

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ  
КАТЕДРА „СЛАВИСТИКА“

**ЖОРЖЕТА ПЕТРОВАЧОЛАНОВА**

МИТОПОЕТИЧЕН ГЕНЕЗИС, ХУДОЖЕСТВЕНА ЕВОЛЮЦИЯ И  
КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЯ НА ЕЗЕРОТО В ПОЕЗИЯТА НА ЧЕШКИЯ РОМАНТИЗЪМ

---

Автореферат на дисертация за придобиване на  
научната степен „доктор на науките“

област на висше образование: Хуманитарни науки  
професионално направление: Филология  
научна специалност: Теория и история на литературата

**Пловдив**  
**2018**

## СЪДЪРЖАНИЕ

PROLEGOMENA.....	4
Методологически аспекти на изследването.....	4
Мотивация на изследователското поле.....	5
Опит за дефиниране на понятието за пейзаж.....	5
Природна емпирия и пейзажна образност.....	6
Лингвистични ракурси.....	7
Митопоетически инструментариум.....	8
Литературният мит и митът в литературата.....	4
АНТИЧНОТО ЕЗЕРО.....	4
Античната идея за природата.....	4
Locus amoenus и буколическият пейзаж.....	4
Между блатната плитчина и дълбоката пещера.....	4
Животът е променящо (се) движение.....	5
Езерният епоним.....	5
Езерото като хтонично пространство.....	12
Езерото като инфернално пространство.....	6
Естетизация и сакрализация на езерното пространство.....	7
Езерото като удоволствено място.....	7
БИБЛЕЙСКОТО ЕЗЕРО.....	5
Библейската символика на водата.....	5
Езерото в Стария завет.....	6
Езерото в Новия завет.....	6
КОНТАМИНАЦИЯ НА БИБЛЕЙСКИ И АНТИЧНИ ПРЕДСТАВИ ЗА ЕЗЕРОТО В СРЕДНОВЕКОВНАТА ЛИТЕРАТУРА.....	4
РЕНЕСАНСОВИЯТ СУБЕКТ ВЪВ ВРЕМЕПРОСТРАНСТВЕНАТА ПЕРСПЕКТИВА НА ПРИРОДАТА.....	5
Петрарка и петраркистки пейзаж.....	5
Реминисценции на библейското езеро в ренесансовия епос.....	6
Езерото като locus amoenus в ренесансовия пасторал.....	7
Чешки литературни свидетелства за ренесансовата модулация на езерото.....	5
БАРОКОВ ДИНАМИЗЪМ И ЕКСТАТИЧНО ПРОСТРАНСТВО.....	5
Библейското езеро в бароковата зона на интертекстуалността.....	5
Символика на акватичната природа в чешката барокова религиозна поезия.....	6
Акватичните образни елементи в светската барокова поезия.....	6
Пасторални вариации на бароковия пейзаж.....	7

КЛАСИЦИСТИЧНАТА КОНЦЕПЦИЯ ЗА ПЕЙЗАЖА .....	5
Чешки класицизъм – проблеми на теоретичната и художествената легитимация .....	5
Класицистичният пасторал – между идилията и реалността .....	6
Чешката рецепция на Александър Поуп и един интертекстуален казус .....	6
ПЕЙЗАЖНАТА КОНЦЕПЦИЯ НА ПРЕДРОМАНТИЗМА .....	5
Британски сциентизъм и емпирично-сенсуалистки пейзаж.....	5
Топография на славянството в поемата на Ян Колар <i>Дъщерята на Славия</i> .....	6
Езерото в Осиановия пейзаж.....	7
Дискурсивно интегриране на природни елементи във фолклористичната поетика на Чешкия предромантизъм .....	8
Осцилация на пейзажа между първичната и естетизираната природа в контекста на Френския предромантизъм .....	10
„Auf dem See“ и художествената еманципация на езерния образ .....	11
ФИЛОСОФСКИ БАЗИС НА РОМАНТИЧЕСКАТА ИДЕЯ ЗА ПРИРОДАТА .....	5
Натурфилософията и нейната проекция върху пейзажната концепция на Романтизма.....	5
Хилозоизмът и раждането на новата митопоетична вълна .....	6
РОМАНТИЧЕСКОТО ПРОСТРАНСТВО.....	5
Пространствената архитектура на романтическото езеро .....	5
Интенционалните посоки на далечината в универсалисткия дискурс на К. Х. Маха .....	6
Пространствената дихотомия езеро – затвор като митопоетичен топос .....	7
РОМАНТИЧЕСКА БАЛАДА И БАЛАДИЗИРАН ПЕЙЗАЖ.....	5
Хилозоизъм и романтическа балада.....	5
Хилозоистична баладизация на пейзажа в <i>Май</i> .....	6
РОМАНТИЧЕСКИ МИТОЛОГИЗЪМ.....	6
Романтическият митологизъм на К. Я. Ербен. Езерото като баладично пространство.....	5
Митопоезис на езерото в пейзажната концепция на Карел Хинек Маха.....	6
Горският цар и неговата архетипна проекция в поемата на К. Х. Маха <i>Май</i> и в баладата на К. Я. Ербен „Захоржово ложе“ .....	7
„Огледалото на Диана“ .....	8
Езерната жена в баладите на Адам Мицкевич.....	50
ЕЗЕРНАТА ПОЕТИКА НА ЧЕШКИЯ РОМАНТИЗЪМ.....	5
Катоптричната семантика на езерото .....	5
Сънят на езерото.....	8
Черното езеро в чешката романтическа поезия.....	9
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	5
ЛИТЕРАТУРА.....	7
САМООЦЕНКА НА ПРИНОСНИТЕ МОМЕНТИ.....	5

## PROLEGOMENA

### Методологически аспекти на изследването

Генезисът и художественото битие на езерния образ се оказват проблем, в който се пресичат и преплитат всевъзможни въпроси, свързани с природата като медиатор на културното мислене за универсума и за човека, с процесите на перцепцията, интелекцията и усвояващото въобразяване на извънsubjектната реалност, с концептуалните модели на пространството. Езерният образ е исторически динамична образна величина, чрез която може да се проследят промените в културното съзнание, а това означава да се поставят проблеми от философски, естетически, културологичен, антропологичен и изкуствоведски характер. Очертаното изследователско поле предполага проследяване на дискурсивното и интенционалното движение на един определен образ – този на езерото, в широкомащабен обхват от културноисторическо време (от Античността и Библията до края на Романтизма). Предлаганата дисертация би могла да се разпознае като тематологично изследване на езерото в европейската литература, доколкото изследва динамиките на художественото съзнание, „структурите на въобразяването“, ако използваме израза на Жилбер Дюран (*Les structures anthropologique de l'imaginaire*). Същевременно обаче не се ограничава единствено в методологическата рамка на тематологията, тъй като езерото функционира в художественото съзнание невинаги и не само като тема.

Компаративистичната стратегия е най-надеждният гарант за постигане на обективна оценъчност по отношение не само на глобалните общоевропейски процеси, но и на отделни творчески индивидуалности и текстове. При тези обстоятелства нашите разсъждения не се ограничават единствено в рамката на една национална литература, а самият характер на съпоставителния метод вече предполага отварянето на по-широка мултинационална перспектива, в която участва и чешката литература. Чешката литература е геополитически и културноисторически вписана в онази културна зона, която се формира посредством диалога между двете основни митологични системи – на Античността и на Библията, което изисква да проследим до каква степен езерото присъства в митологичното съзнание на средноевропейския човек и дали участва в конструиране на съответната идея за природата. Желанието ни е да проследим конститутивните процеси на съзнанието, да изведем причините и обстоятелствата, които влияят върху появата на определен образ и върху неговата идеологическа функционализация. Езерото ни се струва особено богат предмет на изследване, тъй като чрез него може да се проследи динамиката на идеите както за феноменалния свят на природата като първична и естествена онтична среда, така и за отвъдността. Освен това романтичната езеромания изисква от нас да отчетем предходните етапи на художествена еволюция и промените в културното съзнание, които биха обяснили забележителното присъствие на езерото в романтичната поетика.

### **Мотивация на изследователското поле**

Изборът на нашия изследователски обект е мотивиран от желанието ни да установим как една новосъздадена от Романтизма образна структура, каквато е езерото, и нейните експлицирани проявления и персонажни инкарнации имплицират същностни за художественото познание инвенции. Като самостоятелен и основен център на цялостна образна структура езерото се появява чак при Гьоте в стихотворението „По езерото“ (1775), а с Езерната школа на Ранния английски романтизъм започва неговото изключително интензивно художествено битие през целия XIX век, за което свидетелстват Байроновите поеми *Шилънският затворник* (1816) и *Чайлд Харолд* (1818), известното стихотворение на Ламартин „Езерото“, включено в поетичната книга *Поетически съзрения* (1820), или едноименното стихотворение на Едгар Алън По (1827), стихотворения на Виктор Юго от *Вътрешните гласове* (1837) и *Съзрения* (1855), поемата на К. Х. Маха *Май* (1836), част от творчеството на Мицкевич, Словацки, Пушкин, Лермонтов, Тютчев, А. А. Фет, както и на редица чешки поети, които бихме отнесли към Романтизма и Неоромантизма, като Адолф Хейдук, Витезслав Халек, Елишка Краснохорска, Ян Неруда, Ярослав Врхлицки и др. За да си обясним един твърде озадачаващ феномен, а именно отсъствието на езерото като самостоятелно генериращ идейни импулси образ преди Романтизма, ни е необходимо да проследим в широкомащабен диахронен и синхронен план неговото развитие и в този контекст да се опитаме да разберем изключителното му присъствие в образното мислене на Романтизма, и по-конкретно на Чешкия романтизъм.

Обектът на това изследване твърде рисковано навлиза в една от най-дискутираните и противоречиво тълкувани зони на литературността: Библия и литература, митология и литература, континуитет и дисконтинуитет на литературните процеси. Като всяко художествено творение пейзажът отразява срещата на природа и култура, на обект и субект, на реално и въображаемо, като доминантата и генеративният фактор за неговото създаване и съществуване се явява вторият компонент: пейзажът отразява определен тип културно съзнание, което е немислимо без активната съзнателна роля на субекта, чиято творческа потенция се реализира чрез въобразяването.

### **Опит за дефиниране на понятието за пейзаж**

Понятието за пейзаж се появява след раждането на самия пейзаж като художествено явление. Първите референции се откриват в романските езици едва през XVI век, при това най-напред в езика на и за живописата. Дефиницията, устояла близо пет столетия въпреки междуременно протичащите промени в изображението на природата, съдържа четири основни концепта, които са в неделима връзка и взаимодействие: земна природа, пространствена перспектива, субективно зрително присъствие и фигурална композиция. В тази четириделна терминологична конструкция се открояват съответстващите на всяко едно художествено изображение принципи, които, разбира се, са съобразени и със специфичната в случая

иконологична архитектура. Когато посредством творческата имагинация природата се превърне в художествен образ, тя е в състояние да поеме основна функция в изразяването на интенционалната енергия на текста. Едва ли има друг компонент от образната система – при това независимо от неговата степен на дискурсивна активност, – който да е способен да излъчи концептуалния тоталитет както на отделния текст, така и на цялостното творчество на даден автор като съвкупност от свят-в-мен (лирическа импресия, медитативно-носталгично пространство), свят-в-екзистенция (съдбовни перипетии и драми, баладичен наратив, митеми) и свят-в-битие (трансцендентален пейзаж, митологеми). И в трите случая чрез интериоризация на природата като Единно цяло, ако използваме неоплатоническия термин, се конструира вътрешното пространство.

### **Природна емпирия и пейзажна образност**

Основополагаща за анализационните ни наблюдения е тезата за езерото не само като топос, който именно през Романтизма е в състояние да гради архитектурата на художественото цяло, но и като топка, в която се пресичат менталните траектории на романтичния манталитет. Езерото се явява пространство, свързано както с природата, така и с романтичната онтологична идея за света, а това означава, че проектира определени ментални нагласи и интелектуални представи за всесъществуващото.

Най-силно присъствие в литературата имат алпийските езера, особено Леман, което привлича не само поети, но и естествоизпитатели, и хора с различни професии, открили в себе си непознато дотогава „чувство към природата“. Най-напред Русо – кодификаторът на новата пейзажна парадигма, в *Жули или Новата Елоиз* (1761) за първи път превръща езерото Леман в съществен компонент на художественото пространство и заедно с това на своята концепция за духовно единение на човек и природа. Леман има значещо присъствие не само в историята на зараждането на нов тип пейзажна чувствителност, не само в интродукцията на езерото като художествено пространство с мощна интенционална енергия, не само като първообраз на идеята за съвършената величествена красота на универсума, но и съществено импулсиращо участие в конструирането на поетическия свят на едни от най-забележителните поети на Романтизма, като Байрон и Шели. И ако при Байрон, например в *Странстванията на Чайлд Харолд* (1812) или в *Шилъонският затворник* (1816), то е дори референциално маркирано, в поезията на Шели, която е изключително богата на езерна метафорика, пребиваването край Леман заедно с Байрон се проектира в неговото поетическо мислене, без да оставя разпознаваема следа на конкретната природна реалия. Литературата ще се обогати с мотива на съзерцателната разходка сред природата, предразполагаща към вглеждане в света и в себе си. Колосалният мащаб на алпийските езера, особено на най-голямото от тях – Леман, не само стимулира съвместяването на пантеизъм и панкализъм, но заедно с това отваря вътрешната перспектива на азовата субективност в посока към размиване на границите между перцептивна

реалност и топотеична въобразеност, между миметична дескрипция на първообраза и имагинативен диегезис. Богатата артистична история на езерото Леман поставя въпроса за това до каква степен е важно художественият образ на езерото да бъде референциално идентифициран. Дори когато в художествения текст не е назована конкретна природна реалия, е възможно тя да присъства имплицитно в образния свят, какъвто е случаят с езерото край Докси в поемата на К. Х. Маха *Maï (Máj)*, 1836). От друга страна, поезията на Романтизма и Неоромантизма предлага интересна симбиоза, когато различни реалии, като например езерото Швитеж (днес в пределите на Беларус), Черното езеро – най-голямото езеро в чешката Шумава, и словашкото езеро Морско око, дават много сходни образни решения съответно в поезията на Мицкевич, Неруда и Хейдук.

### Лингвистични ракурси

Езикът като оперативен материал на литературата предлага интересни и съществени от наша гледна точка посоки, чрез които може да се открият някои аспекти от литературното битие на езерото: например лексикалното разграничаване между понятието за езерото като част от естествената дива природа (*lake, loch, lac, étang, Teich, See*) и като част от градската култивирана среда (*pond, пруд*). Втората група лексеми отразяват артиализацията на природата, която, макар и да се заражда още през Античността (типичен пример са римските вили), се разгръща в широк мащаб с появата на изкуството на градините. Поради профилираната употреба на тази група думи, която при това се свежда само до определен галантно изискан образен регистър и не отразява същностни и глобални аспекти на културното съзнание, тя остава извън нашия интерес.

В славянските езици думата за езеро е с общ славянски корен, но в нито един език – не само славянски – не е от женски род. Към въпроса за иманентната семантика на общославянската дума за езеро ни насочва и етимологията. В редица лексикографски издания тя се свързва с названието на инферналния топоним Ахерон (най-често река, но понякога и езеро) (Рейзек, Черних, Фасмер).

В частта, която разглежда Античността и Библията, е отделено внимание на лексикалното значение на двете основни думи, означаващи езеро като земеписен компонент на природата – *λάκκος / lacus* и *λίμνη / stagnum*. Първата от тях означава освен езеро още ров, яма (дори безводна), а втората – неподвижна вода. В най-едри щрихи направените наблюдения върху лексикалната, етимологичната и морфологичната страна на думите, означаващи езеро, ни дават основание да очертаем следната типологична характеристика: *езерото не е непременно свързано нито само с природната реалност, нито само с водата и нейното архетипно женско начало. Тази поливалентност обещава пътят ни оттук насетне да бъде изключително труден, тъй като опорните точки, които ни предлага лингвистичният ракурс, се основават само на негация, но не и на утвърдителни определения. За да разберем не само*

*какво не е, но и какво е, ще трябва да проследим как езерото функционира в културното съзнание и какъв път ще измине този образ, за да стигне до своя апогей през Романтизма.*

### **Митопоетически инструментариум**

Митологичният характер на античното културно съзнание гарантира идейната сплав на продължителната и исторически динамична система, формираща се като синкретично единство от алегорично-символна иконичност на реални и въобразени събития и лица, от универсалистко философско отношение към съществуващото и от религиозни представи за множественото единство на света и овладяването му чрез ритуално-обредни практики. Ето защо разбираме мита като културен феномен, който чрез наративната си стратегия създава големия разказ за космогоничната епопея на човешкото световъзприемане, към който – с различна мотивация, естетика и художествени подстъпи – ще се завръщат философи и художествени творци през всички етапи от развитието на европейската култура. Литературното съзнание обаче е в състояние не само да *сътворява*, но и да *претворява* митични модели, като влага в тях ново съдържание. Ако се позовем на думите на Уте Хейдман, „трансферът на митовите от устната към писмената култура бележи началото на историята на западната<sup>1</sup> литература“ (Хейдман 2006: 47). Излизането на митологията от собственото ѝ автентично генеративно поле я прави художествено обратима, интерпретативно вариативна.

Ключова позиция в митологичния терминологичен речник има понятието митопоетизъм (μυθολοία). Потребността от изясняване на съдържанието, което влагаме в него, произтича и от поливалентната му употреба. Митопоезисът като понятие приемаме не в буквалния смисъл на митотворчество (от старогр. μῦθος – „мит“, и λοία – „правя“), а по-скоро като мисловен алгоритъм на определен тип културно съзнание, което възприема битието като логос и чрез акта на въобразяването (в смисъл на превъплътяване на идеята в образи) задава извънвремеви хоризонт, съвместяващ универсума и човека. Двойствената природа на мита, разпознаваема в

---

<sup>1</sup> Понятието „западна литература“ – при това употребено в единствено число, силно смущава, но е наложено в терминологичната традиция на „западната“ хуманитаристика очевидно за да се отграничи от европейския Изток, т.е. от ареала, който следва византийско-православната традиция. Именно в този смисъл приемаме изложената теза, тъй като римската култура, като пряк наследник на старогръцката, се явява фундаментът, върху който се формира римокатолическата латинска култура посредством постигнатия диалогизъм между Античност и християнство – но без да бъдат мислени като религиозни системи. Известни са многобройни примери – а и научни изследвания – за християнизацията на античната философска мисъл в Ранното средновековие, както и за изображенията на библейски персонажи според естетическия модел на Античността.



различни нива на неговата структура, се отразява и върху основните му категориални признаци, които са свойствени и на митичното, и на модерното художествено съзнание – архетипа и митологемата. Независимо от това, че понятието архетип се използва още в античния дискурс, неговата терминологична употреба стартира с теорията на Юнг за колективното несъзнавано, където служи за означаване на априорна представа, присъща на човешката психическа структура и проявяваща се в митовете и сънищата чрез символни образи. Като понятие, релевантно на архетипа, митологемата се явява фундаментален елемент на митичната тема, който се отличава с универсално значение. Въведено от Юнг и Керени, то се оказва също като архетипа терминологично приложимо и в аналитичната психология, и в етнологията, и в литературоведската митокритика.

### **Литературният мит и митът в литературата**

Понятието „литературен мит“ не се приема в литературната теория без определени резерви. В него се влага трансферът на определени наративни и персонажни модели от етно-религиозната система на митологията във фикционално-естетическата система на литературата. За разлика от етнорелигиозния мит литературният мит е независим от религиозната мистика и се конструира като интенционална парадигма, способна да изразява модерния светоглед на новото време и на неговите динамично променящи се идеологически величини. Когато произведението остава в референциалната рамка на мита, то не се вписва в категорията на литературните митове – необходимо е митичният разказ да бъде основно преобразуван и зареден с фикционалната енергия на художественото въобразяване.

Литературният мит има своето терминологично основание, но само като един от възможните аспекти на мита в литературата – той е интертекстуален продукт, при който хипотекстът представлява писмен текст, а не устно предаван митологичен разказ с предполагаеми варианти. *Литературният мит като хипертекст* може да е релевантен с повече от един хипотекстове, без това да е задължително условие. Важно е обаче да подчертаем, че той не реконструира митична иреалност, а конструира фикционална реалност, чиято интенция е от метафизичен порядък.

## **АНТИЧНОТО ЕЗЕРО**

### **Античната идея за природата**

Понятието „природа“ (на старогр. *φύσις*, на лат. *natura*) означава това, което се ражда и съществува, както и самото естество на нещата. По тази причина понятието се отнася към различни феноменални категории: космическото устройство на вселената, метеорологичните явления, живия свят (растения, животни, човек) и т. нар. нежива материя, която обаче според представите на Античността е иманентно одухотворена и динамична. Еволюцията на идеята за

природата води до диференциация между теогония и география, запазвайки идеята за божествения генезис на земния свят и за неговата предназначеност да осъществява срещата между божествено и човешко.

Отсъствието в старогръцки и латински на дума за пейзаж се дължи на отсъствието на осъзната и оценностена субективност, която да проектира върху природата емоционалния и интелектуалния си потенциал. С прехода от Старогръцка към Римска античност, който обхваща края на старата и началото на новата ера, се забелязват съществени промени, които се отразяват и в разбирането за природата в нейния диегетичен модус.

### **Locus amoenus и буколическият пейзаж**

Ако в архаическия и класическия период на Античността природата е преди всичко сакрална територия на боговете и въплъщава тяхното активно участие в света на хората, то през елинизма, и то най-вече с Теокрит, тя придобива едно ново измерение, което я превръща в реална среда с потоци, извори и поляни, изпълващи с жизнен ритъм и звуци декора на човешките взаимоотношения. Буколическият пейзаж се явява исторически първият тип изразено художествено отношение към природата. Елинизмът продължава да възприема природата в цялата ѝ божествена прелест, но вече е в състояние да игнорира непосредственото присъствие на боговете. Природата се еманципира от митичното предназначение да бъде дом на боговете и тяхна инкарнация, а митът от еднозначна сакрална семантика и алегорична символика се превръща в метафорична формула. В този нов културен контекст Теокрит изгражда своята въображаема идилична картина, която не допуска езерото в своя витален и хармоничен свят, озвучен от пролетни и любовни настроения. Фактът, че езерото отсъства от буколическата поезия на Теокрит и Вергилий, е неоспоримо доказателство за неговото игнориране от античния модел на удоволствения топос. Това отсъствие се оказва особено значещо: на езерото явно не му се признава способността да изразява вълнение, промяна – т.е. да бъде част от естествения ритъм на живота и от света на човешките позитивни емоции.

### **Между блатната плитчина и дълбоката пещера**

В литературните съчинения на Античността езерото се оказва неподатлива на еднозначна сигнификация природна форма. Блатисто дъно на река, езеро със застояла вода, морски залив, произведение на изкуството, сакрално място – всички тези негови толкова различни и дори взаимно изключващи се образни проекции са богато документирани особено в природоописателните съчинения. Неподвижната вода символно маркира отсъствие на естествената динамика на живота, т.е. *небитийност*, а поради тази своя феноменологична предпоставеност блатното речно дъно, назовано с думата, означаваща езеро, бива идентифицирано като пространство на смъртта.

Названията на езера в античната литература обаче невинаги са съпроводени с конкретизираща характеристика на тяхната природна особеност или с определен митичен разказ. В редица случаи употребата на старогръцката дума за езеро има значение на картографско понятие с родово идентификационен знак. От предварително направените наблюдения оставаме с впечатление, че на референциално ниво, за разлика от художествените текстове, езерото е солидно застъпено в логографската проза на Страбон, Аполодор, Павзаний.

### **Животът е променящо (се) движение**

Установената в предходните ни разсъждения тенденция към игнориране на езерото като съществен за античния Космос пространствен топос ни дава основание да смятаме, че Античността не свързва езерото с идеята за перманентната динамика на живота, нито с женското начало за разлика от другите хипостази на течащата и раждаща нови форми вода. Античността сякаш „отлъчва“ езерото от неговия воден генотип и заедно с това го освобождава от присъщата на водата символика. Асоциирайки го с представата за неподвижна вода, античното съзнание не разпознава в него архетипа на водата, означаваща движение, вечен ритъм на живота, вълнообразно изтласкване навън и нагоре, асоцииращо акта на раждане. Когато е в неутрална от идеологическа гледна точка позиция, то е маркирано като географска реалия с деиктична функция, а като елемент в конструирането на митичния разказ се явява хипостаза на *locus horribilis*. Доминиращата в античната митология и литература представа за езерото като неподвижна вода е в пряка корелация с античната идея за движението във/на всичко съществуващо като *conditio sine qua non*.

### **Езерният епоним**

Склонността на митологичното съзнание да дава име на всичко съществуващо в природата означава, че признава неговата идентичност, а заедно с това легитимира правото му на власт и свободна воля. Характерна за епонима е честотата на неговата наративна обвързаност с метаморфозата. Превърната в извор, Амимона вече не е това, което е била, тя е не само Друга, но и Нещо Друго. Античната литература ни дава свидетелство и за езерна метаморфоза на жена – при това майка, – което е в съответствие с архетипното женско начало на водата (Хирия). Метаморфозата в случая се проявява не толкова като промяна на материалната субстанция – макар да отбелязва, че Хирия, обляна в сълзи, се е превърнала в езеро, това е по-скоро метафора на „удавената в сълзи“ майка, която се слива с природата, търсейки в нея утеха. Това свиване на фабулата в метафора задава образната корелация сълзи – езеро, която ще се окаже твърде активна в поезията на Романтизма.

### **Езерото като хтонично пространство**

Изображението на езерото като статичен воден топос недвусмислено очертава възможните смислови конотации на затворената от бреговата ивица неподвижна вода като демонично пространство или вход към зловещото царство на мъртвите: ако естествената динамика на материята означава живот, то логично е да очакваме, че нейното отрицание ще означава смърт. И античният образен свят ни дава неопровержимо доказателство за това наше предположение – всички митологически разкази (а те са малобройни), в които действието е локализирано около или във езеро, изобразяват две основни сюжетни схеми: битка със злокобните сили на Хаоса (два от подвизите на Херакъл) или транзитивно пространство (Еней, Орфей), което героят преминава, за да отиде в царството на мъртвите. Езерото като хтонично пространство поставя героя в ситуация на духовна инициация.

От всички езера в античната митология езерото Тритонида е с най-богато присъствие: мита за аргонавтите, култа към местна богиня, отъждествявана с Атина, мита за Горгона Медуза, която обаче има не само множество змийски глави, но и множество символни лица в различните антични съчинения.

### **Езерото като инфернално пространство**

Освен в маргиналното поле на наратива езерото е в състояние да заеме и значима позиция, при това не в географско-исторически описания или в разкази за културни герои, а в изграждането на една философски промислена и концептуално устойчива есхатологична визия. Несъмнено имаме предвид Платон и неговия диалог *Федон*, в който Сократ излага в последния ден на своя живот пред събеседниците си тезата за безсмъртието на душата и за отвъдния свят. Визията му за подземното пространство включва реки, три от които са свързани с езера – Ахерусиада (на река Ахеронт/Ахерон), „езеро с вряща вода и кал“, останало неназовано (на река Пирифлегетонт), и Стикс (на река Кокит). Описанието на Платон е най-ранното литературно изображение на езерото като инфернално място и следователно – като *locus horribilis*. Разбира се, това не означава в никакъв случай, че е първата образна манифестация на света на мъртвите, но включването на езерото е нов момент в неговата пространствена архитектура.

Късната античност вече разпознава езерото преди всичко като инфернален топос на човешката обреченост. Едва поколението на първите английски и немски романтици ще преоткрие забравената през вековете митопоетична функция на езерото като трансцендентен топос (в смисъл и на транзитивно, и на инфернално пространство, излъчващо съществени онтологични конотации) и ще проектира в него и чрез него своята субективистична концепция за непроницаемостта на битието.

### **Естетизация и сакрализация на езерното пространство**

Херодот създава най-разгърнатата в текстуален план презентация на езеро в античната литература: в книга втора на своята *История* – „Евтерпа“, той описва в продължение на три параграфа Меридовото езеро, на чийто бряг бил построен грандиозен лабиринт (II. 148 – 150). Описанието на Меридовото езеро е забележително не само с това, че задава позитивна представа за езерото, каквато не откриваме в познатите от митологията разкази. Меридовото езеро е първият случай, в който природна местност се оказва не само създадена, но и адмирирана като артефакт. Това, че Херодот го описва като произведение на изкуството, ни дава основание да определим принципа на изграждане на езерния образ в този случай като екфразис.

В редица описания на Херодот езерото се явява част от сакрално пространство (например Кръглото езеро на Делос, свързано с култа към Аполон). Създаването на подобни забележителни артефакти е несъмнено свидетелство за наличието на артистично отношение към природата, което обаче в Античността е синкретично конципирано като органичен компонент на религиозния култ.

### **Езерото като удоволствено място**

През римската класика има свидетелства за разграничаване на естетизацията от сакрализацията на езерното пространство и това особено ясно личи в описанията на местата, предназначени за живеене – хабитатите. Третото стихотворение от втората книга на Стаций (I в.) *Гори* (*Arbor Atedii Melioris*) представя екфрастично описание на имението на Мелиор и в него специално внимание е отделено на „кристалното езеро“ и на дървото, което се възражда от неговите животворни води. Зададената от Стаций образна перспектива на езерото е разгърната с особена пластичност и в епистоларния жанр от Сидоний Аполинарий – една от най-значимите личности на Късната античност. В писмо до Домиций той представя своята римска вила „Авитакум“ и включва един компонент, който навярно е първият случай в литературата (макар и в нехудожествената проза) на описание на езерото, но вече не като географска реалия или като ориентир за храма на някое божество, както правят старогръцките историци и географи. Езерото е изобразено като съчетание на прагматика и удоволствие.

Очертаната еволюция на езерото от епохата на архаиката до началото на Средновековието следва посоката от *locus horribilis* към *locus amoenus*.

## БИБЛЕЙСКОТО ЕЗЕРО

Изследователските подстъпи към Библията имат различна идейна мотивация: в едни случаи на нея се гледа като на Божие послание, в други – като на разказ за древната история на еврейския народ, в трети – като на митология. Нашият интерес към нея има други основания и те се съдържат в самия образен език, в неговата поетичност, която според Нортръп Фрай отличава всяка една свещена книга (Фрай 1993: 25). Имайки предвид един безспорен факт – а именно, че и Старият, и Новият завет са мислени и писани като идейно целенасочени текстове, чиято предназначено е да удостоверят онтологичната зависимост на човешката природа и битие от божествената идея, сме принудени да се съобразим и с обстоятелството, че отделните образни компоненти, както и текстът като цяло има няколко неизбежни характеристики: *семантичната функция е субординативна* по отношение на предпоставената религиозна идеология; *прагматичната функция е конвергентна*, тъй като има за цел да консолидира човешкия колектив около определени аксиоматични представи за космогоничен, социален и морален ред, въз основа на които се формира системата от ценности, заложили впоследствие в европейското културно съзнание; *символната функция е генеративна*, тъй като последвалата европейска художествена практика – дори когато не е непременно огласена тяхна реплика – е техен рефлекс – понякога съзвучен, друг път съпротивителен, но винаги със съзнанието за тяхната роля на коректив.

### Библейската символика на водата

Подхождаме към Библията като „написан“ текст, като система от епистолярно фиксирани образни знаци, фокусирайки вниманието си върху многократно проявяващо се – особено в Стария завет – метафорично уподобяване на водата с бездната. Водата се появява още във втория стих на „Битие“, за да идентифицира пространството, над което се носи Божият Дух (Битие 1: 2). Според *Библейския речник* на Б. Жийерон в еврейския език думата за вода *tauim* (само в множествено число) е със значение на „изначална пропаст, от която Бог създава небето и земята, разделяйки водите помежду им, а после отделяйки ги от сушата“ (Жийерон 1998: 58). И обратно, думата, означаваща бездна, пропаст, бездънна дълбочина (*abyssus*), има пряка лексикалносемантична зависимост с водата.

С акта на Сътворението се появява морето, то е непосредствено създадено от Бога (Битие 1: 10). Божественият генезис на морето му придава особен статут сред останалите водни образи и затова именно то ще се окаже – особено в Стария завет – изразител на Божията воля. В първата книга на Библията освен морето се появява реката, и то отново като част от сътворения от Бога свят, при това този път с еднозначен позитивен смисъл на емблематичен образ на райската градина (Битие 2: 10). Както вече отбелязахме, течащата в природата вода е основен компонент и в античната образна конвенция на *locus amoenus*, но принципната разлика се

състои в това, че в старозаветната представа удоволственото място има трансцендентен характер: то е ситуирано извън историческото време и извън реалното земно пространство.

Съществен аспект от библейската символика на водата е нейното отъждествяване със Закона. Затова и липсата на вода означава липса на Божия подкрепа.

Разбира се, далече сме от мисълта механично да пренасяме библейски сентенции в една нерелигиозна образна система, каквато е поезията на XIX век, но се изкушаваме от идеята да открием в метафоричната предикация на езерото и душата секуларизиран израз на библейската парабола за човешката душа като „утроба“, изпълнена с „жива вода“. Очевидно романтизмът ще осмисли в съвсем различна ценностна перспектива представата за неподвижната вода – а оттам и за езерото като образен аналог на всемирния покой и на душата, изпълнена с меланхолно извисяващо я прозрение за тайнствата, които крият гълбините.

### **Езерото в Стария завет**

За разлика от Античността в библейския старозаветен текст се срещат свидетелства за позитивна конотация на езерото като символ на Божието милосърдие. В тези случаи генотипната връзка на езерото с водата му придава присъщата за нея сакрална символика на животворна субстанция, чрез която Бог проявява своето добротворно всемогъщие (Псалом 106: 35; Псалом 113: 7 – 8; Книга на пророк Исаия 35: 7).

Най-многобройни текстуални свидетелства за употребата на *lacus* предлага Старият завет, като в редица случаи е със значение на безводно дълбоко място (напр. Книга на пророк Захария 9: 11; Книга на пророк Даниила 6: 16). Вертикалът в образната представа за *lacus* поражда и визията за гроба, в който обаче, както свидетелстват *Псалмите*, биват изпратени наказаните от Бога. Следователно, от една страна, се очертава представата за езерото като затвор и място на физическо страдание, но – което е по-важно – и на божествено единение, а от друга – езерото като гроб и място на отхвърления от Бога грешник. Този втори смисъл на *lacus* е заложен най-вече в *Псалмите* (27 [28]: 1; 87 [88]: 7), които огласяват молитвения стон на каещия се човек, а представата за безводното гробно езеро дава непосредствен израз на страха от смъртта като Божие наказание.

### **Езерото в Новия завет**

Генисаретското езеро е най-активният акватичен топос в Новия завет. Четвороевангелието го свързва с няколко сцени, като по този начин му придава сюжетоизграждаща (а не юкстапозиционна) функция: първата среща на Иисус с неговите ученици, сцената на чудодейния риболов, който според богословската екзегетика символизира лова на праведните души и тяхното спасение, сцената с бурята, по време на която Иисус заспива, ходенето на Иисус по водата. Макар да разказват едно и също събитие, отделните

евангелически разкази назовават по различен начин мястото на действието: Матей и Марко говорят за море край Генисаретската земя, а Лука – за Генисаретското езеро.

В Четвороевангелието Генисаретското/Галилейското езеро независимо от многобройните си названия е идентифицирано преди всичко като географска реалия, свързана с чудесата на Иисус. И все пак е важно да отбележим, че различното му означаване и като езеро, и като море говори за това, че не притежава самостоятелно значение като природен воден топос. Неговата наративна (но не и образна) функция в новозаветния текст е най-често метонимична със значение на ‘природно водно пространство’, чрез което Божият син проявява своята чудотворна сила.

Единствената абсолютно устойчива семантична позиция на езерото в Новия завет отразява есхатологичната представа за „огненото езеро“ в апокалиптичното видение на Йоан като инфернален топос на вечни мъки, на които са подлагани грешниците. Есхатологичната транспозиция на езерото обаче игнорира не само неговата връзка с живата природа, но и архетипните му конотации с водата.

### **КОНТАМИНАЦИЯ НА БИБЛЕЙСКИ И АНТИЧНИ ПРЕДСТАВИ ЗА ЕЗЕРОТО В СРЕДНОВЕКОВНАТА ЛИТЕРАТУРА**

Метафоричното сравнение на св. Августин за Библията като „книга на вселената“, която трябва да бъде четена от всеки, легитимира Светото писание не само като идеологически кодекс на християнството, но и като епистема – т.е. като текст, съдържащ комплексно знание за света. Максимата на св. Августин може да бъде разчетена в различни средновековни текстове, което я прави емблематична за теософичното културно съзнание на епохата. Общуването с природата е мислено като мистична медитация, в която сетивният образ трябва да бъде преодолян, за да бъде съзерцавана самата божествена идея на Сътворението. Едва когато природата започне да бъде съзерцавана като естетически обект и съответно извън теологическата оптика и извън утилитарно прагматичната зависимост на биофизическото съществуване на човека от нейните плодородни сили, тя ще придобие самостоятелно художествено битие. На този етап обаче, както отбелязва Цочо Бояджиев, е налице отсъствие на природни описания в пространните хроники и жития – дори нещо повече, „почти пълно отсъствие на описание на природни картини в средновековната литература“ (Бояджиев 1991: 32).

Представата за Средновековието като епоха на теоцентризма и схоластиката би трябвало обаче да отчита зараждането на алтернативни тенденции. Макар и епизодично, още през XI и особено през XII в. проблясват непознати до този момент нагласи, които манифестират зараждането на естетическо чувство към природата. М. Зенк също е категоричен по отношение на наличието на пейзажен лиризм в средновековната поезия предимно в жанра на пролетните песни (*reverdies*), на песенните пастурели (*pastourelles*), познати най-напред от провансалската лирика на XII век, както и от средновековния рицарски роман на Кретиен дьо



Троа *Персевал или Приказка за Граала* (*Perceval ou le Conte du Graal*, 1191) или от пространната средновековна поема от XIII век *Романът на Розата* (*Roman de la Rose*).

Появилият се още в Ранното средновековие (макар и не така мощно и модно, както през Ренесанса, Барока и Класицизма) интерес към Античността стимулира писателския интерес в желанието му да достигне изяществото и въздействието на художествените произведения, надживели своето време. Двата основни модела на пространството – *locus amoenus* и *locus horribilis*, и Античността, и Библията проектират в природата, като проявяват сходни в известен смисъл визии по отношение на метафизичните топоси на божествената и пъклена свята.

Установеното в специализираната литература отсъствие както на съвременното понятие за природа, така и на нейната художествена проекция като пейзаж не игнорира участието на определени художественореторически формули с ясно манифестирана локация в текста, в които елементите на природата имат устойчива структурносемантична взаимовръзка с тематичното ядро на произведението. Логично е да очакваме присъствие на природата в средновековни текстове в жанра на *chanson de geste* и на куртоазната поезия: в първия случай – поради разгръщане на епическото платно, изобразяващо динамична събитийност и героичен тип поведение в извънцивилизационна среда, във втория – поради аналогията на любовната емоция с пролетната природа. В *Песента на Ролан* – текст, представителен за *chanson de geste*, езерото не участва в изграждането на художественото пространство, но това не се отнася до епоса за Беоулф (най-ранният ръкопис е от началото на XI в., но са съществували и по-ранни преписи), където епическият план на разказа – подобно на старогръцките и римските антични текстове – отново е фокусиран върху битката на културния герой с персонифицирания образ на злото. И тук блатното езеро – подобно на Лерна и на Стимфал – е обитавано от чудовище. Езерото в епоса за Беоулф е не само сцена на ритуално пречистване на света от демоничните сили на Хаоса, но освен това се явява вход към подземния свят и Беоулф отива в отвъдното, за да унищожи и дракона, и неговата майка.

Езерото участва не само в топографията на разказа за Беоулф, но също така и в изграждането на въздействаща хиперболизирана метафорика, която разкрива – макар и единични – прояви на особена чувствителност към ответността на природата: „водата все така надигаше / езерото под облаците, оцветени със съсирената кръв на смъртта“ (*Беоулф* XXIII. 1630 – 1631). Струва ни се, че това е първият случай, в който езерото участва в изграждането на една визуална метафора, илюстрираща смисловото взаимодействие между събитие и природа. Този пример се оказва важен особено с оглед на други по-късни произведения, представящи жанра на героическия епос, като *Бесният Орландо* на Ариосто и *Освободеният Йерусалим* на Тасо, където езерото отново ще бъде метафорично асоциирано с пролятата на бойното поле кръв.

Своеобразна приемственост спрямо същия митологичен персонажен модел осъществява образът на крал Артур, изграден в поредица от текстове, част от които са посветени на неговия най-доблестен рицар – Ланселот. Съществена разлика обаче се наблюдава по отношение на

символиката на езерото: ако в епоса за Беоулф то е еднозначно маркирано като топос на първичния хаос, като *locus horribilis*, в Артуровия цикъл то е изпълнено с нова образна енергия, уплътнено е със значително интенционално многообразие. Езерото се явява съществен структурно-семантичен компонент не само в конструиране на събитийния план на разказа, то е не само органично споено с основните персонажни фигури, но участва в изграждането на националната митология за непобедимостта на Меча и безсмъртието на Краля. Самият факт, че Уолтър Скот създава през 1810 г. голямата и по обем, и по рецептивен отглас (включително и в чешки контекст) поема *Езерната дама* (*The Lady of the Lake*), е израз на значимостта, която Романтизмът придава на този олитературен още през XII век и нататък митологичен първообраз. Проекция на тази символна енергия на езерото ще открием в контекста на Западнославянския романтизъм, където езерото е въобразено като топос на историческата памет и на непобедимата себеотдаденост в защита на родното („Швитеж“ на Адам Мицкевич, „Романс за Черното езеро“ на Ян Неруда, „Морско око“ на Адолф Хейдук). За чешката и полската литература, в които Романтизмът се развива не само като естетическа и художествена концепция, но и като литературен рефлекс на възрожденската и поствъзрожденската национална идеология, езерото ще се изпълни с реминисценции за героичната саможертва в защита на родната земя от враговете.

Неотлъчно от тази символна функция на езерото се откроява образът на Езерната дама – най-забележителният акватичен женски персонаж в митологичната история на Европа. Тя е не само духовна пазителка на суверенността на родната земя и на силата на кралската власт, не само духовна майка на най-смелия рицар на Кръглата маса в лицето на Ланселот, но също така и коварна любовница, която злоупотребява с чувствата на Мерлин и след като се възползва от неговата любов и го подмамва да ѝ разкрие тайните на своята магическа сила, го затваря на дъното на езерото в стъклена кула. Тази амбивалентност на нейния митологичен образ ще съответства на романтичката представа за измамената любов. „Zklamanať láska má!“ – ще изрече Маха, след като и неговият герой – Вилем, ще се озове затворен в кулата край езерото и осъден на смърт заради своята любима – „паднал ангел“.

Специфична пространствена архитекtonика предлага куртоазната поезия. Литературният образец на този жанр – *Роман за Розата*, роден под перото на Гийом дьо Лорис (а не нейното продължение от Жан дьо Мьон, което се явява по-скоро сатира на обществените нрави), представя взаимовръзката еротична любов – пролетна природа, която всъщност се оказва архетипна по своята митопоетична съдържателност. От момента, в който културното съзнание започва да проявява интерес към човешките взаимоотношения, навлиза мотивът за любовния копнеж, а деликатното изразяване на еротичното чувство се осъществява посредством символни и алегорични знаци на изпълнената с витална сила пролетна природа.

В чешкия литературен контекст емблематичен образец за този характерен за европейската куртоазна поезия образен комплекс е поетическият текст *Дървото се облича с листа* (XIV в.), който се вписва в мащабно проявяващия се през XIV век процес на лаицизация. Тези първи прояви на литературно отношение към природата са импулсирани от съществуващата предразположеност към алегорично изразяване на интимната емоция посредством знаците на пролетната природа. Участието на трите образни единици – раззеленилото се дърво, пеещия славей и месец май, бихме могли да разпознаем и във въвеждащата част на първа песен от поемата на Маха *Май* (1836). Тази топка (в смисъл на „общо място“ по терминологията на Курциус) се отличава с висока честотност както в средновековната поезия, така и в „майските песни“, които са репрезентативни за чешкия фолклор. Участието на този образен комплекс в първа песен на *Май* следователно би трябвало да се преосмисли с оглед на тази продължително действаща през вековете клиширана конвенция и художествената сила на Маховия пейзаж да се търси не точно в тази посока.

### **РЕНЕСАНСОВИЯТ СУБЕКТ ВЪВ ВРЕМЕПРОСТРАНСТВЕНАТА ПЕРСПЕКТИВА НА ПРИРОДАТА**

Появата на пейзажа в европейското художествено пространство именно през Ренесанса го прави релевантен на ренесансовата антропоцентрична визия за света. Отбелязаната зависимост ни насочва към логическия извод, че оценностяването на човешката същност изисква полагането ѝ в извън- и надиндивидуалната сфера на природата, където е налична нейната хоризонтално-вертикална пространствена визия. Ренесансът извежда сенсуално-емпиричния опит на човека, формиран в изначалното му битийно общуване с природата, във фактор, чрез който това априорно зададено взаимодействие се осмисля от позициите на нов ментален алгоритъм. Едновременната поява на понятията *пейзаж* и *модерност*, която вече нееднократно е отбелязвана в специализираната литература, по недвусмислен начин сигнализира за взаимовръзката между интерпретативното художествено съзнание, с което се свързва началото на модерността, и пейзажа като субективизирана идея за природата. Възникването на пейзажния образ следователно е свързано с идеята за съизмеримостта на човешкото начало с времепространствената конкретика на видимата и рефлексивно-емоционално изживявана реалност и едновременно с това – с извънвремепространствената идея за универсума.

Историческият екскурс разкрива, че преди този иновативен процес да се прояви в живописата – както впрочем обичат да изтъкват специалистите, но не съвсем правомерно, ренесансовата концептуализация на пейзажа се осъществява в литературата, и то в поезията. Наличната литературна емпирия доказва, че още преди появата на първите теоретични и живописни ренесансови свидетелства в живописата именно поезията е тази, която огласява ренесансовия светоусет към природата.

### **Петрарка и петраркистки пейзаж**

В *Естетика на Възраждането*<sup>2</sup> А. Ф. Лосев открива началото на процеса на естетизация на природата в поезията на Петрарка, за когото казва, че е не само първият хуманист, но и първият по време литератор в Европа (Лосев 1978). Признанието, което получава Петрарка като поет, гарантира неговата популярност в целия европейски литературен свят, включително славянския. Особено вдъхновяващо въздействие има върху дубровнишко-далматинската литература и полската ренесансова поезия (поради реформационното движение в Чехия през XV и XVI в., както и поради османското нашествие на Балканите неговата популярност по тези земи е по-слаба). Траекторията на това влияние се изразява в осъзнатата необходимост от лирическо себеизразяване. В този смисъл именно Петрарка постига за първи път зоната на същинския литературен пейзаж, в който природата е интенционално осмислена като медиатор на субективното себепознание и себеизразяване. В пейзажната система обаче езерото все още не е открило своето образно основание. Лирическият субект на Петрарка остава подвластен на панорамната визия, задаваща представата за необозримия хоризонт на един нов свят, който носи усещането за животворната сила на природата, за нейното умиротворяващо въздействие и в този смисъл озвучава аркадийната идея за хармоничната кореспонденция между човек и природа.

Ян Кохановски (1530 – 1584) се запознава с поезията на Петрарка по време на своето обучение в университета в Падуа. След като напуска дворецовите среди и се установява в имението си в Чарнолас, Кохановски отваря сетивата си за живописната околност и за празничния ритъм на селския живот (цикъла „Pieśń świętojańska o Sobótce“), проявявайки непознато до този момент в полската поезия чувство към природата. Като имаме предвид, че този празник в Полша се означава освен като собутка (от „събота“ – ден на веселие), но и като купала (от общославянския глагол „къпя“), би трябвало да очакваме активно присъствие на акватична образност. Но ритуалната символика на този празник предполага течаща вода, а това вече изключва участието на езерото като топос с животворна символика. Пастирът, стадата, птиците, бистрата вода, песента – всички тези атрибути на буколическата традиция конституират в пространната поема „Еньовденска нощ в собутка“ хедонистичния образ на природата. Елементите на природата обаче имат за цел не само да постигнат познатата в пасторалната традиция идеализация на селския живот, но и националния колорит на полската провинция. Това е вече не толкова представа за сътворената от Бога съвършена хармония на света, а по-скоро отзвук на Вергилиевата възхвала на раждащата земя, изразена чрез ритмико-интонационната мелодика на народната песен.

---

<sup>2</sup> В руската терминология се е наложила употребата на понятието Възраждане за означаване на Ренесанса.

Плеядата, чийто съвременник е и Кохановски, задълбочава субективизма на пейзажното чувство. Но независимо от култивирания артистизъм и естетизъм, от свободата на себеизразяване, от забележителната пластичност на деликатното изживяване на красотата във всичките ѝ измерения, не откриваме присъствие на езерния образ у поети като Луиз Лабе, Пиер дьо Ронсар, Йоахим дьо Беле, Морис Сев. От кръга на Плеядата е Жак Пелтие дьо Манс (1517 – 1582), известен математик, медик, астроном, но и поет, чиято пространна поема *Савоя* (1572) е сред забележителните поетически манифестации на ренесансовия пейзаж, при който една географска област се конструира като национална идеологема и се еманципира като художествен образ. Поради естествените географски характеристики на областта и близостта ѝ до Алпите поемата илюстрира раждането на планинския пейзаж. Сред неговите елементи е и езерото Анси – първата географска реалия на езеро, участваща в поетическия дискурс. Тази констатация единствено потвърждава тезата, че на този етап от своята образна еволюция езерото все още не е постигнало самостоятелна интенционална активност.

### **Реминисценции на библейското езеро в ренесансовия епос**

Ако в ренесансовата живопис присъствието на езерото се свързва преди всичко с интерпретацията на новозаветни сцени, локализирани край или във Генисаретското езеро, или с анексиране на акватичен елемент към библейски сцени, в които той липсва, то в художествената литература са налице реминисценции най-вече с апокалиптичната визия на Йоан за огненото езеро (напр. в Дантевия *Ад*, XIV, XXII). При Данте се появява също така изумителната метафора „*lago del cor*“, която за първи път осъществява интерсубективна образна асоциация на езерото със сърцето.

Апокалиптичната представа за геената като езеро, което гори в пламъци и сяра, се явява най-трайният образен рефлекс на библейската езерна поетика в художествената литература на Ренесанса. Дори в случаите, когато сюжетът не третира библейска проблематика, се забелязва отново реминисценция – но този път на ниво художествена реторика – с есхатологичната визия за огненото езеро. Например в *Бесният Орландо* (1516) от Ариосто героят удря с такава сила врага, че го захвърля във „врящите езера“ („*bollenti stagni*“ XIII: 43), пазени от кентавъра Хирон. Очевидната контаминация на библейски и антични реминисценции, която е типична за ренесансовия героически епос, манифестира настъпилния културен диалогизъм, посредством който се осъществява ренесансовият митопоетичен синтез. Мотивът за езерото като затвор и като гроб е маркиран в поемата на Ариосто, но не е сюжетно разгърнат, както това е постигнато във *Влюбеният Орландо* (1483) на италианския поет М. М. Боярдо. Митологичният разказ за Мерлин, коварно осъден на вечен затвор от обичаната от него Езерна дама, е трансформиран при Боярдо съобразно с ренесансовата естетика на хармонията. Алюзията с историята за Мерлин откриваме и в поемата *Освободеният Йерусалим* (1580) на Т. Тасо. В споменатите епически произведения езерото не само има функцията да локализира съществена част от

сюжетното действие, но участва в конструирането на художествената реторика, предназначена да внуши кръвопролитията на баталните сцени. Следователно, когато участва не само в наративния план на произведението, но и в структурата на реторическа фигура, езерото отново е негативно конотирано. В неговата спорадична сюжетираща функция отчетливо се проявява митологичният модел на езерото като агонално хтонично пространство.

### **Езерото като *locus amoenus* в ренесансовия пасторал**

Осъществявайки културен диалог и с Библията, и с Античността, Ренесансът конструира многообразни литературни реплики на митологични микромоделни – наративни и персонажни, към които проявява интерпретативна свобода, без обаче принципно да излиза от наличната идейна конвенция. В двата пространствени модела – *locus amoenus* и *locus horribilis*, се проектират, от една страна – моделът на райската небесната градина и на буколическата идилична природа, а от друга – апокалиптичната визия за ада или за света на сенките.

Разгръщайки пасторалния тематичен комплекс, ренесансовата литература разнообразява картината на идиличната природа, но езерото се оказва неуместно най-вероятно заради наслоените митологични представи и заради отсъствието му от античната буколическа традиция. Пасторалната драма на Тасо – *Аминта* (1573), обаче проблематизира зададения още от културната традиция топос на удоволственото място, а от друга – на ренесансовата пейзажна конвенция. Във второ действие Дафне описва сцената, в която нейната дружка Силвия седи на брега на езерото и се оглежда в неговите „бистри и спокойни“ води. Езерото като огледало на женската красота естетизира пространството, без да бъде непременно натоварено с остатъчна от мита за Нарцис символика. Включването на езерото в тази едновременно автентична и култивирана природна среда задава неговата естествена принадлежност не само към първичната, но и към изящната природа, чийто стилизиран вариант е градината. Така се имплицира двойственият потенциал на езерото да бъде понякога представяно като част от дивата природа, а в други случаи – като топос на деликатната изискана чувственост.

В славянски контекст пасторалният модел на природата ще се прояви най-напред през XVII в., предимно от втората половина нататък, когато доминираща ще бъде бароквата естетика и поетика, а особено продуктивен ще бъде през XVIII в. В контекста на Ренесанса, и то в края на тази епоха, се появяват пасторалните пиеси на Марин Държич (1508 – 1567), който ще остане в литературната история не само като първия славянски комедиограф, но и като автор на пасторалната драма в стихове *Тирена* (1549). Очевидно Държич предхожда Тасо, но пък е познавал италианската ренесансова пасторална традиция, която започва с романа на Санадзаро *Аркадия* (1504). Включването на езерото в топотезията на този фикционален свят няма фабулно оправдание, но пък прави така, че цялото художествено пространство да се натовари с приказно-фантазна атмосфера. Пасторалната традиция рядко

допуска езерото като елемент на идеализираното пространство и ако това все пак понякога се случва, то е с ясно дефинирана предназначеноост: в *Аминта* на Тасо – за да отрази красотата на Силвия, а в *Тирена* – да маркира онова пространство, което прави възможна срещата на различни светове.

### **Чешки литературни свидетелства за ренесансовата модулация на езерото**

Поради спецификата на чешкия културен контекст през XV и XVI в. литературното съзнание не е модулирано в духа нито на ренесансовата чувствителност към природата, нито на пасторалната идилия. Като продължител на Ян Хус, Петър Хелчицки (1390 – 1460) създава в своите трактати ясна и стройна идеология, предназначена да съхрани християнския нравствен идеал. В пряка интертекстуална зависимост със сцената на чудния риболов, която в Библията е локализирана на Генисаретското езеро, е неговото съчинение *Мрежа на вярата* (*Sieť vĕry*). Още първите редове представляват цитат от евангелския разказ за чудодейния риболов (Лука 5: 4 – 6), но е пропуснат първият стих, в който е посочено мястото на сцената – Генисаретското езеро. Фактът е показателен за игнорирането на пространствената конкретика, тъй като мисленето на Хелчицки, а и въобще на привържениците на реформационното движение има съвсем целенасочена мотивация, при която идеологическата генерализация игнорира пространствената конкретизация. Реминисценция както с Генисаретското езеро, така и с апокалиптичната визия за огненото езеро не намираме в чешката литература от тази епоха. Дори при Ян Амос Коменски в алегоричния му роман *Лабиринтът на света и раят на сърцето* (1624), в който е видима близостта с наративната структура на Дантевия *Ад*, топосът, чрез който се изгражда визията за нравствено деформираното човечество и за уродливия свят, в който властват хаос и случайна смърт, е на града. Страданието е изведено като онтологична максима, но не в отвъдното, както е при Данте, а в земния живот.

### **БАРОКОВ ДИНАМИЗЪМ И ЕКСТАТИЧНО ПРОСТРАНСТВО**

В противовес на ренесансовия рационализъм и вяра в подредимостта и познаваемостта на света, към началото на XVII век започват да се прокрадват нови интонации – тревожни, драматични, мистични. Барокът полага една непозната дотогава концепция, която прави поновому актуална средновековната религиозност и в същото време засилва родената през Ренесанса чувствителност, хипертрофира я до степен на религиозен транс, който в съчетание с еротичната екзалтация осъществява едно недопустимо на пръв поглед съвместяване на християнска вгълбеност и сенсуална предизвикателност. Налице е нов феномен, непознат дотогава, но постепенно усвоен във всички нива на културното съзнание – *дисонансният полифонизъм*. Дискредитирайки ренесансовия култ към хармонията във всичките ѝ проявления – като рационална вяра в познанието и в обзримостта на света, като християнска нравственост,

като радост от живота и възвишено чувство към света, Барокът въвежда мистичния ирационализъм, дисхармоничното светоусещане, екстатичната раздвоеност между святост и грях.

### **Библейското езеро в бароковата зона на интертекстуалността**

Несъмнено най-близо до библейския прототекст са онези произведения, които осъществяват тематична интертекстуална връзка със Свещената книга. Например в поетическия си цикъл *Християнски творби* Исак Абер (1560 – 1625) създава парафраза на Псалмите. Автентичното семантично поле на езерото от Псалом 142 (143) в стихотворението на Исак Абер се изпълва не само с трансцендентния вертикал, отвеждащ мъртвите в гробната яма, но и с трансцендентния мрак. Налице е характерната за бароковия поетически език амплификация, при която се наслаждат близки или дублиращи се значения – езерото е гроб, бездна, пропаст, то е дълбоко във вътрешността на тоталната тъмнина на смъртта.

Лесно разпознаваема интертекстуална връзка с библейския текст осъществява и едно от най-забележителните произведения на Барока – *Изгубеният рай* (1667) на Джон Милтън, където в Книга първа се появява библейската визия за огненото езеро. Пренасянето на този образ от един новозаветен текст – *Откровението на св. ап. Йоана Богослова*, към старозаветен сюжет – прогонването на Адам и Ева от Едем, сигнализира за динамизирането на интертекстуалните отношения, но все още в рамките на библейската конвенция. Важен аспект на литературната еволюция на езерния образ е включването му в неприсъщ на библейския първообраз контекст. Милтън интегрира към библейски текст елементи, засягащи описанието на райската градина. За разлика от библейския текст, при това без да се отклонява от интенционалния план на сакралния първообраз, Милтън прави пространно описание на Едем в Книга четвърта и Книга седма на *Изгубеният рай*. Разгръщането на природната картина в детайлизиран план включва нови елементи, сред които е и езерото. Участието на езерото в пейзажната архитектура е в синхрон с прелестния покой на райската градина и допълнително внушава блаженото усещане на божествена хармония – то е спокойно и ведро като небето.

Твърде вероятно е тази образна матрица да е въздействала и върху образотворческата имажинация на Карел Хинек Маха. Основания за тази хипотеза ни предлага както неговият *Май* (1836), така и фактът, че първият чешки превод на *Изгубеният рай* прави Йозеф Юнгман през 1811 г., който е не само негов университетски преподавател и фактор за ориентацията му към литературата и към чешкия език, но е и най-големият ерудит и авторитет за поколението от 20-те години нататък, когато в контекста на Чешкото възраждане се налагат Предромантизмът и Романтизмът. Интертекстуалният диалог с Милтън се проявява и по линия на мотива за изгубения рай, който обаче в *Май* няма отношение към библейската история за Адам и Ева, а към изгубената невинност на детството, но мислено не само като индивидуална мяра за



безвъзвратно отминалото време, а като онтологичен проблем, измерим чрез античния идеал за Златния век.

### **Символика на акватичната природа в чешката барокова религиозна поезия**

Седемнадесети век е особено драматичен за Чехия – Тридесетгодишната война, националната катастрофа след битката при Била Хора през 1620 г., в резултат на което бароковото художествено съзнание става изразител на едно светоусещане, носещо болката на много войни и чумни епидемии и пораждащо екстремни апокалиптични визии. Сред най-забележителните манифестации на мистичната колизия на бароковия човек е пространното религиозно стихотворение на Бедржих Бридъл *Какво е Бог? А Човекът?*, в което трансовото изживяване на мисълта за абсолютната несъвместимост между човешката греховност и божественото съвършенство конструира моделовата дискурсивна структура на антитетичната поетика. Въпреки внушителния си обем произведението на Бридъл е фокусирано върху една-единствена идея, която поетът разгръща с характерните за бароковия език амплификация и семантичен паралелизъм. По силата на черно-белия контраст Бог се явява възплъщение на вечността и съвършенството, докато човекът е сравнен с „греховно блато“.

По отношение на участието на природата в художествения език особено активна позиция се полага на формите, изразяващи акватична динамика. Образните вариации на течащата вода участват в диегетичната представа за креативната мощ на Божията промисъл, което определя фреквентността на морето, реката и извора, но не като непосредствено наблюдавана реалност, а като символен знак. В почти пълното игнориране на езерото от дискурсивния план на философско-религиозната поезия (изключение открийме в *Изгубеният рай* на Милтън) прозира нагласата на бароковия творец, от една страна – да се придържа към библейската канонична образност, а заедно с това – да придава не само религиозно-идеологически, но и естетически смисъл на света като творение на Бога.

### **Акватичните образни елементи в светската барокова поезия**

В изобилието от акватична образност в бароковата поезия е важно да открием нейните доминанти и да осмислим техните основания. Оказва се, че естетиката на динамизма, която се проявява и в тематичния избор, и в образната система, и на нивото на художествения дискурс, определя предпочитанията към онези хипостази на водата, които изразяват онтичен и емоционален интензитет. Сред впечатляващите поетически произведения, които онагледяват този процес и в същото време предлагат стилизирани пейзажни картини, изцяло изградени върху акватични природни елементи, е сонет XXVII на Лоран Дрьоленкур (1625 – 1680) от цикъла му *Християнски сонети* (1678).

Съчетаването на динамизма на природните форми и изострената сензитивност определя образния регистър и на любовната лирика. Водата създава тактилно усещане на нежността,

поради което метафорично се асоциира с еротичното докосване. Този тип семантична функционализация на водата е особено характерна за пасторалната поезия, която, макар да продължава да се движи в традиционната тематична рамка, започва да изразява преди всичко неосъществимата любов. В чешката барокова любовна поезия трансформацията на идиличната пасторална картина е отчетливо онагледена в поетическата творба на Вацлав Ян Роса *Беседи на Липирон*. Цялата сюжетна структура много ясно заявява характерната за Барока антикаузалност на протичащото действие: за фикционалният свят е без значение какво пространство е преплавал неговият герой със своята лодка и как това пространство е изчезнало, за да се озове той обратно в града благодарение на своя спасителен сън. Деграцията на идиличния пейзаж, която много ясно онагледява произведението на Роса, всъщност се легитимира като диференциална характеристика на бароковия пасторал.

### **Пасторални вариации на бароковия пейзаж**

Още през Ренесанса пасторалът се налага във всички литературни родове, а тази тенденция продължава и Барокът, което прави невъзможно да се проследи неизбродимата галерия от художествени произведения, които следват наложената още от античния буколизъм структурна матрица. Сложността идва и от многообразието, присъщо на пасторалния модус, от неговата адаптивност да участва в жанрово-тематични структури, които не се самоопределят като пасторали и които дори имат съвсем различна идентификационна доминанта. Пример за подобно явление предлага една от най-популярните творби на чешката барокова поезия – *Протославейче* (1665) на професора по теология и природни науки Феликс Кадлински (1613 – 1675), където целият свят се явява *locus amoenus* – една идеализирана визия, доказваща вездесъщото присъствие на Бога. Огромният диапазон от природни елементи, принадлежащи и на космическата, и на земната природа, обаче е привлечен с една-единствена цел – всички те да свидетелстват за своя божествен произход и да бъдат посредници в изразяването на любовта към Бога. Литературното им присъствие следователно има идеологическа мотивация, което означава, че не образът на природата е във фокуса на лирическият говорител. Елементите на природата са мислени като метонимични знаци на Сътворението и тяхното предназначение е да манифестират полагащото се на всеки вярващ чувство на възторг, благодарност и възвисяваща духа любов към Създателя. Това вече означава не само реторическа многословност и орнаменталност, но и отстраняване на референциалния план от емпиричния първообраз. По този начин *изграденият образ не е на природата, а на идеята за природата като Божие творение*, което е в съзвучие с бароковия антимиетизъм.

Най-близо до класическия модел на пасторална пиеса е *Дубравка* (1628) на Иван Гундулич (1589 – 1638). Действието е ситуирано в идеализираната страна Дубрава, която е алегоричен образ на Дубровник като град на любовта и свободата. Като част от аркадийната

природа езерото е включено в монолога на грозния сатир, който се надява също да вземе Дубравка и за да се убеди в своята „красота“, вече се е огледал в „бистрото и чисто езеро“. В този контекст езерото се явява измамно огледало, внушавайки на сатира образ, който той приема за красив въпреки рогата и козината си. Езерото в аркадийния свят следователно Гундулич свързва вече не само с женската красота, както е в *Аминта* на Тасо. Той признава неговото право на участие в изграждане на аркадийния образ на природата (Дубрава е аналог на Аркадия), но го освобождава от императива на пасторалната традиция да бъде архетипно отнесен към женското начало. В същото време, като компонент на природата, която е първична (но не и дива, макар в нея да живеят и сатири, и „диви мъже“) и въплъщава изначалната хармония на света, езерото се явява ритуално място, в което самодивите се къпят, преди да отидат на празника. Очевидно е активирана символиката на водата като пречистваща сила, която е характерна най-вече за християнската религия, не толкова за езическата.

Еротична сцена на къпещи се самодиви се появява и в поемата на Гундулич *Осман*, посветена на битката между поляците и турците край Хочим през 1621 г. Метафората на огнената вода, родена от представата за къпещите се голи самодиви, разпалва чувствени асоциации, създавайки визията за сливане на мъжкото начало на огъня с женското начало на водата. Уникалността на този образ в жанровия контекст на бароковия героически епос се откроява в съпоставка с другия голям епос за Хочимската война (*Wojna chocimska*, 1670), създаден от най-значимия полски бароков поет – Вацлав Потоцки (1621 – 1696), който проявява усет към промените в природата през различните годишни времена. Отсъствието на пасторални сцени, както и на езерото в образната архитектура на пространната му поема е по-скоро естествена и релевантна с жанрово-тематичната структура на произведението, както и с бароковата образотворческа конвенция.

### КЛАСИЦИСТИЧНАТА КОНЦЕПЦИЯ ЗА ПЕЙЗАЖА

Препоръчвайки поетическия текст за първообраз на живописния пейзаж вместо непосредствената природна картина, Лесинг маркира едновременно няколко основополагащи принципа: *първо*, художествената творба трябва да следва миметичния принцип на изображение, изхождайки от самата реалност – емпирична или художествена, която е познаваема посредством сенсуално-рефлексивната активност на субекта; *второ*, „подражание на природата“ в живописата за Лесинг означава „копиране“; *трето*, поетичният език има способността да задава смислова перспектива, без да я изчерпва, за разлика от живописата, която според Лесинг се свежда до илюстративна манифестация на познати сюжети и персонажи. Съотношението между поезия и живопис е проблем от изключително важно значение за формиране на класицистичната пейзажна концепция, тъй като чрез него се проблематизира принципът на дескрипцията, смятан за основен при изграждане на пейзажния образ. Формулата на Хораций *ut pictura poesis* е сред най-устойчивите интертекстуални

означения, върху които се гради фундаменталният въпрос на естетиката на XVIII век – въпросът за границите и взаимодействията между изкуствата.

Винкелман сравнява античната красота със строгата и изящна форма на мрамора. Тази дистантност на естетическата идея от емоционалната непосредственост на художественото въздействие всъщност отрича правото на изкуството да отразява чувствената природа на душата с нейните греховни страсти и слабости, произтичащи от екзистенциален страх и безумно отчаяние. Винкелман полага представата за красивото извън сенсуалността, която според него съответства на мимолетния характер на човешката емоция. Такава е и пейзажната картина, която изгражда Халер в *Алпите* – в нея липсва участие на субекта като изразител на оценяваща позиция. Езерото тук е елемент на величествена панорама, в която напълно в духа на цитираната по-горе Винкелманова представа за идеалната красота отсъства човекът.

Съхранената още от Ренесанса представа за това, че картината трябва да съдържа своя разказ и да следва определени правила, задава устойчивите параметри и на класицистичната живопис, и на класицистичната поезия, които предпоставят изграждането на пейзажния образ като идеализиран пейзаж.

#### **Чешки класицизъм – проблеми на теоретичната и художествената легитимация**

Чешката металитературна рефлексия от първата половина на XIX в. не проблематизира Класицизма, нито кое да е друго хомологично явление. Спрямо западноевропейския контекст Класицизмът всъщност е вече анахроничен. Когато през втората половина на XVII век Френският класицизъм е в разцвет, чешката култура преживява следбилохорската национална катастрофа и е огласена от бароковия религиозно-мистичен транс. Този процес в полската литература е много по-интензивен в сравнение с чешката и Класицизмът ще даде значими художествени произведения и в прозата, и в поезията, и в драмата.

Класицистичната поетика е представена от първото новочешко поколение в лицето на А. Пухмайер и Ш. Хневковски, от П. Й. Шафарик, автор на стихосбирката *Татранска муза с лира славянска* (1814), от поетическите опити на Й. Юнгман, а с най-голям успех – от Милола Здирад Полак. Просвещенскокласицистични елементи могат да бъдат открити и в поемата на Ян Колар *Дъщерята на Славия* (1824) преди всичко поради възгледа му за дидактико-утилитарната предназначеноост на поезията, която трябва да изразява и да формира определени колективистични ценности със средствата на художествената реторика.

В чешката поезия на просвещенския класицизъм най-цялостна пейзажна концепция е осъществена в пространната поема на М. З. Полак (1788 – 1856) *Възвишеността на природата* (1819). В чешката литературна наука обаче въпросът за принадлежността на Полак към класицизма е дискуссионен. С изключение на Мукаржовски малкото на брой изследвания върху поетическия цикъл на Полак предпочитат да го позиционират между Класицизма и

Предромантизма, тъй като най-вероятно се ръководят от презумпцията, че литературната история е верига от последователно редуващи се художествени течения и епохи.

Полак продължава линията на Халер, очертана от поемата *Алтите*, докато наративната структура на пътеписа му *Пътуване до Италия* напомня за пътеписа на Гьоте за Италия. Доминиращият тон в цялата стихосбирка е в характерния за Класицизма акламативен регистър, който утвърждава великолепието и многообразието на природата. Езерото се вписва в една визуализирана картина на животворната динамика. При тази образотворческа стратегия е естествено да очакваме не само езерото, но и другите природни елементи да участват преди всичко в лабораторните процедури на художествената реторика. Чешката поезия не познава до този момент нито произведение, изцяло посветено на природата, нито образна система с толкова често позоваване на езерото като неин съществен елемент. В същото време обаче неколкочестната поява на езерото е винаги в сходна семантична позиция, която осъществява космогоничния план на бинарната пространствена структура по вертикалната ос.

#### **Класицистичният пасторал – между идилията и реалността**

Като нов момент в класицистичния пасторал Мартин Прохазка и Зденек Хърбата отбелязват настъпилата промяна в дескриптивния дискурс. В пасторалната поезия важно място започват да заемат не само описанията на определени места, но и на времето, и на явленията, които са свързани с него – например на сезоните. Изместването на фокуса от пространствената архитектура в посока към т. нар. метеорологичен пейзаж е съпроводено с тенденция към преплитане на митологични теми и мотиви с местен колорит, отличаващ дадената област. Цикълът *Пасторали* (1709) на Александър Поуп се състои от четири части, озаглавени според названията на сезоните. Но удоволствената страна в пасторалните сцени и действия на героите той не асоциира с образа на езерото, макар че в други свои произведения открива в него красота и спокойствие. Поезията на Поуп е свидетелство за постепенното освобождаване на литературното съзнание от античните и библейските стереотипи. В същото време обаче тези стихове са поредната изява на тенденцията, която все още е доминираща (въпреки някои епизодични изключения) в литературното съзнание и която маргинализира езерото.

#### **Чешката рецепция на Александър Поуп и един интертекстуален казус**

За чешкия литературен контекст от особено значение е дългото стихотворение на А. Поуп „Елоиза към Абелар“ („Eloisa to Abelard“, 1717), което Йозеф Юнгман превежда и което без съмнение вдъхновява Маха – стихотворението му „Абелар към Елоиза“ е сред малкото му приживе публикувани произведения. Езерото се появява в стихотворението на Поуп на дискурсивно ниво като елемент в една реторически богата природна картина, която огласява „черната меланхолия“ и „смъртоносната тишина“, обсебили Елоиза. На фона на върховия драматизъм, внушен чрез другите природни елементи, езерото изненадва със своето тихо и едва

забележимо вълнение – езерата трептят под спускащия се над тях бриз. Тази семантика на езерото го поставя в една отличаваща го позиция и независимо че от синтактична гледна точка има идентична структура с предхождащите стихове, се явява съществен контрапункт, който обръща посоката на предхождащата го образна серия, излъчваща еднопосочно въздействие. Именно това прави образа на езерото уникален в изградената пейзажна пространствена архитектура и той не може да бъде заменен от друг аналогичен природен образ. Макар и да няма самостоятелна структуроопределяща функция както в Маховия *Май*, езерото (игнорираме в случая множественото число) в стихотворението на Поуп постига собствена семантична зона, която на фона на съществуващата литературна традиция ни провокира да признаем *началото на нов етап в неговата образна еволюция*. Очертаната интертекстуална зависимост ни дава основание също така да осмислим от нов ракурс взаимоотношенията между Романтизма и Класицизма в чешки контекст.

### **ПЕЙЗАЖНАТА КОНЦЕПЦИЯ НА ПРЕДРОМАНТИЗМА**

Научните дебати относно терминологичните основания на понятието „предромантизъм“ рефлектират и върху разбирането за хронологическите граници и съдържанието на Романтизма. За нас Предромантизмът е преди всичко самостоятелен етап в конструирането на една нова философска, естетическа и художествена система. Полагането на Предромантизма единствено като интерпозиционно явление между Класицизма и Романтизма смятаме за неоснователно. Едновременното съжителство на Просвещение, Класицизъм и Предромантизъм предразполага към динамично взаимодействие на инвенции, които се прегрупираат в разнообразни констелации.

Като имаме предвид и първите прояви на художествена еманципация и структурно-семантична идентификация на езерния образ в *Новата Елоиза* (1761) на Русо и в лирическото стихотворение на Гьоте „По езерото“ (1775), бихме могли хронологически да конкретизираме появата на езерото като образ, сигнификативен за новата пейзажна концепция: през 60-те години в прозата (романа и пътеписа), а през следващото десетилетие – в поезията. Литературните текстове, които индуктивно ни насочват към този извод, принадлежат на различни национални контексти – френски, английски, немски, а този факт е показателен за общоевропейския характер на явлението.

### **Британски сциентизъм и емпирично-сенсуалистки пейзаж**

Съществена диференциална характеристика на Предромантизма е манифестираният – особено в британската литература – сциентичен афинитет към научните открития в областта най-вече на физиката и астрономията, откъдето произтича и разбирането за съществуването на универсални рационално постижими закони, които управляват материалния свят. Логично е да очакваме, че както точните науки, така и философската, и художествената мисъл ще бъдат

импулсирани в посока на наблюдаемата реалност. Акцентът, който Джон Лок слага върху перцепцията, както и оптичната теория на Нютон за пречупването на светлината и разлагането на бялата светлина на отделни цветове фокусират вниманието върху зрителното възприятие на света. Пробивът в класицистичната умозрителност е направен с поемата на Джеймс Томсън *Сезони*, която може да се приеме за начало на една нова естетика, съвместяваща сенсуалност и имагинация. В първата част на поемата на Томсън, неслучайно откриваща в пролетта началото на природния цикъл, езерото не присъства. Неговата първа поява е във втора част – „Лято“, при това в контекст, показателен за лъчезарната тоналност на цялото произведение. Дори когато в зимния пейзаж лирическият поглед забелязва „изоставеното блато и самотното езеро“, той вижда свежия извор, който блика в тях. Езерото в пейзажната картина на Томсън е само елемент от една мащабна панорамна картина, елемент от жизнения ритъм на природата. Томсън не забелязва отражателния потенциал на езерния образ, въпреки че проявява усет към оптичната игра на светлината и е привлечен от идеята за необятния простор. Но важно е, че именно в неговите *Сезони* езерото се завръща към света на земната природа, която все по-настойчиво ще прониква в литературния свят на XVIII век, за да извоюва нова престижна позиция.

### **Топография на славянството в поемата на Ян Колар *Дъщерята на Славия***

*Дъщерята на Славия* (1824) на Ян Колар е осмисляна от чешката литературоведска мисъл обикновено като поетически манифест на идеята за славянска общност, която обаче постига едновременно два на пръв поглед несъвместими дискурса – интимния и колективния. От друга страна, изследователите не пропускат да отбележат анахроничния характер на поетическия език. Тези две тези приемаме за неоспорими. В цялата тази чудна плетеница от разнопосочни авторски намерения и образни решения се впитат обаче все още неизречени въпроси. Първият вариант на произведението включва три части, озаглавени съответно „Зале“, „Елба, Рен, Вълтава“ и „Дунав“. Изборът на реални географски обекти поставя въпроса за тяхната семиотична функция. Инкохерентността на произведението се задълбочава и в следващото му издание през 1832 г., когато Колар добавя още две части на поемата, на които възлага за заглавия названията на митичните реки Лета (Léthé) и Ахерон (Acherón). Така продължението на *Дъщерята на Славия* още по-драстично напуска географските ширини, предпочитайки да следва една разработена (и вече анахронична) митопоетична стратегия.

Сакрализираната представа за възраждането на народа, която Владимир Мацура внимателно проследява в чешкия възрожденски дискурс, включително и при Колар, предполага и алегоричното изразяване на тази идея чрез годишния цикъл. В няколко сонета пролетта е асоциирана с пробуждане на жизнените сили на света и всеки следващ сезон е назован посредством характерно за него явление. Независимо обаче от предметната си денотативност природните елементи функционират единствено като метонимичен знак за съответния сезон. В

така очергания идейно-естетически хоризонт и топографска композиция на произведението естествено е да имаме определени очаквания към езерния образ. От една страна, езерото е мислено като част от природния свят, през който минава пътят на героя, като място на историческа памет за насилията на завоевателите, от друга – като елемент от идеализираната природа, която може да се приеме като алегоричен образ на историческата надежда, изгряваща от изток.

Има обаче един момент, когато в цялата тази разнородна образна амалгама езерото придобива непознат до този момент нюанс. В сонет 191 от втора песен лирическият говорител се озовава в една крепост край Ходков. Местността е била някогашна сцена на кървави събития от времето на нашествията на датчаните през XII в. Колар включва баладичен елемент, като озвучава природата с тъжния глас, който вие от езерото и зове за отмъщение. Този образен детайл е знак не само за митизация на историята, но и на привличане на фолклорно-баладични елементи, които тепърва ще бъдат функционализирани от чешкото литературно съзнание. Нека на този етап само припомним езерото в първа песен на *Май*, от което звучи тайнствена болка, езерото от баладите на Ербен, в което живее Водният дух или в което девойките виждат своето бъдеще („Бъдни вечер“), Нерудовата балада за Черното езеро, което пази паметта за падналите воини.

Ян Колар също проявява интерес към фолклора, а първият том на събраните от него народни песни – *Светски песни на словашкия народ* (1823), излиза само година преди първото издание на *Дъщерята на Славия*. Този момент обикновено е пренебрегван в специализираната литература за Колар и Чешкото възраждане, но би могъл да предложи надежден ориентир за изясняване на хибридният характер на неговата поезика.

### **Езерото в Осиановия пейзаж**

По линия на Предромантизма се проявява като фундаментална характеристика на художественото съзнание през този период амбицията за приобщаване на традиционната култура към представите за модерна литература. Сред отличителните специфики на Предромантизма е отварянето на художественото съзнание към други митологични системи – келтска, англосаксонска, славянска, което е съпроводено и с концептуализация и аксиологизация на фолклорната традиция. По този начин се създава предпоставка за последвалия модерен митологизъм на Романтизма, който ще постигне оригинален художествен синтез на митологични и фолклорни представи, за да изгради своята универсалистка концепция за човешкото битие. Първоначално това креативно възраждане на образни системи с различен генезис и културен контекст се проявява в немската литература и почти едновременно с нея и в британската, където началото поставят „откритите“ през 1760 г. от Макферсън *Осианови песни*. Явлението „Осиан“ е симптоматично както за обсебващата Европейския предромантизъм фолклорно-митологична вълна, така и за доверчивото отношение към новооткрити архаични текстове, какъвто е случаят и с фолклорните мистификации на Вацлав Ханка и Йозеф Линда. В *Осиановите песни* езерото има впечатляващо участие в изграждането на митопоетичния образ



на природата, което според предходните ни наблюдения не е типично нито за фолклора, нито за митологията. Иновативна е естетизацията на архетипната идея за априорната връзка на водата с женското начало, която разчитаме в пластичното описание на пленителната красота на Морна в Книга първа от цикъла за Фингал. Метафориката вече измества наложената митологична символика и въз основа на архетипната предпоставеност на водата да излъчва представата за раждащата сила на природата, започва да функционализира по нов начин конотацията с женското начало. Отношението към природата вече не излъчва страх от неочаквани и жестоки намеси в човешкия живот, езерото вече не е само символно пространство на хтонична и инфернална отвъдност. Природата, включително и езерото, вече се възприема като естетически обект, който може да изгражда позитивни асоциации с представата за деликатно присъствие на жената като възплъщение на магична прелест. Следователно с процеса на естетизация на природата, така характерен за XVII и особено за XVIII век, настъпва фундаментална промяна в художествената въобразеност на езерото: то вече не се ограничава в топотейчната си трансцендентна символика, а започва да се възприема като видима природна реалност, възплъщаваща представата за красивото. Тази промяна се отразява и в структурата на художествения език – знаците на природата вече не участват единствено за да локализируют дадена митологична сцена или да маркират интерстатуалния преход към отвъдното, или да бъдат топографски компонент от самата отвъдност, а излъчват идеята за *пространството като перцептивна физическа реалност*, чрез която се онагледява процесът на формиране на нова менталност.

### **Дискурсивно интегриране на природни елементи във фолклористичната поезика на Чешкия предромантизъм**

Предромантизмът в немскоезична и британска среда, както и в общославянски контекст изразява силен афинитет към героическия епос: наред с *Осиановите песни* това са *Песента за нибелунгите*, староруският епос също от XII в. *Слово о полку Игореве*, чието първо издание обаче е през 1800 г., цикълът за Крали Марко и др. В различните национални контексти следователно се наблюдава сходно и при това синхронно пристрастие към онези форми на традиционната култура, в които се постига конвергентно взаимодействие между митологичен разказ и историческо събитие. Симбиозата от митологически и исторически пласт, която е така характерна за културното съзнание от втората половина на XVIII век и продължава да бъде стимулирана и през XIX в., издава една съществена характеристика на образотворческата стратегия: отлагане на критерия за правдоподобност, а заедно с него и на критерия за автентичност на литературната творба.

Чешкият предромантизъм има ключова позиция в конструирането на новото литературно съзнание, което от 20-те години на XIX в. става все по-чувствително към идеята да

разгърне образния потенциал на чешкия език. Именно по това време, когато се появяват *Ръкописите* на Ханка и Линда, взема връх и лингвоцентризмът.

В *Краловедворския ръкопис* употребата на природни образи е твърде спорадична и се наблюдава най-често в структурата на метафорични сравнения. Това е следствие от наличието на строго регламентирана от фолклорната традиция канонична конвенция и е средство преди всичко за непосредствена експликация на наратора или лирическият говорител. Както в автентичния фолклор, така и във фолклорните мистификации участието на метеорологични, флорални или зооморфни компоненти няма самостоен характер, не изгражда пейзажна образна структура, а преди всичко се основава на колективистичната представа за природата като животворна среда, от която зависи човешкото съществуване. По силата на тази образотворческа логика става разбираемо защо в образния свят на *Краловедворския* и на *Зеленохорския ръкопис* езерото тотално отсъства.

И все пак именно в контекста на фолклористичната традиция от първата половина на XIX век се появява първият случай в чешката поезия, при който езерото поема знакова роля в конструирането на художествената идеология на поетическия текст. Франтишек Ладислав Челаковски, с чието име се свързва основополагането както на фолклористиката, така и на предромантическата фолклористична поезия, проблематизира патриархалния етос и изгражда свят на силни характери (Иля Волжанин) и мистериозни обрати („Томан и самодивата“) – свят, фокусиран върху семейно-родовата среда, от която тръгват или в която се пресичат всички житейски посоки. Има обаче едно стихотворение – „Романтична любов“ от стихосбирката *Отглас от руски песни* (1829), което, без да се отклонява от конвенционалната трактовка на темата за любовта (родителите възпрепятстват любовта на дъщеря им), изненадва с нетипичната за фолклора образна функционализация на природата. Пространствената композиция на това идеално място се придържа към модела на митологичната островна поетика, в която островът се явява специализирана проекция на представата за блажено щастие. Траекторията, която очертава този *locus amoenus*, включва езеро, остров и град/село, като езерото – подобно на митологичната традиция – означава преходно пространство. Този път обаче езерото не свързва света на живите със света на мъртвите, а неговата транзитивна символика отваря посоката от личната несвобода към абсолютната споделена любов, от предвестието за раздяла към съвършената взаимност. Красивата природна картина по този начин задава в русоистки дух алтернатива на семейно-родовата среда и спасение от колективистичните санкции спрямо забранената любов. Езерото се явява стилизиран пространствен образ на безграничното и в този смисъл обезпредметено интимно пространство, конотирано в светлата тоналност на постижимата емоционална пълнота.

Ако приемем, че разглежданото стихотворение на Челаковски представлява пробив в съществуващата традиция, като включва езерото в архитектурата на *locus amoenus*, не бива да се поддаваме на изкусителната мисъл, че сме открили началото на художественото битие на

езерото в чешкото художествено съзнание. Основната семантична функция в пространствената конфигурация тук поема не езерото, а островът, тъй като именно той носи образната енергия, чрез която се осъществява идеологията на текста. *„Романтична любов“* е най-важното предромантическо свидетелство за променящата се в чешката поезия образна конвенция на езерото, но все още не стига до интенционално пълнозначна пейзажна структура. Образната употреба на елементи на природата обслужва една конструирана от въображението утопична визия, а не действително преживяна субективна реалност.

### **Осцилация на пейзажа между първичната и естетизираната природа в контекста на Френския предромантизъм**

В своите *Изповеди* Русо признава: „[...] пред гледката на един красив пейзаж аз се чувствам развълнуван, без да мога да кажа защо“ (Русо 1847: 769). Един от първоначалните симптоми за раждането на новото аксиологическо отношение към природата е именно емоционалното съпреживяване, което е неотлъчно съпровождано от естетическата наслада. Към това ще прибавим и още една характеристика, която ни се струва важна с оглед на последвалата художествената еволюция: природният пейзаж във Френския предромантизъм е концептуализиран като обитаемо пространство – идея, която например при Русо се изразява в желанието му да стане „втори Робинзон“ и да си построи на малкия остров колиба, а при Рене-Луи дьо Жирарден тази идея е заложена в самото заглавие на неговия опус от 1777 г. *За композицията на пейзажите и за средствата да разкрасим природата около жилищата, съчетавайки приятното и полезното*. Жирарден включва в ансамбъла на ежедневната жизнена среда естествените природни обекти, сред които особено предпочитание проявява към малките и големите езера, които със своите спокойни огледални води предразполагат към ясна и прозрачна мисъл. С оглед на поставения от нас проблемен акцент бихме искали да подчертаем вниманието, което и Русо, и Жирарден отделят – при това за първи път така отчетливо – на езерото като важен компонент на пейзажната композиция. За Предромантизма субективизацията на природата се изразява преди всичко посредством евокация на сантиментална изповед и изразяване на идилична възторженост към нея като „намерен рай“ и възплъщение на свършена хармония. Възложената от Жирарден и от Русо нова естетическа и нравственовъзпитателна функция на природата импулсира раждането не само на нов личностен модел, но и на нов проект за обществено устройство. Формирането на нова менталност е сякаш основният мотив за предромантическия пейзаж и тази максима е ясно декларирана от Русо и Жирарден. Постигането на синергиен синхрон между човека и природата е възможно при активно, съзнателно и непосредствено общуване. Езерото е представено от Русо, от една страна, като идентификационен знак на родното и на родолюбивото чувство на героя. От друга обаче – например сцената, в която Сен Прьо заедно с Жули се разхождат с лодка в езерото и внезапно се надига силен вятър, езерото разкрива своята двойствена същност да бъде

въплъщение на всемирния покой, но и на екзистенциалната заплаха, когато „бледата смърт отнема розовия блясък на лицето“. Езерото вече става топос на екстремната амплитуда в екстатичното емоционално изживяване и състояние на субекта – амплитуда, обхващаща безмерното щастие и безмерния ужас.

### **„Auf dem See“ и художествената еманципация на езерния образ**

Предромантизмът в лицето на Жан-Жак Русо и Йохан В. Гьоте откриват семантичния потенциал на езерото, който Романтизмът и в немскоезичен, и в англоезичен, и във френскоезичен, както и в славянски контекст ще разгърне с такъв неподозиран творчески мащаб, че ще превърне езерото в образна проекция на своята метафизична философия. Възложената от Жирарден и от Русо нова естетическа и нравственовъзпитателна функция на природата бива изведена по същото време, когато Гьоте превръща своите пътувания из Европа в мощен източник на поетическо вдъхновение и в интелектуално движение, осмислящо духовната неделимост между човек и природа. Именно от тези негови пътувания се ражда и стихотворението „По езерото“ (1775), което *за първи път в европейската поезия възлага на езерото самостоен образен статут*. Предромантизмът обаче – макар и да признава структурната автономия на езерния образ, размива семантичните граници между езерото, морето и океана. Така например в своите *Изповеди* Русо възкликва: „[...] исках това езеро да бъде Океан!“ (Русо 1847: 770).

Тази твърде съществена особеност в предромантичната трактовка на езерото ще се запази в известна степен и през XIX век. При Гьоте тя е съзвучна с философската концепция за природата като източник на възвишеното. Това обаче не е възторгът на развълнувания поет с пробудените за външния свят сетива, които реагират на отделни нейни фрагменти, предизвикващи особена чувствителност, спомен, медитация. Не визуалното въздействие е определящо за Гьоте, а преди всичко пантеистичният възторг пред божествената идея, материално въплътена в земния свят, в съвършените форми и поразяващото величие на природата. Независимо че създава цитираното стихотворение „По езерото“ по време на ваканционните си дни край Цюрихското езеро, той съзнателно го дистанцира от географската му конкретика, като по този начин го предпазва от дескриптивност. За първи път езерото е натоварено с основна структуроопределяща функция: то вече не е само детайл от ландшафта, а мегаобраз, чрез който се осъществява цялостната идеология на текста. Ако до този момент то има предимно атрибутивно участие в пейзажната картина, сега вече е в състояние да глобализира всемирната идея за света и да се отъждестви с цялата природа, откъдето става възможно самото то да се превърне в организационен център на една комплексна конфигурация (вълни, звезди, лодка). Основната символика на тази атрибутивна образност – звездите като знак за космогонично единство на човека и всемира, вълните като символ на екзистенциални изпитания и лодката като образен аналог на човешката самотност и ранимост – всъщност е пренесена от

образния комплекс на морето. Очевидно тези образни елементи нямат за цел да специфицират конкретния географски обект, а напротив – те функционират като основни компоненти на универсална бинарна структура, изградена върху релацията човек – природа. В този смисъл езерото все още няма специфицирана художествена територия.

## **ФИЛОСОФСКИ БАЗИС НА РОМАНТИЧЕСКАТА ИДЕЯ ЗА ПРИРОДАТА**

### **Натурфилософията и нейната проекция върху пейзажната концепция на Романтизма**

Немската натурфилософия е едно от големите интелектуални събития във времето, предхождащо и съпровождащо естетическото и художественото обособяване на Романтизма. Рационализмът на просвещенския XVIII век насочва мисленето към законите, които управляват всемирната природа. Идеята на натурфилософията за единството на всичко съществуващо включва човешкия финалитет като елемент от идеята за божественото безсмъртие на природата, а това безспорно е един от фундаменталните аспекти на романтическата епистемология. Идеята за тоталитета и духовната кореспонденция на всичко съществуващо, за неделимостта на Аз-а от извъназовата реалност и тяхното взаимно проникване е имплицирана във философията на Романтизма и определя неговата концепция за релацията субект – природа.

Големите имена на немския идеализъм – Фихте, Хегел и Шелинг, фокусират своите разсъждения върху въпроса за човешката воля и познание на света и задават алгоритъма за преодоляване на конфликта между съзнанието и външния свят – въпрос, основополагащ и за философията на Кант, и за Романтизма. По отношение обаче на проблема за природата като универсум, който тепърва се обособява като фундаментален проблем на философската мисъл, ключова позиция има Шелинг, както и други представители на немската натурфилософия.

След първоначалните си пристрастия към учението на Фихте за субективното съзнание като единствена реалност Шелинг стига до отрицание на тези възгледи и до замяната им с представата за обективното съществуване на световен абсолютен дух, който е безсъзнателен. Основополагаща във философските възгледи на Шелинг е идеята, че не природата е създадена от духа, а че духът е сътворен от природата и нейната вечност е въплътена в него. Дуалистичната неделимост между материя и дух е според Шелинг изконно заложена в природата, което я прави вечно жива и одухотворена субстанция. Биполярната същност на света той представя като двуединство на двете противоположности – субективния и обективния свят. Този негов възглед безусловно кореспондира с романтическата представа за „сблъсъка на световите“, както много точно и лаконично в един кратък лирико-прозаически фрагмент със същото заглавие К. Х. Маха определя непреодолимото противоречие между сенсуално-емпиричната действителност на фактическата екзистенция и безплътния свят на идеите, който за него въплъщава представата за „намерения рай“. Съзвучието между философските възгледи на Маха и на Йенската школа до голяма степен може да се обясни и с един закономерен факт –

като студент по право Маха слуша лекции по немска философия, а това означава, че е бил запознат (в каква степен, е трудно да се каже) с ученията на Кант, Фихте, Шелинг, по-важно е обаче, че от стотиците присъстващи на тези лекции той единствен от своите чешки съвременници открива в тях съзвучие със собственото си светоусещане.

Основните принципи на натурфилософията, които откриваме в поетиката на Романтизма, са следните: 1) единство на материята; 2) изменение и развитие на природата; 3) единство на противоположностите. И трите основополагащи идеи са синтезирани в студията на Шелинг *За световната душа* (1798). Полагайки поезията и въобще изкуството в полето на „световната душа“, Шелинг изтъква безсъзнателния характер на художественото творчество – теза, съответстваща на романтическия интуитивизъм. Тези три основни качества на универсума – субстанционално единство, перманентен динамизъм и диалектика на противоположностите, следователно в иконичната и интенционалната система на поезията се постигат по силата на духовното проникновение и интуитивния синтез, а не на интелектуално-аналитичната каузалност.

#### **Хилозоизмът и раждането на новата митопоетична вълна**

Идентифицирането на алгоритъма на художествената мисъл с митологичния поглед към света, обвързващ човешкия и божествения свят, земната природа и свръхземните сили в една обща онтологична система, предполага участието на хилозоистичната идея в естетиката на Романтизма. Митологичната идея за иманентната одухотвореност на материята се оказва в активна художествена позиция, импонираща на потребността от нова спиритуална идентичност.

Присъщ на древногръцката философия, хилозоизмът изразява виталното единство на света и одухотвореността на материята. В неговия фундамент е заложена идеята за неразривната връзка между *движение* и *душа* като нейни същностни характеристики<sup>3</sup>. Хилозоизмът най-точно отразява философската квинтесенция на митологичното съзнание. И макар философията на хилозоизма да се основава също на анимистичната идея, че всичко съществуващо е живо и притежава собствена душа, за нея остава неприсъща анимистичната представа, унифицираща различните форми на одухотворената материя в човешки образи. В баладата антропоморфните образи на природните сили (русалки, горски духове и др.) са допустими, но не са жанровоопределящи. Не само хилозоизмът, но и пантеизмът от своя страна, възвеличавайки природата като божествено творение и като възплъщение на идеята за всемира, не разчита на антропоморфната представа за божественото. За разлика от него обаче хилозоизмът утвърждава иманентния характер на жизнеността на природата и не обяснява виталната ѝ сила с наличието на божествена инстанция. Пантеистичната идея за

---

<sup>3</sup> Хилозоизъм – от гр. ὕλη – „материя“, и ζωή – „живот“.

космогоничната тоталност на света идентифицира Бог и Вселена. Хилозоизмът обаче е отказ от трансцендентната Другост, от теистичната визия за света, от ортодоксалната християнска максима за надпоставеността на Бога Креатор, противопоставяйки иманентизма на трансцендентизма: всичко съществува самостоятелно и едновременно като изначален комплекс, саморегулира се и се самовъзпроизвежда, без да се подчинява на никакви телеологични зависимости. И тъй като според хилозоистичната логика и човекът, и природата представляват а priori одухотворена материя, те притежават чувствителност, която може да бъде както жестово активна, така и стаена. Иманентният духовен потенциал на материята и въобще на битийния свят, който е в непрекъснато движение, генерира всеобщо духовно пространство, в което човек и природа се срещат. Хилозоизмът предполага, че в сърцевината на материята съществува сила, перманентно генерираща движение и съзнателен живот. Съотнесена към традиционната християнска представа, тази идея означава, че светът не е създаден от външна божествена сила, а е иманентно духовен. Отказът от трансцендентната трактовка на Бога Креатор придава на всичко съществуващо собствен духовен живот и в същото време го прави част от един общ универсум – не само материален, но и духовен.

От втората половина на XVIII в. и почти през целия XIX в. европейската философия и литература се оказват особено чувствителни към хилозоистичната визия за материята като изконно жива и одухотворена субстанция. Декарт, Дидро, Робинс, Спиноза и редица други философи се опитват по рационален път да открият тайнствата на материята, което поражда у тях интереси в областта на физиката и природните науки.

Субстанционалното единство на света ще бъде основното митопоетично основание на Романтизма в изграждането на неговата образна система от абсолютни стойности и константни величини на човешкото битие. Тази интенционална перспектива реализира ноетичния характер на романтичния тип субект-обектни взаимоотношения. Понятието „ноетика“ е особено пригодно към художествената философия на Романтизма и неговата жанрологична трактовка на баладата, тъй като изразява гносеологичната максима за силата на разума и мисълта, способни да владеят физическата материя.

Природата е едновременно и въплъщение на вечността, и сенсуално отражение на човешката същност. Така символните знаци на природата имат потенциала да означават едновременно реалност и иреалност, видимост и невидимост, човешко и божествено, живот и смърт. Романтизмът е този, който открива нейната онтологичната двойственост да бъде и естествената среда, в която се разиграват важни исторически и лични драми, и метафизична проекция на всемира. Пейзажният образ ще поеме пулсациите на сърцето, за да се превърне в пейзаж на душата, което великолепно изразява стихът на Шели от *Демонът на света* (1816): „лазурните вени на сърцето се прокрадват като тъмен поток през снежно поле“.

## РОМАНТИЧЕСКОТО ПРОСТРАНСТВО

### Пространствената архитектура на романтичното езеро

В процеса на своето конституиране като самостоен образен комплекс езерото разкрива своя потенциал да означава целия интенционален спектър на Романтизма. Този процес се осъществява комплексно, като важно място в него заема преструктурирането на художественото пространство. Първоначалните му образни решения в прозата на Ж.-Ж. Русо (*Новата Елоиза*, 1761; *Изповеди*, 1770) и в поезията на Гьоте („По езерото“, 1775), на английските „езерници“ и Ламартин („Езерото“, стихосб. *Поетически съзрения*, 1820) се основават преди всичко върху разгърнатия пространствен хоризонтал и широката необятна перспектива, поради което неговата пространствена визия го доближава до морето и дори до океана. Пространственото отъждествяване на езерото с по-големи водни пространства отразява представата на това поколение за природата като необят, като безкрай, като универсум, чрез който започва да се измерва вътрешното пространство на човека. Поради това първите литературни изображения на езерото представляват величествени по своя мащаб пейзажни визии, чрез които монументалната природна картина внушава представата за нейната съизмеримост с вътрешното пространство на човека. Дори на дискурсивно ниво, а не само като пространствена структура на пейзажния образ тази символна амплификация е ясно маркирана от хиперболичното сравнение на езерото с океан.

Разбира се, неслучаен е фактът, че особена притегателна сила за художественото въображение имат големите алпийски езера – Леман, известно още като Женевско езеро, и Цюрихското езеро, на които са посветени едни от първите пейзажни лирико-философски синтети на Романтизма. Разгръщането на пространствената перспектива в плана на отворения към необятния хоризонт постига величествена картина на вечната природа, която обаче в същото време е в съзвучие с чувството за непреодолима самота и ранимост: например на фона на безкрая Гьоте щрихира малката лодка наред с езерните води, а чрез автоидентификацията си с лирическият герой Ламартин търси следите на щастливия спомен и утеха за изгубената любов.

Формирането на собствена образна идентичност езерото постига в процеса на своето постепенно конституиране като самостоятелна образна структура, способна да излъчва собствена интенционална енергия. Този процес се осъществява комплексно, като важно място в него заема преструктурирането на художественото пространство. Една от специфичните, идентификационни за езерото образни характеристики ще се легитимира посредством отказа от хоризонталната перспектива и замяната на развълнуваните води с представата за тихо, вгълбено величие.

Неподвижността на езерните води обаче излъчва не само всемирно спокойствие и хармония, за която романтичната душа копнее. Романтизмът ще открие в тази тишина и кротост привидността на живота и ще потърси истината за битието в необятната непрогледна дълбочина. С преструктуриране на образното пространство езерото ще придобие статута на



транзитивен топос, който ще активира метафизичния вертикал и ще отведе човешката мисъл и човешкия дух в невидимите, но същностни измерения на човешкото битие. Разбира се, това разграничение не бива да се абсолютизира, тъй като символната функция на хоризонтала и на вертикала не се изключват взаимно. И все пак в доминираща позиция в системата на художествената идеология на текста ще се окаже именно семантичният код на езерните глъбини.

Така езерното пространство се оказва пространство на контрастите: между привидност и същност, спокойствие и емоционален екстаз, хоризонтално отворена панорама и вертикална непрогледност и тайнственост, светлина и сянка, между рефлексивния и емоционалния интензитет на субекта и първичната стихия на изначално съществуващото. С формирането на тази нова пространствена структура ще се осъществи и вътрешно семантично разслояване на повърхност и бездънност, на видимо и невидимо, на реално и иреално, а в плана на лирическия субект ще се окажат бинарно зависими сензитивната перцепция и имагинерната визия.

Друга проява на процеса на художествено реструктуриране на пейзажното пространство е проблематизирането на далечината. Романтическото езеро размива физическите граници на видимостта, превръща се в протяжен и губещ се под булото на въздушната мъглявина свят, в който материалните форми се превръщат в призрачни видения, а спомените се материализират в мистичното присъствие на птици, дървета или слънца. Спокойната повърхност на езерните води сякаш продължава отвъд пресечната линия с хоризонта и се превръща в небе, в една лазурна безкрайност, в която вода и въздух разтварят материята и я превръщат в игра на преливащи се форми. Неподвижността на езерото и небето се оказва само привидна, само оптична рефлексия върху сетивата и разтварящата се в безкрая природна материя се изпълва с емоционално напрежение и мисловно прозрение за същността на битието. Мъглявината задава амбивалентния смисъл за съществуващото едновременно като реално и мистериозно. Светът в своята емпирична конкретика престава да бъде единствено зримо пространство. Взаимопреливането на видимо и невидимо, на изживяно и въображаемо, на външно и вътрешно проблематизира не само материалните контури на извънсубектното пространство, но и на самия субект. Ето защо дори когато романтическият пейзаж се изгражда изцяло или частично върху принципа на описанието, той никога не е дескриптивен. Описателността е дискредитирана именно защото няма граница между „вън“ и „вътре“ и всеки детайл от т. нар. извънпоставена спрямо субекта реалност е всъщност изживяна като съдбовен щрих от лична драма.

### **Интенционалните посоки на далечината в универсалисткия дискурс на К. Х. Маха**

Поради универсалистката си ориентация образната мисъл на Романтизма се нуждае от интенционалния ефект на митопоетизъм, от неговата генерализираща образна сила, която улавя константните величини на битието и ги проектира в широко разгърнатия хоризонт на природата, разбирана като зримата част на всемира. Така става възможна абсолютизацията на

идеята за живота и смъртта, чиято иконична рефлексия придава на субекта корелативна на безграничната природа образна функция. Онтологичната цялостност на субектността не се вмества в границите на Аз-а по същата логика, по която идеята за природата не се редуцира до описателното изображение на конкретна местност. Романтизмът не познава фрагментаризацията на пейзажния образ, тъй като метафизичната му нагласа към света води художествената мисъл в незримите и сетивно неизмерими пространства на съществуващото, преминава отвъд физическите граници на повърхнините, които естетически съзерцава, но през които прониква в търсене на субстанционалния смисъл на битието.

Спецификата на тази характерна за Романтизма монолитност на природата, която в същото време е релевантна с новата идея за субектността като двуединство от азовост и извъназовост, може да бъде разчетена в цялото Махово творчество. Далечината за Маха означава дълъг и мъчителен път на изгнаник в безкрайната пустиня на света, означава тотална човешка самота на човека без родина, без дом, без любима. Тъждествен на този смисъл е образът на звездата от началото на втора песен на *Май*, която вечно пада в безкрайния небесен простор. Фреквентността на думите за дълбочина също е симптоматична за пространствената архитектура на езерния образ. Посочените атрибутивни характеристики на пейзажния образ у Маха – далечината и дълбочината, най-често се съчетават в една обща хоризонтално-вертикална перспектива.

### **Пространствената дихотомия езеро – затвор като митопоетичен топос**

Афинитетът на Романтизма към определен тип художествени пространства, излъчващи мистериозна тайнственост и конструиращи полето на екзистенциалните изпитания, инициационните преходи и метафизичните прозрения за духовната всеобщност на света придава на определени топоси значеща роля в конструирането на образния свят. Универсалистката по своя характер романтическа философска система се артикулира посредством такива пейзажни образи, чийто митопоетичен генезис имплицира трансцендентна символика. И езерото, и гората, и пещерата са топоси на прехода, те са интерстатуални пространства, в които се срещат и се разделят противоположните светове, животът и смъртта, човешкото и божественото. Езерото заема архетипното поле не само на водата. Тази негова диференциална характеристика произтича от участието му в митологични разкази преди всичко с транзитивни сюжети (напр. пътуване в отвъдното), които принадлежат към категорията на първичните и при това универсални колективни представи за проходимост между двата свята. Тази архетипна функция го освобождава от акватичната му семантика и го обвързва с други природни форми, които поради естествените си релефни особености стимулират имагинативните представи за отвъдното като подземен свят – пещери, гъсти гори, дълбоки планински проломи, различни природни образувания,

асоцииращи тревожното пътуване на душата надолу през мрака в търсене на светлината на прозрението.

Структурносемантичната взаимовръзка между трите елемента на живата природа – езерото, гората и пещерата – изгражда топоса на ритуалния преход към отвъдното и ако си послужим с терминологията на Даниела Ходрова, представляват „тайнствени места“, които интензифицират проблеми от екзистенциален и онтологичен характер, отчетливо проявяващи се във философията на Романтизма.

Затворът като екзистенциален топос, който посредством акта на профетичното слово на романтичния герой се явява пространствен аналог на пещерата на Сибила, често пъти е в конфигурация с езеро. По този начин семантиката на затвора се конотира с митопоетичната идея за езерото като интерстатуално мистично място, в което се проектира всеобщността на света. Така затворът и езерото се явяват специализираните топоси на романтичния субект и на романтичния универсум: бинарната им топоцентрична връзка се оказва релевантна на отношението микро- и макрокосмос. Емблематични за пространствената дихотомия затвор – езеро са *Шилъонският затворник* на Байрон и *Май* на Маха. Стендал в *Пармският манастир* (1839) също запазва тази специализирана формула на романтичната топография.

За разлика от архетипната връзка на езерото и пещерата, които конструират преди всичко дихотомичното пространство на есхатологичния преход, топологичната двойка езеро – гора предполага по-богата наративна вариативност. От една страна, тяхното съвместяване изисква по-широка хоризонтална перспектива, за разлика от тясната вертикална траектория, очертаваща пътя към отвъдното през езерото и пещерата. От друга страна, разгръщането на пространственото образно поле активира многообразието в образния потенциал на природата и във възможностите да бъде превърната както в сцена на мистериозни събития, така и на самовглъбена рефлексия. Романтизмът ще докаже основанията за подобни очаквания – гората и езерото ще се наложат като доминиращи топоси в баладизирания пейзаж, а езерото ще се превърне в специализирана проекция на депресивно-меланхоличния светоглед на романтичния субект.

## **РОМАНТИЧЕСКА БАЛАДА И БАЛАДИЗИРАН ПЕЙЗАЖ**

### **Хилозоизъм и романтическа балада**

Хилозоистичната идея на Романтизма се проявява по безспорен начин чрез баладизацията на пейзажния образ – проблем, който, от една страна, илюстрира хилозоистичния характер на романтичния пейзаж, но от друга, поставя въпроса за *съотношението между баладизацията на пейзажа и пейзажа в жанра на баладата*. Веднага ще отбележим, че баладичният пейзаж не е жанрово обвързан с баладата, доказателство за което е липсата на задължително присъствие на пейзаж в романтичната балада. Ако съпоставим появилите се към края на XVIII в. балади на Гьоте, Шилер, Уърдсуърт и Колридж с

баладите от XV в. (например *Баладата на обесените* на Франсоа Вийон), ще открием съществени разлики: формалните параметри, изискващи определен брой стихове, стриктната строфическа организация и принципи на римуване, характерни за ренесансовата балада, се заменят от все по-отчетлива образна специфика, присъща на нордическата фолклорно-митологична система, както и на славянския фолклор и в същото време съответстваща на романтичната космогонична визия, в която човек и природа са съизмерими и дори субстанционално хомогенни величини.

Интензивното развитие на литературната балада, чието начало се свързва с поезията на Гьоте и Шилер от края на XVIII в. и с *Лирическите балади* на Колридж и Уърдсуърт (1798) и ще бъде последвано от пристрастени към баладата поети романтици, твърде дълго крие рискове за жанровото си дефиниране. Хилозоистичната насока в развитието на част от философията на XVIII в. и дебатът по въпросите на езическата култура и митология и нейния (не)възможен синтез с християнските представи за божественото единоначалие на света придават на идеята за вечната мобилност и духовност на материята особен статут в жанрологичната концепция на романтичната балада.

Многообразието от интертекстуални отношения, чрез които баладата се утвърждава като репрезентативна за Романтизма жанрова структура, отразява същностни за художественото съзнание доминанти. Наративният план е локализиран в конкретна материална среда, която бива огласена или видимо трансформирана от присъствието на иреална сила. Соноризацията на баладичния пейзаж не е отражение на външни звуци, а се явява негова иманентна същност. Хилозоистичната идея се проявява не толкова в самото присъствие на иреални създания, които идват в литературния свят на Романтизма най-вече от анимистичните митологични и фолклорни представи, колкото в тяхната способност да проблематизират привидната плътност на материята, да придадат особена спиритуалност на човешката телесност и на принадлежното ѝ пространство. В тази нова художествена картина на света реално и иреално участват равностойно в изграждането на визията за всемирната и непреходна духовност на универсума и на човека като негово отражение и въплъщение.

Иманентната принадлежност на всичко видимо и невидимо, на човек и природа, на дух и материя към едно общо онтологично измерение прави възможно и тяхното взаимно образно превъплъщение. Метаморфозата, присъща както на митологичните, така и на фолклорните представи, дава израз именно на хилозоистичната идея за материята като жива и духовна. Особено характерен мотив е превръщането на жената в рибка и русалка (Гьоте, Мицкевич) или във флорален образ (баладите *Върба* и *Китка* на Ербен). Акватичният характер на женското начало произвежда различни и при това твърде важни за романтичната поезика на пейзажа персонифицирани рефлексии – напр. Езерната дама изплува от водите на нощното езеро в *Прелюд* на Уърдсуърд, русалката или водната фея е основен персонаж в баладите на Мицкевич *Рибка*, *Швитеж* и *Швитежанка*, с водата се оказват фатално свързани и Ярила от *Май* на

Маха, и девойката от *Водния дух* и *Бъдни вечер* на Ербен. Онтологичната връзка на този персонаж с езерото го превръща в *genius loci* и предполага спиритуализацията на цялата пейзажна картина, в която може да бъде разчетена хилозоистичната представа за света като единство от духовно естество и материална фактичност.

Философията на хилозоизма създава един комплексен, но хомогенен свят, интенционално единен, в който вселената е обитаемо пространство, а човекът е наиндивидуален космос, проектиращ неразривното единство от живот и смърт, любов и престъпление, миг и вечност.

### **Хилозоистична баладизация на пейзажа в *Май***

Дихотомичният характер на хилозоистичната идея се превежда особено плътно и пластично чрез фикционалния образ на природата, който при Маха е едновременно и фигурално конкретен, и конструиран според принципите на митопоезиса. За него природата е едновременно и въплъщение на вечността и пространствения необят, и сенсуално отражение на човешката същност. Хилозоистичната идея за жизненопораждащата и жизнестойчивата самодостатъчност на материята игнорира необходимостта от субективен фактор, чрез който тя да бъде удостоверена. Заедно с отсъствието на лирически субект се засилва и степента на времепространствена условност. Независимо че още първият стих на *Май* настоятелно маркира конкретиката на наративното време („бе късна вечер – първи май“), независимо че природните елементи са изобразени в тяхната фигуралност и веществена реалност, този уводен пасаж не се вписва в класическата концепция за пейзажен образ преди всичко заради отсъствието на субективна оптика.

Както за Маха, така и за Ербен природата е вечно жива материя, а тази идея кореспондира с хилозоистичната представа за иманентната жизненост на универсума, в който съжителстват в едно неотделимо цяло реални и имагинерни образи, винаги въплътени в динамични форми. Хилозоистичната идея прави възможна както дематериализацията на природния свят, така и инкорпорирането на собствена духовност във всичко съществуващо, без да бъде необходимо действието на персонифицираща конвенция. Това обезпредметяване на предметността не я прави илюзорна или халюцинативна – тя е реална, физически зрима и сенсуално въздействаща, но в същото време притежава зад видимата материална повърхност някакво собствено тайнствено битие.

### **РОМАНТИЧЕСКИ МИТОЛОГИЗЪМ**

Романтическият митологизъм се изразява в усвояването на определена онтологично глобализираща представа за човешката същност като универсум, в който властват съдбовни и независими от човешката воля сили. Романтическият митологизъм е особен вид концептуален

синтетизъм, който се основава на двуединството от противоположни на пръв поглед тенденции: демитологизация, която се отказва от рамкираната и устойчива употреба на утвърдени и „втвърдени“ схеми, все по-отдалечаващи се от естетическия хоризонт на новото време, и в същото време нов тип митотворчество, което има разнообразни проявления – от митопоезиса на трагично възвишената личност до националните митове, чиято идейна енергия осигурява самочувствие и идентичност особено на исторически угнетените народи.

Иманентната характеристика на мита като символно изражение на вярата в пълнотата и целостността на надвремевия ред е от гледна точка на Романтизма въплъщение на всемира и на вечните трансцендентни стойности. Обръщането на Романтизма към митологията протича едновременно с други тенденции, които свидетелстват за формирането на художествено съзнание, онтологически ориентирано към универсалистско разбиране за природата.

### **Романтическият митологизъм на Карел Яромир Ербен. Езерото като баладично пространство**

Като представител на митологичната школа в Чехия, Карел Яромир Ербен е убеден, че културната традиция, съхранена в народните песни, приказки и поговорки, осигурява културната памет и националната идентичност, а заедно с това носи познание за изконните битийни проблеми, така както и митът. По силата на тази логика в неговите представи природа, Бог и човек са неделимо свързани в една обща етична система, която иманентно се саморегулира. Именно с това свое разбиране за човешката съдба като екзистенциално зависима от безусловно действащите и жестоко поразяващи метафизични сили Ербен е напълно съзвучен с Маховата философия за живота.

Хилозоистичната трактовка на материалния свят при Ербен представя природата като *physica sacra*, което от своя страна съответства на библейската идея за материалния свят като въплъщение на божествената воля. Онтологичната връзка между Бог и природа означава, че всяка промяна в света на видимото е израз на божественото начало – тя е иманентна, а не транзитивна. Ербен осмисля природата като активна самовъзпроизвеждаща се и саморегулираща се сила (*natura naturans*), тъждествена с представата за Бога. Божественият изначален ред според него въплъщава висш морал и с това се доближава до възгледа на Спиноза, заявен в неговата *Етика* (1676), че субстанцията на всичко съществуващо е една и съща и тя отразява божественото единоначалие на света.

От всички Ербенови балади с най-силно изразена функция на пейзажа се откроява „Захоржово ложе“, чиито не само встъпителни стихове, но и целият образен свят са удивителен пример за романтикомитологичен пейзаж. Тази балада, както и някои пасажки от „Сватбени ризи“ и „Бъдни вечер“ всъщност показват, че романтическият митологизъм е отворена динамична система, която има многообразен потенциал, включително и по отношение на пейзажния образ, без обаче да бъде задължително условие за неговото проявление.

Субстанционалната кореспонденция между външния и вътрешния свят, което е същностна характеристика на пейзажа въобще, предразполага към осъществяване на съдбовната среща на човека с тайнствени сили, които подлагат на изпитание неговите нравствени устои: скалата се разтваря, за да изкуши майката с несметното си съкровище, душата на мъртвия се завръща, за да отведе своята любима в демоничния задгробен свят, водите на езерото отвличат девойката в царството на водния дух, и т.н. По принцип както митологичните, така и фолклорните ресурси – въпреки генотипните си различия – формират културната памет и в този смисъл Ербен създава един митопоетичен свят, в който звучат гласовете не само на „народната душа“, но и на глъбинната човешка същност.

Образният свят на Ербен е с ясно очертани пространствени параметри и именно пространството поема функция на структуроопределящ фактор за конституиране на екзистенциалната парадигма. Едно от проявленията на специализацията е кръговата начално-финална композиция, при която се осъществява своеобразно завръщане към първоначално маркираното пространство, което обаче отразява настъпилата в резултат на изобразеното събитие екзистенциална промяна в съдбата и в духовния план на героите. Като специализирана визия на злото, което е заплаха за човешкия свят, е представено езерото и във „Водния дух“. Другата балада, в която езерото – без да бъде изградено като пейзажен образ – участва в изграждане на художественото пространство, е „Бъдни вечер“.

### **Митопоезис на езерото в пейзажната концепция на Карел Хинек Маха**

Постигнатата митопоетична картина на универсума и на човешката архетипна същност в поемата на К. Х. Маха *Май* (1836) не би трябвало да се свежда единствено до разчитането на разпознаваеми от митологията наративни или персонажни компоненти. Самото мислене на Маха е митологично и поради това законите, регулиращи сюжетните събития и човешкото поведение в неговия художествен свят, отразяват изконни, примордиални онтологични принципи.

В *Май* (1836) езерото функционира като баладичен топос, доказвайки своята непозната дотогава – при това не само за чешката поезия – семиотична поливалентност. Изключителната фреквентност, с която образът на езерото се отличава в *Май*, е всъщност не само функционален знак за приоритета на определен пространствен образ, но превръща езерото в органически смислопораждащ център, в който се проектира идейният потенциал на поемата. Митопоетичната енергия непрекъснато нараства, за да превърне езерото от пейзажен образ в топоцентрично пространство на отвъдното: по него идва лодкаря, за да извести на Ярмила за предстоящата смърт на нейния любим.

Към образната конотация с водата, отвеждаща мъртвите в отвъдното, и с лодкаря, въплъщаващ смъртта, се прибавя изключителната фреквентност и поливалентност на представата за дълбочина (маркирана над 30 пъти в текста като водна, космическа, душевна)

при пълно отсъствие на думата „тежък“, с което се засилва ефектът на дематериализация на предметността и изграждане на природата като призрачно отражение на отвъдния свят. Маха успява да направи образнопластични скритите семантични значения на езерния образ и да изгради цялостна визия за човешката екзистенция в двойната оптика на видимия хоризонт на всемира и невидимите измерения на отвъдното, които се срещат и взаимноотразяват в архитектурата на художествения смисъл, закодиран в образа на езерото.

### **Горският цар и неговата архетипна проекция в поемата на К. Х. Маха *Май* и в баладата на К. Я. Ербен „Захоржово ложе“**

Повторяемостта на едни и същи образи или на различни, но смислово тъждествени, всъщност говори за действието на абсолютни и непроменяеми при никакви условия априорни принципи на битието, което е базисна постановка на трансценденталната философия. Определението на Вилем като „*strašný lesů rán*“ обаче представлява основен фокус на неговата персонажна структура. Няма друг случай в поемата на буквално репродуциране на дадено словосъчетание, което свободно и активно да се движи върху цялата текстуална площ и да изразява при това различни персонажни позиции.

В архаичните представи гората е митично пространство, в което се извършва мистична инициация – именно там според античната митология избягалият роб става жрец на Диана, а прогоненият син Вилем – властелин на природата. Буквалното препокриване на кодовото му название „страшен горски цар“ с митичния образ на Rex Nemorensis изисква да се запитаме какво се крие зад сходството на имената. За жреца на римската богиня на дивата природа Диана гората е също и място на инициация, и място на насилствена смърт. Като богиня на дивата природа, Артемида-Диана въплъщава идеята за вечността на универсума, за безкрайната повторяемост от раждане и смърт. В изграждането на Маховия персонажен модел важно участие има общата за Rex Nemorensis и „страшния властелин на горите“ топологична характеристика, която не се свежда само до гората. Мястото, където властва жрецът на Диана, е край езерото Неми, откъдето идва и локалното название на богинята – Диана Немийска, а самото езеро е наричано „Огледалото на Диана“, тъй като е отразявало по невероятно красив начин луната, която е една от нейните инкарнации.

Очертаната кореспонденция, но също така и различие между Rex Nemorensis и „страшния горски цар“ обаче не изчерпват докрай проекциите на този архетип в персонажната структура на Вилем. От нордическата фолклорна и митологична традиция прониква мотивът за срещата на човека с персонифицирания образ на смъртта – Горския цар, превъплътен в едноименната балада на Гьоте.

Своеобразна проекция на персонажния модел на Горския цар предлага и баладата на Карел Яромир Ербен „Захоржово ложе“, създадена като контрареплика на *Май*. Фактът, че Ербен превежда баладата на Гьоте „*Erlkönig*“, е допълнителен аргумент в подкрепа на тезата за



изключителната популярност на тази поетическа творба в чешкото културно пространство. От Хердер през Гьоте до Ербен прониква митичният образ на жестокия и кръвожаден Горски цар. За разлика обаче от своите митични прототипи Ербеновият образ вплъщава борбата между злото и доброто, преживява дълбока душевна трансформация и чрез разкаяние стига до просветление.

И Маха, и Ербен създават оригинални вариации на митологичния първообраз на Горския цар. При това за разлика от Хердер и Гьоте те динамизират вътрешния план на персонажа, извеждайки проблема за екзистенциалната вина, и макар да дават съвсем различни в идейно отношение отговори, и двамата чешки поети предлагат емблематични за Романтизма образни решения. За Ербен определящи са колективните ценности на християнския хуманизъм и именно те преобразяват дивата агресия на Захорж в разкаяние и духовно просветление, за да посрещне смъртта пречистен и смирен. Нравственото прераждане на героя е визуализирано чрез пейзажа и превръщането на мрачните горски дебри в градина. Маха обаче е чужд на всякакъв нравствен дидактизъм. Неговият „страшен горски цар“ всъщност вплъщава болезнената душевна колизия на отлъчения и осъдения от обществото и неговата смърт – точно като тази на Rex Nemorensis – е предопределена и неизбежна. Същевременно неговата ролева функция бива съхранена и възпроизведена в името на живота и всемирната хармония.

#### **„Огледалото на Диана“<sup>4</sup>**

Очертаният митопоетичен пласт в персонажната структура на Маховия протагонист е в интензивна семиотична релация с пейзажния топос, в който ключовата позиция принадлежи на езерото. Направените до този момент наблюдения разкриват както структурносемантичната активност на езерния образ в поемата на Маха, така и функцията на кодирания митопоетичен пласт в многократно повтарящата се идентификационна формула на главния герой като „страшен господар на горите“. Езерото в образния свят на *Май* се явява онтичен център на света, в който се срещат и се взаимопроникват светове – свят на отраженията. Ето защо заслужава специално внимание онзи аспект на езерния образ в поемата на Маха, който е в съзвучие с метафоричното название на езерото Неми като „Огледалото на Диана“. Лотосът/лилията, който е култов знак на Диана-Хеката-Селена (трите лица на една и съща богиня), се оказва сред предпочитаните флорални образи на Романтизма (Мицкевич, Словацки, Ербен). Този флорален образ в *Май* не се появява по силата на някаква клиширана митологема, не си присвоява никакъв повърхностен орнаментален ефект, който да се възползва от цветовия контраст между белия цвят и тъмната вода. Лилията вплъщава чистотата, невинността на човешките души, обречени на смърт – Вилем и Ярмила. Разцъфтяла върху езерната повърхност, нейната свършена красота живее единствено там, където се сливат светове на

---

<sup>4</sup> Езерото Неми е наричано „огледалото на Диана“ (Морфорд, Ленардън 2003: 638).

живота и смъртта. Участието на такъв почти незабележим детайл в художествената реализация на глобалната философска идея на текста разкрива *уникалната способност на Маха да направи значими всички микроелементи в образната система*. В поетическото мислене на Маха е налице една изумително комплексна и в същото време интенционално хомогенна образност, в която – без да бъдат експлицитно манифестирани каквито и да било митологични референции – е постигната органична сплав от архетипни пластове.

### **Езерната жена в баладите на Адам Мицкевич**

В поезията на Романтизма езерото се отличава не само със своята фреквентност, но и със своята образна пластика, със способността си да съвместява в един потенциален метафизичен универсум биполярните измерения на човешката идея за света: света на удоволствието и света на ужаса, пасторално идиличното, но и есхатологично демоничното пространство, да имплицира философията на меланхолията, но и травматичната памет за националните исторически катаклизми. Тази амбивалентност се проявява и в образната визия за загадъчната природа на жената, обитаваща езерните води в поетичните визии на лейкистите – например в *Прелюдия (Preludium, 1799)* на Уърдсуърт, в *Доника (Donica, 1797)* на Сауди, в обемната епическа поема от шест песни *Езерната дама (The Lady of the Lake, 1810)* на Уолтър Скот, която през 1822 г. е преведена на полски от Карол Кажимеж Шенкевич, а през 1828 г. – и на чешки от Фр. Л. Челаковски, в „La Belle Dame Sans Merci“ на Джон Кийтс и в редица други произведения, които самите автори определят като балади. За персонажната значимост на езерната жена свидетелства фактът, че всяко нейно художествено присъствие се явява структурен център на произведението. Към архетипа на акватичния женски образ бихме отнесли и Ярмила от поемата на Маха *Май*, която самоубийствено потъва във водите на езерото, но сякаш продължава тайнствено и невидимо да присъства чрез шепота на вълните.

За разлика от русалката Езерната дама има изцяло антропоморфна външност – тя е красива млада жена, примамна и ефирна, с дълги разпуснати коси. Образните инкарнации на езерната жена предизвикват представа за нейната прозрачност, призрачност. И това е така, защото в своята образна структура езерната жена имплицира двуединството на вода и въздух. Именно в тази структурна специфика откриваме разликата спрямо образа на русалката. И ако образът на русалката най-често е асоцииран с мотива за нещастната съдбовна любов, пораждаща смърт, то езерната жена е много по-сложен образ и затова има много по-богато литературно битие – тя е способна да участва не само в приключенски наративи, но да имплицира много по-широк диапазон от послания. Трите езерни балади на Мицкевич – „Швитеж“, „Швитежанка“ и „Рибка“, ни предлагат съществени основания да разсъждаваме в тази посока.

От една страна, баладите на Мицкевич от неговата първа стихосбирка от 1822 г. се появяват в зората на Западнославянския романтизъм, когато фокусът на възрожденската

идеология извежда в доминираща позиция идентификационните национални каузи, и поради това разбираме защо традиционният литературоведски поглед разчита най-често на рефлекс на реабилитиращото собствената национална (или етногенетична) култура съзнание. От друга страна обаче, нашето убеждение е, че дори още с първите си прояви Полският романтизъм в лицето на Мицкевич и неговата дебютна стихосбирка *Балади и романси* универсализира своите художествени послания посредством образотворческата стратегия на модерния митологизъм, чиято висша естетическа цел е да въплъти във фигурална динамична субстанция идеята за възвишеното. В баладата „Швитеж“ очевидно можем да разпознаем преди всичко митичния страт на езерната жена в неговия британски вариант, където тя се явява пазителка на кралския род и на неговия символ – меч. Именно тази типологична характеристика на езерната жена Мицкевич конотира с идеята за съхранение на родното.

Имайки предвид начина, по който този образ присъства в трите балади на Мицкевич, откриваме нови проявления на възвишеното. Възвишеното се проявява чрез изграждане на монументални образи на някогашна историческа слава, които са погубени вследствие или на война, или на Божия гняв – най-често това са топоси на човешката цивилизация, които подобна на Омировата Троя свидетелстват за погрома на протичащото време над величавото минало. Езерната жена на Мицкевич е носител на културна памет, тя се явява медиатор между миналото и настоящето, между легендарния разказ за физическата гибел и духовното надмогване на смъртта чрез съхранения от нея разказ за трагичната история на жителите.

Друго проявление на възвишеното, което ще се окаже подходящо за жанровата структура на романтическата балада, е неговото първостепенно участие в артикулирането на космогоничната идея за човека. Лирическият субект става изразител на една титанична и профетична идея за смисъла на човешкия живот. Неговите интимни духовни проблеми се преекспонират и преосмислят като проблеми на всемирното битие. Ето защо в романтическата балада чрез проявленията на свръхземното се манифестира хилозоистичната идея за вечно живата и разумна същност на всичко съществуващо – видимо и невидимо, чиято екзистенциална форма е винаги зрима, тоест материална или материализирана. Жизнената динамика и волята в името на моралната правда определят същността и наративното поведение на природата, разбираана като материално въплъщение на духовния универсум.

За разглеждания от нас проблем е от значение и склонността на романтиците да изразяват възвишеното чрез идеала за женска красота, който се измерва вече не чрез класически пропорции на тялото, а чрез загадъчната сила на чувственото въздействие. Тази мистична сила на красотата въвежда възвишеното в полето на най-дълбоките интимни пластове. Изразяването на естетическия идеал на Романтизма чрез съвършената красота както на природата, така и на жената успоредява тяхното участие в образната структура и ги прави взаимно изразими. Пресечната зона, в която се осъществява тази двойственост на

романтическият субект, е концептът на природата, чиято персонажна инкарнация се явява акватичният женски образ.

## **ЕЗЕРНАТА ПОЕТИКА НА ЧЕШКИЯ РОМАНТИЗЪМ**

### **Катоптричната семантика на езерото**

Акватичната отразителност<sup>5</sup> на езерото придобива забележителна активност именно през Романтизма. За да изрази своята онтологична идея, Романтизмът конструира нови топики с архетипна универсалност, сред които особено активна е топиката на отражението – нейна основна предназначеност е да проектира срещата на човека с универсума. Образната конкретизация на тази среща е най-често ситуативна: лирическият субект е сам (пътник, скитник, отлъчен от обществото), който открива въплъщение на представата за универсума в природата. В съответствие с потребността от фигуративна инсценировка на тази среща, която да придаде по-голяма драматична плътност на субективното изживяване, се появяват все по-често такива пейзажни образи, които дори „буквализират“ проблема за отражението на човека-в-света и на света-в-човека. В този нов светогледен контекст Романтизмът открива символния потенциал на образа на езерото. Езерото ще отвори в романтичния пейзаж трансцендентния вертикал, за да внуши присъствието на невидими съдбовни сили или бездънната непрогледност на битието, ще се превърне в отражение на една деликатна чувствителност и философска пронизателност, чрез която ще осъществи специализация на интересивността. Отраженията в езерната вода – видими на повърхността и невидими в неговите бездънни тъми, ще се превърнат в топика на вътрешното субективно пространство, изпълнено с меланхолична отчужденост от света, непреодолима самота и тревожност пред непроницаемите тайнства на битието.

Това, което най-много вдъхновява романтичния поет, е огледалният ефект на водата, както и тишината: в смълчаното отражение на необозримия многообразен, но в същото време единен свят може да бъде разчетено двуединството от неоплатонизъм и меланхолия, въз основа на което се гради романтичната философия. Романтизмът ще прозре в смълчаната кротост на езерото привидността на живота и ще потърси истината за битието в необятната непрогледна дълбочина. Смесовата стратификация на езерното пространство води до функционална и семантична промяна на мотива за езерото от огледало на природата в огледало на душата, или по-точно, в имажинерно въобразяване на езерото като огледало с две лица: едното – обърнато навън, другото – навътре. И ако ранните поетически превъплъщения на езерото виждат в него

---

<sup>5</sup> Отражателност е термин, с който в монографията си *Огледалото* Клео Протохристова прави уместно разграничение спрямо понятието за отражение, рефлексия. Съответстващата чужда дума е рефлексивност.

преди всичко отразения земен и космически свят, то твърде скоро поетите романтици ще се отдадат на медитативния субективизъм и ще започнат да долавят в бездънния езерен мрак отражението на собствената си душа.

Проектирана в полето на романтичката идея за света и човека, контрастивната поетика служи за извеждане на идеализирани онтологични концепти, чрез които романтическият субект се явява възплъщение на една универсалистка по своята същност идея, в която крайностите се взаимоотноглеждат и взаимопроникват – откъдето произтича същностният за Романтизма семиозис на отражението в смисъл на неделимо единство от взаимно изключващи се реалности (предметен първообраз и неговото визуализирано непредметно – но фигурално – отражение). Така например в строфа LXXXV от трета песен на *Странстванията на Чайлд Харолд* (1816) Байрон – поетът с огромно въздействие върху Маха и Мицкевич – изгражда образа на „ясния и тих Леман“, чието величествено спокойствие контрастира на ураганния свят, в който живее човекът. Самата акватична природа на езерния образ предполага това съзнание за непреодолима криза на субекта да се проявява посредством мотива за отраженията. В същата част на поемата в строфа LXVIII, след като лирическият герой е омаян от „кристалното лице“ на Леман – „огледало, където звездите и планините съзерцават своето спокойствие“, се прокрадва предчувствието, че „скоро самотата ще събуди мислите, ще съживи заличените им цветове“. Това внезапно разколебаване на първоначалното еднозначно възхищение от абсолютната хармония на природата, отразена в езерната повърхност, сякаш е предизвикано от някакво леко движение на водата, което размива мнимата статична съвършеност на образа, за да припомни за изконно неспокойната човешка душа и нейната непреодолима тъга. Отражението във водата е променливо, неуловимо, то се разпада при най-незабележимото на пръв поглед вълнение. Ако се вгледаме в езерните отражения при Мицкевич и Маха, ще видим съвсем различна образна ситуация. Ако Байрон изразява чрез езерното отражение преди всичко тревогата на субекта от преходността на съвършената красота, която е винаги външно, удостоверимо чрез сетивата иманентно качество на величествената природа, то Мицкевич и Маха се възползват от ефекта на отразяващата водна повърхност, за да разтворят нейното вътрешно пространство и там да открият образен потенциал, който да отразява не само емоционално-рефлексивното световъзприемане на субекта, но наред с това – и митопоетична по своята същност идея.

Върху основанията за съпоставителен прочит на Маха и Мицкевич са обръщали внимание в една или друга степен редица изследователи. Въздействието на поезията на Мицкевич върху двадесет и две годишния чешки поет е така силно, че наред със събитията от Ноемврийското въстание от 1830 г. стимулира интереса му към изучаване на полския език. При подобна отвореност на неговото съзнание към поезията на Мицкевич е естествено да открием и преки интертекстуални следи.

В поезията на Маха и Мицкевич акватичното отражение е свързано преди всичко с езерото, което предразполага към осмисляне на разглежданата топка и при двамата поети (а това се отнася и до други поети романтици) във връзка със специфичната за Романтизма полифункционалност на езерния образ: да означава идеята за природата като универсум, да бъде израз на романтичката концепция за интерсубективността, да бъде гранично и в този смисъл транзитивно пространство, символизиращо взаимопроникването на видимите и невидимите светове, на макро- и микрокосмоса, и с тази своя символна потенциалност да изгражда в художествената система както перцептивно-имагинативен пейзажен образ, така и баладизирано (не само баладично) пространство.

И в двете произведения – баладата *Швитеж* на Мицкевич и поемата *Май* на Маха, езерото се явява художественото пространство, което е събитийно свързано с разказаната история и на което се възлага семиотичният акт на отражението. Срещата на безграничния природен свят с човешкото лице върху водната повърхност е откритие на Романтизма и основна негова топка, синтезираща отличителни за него философски, естетически и художествени идеи.

В баладата на Мицкевич езерната повърхност обаче е не само огледало, което отразява природния свят, тя задава и пространствената перспектива на това, което е отвъд огледалото – в скритите зад видимата повърхност гълбини е другата, невидима на пръв поглед, но съществуваща реалност. За разлика обаче от Мицкевич Маха – въпреки големия си интерес към историческото минало, който проявява в други произведения, остава във владение на своята непреодолима меланхолия. В този смисъл отражението функционира не само като ситуативен наративен мотив, но и като основен философски проблем, чрез който е осмислена онтологичната закономерност на битието.

При Маха езерото се отличава не само с висока дискурсивна активност, но и с впечатляваща вариативност, което сякаш съответства на иманентния характер на водната материя, на перманентната подвижност на нейните отражения. Ако за Мицкевич гладката езерна повърхност е като огледало, за Маха тя е непрестанно променяща се субстанция – всеки миг тя излъчва различни състояния и образни внушения: по нея играе розовото сияние на изгрева и на залеза, по нея трептят птичи ята, лекокрили лодки и разцъфтели лилии, но в него е потопена и бялата сянка на затворническата кула, която сякаш символизира устремения нагоре, но вкаменен порив на човешката душа. При Маха отражението във водната повърхност не е отражение в огледало – естественото трептене на светлините по повърхността създава усещане за мекота, флуидност, за изплъзващо се докосване, но също така и за несигурност на съществуващото, чийто смисъл остава неуловим. Отразеното в езерото красиво лице дори не е човешко, а е на луната, при това тя по-скоро имитира Нарцис, който не само примира, но и умира от самовлюбеност. Ето защо въпреки буквализираната жестовост на себесъзерцанието

смисълът се отдалечава (дори със скрита пародия) от митичния първообраз, за да изрази великолепието на всемирната природа, която става свидетел на последвалата човешка драма.

Според Башлар нарцисизмът е панкализъм – едно мечтание за съвършената красота, съчетано със самосъзерцание. Разсъждавайки върху взаимозависимостта на нарцисизма и панкализма, той извежда триделната форма на „синтеза на Красотата, Смъртта и Водата“ (Башлар 1942: 80). Панкализмът е термин, въведен от американския философ и психолог Джеймс Марк Болдуин (1861 – 1934), върху който той изгражда своята „генетична теория на реалността“. В основата на тази теория лежи идеята, че естетиката е способна да осигури по-скоро концепция за реалността, отколкото логически и морални норми, и тази концепция се основава на идеята за красотата. Красивото той определя като фундаментална част от човешката индивидуалност, поради което се изразява в ясно разграничение между Аз и не-Аз, т.е. предполага антитезата между уникалното и общото. Концептът на „непосредствената реалност“ на Болдуин съответства на възгледа на Башлар за въобразяването като спонтанен израз на дълбинни психически процеси, които съдържат архетипен смисъл. Струва ни се, че подобна концептуална позиция открива нова херменевтична посока, която е способна – вече с оглед на естетическите категории на красивото и възвишеното – да осмисли не само проблема за акватичните отражения, но и цялостната художествена идеология на Романтизма.

### **Сънят на езерото**

Появата на нови *topoi* в научното и художественото съзнание на XVIII век, които генерират същностни за Романтизма образни рефлексии, е проблем, изследван от Албер Беген. В своята монография *Романтичката душа и сънят* (1937), която е сред най-цитираните и високо ценени от съвременната литературна наука изследвания върху Немския и Френския романтизъм, Албер Беген посвещава специална глава на новите идеи в областта на психологията и на техните отражения в литературата. Появата на трактати за съня, като например този на Кристиан Волф или на Лудвиг Хайнрих фон Якоб, търсят антиметафизически отговор на въпроса за ирационалните състояния на човека и за съотношението между състоянието на сън и на будност. Значението, което започва да се придава на съня, отваря посоки, които са неподвластни на разума, посоки, в които въображението има пълна свобода да изразява скритите и неподатливи на волята и логиката състояния. Следователно не е чудно, че естествено последствие от формулирането на тази нова психологическа проблематика, свързана със съня като обект, но и като субект на познание, е появата към края на века на нова концепция за субекта и за неговите видими и невидими измерения: интелигибилност и внезапно прозрение ще се окажат в еднакво достойна и взаимозависима позиция, така както идеята за реалност се удвоява с включването на вътрешния ирационален свят.

Формулираната представа, че сънят е неподвластен на законите на разума, обуславя и новото чувство към природата, което дори още в периода на Предромантизма – особено

немския – ще започне да мисли това вътрешно пространство като универсална зона на духовното битие, където, преди да се формира индивидуалността на отделния човек, преди да започне неговата биологична и разумна фаза на живеене, то е принадлежало със своята цялостна и единна същност на универсума. Така се налага представата, че истинското познание за себе си би било постижимо единствено ако „потънем във вътрешните си бездни и съгласуваме собствения си специфичен вътрешен ритъм с ритъма на универсума“ (Беген 1991: 9). Пространствената визия за човешката същност не като „над“, а като „под“ видимата повърхност прави много убедителна идеята за това отваряне на погледа към дълбочините на човешката същност, което чрез езика на художественото пространство се превежда посредством семиозиса на езерния образ.

Съществена характеристика на езерния образ в чешката романтическа поезия – например при К. Х. Маха, В. Халек, А. Хейдук, Я. Врџлицки, е неговата тишина, която в съчетание с неподвижните дълбоки води метафорично се асоциира със съня. Склонни сме да определим това „общо място“ (в терминологията на Курциус) като отличителен аспект на чешката езерна поезика, основание за което ни дава съпоставителният ракурс към европейската поезия (Гьоте, Хайне, Езерната школа, Байрон, Шели, Ламартин), където езерото твърде рядко е представено като спящо.

### **Черното езеро в чешката романтическа поезия**

Впечатляващото художествено присъствие в чешкото културно пространство от втората половина на XIX век (в поезията – Елишка Краснохорска, Адолф Хейдук, Ян Неруда, Ярослав Врџлицки, в музиката – Антонин Дворжак, в живописата – Ян Прайслер) на една от природните забележителности на шумавския край – Черното езеро, е явление, което заслужава специално изследователско внимание. В този топос се пресичат няколко съществени херменевтични посоки, чиято съвкупност осветлява въпроси, разкриващи отношението към света на формираните в духа на Романтизма поколения, тяхното разбиране за видимите и невидимите измерения на пространството и природата и за принципно новата аксиологическа и художествена позиция на субекта към тях. И това е така, защото именно чрез процеса на охудожествяване природата се превръща в пейзаж и от понятие на ентропията се превръща в понятие, отразяващо динамичната и променлива във времето естетическа емпатия.

В романтичката пейзажна лирика, включително и в посветените на Черното езеро стихотворения на Е. Краснохорска, А. Хейдук, Я. Неруда и Я. Врџлицки, тези модуси на романтичкия субект са ясно обособени и биват отчетливо манифестирани чрез поетическия език, отразяващ релацията субект – природа. Въпросът за вдъхновяващото въздействие на Маховия поетически модел върху развитието на модерната чешка поезия е особено основателен, тъй като именно Маха въвежда в чешкото художествено пространство образа на езерото, като му възлага основополагаща роля на всички възможни структурносемантични



нива: *наративна топологична функция, архетипна семантика, митопоетична символика и философска концепция*. По този начин поезията на Маха придобива особено мощна образотворческа енергия, която ще бъде поддържана от следващите литературни поколения, особено от онези поети, които с болезнена чувствителност или с ирационален автоматизъм озвучават тайнствените дебри на човешката същност и нейната екзистенциална тревожност.

Езерният образ възплъщава всемирната прелест, която е в унисон с изразеното лирическо чувство, и по този начин се явява *locus amoenus* – в това отношение пейзажната концепция на Краснохорска стои най-близо до тази на нейния съвременник Витезслав Халек, с когото я свързва и литературно приятелство. Освен това пейзажната концепция на Краснохорска кореспондира с възгледите на Жирарден и Русо за това, че общуването с природата трябва да има възвисяващо въздействие върху човешката менталност, да импулсира въображението и чувствителността.

В сравнение с останалите стихотворения за Черното езеро „Романс за черното езеро“ на Ян Неруда заявява още в първия стих основната семантична триада, върху която се гради романтическият комплекс на езерния образ – *тишина, дълбочина и меланхолична тоналност*. Първите две качествени характеристики са принадлежащи на самия обект, а третата осъществява проекция на емоционално-рефлексивното състояние на субекта. Като памет за историческото минало Черното езеро при Неруда се явява топографски идентификатор на родното, което е характерно и за баладите на Мицкевич. Подобно идейно послание откриваме и в стихотворението на Адолф Хейдук „Морско око“ (1876), което е посветено на едноименното езеро в Татрите и също е интонирано в регистъра на баладичната образност. При това подобно на Нерудовия „романс“ експлицира като източник на вдъхновение народното предание, което се носи с полета на ранения орел в планините. В повечето случаи обаче Адолф Хейдук превръща езерния образ в свой вътрешен пейзаж, в едно интимизирано пространство на нежни трепети, притаени мечти и сънища. В поезията му откриваме проявление не само на символния потенциал на неподвижните тихи води, априорно сугестиращи дълбоко стаена емоция, но също така и стихотворения, вдъхновени от конкретни географски места. Имаме предвид не само цитираното стихотворение „Морско око“ и споменатото вече стихотворение „Край планинското езеро“, но също така и „При езерото Гарда“.

„Край планинското езеро“ е включено в книгата *По пътя*, която излиза през 1903 г., но съдържа творби, създадени в периода 1878 – 1888 г. Макар и да е тематично адресирано към забележителна за чешката природа местност, в него отсъства алюзия за родното. Това е интересна констатация, тъй като се оказва, че словашкото езеро Морско око е изживяно в баладичен лиро-епически план като възплъщение на националната културноисторическа памет, докато чешкото Черно езеро всъщност не притежава подобна конотация. Освен това в сравнение с другите две разгледани стихотворения – за езерото Гарда и за Морско око, то е

най-кратко по-обем и е изградено само от четири четиристишни строфи в тоналността на медитативния лиризм.

По своята лирическа тоналност „Край планинското езеро“ на Хейдук стои най-близо до стихотворението на Ярослав Връхлицки „Черното езеро“, включено в стихосбирката му *Моята родина* (1903), която със своето заглавие сякаш задава като тематичен хоризонт идеята за родното. Поетическият текст обаче не отговаря на това очакване и ако се абстрахираме от паратекстуалната ориентация, образът на Черното езеро се вписва по-скоро в онзи тип пейзажна лирика, която Връхлицки създава още в най-ранното си творчество и за която извънпоставеният спрямо субекта природен обект е освободен от своята реална конкретика, за да се превърне в имажинерно пространство, съизмеримо не със своя първообраз, а единствено с емоционалното състояние на лирическия Аз. Изведената в Нерудовия „романс“ триада от семантични аспекти на езерния образ функционират и в стихотворението на Връхлицки.

Поетическите интерпретации на Черното езеро онагледяват образотворчески процеси, репрезентативни за чешката поезия в период, когато в широкото поле на литературната комуникация се срещат многообразни художествени тенденции: от една страна, приемственост и в същото време трансформация на Маховия романтически модел и на Ербеновата концепция за литературната балада, от друга страна, формиране на неоромантическа поетика, която по специфичен начин синтезира елементи на парнализма, от трета страна, интригуващи концептуални и образни взаимодействия с все по-убедително присъстващия още от 50-те години реализъм. Независимо от идентичния тематичен избор на разглежданите стихотворения, посветени на Черното езеро, се налага впечатлението за специфични решения от страна на всеки един от четиримата поети: Краснохорска проявява своята склонност към съчетаване на дескриптивен тип образност с конструиране на въображаеми пространства; Неруда внедрява в жанра на баладата лирическата медитация, която чешката балада до този момент не познава, и постига убедителен в художествено отношение синтез между изповедна тоналност и национално чувство; Хейдук, подобно на Краснохорска, изненадва със своята съдържаност пред възможността да се възползва от красотата на родната природа, за да изрази присъщия си патриотизъм, и създава сантиментална пейзажна картина на плаещото езеро с отделни идилично-пасторални елементи; Връхлицки от своя страна остава в познатата още от поетическия му дебют езерна меланхолия. Следователно от планетарната визия на Краснохорска за езерото като тайнствен, но отворен към обратната страна на Земята проход, извеждащ към постижимия земен рай, през Нерудовата метафорика за езерното дъно като скрита под водите приказка за някогашните герои до лирико-медитативните авторефлексии на Хейдук и Връхлицки Черното езеро постига твърде интересни и дори в определен смисъл изненадващи поетически интерпретации. Изненадващ е например фактът, че само Неруда функционализира цвета в

наименованието на Черното езеро, при това по начин, сходен с много по-ранния му поетически цикъл „Див звук“. Впечатлява също така и отказът от пространствен обем на образа, който да кореспондира с реалния мащаб на това най-голямо в Шумава езеро. Въз основа на това наблюдение бихме могли да направим извод, който ни се струва убедителен особено ако имаме предвид не само разглежданите в тази студия поетически текстове: предромантическите и ранноромантическите визии за езерото като море или океан биват заменени от едно все по-изразително усвояване и интериоризиране на пейзажния образ, което ще минимализира неговите размери до такава степен, че Неруда ще го идентифицира с черното око на любимата („Tvé oko bylo černým jezerem“), а Хейдук и Врџхлицки – с душата на лирическият герой („byl jsem jezerem“, „Ó nitro moje! tys jezero spící“).

В нито едно от анализиранияте поетически изображения на Черното езеро няма езотерична мистичност, а това показва, че поколението, към което в една или друга степен и с различна естетическа мотивация принадлежат и четиримата поети, изгражда една по-различна художествена стратегия при интерпретацията на екзистенциалната проблематика. От една страна, се осъществява още по-висока степен на духовна интеграция между човека и природата и пейзажът започва да функционира преди всичко като образен аналог на интересубективността, от друга страна, вътрешният пейзаж все повече се освобождава от своята референциална зависимост от конкретен географски обект.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Поетологичната значимост на даден образ се определя от поредица фактори, един от които е неговата фреквенция. Това, до каква степен даден образ присъства в поетиката на един автор или на група автори със сходни естетически възгледи, е показателно за неговата семантична функционалност в дадена концептуална система. В случая нашата изследователска територия е избрала за свой проблемен център образа на езерото, тъй като в процеса на едно предварително продължително проучване беше установена важна закономерност – началото на неговото активно участие в поетическата образност се осъществява паралелно с раждането на естетиката и художествената идеология на Романтизма. Установяването на тази взаимозависимост предполага да отчетем факта, че именно Романтизмът, разбран като културноисторически тип съзнание, проявяващо се във всички сфери на духовността (включително и на словесното изкуство), придава на определени образи от извънпоетическата сфера нов статут, транспонира ги с особен афинитет в системата на художествения език и ги извежда в такава структуроопределяща позиция, чиято значимост се проявява както в отварянето на вътрешното пространство на конкретния художествения образ и изграждането

му като самостоятелна иконична структура, способна да генерира и артикулира собствени хоризонти на смисъла, така и в доминиращото му участие при изграждането на цялостната идеология на текста, а оттам – и на мрежата от идеологии на литературните текстове, отразяващи съответния тип културно съзнание на епохата. Високата честотност на езерото в художествената имагинация на поетите романтици му придава статута на образен код с изключително важен конститутивен характер.

Друг важен момент, който легитимира значимостта на езерния образ за поетиката на Романтизма, е неговата полисемантична функция да бъде мислен както като знак на земната природа (а оттам – и като проявление на новата концепция на Романтизма за пейзажа и на философската идея на XIX век за пространството), така също и като трансцендентно пространство, което предразполага към митопоетични реминисценции с доминиращите в митологиите и фолклора представи за езерото като обиталище на неземни същества. Ето защо езерото се оказва много благодатна херменевтична зона, чрез която може да се проследят генезисът и еволюцията на идеи от митологично, философско и художествено естество. Когато в зората на Романтизма ще се роди пейзажният топос на езерото, за да просъществува през целия XIX век, митичният страт няма да изчезне напълно, а ще се интегрира в образната визия на баладизираното пространство, осъществяващо срещата на човека с тайнствени светове и фантазни създания, обитаващи дълбоките тъмни води на езерото. От всички други природни реалии именно езерото ще отвори в романтическия пейзаж трансцендентния вертикал, за да внуши бездънната непрогледност на битието или да го представи като транзитивно пространство, свързващо земния живот с други светове.

Величавият спектакъл на героични жестове или на природна гигантомания (неслучайно една от основните пейзажни топики на Класицизма е алпийският пейзаж) постепенно се заменя от значително по-непосредствено изживяване на природната картина – описателният тип пейзажна поетика започва да отстъпва пред медитативното преодоляване на пространствената конкретика в името на проникновено постигане на трансемпиричен смисъл на света.

Художествените свидетелства на романтическата „езеромания“ реализират не само пейзажната концепция на Романтизма, но заедно с това и една нова онтологична идея за пространството, материята и нравствената аксиология. Наред с образната конвенция, извеждаща езерото като структурно-семантичен знак на пейзажа, в редица текстове, определяни най-често от самите поети като балади, езерото се явява транзитивно пространство, в което се срещат двата свята – реалният и иреалният. Амбивалентният му характер да бъде и *locus amoenus* заради спокойните, тихи, сънни води, и *locus horribilis* заради непрогледната тъмна дълбочина на водната бездна, очертава широката амплитуда на образните му превъплъщения и му осигурява поливалентна образна функционалност. В поезията на Романтизма езерото се отличава не само със своята фреквентност, но и със своята образна пластика, със способността си да съвместява в един потенциален метафизичен универсум

биполярните измерения на човешката идея за света: света на удоволствието и света на ужаса, пасторално идиличното, но и есхатологично демоничното пространство, да имплицира философията на меланхолията, но и травматичната памет за националните исторически катаклизми. Художественият образ на езерото в поетиката на Романтизма е способен да излъчва далечни културни гласове и да ги прави съпричастни на актуалната човешка менталност. Митопоетичният му потенциал, както и архетипната му символика осъществява трансфер на културна памет и в същото време генерира иновативна творческа енергия, която задава нов митопоетичен хоризонт за метафоричните и образните инкарнации на надличностния субект. Освен холистичен мистицизъм и митологичен универсализъм езерото поражда у романтиците и сенсуален рефлекс: то е изпълнено с материални форми, гласове, цветове, които се превръщат във вътрешен пейзаж на човешката душа. Интимизирането на природата посредством афективна имплементация на субекта обяснява новия тип оценностяване на езерния образ.

Въз основа на проучения литературен материал се очертава тенденцията към успоредяване или замяна на пространствения хоризонтал с вертикал, към преход от монументализъм на изображението към неговата субектна интериоризация. В контекста на Европейския романтизъм чешката поезия на XIX век се откроява с изключителен афинитет към езерния образ. И ако отражателният ефект на неговата водна повърхност, както и баладичният му потенциал могат да бъдат разчетени в редица текстове на Европейския романтизъм, то сред отличителните му за чешкия романтизъм аспекти се налагат както неговата идентификация с „вътрешния човек“, така и онирическата му семантика.

## ЛИТЕРАТУРА

**Байрон 2009:** Lord Byron. *Poèmes*. Choisis et traduits de l'anglais par Florence Guilhot et Jean-Louis Paul. Édition bilingue. Paris: Allia, 2009.

**Беоульф** **http:** *Beowulf* <http://www.heorot.dk/beo-intro-rede.html>; фр. превод <https://archive.org/stream/lepomeanglosaxon00pier#page/n9/mode/2up>.

**Врѣхлицки 1875:** Vrchlický, Jaroslav. *Z hlubin*. Praha: J. Otto, 1875.

**Гьоте 1996:** Goethe, Johann Wolfgang von. *Goethes Werke. Band I, Gedichte und Epen I*. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. München: Verlag C. H. Beck, 1996.

**Ербен 2011:** Erben, Karel Jaromír. *Kytice*. Práh, 2011 [1853].

**Жиранден 1805:** Girardin, R.-L.: *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*. Paris 1805 [1777].

**Колар 2014:** Kollár, Jan. *Slávy dcera. Báseň lyricko-epická*. Překlad a výklad Slávy dcery z panslavistického mýtu do kulturní historie Martin C. Putna. Praha: Academia, 2014.

**Краснохорска 1873:** Krásnohorská, Eliška. *Ze Šumavy*. Praha: Jan Otto, 1873.

**Ламартин 1820:** Lamartine, A. de. *Méditations poétiques*. Paris: Au dépôt de la librairie grecque-latine-allemande, 1820.

**Макферсън 2013:** Macpherson, James. *Oeuvres d'Ossian*. Samuel Baudry éd. Paris: Garnier, 2013 [1760].

**Маха 1836:** Mácha, Karel Hynek. *Máj*. Praha: Jan Spurný, autorským nákladem, 1836.

**Мицкевич 1993:** Mickiewicz, Adam. *Dzieła. Tom I. Wiersze*. Warszawa: Czytelnik, 1993.

**Неруда 1951:** Neruda, Jan. *Básně I*. K vydání připravili Felix Vodička, Jan Mukařovský aj. Doslov napsal Felix Vodička. Hlavní redaktor Jan Mukařovský. Praha: Československý spisovatel, 1951.

**Неруда 1956:** Neruda, Jan. *Básně II*. K vydání připravili Felix Vodička, Jan Mukařovský aj. Doslov napsal Felix Vodička. Hlavní redaktor Jan Mukařovský. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

**Пелтие дьо Манс 1577:** Peletier du Mans, Jacques. *La Savoie*. Anecy: Jaques Bertrand, 1577 [1572].

**Русо 1774:** Rousseau, Jean-Jacques. *Julie, ou la Nouvelle Heloise. Lettres de deux amans, habitans d'une petite ville au pied des alpes. I – II*. Londres, 1774 [1761], <https://www.rousseauonline.ch/tm.php>

**Русо 1847:** Rousseau, Jean-Jacques. *Les confessions*. Paris: Charpentier, 1847 [1770].

**Хейдук 1903:** Heyduk, Adolf. *Cestou*. Praha: Jan Otto, 1903.

\*\*\*

**Башлар 1942:** Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. José Corti, 1942.

- Беген 1991:** Béguin, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. Paris: José Corti, 1991 [1937].
- Дюран 1992:** Durand, Gilbert. *Les structures anthropologique de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1992 [1969].
- Бояджиев 1991:** Бояджиев, Цочо. *Ренесансът на XII век. Природата и човекът*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1991.
- Жийерон 1998:** Gillèron, Bernard. *Dictionnaire biblique*. Poliez-le-Grand (Suisse): Ed. du Moulin, 1998 [1985].
- Зенк 2003:** Zink, Michel. Nature et sentiment. // *Littérature*, 2003, Vol. 130, № 2, Altérités du Moyen Âge, pp. 39 – 47.
- Курциус 1998:** Curtius, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998 [1948].
- Лосев 1978:** Лосев, А. Ф. *Эстетика Возрождения*. Москва: Мысль, 1978.
- Мацура 1995:** Macura, Vladimír. *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*. Praha: Н&Н, 1995.
- Морфорд, Ленардън 2003:** Morford, Mark P. O. & Lenardon, J. *Classical Mythology*. New York – Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Протохристова 2004:** Протохристова, Клео. *Огледалото*. Пловдив: Летера, 2004.
- Прохазка, Хърбата 2003:** Martin Procházka, Zdeněk Hrbata. Deskriptivní poezie – žánry, diskuse, reprezentace. K problému heterogenosti (nejen) v preromantismu. // *Svět literatury*, 2003, č. 26 – 27, s.
- Фрай 1993:** Фрай, Нортръп. *Великият код. Библията и литературата [The Great Code: The Bible and Literature*, 1981]. София: Гал-Ико, 1993.
- Хейдман 2006:** Heidmann, Ute. Epistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L'exemple des (ré)écritures du mythe de Médée. // Maya Burger, Claude Calame (éds.), *Comparer les comparatismes. Perspectives sur l'histoire et les sciences des religions*. Paris, Milan: Archè, 2006.
- Хърбата, Прохазка 2005:** Hrbata, Zdeněk, Procházka, Martin. *Romantismus a romantismy*. Praha: Karolinum, 2005.

## **САМООЦЕНКА НА ПРИНОСНИТЕ МОМЕНТИ**

1. Предложеният дисертационен труд представлява първият литературоведски опит, който разглежда генезиса и художествената еволюция на езерния образ.

2. За концептуализиране на поставения проблем е привлечен богат художествен материал от Античността до края на XIX век. Наблюденията са направени върху репрезентативни произведения от различни национални литератури.

3. Конституирането на езерния образ е проследено като проекция на глобалните процеси в развитието на културното съзнание, свързани с идеята за природата, за пространството, за трансцендентността, за менталната структура на субекта.

4. За първи път се разглежда хилозоизмът като фундамент на романтическия митопоетизъм и на баладичното. Проведените аналizationsонни процедури убедително доказват неговата определяща роля за романтическата концептуализация на пейзажа.

5. Характерът на изследователското поле предполага прилагане на компаративистичен подход, който диахронно и синхронно вписва чешката литература в общоевропейски контекст. Проведеният съпоставителен анализ засяга различни литературоведски проблеми – тематологични, жанрологични, поетологични.

6. Успоредяването на чешката литература с общоевропейски тенденции, проследени от най-ранни времена до Романтизма включително, осветлява по нов начин проблема за синкопите на нейното развитие, както и конкретни прояви на интертекстуалния диалог, които не са били фокусирани до този момент (например Маха и Поуп).

7. Очертани са редица съпровождащи главната проблематика въпроси, които биха задали нови насоки за литературоведски проучвания.