

АРХЕОЛОГИЯТА НА ЕДИН ВЕЧЕН ЖАНР (ПАСТОРАЛЪТ В ИЗКУСТВОТО)

ДИЯНА НИКОЛОВА

Античността създава образа на Аркадия като идилично място – царство на Пан, населено с нимфи, пастири и пастирки; съвършен свят на любов и хармония, на единение с природата. Този литературен топос въвежда Теокрит, но в неговите идилии мястото на действие е плодородната и красива Сицилия. Два века по-късно Вергилий пише „Буколики“¹ и така за първи път в литературата се появява топосът, назован Аркадия. Любопитно е да се проследи откъде „идва“ този топос с представата за блажения свят на красота и щастие и с така устойчивата тематика и персонажна система, които ще съществуват активно векове наред в много жанрове на западноевропейското изкуство – в литературата, живописата, музиката, операта и балета.

Интересът към пасторала в изкуството на ренесансова Европа се свързва главно с традицията, зададена от Теокрит и Вергилий, защото в предрефлексивния етап на културата се набелязват само жанрови тенденции², създават се основни литературни образи, топоси, мотиви, преди още да се родят жанровете в собствено литературното разбиране на този термин. Именно „животът“ на тези жанрови тенденции е много интересен и любопитен за по-нататъшното развитие на европейската култура. Тя наследява и разгръща архаични старогръцки модели, усвоени и утвърдени в класическото елинско изкуство (вече осъзнавани именно като жанрови структури и свързани с авторитетни имена), за да се превърнат те в следващите културни периоди в доминантни теми, образи и мотиви на изкуството. Дълъг е процесът на развитие на тези жанрови тенденции до превръщането им в литературни жанрове, свързани с авторски гласове, създали авторитетни текстове. Ето накратко как протича този процес, видян в светлината на един важен културен топос – Аркадия, и на жанровете, родени с него.

Конфликтът между традиционализма и новаторството в античната литература се разгръща в средата на III в. пр. Хр. в Александрия, а в римската литература се повтаря през втората половина на I в. пр. Хр. В гръцката литература големите

литературни жанрове остават традиционалистични, а експериментите се съсредоточават в малките литературни форми, сред които са идилията, буколиката, елегията, епиграмата³. Именно в тези два „преходни“ етапа от развитието на античната лирика се появяват образците на буколическата поезия – първо с Филет и Теокрит, а след това с Вергилий и неговите съвременници, римските елегически поети. Зададените още в архаиката топоси, персонажи и мотиви полагат началото на важни жанрове в литературата от класическия и елинистичния период и насетне – в изкуството на Западна Европа. Един такъв културен модел тръгва от Сицилия. Там се появява буколическият топос, родил пасторала. От Стезихор до Теокрит се оформя специфична жанрова тенденция, даваща началото на литературния жанр идилия. Тази тенденция тръгва с фолклорните пастирски песни, затова и идиличният топос при Теокрит е Сицилия⁴, а не Аркадия, както ще се появи вече при римските автори.

Когато се търсят градивните единици на идилията, следва да се прави разлика между мотивите и изработените още преди Теокрит жанрови форми. Идилията разполага с два основни мотива – интензивно любовно преживяване и буколическо отношение към природата. Те съществуват активно още преди елинизма. Жанровите форми се задават от фолклорната песенната традиция (пастирските агони) и от литературния мим. Като важни жанрови признаци на буколиката се оформят: традиционни действащи лица – пастири и пастирки; сюжет – любовни и митологични песни, изображение на селски бит и пейзаж; а на композиционно ниво – задължителен любовен конфликт, песенен агон. Що се касае до жанровата определеност на термина идилия, то още при Теокрит тя е много обща и условна. Така са наричани всичките му поетически творби, освен епиграмите, а това са разнородни в жанрово отношение произведения.

Буколиката има свои структурни елементи, изработвани в дълъг период от време. Повечето от тях са със специфична история и носят огромен смислов фонд, актуализиран в конкретния художествен контекст на всяка една буколическа творба. Тези мито-поетически и ритуални елементи идват от предлитературния период и от най-ранната литературна традиция⁵. Още тогава се появява и драматически елемент, оформящ протосюжета на идилията – разказ за трагичната съдба на младия пастир Дафнис и на сродни нему митически герои

пастири. Самата литературна буколическа традиция в античността се очертава със Стезихор⁶, поетическия кръг на о. Кос, Теокрит, Вергилий, Овидий, римските поети елегии, с буколическия роман на Лонг „Дафнис и Хлоя“. Ранната литературна традиция задава само три основни митологични персонажа – пастира Дафнис и циклопа Полифем, влюбен в нимфата Галатей. Версията за влюбения в Галатей миролюбив пастир Полифем възниква в лириката с дитирамбическия поет Филоксен (IV в. пр. Хр.) и после се закрепва с Теокрит, макар още у Омир да се появява циклопът пастир Полифем – кръвожаден великан, ослепен от Одисей⁷. При Овидий мотивът, тръгнал с ранните елинистически поети и най-вече с Теокрит, се разгръща в разказ за любовната страст и отмъщението на ревнивия Полифем, убил Акид заради Галатей⁸. Реалните пастири – груби и невежи хора, не се ползват с висок авторитет в античното общество, но поетическият образ на божествения пастир певец, възплъщение на любовен копнеж, експониран на идеален селски пейзаж, се възпява в александрийската лирика и от IV век пр. Хр. насетне придобива нов философски и етичен смисъл. В римската литература пастирската тематика се настанява трайно с Вергилий и Овидий, а оттам прониква в средновековната лирика⁹ и в много жанрове на Ренесанса¹⁰.

Ренесансовата епоха ще възобнови интереса към идилията на Теокрит, към буколиката, елегията и епиграмата (с мотива за трагичната любов). Този процес започва от „Буколически песни“ (1367) на Бокачо насетне. Ще се роди и ренесансовият пасторален роман: от „Амето“ (1342) и „Фиезолански нимфи“ (1344–1346) на Бокачо до най-авторитетния пасторален роман „Аркадия“¹¹ на Санадзаро и последователите му в жанра; а със „Сказание за Орфей“ на Полициано пасторалът ще се настани трайно в театъра и операта (в либретата за пасторалните опери и балети¹²). Същинският разцвет на пасторалната литература в цяла Западна Европа е през XVI век, когато влиянието на Теокрит, Проперций, Вергилий и Овидий е неоспоримо и повсеместно. Ренесансовият пасторал се утвърждава като аристократична музикално-сценична творба, откъдето ще премине в операта и балета на XVII–XVIII и XIX век¹³. В живописата през втората половина на XV век също се появява ренесансовият пасторален пейзаж. Това е т. нар. „класически пейзаж“ – пасторален идеален фон като

неизменен трети план на картината и като идеален образ на „големия свят“, в който е поместен човекът-микрокосмос¹⁴. С „Верният пастир“ (1590) на Гуарини и „Аминта“ на Тасо в края на XVI век пасторалът придобива нов активен живот сред аристократичната аудитория¹⁵.

Буколическият код включва набор от структурни елементи, които използва пасторалната творба: място на действие – условната, митическа Аркадия (*locus amoenus*); селски живот – като антитеза на градското, цивилизованото; персонажи – млади пастири и пастирки, нимфи и божества; особено състояние на влюбеност; традиционен пастирски начин на живот – песни, поетически агони, особена „служба“ (мотивът „ние служим на Музите“). Ето как се появяват и осмислят тези топоси, персонажи и мотиви, от които е съградена буколиката.

Островът, пасбището, Златният век

Античността разказва за Островите на блажените, за митичната страна на хиперборейците, посещавана от Аполон, както и за о. Схерия (земята на феаките) и за страната на лотофагите като за далечни, мечтани и непостижими за обикновения човек божествени топоси. В старогръцката митология царството на Хадес – Аид – също е мислено като „подземно пасбище“. Островите на блажените, Елисейските полета са митически *locus amoenus*, намиращ се на края на земята. Античният обобщен образ на тази древна митологема – страната на вечното щастие и блаженство – първоначално е свързан с представата за полета, огрени от вечно слънце, царство на любов и хармония, на справедливост, благоденствие и радост. Най-често топосът е локализиран в Крайния Север (Хиперборея¹⁶), а по-късно се асоциира и с Аид¹⁷ – отвъден свят, обитаван от душите на героите и на праведните¹⁸.

Като философска концепция митическият блажен топос поражда на свой ред нови митове и утопии – за „Златния век“, за страната на хиперборейците. Животът на Островите на блажените, представян от античните автори, почти съвпада с описанията на живота на хиперборейците (заети с песни и танци, с музика, пирове и благоговейни молитви към боговете и към Аполон). Двата мотива – за страната на хиперборейците и за Островите на блажените (царство на Кронос¹⁹) – се срещат едновременно в творчеството на Пиндар²⁰. С името на

Кронос се активизира и контаминацията на този островен топос с друг, идващ също от древен мит – за живота през Златния век. Споменът за „Златния век“ се съдържа в най-веселите празненства през античността – Дионисиите и Сатурналиите и донякъде възхожда към представите за веселия и безгрижен живот от Златния век, описан у Хезиод²¹, и за живота в Хиперборея. Аполон и Артемида също са свързани с хиперборейците²². Аполон е слънчев бог, а Хиперборея – страната, където слънцето не залязва по няколко месеца, т. е. от пролет до ранна есен (темпорален ориентир и на пасторала). Хезиод описва живота през Златния век²³ като щастлив и идиличен: земята сама ражда обилни блага, хората живеят в покой и хармония с природата, имат многобройни стада и плодородни поля; дори смъртта на тези дълговечни хора е спокойна и красива. Кронос, управляващ „златния род“ и идиличния топос, също е благ и добър („Дела и дни“) – не прилича на жестокия тиран, поглъщащ децата си („Теогония“). Овидий описва царството на Сатурн по сходен начин – говори за „вечна пролет“ и земи с „реки от нектар и потоци от мляко“²⁴. Тази приказна страна на изобилието е конструирана от устойчиви приказни мотиви, усвоени в старогръцката литература и след това активизирани при Теокрит. Съпоставката между настоящето с пороците на цивилизацията и идиличното минало, опозицията златен век / железен век при Овидий засилва елемента на социалната утопия. Преди римските поети да повторят отново темата за щастливия живот през Златния век, островната утопия е засвидетелствана в редица антични източници – от Омир и Хезиод до Теокрит и Ямбул²⁵. Интересът към островната утопия и към темата за „Златния век“ (като социално-политическа утопия, като определена етическа представа, градена чрез мита) е активен винаги в периоди на големи обществени промени, на политически и социални кризи и трансформации на ценностната система: при Хезиод (VII в. пр. Хр.), при Теокрит, Евхемер и Ямбул (III–II в. пр. Хр.), през I век пр. Хр. в Рим – при Вергилий, Хораций, Овидий, при Диодор Сицилийски и Посидоний. С установяването на принципата в Рим интересът към темата затихва, за да се възроди отново през II век любопитството към четива, свързани с островния топос и Златния век (Лукиан, „Истинска история“).

Градината и Островите на блажените

Във философската традиция (най-вече при епикурейците) получава специфична интерпретация древната митологема за Златния век, асоцииран трайно с Островите на блажените. Освен мито-поетически топос, в изкуството на античността се ражда и философски топос, свързан с „блаженото място“, търсено на земята, преди смъртта. Той дискретно присъства и в развитието на буколическата традиция от елинизма насетне. Епикур основава през 306 г. пр. Хр. в Атина своя школа, наречена „Градина“²⁶. „Градината“ на Епикур функционира демократично, включва представители от различни градове и прослойки, както и жени и роби. За Епикур добродетелта е наслада (ἡδονή), а висшата ѝ форма е αταραξία – „невъзмутимост“, свобода от телесни и душевни терзания. За живота на Островите на блажените в подобен смисъл говорят още Хезиод и Пиндар, но Епикур заменя традиционните персонажи, обитаващи това пространство – героите, любимци на боговете, с мъдреците. Така животът на мъдреца в „земните градини“ на блаженството става нов философски мит утопия. Тази утопия е популярна през I в. пр. Хр в Италия. И Филодем от Гадара ръководи епикурейската философска школа в Атина („Градина“). След това, в Италия, става основоположник на неаполитанския епикурейски кръг, в който участват Вергилий и Хораций. В една епиграма Филодем кани Пизон в своята „скромна колиба“; в друга говори за „приятелския кръг“, в който разговорите са по-прекрасни от тези в земите на феаките. Така епикурейското общество от мъдри събеседници отново се обвързва с блажения митичен народ от о. Схерия, описани при Омир. Епикурейски алюзии съдържат „Буколики“ и „Георгики“ на Вергилий, макар по това време той да е по-далече от философията на Градината. Образът на Златния век се явява и в творчеството на стоика Диоген²⁷. При Тибул идиличният топос отново се свързва с „простия селски живот“, без да се назовава вече като Сатурнов век.

Градините на философите, подобно на александрийския Музейон и на римските извъградски вили, имат сходна планировка с митическите образи на блажения топос (sedes beatae) – те са съчетание на природа и култура, на жилище и градина. Градината става архитектурен израз на мито-поетическите утопии, на епикурейския елизиум, където „удоволствието е висше благо“. Затова тя е

оформена с алеи, в които има изображения на антични творци; с дървета, фонтани, езера и/или място с изглед към морския бряг. Не случайно Филодем сравнява градината, в която беседват и пируват мъдреците, с острова на феаките, описан от Омир. С градината на философите в буколиката ще се настани важен за жанра елемент – философската беседа между „учените пастири“, а с „градините на Афродита“ – любовната тематика. Другият характерен елемент на буколиката – пастирският песенен агон, ще открием и в протосюжетите за Аполон и Марсий, Аполон и Пан.

Градината е важен културен топос в изкуството и философията на елинизма, когато се заражда буколическият жанр, както и в римска културата – следващия важен етап от развитието на пасторала, когато се ражда и литературният топос Аркадия. През I в. пр. Хр. в римската култура получава развитие стил, свързан с екзотичният природен ландшафт, с пейзажната идилия, която отразява ескапистките идеи и умонастроения на времето. Носталгията по щастливия „естествен живот“ е устойчив мотив в елегията, буколиката, публицистиката и дидактическите поеми. И утилитарната ландшафтна планировка се заменя с нова – с подчертан афинитет към природата. Процесът на идеализация и естетизация на природата, претворена чрез мечтата за земен рай, се проявява и в присъствието на пищната, красива градина. Така първоначално грубите селски къщи и ферми (*villa rustica*) се заменят с разкошни аристократични извънградски домове на римски аристократи (*villa urbana*) – място за покой, философски беседи и занимания с изкуство и литература.

Елитарната общност, вилата, градината и паркът в европейската култура

Традицията на античната вила с градина се преоткрива в ренесансовото парково строителство и архитектура. Извънградската вила е богато, изискано идилично културно пространство, в което четенето на „Буколики“ и на идилията на Теокрит придобива особен игрови смисъл. Ренесансовата градина е нова концепция за съчетаване на природно и цивилизовано пространство – една „символична интерпретация“ на природата, основана на съответствието между архитектурни форми и природни елементи. Градината и паркът представляват мислене в зрими образи, изразяващо способността да се онтологизират духовни

ценности в пространствени форми. Така през античността градината, посветена на Академ, се превръща в Академията на Платон – легендарен философски топос, опоектизиран и в литературата. Традицията продължава при Аристотел с Ликейона, в който неизменен елемент е градината за разходка и събеседване. „Градината на Епикур“ е следващият етап в тази несекваща старогръцка традиция. В големите елинистичните центрове природата остава отвъд пределите на града, „затова започват да я внасят в градината“ (Богданов 1979: 27), която става неизменна част и от елинистическите дворцови комплекси, и от обикновения дом. Градината през античността въплъщава нагледно и идеята за вечната пролет – пространствен и темпорален образ на бесмъртието. Древните римляни наричали градинаря *topiaries* (майстор на топосите), превръщаш природата в културен ландшафт. Цицерон устроил в своята градина място, подобно на Академията и Ликейона в памет на Платон и Аристотел. Така римската градина се превръща и в образ на миналото (пространствен израз на културната памет), в мост между епохите и между културите – в своеобразна зрима поезия, в химн на миналото, видим и в опоектизирането на руините през следващите епохи като сянка на някогашния Златен век. За античния човек поляната с цветя, дърветата, водата и птиците са обвити в митичен ореол от култове, легенди, митове за богове и герои, поетически и философски цитати. Именно тази жива традиция цитира парковото строителство²⁸. Градината и паркът като буколически и философски топос, осветен от традицията, ще преоткрият ренесансовите архитекти и художници; ще се осмислят и в класицистичния парк с дворец, в английската градина от XVIII век²⁹, в романтическия култ към природата през XIX век³⁰.

Островната утопия

Островната утопия е засвидетелствана в редица антични литературни и исторически текстове: при Ямбул, Ератостен, Аремидор от Ефес, Полибий, Посидоний, Страбон, Плиний Стари, Лукиан. Конструирването на митическия блажен свят има три основни посоки в литературата и социалните утопии от времето на кризата на класическия полис. Едната е свързана с идеализиране на далечни варварски земи и народи, непознаващи цивилизацията (благородни

диваци³¹), намиращи се на края на ойкумена. Другата посока на утопичните конструкции е свързана с античната география – със създаването на островните утопии. Третата посока е темпорална – извеждането на блажения топос назад във времето, в зората на историята (Златен век, Сатурнов век). Общото в островните утопии е запазването на идеята за далечното и за граничното, играещо ролята на край на човешкото цивилизовано пространство. Това е блажено място – без страдания, труд и мъки; без сурова, непредвидима природа. То има смисъл и на свещен, инициращ център. В Крайния Запад се ситуират както Островите на блажените, така и о. Огигия³². Плутарх описва Огигия, на който е плененият Кронос, като златен затвор сред идилична природа. В това описание присъстват елементи, възхождащи не само към Омировия разказ за Одисей при Калипсо³³, но и към митовете за Златния век, за Елисейските полета, Островите на блажените³⁴. В идилията и сродните ѝ жанрове от елинизма дискретно присъства свръхзначението, носено от мита – знанието за тези блажени островни поля, където любовта често е не само блаженство, но и затвор, мъка, страдание. Традицията в буколическия жанр тръгва от поети, живеещи по гръцките острови. Действието в техните творби не случайно протича на острови: Сицилия при Стезихор, Кос и Сицилия при Теокрит, Лесбос при Лонг. Появата на Лесбос в буколическата литература отново не е случайна. Това е един от седемте велики острова на Егейско море, отломък от свещената планина Ида, наричан също Иса по името на дъщерята на Макарей, прелъстена от Аполон (като пастир). Кос, Хиос и Лесбос се славят и с най-доброто вино в Елада; на тях земеделците и скотовъдците почитат Аполон и Дионис. Лесбос е обвит и в литературна слава – родно място на китареда Арион, обожествен от Аполон; на Терпандър (поет и музикант, въвел 7-струнната лира и създал китародичния ном), на Алкей и Сафо. Вергилий ще замени островния топос с континентална Аркадия – във функцията ѝ на абстрактно далечно място, идилична пастирска обител. Той следва предимно късната старогръцка литературна и философска традиция, затова, може би, поетическата условност надделява над влиянието на фолклорно-митологичната архаическа семантика с така характерния образ на митическия остров. Оттам насетне пасторалът в западноевропейската култура ще следва тези две посоки, свързани с идеята за идиличния топос: той е представян или като

далечен остров, или като екзотично уединено място (гора, далечна дива земя, непозната страна). Ренесансовите пасторали най-често цитират античните текстове и Сицилия, Аркадия, о. Китера, „островът на Вакх, Афродита и Церера“ са високо честотни в литературата и живописата. Дистанцията, усамотеността на този топос е подчертана както пространствено, така и темпорално. Идиличният остров, пастирските полета са „пейзаж да духа“; често знакът за тях са руините – сянка на отминалия Златен век.

Островът и градината присъстват и в средновековната култура, устойчиво се закрепват и в утопичните романи през Ренесанса. Това винаги ще е далечно „щастливо място“, пространство с интензивен интелектуален и емоционален живот – свят на философстване и на любовни преживявания, както и празник за сетивата³⁵. В ренесансовата литература се появява и сюжетът любов в градините на Армида³⁶. Вълшебния остров на Армида е някъде далеч в океана. Там нимфи съблазняват героите, опитвайки се да ги отклонят от воинския им дълг. Под дърво, сред идиличен пейзаж е и омагьосаният Риналдо (Тасо, 15:57-58), „оковаван“ във вериги от цветя (лилии и рози), далече от „реалния“ свят на войни и героизъм, доблест и страдание. Аналогите с Афродита, както и с мита за магьосниците Медея, Кирка, с трагичната любов на Еней и Дидона са очевидни. Градината на Армида напомня също и за друг важен топос – за градината на Алкиной, царя на феаките („Одисея“, VII, 112-131).

Пастир и нимфа, Ерот, царството на Пан, Афродита, Церера и Вакх

Пасторалните жанрове имат няколко „обща места“, родени с древните митове и ритуалите на плодородието. Това обяснява устойчивото присъствие на персонажи като пастири, нимфи и богове, както и наличието на трагичен любовен сюжет, близък до инициационната схема в мита. Протосюжетът на трагичната любовна история – разказ за млад юноша ловец/пастир с божествен произход, влюбен в нимфа (или обичан от нимфа целомъдрен юноша), се свързва с митовете за Дафнис, Пан и Сиринга, Ацид и Галатея, Аполон и Дафне, Адонис, Иполит, Нарцис, Орфей и Евридика, с ловци като Актеон, Кефал. Любовта най-често е пратена от Афродита, а съдбовно участие в трагичната гибел и/или спасение на юношата винаги имат Артемида и Афродита, Ерот и Аполон. В

пасторалните сюжети божествата Пан, Аполон и Артемида, както и нимфите и сатирите, винаги имат отношение към означаването на опозицията природно, диво / култура, а Афродита, Ерос, Вакх и Церера са знаци на любовта, на любовната стихия и опиянение, на радостите от младостта и живота.

Градините на Афродита

Афродита е неизменен персонаж на буколиката, на аркадийния топос. Тя е не само символ на любовната стихия и неин първопричинител, но и знак за вечната пролет (младост, красота). Древният образ на богинята със златни коси³⁷, шестваша из поляни от цветя, градини и гори, съпроводена от харити, хори и нимфи, е неизменен смислов и образен план на буколиката. Тя въплъщава сладката нега на любовта. В елинистичните текстове Афродита се свързва предимно с градините на любовта, ситуирани в островния топос. Богинята дарява любов, но и наказва сурово онези, които не се подчиняват на волята ѝ (Иполит, Нарцис). С волята на Афродита и намесата на Артемида се обясняват трагичните любовни истории на младите влюбени от античните буколики. Флорентинският неоплатонизъм през XV век ще възкреси тази тема в изкуството, както и Платоновата идея за двете Афродити (Урания и Пандемос). Като образи на плодородието и пролетта (аналог на младостта – сезон на човешкия живот), в пасторалните жанрове винаги присъстват устойчива група персонажи, съпровождащи Афродита. Това са Пан, Церера, Вакх, фавни, свитата на Вакх от сатири.

Церера се асоциира със земята, зърното, плодородието. Тя е свързана с италианските земеделски ритуали, но в литературните текстове от елинизма насетне е само персонификация на изобилието. Затова най-често е съпроводявана от веселие, пирове и забави – от Вакх (мотивът без Вакх и Церера Венера мръзне). Пан, Фаун, сатирите и фавните (устойчиви персонажи на пасторала) са древни хтонични същества, символизиращи мощта на природата. Пан е роден в Аркадия, а Фаун – в Сицилия – двата главни топоса на буколиката. Затова хакаактеристиките и функциите на тези божества не се променят и в пасторала. Те са брадати, козлоноги еротични демони, свирещи на флейти; прекарващи времето си в пирове и преследване на нимфи. Пан е син на Хермес, покровител

на стадата и пастирите в Аркадия – козлоного рогато божество, олицетворяващо живота сред планинските ливади и пещери. От покровител на пастирите той се превръща във всеобщ символ на възобновяващата се природа. Сюжетът „Триумфът на Пан“ е свързан именно с любовната тема в буколиката³⁸. През Ренесанса Пан, Вакх, фавни и сатѝри олицетворяват сладострастието, удоволствията и земните наслади; стават част от алегоричния разказ за двете начала в човешката природа (духовно / чувствено, интелектуално / телесно). Същият смисъл носи и образът на циклопа пастир Полифем, появил се в идилията с Теокрит. Хиперсексуалността на тези образи (сатѝри, силени, фавни, Полифем) в античността е знак за животинската страна в човешката природа. Сатѝрът е антипод на културната сфера. Този процес на осмисляне и означаване на двете природи на любовта (двата Ероса) е характерен за късната архаика и най-вече за класическия и елинистичния период, когато любовно-еротичните сюжети се лишават от първоначалния си сакрален, религиозен, култов смисъл.

Поляната, Ерос и Танатос

Храм, гора, поляна, градина – тази мито-ритуална топка откриваме още преди разцвета на старогръцката мелика, при Омир, Хезиод, в „Омирови химни“. Любовта и говоренето за нея традиционно се обвързва с градината на Афродита и градините на Адонис. Старогръцката дума за поляна, пасбище (λεϊμόν) още от времето на архаичната лирика носи еротичен смисъл. Но той не е единствен. Поляната се свързва и с отвъдното – със смъртта, с полята на Аид. В гръцката теогония има и друг важен момент, касаещ разбирането за тънката граница между Танатос и Ерос.

По Хезиод малко след появата на Нощта и бедите се раждат любовната Надежда и Измамата – две същности, свързвани с Афродита. Редом с божествата, персонифициращи смъртта (Танатос и Керите), се появяват сродни в семантично отношение фигури – красиви и прелъстителни женски образи, знаци за гибел и лишение, за фатална любовна съблазън. Такива са омайните сирени, за чийто остров Омир говори като за „бряг разцѝфтял“ – *leimon anthemoeis*³⁹. Аналогични по функции са и нимфата Калипсо от о. Огигия⁴⁰, Хесперидите – дъщери на Нощта, обитаващи също крайния Запад. Те живеят редом с Горгоните и са

наречени „звънкогласни“, подобно на Музите и Сирените и подобно на Калипсо, която „пее звучно“ (Од., V, 61) и „омайва с възшебни и галени думи“ Одисей (I, 56-57). За смъртните блаженото щастие на любовта не винаги е достъпно. За него понякога трябва да се прекоси смъртта, границата (напр. в мита за Орфей и Евридика; за Одисей, сирените и Калипсо). Така другият модус на смъртта става любовта – гибелна и изпепеляваща страст, която Афродита и Ерос пращат на смъртните.

В буколиката не случайно се настанява този зареден със смислово напрежение топос – поляната, пасбището (знак за любов/смърт). Оттам и темата за любовта от елинизма насетне ще е устойчиво свързана с мотива за трагичната любов. Женските персонажи в буколическите жанрове също остават амбивалентни – нежни и прелъстително гибелни (като Сирените, Калипсо, Армида, Алцина). Не случайно те са нимфи, красиви магьосници, в които се влюбват смъртни хора, юноши. Тези същества обитават друго пространство – гранично, далече от богове и хора (в крайния Запад, на входа към отвъдното, на самотни острови). Мотивът пастир и нимфа онагледява тази памет на жанра, неговите мито-ритуални корени и изначална семантика, разгърната в античната лирика. Другата вариация на персонажната двойка в буколиката е музикант/поет и нимфа (Орфей и Евридика), а през Ренесанса и рицар и красива магьосница (Руджеро и Алцина, Риналдо и Армида).

От древните култове към природата се запазва и почитането на дървото и пещерата (знак най-често за Пан, за дивото начало, както и за граница, вход към отвъдно). Пещерата е и пространство на любовта, на „любовния затвор“. Флоралните мотиви в пасторала също имат своя любопитна история. Адонис се ражда от дърво (мирт, посвещаван на Афродита); лозата е символ на Дионис, Аполон е свързан с лавъра (Дафне), космическият ясен се появява в еклогите на Вергилий и в романа „Аркадия“ на Санадзаро. Дървото символизира ритъма на вселената (младост–зрялост–старост) и вечното възобновление. Дриадите, спътнички на Артемида, също са свързвани със свещени дървета като дъб, ясен, лавър и символизируют природата. Пасторалните жанрове експонират най-вече идеята за любовта, за пролет и младост – чрез вечнозелените дървета като мирт, лавър. Цветята и плодовете в аркадийния топос също са атрибути на

персонифицираната природа (на Флора, Церера), както и на Афродита; знаци за мимолетността и очарованието на младостта и любовта. Цветните градини се свързват и с Островите на блажените (особено роза, лилия, теменуга); пролетните цветя се раждат от благодатната намеса на Зефир и Флора. Цветя често се появяват от кръвта на вегетални божества (Атис, Адонис, Хиацинт). Този пътър флорален каталог неизменно присъства в буколическите текстове. Той е образен и смислов фон, на който се разгръща любовта.

В пасторала има устойчива група митологични персонажи и протосюжети, тръгнали с тях. Това са разказите за Адонис, Дафнис, Аполон, Пан и Галатея.

Песните, свързани с Атис, Адонис и Дафнис, са от дълбока древност. Възхождат към религиозните чествания на вегеталните божества. Тъгата е основно религиозно настроение, общ мотив в тези празненства – религиозни песни-плачове по гибелта на Адонис, Дафнис, Атис. В тях се предава скръбта на Афродита за Адонис, на Кибела за Атис.

От Сирия през Кипър в цяла Елада прониква култът към Адонис. Още архаичната старогръцка лирика пее за него. По запазените фрагменти се съди, че гръцкият празник на Адонис е бил през лятото и ранната есен, а не през пролетта, както е във Вавилон. Тези сезони са важен темпорален ориентир на буколиката, съдържащ се в десетки антични и ренесансови текстове (още при Теокрит, в романа на Лонг). Общото между Атис⁴¹, Адонис⁴² и Дафнис, което ги сродява в протосюжета на ранната (фолклорна) буколическа песен, е че са вегетални божества, изобразени като млади и красиви юноши, най-често пастири (и/или ловци), възлюбени на богини. Те загиват при трагични обстоятелства и после са възкресени от богинята. Митът за Адонис е сроден с този за Атис и с други любими на буколиката сюжети – за млади и божествено красиви ловци, загинали поради ревността на Афродита или от гнева на Артемида (Актеон, Кефал). В гръцките митове и историята на Атис се променя – той е ловец, убит от див звяр в гората, подобно на Адонис. В обредните чествания на вегеталното божество Адонис има един любопитен елемент, който има връзка с буколическия топос – т. нар. „градина на Адонис“. Тези обичаи били запазени в Сицилия в пролетните и летни земеделски празници на плодородието. Обредните песни в чест на Адонис изпълнявали с флейта. Пеели ги и пастирите в песенните агони, защото

Адонис бил почитан като божествен пастир. За разлика от мистериите, свързани с Деметра, честването на Адонис било всеобщ празник. В идилияте си Теоокрит описва празника, химните и песенните агони. Другият персонаж, присъстващ в сицилийския пастирски фолклор и „преминал“ в лириката чрез Стезихор, е Дафнис. Син на Хермес и брат на бог Пан, Дафнис също бил отгледан от Пан и нимфите в планината Ида или на о. Сицилия. Любимец на богове и нимфи, и той загинал млад заради любовта и ревността на нимфа/на Афродита. Песните за изгубеното щастие, които пеел младият Дафнис преди смъртта, станали първите пастирски песни. Те от своя страна дават началото на дълга литературна традиция, възникваща още в архаиката. В културата на елинизма настъпват съществени трансформации при усвояването на посочените мотиви и сюжети. Важен момент при рецепцията им е извеждането на любовно-еротичния мотив като доминантен за буколиката. Тъгата и еротизмът стават характерни елементи на идилията, на римската буколика и елегията, а после и на пасторалните жанрове през Ренесанса.

Аполон и буколическите песни

В елинизма централни божества от религиозния пантеон са Деметра, Аполон, Афродита, Хермес (почитан като пастир). Аполон Номий и Аполон Ликейски са древни ипостаси на божеството, говорещи за една от най-ранните му функции – пастир и защитник на пастирите и стадата. Архаическият Аполон е божество, свързано със земеделието и скотовъдството, с природата и слънцето. Той е мислен като ловец и пастир. Едва в героическата митология започват да преобладават „културните“ му функции, свързани с музическите изкуства. Това става през VII в. пр. Хр., времето и на първата голяма музикално-поетическата реформа в Елада, с която започва старогръцката хорова лирика⁴³. Така Аполон се превръща в Музагет, свързва се с прорицателския дар. Сицилийското божество на природата Фаун, аналог на гръцкия Пан, също праща пророчества в сатурнийски стих, звучащи от свещени дървета. Бог Пан бил почитан най-много в Аркадия, където имало негов оракул. И той като всички горски божества притежавал пророческа дарба. В елинистичната епоха се обвързват двата мотива – за прорицателския дар на бог Аполон и на „великия бог Пан“.

Буколическата тема в периода на елинизма усвоява предимно три важни функции и образни превъплъщения на митическия Аполон – като пастир, като музикант и певец (баща на Лин, Орфей); свързва го и с песенния агон на пастирите. Най-често Аполон е представян като божествено красив пастир, седящ под лаврово дърво сред поляна, свирещ на лира (китара, форминкс). Този идиличен и в същото време осветен от божественост образ на пастира ще запечата идилията още от времето на Теокрит. Трагичните любовни изповеди на младите „литературни пастири“ в буколиката цитират образцовия, *парадигмален любовен сюжет за Аполон и Дафне*⁴⁴, за трагичната, но вечна любов на бога към красивата и целомъдрена нимфа. Лириката на елинизма естетизира страданието, несподелената любов и смъртта, превръщайки ги в знаци на вечната и непокорена от Хронос и Танатос сила на любовта. Драматизмът минава през филтъра на философската нега, спокойната печал и копнежна медитативност, не прекрачва в чисто трагическите територии на друг жанр, не превръща смъртта в трагедия, а я опоектизира, извисява и ѝ придава философска дълбочина и изтънченост. Такава е любовната трактовка на митическите прецеденти, които служат за фон на пастирските истории в буколиката. Пастирът музикант, страдащ от любов по нимфа (Аполон – Дафне) е един от основните митически мотиви в идилията, в буколическия сюжет. Той от своя страна е положен в идиличен пастирски край, напомнящ страната на хипербореите, посещавана от Аполон.

Артемидата е друг важен персонаж за оформянето на протосюжета на идилията. Тя олицетворява природното, дивото начало, а също така и целомъдрието (антипод на Афродита). Като божествена дева (Кинтия, Делия) тя ще присъства в любовната лирика (от римската елегия насетне), ще е причинител на трагичните развръзки на много любовни истории, свързани с млади пастири и ловци, защото в тях винаги участват нимфи – девы от свитата на Артемидата и/или самата Артемидата.

Централен персонаж за буколиката е пастирът. Той неизменно присъства в идилията и другите пасторални жанрове, възникващи от елинизма насетне.

Пастирът

В мито-поетическата традиция той има няколко важни функции: на защитник и пазител, на наставник и водач. Пастирът е причастен към природната мъдрост, общува с природата и с отвъдното (отвъдното като „пасбище“, като символично гранично пространство между световите, между богове/хора, цивилизация/природа).

1. Пастирът медиатор

Пастирът във всички традиционни култури е медиатор между отсамното и отвъдното, между природното и човешкото. Той е свързан повече с природното (дивото, хтонично начало), отколкото с културното: обитава края на цивилизованото пространство – планините и полетата отвъд градските стени. Тази характеристика на пастира се опоектизира в утопийните литературни светове на буколиката, издигаща в култ естествения човек, живеещ далече от светската суета – мъдрец в лоното на природата. Буколиката използва няколко ярки образа на митологични пастири, изразители на тази същност на персонажа: Пан, Фаун, Полифем, фавни и сатъри, Дафнис, както и Силен, отгледал заедно с нимфите малкия Вакх. Пан и Дафнис са не само пастири, но и синове на Хермес (медиатор между световите, свързан със стадата и пастирите, мислен и като пастир на душите, съпровождащ ги в Аид). Оттук и устойчивото обвързване на образа на пастира в литературната традиция с идеята за времето, кръговрата във вселената и „сезоните“ на човешкия живот. Двужначността на образа в буколиката е подчертана както темпорално (сезоните са пролет, лято и ранна есен), така и чрез персонажите: юноша пастир / мъдър старец (главен пастир и наставник на младежите).

2. Пастирът – защитник и пазител

Една от основните функции на митическия пастир е да защитава полята, стадата, скотовъдците. Той е с божествен произход, първоначално е самото вегетално божество (напр. Пан, Фаун, Деметра /Церера/, Хермес и Аполон в ипостаса им на пастири). Реалните пастири са роби, притежаващи много умения: те са опитни скотовъдци, воители и пазители на стадата; живеят по пасбищата, наричани „общо поле“. Ръководени са от стар и опитен пастир – грамотен мъж, който води счетоводството. От тази реалност в изкуството през елинизма и в римската литература се появява образът на „литературния пастир“; запазва се и фигурата

на старейшината. Философската традиция добавя към образа на пастира и значението на мъдрец, на философ, съзнателно отказал се от социума и правилата на града. Мъдростта и благополучието на човека от Хезиод насетне се обвързват с мярата, с простия селски живот и труда на земеделеца и скотовъдеча. В римската литература по времето на Октавиан Август се създават десетки произведения за земеделието и скотовъдството, актуализиращи и преосмислящи образа на пастира в нови поетически и философски аспекти.

3. Пастирът – мъдър наставник

В романа на Лонг пряката връзка с тези функции и роли на пастира е изведена чрез появата на стария пастир Филет по време на Дионисовите празници, „когато се ражда виното“, когато всички гледат Дафнис и се възхищават на красотата му, сравнявайки го с бог Дионис. Филет е „старец в козя кожа“, изпял много песни на Пан и Нимфите, предводител на стадата⁴⁵. Буколическият топос в романа е зададен и чрез подробно описание на градината на стария Филет, „отгледана от ръцете му“. Старият и мъдър наставник пастир става устойчив персонаж както на античната буколика и на елинистичния буколически роман, така и на следващите образци в тези жанрове – през епохата на Ренесанса и след това. Такива са старият пастир Палинодий (Спенсър, „Пастирски календар“); мъдрият старец, напътстващ Азио (Санадзаро, „Аркадия“). С функцията на стар пастир и наставник в любовта се появява и старият Приап при Теокрит (I, 21, 83 и сл). В сонетите на Шекспир и Микеланджело ще открием този персонаж в друга трансформация, тръгнала още от Хезиод – в образа на стария поет, напътстващ младия и неразумен свой приятел благородник⁴⁶. Традицията ще се запази през Ренесанса, както и насетне. В пасторалните жанрове често срещан персонаж ще е старият и мъдър пастир⁴⁷.

4. Пастирът в царството на нимфите и Ерот. Младият пастир.

Младият пастир е централен персонаж – обединяващ образ, свързващ всички теми и идеи, заложили в буколиката: младост и красота (в природата и човешкия живот), любов и трагична гибелна страст (Ерос/Танатос), изкуство и учени беседи (философстване), природно и културно; еротично и рационално (двата Ероса), божествено и земно (обожественият Дафнис и сродни митологични сюжети). Пастирите още от Теокрит насетне имат две устойчиви характеристики

– те са в състояние на влюбеност и могат да музицират (пеят и свирят). Римският „учен пастир“ е литературна фикция – художествен образ, роден от епохата и от специфичното усвояване и преосмисляне на дългата старогръцка митопоетическа традиция, от културна мода през елинизма, от новите естетически и философски нагласи, характерни за времето на Октавиан Август. Младият влюбен пастир е и нов еротичен прочит, литературна транскация на любовните сюжети от мита. Елинистичният влюбен пастир обединява двете тенденции, свързани с представата за любовта, родени в митологията и опоетизирани в архаическата лирика, а след това и в изкуството от елинистичната епоха. Афродита праща на младия човек както любовна радост (тихи копнежни страсти), така и безумие. Дали е нежна и споделена страст или тъмна стихия, Ерос е основен модус на човешкото, което опоетизира буколиката. Тя говори за любовта и като агонална изява, като състезание. В елинизма Ерос и Афродита са свързани предимно с играта, с любовното състезание, с еротиката, кокетството, измамата. Венера се превръща и в ревнива, отмъстителна богиня, която пречи на влюбените, вместо да им помага⁴⁸. Оттам и афинитетът към любовни истории с трагичен край. До Овидий за любовта се пее като за препятствие, гибелна страст и страдание, любовно безумие, пратено от боговете; а също и като за игра, увлечение, весела забава. При Овидий любовта може да е и дълга и щастлива⁴⁹. Такава е тя и в романа на Лонг.

Любовта се превръща във висша ценност, в смисъл на човешкия живот. Така идеен център на буколиката, редом с песенния агон, става апотеозът на любовта, на природата, на младостта и красотата. В буколиката се проиграва целият спектър от значения на любовта. В нейното дълговековно развитие това се осъществява в многопосочни смислови интерпретации. Буколическите фабули въпреки привидно многообразие са сходни, героите – също. Те остават в рамките на очертаната устойчива топка, заложената от античната култура и транскрибирана във всяка следваща епоха. Любовта върви редом със страданието; то се опоетизира в песента на младия пастир, осмисля се като универсален модел на космическото и човешкото. Възпява се божественото, отразено в отсамното, в човешката природа, именно чрез знаците на младостта, красотата и любовта. Това е свещенодействие, почти религиозен процес,

отразяващ отношението към природата, боговете и човека в един свят, в който изкуството замества древните митологични и религиозни представи. Този свят на любов, красота и изкуство е светът на Аркадия, светът на пасторала.

5. Пастирът и изкуството (песенният агон, поезия и музика)

Буколическото отношение към природата е задължителен елемент на жанра идилия още от възникването ѝ. То предполага субект, дал художествен израз на отношението си към света и природата – музициращият пастир, пеещ за любовта. Любовната топка на буколиката предполага духови инструменти – сирикс, авлос, флейта, които елинската традиция най-често свързва с пастира. Затова и устойчиви персонажи са именно Пан – митически създател на сирикса, Дафнис – създател на пастирската песен, научен от Пан да свири на сирикс, фригийският сатир Марсий, свирещ на флейта (авлос), създадена от Атина. Духовите инструменти елините мислят като „чужди“, ирационални, събуждащи хтоничното начало. Тази представа е отразена и в митове за състезанията на Аполон с Марсий и с Пан; за авлоса, захвърлен от богиня Атина. Елинската представа за връзката между сирикса и пастира сатир дават своя отпечатък и върху интерпретирането им в буколическия литературен топос. От една страна сириксът е атрибут на пастира, обитаващ дивото, извънкултурното пространство. От друга страна той е инструмент на любовта – символ на вечната любов, надмогваща смъртта (Пан и Сирига). Затова любовните пастирски песни жалби традиционно се свързват с него. В този логически ред са обвързани Пан и Дафнис, а неизменното им присъствие в буколиката е знак за актуализирането на сродни и образцови митически фабули, разказващи за силна любов, страдание и трагична гибел.

През Ренесанса музиката и музикалните инструменти стават устойчив знак за любовта, превръщат се в атрибути на Венера. В пасторалната тема и при интерпретирането на любовно-митологични фабули жената (пастирка, богиня, нимфа) все по-често се изобразява не само с духов инструмент в ръцете, но и със струнни инструменти (лютня, виола). Темата пасторален концерт става любима и на живописиста от Ренесанса до рококо, където от средата на XVI век насетне голото женско тяло (богиня, нимфа) трайно се настанява в композициите, редом

с облечен мъж (юноша, пастир). Преди това, като устойчиво наследство от античния канон, редом с облечената богиня е изобразяван гол мъж (юноша)⁵⁰. Аполон като пастир и Музагет задава другия смислов фон, разгръщащ се в пасторала. Изобразяван като божествено красив млад пастир, свирещ на лира (китара), Аполон задава образа на одарения свише „литературен пастир“⁵¹ – същество благородно и способно на тънки емоционални преживявания, учени беседи и музициране сред природата.

Музикалният агон

От своето възникване буколическите песни са свързани с пастирските песенни агони. След Теокрит и при Вергилий те са важен смислов център на творбата и се утвърждават като жанров белег на буколиката. Песенните агони са свързани с дългата мито-поетическа традиция, с музикалните агони в архаическия и класическия период на Елада, както и със специфичната културна ситуация, родила жанра идилия през елинизма, когато на мода идва увлечението по гръцките религиозни празници. Оттам традиционните песенни агони, характерни за фолклора и за религиозната традиция, преминават и в идилията. В митовете за Аполон има два сюжета, важни и за развитието на буколиката през литературния етап, от елинизма насетне. Това са митовете за състезанието между фригийския сатир Марсий и Аполон и между бог Пан и Аполон. И двата музикални агони се разгръщат на буколически фон и завършват с победата на Аполон. Състезанието между Аполон и Марсий⁵² е агон между лира и флейта (авлос), състезание между природното и културното, своето и чуждото, интелектуалното и емоционалното. Състезанието между Пан и Аполон⁵³ е надсвирване между сиринкс и лира и отново е агон между духов и струнен инструмент; между светлия олимпиец и козлоногия демон на природата⁵⁴. На сиринкс свири също и друг важен буколически персонаж – пастирът циклоп Полифем. Още един старогръцки мит е свързан с историята за Марсий – той разказва как Атина Палада създава авлоса, но го захвърля във фригийската гора, където го намира пастирът Марсий. Любовният сюжет на буколиката (пастир и нимфа, сатир и нимфа) често експлицира борбата на двете начала: Артемида /

Афродита; целомъдрени млади герои / герои, връхлетени от любовната страст и безумие.

Неизменни в изкуството остават поривът на човека към красота, хармония и щастие, култът към младостта и божествената хубост, към любовта като основен битиен модус, към изкуството, към живота, превърнат в изкуство. Пасторалът редом с това включва етически и политически идеи и теми, съзвучни с историческия и социо-културен контекст на времето. Затова той има толкова дълъг и интензивен художествен живот във всички периоди от развитието на западноевропейската култура, става един от „вечните жанрове“ в изкуството. Транскрибирането на пасторалната топка във всички изкуства и през всички векове подсказва устойчивостта на основните битийни модуси, през които човекът мисли себе си и за света и дефинира смисъла и предназначението на човешкия живот, мисията на изкуството, представите за Ерос/Танатос, човек/природа, цивилизовано/диво, божествено/земно. В основата на тези светогледни представи стои елинската култура, нейните основополагащи твърдения, излъчвани в изкуството от предкласическия период на Елада насетне.

1. Буколиката е елинистичен жанр, модерен през I в. пр. Хр., в духа на който са създадени Вергилиевите еклоги. Буколиката (τά βουκολικά), идилията (εἰδύλλιον) възникват на основата на народните сицилийски песни – песенни агони на пастирите. В литературен жанр идилията се превръща при Теокрит
2. В периода на старогръцката архаика жанрът се мисли като система от формални правила и като функционалност. Затова няма строга и ясна жанрова регламентация; жанровите структури не са отделени от извънлитературната ситуация, от обредния контекст. В т. нар. „вторична фолклорна култура“ става постепенното откъсване на това слово от първичната му свързаност с празника и с твърдия контекст от значения, носен от средата, в която функционира. Вж. и Богданов 1989; Фрейденберг 1998; Аверинцев 1981.
3. Вж. Гаспаров 1997: 524–555.
4. От архаиката до елинизма основните представители на поетическата тенденция, родила идилията, са свързани със Сицилия и о. Кос – родом са оттам или живеят и творят в Сицилия и Кос, черпят творчески импулси от местния фолклор и от сицилийската поетическа школа. Това са Стезихор, Филет и Теокрит, Бион и Мосх.

5. Дорийските пастири в Сицилия създават своя лирика (буколическа песен), за чийто първосъздател и изпълнител се счита митическият пастир Дафнис – син на Хермес, отгледан от нимфите и бог Пан (също син на Хермес). В сицилийския фолклор съществуват множество буколически песни, разказващи за влюбен пастир, загинал от безответна любов. Ежегодно се устройвали и песенни агони на пастирите, възпроизвеждащи митовете за Дафнис. Били изпълнявани по време на обреди, посветени на Артемида, защото според мита Дафнис дълго ловувал заедно с богинята и се радвал на благосклонността ѝ, свирел и пеел пастирски напеви (Диодор Сицилийски, IV; Клавдий Елиан, X. 18).
6. Сицилийският поет Стезихор е сред първите подражатели на тези народни песни. В античността той е сочен за създател на буколическата поезия, наречен е от Елиан „първи буколик“ (X. 18). Фрейденберг предполага, че в древността са съществували певци и музиканти от типа на Дафнис – особено съсловие пастири, „което считало, че произлиза от пастирски богове“ (Фрейденберг 1998: 145). Стезихор възпява любовта и трагичната смърт на пастира Дафнис, пише и за нещастно влюбената Калика, самоубила се от любовна мъка. Според ранната версия на Стезихор Дафнис неволно нарушил любовния си обет към нимфата, за което бил ослепен. Изтерзан от безответна любов, той се хвърлил от скала в морето. Балабанов твърди: „Той пръв е използвал за поезията образа на овчаря Дафнис, когото обичала една нимфа, но който погинал жалко, защото ѝ изневерил с царска дъщеря“ (Балабанов 1939: 77).
7. Омир, „Одисея“, I. 71–73; IX.
8. Овидий, „Метаморфози“ (XIII. 750 и сл). Акид (лат. Ацид) е млад сицилийски пастир, син на речната нимфа Симет и на Фаун.
9. Напр. в жанрове на провансалската лирика като пастурела и реверди. Пастурелата представя диалогична сцена – случайна среща на пътуващ рицар с млада пастирка и любовните увещания от страна на рицаря към неотстъпчивата и остроумна девойка. Произходът на жанра се свързва с Маркабрю, а развитието му – с творби на трувери като Adam de la Halle, автор на достигналата до нас драматургична пасторална творба „Jeu de Robin et Marion“ (ок. 1275–1285), сред първите светски пиеси в Средновековието. Обект на любовта и в лириката на вагантите отново е млада и неомъжена девойка, най-често селянка пастирка, а срещата на героя с пастирката на фона на идиличен пролетен пейзаж и любовният агон на героите е сюжет на античния пасторал – жанр, процъфтяващ и през XII–XIII век в европейските литератури на всички езици.

10. Същинският разцвет на пасторалната литература в Западна Европа е през XVI век, когато влиянието на Теокрит, Проперций, Вергилий, Овидий е неоспоримо и повсеместно, т. е. когато те вече са преведени и широко известни на хуманистите във всички страни, редом с по-малко известни до това време латински поети като Калпурний, чиито еклоги се издават лед 1471 г. в Западна Европа. През XVI век – времето на бурния разцвет на сонетния жанр, *пасторалната поезия* е другата водеща доминанта в културата. Тогава излизат „Еклоги“ на Гарсиласо де ла Вега, „Пастирски календар“ и сонетният цикъл „Аморети“ на Спенсър; пасторални еклоги пишат и представителите на „Плеядата“ във Франция, в португалската и испанската литература се налагат жанровете идилия, еклога, елегия, пасторален роман.

11. „Аркадия“ – пасторален роман в проза и поезия (1480–1496, публ. 1504). Шестнайсти век символично е оброчен от един голям сюжет: той започва и завършва с пасторални романи – „Аркадия“ на Санадзаро и „Аркадия“ (1598) на Лопе де Вега.

12. „Сказание за Орфей“ е първият пасторал, поставен на театрална сцена (1480), с който започва и развитието на операта.

13. Основа за операта става пасторално-митологичната драма: такива са първите оперни пасторали на Пери и Качини, оперите на Монтеверди и М. А. Чести, на Кавали. През XVII век пасторалът доминира във венецианската опера, прониква и на френска сцена – с Р. Камбер и Люли, а в Германия – с Х. Шюц. Традицията ще продължи и през XVIII век – с Франц Зюсмайер („Der Spiegel von Arkadien“, 1794) и Моцарт („Аполон и Хиацинт“, 1767; театрализирана серенада „Кралят пастир“, 1775). Първият същински балет е пасторалът „Цирцея, или Комедиен балет на кралицата“, поставен от италианския балетмайстор Балтазарини през 1581 година в Париж. Оттам насетне това изкуство (до XIX век) ще черпи своите сюжети и персонажи предимно от пасторала, а неговото развитие се успоредява с това на операта. В Парижката опера през XVII век се налага *митологичната опера-балет* с композитори като Ж.-Б. Люли, А. Кампра, Ж.-Ф. Рамо. „Действеният балет“ (*pas d'action*, т. е. драматизиран балет), се налага през втората половина на XVIII век с балетмайстора Жан-Жорж Новер, интерпретиращ предимно пасторално-митологични любовни сюжети

14. Топосът Аркадия се превръща в *културен ландшафт* и от него ще се роди идиличният пейзаж – *условен идеален пейзаж*, който ще присъства и в стотици живописни платна от XV–XVII век. Това се конституира най-вече във

венецианската живопис от XVI век, при Джорджоне и Тициан, а след това и с Клод Лорен, наложил жанра *класически идиличен пейзаж* (след 1630 г.).

15. Първото представление на пасторала на Тасо е във Ферара през 1573 г. (публ. 1580-1581). Следват няколко издания до края на века, а след 1584 година е преведен и във Франция и Англия. Пасторалът на Гуарини също има огромна популярност – множество издания (над сто), както и сценична постановка през 1590 г. Вж. Николова 2006: 277–291.

16. Вж. Николова 2010: 244-245.

17. Според митическата география се ситуираща на различни места: при Омир е в *недрата на земята* („Илиада“, XX), на *запад*; отвъд Океан („Одисея“, XX). Омир говори за „*поля асфоделини*“ („Одисея“, XI, 539) и за Елисейските полета като *обител на душите на праведните* („Одисея“, IV, 563). Така традицията още преди Вергилий осмисля топоса многозначно и го локализира в две различни по характер и свойства пространства. При Вергилий *Аид вече е разделен на Елизиум и Тартар* („Енеида“, IV).

18. Сходни представи има и в други митологии: Валхала в германо-скандинавската митология; полетата на отвъдното, представяни като тучно пасбище в славянската митология и свързвани с бог Велес – покровител на пастирите и стадата.

19. Хиперборейците били потомци на титаните, а морето до Хиперборея наричали Кронидово – по името на Кронос, властващ на Островите на блажените.

20. Пиндар, „Олимпийски оди“, II, 51-67.

21. Хезиод, „Дела и дни“, 109-120.

22. По Аполодор (I, IV, 5) Артемида е застъпница на хиперборейците. Пиндар в ода, посветена на Херакъл Хиперборейски, също говори за Хиперборея, а Диодор я посочва като родина на Лето, майката на Аполон и Артемида. *Лебедът* – свещена птица на Аполон, е символ на Хиперборея и ипостас на Зевс Хиперборейски.

23. Понятието „век“ („златен век“) се появява при Вергилий („Енеида“, VI, VIII). При Хезиод терминът е „златен род“, у Овидий е „златно поколение“ (aetas, proles).

24. Овидий, „Метаморфози“, I, 89 и сл.

25. Ямбул е автор на утопичния роман за пътешествие през Етиопия до щастливия *остров на Слънцето*, където героите пребивават 7 години (по сведения

у Диодор, II. 55–60). Романът оказва влияние върху развитието на ренесансовите островни утопии в литературата (Т. Мор, Кампанела, Бейкън и др.).

26. Влиянието на философията на Епикур при младия Хораций, наричащ шеговито себе си „прасенце от стадото на Епикур“, е видимо в творби като „Сатири“ (II, 4). През 54 г. пр. Хр. излиза поемата „За природана на нещата“ на Лукреций Кар, а през 45 г. пр. Хр. Вергилий се включва в епикурейското общество. В еклогите му се чувства епикурейската етика, топиката на градината, а философската тема в „Буколики“ се среща с буколическата тема за Аркадия и нейните обитатели.

27. Вж. Шахнович 2003: 61-75.

28. Вж. Вулих 1985: 62-67.

29. В самото начало на века се появява английската „ландшафтна градина“ (landscape garden). Парковото изкуство в Англия е вдъхновено от френската живопис (от пейзажите на Пусен, Лорен) и от идеята за възкресяването на античността. Така се появява и паладианството. Градината и паркът се превръщат в картина – картина, в която може да се влезе. Често тази пейзажна „картина“ е назована като *Елизиум* (митически *locus amoenus*). Идиличният топос (парк, градина) цитира и „остров Китера“, „градините на Афродита“.

30. Пасторалната тема през XVIII век се открива и в *парковото изкуство* (градината), и в *живописа* – със сюжета „*fêtes champêtres*“ в картините на Ланкре, Вато, Фрагонар. В периода на разцвет на стила рококо сюжетът „галантен празник“ има множество реализации не само във Франция, но и в Италия. Аркадийният топос присъства главно чрез остров Китера, представен като любовен рай, галантно царство. Доминиращи мотиви и образи в живописа на рококо са Ерот, Вакх, Афродита-Китерия, Адонис, пастири, пейзажи с анакреонтски мотиви, „роза на сладострастието“ (*la rose de volupté* – символ на Венера и на чувствените наслади) – една условна, пасторална, митологична география, обитавана от млади аристократи. Остров Китера се превръща в универсална еротична утопия, в „Островите на блажените“ от периода на рококо. Стилът рококо не случайно се свързва най-вече с интериора, с интереса към детайла, с декоративните форми. Галантните сцени с „пастири и пастирки“, изобразявани в живописа, шестват навсякъде в изкуството на XVIII век.

31. Идеализацията на варварите – щастливи народи, живеещи далече от гръцкия свят, откриваме още у Омир (лотофагите, феаките). През елинизма и в римската

литература това е една от водещите утопични тенденции. Присъства главно при автори с гръцки произход като Посидоний, Диодор, Страбон.

32.Омир, „Одисея“, V. На острова на Калипсо Одисей пребивава 7 години, обещано му е безсмъртие и блаженство, ако остане там завинаги и сподели любовта на нимфата магьосница. Името на Калипсо („тази, която скрива“) сочи древната ѝ връзка с подземното, с отвъдното.

33.Остров Оигигия още при Омир е идиличен топос, управляван от нимфа възлешбница, живееща край пещера, сред пищна природа: с извори и зелени морави, „лоза избуяла“, „черни тополи, елхи, благовонни кипариси“, в чиито клони живеят множество птици.

34.За островната утопия в античния изворов материал вж. и Широкова 1996.

35.Изобилната и щедра природа дарява човека със светлина, простор, вода, растения и животни: мотивите „триумфът на Флора“, „триумфът на Венера“ в литературата и живописата.

36.Мотивът Риналдо и Армида, градината на Армида (Тасо, „Освобождения Йерусалим“, XVI).

37.Подобна е и портретната характеристика на Хлоя от пасторалния роман на Лонг.

38.Пан – „всичко“ и „Omnia vincit Amor“, т. е. любовта побеждава всичко, дори злия си враг – времето

39.„Одисея“, XII, 158 и сл. На тези *цветни поляни* има и купчини от човешки кости – на загиналите поради чара и еротичния зов на сирените. Сирените също пеят – като Музите, но мамещата им хубост и словата на песните им са свързани със смъртта.

40.Омир, „Одисея“, I. 50, 85. Ougie е определение, което Хезиод дава на „водите вечни и древни на Стикс“ („Теогония“, 806). „Оигигски“ – прен. „древен“.

41. Атис е фригийски млад овчар, син на нимфа, в когото се влюбва Кибела. След изневяратата на юношата богинята го наказва с безумие и Атис загива в гората (край планинска пещера), но по молба на Кибела бива възкресен и обожествен. Фригийските и елинските култове се сливат на о. Кипър, откъдето е и „кипърската богиня“ (Киприда). Тук е ситуирана и родината на нейния любимец Атис. Култът към Атис прониква и в Рим през III в. пр. Хр. и се слива с този към Адонис.

42.Митовете за Адонис разказват как дъщерята на кипърския цар (Мира), превърната в дърво, ражда Адонис. Той е пастир, отгледан е от пастири; в него

се влюбва Афродита (както и Персефона). Адонис загива по време на лов, но бива възкресен и живее две трети от годината на земята – с Афродита, а през зимата – при Персефона.

43. Вж. Николова 2010; Гаспаров 2000.

44. Овидий, „Метаморфози“, I, 451 и сл.

45. Лонг, „Дафнис и Хлоя“, II, 2, 3.

46. Хезиод в „Дела и дни“ отправя мъдри наставления към младия си брат Перс; Теогнид в елегииите си – към младия аристократ Кирн; Сенека разработва моралните идеи на стоицизма в „Нравствени писма до Луцилий“ (120 диатриба, отправени към младия Луцилий).

47. Напр. старият Ментор от романа на Фенелон „Приключенията на Телемах“ (*Les Aventures de Télémaque*, 1699); островната утопия и Стареца в романа на Б. дьо Сен-Пиер „Пол и Виржини“ (*Paul et Virginie*, 1787).

48. Напр. сюжетът за Амур и Психея при Апулей („Метаморфози“).

49. Напр. Кефал и Прокрида, Филемон и Бавкида.

50. Религиозният елемент в това означаване (голо/облечено тяло) е много силен – божественото е невидимо, сакралността предполага скритост.

51. Още в „Теогония“ се появява този мотив: в планината Хеликон Хезиод е научен от Музите на изкуството на „божествената песен“. Така от *пастир* той се превръща в одарен свише *рапсод*.

52. Овидий, „Метаморфози“, VI, 382-400.

53. Овидий, „Метаморфози“, XI (Мида). Сюжетът е комичен, за разлика от трагизма в разказа за наказанието на Марсий (Аполодор, I, 4. 2).

54. Музическият агон се изпълва с нови значения през епохата на Ренесанса. Той трайно ще изобразява вече и самочувствието на артиста – любимец на Музите, и агона между творците. Състезанията на Аполон с Марсий и с Пан се оказват „койнос топос“ на всички ренесансови литературни и живописни творби, философски, литературни и музикални трактати.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев 1981: Аверинцев, С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература. // Поэтика древнегреческой литературы. Москва: 1981.

- Аполодор 1992: Аполодор. Митологическа библиотека. София: Наука и изкуство, 1992. Превод от старогръцки Мирена Славова.
- Балабанов 1939: Балабанов, Ал. Любов и поезия. София: Хемус, 1939.
- Богданов 1989: Богданов, Б. История на старогръцката култура. София: Наука и изкуство, 1989.
- Богданов, 1979: Богданов, Б. Литературата на елинизма. София: Наука и изкуство, 1979.
- Вергилий 1980: Публий Вергилий Марон. Буколики. Геогрики. Енеида. София: Народна култура, 1980, превод от латински Г. Батаклиев.
- Вулих 1985: Вулих, Н. В. Эстетика и поэзия римского сада (Век Августа). // Античная культура и современная наука. Москва: 1985.
- Гаспаров 1997: Гаспаров, М. Л. Поезия и проза – поетика и риторика. // Гаспаров, М. Л. Избранные труды, Т. I. О поэтах. Москва: 1997.
- Гаспаров 2000: Гаспаров, М. Л. Древнегреческая хоровая лирика. // Гаспаров, М. Л. Об античной поэзии. СПб.: Азбука, 2000.
- Диодор 2005: Диодор Сицилийский. Историческая библиотека. // Греческая мифология. СПб.: Алетейя, 2005.
- Елиан 2009: Елиан, Клавдий. Шарени истории. София: Архетип, 2009. Превод от старогръцки Н. Шаранков, Н. Панова.
- Лонг 1976: Лонг. Дафнис и Хлоя. // Антични романи. София: Народна култура, 1976, състав. Б. Богданов.
- Николова 2006: Николова, Д. Топосът Аркадия в ренесансовата култура. // По следоу оучителю. Юбилеен сборник в чест на доц. д-р Пеню Пенев. Пловдив: УИ „П. Хилендарски“, 2006.
- Николова 2010: Николова, Д. Идеята за човека в старогръцката лирика (архаика и класика). Пловдив: УИ „П. Хилендарски“, 2010.
- Овидий 1981: Овидий. Метаморфози. София: Народна култура, 1981. Превод от латински Г. Батаклиев.
- Омир 1976: Омир. Илиада. София: Народна култура, 1976. Превод от старогръцки Ал. Милев и Бл. Димитрова.
- Омир 1981: Омир. Одисея. София: Народна култура, 1981. Превод от старогръцки Г. Батаклиев.

- Фрейденберг 1998: Фрейденберг, О. Миф и литература древности. Москва: Восточная литература, РАН, 1998.
- Хезиод 1988: Хезиод. Теогония. Дела и дни. Омирови химни. София: Народна култура, 1988. Превод от старогръцки Станка Недялкова, Р. Константинова, Г. Вълева, Б. Атанасов.
- Шахнович 2003: Шахнович, М. М. Мифологеми „остров блаженных“ и „золотой век“ в римском эпикуреизме. // Образ рая: от мифа к утопии. Серия „Symposium“, вып. 31, СПб.: 2003.
- Широкова 1996: Широкова, Н. С. Ultima Thule (представления древних о Крайнем Севере). Античное общество-2. Тезисы Докладов научной конференции 1996 года, Центр антиковедения СПбГУ. <<http://centant.spbu.ru/centrum/publik/confcent/1996-11/shirok.htm>>.

Дияна Николова е доктор по филология (2008) и главен асистент във Филологически факултет на ПУ „П. Хилендарски“. Преподавател в Пловдивски университет „П. Хилендарски“ по Антична и западноевропейска литература, Сравнително литературознание, Антична литература (курс лекции към специалност Актьорство за драматичен театър – 2006/2007), Педагогически факултет. В Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“ лекционен курс по западноевропейска литература (1994–1996) .

Участия в научни проекти: От 2000 г. – „Рецепцията на атическата трагедия в България“, Фонд Научни изследвания и мобилни проекти, Пловдивски университет „П. Хилендарски“, р-л доц. д-р Клео Протохристова. От 2002 г. – „Атическият трагически текст и изкуствата (Българският казус)“, Фонд Научни изследвания и мобилни проекти, Пловдивски университет „П. Хилендарски“, р-л доц. д-р Клео Протохристова.

Научна тематика: антична литература и култура, западноевропейска литература, сравнително литературознание, културология, изкуствознание.