правила за разпределението на плячката. Първенците, по-мощните, взимат повече, всеки получава дял съобразно някакво физическо и социално достойнство. При една подобна подялба ахейските вождове Ахил и Агамемнон получават две прекрасни девойки — Бризеида и Хризеида.

Бащата на Хризеида, Аполоновият жрец Хриз, пристига в ахейския стан с богат откуп, за да си върне дъщерята. Но Агамемнон го обижда и пропъжда. Тогава той призовава своя бог-покровител да отмъсти на ахейците. Богът обсипва гръцкия стан с гибелните си стрели. Войската страда от неразумността на своя вожд, от неблагоприятната амбиция за едно момиче. Ахил свиква на общо събрание всички воители. Прорицателят Калхас открива причината за гнева на Аполон: богът няма да спре мора, додето Хризеида не бъде върната на своя баща. Недоволен, Агамемнон се обръща с хулни думи към Калхас, но обещава да върне Хризеида, въпреки че я обича повече дори от своята съпруга Клитемнестра; а ахейците да приготвят друг дар, щом му отнемат този.

Свадата започва с думите на Агамемнон. Ахил го увещава — нека да почака да сринат „добре укрепената Троя“, тогава ще има „тройна, четворна награда“. Агамемнон обаче е нетърпелив, той заплашва, че сам ще си вземе нов дар, ако не му дадат. Тогава Ахил се нахвърля с гневни думи срещу царя и той отвърща със заплахата, чието изпълнение поражда безбройните мъки на ахейците: ще върне Хризеида на баща ѝ, но ще вземе неговия дар „Бризеида прекрасна“. Изключително логично градирана, свадата се излива в жеста на Ахил, издърпването на меч. Героят е готов да се нахвърли веднага срещу нарушителя на родовия ред, позволил си по свое усмотрение да разпределя вече разпределеното.

Някъде в дълбочината на тази свада звучат грубите гласове на спорещи за плячка разбойници. Но героите на Омир са вече цивилизовани хора. Ахил се гневи не от чист каприз, а с основанието на васал, чиито права са нарушени. Без да може да вдигне ръка срещу мощния сюзерен<sup>[17]</sup>, той има право да го наругае и да се оттегли, защото се чувства равен по сила. Тъй върху основата на стария епически мотив за действие — стихийния гняв — израства новото чувство за чест и егоизъм на архаичния герой се морализира и приема социален вид. Когато хората на Агамемнон пристигат в шатъра на

Ахил за Бризеида, той ги приема почтително, предава девойката, на която толкова държи, с известно примирение и послушание, страшно засегнат, но в същото време разумен. Омир винаги предполага реда като нещо важно и красиво. Затова Ахил не си позволява активна съпротива. Оттегля се от битката, но остава в лагера и се зарича, че ще влезе в бой, само когато Хектор приближи неговите кораби. Колкото несправедлив да е Агамемнон и колкото и равен да се чувства с него Ахил по сила и достойнство, Атридът<sup>[18]</sup> все пак е върховен вожд.

Всъщност и двамата държат на робините не само от амбиция, те просто ги обичат. В „Илиада“ любовта е един от изразите на високата способност на Омировия човек да се чувства привързан. Ахилевият гняв избухва от потискането на силното чувство. Той ще утихне във великата скръб по Патрокъл. Вътрешният ритъм на „Илиада“ се ражда от противоречието на привързаност и отчуждение. То е скритата тема на поемата, обединяващ дъх, който оживява и най-незначителните епизоди.

Отблъснат и самотен, Ахил пролива сълзи на морския бряг и зове своята безсмъртна майка. Изключително логично и човешко — обръщането към майката. Чула своя син, Тетида изплува от дълбините на морето. Красив символ на майчина загриженост, разбира се, архаично строг, непсихологичен и деятелен, както изисква епосът. Тя изслушва, успокоява и обещава. Ахил моли: някога тя услужила на Зевс, нека сега той услужи чрез нея на него, нека да даде успехи на троянците, та ахейците да разберат какъв лош вожд е Агамемнон. От съвременна гледна точка малко подло и слабостно. С изпълнението на молбата на Ахил Тетида свързва божествената и човешката воля. Долетяла на Олимп, тя става символ на молителка — приклепнала, обгърнала коленете на бога, прихванала брадата му, тя деловито излага молбата и мотивите, които я подкрепят. Зевс естествено дава знак за съгласие. Логиката на действието не позволява да откаже. Но тази логика и тук е скрита и конкретизирана в реалните взаимоотношения на Зевс и Тетида.

Следват последните акорди на тази гениална експозиция. Те не донасят нищо ново, само заоблят и довършват това, което постига Тетида със съгласието на Зевс. Боговете посрещат на крака влизането на върховния бог в двореца. Малка семейна сцена — Хера е видяла всичко, тя с право подозира, че гръмовержецът е обещал нещо на

Тетида. Но Зевс заплашва — ще вдигне ръка, ако тя продължава да мърмори. Богинята се умирява. Другите са недоволни, тази свада разваля доброто настроение. Омировите богове и хора естествено се стремят към веселие и радост. Отчуждението разсейва куцийт Хефест, олимпийският виночерпец. Неговото куцукане вдига гръмък смях сред боговете. С комичен обрат<sup>[19]</sup> чуждостта се сменя с веселие и общителност.

Първа песен на „Илиада“ създава впечатление за изключително логичен ритъм. Особено за нея важи това, което може да се каже донякъде и за цялата поема — епизодите се пораждат един от друг. Агамемнон обижда Хриз, Хриз моли Аполон, богът избива ахейците, те търсят причината, Калхас я открива, Агамемнон връща Хризеида, но отнема Бризеида, Ахил се засяга дълбоко и отказва да се бие с ахейците, моли майка си, тя моли Зевс, той обещава, така човешката воля става божествена и се усилюва. Нататък всичко следва поради гнева на Ахил и обещанието на Зевс. Оголени и поставени едно до друго, събитията са логично зависими. Но освен свързани помежду си в сюжетен ред, те са функционални на характерите и външните обстоятелства. Затова техният ред звучи реално.

Ако следваше своята експозиция, Омир би създал по-кратка и по-стегната епическа поема. Но тя нямаше да се хареса на неговите слушатели. „Илиада“ издава този положителен компромисен характер на лично и народно творчество, на уважение към традицията и необходимост да се твори оригинално.

Омир присъединява разказа за първите два бойни дена, без да бъде особено стриктен в отношението си към експозицията. След това един момент от мита за Мелеагър му дава образец, по който създава епизода пратеничеството до Ахил. Архаично непримирим и амбицирай, Ахил не се променя от хуманните слова на Нестор и Феникс. Извадени от плоскостта на тази сцена, обиденият Ахил и велеречиво примирителният Нестор са продукти на различни времена. Нестор е чисто Омирово създание, плод на по-нова разумна епоха, която коригира архаичната твърдина на микенските герои.

Чак до осемнадесета песен Ахил не знае нищо за обещанието на Зевс. Той сам е сложил граници на своята непримиримост, ще се вдигне с войниците си, когато Хектор достигне неговите кораби. Човешката и божествената воля съществуват успоредно, без видимо

подчинение. Като обещава на Тетида да даде превес на троянците в боя, Зевс също ограничава своето решение — докато не бъде убит Патрокл от ръката на Хектор. Така божествената и човешката воля се свързват в определен пункт. Ахил не знае решението на Зевс и не знае, че с гнева и молбата си сам ще доведе нещата до това събитие, което богът предпоставя, без да фиксира конкретно моментите до него.

Повествователният талант на Омир се проявява особено силно в свързването на *темата за отмъщението* с *темата за гнева*. Учените предполагат, че в епоса до Омир съществуват песни за убийството на Патрокл и отмъщението на Ахил<sup>[20]</sup>, които не са свързани с песента за гнева. Според тях Патрокл пада убит може би не от Хектор. Но като прави Патроков убиец Хектор, Омир открива много по-ефектен мотив за връщането на Ахил в битката. Той сторва и нещо повече, свързва гнева, тази архаична микенска емоция, с общественото чувство за чест и ред, върху основата на отмъщението развива непознатото за архаиката чувство — приятелската привързаност. Ахил се отказва от гнева си не поради простия факт на родовия дълг, който задължава да се отмъсти за падналия васал, но и движен от огромната привързаност към приятеля. Архаичната отмъстителност<sup>[21]</sup>, която проявява в скръбта по Патрокл, притежава и нов смисъл — тя изразява и силата на едно чувство. Омир мотивира Ахилевата скръб и традиционно, и оригинално.

Не на едно място в поемата може да се усети зависимостта на композицията от трагическата съдба на Ахил. Най-често отклоненията стават като че ли заради него. За да присъедини осемнадесета песен — този бисер на епиката, изковаването на щита — Омир оставя Хектор да заграби доспехите на Ахил от мъртвото тяло на Патрокл. Налага се Тетида отново да посредничи с Олимп. Отново в разговор на морския бряг тя показва своята майчина привързаност. Има нещо трагично и невероятно строго в тази втора сцена между майка и син на морския бряг. Богинята открива на Ахил двойната съдба, която му е отредена: ако убие Хектор, сам скоро ще падне мъртъв край Троя; ако напусне войната, ще доживее до старини. Ахил избира по-достойното положение — ще отмъсти за Патрокл, по-добре да загине млад, но с чест и слава. Тетида с нищо не попречва.

Омир прави морален апотеоз на Ахил, като го кара да предпочете отмъщението. Но изборът на Ахил е продиктуван освен от неговата



героическа природа още от непреодолимата необходимост събитията да протекат в известния за слушателите ред. Следващото като че ли обуславя предидещото. Получава се сложна зависимост, при която в композиционен смисъл следствието става причина, а причината — следствие.

Има случаи, в които Омир не успява да удовлетвори едновременно изискванията на аудиторията, своите намерения и плана на експозицията. Тогава той се отпуска в потока на епическия разказ и без стеснение оставя незамаскирани шевовете, с които съединява старото и новото. Подбуден от дълг и приятелско чувство да отмъсти за Патрокъл, Ахил може да влезе в бой и без да се помирява с Агамемнон. Но Омир представя помирението им, за да угоди на хуманните вкусове на своите слушатели, които биха искали Ахил и Агамемнон да забравят личните амбиции заради общото дело. Твърде непсихологично лошото се отстранява и събитията потичат в добрата посока.

Със заключителната двадесет и четвърта песен в стремежа си към щастлив край Омир нарушава спокойно плана на поемата. Вниманието му се съсредоточава в характера на Ахил и последните събития имат явната задача да оставят впечатление за един добър и човечен герой. Приам не само измолва и получава срещу богатия откуп поруганото тяло на Хектор. Той влиза в приятелска беседа с убиеца на синовете си, разбира го и сам бива разбран. Просълзени, старецът и младежът си припомнят общата човешка участ, стопяват се в нея без всякакво различие. Именно в двадесет и четвърта песен се проявява най-силно активността на настоящия момент, това избухване на привързаност между врагове, което остава напълно несвързано с минало и бъдеще. С тази песен Омир задоволява вкусовете на своята цивилизована аудитория, чиито разбирания за човечност са далече от строгостта на микенската архаика.

В композиционно отношение „Илиада“ представлява голяма епическа поема с твърде свободна постройка. В основата си поема за Троянската война, тя се центрира около две отлично свързани теми — *гнева на Ахил* и *отмъщението на Патрокъл*. Омир умее да концентрира събитията в определена тема, за което получава похвала от Аристотел в „Поетиката“<sup>[22]</sup>. Воден от нуждата да създаде и



характер, той напуска темата и прави център на част от повествованието самия герой.

Ако се подхожда аналитично, в „Илиада“ може да се отдели един по-стар епически пласт и друг значително по-нов, който принадлежи на Омир. Старият пласт и авторовият имат сложни взаимоотношения. На места различията не се усещат поради общата разказна структура, другаде звучат грубо като противоречие или се наслагват органично. В това взаимодействие от простото гневене се ражда социалното достойнство и от чувството за мъст — мотивът за приятелската привързаност. Новото се улавя в сигурна почва и се вкоренява в старото.

За съвременния читател спойката невинаги е убедителна. Малко неестествено на пръв поглед злият Ахил става просълзен философ. И античните хора забелязват непоследователностите в характера на Ахил. Поставени едно до друго, без да бъдат споени с изкуството на някакво психологическо движение, те се пораждат от противоречието на старо и ново. И други противоречия на стария епически и оригиналния авторов пласт се изявяват като сложност и многозначност в единния план на повествованието. Това безкрайно обогатява поемата и я прави своеобразна драматична творба. За тази сложност обаче Омир не може да бъде хвален. Тя се получава в неантагонистичното сътолковение на традиция и оригинално творчество.

**Поетическият свят в „Илиада“. Омировият стил.** В друг план противоречието на традиция и лично творчество дава неповторим плод в непосредствения поетически свят на „Илиада“, своеобразната Омирова художествена атмосфера. В сътолковението на традиционната епическа техника и новите художествени вкусове се изгражда особена динамична поетическа вселена. Тази страна на гръцкия епос науката осмисля сравнително най-късно, тъй като художествените форми са най-сложната изява на творческия синтез.

„Илиада“ е монументално произведение, което разказва важни събития със сериозен и възвишен характер. Строгий епически стил, на чиято основа твори Омир, не търпи нищо дребнаво и делнично. Но в старината поетът внася известна свобода, хумор, дори пародия. Той придава на боговете човешки отрицателни страни, за да снижи

донякъде възвишената равност на стария епос. Затова Омировият епически стил се нарича *свободен*<sup>[23]</sup>.

Но Омир запазва по същество чертите на строгия епос — обемността и празничността, обективността на изложението, превеса на материално-телесното над духовно-психологическото. Ахил плаче на морския бряг като дете не от невъздържаност. Сълзите са външната пластична изява на скръбта, която съществува преди всичко в телесна видимост. Малко неразбираемо за нас, но любовните отношения в „Илиада“ по същество са физически отношения, след това душевно изживяване.

И смъртта Омир разбира пластически като унищожаване на тяло, като разкъсване на хармонията на живия организъм. Трябва да бъдем предпазливи в оценката на натуралистичните сцени на убийства. Омир често представя жестокостта на войната — удар на копие в темето е избило очите на героя, те изпадат от орбитите в праха; копие се забива в сърцето, то продължава да тупти и го тресе; героят пада напред с разкъсан корем и придържа с ръце изнизващите се вътрешности. Свикнал да мисли психологично, съвременният читател остава с впечатление, че Омир цели с тия сцени да внуши ужаса на войната. Обективно това се постига. Тия сцени наистина внушават унищожавашата стихия на смъртта. Но по законите на ранната поетика епическият поет не би могъл по друг начин да покаже умирането. За него смъртта не е преживяването на ужас или чувство за метафизическа липса, а разваляне на телесната хармония, разкъсване и физически уцърб.

Натурализмът на бойните сцени крие и друг особен смисъл. Те правят поразяващо впечатление със студения жестоко неутрален тон, докато в редица мирни сцени Омир е така великолепно топъл и съчувстващ. Но поетът не познава от личен опит нито войната, нито смъртта на бойното поле. Редакцията на всяка бойна сцена става от гледна точка на мирния човек, чието спокойствие влиза в конфликт с динамиката на баталните сцени. Затова често те напомнят игра с восъчни фигурки, които се стопяват с жестока лекота в горещината на боя. Мидон в пета песен просто потъва в пясъка напълно нереално.

На много места Омир използва раняванията и убийствата като че ли за да демонстрира познания по анатомия. Един паралел с „Гаргантюа и Пантагрюел“ на Рабле улеснява разбирането на тия

сцени. Анатомизиращите убийства на брат Жан в лозето също като Омировите ранявания и убийства в „Илиада“ внушават някакъв телесен възторг, изказан с възможно най-пластичен език<sup>[24]</sup>. В атмосферата на тия убийства не по смисъл, а по стил, има нещо оптимистично и жизнеутвърждаващо.

Но то иде и от характера на Омировото изкуство. Поетът се любува на елементите, на детайлите, той се заплесва и забравя за момент смисъла на цялото. Често както в случая с Мидон Омир предпочита нереалното заради неговата ефектност, независимо че противоречи на действителността. Забравил ужаса на болката при откъсването на една ръка от рамото, той хладно като лекар описва състава на мускулите.

Особено трудно е да се установи връзката на Омировата стилистика с историята на гръцкото изобразително изкуство. Пластично изобразяване на човека и света съществува още в критско-микенското изкуство. То се явява отново чак в късния стадий на т.н. *източен стил*, който сменя геометрическия стил от 10–8 в. пр.н.е. Едва в края на 7 и началото на 6 в. пр.н.е. във вазовата живопис отново се явяват пълнокръвни човешки фигури, изобразени триизмеримо. В историята на гръцкото изкуство пластиката стои следователно в началото и в края на дългия период, отразен в „Илиада“. Затова и в нея пластиката е странно деформирана и малко чужда на геометризма, който е една от силните тенденции на сложния изобразителен стил на поемата.

Геометричният стил се явява в гръцкото изкуство след дорийското нахлуване. При него изображението е плоскостно, двуизмеримо, силуетно и схематично. Човекът представлява проста фигура с удължени крайници, абсолютно подчинен на щампата на определена схема, в която всички детайли старателно се подчиняват на външен план.

Понеже „Илиада“ резюмира цялото гръцко изкуство на предходната епоха, в нея геометризмът не се застъпва в чист вид, той е само тенденция на едно архаично виждане, което съществува със старата микенска и раждащата се с влиянието на изтока нова пластика. Омир наистина няма представа за пространство, перспектива и пространствена подробност. Достатъчен е онзи класически пример от двадесет и втора песен, когато Приам и Хекуба придумват от

крепостта Хектор да се скрие зад стените. Двамата стоят горе на стената, а Хектор е долу в полето. Съвършено очевидно той не би могъл да ги чува. Омир като че ли стопява разстоянието в далечина и дълбочина, приближава син и родители, за да осъществи разговора, който има функция на това място. Сцената напомня плоскостния стил на иконопис.

Друга проява на геометризма у Омир е силното нарушение на времеовото възприятие или т.н. закон за хронологическата несъвместимост. Една от проявите му е, че Омир познава само простото линейно измерение. Затова той не може да представи успоредни действия във времето и не може да се връща назад, а довежда едното паралелно действие до неутрално състояние и го оставя, за да продължи ставащото в същото време друго действие като следващо.

Важна страна на Омировата поетика е епическата техника, която Омир възприема от стария епос и аедите. *Постоянните епитети*, които съпровождат имената на герои, богове и предмети, имат важна функция в епическата рецитация. Като общи места, те улесняват аеда изпълнител. Готови поетически положения, постоянните епитети внасят в епоса спокойствие и чувство за определеност. Те представляват също и пръв опит за човешка характеристика. Ахил е предимно бързоног, това е неговото качество-белег, стандартният му характер. Одисей е многоопитен, Зевс — гръмовержец и облакосборец, Хера — волоока.

Повечето епитети у Омир имат положителен смисъл, носят някакво повишение на нормалните физически и нравствени качества. Но в употребата им Омир внася разнообразие и нов смисъл. Често един и същ епитет се употребява за различни лица. И Ахил, и Агамемнон са мощни и благородни. Епитетът ги изравнява и издига независимо от пренията и отрицателните им качества. Но другаде Омир избира тъкмо този епитет, който би контрастирал. В първа песен на „Одисея“, точно там, дето намеква за прелюбодеянието на Клитемнестра, Омир нарича нейния любовник Егист „безупречен“. Явно толкова често повтаряният епитет тук контрастира в ироничен смисъл. Така традиционната техника не ограничава свободата на епическия поет. Той я използва с уважение, крие се зад нея, иронизира я и с всичко това я издига до оригинално творчество<sup>[25]</sup>.

По традиция *разгърнатите сравнения* се считат за най-поетичната страна в Омировата поезия. Изследователите забелязват, че те се явяват предимно във военните сцени и почти никога в епизоди като срещата на Хектор и Андромаха. Това доказва, че сравненията са критично тълкуване на военното минало от мирния поет. Почти всички сравнения идват от мирния трудов бит. Героите падат на полето както се отвява бакла на гумното, загиналият се сравнява с откъсната маслина, дискохвъргачите приличат на овчари, които се надхвърлят с гегите си, а двамата Аяковци навлизат в боя като двама орачи, реката Ксант, разгневена на Ахил, е излязла от коритото си и е погнала героя по петите като водата, която тича след мотиката на градинаря, когато той прокарва вади в градината. В сравненията силно се проявява типът изображение, общ за цялата поема. Омир не сравнява цели неща. Поводът за сравнение е почти винаги нещо дребно и неважно, а самото сравнение тъй пространно, че то като че ли затрупва повода с подробности и живописност. Сравненията създават релефност, миролюбива атмосфера вътре в самата война. Радостното спокойствие на настоящето дифузира с войнственото минало и в контраст го прави едновременно далечно и малко карикатурно, с известна безпомощност се опитва да го съвмести с настоящето и хитро го отчуждава.

Спокойната широта на епоса предполага не толкова експресивни образни фигури, колкото *особен пластичен език*. Тъкмо неуловимата подвижност на Омировата лексика се явява основна бариера за всеки превод на съвременен език. Както поетичните фигури, така и епическият език са определени традиционни средства, които поетът не може да пренебрегва. Но езикът на епоса преминава много превръщания, докато става гъвкавата образна материя, от която се ражда великолепието на „Илиада“. Омировата дума е подвижна и многозначна, тъй като поетът не унищожава старите значения, а ги развива. Омир се любува на думите като на красиви вещи. Той събира синоними и съзнателно твори езиково обилие. Обилие и многозначност — това са двете основни черти на Омировата лексика. Думата за „синьо“ означава и студено, а думата „кафяво“ означава и топло. Често остава абсолютно неясно коя страна на възприятието има преднина в определен контекст. Динамично усложнена, Омировата дума напомня образа на Ахил. И при нея динамиката се поражда от съществуването на противоречиви временни пластове.

*Омировият свят* е необикновено светъл, бял, блестящ. С всички възможни средства на езика е пресъздадена лъчаща предметност. Разнообразен и с яркостта на цветовете, Омировият свят е изграден преди всичко от светла материя. Тя представлява динамично лъчение, не статичен свят, облян със светлина. Светло-тъмното е основният елемент на особената Омирова пространствена пулсация и движение.

Геометризмът пречи на Омир да има определена триизмерима пространствена ориентация. Но затова помага за изграждане на динамична представа за пространството като неограниченост. Тя във висока степен се покрива със съвременните физически представи за безкрайността. Полето на Троя, морската шир, градската стена не представляват плац или класицистичен декор на точно определено по посока придвижване. Те винаги се сливат с нещо друго и приемат конкретни размери, функционални за определен епизод. Самото движение се представя от статичната му страна. То почти винаги е мигновено. Омир като че ли не може да представя движение на тяло в неподвижно пространство. Самото тяло остава център на собственото движение и идеята за този център е неуловимият за възприятието миг, достъпен само за мисълта.

Няма епизод, който илюстрира по-добре пространствената поетика на Омир, от срещата на Зевс и Тетида в първа песен на „Илиада“. Поетът пренася богинята от морската дълбина на Олимп. В движението между стихията на водата и стихията на ефира няма преходи. Подробностите се доизграждат във въображението на слушателя — разтварящата се плът на безредното море, стичащата се по нозете на Тетида вода. Нищо не е казано за летежа към Олимп, нито за връщането. Те са миг, начало и край на мощна статична сцена между седящия Зевс и приклепналата богиня. Точен смисъл на всяко телесно движение — обгърнати с лява ръка колене, десница под брадата. Зевс и Тетида се превръщат в неподвижна скулптурна група. Двете фигури се сливат в прозрачната белота на Олимп. Никакво усещане за температура. Щастлива потопеност в една висша материя. Тетида се притиска все по-плътно. Настоятелността на молбата е изразена с езика на тялото. Зевс остава абсолютно неподвижен. Тетида говори, думите казват това, което пластиката не може да изрази: правила съм ти услуги, направи и ти добро за Ахил, защото той е кратковечен; изглежда, аз съм най-нещастната от всички богини. Зевс остава в своя

дълбок покой. Той е като че ли самата вселена. Тетида е минала път, извършила е нещо, тя е безпокойството на майчината привързаност, огънят на ласката. Зевс притежава спокойствието на абсолютната съдържателност и плътност. Той като че ли не чува и не усеща. Но допирът и думите събуждат движението. Богът се навъсва, явява се първият признак на жизненост. После следват думите: за него не е трудно да изпълни молбата на Тетида, но не му се иска да се кара с Хера. Не че го е страх, просто не му се иска, желае да съхрани космическото спокойствие и разумната хармония. Но когато отстъпва и дава съгласието си да причини зло на ахейците в угода на обидения Ахил, когато дава знак за добра воля само с незначително мръдване на тъмносините вежди и къдрица от тъмната божествена коса се спуска на челото, потреперва целият Олимп. Дори незначителното движение е материално, то гърми. Покой, движение, равно на катаклизъм, отново покой. Движението на Тетида прониква в покоя, стопява се в него, нарушава го до нов покой и в ново движение без бавене и отговор потъва в покоя на морската шир. Тази сцена носи всички съвършенства на пластичния Омиров свят. Построена почти без подробности, тя създава възприятие за обемно лъчащо пространство.

**Човекът в „Илиада“.** Няма нищо по-обаятелно за съвременността от *Омировия човек*. Неговата непосредственост и простота действуват като абсолютен образец, събуждат чувство на привързаност към всичко човешко и пораждат несломима вяра в съвършенството на човешката природа. Разбира се, твърде важно е какъв ъгъл на зрение ще заеме съвременният читател, за да усети максимално силата на Омировата човечност.

Омировият човек е съвършено прост и безизкуствен. Той се вдига с изгрева и заспива с последните лъчи на слънцето. Реакциите му са винаги непосредствени. Радостта и скръбта изживява бурно. В онзи свят мъката и възторгът се крият трудно. Трудът е всеобща човешка дейтелност. Царската дъщеря Навзикая излиза с другарките си на морския бряг да пере, Андромаха — съпругата на Хектор — тъче заедно с робините си. Царят на Итака Одисей сам е оковал своето брачно ложе. Нравствената сила на Омировия човек е в близостта с

творящата дейтелност, в това, че всеки непосредствено създава предметите, които го заобикалят.

Наистина има нещо телесно в непосредствеността на Омировия човек. Ахил преживява по много подобен начин любовта към Бризеида, приятелството на Патрокъл и привързаността към своя кон. Като че ли емоционалното все още не се е отделило от обикновената симпатична сила, която привлича две тела, и чувствата не са се диференцирали.

Омировият човек е свободен от предварителни норми, които определят неговото поведение. Наистина, съществува малък кодекс неписани морални правила<sup>[26]</sup>, но те не тежат, защото излизат от самата човешка природа. Едно от тях е уважението към по-слабия, към беззащитния, подчинения и по-възрастния. Друго е гостоприемството — дългът към влезлия с мир в твой дом.

Омировият човек се стреми не към покой и наслада, а към дейтелност. Но на него, особено в „Илиада“, му е чужда целенасочената, целесъобразна дейност. Затова не е социален човек в съвременен смисъл на думата. Той живее плътно в настоящето, като действа не в преследването на цел, а в потока на определена жизнедеятелност заради самата дейтелност. Липсата на цел е важната причина Омировият човек да изглежда така свободен. В добрия смисъл на думата той живее за днешния ден.

Това не бива да се разбира обаче без ограничение. Омировият човек притежава все пак една цел, която го прави герои и духовна личност. Това е славата и чувството за собствено достойнство, понякога болезнено деградиращо до лоша амбиция и честолюбие. Славата е единственият отвъден стремеж на Омировия човек, едно егоистично чувство, което в обратен смисъл става подтик за благородни постъпки.

Друга силна емоция, която движи Омировия човек, е любовта; разбира се като хармонична привързаност, в която все още няма много духовност. Славата и любовта са важните емоционални подтици на големите събития в троянския цикъл. Елена, Хризеида, Бризеида, Патрокъл стават причина за гибел на хора, за нещастия на цели народи. Омир никъде не се опитва да осъди. За съвременния човек, който винаги отделя лично и обществено и е склонен да ги вижда в някаква йерархия, в това има нещо непонятно, дори жестоко.



И все пак сборната представа за Омировия човек страда от обобщението. Както всичко друго в поемата, тъй и героите носят наслоенията и белезите на епохите, които ги създават. По-новите образувания блестят с чистота и нравственост. Такъв е случаят с Хектор. Ония пък, които претърпяват наслоенията на няколко епохи, са красиво усложнени. Такъв е случаят с Ахил. Наричат по традиция *Хектор* „любимото чедо на Омир“. Образът на троянския вожд няма предходна степен в микенския епос. По всичко личи, той е дело на Омировото хуманно въображение. Никъде другаде у Омир не може да се открие такова нравствено извисяване, както в душата и характера на този герой. Не бива да се чудим, че гръкът Омир избрал своя любимец от троянския лагер. Епическият поет живее и твори на троянска земя. Троянската старина му е не по-малко скъпа от ахейската. Добродетелите, с които дарява Хектор, за нас са твърде несложни. Но връх на всички е чувството за обществен дълг. Като грък от класическа Гърция, Хектор притежава развито обществено чувство. Себе си и своята съдба той вижда само през участието на Троя. Активен защитник на своя град, физически силна и духовна личност, Хектор се издига като първия патриот в историята на гръцкото съзнание. Сравнен с егоиста Ахил, в моториката на чието сърце личното играе първенстваща роля, Хектор блести със своя разум, с тази все още рядка способност да различава степени в ценностите. Казано по друг начин, той притежава модерен мироглед. Дори последните думи преди смъртта му са израз на грижа за някакъв ред, за една пречистваща хуманност. Като моли Ахил да не сквернят телата си, той иска да преодолее варварския обичай, насищането на гнева. Но сравнен с Ахил, той е малко еднообразен, независимо от няколкото тъмни петна, които големият художник поставя, за да запази релефността.

Ахил изцяло е изграден върху контраста. Често между противните качества липсва всякакъв преход. Те са нахвърлени като чели за да си противоречат и да задвижват с това противоречие. Но Ахил е получен, той не е създаден. Омир сътворява само нещо, което напомня Хектор. Другото се получава при разместването на старите и новите пластове. Преди всичко Ахил е бог. Неговият образ израства на митологическа основа. Някои учени не се задоволяват с това, че е син на богиня и търсят в старината някакво фтийско речно божество, за да обяснят стихийността на Ахиловата чувствителност. Със своите бързи

излитания и сривове Ахил напомня ексцентричността на Омировите богове, които винаги бурно преминават от едно към друго емоционално състояние. Върху почвата на тази стихийна емоционалност израства великолепната мощ на този ахейски вожд. Физическа сила, жестокост, дори радост от разрушението, възторг от разливането на силата, от експанзията — това са само няколко страни на този неестествено сложен герой.

Ахил е пазител на родовия ред, който нарушава Агамемнон. Обаче не без парадокс. Той също го нарушава, и то с много по-тежки последствия. Амбициозен, устремен напред, Ахил е гневлив и обидчив. Неговата стихийност има крайно отрицателни страни. Но древните микенски черти — гневът и честолюбието — се явяват в съвременен хуманизиран вид. Ахил силно намразва, защото силно обича. Бризеида не е просто плячка, която може да се замени. В загубата ѝ той чувства нещо непоправимо. Така честолюбият каприз и привързаността неразлично се приливат. Загубата на Патрокъл му нанася още по-дълбока рана, която в щастливата ограниченост на човешката скръб се превръща в нещо положително, в желание за мъст и в лек за предишната мъка.

Ахил е първият трагичен герой в гръцкия свят. Син на богиня, но кратковечен. Обичан от боговете, но далече от тях, защото е обречен на смърт. Благодарение на тази обреченост той става сложен. Тя е разгръщащото обстоятелство, което го прави герой извън първобитната представа за физическа сила и красота. Хектор е нравствен и героичен с разума и чувството за дълг, Ахил с това, че избира героичната участ. Като че ли му е направена отстъпка като на син на богиня да може да избере от две положения. Без да се колебае, Ахил избира достойното — славата в краткия живот пред безславното дълговечие. Затова неговата героика носи нещо активно и динамично.

Но има и един друг Ахил — капризен, сълзлив и мек. Разбира се, в общата система на образа мекотата става човечност и спокойна мъдрост. В двадесет и четвърта песен именно Ахил разказва тъжния мит за човешкото равенство в обречеността. В този момент той изгубва героическия ореол, хуманизира се и се изравнява с ония, които бяха изложени на унищожителната му стихия. Примирителната философия на мирното време се наслаява и върху тоя най-древен герой на епоса, който носи в зародиша си неудържима витална сила. Ахилевият образ

е като че ли вкаменената еволюция на епическия хуманизъм, странно дело, останало неповторимо в цялата гръцка литература.

Омировите герои са конкретни образувания. Затова никъде в „Илиада“ не откриваме преки характерописания. Характерите не са даденост, те се образуват в дела, конфликти и разговори.

Може би най-ярките моменти на проява на човечност са диалозите, срещите на две лица. В спокойната колизия на диалога Омир постига душевност, за която иначе не би могъл да има съзнание. *Срещата на Зевс и Тетида* първа създава този ритъм на събиране и отделяне, който носи дълбоко социален смисъл.

**Срещата на Хектор и Андромаха.** Топлата искреност на разговора между Хектор и Андромаха при Скейските порти е нещо естествено за Омировото виждане на човека, не някакво мъчно постижение. В този откъс историческо и общочовешко съществуват в единството на съвършена поезия. Както винаги, думите се предхождат от енергично движение. Хектор има малко време, изтичал е до дома си да види Андромаха. Но тя е излязла с детето. Вестта за затрудненията на троянците я е отвела на градската стена. Срещата е изградена с невероятна пестеливост. В откъса няма чувство без действие и думи, които не биха станали веднага действителност.

Като скулптурна група застават Хектор, Андромаха и слугинята с малкия Астианакс в ръце. Току-що са се завтекли един към друг, но вече стоят неподвижно, защото ще говорят. Омировите лица спират движението, за да говорят, след това наставка мълчание, за да се движат. Думите са като че ли идеално движение, което продължава движението на телата. Хектор се вглежда в детето, безмълвно се усмихва, Андромаха заплаква и го улавя за ръката. Тази пестеливост на жеста, изразяващ човешко чувство, се налага от скулптурната статичност, от достойната свързаност на човека в определен колектив. Хектор обича като че ли повече Астианакс. Обърнал се към него, той забравя Андромаха. Но детето се сгушва уплашено в пазвата на бавачката. Тогава Хектор сваля шлема, за да се превърне от войн в баща. Той вече не плаши, поема сина си и го целува. Това превращение е повече от красива сцена на родителска обич. С пожеланията, които изказва за бъдещето на Астианакс, Хектор издава „светая светих“ на своята обич.

Той вижда в сина си бъдещия цар на Троя, онзи, който ще събере в своята личност достойнството и силата на родния град. Следователно Хектор обича в него не само своето дете в съвременен смисъл, а нещо повече, той обича рода, който ще се изяви в Астианакс като в първороден син. Тази сцена става народен символ. Това не означава, че в нея липсва обикновената бащина обич. Именно тя придава на епизода пластичност и красота, това почти символично движение на детето от слугинята през бащата към „уханните пазви“ на майката. Омировата мисъл е винаги ритмична. Но силата на епизода иде не от общочовешкото и вечното, а от конкретно-историческото. Понеже личността Хектор е идентична с първородния син на троянския цар Приам и следователно с щастието на родината, неговата обикновена бащинска обич става идентична с надеждите и целите на държавата.

Още по-очевиден е този емоционален механизъм в отношението на Хектор към Андромаха. Хектор само погалва Андромаха, защото се нажалва, макар жалбата да не отива на „светлобронния Хектор“. Той се измъчва донякъде от противоречието на чувство и обществен дълг. Но неспособен като всички Омирови герои да се колебае, той има готово разумно решение. Боли го за съдбата на Андромаха, за това че тя може би ще остане вдовица, но го е срам да стои далече от битката, свикнал е да бъде храбър и да тачи славата на баща си. Знае, че Троя скоро ще погине и наистина най-много го мъчи мисълта за робската участ на Андромаха. Предпочита да не доживее момента, когато някой ще каже, като я види обляна в сълзи: „Туй е жената на Хектор, който бе първи във боя.“ Обичта на Хектор говори изцяло чрез неговата воинска и гражданска чест. Той обича преди всичко жената на Хектор, на онзи Хектор, на когото е задължен да служи, понеже той изразява самата Троя и самия народ.

Същото говори и обичта на Андромаха към Хектор. Тя наистина го моли да остане зад градската стена, да пази живота си, защото без Хектор за нея е по-добре да не живее. Загубила е всичките си близки, той е неин баща, майка, брат и стопанин. Тия думи не са външна форма, израз на привързаност, а действително съдържание. Андромаха обича Хектор, защото чрез него тя става личност. Тя не го обича като индивид, когото по своя воля може да напусне. За нея Хектор е съдба, символ на щастие, самият живот.

Къде остава общочовешкото? Ние само го отстранихме, за да подчертаем историческото. Иначе те съществуват неотделимо. Хектор обича Андромаха с възвишена съпружеска любов, с рядка за епоса духовност. (Това се доказва особено в контраст с любовната сцена между Парис и Елена в същата тази шеста песен.) Хектор ще изпита жал най-вече за нея. Той беседва с нея като с равен. Погалването, тоя на пръв поглед пестелив жест на привързаност, от антична гледна точка е дори разточителен. Най-после цялата пластика на епизода изразява тази рядка духовна емоция, която звучи всеобщо и надвременно като химн на съпружеската обич. Тънката хуманност на епизода издава неговия късен произход, връзката със зряла култура и човешки отношения, отстоящи с векове от архаиката.

**Омировите богове.** Неизбежен момент в разбирането на Омировата човечност са *боговете*, оня светъл свят на Олимп, който остава толкова загадъчен за съвременността. Дали олимпийските богове са весели художествени символи, или сериозен религиозен свод? За това ще се спори винаги, додето има литературна история. Но съществува един безспорен резултат — Омировите богове са дело на онзи свят и той се нуждае от тях, за да изрази някакви особености на своето виждане за света. Омировите богове принадлежат на човека в двоен смисъл — като негово създание и като митичен израз на неговото съвършенство.

Особено в „Илиада“ божественият свят няма нравствено измерение. Боговете превъзхождат човека само физически. Те съществуват потопени в хладна светлина и своеобразен божествен егоизъм. Знаменитата любовна сцена между Хера и Зевс на планината Ида е студена, сравнена със срещата на Хектор и Андромаха при Скейските порти. Хера търси Зевс, за да го омагьоса с любовния пояс на Афродита и като го приспи, да отвлече вниманието му от военните действия, Хектор изтичва в дома, за да види „свойта любима невеста“. Сравнението само привидно е в полза на искрения привързан човек срещу хитрата богиня, защото Омир общо взето не може да представи хитруващ човек, който има едно намерение, но го скрива в несъответно поведение. Докато Омировият човек е искрен, защото все още не притежава съзнание за своя самостоятелен вътрешен свят,

богът е тази издигната на Олимп човешка разсъдъчност, която умее да се преструва и да бъде съзнателно двойствена. Лишен от смърт, богът е краен, хитър, студен и неразумен. Надарен със смърт, човекът е умиреният искрен и топъл бог.

Не всички елементи на Олимпийската колизия трябва да възприемаме за въображение и лично творчество. В прочутите ревности и мърморения на Хера звучи от дълбината заглъхващият глас на бунтуващото се женско божество, загубило своята първенстваща роля с края на матриархата. А в разделението на троянофили и елинофили олимпийците припомнят древния си произход. Аполон, Афродита и Хефест имат азиатско потекло, затова милеят за Троя. Хера и Атина са ахейски божества, затова стават покровители на елините. Но старината на мита съществува потулена в отношения и страсти.

Изживяла своя сериозен стадий, олимпийската религия вече се отправя надолу към човешкия свят. Какъв е този върховен бог, който може да бъде измамен и приспан поради любовна невъздържаност? От гледна точка на религията това е нелепо и възмутително. Макар да направлява сам нещата и ревниво да охранява своя авторитет, Омировият Зевс зависи от другите богове, взима предвид техните симпатии и антипатии и също като ограничен монарх с малко демократични забележки търси решението на златната среда. Най-после и над него тегне някаква съдба, която ограничава властта му.

Твърде неустановена, Омировата представа за боговете съединява две тенденции. Едната тръгва от старите антропоморфни божества, организирани в Олимпийския пантеон, и деградира до пълно очовечаване и освобождаване от всякаква религиозност. Другата води нагоре към абстрахиране от антропоморфността и концентриране в идеята за една съдба-природа. Първата с определено оптимистично настроение, втората — с песимистично. Първата тенденция, която наистина се осъществява докрай в Омировата епоха, освобождава веднъж завинаги древния гръцки свят от религиозни миражи. Затова гръците не създават нито една стабилна религиозна концепция. Втората тенденция също не се издига до стройна религиозна представа, а продължава живота си във философските категории на йонийската натурфилософия. В този смисъл с пълна сериозност Омир трябва да се постави в началото на античната философия.

Поради динамичния характер на Омировите богове отговорът какво представляват те може да бъде само противоречив. Те са богове в религиозен смисъл и в същото време са вече художествени символи. Човекът зависи от тях, без да престава да бъде свободен. Той се съобразява с боговете като с по-силни и знае, че много негови дела зависят от тяхната воля, но в същото време може да се одързости и дори да вдигне ръка срещу тях като Диомед, който ранява в боя Арес и Афродита.

Тази сложност на взаимодействие на божествено и човешко особено силно се проявява в преплитането на човешката и божията воля. „Илиада“ започва с гнева на Ахил, който става причина за безбройните мъки на ахейците. Но в същото време се върши и Зевсовата воля. Не е посочено кое е основното, двете причини действуват успоредно. Във важни моменти боговете винаги дават нареждания, но те идват толкова на място в реда на човешките афекти, че приличат по-скоро на техническо средство. Атина се спуска от Олимп, за да накара Ахил да се помири с Агамемнон. Но тя го прави, защото той вече е годен за помирение. Тя е като че ли външността и образът на някакво вътрешно придвижване, което Ахил не може да извърши сам. В случая няма подчиненост на волите, те съществуват равностойно.

В този пункт откриваме сериозната функция на Омировите богове. Без тях човекът не може да извършва някои основни движения. Идентичен със себе си, свързан само с къси цели, емоционален, на него му липсва съзнанието, че разумният ред му принадлежи и изхожда от него. Затова несъзнателно той полага вън от себе си най-важната страна на своята духовна дейност и я свързва с олимпийския пантеон. Сериозно и последователно погледнато, боговете са сублимираната регулираща висша система, която попълва недостатъчната разсъдъчност на човека. Омировият човек може да мисли, да взима решения често независимо от божествената воля, която дори може да се съобразява с човешката. Но в определени моменти при изключителни ситуации, когато е необходимо да се прескочат бариери не по силите на човека, той се нуждае от волята на боговете.

Има някакво хитруване между богове и герои, някакво приятелство и интимност, завещана от микенската старина, когато

всеки цар има божество-закрилник. Тази магическа интимност живее в „Илиада“ своя втори художествен живот. Напълно очовечена и демитологизирана, тя става образен механизъм за неизразимите все още вътрешни човешки процеси, митологичен език за психическите и интелектуалните явления, за възникването на мислите и чувствата, борбата между афект и разум<sup>[27]</sup>. Хванал се за дръжката на меч, разгневеният Ахил не може да се раздели на гняв и разум, което обективно е необходимо. Той не може да си каже сам полезните думи, които му донася Атина от Олимп. Затова по необходимост богинята става носител на неговия разум. Атина става митична съставка на Ахиловия свят, който все още не може да съществува самостоятелно. Но „Илиада“ не е толкова последователна. В редица случаи героите действуват с чисто човешки ресурси.

**24 песен на „Илиада“.** Най-добър пример за това преплитане на човешката и божествената воля може да даде 24 песен. Късно дело, чиято цел била да даде примирителен край<sup>[28]</sup> на „Илиада“ и да морализира образа на Ахил, тя спокойно може да бъде наречена хуманистична драма. Целият етичен опит на древното общество изкрystalизира в най-чист вид в този химн на човечността.

Омир ще събере двама противници. Приам ще отиде в гръцкия стан при убиеца и осквернителя на Хектор, за да измоли срещу богат откуп мъртвото тяло на защитника на Троя. Но за тази трудна среща човешките усилия са недостатъчни. Затова тя се подготвя на Олимп. Боговете са възмутени от поруганието на Хекторовия труп, от Ахиловата дързост. Повечето съчувствуват и карат Аполон да открадне трупа. Възпротивяват се Хера, Посейдон, Атина. Открива се божия дискусия за правото на Хектор да бъде погребан. Боговете извършват това, което не е по силите на човека. Те разсъждават, сравняват и търсят аргументи. И докато хората на земята само скърбят или ликуват от убийството на Хектор, боговете се тревожат за съдбата на поруганото тяло и търсят най-доброто решение. Преди всичко се търси опорен хуманистичен принцип. Аполон напада противниците на Хектор: не им ли е принасял жертви и защо са на страната на Ахил, който е дързък и се отнася непочтително към боговете, когато за човека е отредено да бъде покорен. Хера издига друг аргумент в



защита на своята кауза — неравенството. Може и двамата да са равни по достойнство, но Хектор е смъртен, а Ахил има божествено потекло, това му дава право да бъде дързък. Щом двамата герои са неравни, следователно не една мярка на справедливост трябва да се прилага към делата им. Така спорът намира своя принцип в равенството.

Зевс се намесва, за да отсъди. В отсъдата той проявява своето върховенство, както в съвещанието проявява уважение към чуждото мнение. Той счита двамата за равни. Ахил е от божествено потекло, но Хектор е любимец на боговете, винаги уханен дим се е вил над олтара на Зевс. Недостойно е да се открадне тялото, което Ахил е заслужил с победата. Ирида извиква Тетида, за да ѝ се съобщи волята на бога, разумното решение, мярката на мотивите. Тя от своя страна трябва да извести на своя син: Зевс нарежда да приеме Приам, който ще иде в стана с богат откуп, за да получи срещу него тялото на мъртвия Хектор. Това изисква славата на Ахил, но и Хектор не може да бъде оставен без гроб. Поведението на Зевс е рядък пример на разум и мярка. Приам ще отиде сам при Ахил, за да не възбуди неговия гняв. Зевс решава съобразно характера на Ахил, както и Ахил ще действа съобразно с волята на Зевс.

Изваден от повествователната плоскост, този спор за съдбата на мъртвия Хектор се разпада на морално-юридически мотиви, действащи в различни епохи. В суровото минало мъртвото тяло и доспехите се смятат за плячка като всичко друго, заграбено във войната, и принадлежат на победителя-убиец. За него врагът не е човек. Разбира се, трофеят може да бъде откупен срещу съответната стойност. По-късно на мъртвия започват да гледат с очите на по-висока хуманност, макар да изразяват това митично. Вярват, че неупокоеният дух на непогребания скита като нечиста сила и тревожи живите. Постепенно в тази анимистична представа родният и врагът се изравняват. След смъртта врагът престава да се счита враг. Затова над тялото не бива да се върши поругание. В дебатите на Олимп никой бог не се опира на този принцип, за да оправдае правото на Хектор да получи погребение. Защитните мотиви са от личен характер. И Зевс, и Аполон виждат главната заслуга на Хектор в симпатиите, които е спечелил пред боговете. Вече изживяният принцип на отношение с божеството „давам, за да дадеш“ прикрива в случая раждащия се морален принцип за равенство в смъртта. Хектор се цени като Хектор,

а не като човек изобщо. Но в горещината на спора за Хектор просветва и пламъкът на принципа.

Боговете подготвят тази трудна среща, която се нуждае от силен външен стимул. Ирида известява Зевсовото решение на Приам: нека царят отиде в гръцкия стан и не се страхува от Ахил, героят ще бъде разумен и почтителен. За Приам тази разпореда е като че ли недостатъчна, той отива за съвет при Хекуба. Царицата го моли да се откаже, но той е непоколебим. Божественият план се забравя и нещата привидно се подготвят в човешкия свят. След жертва и добро знамение Приам подкарва към ахейския лагер колата, натоварена с богатия откуп, жив оплакан на изпращане като пред смъртта си. Но трябва да се преодолее още една пречка, да се влезе незабелязано в стана. На помощ идва бог Хермес. Боговете ще се намесват, докато бъдат преодолените пречките, които не са по силите на човека. Нататък хората могат и трябва да бъдат сами. Пред шатъра на Ахил Хермес разкрива на Приам, че е бог и го оставя да влезе сам.

Започва срещата, подготвена с толкова спорове и суетене. Влязъл незабелязано, Приам прегръща нозете и целува ръцете на Ахил. Познатата трагична фигура на молител. Движенията, както винаги, замръзват, за да започнат думите. Приам натрупва своите мотиви: донесъл е богат откуп, нека Ахил зачете волята на боговете, след това следва най-силният аргумент — нека да го съжали него, най-клетия човек, задето е принуден да целува ръцете на убиеца на своя син, нека си помисли каква скръб ще сполети неговия престарял баща, ако бъде лишен от сина си. С движение Ахил изразява почит и състрадание и вдига стареца от земята. Спомнили си своите мъки, двамата потъват в сълзи. Знаменито успокоение на враждата в скръбта, в това равенство, постигнато без дебати и богове, без разсъдъчност, само чрез проста човешка реакция. Красиво непоследователен и разнообразен, Омир забравя боговете и открива автономния морал на съчувствието. Движен от истинска човешка привързаност, Ахил се възхищава от желязното сърце на стареца, дръзнал да влезе сам в стана, и забравя като Омир, че това е станало с помощта на боговете. Ахил съзнава нещастieto на Приам, но го съветва да остави сълзите, воплите няма да събудят Хектор. За да го утеши, героят разказва мита за човешката участ — щастието и нещастieto следват едно подир друго, така е било

винаги за всички смъртни. Тази песимистична философия Ахил предлага като разумен лек срещу неумерената скръб на Приам.

Но изведнъж благоразположението се сменя с гняв и заплахи, когато Приам бърза да получи тялото и да тръгне. Ахил припомня, че всичко става по божия воля и че бог го е довел до неговия шатър; да не го гневи с бързането си, че може да потъпче волята на Зевс и да го изгони. Странна непоследователност. Сега висшата воля на Зевс става необходима, за да удържи лошите чувства и да върне враговете в атмосферата на взаимно разбирателство. Ахил нарежда да подготвят тялото на Хектор, успокоява духа на мъртвия Патрокл и се връща в шатъра, за да угости царя. Там на трапезата, забравили своите мъки, напълно елени с настоящето и мъдро силни в него, те се удивляват един на друг, общителни и напълно идентични на себе си, абсолютно отдалечени от мъката и приобщени в другата стихия на равенството — радостта и възторга.

Едва ли някъде в гръцката литература може да се намери толкова труден хуманистичен епизод. В него минало и настояще се усложняват в спокойствие и непротиворечивост. Затова би било погрешно да се търси определена етична гледна точка. Събитията се вършат в своята конкретност. Поруганото тяло на един герой трябва да бъде предадено на достойно погребение. С гласа на конкретността говори принципът, самият морал: мъртвият трябва да бъде погребан, защото човешката свързаност продължава и след смъртта. В смъртта на другия човек хората усещат емоционално изявата на онова дълбоко общо, което ги свързва. Но за Омировия човек този морал е все още оформяща се активност. Понеже лесно се разсейва, не умее да бъде последователно трагичен и страдащ, той все още не притежава твърди морални понятия. За да бъде поругаването на тялото зло, боговете трябва да имат отношение към това, и то не морално, а волево отношение. Императивът на Зевс Хектор да бъде предаден на погребение, е човешки императив, скрит в божествена форма, която го прави осезаем и понятен за човека на Омировото време.

И така, Омировите богове не са само художествен паралел на човешкия свят, а много често и морал в митологична форма. Заставен да философствува, несъзнателно и по законите на епическото изкуство Омир смесва аргументи от различни времена и от непоследователност постига всеобхватност на моралната мотивировка. Така той

конструира вселената на гръцкото морално мислене. Затова античните философи го смятат и за философ.

„Илиада“ е ценен художествен феномен с рядка историческа и образователна стойност. Създадена във време на синкретично съзнание, тя получава особена подвижност от неопределената, оформяща се мисъл на това ранно общество, в чиято свободна атмосфера богът е човек и човекът — бог, а моралът — смесица от произвол, порив и съчувствие. Като вгражда едно до друго представи и събития, отделени с векове, и без да има усет за време, епическият поет създава една анахронична история. Той организира твърде непривично за съвременния човек, свикнал да търси центъра на определена гледна точка. Омир по-скоро натрупва и обема. Затова го считат едновременно за първия историк и философ на античния свят. Той е философ, без да може да мисли абстрактно, и историк, без да има представа за временно измерение. Той се интересува и от цялото, и от детайла, без да чувства нужда да ги скрепи свършено. Затова е поет, но и повече от поет, защото се отнася изключително сериозно към поезията и защото гласът му е тъй иманентен с гласа на колектива, заедно с които и за които твори, че е невъзможно да го отделим със сигурност.

Разбира се, четенето на „Илиада“ не е така трудно, както може да излезе от този анализ. Като всички велики творби, тя може да бъде гледана от една естествена гледна точка, която трябва да бъде изходният пункт и крайният резултат на всеки подход към Омир.

---

[1] Всъщност античната драма във вида, в който е достигнала до нас, е свързана косвено с Омировите поеми. Омирови сюжети развиват единствено сатировската драма „Циклоп“ на Еврипид и приписваната му трагедия „Рез“. В Есхилото твърдение, че трагедиите му са трохи от богатата трапеза на Омир, под Омир се разбира нещо по-широко, цялата епическа поезия. ↑

[2] Във втората и третата книга на своя голям диалог „Държавата“ по различни поводи *Платон* се противопоставя на Омировата представа за боговете. Но най-силните критики срещу самия Омир се намират в десетата книга — той е лош възпитател, нищо не прави съзнателно, не е мъдрец, не е създал закони, не е вреден

само за вече образованите. Всичко това напомня критиката, която прави Русо на образователната стойност на Лафонтеновите басни. ↑

[3] *Музеят в Александрия*, храм на Музите, и *библиотеката* към него са основани от Птолемей II Сотер (III век пр.н.е.) по подражание на Аристотеловата школа в Атина, т.нар. Лекейон. Още в същия век библиотеката притежава към 400 хиляди свитъка. В 47 г. пр.н.е., преди да пострада от пожара, причинен от Цезар, тя наброява 700 хиляди свитъка. Към Музея се развива и школата на александрийската филология. Главните библиотекари образуват един вид династия на Омировата филология. В 275 г. пр.н.е. *Зенодот* прави първото издание на Омировите поеми, на него се приписва деленето на песни. След него следват във времето *Калимах*, *Ератостен*, който пръв се нарича филолог. *Аристофан Византийски*, *Аристарх*, *Аполодор*, *Дионисий Тракиеца*, *Дидим*. Александрийските филолози се занимават с метрика, с интерпретация и тексткритика, съставят речници на остарели и диалектни думи. На тях принадлежат т.нар. канони, отбрани и кодифицирани най-добри автори във всеки жанр. В късната античност по тях правят школския подбор, който става основна причина да потъне в забора грамадната част от античното литературно наследство. ↑

[4] С мнението на *Волф* безусловно се съгласяват *Фихте*, *Хумболт* и *Ф. Шлегел*, отначало също и *Гьоте*. ↑

[5] *Сепаратисти*, т.е. разделящи поемите на песни или наричани поради същата причина също аналитици. Най-типичен представител е ученикът на Волф *Карл Лахман*, създател на песенната теория. Имайки за пример немския средновековен епос, той отделя в „Илиада“ 16 първоначални песни. ↑

[6] *Унитаристи*, т.е. защитници на тезата за единия автор и творческото единство на Омировите поеми. Теорията се защитава най-напред от немския филолог Г. *Нич*. Според него липсата на писменост не било пречка за създаването на големите епически поеми от един автор. Омир можел да извърши делото си и по памет. Защитници на унитарната теория преди Нич са *Шилер* и *Хегел*. ↑

[7] Това прави американският фолклорист М. *Пери*, който събира огромно количество епически и лирически късове от южнославянската народна поезия и на основата на сравнението застъпва в 20 век тезата

на Волф и Лахман, че Омировият епос е фолклорно дело. Неговите идеи и метод се продължават и от други съвременни учени. ↑

[8] Под името на Омир до нас са достигнали 23 *химна*, големи песни в хекзаметър, посветени на божества. Те са създадени в различни епохи. Някои са изпълнявани по време на празник, но повечето имат чисто литературен характер. ↑

[9] *Пилос* — древен град в Месения (Пелопонес), център на микенската култура. Цар на Пилос в „Илиада“ е *Нестор*. ↑

[10] И съвременните *народни певци* държат в паметта си огромно количество стихове. За време около един месец те са в състояние да изпълнят към 80 хиляди стиха. ↑

[11] Най-вероятно е *Омир* да е живял във втората половина на 8 век пр.н.е. Той, изглежда, е рапсод, който обикаля от град на град. Негови митични родители са реката Мелет (реките според елинските представи са мъжки същества) и нимфата Кретеида. ↑

[12] Тия *седем града* са Смирна, Хиос, Колофон, Итака, Пилос, Аргос и Атина. Смирна има предимство, тъй като там съществувал култ на Омир. Смята се, че поетът починал на малкия остров Йос. ↑

[13] Според съвременните учени е трудно да се реши дали Омир пръв е използвал *писането* или е имал предходници. Във всеки случай той е диктувал на писар, както са постъпвали и по-късно елинските поети и писатели. Косвено доказателство за използване на писане от Омир е композиционното организиране на неговите поеми. ↑

[14] *Фидий* — именитият скулптор от 5 в. пр.н.е., ръководил работите по изграждането на комплекса на Атинския акропол. Предполага се, че негово дело е фризът на Партенона. Именно върху фриза се смесва направеното от него и от учениците му. ↑

[15] Аналитиците, особено в началната фаза на Омировите изследвания, не отчитат, че едни от противоречията в текста на поемите се дължат на особения Омиров стил, други — на голямата повествователна форма, в която противоречията са нещо естествено, и само незначителна част представляват действително противоречия, дължащи се на колективното творчество. ↑

[16] *Хекзаметър* се нарича шестостъпният дактил, стихът на Омировата и изобщо на античната епическа поезия. ↑

[17] С термините „сюзерен“ и „васал“, взети от средновековната действителност, само се прави сравнение между зависимостта на

водача Ахил от върховния военачалник Агамемнон и подобни отношения в Средновековието. В случая тази зависимост е временна, докато трае военната операция на съюзилите се срещу Троя ахейци. ↑

[18] Агамемнон е син на Атрей, затова се нарича Атрид. ↑

[19] Тази сцена напомня сцената с Терсит (Илиада, II, 211–277.) Хефест и гърбавият Терсит си приличат освен по физическия недъг и по това, че страдат, тъй като се застъпват. Външно тяхното нещастие има смешен вид. Те снижават една предходна сериозна ситуация. В този смисъл може да се говори за наличие на пародиен реализъм в двете сцени. ↑

[20] Една „Патроклия“ и една „Ахилеида“. Така смятат аналитиците. Те имат известно основание, ако се приеме, че в някаква степен Омир довършва многовековно дело. ↑

[21] Илиада, XXI, 1 сл. — Ахил изпълва реката Ксант с труповете на избитите от него троянци и взима в плен 12 младежи, които принася в жертва на гроба на Патрокъл. ↑

[22] Аристотел. Поетика, гл. 8. ↑

[23] Подробно за Омировия стил в книгата на А. Ф. Лосев. *Омир*. С., 1962. ↑

[24] За празничния двойствен смисъл на убиването и смъртта в книгата на М. Бахтин. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. М., 1965 — с. 221 и сл. ↑

[25] По този въпрос в науката се спори. Според едни автори епитетите у Омир са само със стандартен смисъл, други застъпват изказаното мнение. ↑

[26] Най-точна представа за краткия синтетичен морален кодекс от времето на епоса дава Омировото понятие *aídos*. То означава срам, уважение, съвест, също и достойнство и е непреводимо на съвременен език, тъй като носи едновременно религиозен, нравствен и практически социален смисъл. ↑

[27] За психологията на човека у Омир Б. Снел, *Схващането за човека у Омир*, в сб.: Литература, традиция, действителност. С., 1984. ↑

[28] Според едно научно тълкуване *обратът* е основен композиционен закон за големия епос. Примирението в края на „Илиада“ представлява преобразуване на по-ранен трагичен край на поемата. Преобразуването към добро налага и хуманизирането на образа на Ахил. ↑

## ТРЕТА ГЛАВА

# ОМИРОВАТА „ОДИСЕЯ“ И ГЕРОЯТ ОДИСЕЙ

**„Илиада“ и „Одисея“ — сравнение.** Още в античността се поражда съмнение, че „Илиада“ и „Одисея“ са дело на един автор<sup>[1]</sup>. И наистина толкова дълбоки са в някои отношения различията между двете поеми, че въпреки единната художествена атмосфера като че ли се чувства разнообразната творческа природа на двама създатели. Затова се явява и компромисното мнение, че „Илиада“ е дело на Омировата младост, а „Одисея“ — на старостта на поета.

„Одисея“ е безспорно по-късна.<sup>[2]</sup> Като мирна поема, тя отразява по-късна материална култура и обществени отношения с вече оформена социална диференциация. Затова „Одисея“ може да служи за пряк исторически източник на сведения за Омировото общество с неговото наемничество и робска зависимост, развито земеделие и скотовъдство. Като поема на настоящето, тя е значително по-реалистична<sup>[3]</sup> от „Илиада“.

Но разликите идат не само от материалния и социален свят, който отразяват двете поеми. Те са построени по различен начин. Макар и нестройна и по-скоро натрупана, „Илиада“ се ограничава в темата за гнева на Ахил и отмъщението за Патрокъл. „Одисея“ се отправя с първия си стих към съдбата на Одисей. Разбира се, и в тази поема Омир заслужава похвалата на Аристотел. Той не разказва хронологически и еднакво подробно всички събития на връщането на Одисей, както биха постъпили циклическите поети, а концентрира своя разказ в последните четиридесет дни на връщането. Разликата все пак остава и тя е формулирана от Аристотел. „От двете негови поеми, казва философът в «Поетиката», «Илиада» представлява проста и патетична творба, а «Одисея» — заплетена и... нравоописателна“<sup>[4]</sup>.

Разлики могат да се открият и в представянето на Олимпийския свят. Сравнени с капризните егоистични божества на „Илиада“,



боговете в „Одисея“ са много поетични и божият промисъл е много по-непротиворечив. Освен това в „Одисея“ сравнително рядко се среща любимата фигура на Омир — разгърнатото сравнение<sup>[5]</sup>. Всъщност разликите изхождат не от два творчески подхода, а от широката амплитуда на един мощен гений, чиято обхватност и композиционна сила могат вовеки да служат за образец.

**Минало и съвременност в „Одисея“.** Зърното на „Одисея“, нейното фолклорно минало, е много по-старо от основата на „Илиада“. Началото му трябва да се търси в приказките за чудните приключения на моряка, разпространени в басейна на Средиземноморието още преди идването на гърците в Егейската област. Една египетска приказка от 2000 г. пр.н.е. разказва за смелия моряк, претърпял коработрушение и доплувал на останка от кораба до пустинен остров. Чудовището-змей, което го посрещнало там, се оказало добро и го оставило да се върне в родината си. Егейците, които много преди гърците познават морето, обичат да слушат такива приказки. Постепенно те потънали в забрава, тъй като не будели интерес у сухоземния елински народ.

Много преди да се свърже с героическия епос, приказката за Одисей развива традиционния сюжет за завръщането на мъжа, който се открива и в индийската „Рамаяна“, и в скандинавските саги. Скитал по света и дълго отсъствувал от дома си, съпругът се завръща в момента, когато неговата вярна съпруга е заставена да се омъжи отново; познат по трите белега — лъка, белега от рана на крака и леглото, което някога направил сам, в най-критичния момент той възстановява старото семейно щастие.

В сложния процес на свързването на старото и новото приказният Одисей се оказва между героите, воювали срещу Троя в гръцката коалиция начело с микенския цар Агамемнон. В троянското сказание към приключенските черти на образа се присъединяват важни миросгледни модели, които във взаимодействие със старата основа дават историята на Одисеевото завръщане — това чудно постижение на гръцката епика. Като се мотивира в божествен план, приказката за скитането и завръщането на мъжа получава типичните за епичното светоусещане широки миросгледни измерения.

Очевидно „Одисея“ възниквала като песен за завръщането на героя, за премеждията, които изпитва, гонен по морето от гнева на боговете, и за щастливото пристигане в родния дом. Постепенно тази история се превръща в дълъг разказ, но и в мит, който винаги се нуждае от нова перспектива, за да запази жизнеността си.

Гърците бавно възприемат егейските мореходни традиции. Но когато през 9 и 8 век пр.н.е. вътрешните икономически стимули, разпадането на родовата община и нуждата от метал<sup>[6]</sup> ги подтиква да се отправят по море отначало на запад, после на изток и север, те по необходимост стават моряци. Предпазливо покрай брега, на твърде първобитни мореходни съдове<sup>[7]</sup>, изложени на капризите на вятъра, те се впускат в това опасно дело и постепенно се разселват по целия басейн на Средиземно море, откриват нови светове и с промяната на начина на живот променят и светоусещането си. Вече търговци и колонизатори, те откриват в Одисей нов модел на поведение и извор на вдъхновение. Разбира се, като се вдъхновяват от него, те му придават черти, които той по-рано не притежава. Новите моряци си припомнят и приказките на старите мореходни времена, като естествено ги приспособяват към своето време. Одисей става също моряк и приключенец, дързък откривател на нови земи. И „Одисея“ трябва да се роди като поема на новите колонизатори, за да се направи значително настоящето и да се освети в древността на един мит.

В „Одисея“ пряко не става дума за колонизация и морска търговия. И макар съвсем явен намек за нещо подобно да има в песента за пристигането на Одисей на остров Схерия (Омир казва за феаките „Навзитой, боговидният вожд ги посели... със стени града им опасва... делба на полята извърши“), невъзможно е да се идентифицират местата, по които скита Одисей, и да се търси в поемата действителният път на тогавашната колонизация. Вероятно е блаженият остров на феаките да е именно Коркира<sup>[8]</sup>, които служи за важна станция в морския път от Гърция за Италия и Сицилия, и вероятно е митичните самоходни кораби на феаките да не са само химера на отрудения моряк, но и реално сведение за развито корабостроене на този остров. Но „Одисея“ не е нито география<sup>[9]</sup>, нито история в съвременен смисъл. Хаотично, от отделни реални факти в митичен план тя представя епохата на гръцката цивилизация само косвено. Пътят далече на запад е може би пътят към оловните

рудници на Етрурия и пътят на север и изток може би напомня за овладяването на крайбрежието на Черно море, но Омир няма точна представа за границите на самото море и посоките на Одисеевото скитане. И свръхестествената сила, която тъй леко пренася героя от единия на другия край на тогавашния свят, действа безпрепятствено тъкмо защото на Омир почти липсва усет за посока и пространствен обем.

„Одисея“ по-убедително от „Илиада“ показва творческия гений на Омир. В поемата има изключителни примери за органична творческа рецепция на традиционни мотиви. Там, дето в старата новела стои древното узнаване по трите белега, Омир внася разнообразието на своята епоха, която все още пази вкуса към фолклорната стандартност, но вече мисли разчленено и субективно. Пенелопа узнава Одисей само по историята на брачното легло, докато белега от раната на крака открива Евриклея. А третия белег — лъка, Омир разгръща в сцената на отмъщението. Героят не просто опъва трудния лък, за да докаже самоличността си, той си служи с него, за да накаже ония, които желаят смъртта му, разпиляват имуществото му и се подиграват с неговите близки. Така Омир разсейва традиционните средства на узнаването<sup>[10]</sup>, изважда ги от неподвижната схема на новелата и ги приспособява към огромните размери на епоса.

**Особености на епическата композиция в „Одисея“.** Формално погледнато, „Одисея“ може да се раздели на три части. Една основна — историята на Одисеевото завръщане и свързаната с нея история за отмъщението и възстановяването на семейното щастие, и един на пръв поглед добавен епизод — Телемах търси Одисей в Пилос и Спарта. Литераторите от аналитичното направление виждат в уводната част на поемата късно прибавена песен за сина, който търси баща си — древна новела, която може да се открие и в немския средновековен епос. В нея се разказва за бащата и сина, които се срещат и, без да се познаят, влизат в бой и взаимно се убиват.

Естествено тази мрачна версия на мита не може да се приеме от оптимистичното Омирово време. В малко изменен вид тя се явява в циклическата поема „Телегония“ и в загубената драма на Софокъл „Смъртта на Одисей“. Според варианти на Одисеевия мит Телегон е

син на Одисей и Кирка и като Телемах също тръгва да търси баща си. Но случайно, без да го познае, го убива в двубой. След това пристига в И така, отвежда Пенелопа и Телемах на острова на своята майка, където се оженва за Пенелопа, а Телемах за Кирка. Тъй в друг вариант завършва историята на Одисеевото семейство.

Епическият поет не само тълкува, но и избира. Омир предпочита Телемах и оставя Телегон да потъне в забрава. Или както смятат аналитиците, без да нарушава единството на поемата, един по-късен поет присъединява историята за Телемах към по-старата „Одисея“<sup>[11]</sup>.

Забелязва се обаче, че имената на Телемах и Телегон са епитети и означават „далекобоец“ и „далекороден“. Според една теория отначало епитети на Одисей, те по-късно се откъсват от него и се хипостазират в нови лица, в негови синове. Това става, когато историята толкова натежава от варианти, че образът на Одисей вече не може да обхване единно цялото повествование. С делене и хипостазиране от подвизите на бащата се явяват подвизите на синовете. Затова историята на Телемаховото пътуване в произхода си представя част от вероятното Одисеево пътуване и следователно е вътрешно сродно със сюжета за завръщането на героя.

И в „Одисея“ има пасаж, които звучат несвързано, неединно с цялото. Може би прочутото слизание на Одисей в царството на сенките в единадесета песен или поне разговорът с душите на великите жени да е интерполация (допълнително вмъкната). Но единството на епическата творба, създадена за изпълнение и предполагаща връзката и с друга епическа история, не може да се мисли също като единството на Дантевата „Божествена комедия“.

Композиционният опит на романа, буржоазния епос на 19 век, подсказва нещо важно за Омировата творческа техника. Гонен от желанието да покаже живота на второстепенен герой от вече завършен роман, Балзак започвал нов роман, който естествено пораждал същото желание, и тъй устремен към обемност и изчерпателност, той като че ли никога не би могъл да завърши своята „Човешка комедия“. Телемаховата история е точно такова разширение, извършено в стремежа за пълнота може би от същия автор, който създава и останалата част от поемата, като се подчинява на законите на епичното мислене.

На аналитиците в 19 век прави впечатление двойното представяне на божествения съвет в началото на първа и в началото на пета песен. В това те виждат най-силния аргумент, че пасажът с Телемах е присъединен. На този съвет по молба на Атина Зевс трябва да се погрижи за завръщането на Одисей и да сложи край на неговото страдално скитане, като накара Калипсо да пусне своя пленник. Но Зевс праща Хермес при Калипсо чак в пета песен, докато в първа песен сама Атина слиза да подбуди Телемах да тръгне да търси своя баща. Двете действия биха могли да станат успоредно. Но понеже според закона за хронологическата несъвместимост Омир винаги представя като следващи успоредните събития, затова за Телемах, който в четвърта песен се намира вече в Спарта, трябва да настъпи едно мъртво време чак до петнадесета песен, когато Атина го призовава да се върне в Итака. За да могат да се случат всички останали събития, които всъщност би трябвало да започнат в началото на поемата, през цялото това време Телемах не прави нищо. Тази особеност на Омировия стил обяснява привидната лоша скрепеност на историята за Телемах с Одисеевото завръщане.

Наред с това, което от съвременна гледна точка е първобитно и архаично, в композиционната техника на „Одисея“ личи зрялото майсторство на сигурна ръка, изтънчеността на вековна литературна традиция. От дългото скитане на Одисей Омир предава в разказ само последните две спирания по пътя към Итака — пленничеството при Калипсо, и то само последните моменти, и гостуването при феаките. Там на пира, устроен в негова чест, след като се открива на домакините си, Одисей разказва в първо лице всички свои приключения. Този похват, използван от Вергилий в „Енеида“ и векове по-късно от Гьоте във „Вилхелм Майстер“, дава пълна възможност за концентрация и едновременно запазва необходимата за епическия разказ перспектива на миналото.

Най-специфична черта на епическата структура и в „Одисея“ остава архаичната склонност към обособяване на елементите, към самостоятелност на отделните части. Описанието на белега на Одисей се превръща в цяла поема, и то на място, където действието като че ли не би търпяло забавяне. При най-малкия повод Омир е готов да се отклони в описание, да се освободи от логиката на следването и връзката с цялото. Невероятно е спокойствието и винаги равният

ритъм, с който той се придвижва към композиционните си цели. За да заведе Навзикая на брега на реката и да я срещне с Одисей, той бавно разстила предмети, цветове и преживявания в пълнотата на едно материално единство. Всеки момент на придвижването към срещата може да се отдели, един низ от настоящи моменти, между които движението се поражда не толкова от необходимостта да се мине нататък, колкото от нуждата да се започне нещо ново, след като предишното е пределно изпълнено.

Затова последната 24 песен, създадена, за да доведе действието до пълно примирение, не удовлетворява съвременните представи за край на литературно произведение. Като че ли по-нормално би било поемата да завърши с края на 23 песен, когато Одисей затваря очи за сън до толкова желаната Пенелопа. Но епическият поет има друга представа за цялостност. „Одисея“ завършва малко неочаквано без символно събиране на цялото в напрегната крайност, защото Омир не мисли нейното единство за уникално. Той я вижда служеща и продължавана. В краен случай той я вижда като примерен епизод за връщането на един герой от Троянската война и кроткият ѝ край като че ли предполага и други истории, с които тя би могла да бъде свързана.

**Човекът в поемата. Одисей.** И в „Одисея“ Омировият човек е също тъй обаятелен, както в „Илиада“. Едва ли ще бъде възможно отново поет да сътвори поетичен къс като срещата на Одисей и Навзикая на брега, толкова чист и едновременно толкова веществен. Любовно вълнение отвежда прекрасната дъщеря на Алкиной край реката в онова утро, когато Одисей се събужда на брега на острова на феаките. Атина — образ на любовното желание — се спуска „като полъх“ в съня на нежната дева и заговорва галовно. Навзикая чува укор, забравила е колко „скъпи одежди... непрани се валят“, да поиска от татко си „мулета рано да впрегнат в колата“ и заедно с дружките да иде на брега на реката, защото наближава нейната сватба. Точно в стъпките на тия думи Навзикая изтичва при Алкиной и поисква колата, но „за сватба мечтана от свян пред баща си тя не издумва“. Веднъж пречистено в образа на Атина, любовното желание се явява втори път, свенливо скрито в мисълта за сватбата. То може да съществува само

функционално в пълнотата на човешкия живот, едновременно нагонно и социално, като сила на привличането, но и разумно оформено в желанието за брак. Цялата картина на брега на реката е огряна от светлината на тази хармонична неразчлененост на човешкото битие. Прането не уморява, момичетата се къпят, играят, Навзикая пее. И любовта, строга и архаично невинна, се ражда естествено в изблика на радостната дейност. Свенливо сдържана, тя само за момент става обект за наблюдение. Дори в реалистично оцветената „Одисея“ сериозната обемност на епоса не губи своя свян за интимно човешкото.

Трудно е да се говори за Омировия човек изобщо. И в този пункт между „Илиада“ и „Одисея“ съществува значителна разлика. Общо взето, чужд на целесъобразното действие в „Илиада“, човекът в „Одисея“ се издига в богатия и сложно развит характер на *Одисей*. Разбира се, не бива да се мерят с една мярка обикновеният човек и героят, чиято природа е обогатена с възможностите на хитрото разсъдъчно божество-покровител.

Никъде в античната литература не може да се открие толкова богат и проблемен образ като Одисей. Като самата поема той е едновременно символ и реалност. Одисей служи за идеал на много поколения с различни страни на многоликата си природа. Любим герой на йонийските търговци и моряци, тия, които му даряват находчивостта и практическия си дух, в епохата на трагедията в Атина той излиза на сцената по-често като подлец, като софист и демагог, по-скоро с лошата страна на своята природа. Малко по-късно философите-киници му връщат положителния смисъл и също като Херакъл той започва да буди интерес със своята борбеност и самозадоволяващ се индивидуализъм. Историята на Одисеевци може да стане дълга, ако потърсим праобраза на Одисей преди „Одисеята“, онзи египетски или егейски смелчага, любознателен скитник от тъмните времена, вечно търсещия човек, винаги подобен и все пак достатъчно различен, за да няма нужда да се говори за него. За щастие литературният образ не е жив човек, затова винаги остава обзорим.

Преди него по сложност му съперничи само Ахил в „Илиада“. Одисей е наследник на същата героика. В него обаче тя престава да бъде чудо на случайно стекли се обстоятелства. Родена в приказното минало, оплодена с опита на новото време, Одисеевата активност изразява един реален дух и в кроткия тон на разказа за мирното

всекидневие тя изглежда по-вероятна, отколкото в химна за военната победа. Одисей сред лозите и ябълковите дръвчета в градината на баща си е нещо по-вечно от Одисей в търбуха на дървения кон.

Ако надвишава идеологически и естетически Ахил, то е, защото е единен. Той не е разнолико естество, а цялостна личност, символна в своя връх и реална в основата си. Находчив йонийски колонизатор — това е историческата му природа, човекът, изправен срещу света в активна борба за щастие — това е символното значение, израсло на основата на историческата природа. И като че ли за благодарност родената всеобща идея огрява със светлина своята майка — действителния Одисей, и му се отплаща с това организиращо единство, което просмуква всички негови действия. Това не може да се случи с Ахил.

Изобразяват го обикновено с брада и кръгла шапка, каквато носят гръцките моряци. Трябва да си го представяме не много висок, силен и красив, разбира се. Дори в напреднала възраст, нормално като всички герои Одисей има амбиции на атлет. Той побеждава на празничното състезание у феаките, макар не в дисциплините, които подходат на младата възраст. В тия черти на Одисеевата физика прозира и реалният грък, но може би повече идеалът. Гръкът на епическото време си представя идеала за човек физически красив и силен, защото преди да вижда отделно добродетелите на духа, той ги осезава в качествата на тялото.

Одисей е типичен дребен владетел от епохата на Омирова Гърция. Демократичен водач и защитник на своите подчинени, той е отделен от тях само по достойнство и имущество. Поетът окръжава героя с ореола на една конкретна справедливост. Стъпил в своето имение, царят Одисей въздава всекому заслуженото: благодарност и обич за добрите слуги и жестока смърт за неверните. Но Омир се затруднява да представи докрай реално възстановяването на стария ред в Итака. Като че ли без божията намеса Одисей не би се справил с бунта на роднините на убитите женихи. Гърмът на Зевс и преувеличената точност на Одисеевата стрела поетично прикриват трагедията на разслоението в архаична Гърция. Поетът желае победата на Одисей, затова я представя справедлива и успешна, но в романтичната трактовка много по-ясно, отколкото в епизода с Терсит, звучи историческата истина — разслоението ражда и бунта. Поетът



обича героя не по каприз. Все още е невъзможно царят Одисей да бъде отрицателен, защото все още е изразител на колектива, който представя. И тъкмо в името на справедливостта, защитаваща собствеността му, той има право да бъде и жесток съдия. Неговата жестокост е защитена юридически, докато жестокостта на Ахил в „Илиада“ е хаос и прищявка.

В образа на Одисей могат да се открият много конкретни черти на гръцкия живот. Той е всичко — моряк и пътешественик, практичен колонизатор, който гледа земята на циклопския остров със съжаление, че не му принадлежи, за да я обработи. В сърцето си той е земеделец, като своите далечни предци, които с боязън приближават морето и дълго живеят далече от брега. В основата на Одисеевата носталгия по Итака е този древен земеделски зов към родната земя, към твърдта на почвата, която ражда и която е толкова различна от нераждащото море. И предсказанието на гадателя Тирезий, че Одисей скоро пак ще тръгне да скита по море и едва когато стигне с лопата на рамо навътре в земя, дето хората не познават солта, и срещне човек, който няма да е виждал весло, едва тогава ще се завърне завинаги в родния дом, за да дочака в дълбока старост щастливата смърт, това предсказание е смътен зов към чистата земеделска старина и жажда за покой.

Морякът и колонизаторът са видими, земеделецът е приглушено минало, скритата сила, която влече Одисей към Итака. Като неотменна цел, тя дава перспектива и смисъл на скитането му.

Образът функционира като че ли в затворен кръг. Макар да се бави, Одисей е отправен към дома си, и макар да се движи към дома си, той се бави. Наистина бави го външна сила, гневът на Посейдон. Веднъж той дори пристига в пристана на Итака, но празното любопитство на другарите му, които отварят меха на Еол, го връща отново далече назад. Противната сила е преувеличена, тя митично представя ужаса от стихията, с която премерва сили йонийският моряк. Но тя има и композиционна функция. Ако липсваха митичните премеждия и ако към нови земи го тласкаше не външна сила, а собствената воля, как щяха да бъдат удържани в правдоподобно единство любознателният, търсещ наслада и печалби моряк-пират и лелеещият топлината на дома и твърдта на орната земя стопанин? Мотивирана в божествен план, древната приказка за скитането по далечни земи не противоречи на сериозната нравствена същност на

героя от епоса и образът на Одисей запазва своята цялостност. Той иска да се върне в дома си, но за щастие му се случва толкова дълго да скита.

Щом не по своя воля трябва да обходи толкова земи и щом божество го задържа далече от дома, следователно само божество може да го върне в Итака. Одисей наистина скърби на брега на морето, вперил очи в далечината, но за да потегли от острова на Калипсо след седемте години не съвсем неприятен плен, има нужда от висше решение, от регулираща важното действие сила, която той не притежава. И в този пункт започва да действа магията на епоса.

На пръв поглед героят послушно зависи от своята покровителка Атина. Тя всичко подготвя сама, приема нови образи, съобразява и с трогателно упорство осъществява добрините на героя, докато човекът Одисей доволен се ползува от нейната протекция. Но отношенията на героя и богинята са прекалено човешки<sup>[12]</sup>, облъхнати от симпатия и почти любовна интимност.

Всъщност героят не зависи от богинята. Тя е образ на щастливата му съдба и на социалната му сила, предварително осигуреното щастливо стечение на обстоятелствата. Извадена от мита, богинята е това просто „върви му на Одисей“. Ако можеше да бъде представен напълно реално, той сам щеше да се досеща за всичко, което му подшушва Атина. Но Омир не може да си представи бъдещото събитие реално като сноп от възможности, затова и човешката съдба му изглежда предварително разрешена. Щастливата бъднина на героя не просто се случва, тя е извадена от времето и предметена в образа на богинята.

Ако Омир би могъл да бъде последователен, Одисей щеше да прилича на Еней от „Енеидата“ на Вергилий. Но той не е фатално зависим герой. Напротив, въпреки честата помощ на Атина Одисей изглежда самостоятелен.

Върху основата на пасивния, направляван от божеството, герой на стария епос Омир създава неповторим образ на човешката активност. Находчив и изобретателен, с несломима мисъл Одисей по човешки продължава съзидателния разсъдък, на който по-рано право има само божеството. Затова той толкова прилича на своята покровителка Атина с малката, но съществена разлика, че за богинята пречките са магически преодолими, докато за Одисей те са твърди

прегради, с чието преминаване той се калява и придвижва към съвършенство. Атина съществува в „Одисея“, за да служи на Одисей, а героят е Одисей, защото, без да е божество, постига качества на божество. Епизодите, в които той действа сам, без подкрепа, доказват, че човекът на онова време вече вярва в собствената си сила и може да си представя своето съществуване в човешки причинен ред<sup>[13]</sup>. В блестящо разрешеното с чисто човешки разсъдък премеждие в пещерата на Полифем Одисей е свободен и цял, а Атина е очовечена в качества на бойкия му ум.

С времето *Сизифовата природа*<sup>[14]</sup> докарва лоша слава на Одисей. По-късни епохи, които умеят да мислят аналитично, разделят хитростта и майсторския разсъдък и добродетелно развълнувани от лъжещия Одисей, го натоварват с отрицателни значения. Но в „Одисеята“ лъжата и хитростта са конкретни състояния на активния ум на героя, функция на действащия срещу трудната преграда на обстоятелствата разум, подражание на коварството на боговете и отражение на реалната находчивост на човека от онази епоха. Многоопитният мъж използва неистината като инструмент със същата сръчност, с която сковава сала, за да потегли от острова на Калипсо. Също като Атина, която се въплътява в различни лица, той обича да мени лице и име, за да преодолява препятствия. Лъжата и преструването са умствената сръчност на цивилизования герой на новото време, когато истината се чувства вече като активно състояние и включва не само целта, но и средствата за постигането ѝ.

Одисей притежава всички обаятелни черти на *йонийския моряк*<sup>[15]</sup> — неговото упорство, любопитство и любознателност, дръзновението да изпитва наслада дори при смъртна опасност. За да чуе вълшебното губително пеене на сирените, той прави изобретение, което гениално съчетава ирационално любопитство и хладен разсъдък.

От десетте години страдално скитане по света Одисей прекарва осем в прегръдките на Кирка и Калипсо. Наистина не може да избяга от богините, колкото и силно да го влече родната земя. Но все пак героят малко подозрително се бави, ако „Одисея“ не само условно може да се смята за поема на съпружеската вярност. Дали в това кротко съчетание на носталгия и жажда за удоволствия не се крие някаква хитрост и не се осветява вечното негласно право на мъжа да се чувства свободен, когато е далече от дома си. Проблемът е привиден,

защото Одисей и Пенелопа са свързани не в съвременната представа за вяръност, а в една дълбока проява на човешка свързаност, която вече е история. Древният съпруг Одисей се връща при пазителката на бащиното огнище, при майката на неговия наследник и субективната му привързаност към жената Пенелопа става значителна поради строгата същност на съпругата. В този смисъл Одисей не изневерява на Пенелопа. Затова, върнал се при нея, безхитростно разказва всички свои прекеждия. Затова и Пенелопа не може да се съмнява във верността му, тъй като я разбира не в тесния план на емоционалното равенство, както я разбираме ние. Субективната вяръност на съпрузите Одисей и Пенелопа представлява само незначителна красива проекция на дълбоката родова вяръност, която строго ги свързва.

Омир изпитва тази вяръност на Одисей при Калипсо и феаките. Никакъв друг свят, колкото и свършен да е той, дори безсмъртието не могат да отклонят героя от щастието на първичната свързаност със земята и родните.

Нищо по-съответно за хитроумния герой от находчивата *Пенелопа*. Историята с разтъкаването на платното повтаря в нов план Одисеевите притворства. Достойна за този, когото чака, Пенелопа с подобно упорство на чувствата и ума в покоя на женската съдба също се издига до героизъм. Тя дори надвишава Одисей. Наистина архаичният мъж има право на живот и смърт над съпругата. Но функциите ѝ на пазителка на огнището и домашните богове и на продължителка на рода я обожествяват. Пред светия покой на женската природа съпругът, който има право да се откъсва от дома, изглежда слаб и несвършен.

Това обяснява и ритуала на узнаването между Одисей и Пенелопа. Колкото и облъхнат от напълно разбираемо човешко колебание, неговият смисъл иде дълбоко от един тип човешки отношения, които невъзвратимо остават в историята. Интимният театър на узнаването на двамата съпрузи крие важния акт на приобщаването на откъсналия се от родния дом съпруг, връщането му в лоното на предметния свят, създаден от него и от предците му и не външен на личността му, а естествено продължение на живия човек, предметно битие на създателя си, действително усещано като самия създател. Затова Пенелопа рони сълзи над лъка на Одисей и като над лишено от дихание битие на Одисей.

С връщането си в Итака Одисей не прилепва механично към света, чиято организираща сила е бил преди две десетилетия. Има нужда от драма на приобщаването, от ритуал на очистване от чуждото тяло на отсъствието. Колкото по-високо в йерархията на дома се изкачва Одисей, толкова по-труден и по-условен става актът на освобождаване от бремето на изтеклите години. Старото куче веднага дава вид, че е познало господаря си, то реагира непосредствено, защото е само животно. Докато твърдата организираност на рода и семейството правят Пенелопа много по-значителна от жената Пенелопа и я задължават да извърши обряда на узнаването строго, с известно подчертаване на обективната вина на тъй дългото отсъствие на Одисей, не само за да провери, но и за да върне мъжа в неизменния свят на дома му и като че ли отново да го прогласи за съпруг.

Всички проблеми на Омировото общество за човека и света притихват омекотени в поезията на епоса и се освобождават в разказаната конкретност, за да се слеят в единството на едно вечно значение. Именно затова става толкова трудно да се отдели майсторът Омир от колектива, който е въплътен в „Одисея“, дългата поредица народни певци и поколенията скромни слушатели, търсили мъдрост в древните стихове. Но само там, дето въображението на поета живее в единство с духа на човешката общност, може да бъде сътворено съвършенството на подобна неизчерпаемо жива поезия, която надвишава като че ли представите ни за възможностите на човека и точно затова служи за чудесен стимул срещу всяко неверие.

---

[1] Античните филолози, поддържали този възглед, се наричат „хоризонти“, т.е. разделители. ↑

[2] Вероятно към 700 г. пр.н.е. поемата вече съществува в този си вид. ↑

[3] *Празничното* и в „Одисея“ продължава да бъде една от устойчивите черти на епическия стил, но наред с него по-често, отколкото в „Илиада“, се търсят делничните битови страни на човешкия живот. ↑

[4] Аристотел. Поетика, гл. 8. Според „Поетика“ (гл. 24) „Одисея“ се усложнява от т.нар. *узнавания* и породените от тях *перипетии*. ↑

[5] Знае се още, че в „Одисея“ има двойно повече абстрактни съществителни и сентенции, отколкото в „Илиада“, което също навежда на мисълта, че е създадена по-късно. ↑

[6] Основният стимул на тези походи е нуждата от желязо и особено от олово, необходима съставка на бронза. Гърците търсят олово на запад в Етрурия. И наистина гръцката колонизация, разселването на елините в Средиземноморието, веднага след завладяването на бреговете на Мала Азия, се насочва в западна посока. ↑

[7] За това говори и *Тукидид* в първата книга на своята „История“. Корабите им са без палуба, само с едно платно, ориентират се единствено по звездите. ↑

[8] *Коркира* е днешният остров Корфу (Керкира). ↑

[9] Още в античността се отнасят с насмешка към опитите да се установят местата, по които скита Одисей. Александрийският филолог *Ератостен* например казва, че тези места ще бъдат открити тогава, когато се намери майсторът, съшил кожените мехове на Еол. ↑

[10] С това, че Евриклея узнава Одисей по белега от старата рана, се създава своеобразно усложнение, опасност да се забави или обърка изпълнението на Одисеевия план, създава се един вид *перипетия*. ↑

[11] Вероятната причина за добавянето е може би желанието „Одисея“ да се свърже с по-късно създадената поема на А гид Трезенски „Връщания“, разказвала за трагическото завръщане след победата при Троя на братята Агамемнон и Менелай. ↑

[12] Съвременен изследовател разглежда отношението на бога и човека в трите противоположности — *близост и отдалеченост, съчувствие и жестокост, справедливост и своеволие*. Очевидно в „Одисея“ в противоположност на „Илиада“ се забелязва превес на първите членове на тези двойки — близост, съчувствие и справедливост. ↑

[13] Въпреки че в сравнение с „Илиада“ божествата в „Одисея“ са морализирани, съдбата, която владее еднакво и тях, и хората, не се развива до крайна и неотменна причина за събитията. Хората често постъпват „въпреки съдбата“ (*hyper moiran*). ↑

[14] *Сизифова*, т.е. лъжовна. Одисей често съчинява истории (напр. пред Атина и Евмей). *Сизиф* е митичен герой, символ на хитрец,

наказан за това, че измамва боговете, в подземния свят да тика вечно камък, който постоянно се връща назад. Според една версия става баща на Одисей. ↑

[15] *Йонийският моряк* — т.е. произхождащ от Йония, от областта на Малоазийското крайбрежие на Егейско море. След 9 век пр.н.е. там се развива т.нар. *йонийска култура*, в новите предприемчиви тамошни градове, които изпращат експедиции по море и основават колонии в целия басейн на Средиземноморието. Най-известен от тези градове е Милет. ↑

## **ЧЕТВЪРТА ГЛАВА**

### **„ПРИКОВАНИЯТ ПРОМЕТЕЙ“ НА ЕСХИЛ И СИМВОЛЪТ НА БУНТАРЯ**

Есхил в оценката на вековете. Античността нарича Есхил „баща на трагедията“. Това почетно прозвище се оправдава не само от предимството, че живее преди Софокъл и Еврипид, а и защото в неговото творчество трагедията се превръща от тържествена оратория в драма.

В пети век пр.н.е. Ценят Есхил за високата идейност и възвишената поетичност на неговия образен език<sup>[1]</sup>, който, естествено, тогава е напълно разбираем. Особено показателна е оценката на консервативно настроения комедиограф Аристофан. В комедията си „Жаби“ той представя Есхил и Еврипид в спор за първенство. Бог Дионис слиза в царството на Плутон, за да изслушва техния спор за целите на трагическото изкуство и понеже аргументите на Есхил силно натежават в критическата везна на трагическия бог, той се отмята от своя любимец и вместо него тържествено извежда на земята Есхил.

Вековете не се съобразяват с Аристофановата оценка. Скоро престават да разбират Есхил и цялата популярност минава в блюдото на Еврипид. Много по-реален и психологичен, той намира слушатели през цялата античност и във всички епохи на новото време, докато пантеизмът и универсалният дух на Есхиловата драма рядко намират отклик в буржоазна Европа. Единствената активна форма, живяла в просветителския и романтичен век, бил „Прикованият Прометей“. Наистина по-цялостно превъплъщение Есхил получава в музикалната драма на Вагнер. Но дори двадесети век, който, натежал от култура, черпи безразборно сюжети от античността, избягва Есхил. Присъствието на Есхиловата „Орестия“ в „Мухите“ на Сартър е формално, то е по-скоро горделива литературна реминисценция, отколкото действително обръщане към древността на Есхиловата трагедия.



В случая с Есхил динамичната оценка на времето не съвпада с реалната идейна и художествена стойност на неговото творчество. Есхил наистина е връх в историята на трагическото изкуство и думите на Маркс, че двамата с Шекспир са „най-великите драматурзи, които някога е създавало човечеството“<sup>[2]</sup> са повече от възторжена фраза, те съдържат реална преценка.

**Появата на театъра и трагедията.** Истинският родител на атическата трагедия<sup>[3]</sup> всъщност е атинската демокрация от края на шести и началото на пети век пр.н.е. Новите обществени обстоятелства предизвикват превръщането на първобитното театрално представление в сериозна драма. От гледна точка на тази метаморфоза на обществените процеси в неповторимия феномен на атическата трагедия Есхил е носителят на необходимостта, геният-изразител, който се издига до високата задача. Сложният синтез на обществените тенденции успява да се осъществи благодарение на зрелостта на редица предходни театрални и литературни форми. Причината за появата на атическата трагедия не е нито само в зрелостта им, нито само в тенденциите, които ги актуализират, нито само в гения на Есхил, а в неповторимото общо действие на трите фактора.

Научната точност изисква да различаваме атическата трагедия като драма с висока идейна атмосфера и като театър. От гледна точка на предходните форми Есхиловата драма естествено завършва еволюцията на фолклорния театър и на сценичните достижения на няколко предходници. Затова обхващането ѝ като литература не може да започне със самата нея.

Театърът дреме дълбоко в първобитния народен живот. Но там той е миметическо действие, култ, не драма. Първобитните се отнасят по своеобразен начин активно към околния свят. Те вярват, че редица магически действия насочват обстоятелствата в желана посока или предотвратяват катастрофа. Те вярват, че ловът се облекчава и увенчава с успех, ако бъде представен предварително в ритуална игра. Така в дълбоката древност театърът съществува като неделима съставка на магическото действие, в което преобличането<sup>[4]</sup> и представянето се вършат не с художествена, а с утилитарна цел. Театрални елементи съдържа и древният ритуал на оплакването, който откриваме изобразен

върху антични съдове или описан в епическата поезия. Един заплаквач подема тъжния възглас, след него започват и другите. В облекчителния ритъм на оплакването могат да се разкажат заслугите на покойния. Това дава основание да се говори в науката за т.н. *тренетичен*<sup>[5]</sup> произход на трагедията.

Още по-силен е театралният момент в култа на боговете и героите. В деня на празника участниците представят страданията и приключенията на чествуваното божество. Прочути са мистериите на богинята на плодородието Деметра, чествани в съседната на Атина Елевзина, родното място на Есхил. На празника представят скитането на обезумялата от скръб богиня<sup>[6]</sup> след изчезването на любимата ѝ дъщеря Кора, представят вероятно помирението и благодарностите на Деметра към жителите на Елевзина, които я приемат радушно, също как богинята научава Триптолем да засява жито. В Делос представят борбата на Аполон с питона. В Сикион хор пее за мъките на аристократическия герой Адраст. За да отслаби аристократите, тиранът на Сикион Клистен подменя култа на Адраст с един нов култ, с чието разпространение се свързва възникването на трагедията — кулата на Дионис.

Не се знае точно откъде пристига в Гърция *Дионис*. Най-възможно е да слиза от север, от Тракия. Той е поначало селско божество, което символизира виталната сила на зачатieto. Като бог на лозата и виното той сменя старите божества на житото, когато лозата взима превес в стопанството на Гърция. Негови свещени животни са козелът и пантерата, а измежду растенията освен лозата го символизира още бръшлянът. Култът му силно напомня религията на египетския Озирис и някои умиращи и възкръсващи малоазийски божества<sup>[7]</sup>. Празнуват го напролет буйно и колективно. Привържениците му изпадат в транс, като търсят в екстаза да постигнат самия бог. Нощем в планината, изпълнени с оргиастичната същност на бога, те разкъсват и изяждат животното-Дионис. По този начин той потича в телата им<sup>[8]</sup>. Свирепият земеделски бог носи сила, единение и динамика. Той се отличава от старите аристократически божества, които живеят далече от човека и чиито култ е съзерцателен и неподвижен. Дионис, напротив, предполага колектив и го създава в екстаза. Затова неговият култ скоро става носител на нарастващите демократически тенденции в гръцкия свят и предизвиква яростна

съпротива сред старата аристокрация. Религиозният конфликт на тъжно-веселата селска екстатика и градската сериозност се отразява в митовете за жестокото отмъщение на Дионис срещу ония, които не вярват в него. Така пострадват цар Ликург в Тракия, Икарий в Атика и Пентей в Тива, който е разкъсан от своята собствена майка<sup>[9]</sup>, заслепена от Дионис. Накрая Дионис бива приет и включен в Олимпийския пантеон<sup>[10]</sup>. Негова майка става тиванската царкиня Семела, а негов баща естествено Зевс. Недоносен поради ревнивия съвет на Хера, тъй като Семела пожелава Зевс да ѝ се покаже в естествен вид, Дионис се ражда в огненото величие на бога-съпруг и след смъртта на майка си довършва утробния си живот в бедрото на своя баща Зевс. Като всяко младо божество, Дионис си присвоява някои атрибути на старата земеделска религия. Той присъединява към своята свита сатирите получовеци-полуконе, които отдавна съществуват във фантазията на народа в Пелопонес.

Тираните, едноличните властители от 6 в. пр.н.е., които узурпират властта в гръцките полиси, за да обуздаят старата аристокрация, и които управляват известно време в интерес на народа, усещат важната идеологическа функция на Дионисовия култ и го използват като оръдие на демократичната власт. По това време именно тиранът на Сикион Клистен подменя култа на Адраст с Дионис, а Периандър в Коринт дава възможност да се прояви легендарният поет Арион, който може би е първият трагически автор. Смята се, че Арион пръв придава на ритуалната религиозна песен в чест на Дионис сериозен характер и в същото време, за да запази веселата същност на празника, прибавя към изпълнението на хора представление на сатирите. Ако това е вярно, Арионовата драма почти не се различава по форма от атическата трагедия. Но безспорно е, че с въвеждането на култа се сливат театърът на Дионис и старата хорова лирика, смесват се митологическата героика и селската активност. Изглежда в Коринт липсват необходимите обществени условия, за да се осъществи докрай процесът на сливане на идеи и форми в жанра на трагедията. Това става в Атина.

Политическата история на Атика от 6 в. пр.н.е. е изключително богата със събития — почти вековна борба със старата земеделска аристокрация, реформите на Клистен, бавно и сигурно придвижване към класическите форми на полисната демокрация. И Солон, и

Пизистрат разбират значението на литературата за демократическата революция. Сам Солон е поет и прави всичко, за да изведе Атина на широкия друм на общогръцката култура. Пизистрат продължава неговата политика на разширяване на кръгозора. Той въвежда рецитацията на Омир на празника Панпенеи и с това открива епическото сказание като извор за бъдещата поезия. Но специалната му заслуга е в създаването на градския празник на Дионис — *Големите Дионисии*<sup>[11]</sup>, честван в края на март и началото на април, когато задължително се представят трагедии. Това, което само се рецитира на Панатенеите, може да се види на Големите Дионисии. Но Пизистрат въвежда в Атина не селския Дионис, а един сериозен Дионис от Беотия, наречен Елевтерий, и с помощта на културни чужденци прави нещо подобно на това, което сторва Арион в Коринт.

**Ранното развитие на трагедията. Нейният характер.** Първият трагически поет е от Атика, от дема Икария. Нарича се Теспид. Пизистрат го вика в Атина и той представя в 534 г. пр.н.е. на първите Големи Дионисии първата трагедия. Това е рождената дата на атическата трагедия. Есхил ще се роди след десетина години и само за три десетилетия трагедията ще се превърне в пълноценно драматично произведение. Сега тя е все още хорова песен, а авторът, единственият актьор, отговаря на въпросите на хора<sup>[12]</sup>, като сменя костюмите и маските си и създава по този начин илюзията за множественост. Играе се на кръгла площадка, заобиколена отвсякъде с публика. Понеже главното е в танца и пеенето на хора, тази позиция е напълно удобна. Най-значителният автор между Теспид и Есхил е Фриних. Той получава първата си награда в същата Олимпиада, когато изгонват тираните от Атина<sup>[13]</sup>. В 494 г. пр.н.е. той разплаква публиката с трагедията „Превземането на Милет“, за което му налагат парична глоба, защото внушава слабост у атиняните, като показва трагедията на превзетия от персите Милет. Но в 476 г. Фриних се поправя с „Финикийките“. Този път показва унието в персийския лагер след битката при Саламин. От Фриних притежаваме само няколко незначителни фрагмента.

Най-трудният въпрос в историята на атическата драма е как трагедията изоставя Дионисовата веселост и става сериозна. Тази

промяна едва ли се извършва с хрумването на един човек — на Арион или Пизистрат. Още повече че в културата на Пизистратовата епоха има нещо пародийно и подражателно, което напомня пародийния дух на сатировската драма. Пизистрат може би покрива с известна сериозност култа на Дионис, но едва ли по време на тиранията трагедията приема възвишен и сериозен дух.

Този дух трябва да търсим не в повърхността на фактите, а в духовните промени на атинското общество, настъпили след изгонването на тираните при откритата демократизация на политическия строй. Солон и Пизистрат подготвят с реформите си атинското общество, колектива на равните граждани. Но чак с установяването на демократичната власт и при засилената външна опасност атиняните усещат на дело своето общество като колектив от граждани. Особено в борбата с деспотична Персия, която заплашва в началото на пети век гръцкия свят, Атина изпитва силата и виталността на демократичната система и това я изпълва с гражданско достойнство. Новата политическа обстановка поражда чувство за увереност и свързаност. Поколението на Фриних и Есхил живее със съзнанието, че е създало устойчив правов ред и е изпълнено с готовност да го съхрани.

Атическата трагедия отразява тази обществена актуалност във възвишения конфликт на един висок герой с някаква митична сила. Този конфликт всъщност крие действителното взаимоотношение на човека с обществото, новите връзки на гражданина с полисната общност, на която той е подчинен и упован. Неговата личност придобива значение именно в конфликта с общността, която я изгражда и издига до трагическо самосъзнание.

Атическата трагедия изразява едно по-висше разбиране за ред и справедливост. За Омир правдата<sup>[14]</sup> е просто обичай. За Солон в началото на шести век тя има и някакво социално съдържание. Атическата трагедия завършва еволюцията на тази категория, като я поставя в основата на драмата на човечността.

Чрез трагедията поетът-гражданин се обръща към колектива от граждани. Митът и религията му позволяват да се изрази обемно, да засегне житейските проблеми в пълнота, да им придаде извънвременна първична сериозност. Така те звучат като важно обобщение и като пример за поведение. В света на трагедията действителният живот се

издига и пречиства във вечната структура на митичната истина. Конкретните обществени конфликти се стопяват в грамадния вечен конфликт. С твърде специфичния елемент на този конфликт — съдбата, атинянинът митично изразява и увереност в своето съществуване. Тя му служи за етичен център и художествено укрепява колебанията във възприятието за справедливостта.

Атическата трагедия открито внушава морално-философски идеи, още повече че представя не толкова събития, дори не действия, а по-скоро мотивите за действие и техния духовен израз<sup>[15]</sup>. Особено в първоначалния си ораторен вид, когато хоровите партии имат превес, тя представлява всеобща идеална лирическа реакция на действителния свят.

Атическата трагедия е немислима без полисната демокрация, която създава ново възприятие за света и най-важно активно отношение към човешките проблеми. Човешката активност, която дреме и във фолклорните театрални форми, покълва при новата обществена ситуация, за да се увековечи в жанра на трагедията. Обществената актуалност прониква в старата весела драма и става нейно съдържание.

Важна дата в историята на трагедията е 501/500 г. пр.н.е. Тогава окончателно е закрепен редът за представяне на трагедии на празника Големите Дионисии. В три последователни дни трима автори извеждат своя хор и се състезават с три трагедии и една сатировска драма, която пародира по дионисовски сериозния сюжет на трилогията. Казват, че поетът Пратин е този, който въвежда сатировската драма, за да върне трагедията към стария Дионисов празник, когато тя твърде много се отдалечава от култа на бога.

Още в произхода си атическата трагедия е синтетично изкуство, в което музиката и танцът имат превес. Хористите се свързват ритуално в един култов колектив, достоен да почита бога. С времето партиите на хора отстъпват на диалога и трагедията загубва религиозния си характер, но запазва докрай своя възвишен тон. Нейните герои идват от древността и на високите котурни<sup>[16]</sup>, скрили лица в маски, те представят хора с друг ръст и други възможности. Античният зрител настоява за един своеобразен митичен реализъм, представление трябва да удовлетвори представите му за силните и едри герои на митическите сказания.

Никога не бива да забравяме условностите, оживявали достигалия до нас текст на гръцките трагедии. Без музиката и митичния реализъм, без белотата на каменния театър<sup>[17]</sup> и синьото небе, под което на пълна светлина се разиграва драмата, ние губим емоционална представа за величието и размерите на античния театър.

**Животът и творчеството на Есхил.** Възможно е името на Есхил да събира повече заслуги за развитието на трагедията, отколкото има атинянинът Есхил. Възможно е неговият принос за създаването на трагедията да се преувеличава. Но това е неизбежно. То се случва с всички, които имат първото място.

За не много дългия си живот Есхил създава 70 трагедии и 20 сатировски драми. От тях достигат до нас 7 трагедии и около 400 фрагмента. Най-щастливият случай е, че сред тях е единствената цяла трилогия. Това е прочутата „Орестия“. Есхил спечелва 13 победи през живота си, първата през 484 г., когато вече не е млад човек. Роден е през 525 г. пр.н.е. в свещеното градче Елевзина и принадлежи на стар аристократически род. Говори се, че бил посветен в Деметрините мистерии и дори бил наказан за това, че в своя трагедия издава някаква свещена тайна. По-скоро мистерии на Деметра първи нараняват неговото въображение. Той е най-напред гражданин и войн, а после поет. Надписът на гроба му, съчинен вероятно от него, съобщава, че на това място почива войнът от Маратон, но нищо не казва за поета. Есхил се гордее с участието в битките срещу Персия<sup>[18]</sup> и проявява тази скромност да премълчи поетическото си дело. Това е израз на сериозно отношение към живота на онова поколение, за което театърът е все пак нещо странично.

Младостта на Есхил съвпада с първите години на демокрацията. Есхиловите политическо възгледи са издържани в духа на примирение на крайностите и спазване на мярка, т.е. в демократичния дух на първия атински реформатор Солон. Когато с времето демокрацията превишава мярката така, както я разбирал Есхил, той се оказва защитник на някои по-консервативни институции. Предполага се, че към края на своя живот Есхил се настройва съвсем скептично към новостите на демокрацията<sup>[19]</sup> и може би затова прекарва последните



си дни в Сицилия в двора на сиракузкия тиран Хиерон. Там в Гела почива и бива погребан.

Есхил посещава Сицилия двадесетина години по-рано по покана на същия този Хиерон. Тогава представят тържествено неговите „Перси“. А за основаването на град Етна Есхил написва специална трагедия. Не се знае какво научава от старата драматична традиция в Сицилия. Предполага се само, че впечатления от пребиваването в Сицилия активизират Есхил за написването на трилогията за Прометей, представена скоро след завръщането му в Атина<sup>[20]</sup>. Съществува вярване, че под Етна лежи прикован Тифон, стоглавият великан, опълчил се срещу боговете и наказан от Зевс. Може би видът на пушещата Етна събужда представи и мисли за мощта на върховния бог и справедливостта на властта му. Може би в Сицилия Есхил прибавя към трилогията, чиято първа част е „Перси“, сатировската драма „Прометей“, в която представя възторга на изумените сатири при вида на огъня, донесен от Прометей от небето. Титанът най-напред се появява на сцената в традиционния си смешен вид.

За прерастването на сериозната оратория в драма Есхил има огромни заслуги. Той въвежда втория актьор и създава вероятно сцена срещу амфитеатрално разположената публика. Той намалява партиите на хора, свежда го до 12 души и увеличава ролята на диалога<sup>[21]</sup>. Негова заслуга са театралните машини, с които на сцената се спускат богове и излизат сенки на покойници изпод земята. Есхил въвежда пищни декорации, разнообразява танците и музиката. Неговата дейност обхваща цялото театрално дело. Той е автор, драматург, режисьор, композитор, балетмайстор, декоратор и не на последно място актьор. Дори само от текста на трагедиите личи редкият му синтетичен талант, способността му да показва и движи човешки маси, да съчетава слово и музика в единството на силен сугестивен двигател. Есхилевата постановка цели мощно въздействие върху сетивата, преживяване, не само рационален извод.

За точната преценка на цялото творчество на Есхил достигналите седем трагедии са недостатъчни. Някои от тях, понятни само в целостта на трилогиите, в този си вид представляват възвишени оратории с елементарна действие, не драма. Неговите сюжети имат за център важно епохално събитие, което се нуждае от огромен плац време, за да се осъществи. Есхилевата трагедия поставя често и човека



в епохален план. Съответно и конфликтът приема космически размери. Есхил го разрешава обикновено положително, не с гибел, а с примирение и сливане. В края тържествува иманентната справедливост, която активно променя ония, които са стояли срещу нея. Драматичното действие прилича на урок по истина.

Трагизмът в драмата на Есхил рядко се преживява усложнено психологически. Колебанието на Есхилевите герои е обикновено просто и завършва с разумен избор. Затруднен, първият колебаещ се герой в гръцката трагедия Пеласт в „Молителките“ на Есхил чувства нужда да се гмурне в дълбините на мисълта, но колебанието му свършва скоро със справедливо решение. Разколебан в правотата на отмъщението и вече вдигнал меч срещу родната майка, Орест се обръща с въпрос към Пилад. Но верният приятел му напомня повелята на Аполон и колебанието рухва в действие.

Понякога Есхил умее да създава и по-сложни психологически типове, подчинени на външната сила, но в същото време способни за собствена воля. Такъв сравнително сложен характер е убийцата Клитемнестра в „Орестия“. Есхил я представя престъпна и страдаща, можеща да оправдае действията си, пленително активна. Разбира се, дори Клитемнестра носи нещо архаично. Нейната трагедия е външна, не е доведена до съзнанието. Няколко десетилетия я делят от Медея.

Есхил е най-силен там, дето кръстосва старата представа за родовия грях с необходимостта от лична воля. Една надлична сила влече рода на Агамемнон към гибел. В същото време личните несъвършенства и страсти оправдават стихията на родовия грях. Старото проклятие донася гибелта на Агамемнон, но той като че ли предизвиква Клитемнестра за убийството — жертвал е тяхната дъщеря Ифигения. Сама Клитемнестра го подканя да стъпи на скъпия килим, за да предизвика завистта на божеството и с това да му навлече нещастие. По Омировски религиозните и чисто човешки мотиви съществуват успоредно. Но общо взето, Есхил не се занимава с човека вън от целостта на действието. В движението на хора и събития, като намира образ за всяко абстрактно положение, той като че ли музицира човешката същност.

Есхил твърде много се отдалечава от Омировата представа за боговете. Художествената традиция го кара да извежда на сцената богове. Но във възгледите си за божеството Есхил стои по-близо до

йонийските натурфилософи — до един Анаксимандър или Хераклит. Като тях, той вярва в иманентната справедливост на света, в единния закон и единната субстанция. Но Есхил не е философ. И в него могат да се открият противоречия, резултат на резюмиращия творчески подход, наследен от Омир.

**Прометей като символ. Митическата предистория.** В съкровището на духовната култура Есхил оставя един образ, който би стигал, за да се помни вечно името на поета. Прометей е може би най-популярният античен обра. В предисловието на своята докторска дисертация Маркс го нарича „най-благородния светец и мъченик във философския календар“. Като символ на мъченик, деятелен човеколюбец и бунтар, той привлича в ново време поети, художници, музиканти, помага им да изразят нови човешки състояния и ги сродява. Прометей служи на френското просвещение, представя гения в периода „Буря и натиск“, символ е за творческа сила в естетиката на Шефстбъри, страдалец, бунтар или самотник е за романтиците. Той става музика у Бетовен, сто години по-късно у Скрябин. Два противоположни гения — Микеланджело и Рубенс, се помиряват в него.

Като Едип, Сизиф, Нарцис, като много други антични образи Прометей е символ в езика на човешката култура. Наред с другите символи той осъществява косвеното присъствие на античния свят в съвременността. Благодарение гъвкавостта на подобни символи съществува културна традиция.

Но символът на бунтаря е само дума в езика на културната традиция, докато оригиналният Прометей е цял сложен и конкретен свят. Популярността на символа затъмнява оригиналния смисъл. Различните времена имат нужда само от различни страни на този смисъл. А дългата употреба го опростява, той става почти еднозначен.

Една от благородните задачи на науката е да се грижи за символите на културата и когато станат абстрактни, да потърси в историята оригиналното им съдържание и доколкото е възможно да им върне чрез него тяхната гъвкавост и многозначност, да ги събуди за нови възможности.

На пръв поглед може да се стори, че всички мотиви, цялата драматична ситуация в „Прикованият Прометей“ на Есхил, то и той има някакъв оригинал, който отвежда далеч преди Есхил, много преди да съществува литература, във фетишисткия период на първобитното съзнание, когато родовият човек обожествява предметите и явленията. Много преди да се очовечи в главите на хората, Прометей е просто огънят, станал после атрибут на неговата творческа сила. Бог от по-старото поколение, той е син на титана Япет и вероятно разполага с огъня и занаятите. Когато идват новите богове, а с тях и малоазийският Хефест, Прометей загубва силата си. С огъня се разпорежда сам Зевс, а на Хефест олимпийецът възлага материалното изкуство и занаятите. Така изтикан, Прометей продължава да съществува като локално божество. Чествуват го със специален празник, наречен Прометей край Атина, като устройват щафетни надбягвания с факли. Един късен мит го представя и за създател на хората, които Прометей слепва от кал. Зори показват мястото, дето работил титанът<sup>[22]</sup>. В конфликта на Зевс и Прометей има зърно от бунта на старото божество, което отстъпва с недоволство функциите си на бог от по-младото поколение. Но това зърно е покрито с мотиви от по-ново време.

Когато с разложението на родовото общество митологията загубва ролята на синкретичен мироглед и постепенно започва да се превръща в литература, се натрупват толкова противоречиви версии за един мит, че се налага да се внесе порядък в разказа за боговете. Това прави беотийският поет Хезиод в своята „Теогония“. Тя е вероятно главният извор на Есхил за Прометеевата трилогия, в която бащата на трагедията дава нова концепция за враждата на Зевс и Прометей.

Какво разказва Хезиод. Когато се възцаряват новите богове на Олимп, започва пазарлък със смъртните коя част от жертвеното животно да бъде за боговете и коя за хората. Прометей, който напомня по-късния Хермес, хитро разделя жертвеното месо на две. На една страна оставя кокалите, покрити с тлъстина, а на друга месото, скрито в кожа и сухожилия. Зевс се помамва и избира по-лошата част. (С този миг се обяснява обичаят при жертва да се изгарят кокалите и тлъстината, а месото да се оставя.) Зевс страшно се ядосва, отнема на хората огъня и изобщо ги лишава от прехрана. Но Прометей продължава своите шеги, открадва огъня от Олимп в тръстиково стъбло и го връща на хората. С това пък се обяснява древният способ

за запазване на огъня. Тогава Зевс го наказва жестоко, като го приковава на Кавказ. А за хората поръчва на Хефест да създаде гръцката Ева-Пандора, която им занася с любопитството си всички злини и пороци. След много години гневът на Зевс се умирява и в прослава на своя син Херакъл той му позволява да освободи Прометей.

В друг вариант на мита се разказва, че Зевс дори замисля да унищожи човешкия род поради неговата негодност. Прометей се възпротивява единствен между боговете. Във всички случаи той е на страната на хората. Гръцката митология представя хаотично и художествено историята на родовото общество. С измамата на Прометей, открадването на огъня, с Пандора и Херакъл са разказани цели исторически периоди и революции. Но те са смесени в свободна разказна конструкция. Тъкмо в неустановеността на митологичния разказ, в неговата естествена многозначност се корени свободата и широтата на разработката на Прометеевия мит от Есхил.

**Митът за Прометей у Есхил.** Той представя титана веднъж в сатировската драма „Прометей“. Но там, наобиколен от ликуващите при вида на огъня сатири, Прометей не излиза от рамките на Хезиодовото сказание. У Хезиод Конфликтът Зевс — Прометей е нещо дребно и обикновено. Подигравчиата Прометей не само не помага на хората, но им вреди. Доброто, което им донася, цели да ядоса Зевс и те по-късно го плащат с огромни мъки. Структурно Есхил не променя нищо — Прометей е с хората срещу Зевс и страда заради това. Но от каламбурната ситуация той създава възвишено трагическо действие.

С това той отговаря на вкусовете на своята публика, воините-победители при Маратон и Саламин<sup>[23]</sup>. За тях театърът е храм и трибуна. Те търсят да изживеят там естетически възвишеното близко минало. Есхил не може да върви срещу вкуса и характера на публиката, неговата задача е да разбира и да изразява този характер. Представете си сериозна, морална и непосредствена публика, която реагира единно, не е капризна и няма особено силно критическо чувство. Настроена положително, тя по-скоро приема, отколкото отхвърля. За нея театърът не е развлечение, а сериозно обществено занимание. Именно за тази публика Есхил хуманизира мита за Прометей. Пътят, по който минава шегобиецът Прометей, за да стане

герой и човеколюбец, е пътят, по който веселата игра се превръща в сериозно драматично действие.

В митичния си вид конфликтът не е нито драматичен, нито трагичен. При преобразуването най-напред отпада измамата с жертвеното месо и гневът на Зевс се оправдава с открадването на огъня. Но сериозният конфликт изисква и сериозна цел, затова Прометей открадва не за да разсърди Зевс, а за да помогне на хората. Есхил постига едновременно две цели. Прави Прометей човеколюбец, придава му сериозни възвишени черти и намира основание за състрадание — зрителите ще състрадават на своя благодетел. Прометей се противопоставя на Зевсовото намерение да унищожи негодния човешки род и става първопричина за прогреса. За Хезиод титанът е причина за злото на земята. С проста градация Есхил преобръща и уголемява значението на Прометей, за да го направи достоен за конфликта в божествения план и за да включи в него съдбата на човечеството.

Но това не е достатъчно основание за състрадание. Прометей трябва да страда несправедливо. От друг митологически цикъл към благодетеля на хората се прибавя и мотивът за помощника на Зевс. Прометей помага на Зевс в борбата с титаните за установяване на новия ред. Следователно новият властник дължи победата си на Прометей.

След тия промени и образите, и ситуацията са възвишени, но конфликтът все още е лиричен, защото Зевсовата сила е независима от Прометей. За да стане конфликтът драматичен, то и Прометей трябва да има някаква власт над Зевс. Той я има най-напред чрез справедливостта, която е на негова страна. Но е необходимо още нещо, за да стане тази зависимост конкретна. От цикъла за Ахил Есхил заема мотива за голямата тайна. Темида отървава Зевс от гибел, като предрича, че от желанния брак с морската богиня Тетида ще се роди син по-могъщ от бащата, който ще му отнеме властта. Зевс се отказва от намеренията си, а Тетида се омъжва за царя на Фтия Пелей. Есхил смесва Темида с майката на Прометей Гея и така титанът научава толкова важната за Зевс тайна за брака с Тетида. Тази тайна става неговата сила срещу Зевс. Тя поставя в зависимост върховния бог. Така конфликтът звучи вече и драматично, и трагично.

Всички промени Есхил извършва съобразно с възможностите на мита и съобразно с необходимостта от сериозно възвишено действие. Но дотук той е малко нещо идеолог и философ. Истинската работа на поета и драматурга започва с претворяването на сюжета в слово и движение, в музика и декор.

Мита за Прометей Есхил развива в трилогия. Оцелява само първата част. Другите две „Освободеният Прометей“ и „Прометей Огненосец“ не достигат до нас. Въпреки това „Прикованият Прометей“ внушава достатъчно убедително колосалните размери на цялото.

Есхил разделя наказанието на Прометей. В първата част на трилогията той е прикован на края на света в Скития и чак във втората трагедия след 30 000 години, прекарани в дълбините на Тартара, ще бъде прикован в Кавказ. Тогава наказанието ще бъде утежнено с орела, който ще кълве вечно прорастващия черен дроб. Есхил заема тази подробност от мита за великана Титий.

**Драматическото действие на „Прикованият Прометей“.** На сцената скалата е изобразена. И ударите на Хефестовия чук звучат действително. Това поразява публиката. Прометей мълчи. Той ще проговори, когато стане напълно неподвижен и сам. Словото ще бъде тогава единствената възможност за израз. Но макар да мълчи в пролога, Прометей се оформя в реакциите на тия, които го приковават, служителите на Зевс — Сила, Власт и Хефест. На Власт ѝ стига знанието „единствен свободен е Зевс, властителят“, за да бъде дръзка и враждебна. Нейните ритмични подкани към Хефест разкриват робската ярост на слугата. Хефест, напротив, съчувства и се колебае, за него освен подчинението има и други връзки — роднинството и дружбата. Есхил изгражда от естественото сродство на двата бога на занаятите емоция на привързаност. С ударите на чука расте страданието на Прометей и състраданието на Хефест. Но приковаващият се подчинява на новия ред, който откъсва ръцете от сърцето му. Когато след малко Прометей заговори за Зевсовата несправедливост, Есхил вече ще я е внушил с позицията на Хефест.

Останал сам, Прометей издига глас, мълчаливото страдание се излива в реч:

*Аз, богът страдам от ръцете божии!*

Противопоставено е това, което не бива да бъде противопоставено: богът страда от бог. Това е равно на световен катаклизъм. И тази несъвместимост се разпада на нови несъвместимости: той не може да мълчи, нито да говори; знае, че нищо неочаквано не ще го сполети, но въпреки това страда. Богът Прометей страда напълно по човешки в самота и неподвижност.

Дали страданието и неговите причини ще изчерпят трагедията? Оратория ли ще бъде тя? Сцената се оживява от хора на Океанидите. Те притичват с боси нозе, ударът на чука ги е смутил в „далечния пещерен кът“. Съчувствието на Хефест сега продължава в песента на женските божества, които по природа са състрадаващи. Те разпитват. Есхил подготвя далечната развръзка на трилогията. Прометей е сгрешил пред новото божество, което наложило определен ред, разпределило длъжностите и почестите. И огънят се паднал на Хефест. А Прометей дръзнал да наруши хармонията, вметил се в реда. Есхил не отделя историята на Прометеевата грешка спрямо Зевс от съчувствието на Океанидите. Всеки факт от миналото се реагира в настоящето и всяка нова реакция извежда нещо от миналото. Изведнъж на повърхността излиза най-важното:

*ще почувствува нужда блаженият цар  
съзаклятния план да разкрива! Че той  
ще отнеме от него и скиптър, и чест.*

Трагедията ще бъде истинска драма, защото страдащият Прометей може да причини с някаква тайна страдание на Зевс. Следователно божата воля не е изключителна и те двамата с Прометей са истински антагонисти. Наистина Зевс не се явява никъде. Други представят силата и властта му. С това Есхил умело избягва принижаването на божеството в пряк диалог с Прометей. Но неговото появяване не е необходимо. Зрителят знае за него толкова определени

неща, колкото и за Прометей. „Зевс е тиран и закон ме сега произволът му.“

Понятието „тиранин“ самохарактеризира Зевс. Новият бог е узурпирал властта и макар да е въвел ред, той наказва Прометей не в името на някаква справедливост, а от властничество и амбиция. С това демократично тълкуване на властника Зевс Есхил подготвя Софокловия Креон<sup>[24]</sup>. Дали напомня на зрителите за Пизистратовата епоха, или за тиранията на Хиерон, която поетът вижда в Сицилия? Независимо от реалните факти, които се крият зад образа, Есхил създава актуален образ. Но той е също етап в развитието на Зевс, показано в изгубените части на трилогията. С думите „безмилостни са всички нови властелини“ се намеква за промяната, която ще претърпи богът в своето развитие.

Есхил представя всички страни на драматичната хармония: страдание за справедливо дело, тиранина Зевс, съчувствието, тайната, която ще промени непримиримия върховен бог. Нататък той ще комбинира тоновете, ще повишава един, ще приглушава друг. Майсторството на Есхиловия израз не е в логичността на драматичното развитие, а в едновременното внушително движение на мотивите.

В първия епизод Океанидите научават от Прометей неправдите на Зевс — Прометей и майка му Темида-Гея били „Зевсови поддръжници“ в борбата с Кронос, но Зевс забравил благодарението, след като Прометей спасил смъртните от гибел. Океанидите изтръпват — направил е нещо прекомерно, това е грешка, нима не е знаел. „Аз знаех всичко“, отговаря Прометей. „Да, чуйте, исках, исках и така сгрехих!“ Мотивите стават все по-ясни в общото движение. Прометей е не самомъченик за хората, той е доброволен мъченик. Неговата трагедия, преминала през съзнанието, се извисява и става символ на човешка активност. Гордата деятелност поражда винаги страдание.

Съчувствието на Океанидите е смутено от прекомерността на Прометеевото дело. На крилат кон долита баща им Океан за ново съчувствие, по-мъжествено и по-принципно на пръв поглед. Океан съветва:

*Виж кой си, промени си характера,*



*да стане нов, защото нов е властелинът.*

Океан желае да примири, той е дух на отстъплението, на подчинението и разума. Но тъкмо когато се готви да отлети при Зевс да моли прошка за непокорния, Прометей го уплашва с едно-единствено „гледай да не разгневиш сърцето му“. Изведнъж разумът се превръща в страх, а съчувствието в благоразумие. Океан и Прометей силно контрастират. Единият е способен да страда хиляди години, у другия доброто намерение се стопява за няколко минути. От този епизод титанът излиза още по-възвисен.

Но увереността, че е прав и че ще дойде ден на спасение, не намалява страданието, защото Прометей страда физически в настоящето. Размисълът не утешава, а издига страданието на по-висока степен, на степената на парадокса:

*Да, толкова неща открих за смъртните  
нещастен аз, а ето, сам не зная как  
да се спася от днешните страдания.*

Прометей подробно излага своите благодеяния към хората — това минало на подвига, увеличаващо сега мъката на настоящето, онази сила на деятеля, станала причина за неподвижното страдание. Той не само спасил от гибел човешкия род, като се застъпил за него единствен сред боговете. Прометей отворил очите и ушите на хората, научил ги да строят домове, да разпознават звездите. На него човешкият род дължал писмото „всепамет и всемайка на изкуствата“; на него знанието да гадае по вътрешностите на животните и „незнайните знамения на огъня“. Прометей създал цивилизацията и прогреса, като извел човека от тъмнината на миналото. С образа на Прометей Есхил открива нов възглед за хода на човешката история<sup>[25]</sup>. Докато за Омир и Хезиод златният век се намира далече в миналото, а след него следват епохи на упадък, Есхил вижда с исторически очи хода на човешкия прогрес и символизира този възглед в делото на човеколюбеца Прометей, който дава сила и единение на скоросмъртния човешки род.

Прометеевото щастие е в миналото, когато твори за хората. Настоящото е нещастие. Той страда и от контраста на миналата мощ и настоящата немощ. Границата на трагизма е спасителното знание, че Зевс е по-слаб от Съдбата и нему не е съдена вечна власт. Щом се яви опасността действието да стане патетична оратория, излиза на помощ тайната. „Ти криеш нещо важно без съмнение“ — казва обезпокоен и ангажиран хорът. Тайната, която ще спаси Прометей, е драматургичната сърцевина на трагедията. Тя поддържа равновесието между двамата антагонисти.

Есхил държи здраво юздите на трите стихии: епическата — власт-справедливост, лирическата — страдание-съчувствие и драматургическата — тайната.

На сцената излиза гонената по света и превърната в крава Ио — жертва на Зевсовата любов и Херината ревност. Още едно несправедливо страдание, причинено от Зевс, закрепява каузата на Прометей, прави я обективна и силна. Прометей все пак е сгрешил нещо, „прекомерно... почел смъртния човешки род“. Ио научава бъдещето на своите страдания от страдащия Прометей и възкликва: „Да умреш веднъж е по-добре, отколкото да изнемогваш всеки ден.“ „На мене и смъртта не ми е дадена“ — отговаря Прометей и вълната общо страдание и съчувствие се разделя. Титанът страда повече, защото е безсмъртен<sup>[26]</sup>. Но той няма да страда вечно. Отново има нужда от тайната и в диалог с Ио Прометей я разкрива почти напълно: Зевс желае брак, от който ще се роди син, по-могъщ от него и спасението е да свали оковите на Прометей, за да научи какъв е този брак. Хорът най-после разбира в какво е силата на Прометей.

Но Ио научава още нещо — далечен неин потомък след 13 поколения ще стане освободител на титана. И на него както на нея сега Прометей ще посочи бъдещия път. Скрил се зад титана, Есхил с любознателността на учен и пътешественик указва на Ио страните и племената, през които ще мине нейният мъчителен път. Щастлив повод, за да прояви младежката ревностност на своето поколение към знание и движение.

Отново сме в допир с пластичната техника на Есхил. Ио се свързва с цялото с няколко връзки — по аналогия, защото страда подобно страдание; докато Прометей безсмъртният страда в неподвижност; сюжетно, защото е баба на Херакъл, бъдещият

освободител на Прометей. Включено с няколко основания, страданието на Ио звучи органично в цялото.

С изчезването ѝ всичко е свършено. Тайната не може да се изрече по-ясно, справедливостта е изцяло на страната на Прометей. За момент се нарушава хармонията, губи се лицето на антагониста Зевс. Тайната трябва да достигне до него и да го засегне. Останал сам, Прометей я изрича дръзко към небето като явна заплаха. „И как не тръпнеш, като богохулстваш?“ — пита хорът. „Защо да тръпна? Смърт не ми е съдена“ — отговаря смело Прометей. Страданието се превръща в бунт, за да бъде предизвикан антагонистът Зевс. „За мен е по-нищожен той от нищото.“

Зевс се появява в лицето на Хермес. „Слуга на повелителя“ го нарича Прометей. Той повтаря Власт от пролога на трагедията. Но сега титанът не мълчи. Започва яростна схватка на два типа поведение. Хермес е дошъл да научи какъв е бракът, който заплашва Зевс. На робската му дързост Прометей отговаря с дързостта, на чиято страна са свободата и справедливостта. Хермес заплашва, Прометей упорствува, хорът тръпне. Бунтът на титана минава всички граници. Тогава Зевс задвижва стихииите, продънва го в дълбините на земята и го връща от бунт в страданието.

Кулминацията е в самия край на трагедията<sup>[27]</sup>. Нарастването върви успоредно с разкриването на Прометей, който остава в центъра на действието. Композицията на „Прикованият Прометей“ непосредствено зависи от характеровото развитие на главния образ. С пулсацията на всеки нов диалог бунтът нараства, за да свърши с катаклизъм.

**Трилогията за Прометей и смисълът на трагедията.** „Прикованият Прометей“ смущава учените. Възможно ли е в храм на Дионис, както бил устроен атинският театър, да се представя трагедия, показваща Зевс в толкова лоша светлина. Възможно ли е Есхил, който в „Молителките“, „Перси“ и „Орестия“ е толкова искрено религиозен, изведнъж да се прояви тъй радикално. Затова започват да се съмняват в неговото авторство. Смятат, че анонимният автор на „Прикованият Прометей“ е някой софист от епохата на Еврипид, движен от

просветителски идеи, и дори че трагедията е създадена за четене, не за изпълнение.

Особено неправдоподобен изглежда бунтът на Прометей. Но той е преди всичко вътрешно обусловен момент в следването на събитията на сюжета, а след това самостоятелна идея с демократично съдържание. Неговата драматична функция е едната страна на основанието да съществува. Бунтът е необходим, за да се предизвика Зевс, той е реакция на студеното далечно безмълвие на върховния бог, изблик на гордо потисканата мъка на титана. Като всичко друго у Есхил, външното му значение е свързано и функционално в системата на цялото.

Също и конкретният смисъл на „прикованият Прометей“ става понятен само във връзка със събитията, които следват. Ето как се развива действието в другите, недостигнали до нас, части на трилогията. „Освободеният Прометей“ показвал титана, прикован на Кавказ. Хора образували помилваните и освободени братя на Прометей титаните, които живеели щастливо на острова на блажените. По всяка вероятност в поведението на Зевс настъпва дълбока промяна<sup>[28]</sup>. Той преодолява тиранския нрав и става мъдър владетел. Неизвестно е как Есхил мотивира тази промяна. Но явно той показва една власт от нов тип, близка до често срещаната в другите трагедии представа за справедливото божество. С тази промяна той активно поправя несъвършеното божество от Омиров тип и довеждал критиката на йонийските философи срещу антропоморфната митология до положителен резултат. Зевс осъзнава по някакъв начин висшия ред, на който сам трябва да се подчини. За това може би важна роля изиграва тайната за опасния брак, разкрита му от Гея или от самия Прометей. Зевс се отказва от любовта към Тетида, научава се на сдържаност и мярка. Може би именно тогава дарява на хората духовните блага на цивилизацията, получили вече от Прометей материалните. Поне такава е ролята на Зевс за създаването на човешкото общество в прочутия мит в диалога „Протагор“ на Платон.

С промяната на Зевс бунтът на Прометей загубва своя смисъл. Той служи за активно средство във възпитанието на върховния бог. Крайностите се помиряват. Зевс позволява на Херакъл да освободи Прометей от ореола и веригите, а Прометей, както преди векове на Йо, му посочва пътя на бъдещите подвизи. В знак на подчинение пред

справедливия ред на новата власт Прометей бива увенчан. Венецът е символ на подчинението на справедливото божество и на световната хармония.

Есхил показва как своеволният в началото бог чрез страданието на Прометей и зависимостта от него става справедлив. Той разказва следователно свещената история на световния ред. С тази история Есхил постига висша нравствена цел, като внушава на своите зрители онази увереност в хармонията, която те сами търсят и усещат. Богът не само става добър, той приема човешкия прогрес. Фактически се помиряват не Зевс и Прометей, а Зевс и човечеството.

Тази идея само на пръв поглед е религиозна. Всъщност тя е широко хуманна светска идея. Свободните форми на гръцкото религиозно мислене, липсата на догма и църковен институт дават простор за изявата на подобни идеи. Елините могат да си представят усъвършенстването на своето божество и с това изразяват своето собствено движение напред. Както Ериниите в „Евмениди“, последната част на трилогията „Орестия“, така и Зевс в трилогията за Прометей губят своята зла архаична природа и се превръщат в символи с общочовешко значение. Затова Есхил успява да представи един изменящ се, разнообразен Прометей — богоборец, човеколюбец, помирен, накрая мъдро покорен. С трилогията за титана поетът утвърждава активното място на човечеството в световния ред.

В третата част „Прометей огненосец“ вероятно митът се свързва с местния атински култ на Хефест, честван с надбягвания с факли. Тази трагедия може би е служела за първа част на трилогията и е разказвала за самото открадване на огъня. В този случай трите части се нареждат в очаквания ритъм „престъпление, наказание, помирение“. Но това не може да се знае със сигурност.

Споровете около смисъла на „Прикованият Прометей“ напомнят споровете около „Хамлет“. Пък и не само в това има прилика между Есхил и Шекспир. Публиката и на двамата ги разбира конкретно. Но с изчезването на обществено-психологическата атмосфера, която дишат, те стават трудни за разбиране и предлагат богата харна за абстрактни изводи и постройки.

Така от „Прикованият Прометей“ остава жив само някой момент от цялото — бунтарството или богоборството, или пък само страданието, или дори самият факт на приковаването, което напомня

на християнския апологет Тертулиан, например разпъването на Христос. Но безусловно неразбираема и чужда за бъдещите поколения остава ясната цел на Есхил да покаже тържеството на универсалното единство-добро. Неговите герои страдат, за да достигнат до знанието за това единство. Затова Есхилевият Прометей е по-богат от символа Прометей.

Рядко има друг образ, чиято история да може да предаде така пълно движението на човешката култура като Прометеевия образ. От вярата, че е огън през Хезиод, Есхил, Тертулиан, Бейкън, Волтер, Гьоте, Шели, Маркс до Андре Жид и Йоханес Бехер той е като дума, която обогатява и обеднява, става привлекателен или войнствен, оръжие или жалба, служи за оперативен символ на реалното безсмъртие на човечеството. В това отношение символът е повече от богатия и сложен Прометей на Есхил.

---

[1] Есхил създава нова поетична реч с помощта на *метафората*, на *кахрезата* и *етимологията* (поетически фигури) словото му придобива изключителна експресивност. Метафората заменя основната епическа поетическа фигура — сравнението. ↑

[2] По спомените на *П. Лафарг*. Маркс — Енгелс. За изкуството. С., 1951 — с.526. ↑

[3] *Атическа трагедия* — наречена така по областта Атика с главен град Атина, в която област трагедията възниква, представяна на двата празника на Дионис — *Големи Дионисии* и *Ленеи*. ↑

[4] Преобличането магически променя личността и сродява непосредствено с представяното лице. С преобличане първобитните хора също се лекуват, магически се отърват от физическо или нравствено зло. Тази функция на преобличането действа и в основата на карнавала. ↑

[5] *Тренетичен* (оплаквателен) от елинската дума threnos (жална погребална песен). ↑

[6] Според мита бог Плутон открадва Кора и я отвежда в подземния свят, където я прави своя съпруга. Понеже в скръбта по дъщеря си Деметра довежда земята до пустош, Зевс разрешава компромисно молбата на богинята да ѝ върне Кора, като определя една трета от годината да прекарва в подземния свят при своя съпруг, а

останалото време да се завръща на земята при майка си. С този мит се дава обяснение на редуването на студен и топъл сезон. ↑

[7] Такова божество е фригийският *Атис*, свързан с култа на Кибела, и финикийският *Адонис*, олицетворяващ умиращата и отново възкръсваща природа. На неговите мистерии, т.нар. Адонии, отначало оплакват смъртта му, а после тържествено преживяват неговото възкръсване. Тези култове са типологично сродни с евангелския мит за Христос. ↑

[8] В твърде превърнат вид това присъствува в символното пречистване с тялото и кръвта на божия син в християнския култ. ↑

[9] Митът за *Пентей*, разкъсан от своята майка Агава в състояние на Дионисова лудост, служи за сюжет на трагедията „Вакханки“ от Еврипид. ↑

[10] *Олимпийският пантеон* — дружината на дванадесетте висши божества, които според представите на елинската митология обитават висините на планината Олимп. ↑

[11] Освен *Големите* или *Градските Дионисии* в Атика се честват още няколко празника, свързани с Дионис — *Малките* или *Селските Дионисии*, *Ленеите* и *Антестериите*. По време на Големите Дионисии се урежда тържествено шествие, чиято крайна цел е отнасянето на статуята на бог Дионис в театъра. Преди започването на представленията се пренася жертва на Дионис върху неговия олтар в средата на оркестрата (вж. бел.121). Първоначално жертвата е козел (tragos), откъдето идва според едно обяснение и названието трагедия. Според друго по-разпространено обяснение „трагедия“ означава песен на козлите или на козлоподобните същества — сатирите, които образуват хора на Дионис. Представата, че сатирите са козлоподобни същества е от елинистическо време. ↑

[12] Хоровата лирика на Пиндар, Симонид и Бакхилид с право се смята за предходна форма на трагедията. В дитирамба „Тезей“ на Бакхилид например, хорът от старци разпитва цар Егей за подвизите на Тезей и Егей отговаря на запитванията. Самото название за актьор на старогръцки означава отговарящ (hypokrites). Според Аристотел (Поетика, гл. 4) трагедията възниква от запевачите на *дитирамба*, на тържествената песен в чест на Дионис. ↑

[13] Олимпиада е термин на античната хронология, означава периода от четири години между два празника в Олимпия. Началото на



Олимпийската ера е 776 г. пр.н.е., годината на първите Олимпийски игри. Синовете на Пизистрат са прогонени окончателно от Атина в 509 г. пр.н.е. ↑

[14] Едва у Хезиод в неговата поема „Дела и дни“ правдата(dike) получава морално съдържание. Успоредно се развива и противоположното понятие hybris — гордост, надменност, неумереност, основен извор на човешкото нещастие, особено според представите на Есхил. ↑

[15] Атическата трагедия е носител на особен интелектуален заряд. Това се дължи преди всичко на високия герой, способен да изложи своите мотиви и носител на пълно знание. Налице е интелектуалност и в начина на възприемане на трагедията. Зрителят в епохата на класиката не се интересува от събитията, които в общи линии са му известни, тъй като митическите фабули са общо достояние. Той се интересува по-скоро от начина, по който се осъществяват и тълкуват. В елинистическата епоха нещата се променят. Драматичният герой се поставя в по-реална среда, става по-близък до зрителя, това поражда нужда от оригинален сюжет и интерес вече към самото събитие, не само към тълкуването или към композиционния ред, в който се поставя. По тези въпроси В. Шкловски (вж. бел. 5 на стр. 17) ↑

[16] *Котурните* са високи обувки от кожа, чрез които се повишава ръстът на трагическия герой. По този начин се подчертава, че става дума за герои, за хора от миналото, чийто ръст се мисли за по-висок. ↑

[17] Изразът се употребява донякъде условно, тъй като *Дионисовият театър* в Атина, който имам предвид, е завършен окончателно от камък във втората половина на 4 век пр.н.е. ↑

[18] Освен при Маратон (490 г. пр.н.е.) Есхил участва и в морската битка при Саламин (480 г.). Затова прочутото описание на сражението, което прави вестителят на царица Атоса в трагедията „Перси“, се разглежда като исторически извор. ↑

[19] Есхил вероятно не одобрява реформите на Ефиалт (460 г. пр.н.е.), които лишават от власт Ареопага. За това говори и възвеличаването на тази аристократическа институция в края на трилогията „Орестия“. ↑



[20] Това е само предположение. Липсват данни за годината на представянето на трилогията за Прометей. Според повечето изследователи трилогията се отнася към ранните Есхилови творби. Това се аргументира с известна архаичност на действието и образите в „Прикованият Прометей“. Според тях в тази трилогия Есхил още не използва въведения от Софокъл трети актьор и затова в сцената на приковаването се предполага, че нищо наказващия Прометей е бил представен чрез кукла. Според други автори именно наличието на трети актьор е един от силните аргументи в подкрепа на тезата, че трилогията за Прометей е късно произведение на Есхил, което трябва да се отнесе към последното десетилетие на живота му. ↑

[21] Аристотел. Поетика, гл. 4. ↑

[22] Есхил не засяга версията, че Прометей е създател на хората може би за да подчертае по-силно застъпничеството за човешкия род като напълно безкористен акт. ↑

[23] Маратон и Саламин са местата на двете големи победи над персите. Вж. бел. 18 на стр. 117. ↑

[24] Образът на Зевс в „Прикованият Прометей“ съвпада с разпространената в класическа Атина представа за узурпатора на властта и нарушителя на демократическата уредба. Също като Креон от „Антигона“ на Софокъл той превръща в закон собствената си воля. ↑

[25] Подобна концепция се открива и в Омировия химн за Хефест. Омир приписва на Хефест заслугите за създаването на човешката цивилизация. ↑

[26] Прометей би могъл да се откаже от безсмъртието си, както прави според един мит кентавърът Хирон, който предпочита да умре, за да се спаси от болките, причинени му от отровните стрели. В случая Есхил представя безсмъртието като нещо независимо от волята на героя, за да го издигне в страданието. ↑

[27] Действието не се развива по принципа на обикновения тип на срединната кулминация и това дава основание да се говори за архаичност в структурата на трагедията. ↑

[28] Целта на трилогията не е само обикновеното примиряване, но и цялостната промяна на върховния бог. Според последната трагедия („Освободеният Прометей“) Зевс освобождава от Тартара и баща си Кронос. Като го променя основно, Есхил аргументира

помиряването на Прометей като съюз с божеството, което дарява на хората правдата, основното благо на гражданското общество. Титанът няма основание да се откаже от такъв съюз. ↑

## **ПЕТА ГЛАВА**

# **„АНТИГОНА“ НА СОФОКЪЛ — ЕСТЕСТВЕНАТА МЯРКА НА ЕДНА ВЕЛИКА ТРАГЕДИЯ**

**Общият и конкретноисторическият смисъл на „Антигона“.** Творчеството на Софокъл е естетическият връх в развитието на гръцката класика, най-точният израз на принципите на класическото изкуство в еволюцията на атическата трагедия. Затова именно у Софокъл теоретиците на драмата откриват нормативни примери за защита на всеобщи естетически правила. За Аристотел „най-добрата трагедия“ е „Едип цар“, в началото на 19 век „Антигона“ служи на Хегел<sup>[1]</sup> за пример на най-чисто въплъщение на трагичното като конфликт на две противоположни същности. И наистина „Едип цар“ и „Антигона“ дават достатъчна представа за Софокловото творчество с това, че еднакво силно представят два различни типа трагическа ситуация.

Сравнена с „Едип цар“, „Антигона“ като че ли е по-понятна и по-съвременна. Просто драматично действие по строеж, тя действа цялостно на зрителя. Устремена към определения трагичен край, с органичната си простота тя носи мъдрост и внушава чувство за непреходност.

Но днес „Антигона“ трудно би завладяла изведнъж. Особено при четене тя изисква напрежение и активност, за да се възприеме не само общият, но и конкретният ѝ смисъл. Пълната си сила тя може да покаже само на онзи, който е способен да я разбира в нейната собствена мярка. Това ще рече, че тя трябва да се възприема с естетически усет, в който редица знания са преработени до определена чувствителност, спомагаща и даваща перспектива на четенето. Колкото по-чужда на съвременността е една творба, толкова по-активен трябва

да бъде читателят и толкова по-пластична възприемателната му способност.

Излиза, че „Антигона“ не бива да се чете нито веднъж, нито само два пъти, за да бъде прочетена добре. За да я разберем, излиза още, че трябва да сме погледнали в Омир, в Есхил и Еврипид, в историята на Херодот и Тукидид, да сме натрупали достатъчно знания, върху които да стъпим като на здрава почва. Но обикновената начетеност свършва понякога с изграждането на твърда мярка, която, прилагана грубо, разрушава естествената многозначност на творбата. Затова е необходимо да възстановим емоционалната атмосфера, онзи свят, който непосредствено е бил претворен в художествената материя на „Антигона“.

Първо, не трябва да забравяме, че тя е създадена за изпълнение, и то на антична сцена. Затова в търсенето на естествената мярка на „Антигона“ трябва да сменим покрива на съвременния театър с дълбокото синьо небе над Дионисовия театър в Атина и тъмнината, която ни отделя от другите, със слънчевата светлина, свързвала в едно античните зрители. Трябва да си представим разноцветните ярки дрехи, бързата способност на зрителите да се афектират, да спират действието, когато героят ги дразни с нрава си или когато някой актьор играе лошо. Под лъчите на пролетното слънце, заслушани в стиховете на Софокъл, те дишат с отворени гърди донесения от вятъра солен дъх на морето.

Още няма такава наука, която да учи как синьото небе и ярките контури стават чувствителност. Ако имаше, тя щеше да помогне да потърсим строгата общителност на „Антигона“ и в този пейзаж, и в светлото тяло на Акропола. „Развалините на римските здания“, пише един ценител, „правят впечатление на огромни мрачни скелети. В Акропола няма нито една тухла. Вие стъпвате по бял мраморен прах. Под нозете ви блестят и хрущят като сняг отломки от пентиликонски камък... Тук зрението е недостатъчно. Трябва да се пипа всяка изпъкналост на мрамора, пожълтял от древност, златист, напоен със слънчева светлина, топъл като живо тяло“<sup>[2]</sup>.

И гръцкият храм, и театърът, и трагедията са общителни, откровени. Тяхното предназначение е да бъдат гледани, но не откъснато, а с небето и земята, в ярките цветове и ясните контури на пейзажа. Изградени от огромни късове, те са уверени и живи само като

части на онази топла суха земя. И когато се изправим в партера на Лувъра пред матовата Венера Милоска, осветена в светлината на прозорец, или гледаме „Антигона“ на съвременна сцена, мислено трябва да възстановяваме тази естествена среда, за да не губим вярната мярка.

**Трагедията на Софокъл и атинската полисна демокрация.** Но да не преувеличаваме смисъла на пейзажа. Той само насочва и само донякъде служи за образ на светлото общество, чийто паметник е трагедията на Софокъл, родила се с разцвета на атинската полисна демокрация — първата хуманистическа епоха в историята на човечеството. Кратката хармония на атинското общество намира естетически покой в делото на Софокъл.

Това твърдение има не само образен смисъл. Между атинската демокрация и Софокловото творчество връзките са значително по-преки и по-ясни, отколкото при Есхил и Еврипид. Внимателният анализ, който отчита скрития смисъл на формите и настроенията, може да открие в драмата на Софокъл всички значителни обществено-психологически проблеми на Перикловата епоха. Затова и обратно, вярната представа за същностните страни на тази епоха улеснява историческото разбиране на Софокъл.

Атинската демокрация не представлява нещо еднородно. В нейната история има много приливи и отливи. От Солон до Перикъл близо един век и половина тя се подготвя бавно за краткотрайното си тържество, след което под напора на дремещите несъвършенства се изражда в политически хаос.

В детството на Софокъл в първите две десетилетия на 5 век пр.н.е. атинската демокрация е окончателно проверена в съткновението с Персия. Патриотичният подем на тия военни години удържа гражданите в полисната общност, превръща се в чувство за проста величествена хармония, която намира израз в трагедията на Есхил.

Неукрепналите форми на управление не могат да устоят на натиска на силите, които теглят назад. Всяка по-смела стъпка към демократизация предизвиква прилив на реакция. Противните сили успяват да изгонят от Атина демократическия вожд на новия век —

победителя при Саламин Темистокъл. Новите водачи Аристид и Кимон опитват да стеснят основните на демокрацията. Десетина години аристократическият съд на Ареопага държи в ръцете си почти цялата действителна власт. За мнозина тази коригирана демокрация е по-приемлива. Между тях е и зрелият Есхил. В епохата на Кимон по твърде особен начин полиското съзнание преработил старите аристократически ценности и ги подготвя за демократическата идеология от средата на века.

Демократичните тенденции скоро надделяват. Неудачната външна политика и прекаленото уважение към другата гръцка сила Спарта ограничават размаха на Атина и довеждат до провал аристократическата партия. В 460 г. пр.н.е. реформите на Ефиалт унищожават властта на Ареопага и издигат окончателно ролята на народното събрание. Аристократите отмъщават на Ефиалт, като го убили. Но демокрацията побеждава. Кимон трябва да напусне Атина и да отстъпи място на новия демократически вожд Перикъл. Епохата наистина носи неговото име, но не бива да се забравя, че той само изразява тенденциите, не ги създава.

От демократическите реформи на Ефиалт до началото на Пелопонеската война<sup>[3]</sup> в един период от тридесет години Атина изживява своята най-блестяща епоха. Силата на икономиката, влиянието върху целия гръцки свят, демократичната полисна система и най-вече разцветът на културата с право издигнали Атина като „школа за Елада“<sup>[4]</sup>. Някоя друга епоха не събира толкова знаменитости. В Атина живеят философът Анаксагор, историците Херодот и Тукидид. По едно и също време творят Фидий и Софокъл. На Акропола израства великолепието на едно вечно изкуство, в което оживява камъкът, в театъра прозвучава химнът на човека<sup>[5]</sup>. В тази епоха за пръв път ясно се формира идеята за силата на човека и човечността. Затова тя служи за образец на всеки хуманизъм. Оптимистичното настроение и хуманистичната идеология пряко изразяват политическата зрялост на полисната демократична система. Хуманистичната атмосфера поражда обилието от таланти, които за кратък период създават класическите образци на литературата и изкуството.

Но как политическата система става литература? И защо историята на атинската демокрация дава вечен плод в Софокловата „Антигона“? Пътят на превръщането на социалното битие до

конкретността на художествената форма е дълъг и труден и естествено е, че можем да го обхванем само в схематичен вид.

Най-същностният институт на атинската демокрация е Народното събрание, което съсредоточава в себе си цялата законодателна власт. В него имат право да участват всички свободни атински граждани, навършили 20 години. Всеки десет дена на Пникс<sup>[6]</sup> атинянинът има право да се изказва, да гласува, да предлага закони или да дава под съд оня, който по-рано е внесъл лош закон. Действителното право да се участва във всички прояви на политическия живот се предпазва от произвол със строга лична отговорност. Всеки има право да внесе закон, който след определена процедура става валиден. Но той не само трябва да го защити. Гражданинът отговаря за него и ако някой внесе за гласуване недоверие към този закон, авторът отговаря дори с цената на живота си, ако някой внесе за гласуване недоверие към този закон, авторът отговаря дори с цената на живота си, ако това недоверие се оправдае. Но същото важало и за оказалия недоверие. В тази атмосфера на дейтелност и гражданска отговорност атинянинът се чувства активен член на един колектив, елемент на органична структура, от чието правило функциониране зависи неговото собствено битие. В една кратка епоха на политическо равновесие по думите на Перикъл в негова реч, предадена в историята на Тукидид<sup>[7]</sup>, хората не се ценят по имущественото си положение, а по своите способности и по услугите, които могат да окажат на държавата. В това трябва да се търси изворът на оптимизма и вярата в човека. Те естествено се явяват там, дето личните и обществените интереси съвпадат, където гражданите усещат социалната общност като дейтелност, която им принадлежи.

От времето на Есхил демокрацията се усъвършенства. Докато воините от Маратон и Саламин героически подчиняват своето просто лично битие на младата държава, по времето на Перикъл гражданинът се чувства свободен в частния си живот, между него и държавата съществувала търпимост и разбирателство. Тази хармония на лична свобода и обществен дълг, органичното единство на гражданин и колектив се проявява естетически в хармонията и умереността на изкуството на Перикловата епоха. Скрепеност, единство на форма и съдържание, задълбоченост и примирителност, целенасоченост и

обществена осмисленост, стремеж към съвършенство — това са характерните черти на стила на гръцката класическа трактовка.

Новото представяне на човека в изкуството обаче изразява и един тревожен процес в общественото съзнание на демократична Атина. Още късните герои на Есхил правят впечатление със своята индивидуализираност, с малките си грижи. Това вече е възможно, тъй като в свободното разбирателство с демократичната държава човекът започва да се възприема като носител на характер. Най-добър пример за новото усещане на човека е фризът на Партенона, дето в общия вихър на празничното шествие отделните фигури са огрени от вътрешна индивидуалност, освободени в свое собствено движение. Трагедията на Софокъл отразява новата реалност, новото разбиране за свободата на личността, но тя се противопоставя с религиозната си идейност на процеса на прекаленото отделяне на индивида от човешката общност. Софокъл предусеща и вижда с очите си по-късно крушението на демократичната хармония на гражданин и колектив.

Може да се стори странно, че паметник на светлата Периклова епоха, на нейния възторг и оптимизъм става трагедията и че атиняните, тия весели земеделци и дръзки моряци, победители на персите и колонизатори на тогавашния свят, имат вкус към страданието. Наистина то най-добре и припомня уважаваното близко минало, когато техните бащи имат възможност да бъдат герои. Трагедията най-добре учи на история и дава пример. Понеже се играе в храм, тя имала право да поучава.

Сериозно-трагичното обаче иде не само от необходимостта животът да се предава възвишено и поучително. То дреме дълбоко в самата полисна демокрация, в нейните тъмни страни. Атинското гражданско равенство в епохата на Перикъл е твърде ограничено. В пълноправната общност естествено не влизат огромното множество роби, жени и чужденци. Фактически в делата на събранието не участват и много земеделски производители, възпрепятствани да се явят в града по време на полската работа. На практика мнозина не се ползват от демократическите права, които юридически притежават. Най-после атинската демокрация и разцветът на културата се крепят освен на експлоатацията на огромната маса роби още на военната сила на Атина, която начело на една военна коалиция оказва натиск върху по-слабите гръцки полиси и открито ги експлоатира. Великолепните



строежи и огромните културни мероприятия се субсидират от заграбените с позиция на силата средства от съюзническите страни. Накрая агресивността и алчността на замогналите се средни слоеве, които стават опора на Перикловата демокрация, довеждат до съткновение със Спарта, което практически погребва демократическата мощ на Атина. Полисната демокрация е крайно ограничена и нежизнеспособна. Външните обстоятелства продължават нейния живот, но също ускоряват смъртта ѝ. Тя много скоро се превръща във възвишен спомен.

Най-тъмното петно върху лицето на демокрацията и най-трайният извор на трагично усещане е самото робство, което естествено ограничава съзнанието на свободните. Хегел намира ключ за разбиране природата на тази ограниченост. „Господарят, противостоящ на роба“, казва той, „все още не бил истински свободен, тъй като още не виждал с пълна яснота самия себе си. Само с освобождението на роба става следователно напълно свободен и господарят“<sup>[8]</sup>. Така че присъствието в атинското общество на несвободния жив човек, лишен от политическо битие и възприеман за вещь, е естественото ограничение на всяко съзнание за свобода у робовладелеца-гражданин. В драмата, в моралното мислене и религиозните представи тази ограниченост актуализира старата идея за съдбата, която става за трагическия герой същата противостояща, ограничаваща стихия, каквато е свободният атински гражданин за роба. И макар в трагедията на Есхил и Софокъл да не се показват роби, или казано образно, въпреки че гражданинът не ги допуска на сцената на Дионисовия театър, робът се промъква незабелязано и открадва субективната свобода на трагическия герой. По този начин робството принципно присъства в трагедията на Софокъл.

По сложния път на превращението светлите и тъмни черти на атинската демокрация се обезсмъртяват художествено в драмата на Софокъл и в изкуството на Перикловата епоха. Кратката хармония на атинското общество намира своя форма в аристократическата идея за хармония на дух и тяло<sup>[9]</sup>. Невъзможността да се съхрани тази хармония, болката от ограничеността на активния граждански дух събужда трагическия заряд на Дионисовата драма.

Тенденциите на никое време не могат да се изразят сами или в когото и да е. Те винаги откриват гения, достоен да превърне

възможното в реално. Защото творчеството е магическото кондензиране на обществените напрежения, оживяването им в образите на традицията, благодарение на която те получават право на идеално всеобщо съществуване.

**Софокъл — живот и творчество.** Трагическият гений на Перикловата епоха става гражданинът Софокъл. Трябва да опитаме да оживим простите черти на известната римска статуя в Латеран (дворец в Рим), примесеното с доброта достойнство, гордата мекота на стойката, неуловимата усмивка, преливаща в светлината на мрамора. Ион от Хиос разказва за него: „Срещнах се с поета Софокъл на Хиос по времето, когато в качеството си на стратег той плуваше към Лесбос; обичаше да се шегува, като си пийнеше и беше занимателен събеседник.“ Софокъл притежава характера на своя народ — същата общителност и лекота, същата естествена склонност към мярка, която по сложните пътища на превращението дава енергия на атинската демокрация. Затова той е любимец на съгражданите си. Негови трагедии повече от двадесет пъти са удостоени с първа награда на Дионисовите тържества и нито един път не се оказват на трето място.

Софокъл е роден в 496 г. пр.н.е. в дема Колон на север от Атина. Баща му, заможен човек, притежател на оръжейна фабрика, принадлежи към първото имуществено съсловие. Софокъл получава отлично гимнастическо и музикално образование. Още твърде млад, въображението му е пленено от местните религиозни култове, на един от които става жрец. След години на него се пада честта да приеме пристигането на един нов бог — лечителя Асклепий. Софокъл е искрено религиозен човек, естествено с възвишената освободеност от суеверие, присъща на античната религиозност. Религията му служи за помощно идеално средство, с което коригира несъвършенствата на своето време. Заради това, но по-скоро за високия поетически талант след смъртта му го митологизират и почитат като герой.

Като Есхил Софокъл се чувства по-напред гражданин, после поет. Но за разлика от „бащата на трагедията“ той се проявява повече като администратор и дипломат. Поверяват му отговорната служба председател на висша финансова комисия. Служи дори като стратег в експедицията на Перикъл срещу остров Самос. Една легенда в

античните извори свързва избора му за стратег с успеха на „Антигона“. Този неверен факт звучи напълно правдоподобно. В онези времена е вероятно по този начин да наградят поета за великолепната творба. По античната логика трагическият автор, мъдрец и възпитател на народа, би могъл да изпълнява и функциите на висш военен.

Софокъл излиза на сцената и като актьор. Помнела се например неговата Навзикая. Но слабият му глас не позволява да се изяви високо в актьорското поприще и той пръв разграничава ролята на автора и актьора. Като автор и режисьор той проявява крайна прецизност в изработването, това характерно за класическия автор уважение към труда. Изглежда е изключително работоспособен. Създава около 120 трагедии и сатировски драми, значително повече от Есхил и Еврипид.

Той извършва и важни нововъведения в атическата трагедия. Въвежда третия актьор и увеличава броя на хора от 12 на 15 души. Засилва музикалните партии на актьора, като създава монодии (своеобразни арии). Най-важното дело обаче е отделянето на трагедията от трилогията. Софокловата трагедия е завършена драматична единица, която само формално остава свързана в традиционната форма на трилогията. Понеже интересът е насочен вече към индивида, размерът на отделната трагедия е достатъчен, за да се осъществи съдбата му.

От Софокъл до нас достигат седем трагедии, повечето от които са шедьоври. В „Аякс“ е показана трагедията на обидилия божеството герой, който сам слага край на живота си, за да запази своето достойнство, след като осъзнава падението, до което го довела враждебната богиня. В „Едип цар“ по заплетения път на сложното драматично действие Софокъл показва конфликта на героя Едип с вече предписаното, в чиято сила той трябва да повярва с цената на страшна трагедия. „Филоктет“ разказва за мисията на Ахилевия син Неоптолем и Одисей на остров Лемнос, където гърците на път за Троя оставили нещастния Филоктет заедно с лъка, от който зависел техният успех. С характера на Неоптолем, с тази неизменна и твърда до трагичност природа, Софокъл спори с модерното вече разбиране за човешкия характер като нещо подвижно и зависещо от обстоятелствата. Вече на преклонна възраст той създава „Едип в Колон“. Тази драма разказва за последните дни на слепия, скитащ по света Едип. Придружен от Антигона, героят намира убежище в Атина. Софокъл успокоява

страданието на Едип и извършва апотеоз на своя гостоприемнен демократичен град. В една хорова песен на „Едип в Колон“ той възпява и красотата на своя роден Колон. Разказват, че с тази песен престарелият поет доказва в съда своето душевно здраве, когато негов син с користни цели го обвинява в старческо слабоумие.

Софокъл високо цени свободата на човека и вярва в силата на човешката природа. Неговият идеализъм се проявява особено в стремежа да показва хората такива, каквито трябва да бъдат, както казва Аристотел в „Поетиката“<sup>[10]</sup>. Но Софокъл има съзнание и за ограничеността на човешките възможности. Голямата тема на неговата трагедия е изменчивостта и непостоянството на човешката съдба, трагедията на героя, когато достига до знанието за тази сила, по-висока от човека. „Няма на света щастливи“ — това е лейтмотивът на Софокловата трагика.

Но Софокъл не представя нещастieto като чиста игра на боговете и случая. Съществува определена връзка между човешката природа, съдбата и страданието. Причината за нещастieto е в надменността на човека, в пренебрегването на божествените закони, в прекалената активност и неумерената свобода. В мярката на недейтелното благоразумие човек може да избегне ударите на съдбата.

Софокъл наблюдава с безпокойство растящото разслоение в колектива на гражданите, това че личните и партийните интереси надмогват държавните, и търси средства да съхрани хармонията в религиозната традиция и умерените демократични форми на близкото минало. Негов политически идеал е благородният, благочестив управник, който се съобразява с мнението на мъдрия съвет. И той като Есхил се възхищава от аристократа Кимон.

Но политическите и нравствените възгледи на Софокъл остават на повърхността на делото. В дълбочина поетът постига величието на един героичен мироглед, за който може би съзнателно е неспособен. Неговият човек се издига именно в неумереността и неблагоприятното, в конфликта и гордостта. И само в тази благородна неумереност човешката природа разкрива същността си. Само в трагедията може да се прояви героизъм. Само в нещастieto човекът на Софокъл показва своята морална сила и достига сладостната висина на съвършенството.

**Сюжетът на „Антигона“.** Наричат „Антигона“ любимата творба на Софокъл, „царица на трагедиите“. Той се занимава с нея до края на живота си и дори смъртта го заварва зает с коригирането ѝ. Наистина един живот не е достатъчен за създаването на такава трагедия.

В общи черти нейният сюжет съществува преди Софокъл. Той ме придава логиката на своето време и таланта на своя поетически гений. В стария епически цикъл, който служи за източник на Софокъл, изобщо липсва мотивът за погребението на Полиник. Софокъл го взема вероятно от местно тиванско сказание. Показвали едно място край Тива, където съпругата на Полиник Аргия, подпомогната от Антигона, извършила забраненото от градския съвет погребение на Полиник. Когато се явила стражата, Аргия избягала, Антигона била хванат и предадена на наказание.

За пръв път в литературата Антигона се явява в един дитирамб на Ион от Хиос, който вероятно свързва епическите образи с местното тиванско сказание. Но Антигона излиза преди Софокъл и на сцената в „Седемте срещу Тива“ на Есхил. Прокълнати от слепия Едип, двамата синове Етеокъл и Полиник — по-младият — потърсва убежище в Аргос и с помощта на Адраст събира войска и обсажда Тива. Есхил показва Етеокъл като истински демократически водач и защитник на града. Двамата братя се срещат на бойното поле и загиват — всеки от ръката на другия. В края на трагедията вестител разгласява решението на съвета: Етеокъл да бъде погребан с почести, а изменникът Полиник да се лиши от погребение. Антигона спори с вестителя, търси аргументи да защити Полиник и именно с неговата невинност да извоюва правото на погребение. После, следвана от половината хор, съставен от тивански жени, тя отива да погребее брат си. Сестра ѝ Исмена не дръзва да тръгне срещу решението на съвета и с другата половина се отправя за погребението на Етеокъл.

В „Седемте срещу Тива“ Креон дори не е споменат. Но и него Софокъл не измисля. Има свидетелство, че Есхил развива същия сюжет в загубена трилогия, написана в прослава на демократична Атина. В третата част „Елевзинци“ са разказвало за Антигона, която, заловена от стражата в момента, когато погребвала Полиник в семейната гробница, била отведена при Креон. Временен представител на властта, за да спази разпореждането на съвета, той въпреки родството си с Антигона я осъжда да бъде жива погребана в същата

семейна гробница. Но Есхил завършил примирително историята. Херакъл се застъпил и предотвратил това жестоко дело.

От тези източници Софокъл създава нова трагедия с друга мярка и атмосфера. Неговата Исмена става контраст на мъжествената Антигона, обикнат похват на Софокъл. Явяват се и нови фигури — стражът, Тирезий, Хемон и Евридика. През сърцето на атинската демокрация и таланта на Софокъл епичният сюжет се издига до истинската трагедия. Докато в другия шедьовър на Софокъл „Едип цар“ Едип е сам срещу желязната воля на събитията, в „Антигона“ волята на съдбата е волята на две силни натури — Антигона и новия цар Креон. В това противопоставяне Софокъл открива равновесието на цялата трагедия. Според Хегел конфликтът в „Антигона“ е между два изключващи се принципа: държавността и семейството, дългът към непогребания брат. Всъщност той се изразява абстрактно като философ. Конфликтът е между две лица, способни докрай да отстояват един принцип. Той би бил невъзможен, ако те не бяха такива, каквито ги е създал поетът. В това се проявява неговата творческа природа: за да внуши някаква идея, той я очовечава дотам, че тя става характер.

Контрастът неслучайно е архитектурника на „Антигона“. Той е превърнатата в структура същност на трагедията. Конфликта поражда характерите, а те трябва да се представят в контраст, за да се запази равновесието между изключителност и достоверност. Контрастът тълкува човешкия характер и го превежда на езика на драмата.

**Драматическото действие на „Антигона“.** Благодарение на контраста в „Антигона“ всичко е съществено и точно. Прологът започва изведнъж с въпроса на Антигона — знае ли Исмена за заповедта на Креон, с която Полиник се лишава от погребение. Исмена не знае, чула е само, че аргивските войски са си отишли през нощта, но не е нито скръбна, нито радостна. Две различни настроения, които веднага ще се засилят и развият в своята противоположност. Антигона иска помощта на сестра си, за да извършат обряда над мъртвия. „Въпреки забраната?“ — ахва Исмена и всичко е свършено. С нейната уплаха решението на Антигона става дело на живот и на смърт. Тя ще погребее брат си, защото го обича защото е дъщеря на благородни родители и защото така повеляват вечните божии закони, които Креон

няма право да престъпва. И колкото женствеността и естествената мекота на Исменината мисъл натрупват аргументи, за да я разубедят, толкова твърдостта на Антигона расте. Няма значение, че е жена, че е горчив опитът на целия им род и че постъпката ѝ граничи с невъзможното. В бърза градация тя става гневна и непримирима.

*Но остави ме мойта необмисленост  
да страдам. Знам, че ще пострадам толкова,  
че да не бъде мойта смърт — прекрасна смърт.*

Напрежението е вече създадено. Няма съмнение, Антигона ще извърши решеното, защото не се страхува от смъртта. И това напълно разделя двете сестри. Конфликтът между тях е малко упражнение за главния конфликт.

За атинските зрители, които държат младите девойки далеч от обществения живот, поведението на Есмена е разбираемо и реално. Едва ли някой би я осъдил за нейната слабост. Следователно остава неразбираема упоритостта на Антигона, нейната устременост и твърдост, невероятни за седемнадесетгодишна атинянка. Но „Антигона“ не е реалистична драма. Невероятното в характера звучи толкова по-правдоподобно в героическата логика на митологичната трагедия.

Хорът излиза на оркестрата с радостна песен за свободата. Изгряло е слънцето над седмовратната Тива, заплашвана до вчера от боровия плам и буйния дух на разярените ветрове. Светлината и тишината са победили черния дим и вихъра. И всичко това е станало неочаквано. Беловласите съветници в Тиванския царски дом познават капризите на случая и справедливостта на Зевс. Те са носители на разума, разгневил Антигона, не предприемащ нищо, те изразяват мярката, неспособна за дръзновение. Хорът не е истински герой, но затова пък е добър наблюдател. Неспособен е да потъне в действието, но затова пък е способен да извлече подходящата поука. Хорът обуздава с лирика крайностите на драматичното. Той е мярка в мярката.

Но той все пак е и герой. Пред него произнася Креон словото-програма на новата власт. Думите се редят твърдо и отсечено. „Не ще

приемем за приятел никога врага на своя град“ — казва Креон и мотивира непоклатимо справедливостта на последната си заповед. Безредието е зло за града и водачът трябва да бъде слушан в името на общото благо. Хорът послушно приема разпоредбите. Не е ясно по навик или по убеждение, защото липсва контрастът. Но той не се забавя. На сцената уплашено се втурва стражът и съобщава: над трупа някой е извършил обряда на погребението. Хорът възкликва:

*Отдавна, царю, мисля във сърцето си —  
това са ни изпратили небесните.*

Креон избухва: небесните няма да се грижат за труп на предател, някой е подкупил стражите, има граждани, които роптаят и не желаят да впрегнат врат в „законния ярем“.

Големият познавач на трагедията Андре Бонар<sup>[11]</sup> справедливо забелязва — досега не знаехме нищо за Креон, той се криеше зад принципите; и изведнъж разбираме, че е обикновен мнителен грубиян. Една-единствена реплика на хора, изразяваща противно мнение, и Креон е вече разгневен. Същият преход от твърдост към гняв и крайност както у Антигона, същата нетърпимост.

Софокъл би могъл да я изрази още в началото на епизода, но той предпочита да я представи в контраст с набожната прозорливост на хора. Иначе бруталността би подразнила. Така тя се ражда като реакция, естествено.

Изключителните характери на Антигона и Креон са вече готови за конфликта. Софокъл не само ги извежда на сцената, той ги оставя сами да се създадат. Сега поетът си почива в песента на хора: способен е човекът, той покорява земята и морето, „владее слово и дух крилат“, но силата му е толкова голяма, че може да „потъпква родния закон и божията света правда“. Загубила мярка, мощта се изражда в дързост и доброто се превръща в зло. Доброто е мярката, а лошото — крайността. Това са моралните термини на елинската класика, това са термините и на „Антигона“.

Най-после Антигона и Креон са изправени един срещу друг. Твърдостта им е убедително показана, никой от тях няма да отстъпи. Стражът води девойката пред Креон, хванали са я при самия труп да



върши обряда. Тя дръзва да презре царската заповед, а не „някой дързък мъж“, както мислеше Креон. Възрастта и полът ѝ подчертават нейната нравствена сила и увеличават яростта на Креон. А стражът е доволен, изпълнил е делото си:

*Да те не дебне зло — това е радостно,  
ала да водиш към беда приятели,  
е тежка скръб. Но всичко туй не е за мен  
тъй важно, както моето спасение.*

Преди да изправи един срещу друг Антигона и Креон с тяхната твърдост и с принципите им, Софокъл извежда този обикновен човек, който познава своята слабост и не се срамува да я признае. В слабостта му се преплитат реализъм и пародия. Стражът не е реалистичен по случайна хрумване, той служи за сянка на Антигона и Креон, един нисък герой, превъплъщение на разума на хора, неспособен за нравствена активност.

И вече няма нищо друго. Остава конфликтът, сведен до пределната яснота на диалога. Софокъл обича заслепяващата точност. Креон пита знаела ли е за забраната. Антигона отговаря кратко и дръзко, че е знаела, но е постъпила тъй, както изисква правдата, заради неговите повели тя няма да наруши „неписаните божии правила“ и е готова да отстоява своето дори пред крайната заплаха. Креон е изумен от нейната гордост, която засяга и царската, и мъжката му чест, и бърза да ѝ докаже своята власт. Със силата на нейната готовност да умре той решава да я прати на смърт. В конфликта на двамата антагонисти не само се разкриват мнения и характери, в него те се задълбочават. Антигона и Креон като че ли се състезават в упоритост. Девојката хвърля нова дързост в лицето на царя: народът ѝ съчувства, но мълчи пред него. Креон се брани с оръжието на аргументите: защо почита само предателя Полиник, „врагът не е приятел и в гроба си“. Антигона оставя аргументите и отговаря направо със сърцето си: „Не е вражда, за обич съм създадена.“

Тази реплика ги разделя завинаги, те няма да си кажат нито дума повече. От диалога става ясно, че природата на тяхната упоритост е различна. Силата на Антигона иде от любовта и алтруизма, силата на,

силата на Креон — от омразата и себелюбието, зле прикрито в държавния принцип.

Исмена излиза на сцената като че ли за да уравнилеси със своята женственост този мъжествен епизод. Честолюбивата ярост на Креон се излива и върху нея. Той осъжда и нея като съучастница. Исмена реагира парадоксално и неочаквано се променя — готова е да умре заедно с Антигона, все едно че и тя е престъпила Креоновата заповед. Но Антигона отказва да разбере нейната промяна, може би за да я спаси от смърт, или за да запази славата на подвига само за себе си. Тя нарича Именините думи „празни приказки“. Креон недоумява:

*Едната полудя сега, а другата  
си е такава по рождение.*

Исмена отговаря:

*Вроденият ни разум, царю, в бедствия  
не си остава същият, изменя се.*

Креон не разбира дълбокия смисъл на тия думи, чиято правда ще докаже със собствената си съдба.

Постройката на този епизод е поразителна. В началото се явява един реален човек, който си отива слаб; в края се явява друг реален човек, който става силен. В средата двамата силни затвърдяват силата си до здравината на принцип. Антигона срещу Креон, Антигона срещу Исмена, Антигона срещу стража. Всеки може да бъде противопоставен правилно на всеки. Този епизод е плътното ядро на трагедията. С промяната на Исмена той органично съдържа дори един възможен край. Защото ако беше способен за обич и привързаност, Креон щеше да постъпи като Исмена.

Следващият епизод доказва окончателно, че това е невъзможно. Исмена пожелава да умре заедно със сестра си, Креон не пожелава да отмени абсурдното желание от обич към своя син. Хемон е дошъл при него по думите на Андре Бонар не с езика на сърцето, а с езика на

разума. Креон продължава да прикрива амбицията си с принципи, но вече не така умело.

*... трябва да се слуша тук избрания —  
в голямо, в малко, в право и в неправилно!*

казва той и като запазва истината само за себе си, смесва окончателно властта със собствената си воля.

Твърдият отговор на Хемон е може би твърдостта на влюбения, но истината е на негова страна, „целият народ на Тива жали днес девойката, че днес в града почива най-невинната за най-прекрасно дело“. Креон изпада в ярост: той няма да се учи от младеж, който воюва за жена, градът не може да диктува неговата заповед. „Не може град да бъде на един човек“ — отговаря Хемон, и пред нас се изправя истинският Креон — тиранинът. Той загубва напълно симпатиите на атинската демократична публика. Няма никакво съмнение, че Софокъл съзнателно представя Креон в лоша светлина. Съществува дори антично свидетелство, че неговата роля се изпълнявала от третостепенен актьор, като че ли за да се предотврати опасността талантливото изпълнение да прикрие лошата природа на героя.

В началото на сцената Креон е обичащ, разумен баща, сега е разгневен жесток честолубец, нищо повече. Едното качество ражда друго качество. Думата ражда действие. Заканата, че ще накара да убият Антигона пред очите на Хемон, го ужасява и той побягва от сцената. Хорът предусеща трагичните събития, но не може да възпре омразата и жестокостта на Креон. Всеки контраст, всяка противна дума затвърдява решението му. Сега той прибавя нова жестокост — Антигона ще бъде зазидана жива в каменно подземие. Вече нищо не може да се върне назад. Действието като буен поток увелича всичко. Нататък трагедията ще се твори сама по своята постигната мярка.

Обляна в сълзи, Антигона върви към своето последно жилище. Тя оплаква съдбата си. Невероятна, неочаквана мекота, жалба, че си отива незадомена, спомени за проклятието на рода, увлякло и нея в толкова ранна смърт. „От непреклонния си нрав загиваш“ — намесва се хорът. Но Антигона е съсредоточена в скръбта си и устойчивостта на предишната непреклонност. Тя е обичала светлината, близките си,

би обичала рожбата си и въпреки това не съжалява за извършеното. Или, както казва Бонар, именно затова — защото само една натура, пределно обичаща живота, може да се лиши от него.

Свършена е способността на Софокъл да намира вярната мярка. Оплакващата младините си Антигона едновременно контрастира на мъжествената Антигона и едновременно я обяснява. Софокъл наистина не може да представя преходи, между двете няма никакъв нюанс, те са отделени с ярък контур, но въпреки това са едно, в тази атмосфера на цялостност нищо не може да съществува самостоятелно.

Катастрофата е готова и макар всичко да е устремено към смъртта на Антигона, Софокъл се забавя още веднъж, за да я направи пределно трагична. Пред Креон е слепият гадател Тирезий. Боговете говорят чрез него. Знаменията са лоши, не пламва огън от жертвите, птиците се разкъсват „с бесни странни писъци“, защото „всеки наш олтар... изпълнили са птиците и псетата с останките на клетия Едипов син“.

*Но и да сгрешиш, не си нещастие,  
... щом, попаднал в зло,  
разкайваш се и не оставаши твърд в греха.*

Злото не е в самата грешка, а в упорстването в нея. Тирезий е последната възможност за Креон да се откаже от крайността, в която е изпаднал.

В жреца всичко е мярка — тонът, мъдрата осанка, слепотата, направила дълбок вътрешния поглед. В Креон всичко е крайност. Гневът му се излива за последен път: Тирезий е подкупен, всички са се наговорили против него.

Упоритостта счупва границите на възможното. Креон изрича светотатствени думи<sup>[12]</sup>:

*Макар орлите Зевсови на късове  
при Зевса да го носят, под престола му —  
не се боя, че туй е грях.*

Креон загубва всякаква възможност да предотврати трагедията, той сам я създава. Затова Тирезий му казва голата истина<sup>[13]</sup> и го оставя сам. Безмерното е родило безмерно. Тишина. Няколко думи на хора и Креон е вече друг: „И аз разбрах и в трепет е сърцето ми!“ Вече е късно. Мярката е премината. Креон тича към непогребания и сам прекрачва своята заповед. Великолепна трагическа ирония. Промяната е жестока и крайна като твърдостта. Но Исмена се променя от обич, Креон от страх.

В епилога има много нещастие, напрежението се отпуска във вопъл. Хемон се опитва да убие баща си, заплюва го и се пробожда с меч, прегърнал трупа на обесилата се Антигона. Една смърт повлича друга смърт. Майката последва сина. Трагично сам, Креон гледа жертвите на безразсъдното си упорство. „Аз съм нищо“ — заключава той, а хората бърза да извлече поуката, заради която като че ли се е случило всичко:

*За да бъде щастлив тоя земен живот,  
първо мъдри да бъдем!*

**„Антигона“ в контекста на своето време.** Въпреки кървавите събития, с които завършва, „Антигона“ действа издигащо и светло. Светлината се излъчва не само от блестящо простия строеж на трагедията. Тя идва от това, че намерението на Софокъл и действително изразеното взаимно се тълкуват и хармонират в драмата.

Но въпреки това те не се покриват. Онова, което иска да каже Софокъл с „Антигона“, придобива дълбочина в реалността на драматичната творба и надвишава съзнателните мирогледни възможности на Софокловото време.

Зрителите на „Антигона“ едва ли са се вълнували юридически от мотива за погребението, който Софокъл засяга още в трагедията „Аякс“. Те сами нарушават понякога общогръцките обичаи и лишават политическите престъпници, ако не от целия погребален ритуал, то от някои негови моменти, от възлияние например. Софокъл придава особена жестокост на Креоновата разпоредба, за да засегне нормата на

атинските обичаи. В това има и известно правдоподобие. Тива наистина не зачита общогръцкия обичай за погребването на враговете<sup>[14]</sup> дори по времето на Пелопонеската война; това става повод Еврипид отново да развие мотива в своите „Молителки“.

В „Антигона“ този мотив е само форма, в която Софокъл изказва мнението си по един спорен проблем на своята съвременност. Софистите, модерните мъдреци на демократична Атина, създават нова теория за човешкото общество, според която то било дело на договореност. Те вярват, че с разум и логика може да се създаде съвършен закон<sup>[15]</sup>, като разсъждават скептично и дори атеистично по религиозните въпроси. Една година преди постановката на „Антигона“ Перикъл се заема със създаването на новата колония Турии върху развалините на древния Сибарис. Той се отнася с недоверие към законодателите, които немарят за традицията на старите морални и религиозни обичаи. Според него те имат вечен смисъл и трябва да се поставят над писаните закони на държавата. С „Антигона“ Софокъл изразява твърдо верността си към този принцип.

Но той постига много повече от своето намерение. То служи за форма на по-дълбока констатация. „Антигона“ внушава, като краен резултат, че човешкото щастие е във връзката с другия човек. Това научава Креон в нещастieto си. По думите на Хегел, героите в трагедията загиват от изключителността на своята воля. Креон страда, защото включва в себе си това, срещу което се опълчва. Понеже Антигона е годеница на неговия син и понеже неговото щастие е заложено в живота на сина му, следователно то е заложено и в живота на Антигона. Като не вижда себе си в нея, той всъщност осъжда и себе си. Затова Креон не е просто нещастен. Нещастieto го довежда до знанието, че другият е едно „аз“, което не може да бъде сяло отречено. Човешката свързаност налага примирението и мярката, които липсват на Креон<sup>[16]</sup>.

От представлението на „Антигона“ зрителят не излиза разстроен, защото гибелта на героинята се разлива в светлината на една разумна идея. Религиозният Софокъл несъзнателно открива една напълно светска нравственост. Неговото намерение придобива нов смисъл в трагедията. Божествената мъдрост на неписаните закони неусетно се превръща в чисто човешка нравственост. Като резултат „Антигона“ внушава това, което може да се извлече и от демократичната

обществена практика на класическа Атина — човек живее в общество от хора и всяка човешка активност е ограничена от съответна отговорност. Това е скритата демократична идея на трагедията.

Погледнато външно, сюжетът на „Антигона“ би трябвало да звучи архаично за атинския зрител от средата на 5 век пр.н.е. Малко пресилен за неговото светоусещане е подвигът за родния брат. Много по-реална би била жертвата за родината. Но атиняните възприемат Антигониния подвиг в дълбочина с присъщата им склонност към примерни митични ситуации.

„Антигона“ служи за образец на просто драматично действие, чието единство не е положено в съдбата на отделен герой, а в самото събитие. Окото на критика може да открие и несъвършенства в постройката. Софокъл например забравя в средата на действието Имена, противоречи си за начина, по който е извършен погребалният обред над тялото на Полиник. Тия несъвършенства издават една по-архаична техника, при която все още по Омиров образец се държи за ефекта на отделната сцена. „Антигона“ не може да съперничи на образцовата постройка на „Едип цар“, където елемент и структура съществуват в абсолютното единство и равновесие на зрялата класика. Но формалното и идейното съвършенство никога не стоят в пряка зависимост. И въпреки всичко „Антигона“ е по-жизнена творба от „Едип цар“.

Представена в 442 г. пр.н.е., 16 години след първата победа на Софокъл и 13 години преди „Едип цар“, „Антигона“ спечелва славата на своя автор и като „Прикованият Прометей“ става вечен сюжет.

**По-късни разработки на сюжета на Антигона.** Пръв в античността следва Софокъл Еврипид. Неговата версия силно се отличава от Софокловата. Еврипид засилва реалистичните моменти: Хемон става по-мъжествен, Антигона по-женствена; за да спаси Едиповата дъщеря от баща си, Хемон я отвежда в планината; там двамата заживяват в щастлив брак; след години Креон познава техния син на едно спортно състезание в Тива. Трагедията завършва вероятно с помирението на Креон и Антигона<sup>[17]</sup>. Но Еврипидовата драма достига до нас само във фрагменти и това като че ли доказва, че Софокловата се харесвала повече.

В ново време много писатели и композитори опитват своя талант върху сюжета на „Антигона“. Един от първите е френският ренесансов трагик Робер Гарние. Една от най-талантливите е драмата на Алфиери. Веднага до нея трябва да се постави и знаменитият превод на Хьолдерлин.

Двадесети век също търси „Антигона“. Известни са постановките на преработената „Антигона“ на Жан Кокто, за която създава музика Артур Онегер, също Брехтовата постановка от 1948 година.

Най-интересна съвременна трактовка Софокловият сюжет намира в драмата на френския писател Жан Ануи. Нищо по-интересно от това да се усети проекцията на съвременността в античното сказание. В десетилетието на Втората световна война елинската героиня става мъченица на съзнанието. Тя отказва да бъде умерена и да обича обикновения живот. Като поставя въпроси докрай и нарушава неразумния външен ред, тя се издига срещу конформизма и сама се осъжда на страдание, за да съхрани своята особеност на индивид. Антигона на Ануи защитава една субективна нравственост и нейният подвиг е донякъде повод, за да се прояви великолепната екстремна натура на самотната героиня. Смисълът на подвига ѝ се довежда до абсурд от разкритията на Креон — всъщност не се знае кой от двамата братя е оставен на поругание, може би това е Етеокъл, а предателят Полиник е поставен в гробницата. Пустият интелект и абсурдната субективна сила — това са съвременните Креон и Антигона. Скептикът Креон прави опит да разруши вътрешната сила на Антигона с една антигероична софистика. И в неговия неуспех Жан Ануи открива съвременното разрешение на конфликта.

Оригиналната френска „Антигона“ доказва двойно силата на античната. Веднъж с това, че структурата на античната „Антигона“ е достатъчно витална, за да актуализира дори толкова далечни по настроение проблеми, втори път вече в опозиция, че строгата простота на Софокловата „Антигона“ не може да бъде търсена, нито постижима, тъй като тя е неповторимата мярка, в която се срещат атинската демокрация и геният на Софокъл.

---

[1] Г. Ф. Хегел. Естетика, т. II С., 1969 — с. 770. ↑



[2] Д. С. Мережковски. Вечните спътници. Портрети из всемирната литература. С., 1921 — с. 15. ↑

[3] Пелопонеската война е продължителен конфликт между двете елински сили Атина и Спарта и техните съюзници. Той започва в 431 г. пр.н.е. както осъзнава още в същия този век Тукидид (История, кн. I, гл. 23), главната причина за войната била в силата на Атина, която породила страх у спартанците и ги принудила да воюват. ↑

[4] Изразът е на Тукидид (История, кн.14, гл. 41). ↑

[5] Става дума за прочутия първи стазим в „Антигона“ (ст. 322 сл.): „Много са чудните неща, но човекът е пръв сред тях.“ *Стазим* се нарича хоровата песен между два епизода. ↑

[6] *Пникс* се наричал един хълм в западната част на Атина, непосредствено да Акропола, на който се събирало Народното събрание. ↑

[7] Тукидид, История, кн. II, гл. 37. ↑

[8] Г. Ф. В. Гегел. Философия духа. М., 1956 — с. 436. ↑

[9] В епохата на старогръцката класика съществува универсален социално-естетически идеал, т.нар. *калокагтия*, който изразява идеала за хармонично развита личност, съчетаваща едновременно висока нравственост, физическа красота и социална мощ. ↑

[10] Аристотел, Поетика, гл. 25. Всъщност Аристотел цитира изказване на Софокъл. ↑

[11] Вж. А. Бонар. Гръцеская цивилизация. Т. II М., 1959 — с. 21. ↑

[12] Със светотатствените думи Креон извършва т.нар. *hybris*, засяга религиозната нравственост и става богоборец (*theomachos*). До нещастие го довежда собствената му неразумност. При тези негови думи консервативната атинска публика вероятно се настройвала окончателно срещу него. ↑

[13] За Софокъл, както и за атинската публика думите на жреца и на оракула разкриват самата истина. В случая те мотивират промяната на Креон пред безспорната истина, която изразяват. ↑

[14] Именно този общогръцки обичай е неписаният закон, който зачита Антигона. Според него никоя власт не може да попречи да се погребее мъртвец, какъвто и да е той. Затова в „Антигона“ на Софокъл не се споменава, че Полиник е бил лишен без право от трона, въпреки че този момент съществува в старата версия на мита. И не се казва

нищо в негова защита, тъй като за неписания закон няма значение какъв е бил непогребаният в живота си. *Тиванците* действително не се съобразяват с този закон и след сражението при Делион в 424 г. пр.н.е. отказват да върнат на атиняните труповете на загиналите им съграждани, които остават непогребани. ↑

[15] Софистите формулират антитезата *природа — човешка договореност*, по която се изказва косвено Софокъл в своите трагедии „Антигона“ и „Филоктет“. Софокъл не възприема рационализма на софистите. ↑

[16] Съобразно Аристотеловата теория в „Поетика“ Креон сам предизвиква своето нещастие, като допуска *голяма грешка*. Някои изследователи в традицията на Хегеловото тълкуване на „Антигона“ смятат, че и Антигона допуска подобна грешка. Всъщност от антична гледна точка поведението на героинята в трагедията е безупречно. ↑

[17] Както и в други свои трагедии, Еврипид извежда на преден план любовната интрига, докато за Софокъл мотивът за любовта на Хемон остава прикрит. Изглежда Еврипид се противопоставя с тази трактовка на архаичните характери в трагедията на Софокъл. ↑

## **ШЕСТА ГЛАВА**

### **НОВИЯТ ТРАГИЧЕСКИ КОНФЛИКТ В ЕВРИПИДОВАТА „МЕДЕЯ“**

**Античната оценка за творчеството на Еврипид.** В 431 г. пр.н.е., когато представя „Медея“ на празника Големите Дионисии, Еврипид е в разцвета на творческите си сили, в средата на жизнения си път. Вече двадесет и пет години излиза пред атинската публика. Този път се състезава със Софокъл и сина на Есхил Евфорион, който получава първата награда. На второто място се оказва Софокъл, на третото Еврипид. Всъщност това означава пропадане. Атинската публика или по-точно журито на Дионисовите състезания не може да оцени „Медея“.

За половинвековния си творчески живот великият поет е удостоен само четири пъти с първа награда. Може би това го принуждава да прекара последните две години от живота си в двора на македонския цар Архелай. Неприятна, но всъщност точна оценка, която изразява общото мнение, изразява отрицателно и бъдещата популярност на Еврипид.

Еврипид не се харесва и остава неразбран от съвременниците си, тъй като е много по-реалистичен от нормата на атическата трагедия и се отклонява от нейния поучително-възвишен характер. Вкусовите на това време са консервативни. Употребено за гръцката класика, понятието консервативен означава нещо повече. Митологично в основата си, гръцкото класическо мислене възприема действителността винаги с формите на миналото, с идеалите на минали епохи, които се закрепяват като сигурен критерий за истинност и значителност. Атическата трагедия е именно такава особена форма на художествена концепция за един статичен и неисторически свят. В неговия едър план представяните събития стават значителни благодарение на героичното минало. Съзнанието на съвременния

човек живее сложно вплетено във формите на мита и традицията на театъра.

Еврипид нарушава тъкмо това равновесие на минало и криещо се и придобиващо значение във формата на миналото настояще. Дали съзнателно, или под напора на новите тенденции в атинското общество, той се отклонява от обичайния драматургически израз. Затова естествено е оценен по този начин. Оценката всъщност не помрачава популярността му. Неговите прости звучни стихове се помнят леко, практическата мъдрост, която съдържат, привлича, затова те бързо се разпространяват. Един източник съобщава, че известността му извън консервативно оценяващата Атина е дори по-голяма: по време на гибелната Сицилийска експедиция \*1 попадналите в плен атински войници могат да откупят свободата си срещу няколко стиха от Еврипид.

И в следващия четвърти век отношението към него е двойствено. Аристотел също го критикува на няколко места в „Поетиката“, но не се колебае да го нарече „най-трагичен“<sup>[2]</sup>. Това отношение се запазва до наши дни. В двадесети век също се явяват аргументи срещу драматургическите способности на Еврипид, както и оценки, които го поставят над Есхил и Софокъл.

**Животът на Еврипид.** Атинският гражданин Еврипид силно се отличава от гражданите Есхил и Софокъл. Първият дори не пожелава да спомене в надгробния си надпис за дейността си като драматург, Софокъл — общителен, подвижен, истински атинянин — изпълнява с охота държавни служби. Еврипид има поведението на интелектуалец, затворен в себе си, книжен, необщителен. В традицията го представят усамотен, намръщен, както представят Хераклит до веселия Демокрит. Вероятно има нещо вярно в това, колкото и недоверчиво да се отнасяме към подобни симетрии. Такива мисли внушава и запазеният бюст — ироничен поглед, плътно стиснати тънки устни на фин, вътрешно преживяващ човек.

Но и по друго се отличава авторът на „Медея“ от Софокъл. Той принадлежи към третата имуществена класа, докато Софокъл принадлежи към първата. Това обяснява донякъде умерените му демократически възгледи. Еврипид се ражда на остров Саламин в

имението на родителите си в 480 г. пр.н.е., когато — традицията отново открива симетрия — 16-годишният Софокъл пее в хора на момчетата хвалебна песен в чест на победата при Саламин, прочутата морска битка, в която участва 45-годишният Есхил. И една друга симетрия прави тази година съмнителна, това че в 480, в 455 година, когато за пръв път излиза на драматично състезание, и в 406 година, когато почива, архонтът епоним<sup>[3]</sup> носи името Калий. Но да извиним гърците за търсенето на симетрии. Опрени на предопределеността, те се чувствуват сигурни.

Баща му Мнестархид или Мнестарх е обикновен човек от дема Флия, майка му според византийския лексикограф Суда има аристократически произход, а според зловните подхвърляния на комическите поети, традиционни врагове на „модерния“ Еврипид, е продавачка на зеленчук. За античните това звучи силно принизяващо. Получил гимнастическо и музикално образование, Еврипид се отличава в спортните състезания на млади години, но изоставя спорта и се обръща към литературата. Липсва свидетелство защо прави това.

Малкото, което знаем със сигурност, се отнася за зрелия Еврипид, притежателя на първата частна библиотека в европейския свят, с огромни познания по литература и философия. Внимателното четене на трагедиите показва не само културен човек, а ерудит, който има лични връзки с Анаксагор, с Архелай, със софистите Антифонт, Продик. Протагор чете лекции, в дома му. Говори се за близко познанство със Сократ<sup>[4]</sup>. Тия връзки, свободомислието и чуждеенето от широкото атинско общество му докарват вероятно и омраза. Предполагат, че от Атина го отдалечава заплахата от процес по обвинение в неблагочестие, нещо от което пострадват философът Анаксагор, хетерата Аспазия, Протагор и Алкивиад.

В 408 г. пр.н.е. Еврипид напуска Атина, изпълнен с горест. В Македония го чака културното общество на един просветен монарх, който умее да се заобикаля с учени хора и да играе ролята на меценат. Там Еврипид заварва трагическия поет Агатон, сина на Хипократ, също лекар като баща си, художника-реалист Зевксис, епика Хойрил от Самос, Тимотей от Милет. Не знаем как се чувства далеч от родината. Но в Пела създава „Вакханки“ — трагедията на Дионисовия екстаз. Склопва очи в началото на 406 г. пр.н.е. Враждебна версия прави края му ужасен: бил разкъсан от кучета, според други от жени.

В този образен вид консервативното благочестие обвива дори смъртта му с критика.

Вестта за неговия край пристига в Атина точно при започването на театралните представления. Още живият Софокъл изразява почитта си към по-младия Еврипид, от когото научава немалко, като извежда своя хор на сцената без венци в знак на траур. И Атина не измолва от Македония тленните останки на великия поет, също както виновната Флоренция не измолва от Равена праха на Данте. Затова атиняните го почитат с кенотаф (празен гроб) край пътя за Пирея, а по-късно поставят бюста му в подновения Дионисов театър. Един от синовете му, актьор по професия, се погрижва да бъде представена след смъртта му най-късната трагедия „Ифигения в Авлида“.

Ако притежавахме повече данни за живота на Еврипид, може би подходът към „Медей“ би станал по-сигурен и по-лесен. Поне така ни се струва като съвременни хора, свикнали да гледат на литературното творчество като на своеобразна изповед. Всъщност творческото самосъзнание е късно достижение на човешката култура. За пример може да послужи Шекспир. И неговата драма е по-скоро обективно творческо дело, отколкото субективна изповед. Субективното е тъй вплетено и скрито, щото неговото търсене става почти невъзможно. Затова и към „Медей“ трябва да се подходи съизмеримо със средствата и навиците, с които е създадена. И като казваме „Еврипид“, да не забравяме, че това е метонимично название на драматическото творчество на поета, не на личността с възгледите, мненията и вкусовете ѝ.

Творчеството на Еврипид. До нас са достигнали 18 трагедии на Еврипид, считани с положителност излезли изпод неговото перо. Интересът, който буди в късната античност, в Рим и на Запад, става причина от него да се запазят значително повече творби, отколкото от Есхил и Софокъл.

Учудва вътрешното разнообразие на теми, образи и идеи в Еврипидовата трагедия. И ако в историята на литературата липсваха примери като Шекспир, би останала необяснима връзката на „Медей“ с „Троянките“ или с „Ифигения в Авлида“. Това разнообразие може да се обясни само с огромния капацитет на Еврипид, или по-добре както при Шекспир, с изключителната пластичност да се възприема и прави свое направеното от други. Сравнението трябва да спре дотук. Шекспир

умее да угажда на вкусовете, дори да ги предугажда, докато Еврипид рядко успява да го постигне. Излиза, че е трудно да говорим за Еврипид, равен на тези 18 трагедии. Но да оставим името, нека то бъде само опорна точка и център.

Случва се именно Еврипид да извърши важни промени в атическата трагедия, които силно засягат нейния традиционен характер. Един философ го обвинява, че я разрушил. Друг голям познавач на гръцката трагедия поправя неговата мисъл — Еврипид разрушил трагедията, за да продължи живота ѝ<sup>[5]</sup>. Общо взето, той я приближава към публиката, като извежда на сцената фигури като кърмачката, педагога и роба, станали в следващия век герои на новата гражданска комедия<sup>[6]</sup>. На сцената Еврипид дискутира въпроси на деня — брака, съпружеската вярност, богатството и щастието, равенството. И когато митологическият сюжет не позволява да се свързват с плавен преход, драматургът минава към тия въпроси изведнъж, без особена художествена връзка.

В старата атическа комедия в средата на действието, наречено парабаза, хорът сваля маски и излиза пред публиката, за да дискутира злободневни проблеми на деня и театъра. Текстовете на Аристофановите парабази са първите образци на литературно-критическия и журналистическия жанр. Еврипид прави от цялата трагедия парабаза. Общата възвишена поучителност на атическата трагедия приема у него позитивен тон. От народното събрание и съда Еврипид пренася на сцената реториката и създава нов стил на общуване между трагическите герои, които тъй умело аргументират своите мисли и анализират мотивите на чуждите постъпки, че е истински трудно да се отдели формалното реторично умение от психологическата задълбоченост на човека от тази епоха. Независимо кой — Хекуба, Федра или Елена, всички еднакво отчетливо поглеждат в своята и в чуждата душа. Често двете страни на един диалог са като че ли двата противни гласа на един мощен интелект, търсещ най-основното „защо“.

Заставен от традицията да използва митичните предания за сюжети на своите трагедии, Еврипид умело се отклонява, нарушава, комбинира, за да открие най-шокиращото и най-оригиналното. Но се налага да прикрива стремежа към оригиналност, тъй като демократичната атинска публика, свикнала с аристократически

редактираните митове, има определени сюжетни вкусове. Еврипид, напротив, търси и местни фолклорни варианти и екзотични мотиви. Неговата „Елена“<sup>[7]</sup> например не съвпада с Омировата версия за отвлечането на спартанската царица. Еврипид един вид пародира тази версия, като представя една добродетелна героиня, намираща се всъщност в Египет, докато Парис отнася в Троя нейната сянка. Еврипид не измисля този сюжет, а популяризира една фолклорна версия, много близка до началното зърно на мита, и с това фактически го обновява. В много случаи трагедията на Еврипид демитизира известни предания, разрушава аристократическата им атмосфера и ги връща в едно първично състояние, по-близко по дух на новото време.

За явната склонност към разсъждения Еврипид си спечелва прозвището „философ на сцената“. Неговите герои често разсъждават в реал истинен тон върху съвременни проблеми. Именно затова много фрагменти от загубени Еврипидови трагедии са направо удобни за цитиране пасажки. Актуална, със силно нарушена художествена илюзия, Еврипидовата драма прилича на енциклопедия от възгледи и с това напомня противоречивостта на Омировия епос. Наред с ясно робовладелската идея, че робът трябва да се подчинява сляпо на господаря, срещаме разсъждения, че няма разлика в природата на свободния и роба и само „времето и обичаят създават различието между хората и възвеличават благородния произход“. Веднъж смъртта е излитане на душата в ефира, връщането ѝ към първородното състояние, друг път нищо, да бъдеш мъртъв означава все едно никога да не си се раждал.

Особено противоречиви са Еврипидовите представи за божеството. Под влияние на Анаксагор той е близо до идеята за разума-бог и дори до концепцията за някаква движеща сила или закон, който владее света. Твърде странно представя Еврипид традиционните олимпийски божества. У него те символизират грубата сила и променчивостта, стихията на случая. Зла и отмъстителна е Хера в „Безумният Херакъл“ и Афродита в „Иполит“. Отблъскващ е Аполон в „Йон“, където Еврипид го показва прелъстител. В един прочут фрагмент, чийто контекст е неизвестен, поетът дори казва: „Ако боговете вършат зло, то те не са никакви богове.“ Тия думи напълно противоречат на Софокловата мисъл: „Което са заповядали боговете, то не може да бъде лошо.“ Отношението на Еврипид към религията е



сложно и симптоматично за епохата, която представя. Често той е почти атеист, но традицията на трагедията, нейната обща морална гледна точка, която изисква висша воля, не позволява на Еврипид да се изрази чисто човешки. Затова той се връща към Омировата представа за божеството като сила, която превъзхожда човека не нравствено, а физически. Като запазва формално религиозния аспект, той изказва съмнение в справедливостта на божествения ред и пренася нравствената сила вътре в душата на човека. Еврипидовите възгледи за божеството са израз и на кризата на традиционната нравствена религиозност в края на 5 в. пр.н.е.

Като Есхил и Софокъл, Еврипид е страстен патриот и също високо цени политическата сила на родната Атина. В няколко трагедии от двадесетте години с прост ораторен строеж той прави апотеоз на демократическа Атина и показва тенденциозно спартанците като жесток народ. В „Хераклидите“ и „Молителките“ демократична Атина защитава правата кауза на слабите срещу грубата сила на Спарта. Искрен и възвишен родолюбец, Еврипид създава няколко силни образи на патриоти. Юношата Менекей от „Финикийки“ и девойката Ифигения от „Ифигения в Авлида“ се издигат до най-висшето човешко качество — смелостта да се пренесеш скромно в жертва.

Еврипид е също открит поборник за мир. С проникновение той разкрива и хищническата същност на военноподпалвача. „Един иска да командува във войната“, казва той на едно място, „друг иска да постигне власт чрез нея, за да може да безчинствува, трети се стреми към богатство, без да се съобразява дали народът не страда от войната“<sup>[8]</sup>. Неговите „Троянки“ звучат като антивоенен химн. С действието той иска да внуши абсурда на войната. Троянското сказание служи за открито съвременни цени. Във воплите на митичните вдовици и дима на горящата Троя атинянинът трябва да осъзнае съдбата на родния си дом, над които надвисват войната и смъртта<sup>[9]</sup>. Често силата на неговата практическа мисъл не търси органично прикритие в мита. Тезей в „Молителките“ разсъждава като напълно съвременен оратор за политическото устройство, за това на коя прослойка трябва да се опре държавата. Този малък трактат в ямб в следния век направо ще влезе в съчинението на Аристотел за държавата. Еврипид е за средната класа, която според него не била алчна като богатите и не била размирна и завистлива като бедните. В

„Електра“ той дори извежда на сцената един земеделец, съпруг на Електра, представител на това добро средно съсловие, образец на честност и на здрав разум. Това създание на демократа Еврипид най-добре доказва, че е голям художник, тъй като умее да намира съответен образен израз на своите идеи.

Актуален и модерен, Еврипид влиза в конфликт със същността на атическата трагедия, чийто канон заварва готов и е задължен да спазва. Докато тя предполага във формата си всеобщ идеален човек-тип, времето се нуждае от известен реализъм и психология. В компромиса на обществени тенденции и традиция Еврипидовата трагедия става странно противоречив феномен, с крайно напрежение между форма и съдържание, неединна и затова рядко богата на открития.

Еврипид довършва тенденцията, която изтиква хора от драматичното действие. Той вече служи за общ фон, дори за музикален антракт между интелектуално наситените диалози. Еврипид разнообразява тези антракти. Близък до всички новости на времето, тор прибавя нови инструменти към лирата и флейтата в музикалния съпровод и използва още по-широко ариите, въведени от Софокъл, като придава на актьорските партии особен патетизъм, една самоцелна емоционалност, която с времето става модерна. Ефектно звучи арията на безумната Касандра в „Троянки“, която пее на фона на горящата Троя скръбна сватбена песен. В трагедията на Еврипид се промъква вече и зрелищността, която предвещава упадък на жанра.

За да предизвика интерес, Еврипид съзнателно търси оригинални сюжети и свободно боравел с традиционните характери на преданията. Често в неговите версии добрите герои се оказват лоши и лошите добри. За да засили сценичния ефект, Еврипид пръв използвал широко „узнаването“. Креуза в „Йон“ се готви да отрови Йон, а той — да я убие, когато изведнъж узнават, че са майка и син. Метропа в едноименната загубена трагедия се готви да убие дошлия в дома непознат, който всъщност е неин син. За да обогати традиционното действие с реалистични черти и за да постигне сценичен ефект, Еврипид създава много форми на бъдещата сериозна комедия на Менандър. В неговата трагедия за пръв път се явяват подхвърлени деца, любовни епизоди и битови фигури, носители на комичен

елемент. Но стремежът към ефектност нарушава целостта на действието.

Това се изявява най-напред в известно връщане към трилогията. Много отделни Еврипидови трагедии също като у Есхил приличат по-скоро на епизоди, отколкото на завършени драматични творби. Но най-характерният белег на упадането на драматичната логика е известният похват „бог от машина“, получил упреците на Аристотел в „Поетиката“. В края на много трагедии в момента, когато ще стане нещо страшно, на сцената слиза бог, намесва се и възстановява справедливостта. Това разрешение отвън осигурява щастлив край и разрешава неединното, често несвързано добре с характерите действие. „Бог от машина“ изкуствено предотвратява дисхармонията, която не може да се поправи от вътрешната логика на действието. Този похват изразява като че ли невъзможността чрез някаква нравствена отговорност да се свърже сложната човешка природа с външните обстоятелства.

**Човекът в трагедията на Еврипид.** Най-високото достижение на Еврипидовата трагедия остава човекът. В никой друг автор на гръцката класика няма такова разнообразие на характери и човешки състояния. Също като неговите сюжети героите на Еврипид са зле преоблечени съвременни типове. Той нарочно оставя да звучи осъвременяването, за да реагира скрито на известни трактовки. Неговият Етеокъл, цинично вярващ в силите си свръхчовек, снижава образа на патриота Етеокъл от „Седемте срещу Тива“ на Есхил. А Язон в „Медей“ е герой само в обърнат смисъл, в обвивката на героя от сказанието се крие типът на съвременния кариерист, школуван с методите на реториката.

Еврипид запознава своята публика и с женската душа<sup>[10]</sup>. В Атина от времето на Пелопонеската война жената живее наистина по-свободно, дори има косвен достъп до обществения живот. Достатъчно е да припомним ролята на хетерата Аспазия, вярна жена и съветница на Перикъл. Но Еврипид отразява преувеличено обществената тенденция. В неговата трагедия жените, носителки на гореща чувствителност и висока нравственост, не само се изравняват субективно с мъжа, но дори се вдигат на бунт срещу мъжката

бруталност. Умни и демонично твърди, Хекуба и Медея осъществяват своите отмъстителни планове. Макария и Ифигения са способни за саможертва, Елена за вярност. Разбира се, ще намерим и отрицателни типове като Хермиона в „Андромаха“. Но няма нищо по-несправедливо в античната критика<sup>[11]</sup> срещу Еврипид от женомразството, което му приписват.

В третирането на човека и човешкото Еврипид често е самоцелен. Понякога го интересува отделна черта или дори емоция. Друг път човекът у него става сложно реагираща свобода, независимо от външната воля. В този случай единствената сигурна връзка със света е патетичното страдание. Героите на Еврипид, общо взето, не са отговорни и виновни, а страдащи. И действието, и висшата сила, която е носител на справедливост у Есхил и Софокъл, се откъсват от характера на героя. Затова действието не може да се реши в логичната последователност на човешките постъпки и човекът само външно зависи от боговете, които го объркват и карат да страда, без да му носят правда и знание. Тъй Еврипид освобождава трагедията от прекомерния фатализъм. Той прави същото, което сторва Тукидид за историята.

Но с освобождаването на човека от бога Еврипид унищожава моделния конфликт на гръцката трагедия. Това налага да открие човешката психика, сложната противоречива природа от реакция и емоции, като нов конфликтен ресурс. Еврипид сътворява истински противоречиви герои, разкъсани в противоположността на страст и разум. Трагичното напуска космоса и се настанява в човешкото сърце.

Разбира се, това важно откритие не е прието с разбиране. Когато Еврипид създава влюбената Федра, която сама се признава в любов на своя заварен син Иполит — този пръв вариант е загубен — публиката реагира твърде остро и в коригирания „Иполит“, достигнал до нас, кърмачката е тази, която без знанието на Федра издава нейните чувства на Иполит. Тази корекция морализира образа на Федра и намалява психологизма. Поправеният „Иполит“ е отличен с първа награда.

Еврипид сам не върви по пътя, който открива в „Медея“ и „Иполит“. Пряко изразеният психологизъм противоречи на същността на атическата трагедия. Затова той се връща към идеята за съдбата, като изменя съдържанието ѝ и я превръща в образ на неведомата същност на човешката душа. Боговете стават символ и инструмент на

човешката душевност. По този начин се съхранява целостта на действието, но човешкият характер загубва Софокловата твърдост и се лабилизира. Лабилен е характерът на Ифигения в „Ифигения в Авлида“. В началото плаха и женствена, тя съвършено необосновано взема решение да се жертва за общото благо. В критиката на този нелогичен преход Аристотел не може да разбере, че това е опит да се представи душевно развитие и средство да се съхрани целостта на действието, чиито примат над характера се запазва по този начин. С малки изключения Еврипидовата трагедия поставя действието над характера.

Няколко века по-късно Сенека, който подражава на Еврипид, може да се изразява свободно психологически, но не успява да създаде действие. Трагедията на Еврипид въпреки новостите остава свързана с класиката, с монументалното изкуство на Есхил и Софокъл, в което вътрешният живот на човека остава безусловно подчинен на логиката на обективните обстоятелства.

**Трагедията на Еврипид и кризата на класическото съзнание.** Въпреки разликата в годините Софокъл и Еврипид са съвременници. Софокъл дори почива няколко месеца след Еврипид. Но авторът на „Антигена“ изразява хармонията и разцвета на атинската демокрация, докато Еврипидовата трагедия по-скоро духа на упадъка и тъмните страни на демокрацията. Като обществен продукт, тя носи тревожните белези на упадъка на класическото съзнание на Перикловата епоха. Един изследвач сполучливо нарича Еврипид „барометър на кризата“, която обхваща Атина.

Тя започва още в годините на разцвета преди Пелопонеската война, големия военен конфликт между Атина и Спарта, който заема гръцката история до края на 5 век пр.н.е. С демократизацията и хуманизирането на нравите в Атина се промъкват и разложителите на строгото религиозно-нравствено съзнание. Край Перикъл се движат Херодот и Софокъл, но също Анаксагор и софистът Протагор, първият платен учител по мъдрост. Анаксагор си позволява да нарече слънцето „горящ камък“, а Протагор се съмнява открито в съществуването на боговете. Идеите на новата рационалистична философия лека-полека изместват строгите възгледи на нравствената старина. За Перикъл

държавата е природен организъм, за софистите човешко дело, или още по-смело — сума от индивиди. Новите идеи отговарят на процеса на откъсване на индивида от човешката общност. Придобил усет за свобода и индивидуалност, гражданинът не се чувства вече част от цялото, а вижда в държавата враждебна противоположност. Новите тенденции се проявяват скоро в политическия хаос по време на Пелопонеската война, когато личните и партийни интереси започват да се поставят над общите.

Софистите правят немалко, за да изравнят в съзнанието всички индивиди. Интересуват се от женската душа и поддържат рушителното за робовладелската държава твърдение, че „природата никого не е създала роб“<sup>[12]</sup>. Атинските роби се чувствуват наистина значително по-свободни. Лаконофилът Ксенофонт се оплаква, че в Атина човек не може спокойно да накаже роба си, а няколко десетилетия по-късно Аристотел казва на едно място, че робите в Атина не се различават по външен вид на улицата. Новите идеи на софистите изразяват донякъде естествения процес на известно хуманизиране на отношението към роба. Но те изразяват по-скоро сътресението, което изпитва класическият полис от разрастването на стоково-паричните отношения във втората половина на века. От това силно пострадва старата аристократическа етика, нейният религиозно-патриотичен характер.

Софистите са първите космополити. Вероятно в техният тон Еврипид казва на едно място „родината е там, където е приятно“. Погледнато изобщо, идеите на софистите звучат крайно прогресивно. Те донасят една човешка гледна точка и с рационализма създават условия за развитие на точните науки. Но те разклащат силно устоите на класическото полисно съзнание, като пренасят цялото внимание в конкретния човек.

Атинските граждани се удивяват на твърдението на Анаксагор, че слънцето е „горящ камък“ и от мисълта на Протагор, че не може да се знае нищо за божеството и още повече от думите на Критий, че някой умен и мъдър човек измислил религията, та хората да не вършат зло скрито. Така религията деградира до човешко изобретение. Протагоровата максима „човекът е мярка на всички неща“ вероятно предизвиква реакцията на Софокъл. Софистите донасят и ново разбиране за човешката природа. За старата аристократическа етика благородството и добродетелта са неизменима даденост, за софистите

те стават постижими. Воден от добър учител, всеки би могъл да достигне житейската мъдрост. Така се демократизира представата за човешката природа и се създава нова демократична педагогика, според която политическите добродетели стават достъпни за всеки. Затова софистите особено държат на умението да се говори и доказва. Изкусни откриватели на мотиви, те се гордеят, че могат да докажат това, което пожелаят. Но техният рационализъм скоро се изражда в релативизъм.

Голямото откритие на епохата е индивидът, човекът и неговият частен живот. В живописата се появява портретът, в адвокатската риторика характеристиката, в драмата на Еврипид битовите фигури. Общественият идеал се сменя с нови по-къси цели — удоволствието и наладата от живота. Страхът от смъртта заменя стария проблем „да не би да остана непогребан“<sup>[13]</sup>. Пелопонеската война и политическият хаос подсилват тенденциите на новото човешко поведение и то се излъчва в крайност. Думите на Тукидид за поведението на хората по време на чумната епидемия в Атина — 429 г. пр.н.е., с приближение важат за цялата епоха. „Това, което беше приятно в дадения момент“, казва великият историк, „което по някакъв начин усиливаше наслаждението, то се считаше за прекрасно и полезно. Хората не се обуздаваха нито от страх пред боговете, нито от човешки закони, тъй като виждаха, че всички умират еднакво, и затова считаха за безразлично ще почитат ли боговете или не, понеже никой не смяташе да доживее до това време, когато ще понесе със съд наказание за престъплението си; много по-тежка присъда се считаше тази, която висеше над главата, и затова изглеждаше естествено преди да се стовари, да се насладят, макар и за малко, от живота“<sup>[14]</sup>. В тази епоха се чуват гласове, че удоволствието е единствен критерий за щастие и дори явните правонарушения — да се краде, да се бяга от обществен дълг — се оправдават и се препоръчват от субективната етика.

Но процесът е краткотраен. Консервативното народно съзнание силно се съпротивява на модерните упадъчни тенденции. В религиозните процеси по обвинение в неблагочестие са изправени няколко философи. Често и Перикъл, който брани мислещите от народния гняв, не може да помогне. В последната вълна срещу новите тенденции жертва става незаслужено философът Сократ, който всъщност преодолява релативизма на софистите.

Еврипид стои твърде близко до модерните. Но той не е философ, всеобщата гледна точка на трагедията не позволява да бъде последователен мислител. Той по-скоро резюмира противоречията на своето време и също като Тукидид е настроен рационалистично, но приема божеството по необходимост. Затова неговата трагедия трябва да се разглежда не като идейна система, а като динамичен израз на безпокойството на една епоха. След време активните проблеми на гръцката трагедия намират разрешение във философията на Платон.

**Сказанието за Медея и сюжетът на трагедията.** В 30-те години на пети век, когато Еврипид поставя „Медея“ в трилогия със загубените „Филоктет“ и „Диктис“, се представят много драми на любовен сюжет. Достатъчно е да споменем загубените „Федра“, „Терей“ и „Трахинянките“ на Софокъл и двата „Иполита“ на Еврипид. При оскъдните данни е трудно да се говори за влияние. Много по-важно е, че „Медея“ се явява в атмосфера на засилен интерес към човешките страсти.

Нищо не бихме разбрали от „Медея“, ако не отчетем особената връзка на драмата с мита. Съвременният зрител има навик да гледа на света относително пряко, античният може да усети съвременността само през призмата на героичното минало, което е не само външно средство на атическата трагедия, а неин особен идеологически инструмент. Така „Медея“ не е нито само съвременна, нито само митическа. Сказанието за магьосницата-варварка позволява да се покаже на сцената жената на силната губителна страст. Като атинянка, като реална жена от 431 г. пр.н.е. за зрителя от онази епоха тя би била напълно неморална. Митът ѝ предоставял сигурност. Но това, което актуализира сказанието и го прави ярко, е действителната тенденция на известно освобождаване на жената в тази епоха. Освен това емоционалният живот наистина започва да се счита за извор на трагичност, което дава основание да се говори за косвен реализъм в „Медея“.

Да установим отношението на Еврипид към сказанието, да открием мотивите на избора и промените, внесени в мита, значи да разберем косвено отношението на поета към неговата съвременност, но и към мита като към универсален сюжет.



Сказанието за Медея и аргонавтите Еврипид използва 25 години по-рано в трагедията „Пелиади“, с която дебютира на атинската сцена. Този цикъл предлага вероятно трагични ситуации, защото и Софокъл има драма със сюжет от същото сказание.

Елементите на мита са пръснати из цялата старогръцка литература. Едно зърно в „Одисея“, по-късно в „Теогония“ на Хезиод, нещо у Пиндар, у други лирици, откъси от загубени епически произведения на поети от Коринт, после трагиците и огромната поема на Аполоний Родоски от 3 век пр.н.е. „Аргонавтика“. В късния разказ вече съжителстват събития и личности, които нямат нищо общо в произхода си.

Медея, казват учените, е древно божество със земен произход, което има връзки със Зевс и по-късно е изместено от Хера. Лечителните функции на Медея в сказанието стават магьоснически — магията и медицината в дълбоката древност имат един и същ корен. А Язон, този подобен по функции герой (за това говори и името му, та значи лекуващ), се ражда вероятно в епохата на антропоморфното мислене, когато човекът изразява в образи на борци-герои увереността си в съвършенството на човешката природа. Надарен със сила и ум, Язон извършва подвизи като Херакъл и Тезей. Като тях той винаги побеждава чудовищата, които се изпречват на пътя му.

В сказанието обаче събитията не са мотивирани психологически. Характерите са прости, аргументите открити, конфликтите къси и непоантирани. Ето един пример. Когато коринтяните правят Медея своя царица, тя довежда и Язон в Коринт. Там им се раждат деца. Тайно от Язон Медея решава да направи безсмъртни децата, като ги зазида в светилището на Хера Акрайа, но без да иска с това причинява смъртта им. Отвратен от Медея, Язон напуска Коринт. Може би в този събитиеен факт Еврипид открива модела на убийството на децата, като го мотивира сложно и го затваря в драматическото действие.

За сказанието е достатъчно, че Медея е магьосница и убийца. Най-напред тя убива своя брат Аспирт, за да забави баща си, който е по петите им, когато побягват с Язон след открадването на златното руно. Медея убива косвено и Пелиас. Като пристигат в Йолк, Язон научава за смъртта на своя баща и за самоубийството на майка си. За да отмъсти за него, Медея подучва дъщерите на Пелиас да го сварят в котел, уж щял да се подмлади. Така Пелиас намира смъртта си. Това убийство

прогонва Язон и Медея от Йолк. Много време след тези събития тя намира убежище в Атина при цар Егей. След като му става жена, Медея се опитва да отрови заварения си син Тезей. Неуспяла и изобличена, тя напуска Атина и се връща в родния си дом, където помага на баща си да си върне загубената власт.

Ужасите на разказа са предадени в просто временно следване. Те не са психологически свързани едно в друго. Човешката смърт е обикновен резултат на външни обстоятелства, пред които човек е безсилен. А моралната мотивация се отнася до целия характер — лош или добър, без нюанси. Медея се влюбва в Язон и, подчинена на страстта, върши зло, за да помогне на аргонаутите. Но в сказанието тя е просто фигура, инструмент на събитията, които се стремят към *Harpy end* — открадването на златното руно. Язон и не мисли да бъде благодарен или да се отнася с равна почит или любов към нея, това не е необходимо. Ужасите в митичния и епичен разказ изразяват онова елементарно недраматично съзнание, което внушава трагичност с натрупването на смърт, също както в ренесансовата кървава трагедия.

Но Еврипидовата „Медея“ вече дреме в мита, както статуята на Микеланджело в къса мрамор. В самия сюжет Еврипид не внася особено нови елементи. Той само свързва и мотивира това, което остава необосновано в сказанието.

Според една версия на мита Медея унищожава с магия Креон и дъщеря му Главка. Дори показват извора, където се хвърля горящата Главка. Но нищо не се казва за причините Медея да стори това ужасно дело. Бягайки от Коринт, тя скрива децата си в светилището на Хера с надежда, че Язон ще се погрижи за тях. Родителите на Креон, или по друга версия гражданите на Коринт, нарушават свещеното право на убежище и ги убиват вътре. Показват край града и гробовете на двете деца Мермерос и Ферос. Хера отмъщава на коринтските граждани за кощунството с епидемия; след допитване до оракул, те я умилюстивяват с ежегоден жертвен ритуал.

Слабия намек за отчуждаването на Язон и Медея и демоничния източен характер на магьосницата Еврипид превръща в мотива за женската чест и отмъстителност. По всяка вероятност негово изобретение са убийството на децата, смъртоносният подарък и колесницата, на която Медея отлита в Атина. Еврипид задълбочава и психологизира емоционалните моменти в мита и създава образи с

актуален смисъл. По този път неговото дело на тълкувател на сказанието прераства в истинско творчество.

За литературната критика убийството на децата в „Медея“ е невралгичен пункт, също както бавенето на Хамлет в едноименната трагедия на Шекспир. Античният критик Елий Теон оспорва правдоподобие на този момент: как било възможно майка да убие родните деца, за да отмъсти на неверния съпруг, нали това щяло да причини повече мъка на самата нея. Но и обратно, не се одобрява също, че жестоката варварка, способна да убие своите рожби, се разплаква при мисълта за съдбата, която ги очаква. Теоретикът на романтизма Фридрих Шлегел в „Курса по драматична литература“ смята за неправдоподобно да се мотивира убийството с това, че по този начин се прави добро на децата.

Подобни критики страдат от едностранчивост. Те забравят, че елементите трябва да се тълкуват в целостта на произведението. Правдоподобие на убийството може да се реши, като се отчете и функцията му в живата структура на трагедията. Не трябва да се забравя още, че „Медея“ не е създадена за придиричното око на критика, а за емоционалното възприятие на съучастващия зрител.

**Развитие на драматическото действие.** Трагедията се открива с пролог. Дойката разказва за нещастieto, сполетяло дома, пред който е застанала. Далечната причина за всичко е може би морският поход на кораба „Арго“ за златното руно и любовта, която откъснала Медея от родните ѝ, за да я свърже с Язон. А сега той се готви за нов брак. Дойката предава събитията напрегнато в очакване на някакво зло. Прологът дава емоционалното измерение на драмата — ще стане нещо ужасно, което ще се сътвори в действието. Сега то още дреме в сърцето на Медея.

Педагогът<sup>[15]</sup> води децата към дома. Мила битова сцена пред портите. Кротък контраст на ужасното, което следва, но също стъпка напред в хода на събитията. При извора Пирин, дете старците играят на зарове, педагогът е дочул мълва и я предава на дойката: царят на Коринт Креон се готви да изпъди Медея и децата. Няколко реплики на безпокойство, нима Язон няма да се застъпи за децата. Педагогът бърза да обобщи:

Но кой не би постъпил като него! По туй познай, че всеки най цени от всички свои само себе си...

Егоизмът става важен мотив за действие в трагедията на Еврипид. Коринт ще се отнесе зле към Медея и децата, Язон няма да помогне. Косвено поетът засяга омразния Коринт, който допринася с интригите си за конфликта между Атина и Спарта<sup>[16]</sup>.

Нова уплаха кара дойката да отведе децата. Забелязала е как ги стрелва с очи Медея. Отвътре долитат нейните вопли и думите на дойката се оправдават. Гневът на героинята е стихия, прилича на буря, която притихва и отново загърмява. В обидата на изоставената жена има нещо устремно и неотвратимо, то силно напомня Есхилевата съдба. Уплашена, дойката търси думи за успокоение. Намира ги в разумната формула „от всички блага най-голямо е скромното наслаждение с мярка“. Като стража в „Антигона“ слабостта ѝ бързо открива безконфликтния разум на средното положение.

Еврипид внимателно подготвя появата на Медея. Атиняните вече я познават като тип и имат разбиране за страстната варварска природа, толкова различна от разумната покорност на йонийската жена. Еврипид извежда Медея в най-подходящия момент, след като достатъчно силно засяга любопитството на зрителя с думите на дойката и нейните вопли. Гласът ѝ подготвя чувствено странния външен вид, източните одежди, необикновеното честолубие и смелата целенасоченост. Изключителната емоционална логика в следването на сцената уравновесява демоничната природа на героинята.

Излиза хорът на коринтските жени, съседки на Медея. Дочули нейните вопли, събрани в любопитство и съчувствие, те питат. Поетът предугажда и налага чувствата на самата публика. Хорът е като че ли слезлият на орхестрата амфитеатър<sup>[17]</sup>. Коринтянките пращат дойката да изведе Медея. Вярната служителка потрепва. В скръбта си господарката прилича на лъвица. Но тя ще надмогне страха си и ще я изведе при тях.

Откъсната от тъмнината и самотата на скръбта, Медея излиза, за да произнесе своя пръв голям монолог. Съвременният зрител остава изненадан от високия разум, от спокойствието на ума, като че останал незасегнат в нещастieto. В този пункт дори Еврипид остава условен.

Дори той не може да покаже в характер противоречието на съзнание и чувство. Медея има абсолютно съзнание за своето положение, нещо повече, тя изказва в думи мотивите и изводите, до които съвременният зрител очаква да стигне сам в напрегнатото търсене на тайната на творбата. Това единство на самосъзнание и характер силно напомня ранния Шекспир, особено Глостър в „Ричард III“.

Медея излиза принудена от закона на гръцката общителност. Хорът ще бъде не само аудитория, нито само ще съчувствува, той може би ще ѝ помогне с нещо за делото, което дреме в нейните страсти и в предчувствието на тия, които я познават. С присъщия висок интелект на трагическите герои Медея търси причините за своето семейно нещастие в общата участ на гръцката жена. И обратно, нейното нещастие е като че ли повод, за да се дискутират актуалните въпроси на женските права. Медея подчертава неравенството — жената купува със скъпи дарове своя съпруг, прави го владетел на тялото си, трябва да му угажда и не може да го изпъди, когато е негоден. Когато се отегчи в дома си, мъжът може да се развлече в града, докато жената е осъдена на самота. От всички беди най-страшната е самотата. И все пак коринтянките са в дома си, докато Медея е в чужд край, Язон я е изтръгнал от „милото огнище“. Като истински оратор тя свързва и различава с лекота. И сама характеризира себе си и женската природа, чиято слабост „пламва изведнъж за кръв и смърт“. Оттук до края тя няма да напусне сцената. Действието ще представлява логиката на нейните страсти. Също като в „Прикованият Прометей“ на Есхил единството на действието ще се осъществи чрез единството на характера на главния герой.

Медея притежава свръхестествена притегателна сила. Най-напред тя привлича любопитството на хора. След това се явява и самият Креон. Уплашен от демоничната ѝ злоба, той бърза да я прокуди заедно с децата в деня на сватбата на Язон и дъщеря му. Медея като че ли сама причинява с природата си неговото решение. На нейната сила се противопоставя друга, която я изтласква и гони. Лишена от родина и съпруг, сега тя губи и подслон.

В този момент героинята отново показва силата на интелекта, който я прави омразна<sup>[18]</sup>, нейното единствено оръжие. За да се брани, тя се преструва. Измоленият с мъка един ден отсрочка едва ли ще ѝ послужи, за да се погрижи за децата. Майчината загриженост крие

трагическа ирония. Едва Креон напуснал сцената и Медея разкрива истинските си намерения. Обхваната от нечовешко чувство на омраза, тя размисля пред хора по кой от многобройните пътища на отмъщение да тръгне. Но едно е безусловно ясно: смърт чака Язон, Креон и дъщеря му. Предпазливостта на коринтския цар всъщност ускорява неговата гибел.

В няколко последователни сцени емоциите се натрупват до яснотата на дело. Медея замълчава, унесена в своите планове, залюляна в насладата на действието. По-рано любовта я прави свободна за престъпление срещу баща, брат и роднина. Тогава Медея скъсва всички връзки, за да създаде един нов живот. Сега с отмъщението тя ще скъса връзките и с този свят, който е толкова несъвършен. Хорът вплътява мълчаливите мисли и чувства на героинята в песен, която напомня с песимизма си Хезиод.

Но Медея няма да стигне до плана за отмъщение съвсем сама. Тя ще изработи своето съвършено отмъщение в градацията на омразата, която я владее, и в конфликт с Язон. Вече е необходимо явяването му, за да се покаже това, което беше казано за него. Още с първите си реплики митичният герой разкрива своята съвременна софистична душа. Язон започва с обвинение — какво голямо зло бил слепият гняв. Ако някой пъдел Медея от Коринт, това бил нейният лош език. Логичен и изврътлив, той подчертава съвършенствата си — бил добър приятел и добър баща, ето дошъл да се погрижи да не тръгнат по чуждия свят без средства.

На внимателното слово на Язон Медея отвръща грубо. Изразите ѝ са резки и дефинитивни. Тя го обвинява в подлост, „най-гнусната поквара“. После разказва историята на тази подлост, за да завърши с въпрос към Зевс защо не е дал средство да се разпознава добрият от лошия, доброто, скрито в човешкото сърце, не се вижда с очи и външността мами.

Язон остава абсолютно спокоен. Той отново се обръща към своето оръжие — словото. Като съвършен софист той започва със стария аргумент за Афродита: нека Медея не преувеличава услугата, която му е направила, защото вършела всичко, подбудена от Ерос. Еврипид познава това място у Пиндар<sup>[19]</sup>, където помощта на Медея сериозно се мотивира със силата на Афродита. Същата митологична мотивация той използва обърнато, за да покаже Язон в лоша светлина.

Но и самият герой чувствава слабостта на този аргумент, затова ловко се премества върху човешки мотиви: и той бил направил добро за Медея, довел я в Елада, в цивилизована страна, където тя се прочула. След това предпазливо престъпва към най-трудния пункт — изпълнен с нежна любов към децата, бил встъпил в новия брак, за да им създаде по-добри условия на живот. Изкусно подредената реч, в която умело се натрупват всички възможни алтруистични аргументи, отвращават Медея и тя отново отвърща грубо на Язон. Но той намира нов обвинителен аргумент, този път срещу целия женски род:

... Но щом се накърни насладата любовна, всичко става противно, няма нищо свято...

Оратор докрай, Язон стига до върха на обобщението с извънмерното желание „да можеха децата да се раждат без жени“, без да усеща, че изкусните аргументи на речта му затвърдяват някакво решение в Медея. Тя все още го крие в горестта си и продължава да спори с Язон. Неговите опити да я убеди в правотата си остават без успех. Тя гордо отхвърля тихото добруване в тъга и запазва честолюбиво достойнството си. Отказва всякаква подкрепа, като че ли за да стане по този начин силна.

Язон напуска сцената ясен за атинската публика. Настроена рационалистично, тя би трябвало да покаже повече разбиране за неговите аргументи. Но Язон ѝ напомня новия политически тип, рожба на демокрацията, демагога и кариериста, овладял уменията да се изразява логично и скрил подвижната си природа зад добрите рационалистични аргументи. Като снижава митичния герой, Еврипид постига няколко цели — създава един реален тип, натрупва антипатия у публиката и в контраст подчертава романтично възвишената Медея.

В нова вълна нейната притегателна сила извежда на сцената атинския цар Егей. Няколко къси реплики и Медея научава посоката на пътя му. Лишен от потомство, той се допитва в Делфи какво да стори. Но мъчното предсказание на бога се нуждае от тълкувател. Егей минава през Коринт на път за Трезена, където живее Питей, който ще разтълкува отговора на Аполон. В нова градация от реплики Егей научава за нещастieto на Медея. Колхидката спечелва неговото

състрадание, а много скоро след гореща молба и обещание да получи убежище в Атина. В замяна тя ще му помогне с лечителната си магия. Но недоверчивостта я кара да поиска клетва. Получила увереност, Медея бърза да изпрати Егей, за да довърши в размисъл онова, което отдавна я вълнува.

Много критици смятат сцената с Егей излишна<sup>[20]</sup>. Наистина тя служи косвено да се прослави гостоприемството на родния град. Добротата на Егей митологично издига съвременна демократична Атина. Но епизодът има и важна вътрешна функция. В Егей Медея намира опората, необходима, за да осъществи плана си. Като си осигурява убежище, тя спокойно дава ход на отмъстителните замисли.

Героинята разкрива на хора подробностите на своя план. Вече нищо не ще се изпречи пред демоничната стихия на отмъщението. Това, което Медея изрича, непременно ще се изпълни. И никаква външна перипетия няма да усложни придвижването към целта. Единствената пречка ще възникне в самата нея. За миг деятельното единство на варварката ще се разкъса на майка и отмъстителка<sup>[21]</sup>.

И тъй тя ще се престори пред Язон и с разкажание ще измоли децата да останат в Коринт, а после ще ги прати с коварен дар при невестата на Язон. Просмукан с огнена отрова, той ще причини смъртта ѝ. А за Язон тя е приготвила най-страшната мъст — „убийството на милите деца“.

Приятелки, не се търпи на неприятелите злия смях.  
Защо ми е живота?...

Уплашените коринтянки се опитват да я върнат към благоразумието. С убийството на децата нима не ще причини повече страдание на себе си? Но отмъщението вече е подчинило всички останали чувства. „Напразно всичките съвети“ — отговаря тя и изпраща дойката за Язон. Като плахо ято жените се отдръпват, стъписани пред силата на варварката. Те недоумяват престъплението на майката срещу родните деца. Действието нататък показва не нови събития, а новите реакции на героинята. Увлечена като че ли от



стихията на отмъщението, Медея се придвижва към целта едновременно сяло и свръхсъзнателно.

Язон се явява с готови добродетелни думи. Прикрита в традиционната женска слабост, Медея го посреща. Била осъзнала неразумността на гнева си, признава, сгрешила. Язон жалко се смялава и изчезва. Той става играчка в движението на нейната страст, безпомощен като пред самата съдба. Но в преструването на Медея има нещо дълбоко трагично. Видът на децата я просълзява, тя знае какво ги очаква. Язон се чуди на сълзите, за него те са само израз на женска слабост. Той наистина е загубил всякаква възможност да я разбира. А Медея, освободила се от майчината тъга, умело въвлича Язон в плана. Нека да измоли от Креон и от новата си невеста милост за децата, нека да останат в Коринт. Тя сама ще осигури успеха на неговата молба с даровете, които ще прати. Медея знае цената на златото, „чрез дар и боговете се смяляват лесно“. Язон излиза с децата, които носят даровете. Той е фатално свързан и зависим. Само хорът знае какво ще се случи.

Има нещо, което сближава Есхил и Еврипид. В „Медея“ трагическата ирония е един вид емоционалната душа, която свързва отделните сцени. Педагогът бърза да съобщи радостната вест. Язоновата невеста приела даровете и децата получили милост. Но радостното изтръгва воплите на Медея, защото тя знае действителното, неотвратимо следващото. Педагогът пита недоумяващ: „Защо очи навеждаш насълзени?“ Медея отговаря:

Не мога другояче, старче, туй скроиха боговете и  
мойта злоба.

Двусмислено, но крайно точно героинята свързва движещите сили на ужасното, което следва. В стихията на ревността, на засегнатата чест Медея вижда освен себе си нещо свръхестествено, чийто образен носител стават боговете. И сам Еврипид и никой друг в античността не успява да създаде толкова психологична сцена. За момент той надминава далеч възможностите на античния психологизъм.

Медеея се обръща към рожбите, чиято съдба е решила. С тяхната смърт тя иска да накаже бащата, тя иска също да прекъсне и последната връзка с лошия свят, който ще напусне. В търсенето на добър аргумент героинята парадоксално оправдава жестокото деяние — няма да остави децата живи в ръцете на враговете. Наистина в мита гражданите на Коринт убиват децата, за да отмъстят на майката. Но Еврипид не само напомня известния момент в сказанието и не само демонстрира ученост. Изключителен психолог, той усеща, че ултрапарадоксалното убийство най-пълно подчертава майчината привързаност, болестно променена в гнева и ревността.

Това не е единственият случай, когато Еврипид проявява склонност да показва психопатологически състояния. Неговият Херакъл в „Безумният Херакъл“ и Орест в едноименната трагедия напомнят душевно болни и също се аргументират парадоксално. Но тази склонност е несъзнателна. Временната криза на общественото съзнание заставя Еврипид в търсенето на нови ресурси да открие и изнесе черти на човешката психика, които по силата на обстоятелствата не получават развитие в литературата на античността.

Логично погледнато, унищожението на любимите същества е последната степен на привързаност, деформирана в отмъстителния план. Медеея е любеща майка, тя се мъчи в препятствието на истинско колебание. Без рожбите я чака несретният живот на бездетната жена, с тях тя губи най-добрата възможност да накаже враговете. Майчината обич руши плана за отмъщение, но само миг и омразата го възстановява. Като че ли истинска трагическа несъвместимост на две същности, вкоренени в природата на Медеея, способна горещо да обича и дълбоко да мрази. И с колкото повече нежност се връща към децата, с толкова повече решителност се възбунва нуждата да отмъсти. Медеея формулира трагедията си с точността на наблюдател:

О, знам какво се каня да извърша. Но моят гняв над  
моя ум цари.

Последният стих става прочут. Античните философи често го цитират, за да илюстрират ирационалната сила на гнева. Наистина той резюмира същността на Медееината трагедия. Да го разберем, означава

да схванем спецификата на едно антично разбиране за психиката на човека.

Внимателното вчитане в оригиналния текст на трагедията показва, че за Еврипид любовната страст, ревността и гневът не са чувства в съвременен смисъл, не са изцяло присъща на човешката душа изява, а и външна сила, стихия, болест, която влиза в противоречие с разумното човешко „аз“. Медея мисли себе си по-скоро за ум. Гневът е външна донякъде сила, която руши разумната личност. „Демоничното“, казва един изследовател, „е коефициент, който дава на чувствата свръхестествено измерение“. По този начин те стават художествено изразими. В това се проявява условността на атическата трагедия, която не позволява да се представят напълно реално човешки чувства. Именно затова душевните сътресения, показани в „Медея“, могат да се изживеят от една варварка, тъй като страстността се смята за по-присъща на нейната природа. Така мисли цивилизованият атинянин.

Нататък следва самото нещастие. Всъщност всичко е извършено, тъй като са изчерпани емоционалните варианти в поведението на Медея. Слуга от двореца тича да съобщи за ужасната смърт на невестата и Креон, погубени от злокобните дарове. Медея посреща с радост дългия разказ. Тя се е променила. Като превъзможна колебанието, тя загубва мекотата и човечността. С решителна крачка влиза в дома, за да извърши най-ужасното. Действието се връща в руслото на митичния разказ. Песента на хора се прекъсва от виковете на умиращите деца. Коринтянките припомнят за Ино, една друга майка, която, наказана с лудост от боговете, също убива децата си. Като че ли митологичният прецедент може да намали жестокостта на настоящото деяние.

С убийството Медея разкъсва връзката си с Язон и със света и загубва напълно човешките си качества, за да се върне в сказанието, откъдето излиза по-рано очовечена от любовта към един грък. Нейният гняв побеждава човешкия разум и тя доказва това „за враговете страшна, а за приятелите си добра“. Героическата натура на Медея се проявява и в пълното съвпадение на думи и дела. Като довежда до завършен край жестокото решение, тя доказва парадоксално присъствието си пред Язон и му попречва да се измъкне и да уреди житейските си дела.

Изпълнен със страх за съдбата на децата, Язон изтичва на сцената. Бои се да не би роднините на Креон да им сторят зло. В закъснението му има нещо символично. Неговият повърхностен ум губи пред мощта на Медеиния интелект. Хорът открива истината, която скоро той сам вижда с очите си. Портите на дома се разтварят. Показва се Медея на колесница, запрегната в два змея. До нея са прострени телата на убитите деца. В последния словесен двубой Медея и Язон се разделят окончателно. Обидите, с които я засипва той, не могат да я засегнат. Те не казват нищо за Медея, само издават слабостта на мъжа. Става ясно, че тя постига и последната си цел — уязвява дълбоко неверния мъж и го обрича на най-лошото нещастие, несретно битие в самота. Аргументите на Медея сега тежат — истинският убиец на децата е Язон, защото е унищожител на семейното щастие, което ги е създало. Медея отлита и го оставя смазан и унижен. В митичното величие на това отлитане тя напълно загубва човешките си черти.

Хорът пее заключителна песен за изменчивостта на човешкото щастие, за това, че „много неща се сбъдват не както ние искаме“. По традицията на жанра човешката трагедия се успокоява в обща идея. Историята на Медея и Язон е като че ли малък пример за могъществото на надчовешките сили. Случаят е поантиран, изчистен и успокоен в общото положение. Така, макар и формално, Еврипид съхранява характера на жанра.

**„Медея“ след Еврипид и влиянието на Еврипидовото творчество.** Приживе големият трагик остава неоценен. За това говорят и злъчните забележки на комика Аристофан, който вижда нещо опасно в стремежа на Еврипид да преведе старите полисни добродетели на езика на човешкото сърце. Новият неспокоен морал на Еврипидовата трагедия погрешно се тълкува като рушителна сила. Критикуван за морално несъвършенство от комическите поети, той става прицел и на специалната критика на философите, които откриват в трагедиите му редица жанрови несъвършенства. Затова поетът Неофрон във втората половина на 4 век пр.н.е. създава друга „Медея“, в която всичко е аргументирано съвършено, без да бъде достигната идейната и художествена пълнота на Еврипидовата драма.

Умонастроението на Еврипид отговаря на светогледа на елинистичното време. Затова той става любим трагически автор на следващите векове. Още от 386 г. пр.н.е. е правило на Дионисовите тържества да се представя по една Еврипидова драма. В Рим също го предпочитат. Историята на римската трагедия започва с негови преводи. По-късно и оригиналното драматическо творчество в Рим е инспирирано от негови сюжети. „Медея“ има първенство. Знаем за „Медея“ на Ений, по-късно на Овидий, притежаваме патетичната и изпълнена с ужаси литературна драма „Медея“ на философа Сенека. Римската интелигенция обича сентенциите на Еврипид, а римската вазова живопис често представя сцени от негови трагедии.

Цитират го и християнските автори от първите векове на новата ера. Във Византия четат само трите драми „Хекуба“, „Орест“ и „Финикийките“. Но Еврипид оживя по твърде странен начин в единствената византийска драма на религиозен сюжет „Страдащият Христос“, която е съставена изцяло от негови стихове, куриозна проява на уважение.

В Западното средновековие предпочитат Сенека. Но с началото на новото време популярността на Еврипид нараства. Знаем за дванадесет италиански и двадесет и една френски „Медеи“ от епохата на ренесанса и класицизма. Еразъм превежда на латински две негови драми, след това се явяват френски и английски преводи. Така че Шекспир вече може да го чете. Немският хуманист Меланхтон го уважава като моралист и под негово влияние по време на Тридесетгодишната война в Щрасбург дори го представят. Но на най-голяма популярност Еврипид се радва по време на френския класицизъм. Една от първите драми на Корней се казва „Медея“, макар за образец да служи Сенека. Истинският му откривател е Расин. Неговите критични бележки могат да се смятат за начало на съвременната критика върху Еврипид.

Немалко сюжети дава Еврипид на операта от 18 век. Достатъчно е да споменем „Медея“ на Керубини. Във втората половина на 18 век високо го ценят в Германия. Виланд пише „Алкестида“, Гьоте „Ифигения в Таврида“, а Шилер „Месинската невеста“ по Еврипидови образци. Фигурира твърде често като пример в теориите на ваймарския класицизъм. Изпълнен с уважение към великия трагик, в залеза на

дългия си живот Гьоте се занимава с реконструкция на негови загубени трагедии.

В редицата на тези, които го превеждат и оживяват негови сюжети, се нареждат Тик, Байрон, Шели, Тенисън. В съвременната литература към „Медея“ се обръща Жан Ануи, а в известните преработки на „Троянки“ от Верфел и Сартър Еврипид звучи съвременно като поборник за мир.

Актуалността на Еврипидовата трагедия се корени в свободата на разработката и реализма на човешкото чувство. Няма друг античен автор тъй близък до съвременността и с такива заслуги за свързването на елинския свят с новото време. Именно Еврипид запознава Европа с трагическия жанр и всъщност с него започва истинската история на европейската драма.

---

[0] *Сицилийската експедиция* е авантюристична операция по море срещу Сицилия, предприета по настояване на Алкивиад (415 — 413 г. пр.н.е.)-Походът завършва с катастрофално поражение и причинява огромни щети на Атина. ↑

[2] Аристотел, *Поетика*, гл. 13. ↑

[3] *Архонт епоним* се нарича този от деветимата архонти в Атина (правителствена колегия), по чието име се назовава съответната година. Архонтите имат годишен мандат. ↑

[4] Според един античен автор *Сократ* е поклонник и сътрудник на Еврипид. Според друг автор Сократ напуска театъра, когато Орест в Еврипидовата „Електра“ изказва мнението, че най-добре било човек да оставя нещата, без да ги разрешава. ↑

[5] Става дума за критиката, която отправя А. Боннар (*Греческая цивилизация*. Т. III. М., 1962, с. 20) на философа *Фр. Ницше* за негова теза, развита в „*Раждането на трагедията*“ (вж. Ницше, *Раждането на трагедията и други съчинения*. С., 1990). ↑

[6] *Новата атическа комедия*, чиито изтъкнати представители са Менандър, Дифил и Филемон, стои в тясна връзка с някои трагедии на Еврипид със заплетена интрига и щастлив край като трагедията „Йон“ например. ↑

[7] Свободното протичане на някои Еврипидови драми, стремежът да се запази разказната структура на използваните митове

дава основание да се говори за типологическа връзка на Еврипидовото творчество със старогръцкия любовно-авантюрен роман. ↑

[8] Еврипид, *Молителките*, ст. 234–237. Думите са на Тезей, става дума за Полиник и Тидей. ↑

[9] С „Троянки“, представена в 414 г. пр.н.е., Еврипид реагира на нехуманното дело, което извършва Атина в предходната 415 г., като се разправя жестоко с града на остров Мелос. Понеже гражданите му упорито отстояват своя неутралитет, атинската войска избива мъжкото население, а жените и децата продава в робство. Много място на този позорен случай отделя и Тукидид в своята „История“ (кн. V) точно преди да разкаже за поражението на атиняните в Сицилия. ↑

[10] Интересът към женската душевност става молен по времето на Еврипид. Особено силен е той сред *софистите*. Те се интересуват и от престъпни митически героини като Елена и Клитемнестра. В своята „Защитна реч за Елена“ Горгий оправдава спартанската царица. Запазен е и съд от втората половина на 5 век пр.н.е., на който е изобразено как Афродита защитава Елена пред Менелай. Иначе в същата тази епоха атинянките не се ползват с особени реални свободи. Те прекарват живота си затворени в женското отделение на дома. ↑

[11] Срв. комедията на Аристофан „Жените на празника Тесмофории“, в която се представя как жените замислят да накажат Еврипид, задето ги показва безнравствени на сцената. ↑

[12] Тези думи принадлежат на софиста Алкидамант. Според софистите робството не е дадено по природа, както смята Аристотел, а е създадено по човешки закон. Софистите поддържат идеята за естественото равенство на хората и с това поставят под въпрос класическия идеал за калокагатията (вж. бел.9 на стр.144). Тази идея дава основание на софиста Тразимах да смята, че законът е оръжие в ръцете на силните срещу слабите. Подобни идеи стават причина делото на софистите да се тълкува от редица съвременни учени модернизирани като особен вид просвещение. ↑

[13] За класическото полисно съзнание да останеш непогребан е по-тежко от самата смърт. На тази основа е и големият конфликт в „Антигона“ на Софокъл. ↑

[14] Тукидид, История, кн. II, гл. 53. ↑

[15] *Педагог* в класическата и елинистическата епоха се нарича робът, който води и връща момчетата от училище и изобщо се грижи за тях. На тази основа възниква днешното по-общо понятие. ↑

[16] Представена в 431 г. пр.н.е. точно в началото на Пелопонеската война, „Медеея“ крие определена политическа тенденция — вж. началото на третия стазим (ст. 824–845). ↑

[17] *Орхестра* е полукръгла площадка в средата с олтар между амфитеатъра (мястото за зрителите) и сцената. На орхестрата пее и танцува хорът. ↑

[18] С това, че славата на учена жена вреди на Медеея, Еврипид намеква за консерватизма на атиняните. Не много преди премиерата на „Медеея“ е принуден да напусне Атина философът Анаксагор. ↑

[19] Пиндар (Питийски оди, IV) напълно обезвинява Язон чрез стария митичен аргумент „Афродита е пожелала така“. ↑

[20] *Аристотел* (Поетика, гл. 25) смята сцената с Егей за излишна. Всъщност появяването на Егей има и конструктивно, и идейно основание. Еврипид показва в лицето на Егей бъдещия добър съпруг в опозиция на лошия Язон. ↑

[21] В „Медеея“ може да се говори за *външен* и за *вътрешен* конфликт. Външният конфликт е между две лица — Медеея и Язон. Вътрешният, който протича в самата героиня, е между нейната разумна природа и отмъстителната ѝ амбиция. ↑



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Първото издание на тази книга (ДИ „Народна просвета“, 1971) не се отличава съществено от настоящото второ издание. В есетата за поемите на Омир и за трагедиите на Есхил, Софокъл и Еврипид премахнах само тежките чуждици, белег на младежка маниерност, и съкратих някои подробности. В бележките и библиографията отстраних недостъпната чужда научна литература и оставих само онова, което може да се намери. Няма как покрай излишното да не е пострадало и нещо полезно.

Днес едва ли бих писал така за анализирания произведения, нито бих използвал толкова разноречив материал, за да се аргументирам. Точно това е доброто в миналия почерк — известна непоследователност, идваща от уважението към направеното от други автори и налагаща един вид сферична представа за разглежданите творби. Днес се изразявам по-пряко и по-умозрително, отколкото преди 22 години и затова не съм в състояние да напиша текст като този за „Медея“ на Еврипид. Няма как преодоляното и отминатото да не са в някакво отношение по-добри от новопостигнатото.

По-голяма е намесата в стария увод „Общи проблеми на старогръцката литература“. В настоящото издание този текст е разделен на предговор за особеностите на литературния анализ и на глава за общите проблеми на древната елинска литература. От стария увод отстраних по-грубите вече изживени социологически тълкувания, както и някои обобщения, заети от съветския естетик А. Ф. Лосев, под чието силно влияние бях преди години. Добавих съвсем малко, за да не бъдат тогавашните ми разбирания за литературата в разрез със сегашните. И все пак не промених основно своите стари постановки — защото продължават да са подходящи за практиката на преподаването на литературата, защото отговарят на главите за Омир и трагичите и защото сегашните ми възгледи по общите въпроси на литературата и за особеностите на старогръцката литература са

изложени в моята последна книга (Старогръцката литература. Просвета, 1992).

„От Омир до Еврипид“ е посветена на старогръцката поезия, а „Старогръцката литература“ на старогръцката проза. Но младежкото ми желание да напиша история на старогръцката литература няма да се осъществи с простото съединяване на двата текста. Не само защото в „От Омир до Еврипид“ липсва глава за лириката. Тя може да се добави, както е възможно да се използва и изложението на моята книга „Литературата на елинизма“ (Наука и изкуство, 1979). Въпросът е, че поначало гледната точка на всички тези изложения е ориентирана към обща характеристика на целостта на литературата. Едва след това се очаква и се прави опит да се влезе в конкретността на някаква история.

В това отношение и в старата книжка от 1971 г. съм вече този, който съм днес — от принципен интерес към литературната история постоянно се питам какво представлява тя и дали изобщо е възможна. Единственото, което знам със сигурност, е, че не може да бъде написана на неутрален научен език. И ако изобщо съм в състояние да видя нещо добро в „От Омир до Еврипид“, то е именно това — липсата на научна сухота и наличието на минимална реторика, необходима за разказа на литературната история. Това беше вътрешното основание да се съглася да бъде преиздадена тази книга.

## БИБЛИОГРАФСКА СПРАВКА

Тази справка е само насочваща. В нея не се предлагат недостъпни, липсващи в нашите големи библиотеки изследвания. Затова приведените книги и статии са на български и руски. Избегнато е и цитирането на съчинения по въпросите, засегнати в предговора. Научната и методическата литература в тази област е необозрима, пък и казаното е само избор без претенция за изчерпателност или задължителна позиция. По общите въпроси на литературата и на разбирането на литературните текстове по-съвременна постановка в моята книга *Старогръцката литература*. Исторически особености и жанрово многообразие. С., 1992 — с. 9 — 36. Подробно с библиография за различните подходи в литературния анализ Д. Добрев и Е. Добрева. Теор и я на знака. С., 1988, също в сб.: *Семиотика. Между нещата и думите*. С., 1991, с. 163 сл.

### Първа глава

#### *Общи проблеми на старогръцката литература*

На български са достъпни двете преведени от руски изложения по история на старогръцката литература на С. И. Радциг. *История на старогръцката литература*. С., 1969 (и по-късни изд.) и на И. М. Тронски. *История на античната литература*. С., 1965 (и по-късни изд.). Добро помагало за справки за живота и творчеството на антични автори, както и за библиография на техни преводи на български е енциклопедичният справочник *Антична литература*. С., 1988.

За особеностите на старогръцката литература ценни наблюдения в сб. *Традиция, литература, действителност* (Проблеми на старогръцката литература в световното литературознание). С., 1984. По-специално развита характеристика в моята книга *Старогръцката литература*, ц.с., с. 5–82 — там с. 162 допълнителна библиография.

За старогръцката митология по-подробно и библиография в моята книга *История на старогръцката култура*, С., 1989, гл. III. Ценни научни наблюдения над особеностите на старогръцката митология в Приложение към *Хезиод. Теогония. Дела и дни: Омирови химни*. С., 1988, с. 159 сл. По-популярно изложение на проблематиката у С. И. Радциг. *Введение в классическую филологию*. М., 1965 — гл. X. Популярни преразкази на митове у Н. А. Кун. *Старогръцки легенди и митове*. С., 1970 (2 изд.).

За значението на старогръцката култура Я. Буркхарт. *Култура и изкуство на Ренесанса в Италия*. С., 1986 (2 изд.) — гл. III и К. Кларк. *Цивилизацията*. С., 1977.

## **Втора глава**

*„Илиада“ на Омир — начало на старогръцката литература*

Цитираните места от „Илиада“ са от превода на Ал. Милев и Бл. Димитрова — Омир. *Илиада*. С., 1969 (1971, 1976). Най-популярен по-ранен превод на А. Разцветников — Омир. *Илиада*. С., 1967 (12 изд.).

На български по-подробно за Омир в моята книга *Омировият епос*. С., 1976, също А. Ф. Лосев. Омир. С., 1962. На руски Н. Л. Сахарный. „Илиада“. Разыскания в области стиля и смысла гомеровской поэмы. Архангельск, 1957. Р. В. Гордезиани. *Проблемы Гомеровского эпоса*. Тбилиси, 1978; И. В. Шталь. *Гомеровский эпос*.

За Омировата епоха Фр. Шаму. *Гръцката цивилизация*. С., 1979 — гл. II.

За особеностите на епоса Е. М. Мелетинский. *Происхождение героического эпоса*. М., 1963; П. А. Гринцер. Эпос древнего мира, в кн.: *Типология и взаимосвязи литератур древнего мира*. Л., 1971; Р. В. Гордезиани „Илиада“ и „Одиссея“ — памятники письменности, в кн.: *Античность как тип культуры* М., 1988.

За народните певци (аеди) И. И. Толстой. *Аэды. Античные творцы и носители древнего эпоса*, в неговата кн.: *Статьи о фольклоре*. М.-Л., 1966.

За Омировия език и стил И. М. Тронский. *К вопросу о „формульном стиле“ гомеровского эпоса*, в кн.: *Philologica*. Исследования по языку и литературе. Л., 1973.

За Омировия човек В. Н. Ярхо. *Проблема ответственности и внутренний мир человека*: Вестник древней истории 1963, 2: Бр. Снел. *Схващането за човека у Омир*, в кн.: Традиция, литература, действителност, цит. съч.

### **Трета глава**

#### *1. Омировата „Одисея“ и героят Одисей*

Цитираните места от „Одисея“ са от превода на Г. Батаклиев — Омир. *Одисея*. С., 1971 (1983).

Общо за „Одисея“ и за особената повествователна техника в поемата П. Ф. Преображенский. *„Одиссея“ и Гомер*, в неговата кн.: В мире античных идеи и образов. М., 1965; Е. Ауербах. *Белегът на Одисей*, в кн.: Традиция, литература, действителност, цит. съч.; Ц в. Тодоров. *Примитивният разказ: „Одисея“*, в неговата кн.: *Поетика на прозата*. С., 1985.

### **Четвърта глава**

#### *„Прикованият Прометей“ на Есхил и символът на бунтаря*

Цитираните места от „Прикованият Прометей“ са от превода на Ал. Ничев — Есхил. *Трагедии*. С., 1967 (1982).

За старогръцкия театър Д. П. Калистов. *Античный театр*. Л., 1970.

Обща характеристика на атическата трагедия Ж.-П. Вернан. *Историческият момент на гръцката трагедия*, в кн.: Традиция, литература, действителност, цит. съч.; Б. Богданов. *Мит и литература*. С., 1985 — гл. VI: Жанрова система, сюжет и мит в атическата трагедия.

За трагедията на Есхил В. Н. Ярхо. *Эсхил*. М., 1958. А. Ничев. *Есхил и неговата драма*, в кн.: Есхил. *Трагедии*, цит. съч.

За Прометей И. М. Нусинов. *История образа Прометея*, в кн.: *Вековые образы*. М., 1937; А. Ф. Лосев. *Проблема символа и реалистическое искусство*. М., 1976 — гл. VII: Историческая конкретность символа. Мировой образ Прометея.

## **Пета глава**

*„Антигона“ на Софокъл — естествената мярка на една велика трагедия*

Цитираните места от „Антигона“ са от превода на Ал. Ничев — Софокъл. Трагедии. С., 1958 (1982).

За атическата трагедия и драмата на Софокъл в естетически план Ю. Давидов. Цар Едип, Платон и Аристотел (Античната трагедия като естетически феномен), в кн.: Традиция, литература, действителност, цит. съч.

За трагедията на Софокъл Г. Михайлов. Софокъл, неговото време и неговата публика: ГСУ, ФФ (1955), 2; Ал. Ничев. Софокъл и ние, в кн.: Софокъл. Трагедии, цит. съч.

За „Антигона“ Р. Гандева. Трагическите образи в „Антигона“: ГСУ, ФФ (1955), 2; Ф. Зелинский. Трагедия власти. Б.м.г.: Голось минувшего, №3.

За по-късни разработки на сюжета Т. Сарафов. „Антигона“ след Софокъл: ГСУ, ФФ (1955), 2.

## **Шеста глава**

*Новият трагически конфликт в Еврипидовата „Медей“*

Цитираните места от „Медей“ са от превода на Ал. Балабанов — Еврипид. Медей. С., 1945. По-нов превод от Ал. Ничев — Антични трагедии. С., 1977.

За творчеството на Еврипид Б. Богданов. Криза на класическото съзнание в трагедията на Еврипид: Трудове на ВПИ „Братя Кирил и Методий“ — В. Търново, том II, 1964/65; В. Н. Ярхо. Драматургия Еврипида и конец героической трагедии, в кн.: Еврипид. Трагедии. Т. I. М., 1969; А. Лески. Към проблематиката на психологичното у Еврипид, в кн.: Традиция, литература, действителност, цит. съч.

За „Медей“ Р. Гандева. За прогресивната идейност на Еврипидовата „Медей“: ГСУ, ФФ, II (1959), 1. С. И. Радциг. Опыт

*историко-литературного анализа „Медеи“ Еврипида: Вопросы классической филологии II, Моск. унив. 1969.*

**Издание:**

Автор: Богдан Богданов

Заглавие: От Омир до Еврипид

Издание: Второ издание

Издател: Пловдивско университетско издателство „Паисий Хилендарски“

Град на издателя: Пловдив

Година на издаване: 1993

Тип: Учебник

Националност: Българска

Печатница: Печат „Полиграфия“ АД — Пловдив

Излязла от печат: септември 1993 г.

Отговорен редактор: Младен Влашки

Художник: Бисер Дамянов

Коректор: Емилия Маринова

ISBN: 954-423-045-9

Адрес в Библиоман: <https://biblioman.chitanka.info/books/1459>



# 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.