

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“
ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ
Катедра „История на литературата и сравнително литературознание“

Дияна Николова

ПАСТОРАЛ И МОДЕРНОСТ

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за придобиване на научната степен
„доктор на науките“

Област на висше образование 2. Хуманитарни науки, професионално направление
2.1 Филология
(Антична и западноевропейска литература: сравнително литературознание)

2025

Пловдив

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на разширено заседание на катедрата „История на литературата и сравнително литературознание“ при Филологическия факултет на ПУ „Паисий Хилендарски“, проведено на 2025 г.

Научно жури:

проф. д. ф. н. Людмил Димитров

проф. д. ф. н. Николай Нейчев

проф. д. ф. н. Румяна Станчева

проф. д. ф. н. Жоржета Чолакова

проф. д-р Калин Михайлов

доц. д-р Огнян Ковачев

доц. д-р Соня Александрова

доц. д-р Камелия Спасова

доц. д-р Светла Черпокова

СЪДЪРЖАНИЕ

Увод.....	4
Προλεγόμενα	5
I. ЧАСТ	
I.1. Πървата европейска модерност и пасторалното	7
I.2. Присъствията на буколическото в средновековната и проторенесансовата литература – еклога, реверди, пастурела	16
I.3. Пасторалът в западноевропейската култура	17
II. ЧАСТ: Пасторалните светове на руската култура	26
II.1. Ранният етап на руския пасторализъм	28
II.2. Пасторалните светове на руската култура през XIX век	33
II.3. Пасторалното в проектите на модернистите	41
Πесента на цикадата и митът за поета. Руските цикади	50
Πасторалните зооморфни образи при модернистите и творците от ранния авангард	51
Заклучение	61
Πубликации по темата на дисертацията.....	63
Самооценка на приносните моменти.....	64

УВОД

Структура на дисертационния труд: Изследването е с обем 736 страници и се състои от увод (Προλεγόμενα), две части, заключение и цитирана литература (873 библиографски единици).

Обект на научен интерес са спецификите и присъствията на пасторалното в античната, западноевропейската и в руската култура – до първите десетилетия на XX в. Изследването стъпва на голяма по обем и различна като интерпретации научна литература по въпроса за пасторализма, както и на детайлно изследвано голямо количество художествени творби в литературата, живописа, операта, балета. Открити и анализирани са динамиките на културните диалози с Античността, осъществявани от европейските творци – и с римските буколици, и с авторите от елинизма Филет, Теокрит, Калимах, Симий, Бион, Мосх. Обстойно са анализирани идилията на Теокрит и рецепцията им.

Интензивният диалог между отделните европейски литератури, открит в активното реципиране на жанрове и образцови творби от гръко-римската литература и от съвремието и „преносът“ им в съответния национален културен контекст, е видим и в повсеместната мода, разгръщаща се от XV – XVI в., свързана с буколическата поезия, пасторалния роман и драма, с музикално-сценични жанрове, базирани на пасторални либрета, а също и в присъствията на пасторала в живописа и парковата архитектура. За руската култура още от XVIII в. е валидна същата тенденция, свързана и с градежа на нова светска култура. Пасторалът е важен културен код, през който се изразяват творци от различни епохи, изкуства и художествени направления, включително от европейските модернисти през XIX – XX в. Само при видно идилията и другите жанрове, работещи с буколическа топка, са „прости“, с ясни и еднотипни послания. Вглеждането в творбите на Теокрит и литературния им живот насетне – при Бион, Мосх, римските буколици, в античния роман, в поетически жанрове през Средновековието (еклога, пастурела, реверди, спор) и в изкуството от Ренесанса нататък, показва *ерудитска игра* с новосъздадения през елинизма буколически код и разширяващия се семантичен спектър на пасторала като културен метамодел.

Целта на изследването е да се открие вечната модерност на пасторалното, заложена в родения през елинизма нов жанр, наречен по-късно идилия. **Актуалността** на изследването е свързана със системното представяне на разнolikите присъствия на пасторалното в европейското изкуство и на неговото теоретично реципиране от Античността насетне. Изследването предлага комплексен подход към пасторала като културен метамодел, присъстващ в различни културноисторически периоди с много, но винаги актуални за времето си лица, открояващи приемствености и ярки новаторства.

В **Пролѣгѳмена** се очертават задачите на изследването и логиката на последвалите аналizationsонни наблюдения. Извеждат се спецификите на буколическия код, най-ранната теоретична рецепция на идилията (Донат, Сервий), разбирането за *simplicitate* и характерните признаци на буколическото (стил, тематика, персонажи, идилична природа, музикални инструменти, пастирски агон, концептите *vita contemplativa*, *otium*, акустично изваяният пейзаж, в който важна роля имат цикадите). Обговарят се и съвременните разбираня за пасторализъм, пасторален модус от Уолтър Грег насетне.

Пасторалното още Донат и Сервий дефинират през „простота“ (*simplicitate*) като жанров маркер. И У. Емпсън определя пасторалното като процес на влагане на сложното в простото. Аналогично разсъждава и Р. Уилямс. Тази „простота“ не следва да се разбира буквално. Безизкусност, естественост, тихи радости в лоното на природата се превръщат в общо място при определянето на създадения от Теокрит жанр и на Вергилиевите еклоги. Затова встъпителната част на изследването се фокусира върху този въпрос и върху концепта *vita contemplativa*, свързан с образа на пастира, с поета, с *otium* на твореца. Щрихира се и последвалото разбиране за тези понятия при творците от Ренесанса до модернистите от XIX – XX в.

Още при Теокрит „простотата“ на съграждания буколически свят е изящна поетическа **игра**. Тя предполага виртуозното τέχνη на поета да извайва пределно реалистични условни светове с ерудитско намигване и към традицията, която се вписва и транспонира едновременно, и към реципиента. Свързана е с ново мислене за жанр, стил и за художествен текст през елинизма, с разбирането за миметично – антимиетично, със специфична естетизация на природното, на живот *extra urbem*, със σχολή (*otium*), с размисъл за твореца, музическата одареност, любовта, времето и смъртта, т.е. с размисъл за културата през културни конструкти. За **пасторално, пасторална модалност** се говори с оглед на *специфичен културен рефлекс към реалността*, свързан с *ново разбиране за литература, за фикционално*, както и с конструиране на *идеал*, в чиято основа са определени естетически, етически и философски нагласи. Пасторалният код още от елинистическата култура стои в градежа на нови жанрове и трансформацията на стари, свързан е с обновяването на художествените езици, с разбиране за изкуството и за изкуството на живеенето. Затова успешно се вписва в естетически програми и социокултурни практики от различни времена и култури – от елитарното „пастирско“ живеене на елинистическия и римския творец и на ренесансовия хуманист до Аркадите на модерна Европа, в която също се конструира *locus amoenus* през новите смислови регистри на концептите *voluptas* (наслада), *ἀπραξία* (бездействие, леност), *δосуγ* (*otium negotiosum*). Процесът на **идеализация на пастира, селския бит, природата**, свързан с мечтата за земно блаженство и мъдро живеене, посветено на спокойни артистични занимания, се разгръща за първи път през елинизма, в модерната

урбанистична култура на мегаполисите. Новият светоусет на това време е свързан и с генезиса на идилията и нейните философски, етически, естетически концепти. С градината (κῆλος) на философите в античните пасторални творби се настанява още един важен елемент – философската беседа между учените пастири. От генезиса си буколическият свят е малък идеален свят, поместен в големия. Той е сложно съграден, вписва един в друг условни светове, пример за което е още първа идилия на Теокрит. В този фикционален свят се съвместяват качествено различни хронотопи: дават си среща човешкият и божественият свят, реалният и митическият/литературният; съвремие и рустикално изваян Златен век. Ерудитските експерименти на Теокрит, останали дълго време без жанрово обозначение, предоставят и насетне свобода и възможност чрез буколическия код да се градят новаторски произведения, да се създават нови жанрове (буколически роман, пасторална поема, трагикомедия, елегия, ода и др.), да се осъществи „преносът“ на буколическото и в другите изкуства (театър, живопис, опера, балет). Сред примерите в увода са очертани накратко само две от посоките, свързани с музикално-сценичните жанрове: от средновековната пастурела до модерния театър в началото на XX в., от първите пасторални балети в Европа до „Сезоните“ на Дягилев.

Пасторалното е език на модерността, експеримента, играта с традицията още от раждането на жанра идилия, затова в Προλεῦόμενα са очертани модерните лица на елинистическата култура и влиянието ѝ върху римската, т.е. на античния фундамент, стоящ в основата на последвалата европейска култура и нейните нови пасторални творби.

Важна тема в изследването е пасторализмът в руската култура, проследен от XVIII в. до представителите на първото поколение авангардисти. Това определя изследователския фокус още от I. част да е и върху явления, свързани с буколическия код в руското изкуство, видени през органичния му диалог с античната и западноевропейската пасторална традиция, които то активно реципира. В увода накратко са изведени и някои съществени съдържателни промени, свързани с пасторала в отделните културноисторически периоди, които в последвалите две части изследването анализира. Те касаят разбирането за ἡδονή, otium, locus amoenus и locus terribilis, театрализацията на пасторалния локус, промяната на темпоралния код, ролята на руините и мотивът за смъртта, появата и разгръщането на мотива *Et in Arcadia ego*. В Προλεῦόμενα се обговаря и какво изследването разбира под модерност и модерности.

Част първа се състои от три глави и има следните **задачи**: 1. да представи идилията като модерен жанр и новаторски жест на елинистическия творец; 2. да обговори формалните и съдържателните характеристики на жанра, създаден от Теокрит; 3. да представи топоса Аркадия в Античността, спецификите на пасторалния роман на Лонг *Дафнис и Хлоя*, първите при-

мери за фигурна поезия в европейското изкуство (с фокус върху *Сиринокс* на Теокрит) и за фигурни нотации (при композиторите от *Ars subtilior*). Втора глава се фокусира върху средновековната и проторенесансовата поезия – върху жанровете еклога, реверди, пастурела, спор, а в трета глава се анализират обстойно творби от западноевропейската литература, живопис, театър и опера.

Част втора има **задача** да представи детайлно отделните етапи от развитието на пасторалната система от жанрове в руската култура – в контекста на вече обговореното за елинистическата идилия, за пасторалните жанрове, разгръщащи се след това в Европа. Първа глава представя ранния етап на руския пасторализъм: творби на Тредиаковски, Сумароков и съвременниците им, първия етап от развитието на руската опера и балет и влиянията на пасторала в тези изкуства, а също и ролята на пасторала в градежа на руския литературен език. Втора глава се фокусира върху пасторалните светове на руската култура през XIX в. с акцент върху концептите *Аркадия*, *народност*, върху творби на Державин, Гнедич, Делвиг, Панаев, както и руските вариации по мотива *Et in Arcadia Ego*. Трета глава има за обект пасторалните творби на руските модернисти (XIX – нач. на XX в.) и започва с въведение, представящо културните специфики на руския Сребърен век, насетне се фокусира върху литературата, театъра, кабаретната култура и живописа с оглед на темата на изследването. Специфични акценти са изведени в двете последни подглави: „Песента на цикадата и митът за поета. Руските цикади“ и „Пасторалните зооморфни образи при модернистите и творците от ранния авангард“. Те обрамчват изследването, в чиято първа част е представен важният въпрос за ролята на цикадата в буколическия locus („Митологемата цикада. Песента на цикадите и поетическото τέχνη“), а аналитичните наблюдения, свързани със зооморфния код на пасторала, открояват съществени специфики в руското изкуство в съпоставка с творбите в западноевропейското изкуство, посветени на същата тематика. От гледна точка на обемистата научна литература, посветена на пасторала, тези подглави имат приносен характер.

При решаването на поставените задачи изследването прилага следните методи: литературноисторически, културологически, лингвистически, аксиологически, компаративистичен. В **заключението** се посочват накратко резултатите и приносните моменти, върху които биха могли да стъпят научните изследвания при последвалите системни анализи по темата.

ПЪРВА ЧАСТ се фокусира върху пасторалното в античната култура, в средновековната и проторенесансовата литература, в западноевропейското изкуство от Ренесанса насетне. В началото се аргументира тезата за културата на елинизма като първата европейска модерност (I. 1) на базата на нов тип светоусет, различен от този в полисната култура от класическия период, активен интерес към традицията и новаторско ерудитско боравене

с нея, нетрадиционност, субективност, професионално научно отношение към словото, към литературния текст. Сред важните новаторства в елинистическата култура са и *игровите стратегии* на творците, свързани с отношенията колективно – автономно, традиционно – експериментално, масово – елитарно, миметизъм – антимиметизъм, сериозно – шеговито, пародийно; визуално – словесно. *Синтетизмът*, характерен за изкуството от този период, води до появата на нови жанрове, а и до специфично боравене с фолклора. Пример за отношенията литературен текст – музикално-песенен фолклор е идилията, вписваща в тъканта на поетическия текст амебейните пастирски агони. Антифонното пеене, характерно за фолклора и за ранната хорово лирика, от елинизма насетне поетите ползват с нови художествени задачи. Включването му в тъканта на идилията отразява и агоналния дух на античната култура, и елинистическото разбирането за *игра*, за *авторски глас* в полифоничното поле на литературата, за изкуството като тъкан, създадена от отделни гласове по обща тема. Елинистическият поет филолог има нов *прототип*, разгърнат в буколическите жанрове – *литературен пастир*, *поет пастир* – съграждан в диалог и с митопоетическата традиция, която също се осмисля активно и многопосочно. Ново е и отношението *песенно слово* (мелика) – *записано слово*; *музикално оркестрирано слово*, предназначено за слухово колективно възприятие – *текст, предназначен за усамотено четене*.

Насетне фокусът е върху важните компоненти на идилията: *амебеен агон*, избор на *приятно място*, на *тема* и на *съдия* в песенното състезание, *награда/обмяна на дарове*, описание на *идиличната природа*, *литературните пастори* и говоренето им, включително от първо лице. Специално внимание е отделено на нещо, което често се игнорира в литературоведските анализи – изработването и ползването на **конкретен музикален инструмент** (сиринкс, авлос, в римската литература – *avena, fistula, tibia, calamus*), защото практика е в преводите тези инструменти да са наречени „свирка“, „овчарска свирка“, „флейта“, „свирелъ“, „reed pipe“, „shepherd’s pipe“, „flûte pastorale“, „petite flute“ и така семантичната игра в оригиналните поетически текстове избледнява, стават неуловими цитати и отпратки, диалози между буколици. От Теокрит и Вергилий насетне **имена на пастори** (Титир/ Τίτιρος – τίτιρινος/αὐλός; Коридон/ Κορύδων – κορυδός/чучулига) и **на музикални инструменти** се обиграват активно, включително през митическите фабули за Пан и Сиринга (σῦριγξ – сиринкс, Σύριγξ – Сиринга), за Дафнис, сатирите (τίτιροι, σάτιροι). Те отправят и към „простите“ тръстикови инструменти *κάλαμος*, *arundo*, *avena*, към етиологични митове, напр. мита за юношата Каламос (Κάλαμος) и инструмента *κάλαμος* (тръстика, а и наименование на вид цикада, *καλαμαῖον*). В римската литература тази елитарна игра в духа на Теокрит продължава. Античните буколици съграждат **озвучена „картинка“** (музикален и живописен екфрасис), игрово предста-

вят пастирски агони, пренасят читателя в „автентична“ рустикална ситуация. Затова и музикалният инструмент, и гласът на пеещия пастир (сравняван с песента на цикада), и звуците в природата, сред която са персонажите, са особено важни при конструирането на *фикционален буколически свят*. Той представя модерна митическа/битова сценка и е ерудитска *игра* на поета, отправяща към митовете за Аполон, Лин, Музей, Олимп, Орфей, Дафнис, Пан и Сирига, Марсий, а и към малко известни митически фабули и техни поетически обработки. Изящно изваяният фикционален свят е изтъкан от литературни цитати и отпратки, от архаизми и неологизми, от игра с фабули и лексеми, изпълвани с нова семантика. Затова идилията се превръща в любим *ерудитски жанр* за много творци от елинизма до XX в. Определима е като *l'art pour l'art*, поезия за поезията. Нейният генезис неслучайно е свързан с модерната елинистическа култура.

Специфика на културата на елинизма е *поетиката на литературната игра* – със слово, жанр, стил, метрика, поетически диалект, с предходни авторитетни творби, с реципиента, с отношенията достоверно – фикционално, описателно – изобразително, литературно – живописно, словесно – музикално. Новите динамики в изкуството са свързани не със слуховото, песента, паметта (Μνημοίνη, ἀοιδή), а с *визуалното*, с възможността за внимателно вникване в художествения текст (гледане, четене, препрочитане, анализ на детайла). Елинизмът полага в нови отношения автор – творба – публика. Идилията е ориентирана към елитарен читател, усамотено четене, но в същото време работи и с устната песенна традиция, възсъздава (имитира) новаторски песните на пастири, т.е. една слухова ситуация, предполагаща звучаща песен, μέλος. И насетне тази ерудитска игра ще разчита на образован читател, на рафиниран естетически вкус, култивиран от филологическа любов към наследената традиция. Появяват се илюстрираните книги, а с тях и експерименти в посока на *словесно – визуално*. Пример за това са *фигурните стихотворения*, характеризиращи се с изтънченост, иносказателност. Нараства ролята на *екфрасиса* в редица литературни жанрове, сред които е идилията.

В главата „Идилията – модерен жанр и новаторски жест на твореца“ идилията е представена като пример за новото разбиране за литература, за φαντασία, доколкото само имитира споделяне на реален опит, на реални рустикални сценки. Измамно реалистични са „простичките“ сцени с пеещи пастири. Поетите от елинизма адресират творбите си към образован читател, способен да се наслади на новаторския жест, на играта (παίγνιον) с поетическия език, на учеността на автора (πολυμαθία). Новият жанр разчита на градски читател, на нови читателски сетива, на ново разбиране за фикционално. Елинистическият творец работи по нов начин с образцови митически образи и фабули, съгражда и нови митове, игрово интерпретира предходни поетически текстове, както и реалността. Творбата вече не отправя свръх-

послания към колектива, не разчита на единен прочит, а на индивидуална интерпретация, на персонално влизане в съградения художествен свят, различен и от реалния, и от предходните художествени светове на авторитетни творби. Идилията предполага многопосочно разбиране за **игра** – и безизкусното, и сериозното, ерудитската игра на филолога. Предполага и нови ролеви модели на твореца – влизане в пастирски образ с пастирско име сред другите буколически персонажи в текста, в една условна празнична/делнична ситуация, разгърната сред селска природа, която също е условна, идеализирана. *Литературните пастури* са въплъщение на музическия дар, песента и музиката им са сладостни като песните на цикадите и меда на пчелите. Те игрово встъпват в митически роли, отправят читателя и към парадигмални митически фабули. От Теокрит насетне буколическият певец пастир става символ на твореца, на поетическата демиургия. Това прави новосъздадения жанр актуален и интересен и за времето си, и за последвалата култура.

Характерният за елинистическата литература синкретизъм предполага смесване на познати жанрове, а и създаването на напълно нови – назовавани със стари имена или останали без име. Художествената практика се разминава с теорията при мисленето за литературния жанр, доколкото античната реторика се фокусира върху „стари“ и утвърдени „канонични жанрове“ и така голяма част от жанровата панорама остава в сянка. Дефинирането на новите жанрове през формални и/или съдържателни признаци често остава неясно и далече от художественото явление, което теоретично се осмисля. Античната реторика определя жанровете *идилия* и *елегия* през стила. Покъсно буколиката е дефинирана и през тематика, през вид повествование и се оказва в средната зона между „подражателна“ поезия и „смесена“ поезия. Класификацията се усложнява и от включването на критерия истина – измислица. Рецепцията на идилията векове наред е формирана от коментарите на Сервий с описаните от него характерни за жанра елементи: тип персонажи и имена, свързани със селски дейности и с „горски музи“; пастирски божества; *locus amoenus*; амебейно пеене; тематика на песните.

Изследването обговаря и въпроса за **термина идилия и буколическия код**. Новите елинистически жанрове са трудни за дефиниране през теоретичните модели на класическата реторика. Буколическа топка присъства и в жанровете епиграма, ода, елегия, а и в прозата, напр. в *Дафнис и Хлоя* на Лонг. Още в римската литература употребата на идилия и еклога се смесва и те стават синонимични. Римското обозначение на жанра е **ecloga** и **idyllium**. Като **буколика** (τά βουκολικά) и **пасторал** (pastoral) жанрът е наричан през Средновековието и Ренесанса в Западна Европа (bucolicum carmen), а схолиастите на Теокрит и византийските автори ползват idyllia. И в заглавията на буколически сборници изборът често е eclogue, bucolicum carmen, pastoralia. Говорейки за разнообразието (тематично и формално) на

античните идилии, следва да се отбележи още една специфика на културата, която ги поражда. Елинистическата поезия е свързана с разбирането за **синтез, пъстрота, единство в разнообразието** – разнообразие на теми, поетически форми, диалекти, метрика, стил.

От Теокрит насетне през буколическите жанрове се гради и концептът **otium** – с поета в ролята на пастир (βουκόλος, νομεύς), с идеализацията на пастира и селския живот, на единението човек – природа. Този концепт е свързан с новите социални практики в елинистическите мегаполиси и оценяването на „свободното време“ – с литературния кръг, в който са споделени разбиранията за изкуство и за време, посветено на артистични занимания. Художественият свят в творбите на Теокрит отразява модерни литературни стратегии, свързани с разбирането за миметично – антимиметично, за специфична идеализация на реалността, минала през филтъра на буколическото. Още от III в. пр. Хр. пасторалното става културен метамодел, за което свидетелства 23-вековният му живот във всички изкуства и в определени социални практики. То е рожба на урбанистичната цивилизация, на градския човек и копнежа му по хармонично живеене *extra urbem*, на опитите да се примирят напреженията град – село, култура – природа. Буколическият *otium*, свързан с култ към природата, извънградското, с вилата и културни занимания в това идилично пространство, векове наред поражда елитарни съобщества и академии, назовавани „Аркадия“ или по сходен начин, отправящи към „пастирското“.

Важен концепт на буколическото е и **сладостта** – от сладко говорещ, приятно място, сладък звук, сладостен роман, сладостно блеење на стадата и сладостна песен (сладка като мед и като песента на цикадите) до удоволствие и сладострастие; от аполоническите занимания с изкуство до еросната страст, от невинното до еротичното, до сладко-горчивия (γλυκύπικρος) Ерос. Сладостта като важен мотив при Теокрит е и теоретична стратегия – това е характеристика на новия жанр, който създава (така, както Калимах обговаря *λεπτός*¹ и малките поетически форми). *Сладостта* на пасторалния свят в изкуството през XVII – XVIII в. се превръща в галантни „селски празненства“ (*fête champêtre*), във фриволна игра на аристократи сред декорите на острова на Венера, в един нов *hortus deliciarum*. През XIX в. маргинализирането на пасторалните жанрове е само привидно, свързано с „изчезването“ на традиционни жанрове, активни векове наред. Пасторалното започва да работи в режима на транспозицията. Сменят се смислови и формални регистри, по нови начини се осмислят концепти, стоящи в основата на буколическия *otium* при романтици, парнаристи, символисти, авангардисти.

В подглавата „Новите елинистически жанрове и пасторалното“ се обговаря въпросът за жанра, създаден от Теокрит – като ерудитски експери-

¹ *Λεπτός* – малък, тънък; нежен, изящен; остроумен.

мент на много равнища, сред които класическите филолози са коментирали *синтеза*, постигнат през малките поетически форми – епилион, енкомий, епиграма, мим (мимиямбите на Херондас), монологични и диалогични „буколически“ сценки, някои рамкирани с въвеждащ разказ в „аз“ форма. Тенденцията е проследима и в западноевропейските и руските буколически произведения. Идилията на Теокрит са плод на новата художествена програма на александрийците, в която антимииметичното е скрито в обилие от реалистични детайли. От Теокрит до Лонг е налице носталгия по природното, „естественото“. Интересът на ренесансовите творци към буколическите жанрове е от друг характер – пасторалът се превръща в културен образ, в материал за експериментирание, където „Аркадия е идеално минало и идеално бъдеще, спомен и желание за хармония“, знак за принадлежност на хуманиста към Античността (Баткин 1995: 310)². В прециозната литература играта на пастири и пастирки в Аркадия също е съзнателен културен избор, противопоставеност на делничното, елитарна културна игра на аристократичния елит сред паркове и градини – декорите на Аркадия, където *играта* придобива откровено еротичен характер, обезсмисля разбирането за *otium*, конципирано в идилията още от елинизма.

В подглавата „Жанровата природа на творбите на Теокрит“ са обговорени спецификите на идилията му, на фигурното стихотворение *Сирикс* и епиграмите в Палатинска антология (AP) от античната им рецепция на сетне. Част от идилията са определяни като селски и градски мимове. Тази характерна за елинизма тенденция – интерес към наративни сценки от битов порядък, съчетали изящен поетически език и „натуралистична“ тематика и образност, е свързана с жанра мим и с идилията, която усвоява и ред елементи от драмата, трансформирайки ги по нов начин, превръщайки ги в буколическа сценка, в буколически амебеен агон. Важна роля има и екфрасисът. Εἰδύλλιον отразява елинистическата идея за нагледност (ἐνάρτυσις), постигане на илюзия за пределна реалистичност, за оживяла картинка. Визуализират се образи, сцени и природни картини, изпълнени с детайли, а читателят става *зрител* и *слушател* на живописно и акустично извайвана картина. Като примери за тази тенденция изследването анализира I идилия, както и романа на Лонг. *Тирсис или Песен* е интерпретирана обстойно като програмна за буколическата литература идилия, пример за конструирането на метажанра: с буколическия локус и темата – сладостната буколическа песен, амебейния агон, присъстващ на съдържателно и структурно равнище, с екфрасиса – описанието на чашата (κίσσύριον) и света, изобразен на нея, с темата за смъртта на пастира Дафнис; със сливането на различни фикционални светове. В I идилия е топиката на новия жанр, всички негови градивни елементи: пастири, песенен агон, награда/обмяна на дарове, прият-

² Баткин, Л. М. *Итальянское Возрождение: проблемы и люди*. Москва: РГГУ, 1995.

ното място, темпорален код – следобеден летен зной. Диалог с тази идилия осъществява в I еклога Вергилий, вкл. с името Титир (τίτۇρινοϝ – авлос, сатир – τίτۇροϝ, σάτۇροϝ), с инструмента авена, вм. авлос. Доколкото в I еклога Вергилий обвързва Титир с Галатея, изследването проследява и мотива *Титир, Полифем и Галатея* в буколическата литература.

Специфичен е и мотивът *записана на дърво пастирска песен* – от Вергилий и Калпурний насетне и в литературата, и в живописа. Интересен и само на пръв поглед маргинален е и мотивът *Зефир vs. Борей*, който изследването доказва, че е важен и за последвалата пасторална литература до XIX в. Поетическата „специализация“ на ветровете е разгърната още от архаическата лирика в специфична посока: опозицията Борей/Зефир носи идеята за качествено различни „климатични“ годишни периоди, обвързвайки ги със зима и пролет, студ и топлина, любов и самота, с човешките „сезони“ (старост/младост). Това обвързване разширява смисъла им и прави употребата на мотива устойчива за руската и западноевропейската буколическа поезия. Мотивът *Зефир срещу Борей* и митът за *Зефир и Флора* присъстват в литературата и живописа, в либрета на пасторални балети, поставяни във времето на балетния класицизъм и романтизъм.

В подглавата „Теокритовата чаша (κίσσυβιον) и антимииметичният екфрасис в идилията“ *Тирсис или Песен* е представена като метаидилия, задаваща посоките за развитие на жанра. Светът в идилията на Теокрит още в екфрасиса в I идилия отразява важни аспекти на концепта **игра**: като детско занимание, любовна игра (агон), игра на космическия Ерос спрямо старостта с присъщите ѝ сериозност и трудови дейности. Акцент е поставен върху мотива за плетящото клетка момче (с оглед и на последвалата употреба на мотива клетка за птици/цикади), а песента на Тирсис за Дафнис въвежда още една тема, която по-късно се разгръща и конципира като *Et in Arcadia ego* при ренесансовите и бароковите творци, при романтици и символисти, при авторите от Сребърния век. Теокрит пее за пастири, които пеят за митически пастири и описват изобразителни сцени от битови предмети, обиграват и парадигматичен любовен сюжет – за загиналия от любов Дафнис. *Песен, любов и смърт* се обвързват и се полагат на нов космически фон – *буколическата природа*.

Идилията на Теокрит обиграват многозначно важна и устойчива представа, огласена още в архаическата лирика – обвързаността между **песен** (μέλισμα), **мед** (μέλι), **пчела** (μέλισσα). Тя става неизменна част от топиката на буколиката. **Пчелата** и **цикадата** не са просто част от locus amoenus, от буколическата фауна. Не са и само поетическо клише, представящо сладостта на песента и на любовта, или ерудитска демонстрация на виртуозно познаване на предходни литературни текстове. В новосъздадения жанр пчелата носи нови значения, реактуализирайки митопоетическата традиция. Елинистическите творци съзнателно разгръщат темата за любовта през ме-

лиади, мед, сладка песен. Буколиците активизират този превърнал се в устойчив през елинизма мотив, обвързвайки го с пастирската любовна страст.

В „Митологемата цикада. Песента на цикадите и поетическото τέχνη“ е анализиран образът на цикадата (τέττιξ), превърнал се в устойчив символ на поета, на музическо вдъхновение, на творческо безсмъртие. Сред звънко пеещите птици и насекоми в буколиката привилегировано място има **цикадата**. Тя е обвързана с locus amoenus още при Хезиод, преди в идилията на Теокрит да се разгърнат трайно аналогични описания. **Песента на цикадите** е свързана не само с Хеликон и Парнас. В архаическата лирика тя съпровожда *любовния копнеж*, което логично я прави важен поетически образ в идилията на Теокрит, в елинистическата поезия като цяло. Митът за цикадите представя Платон във *Федър* (259 b-e). Елинистическата поезия обвързва **поета с цикадата** в посока, която концептуализират и римските автори, и творците от Ренесанса до XX век, при които otium на твореца и voluptas са свързани с музически занимания в идилично природно пространство. Цикадата отправя и към любовния сюжет за *Титон и Еос*, свързан с мотива за *безсмъртието*, с темите за времето, старостта и смъртта. Има много основания цикадата да се превърне във важен поетически концепт при елинистическите творци и трайно да се настани в locus amoenus, в буколическите жанрове. Тя е мислена като чисто създание, небесно, духовно, свързано с Музите; пее звънко и сладко, а трелите ѝ се асоциират с любовната нега и жаркия летен ден. Цикадата се ражда в земята и тази ѝ хтонична природа я свързва и със смъртта, и с безсмъртието – и в мита за Титон, и в Платоновия разказ, където Музите обезсмъртяват цикадите заради умението им да ценят изкуството. Цикадата обитава „приятно място“, потопено в щастливо безвремие – като в копнежите на поета да е далече от социалните трусове на съвремението, в идиличен локус, обвързан и с пастира в многото му митопоетически значения, с които го изпълва античната култура. Трайното обвързване на цикадата с божественото, с песента и музическата ода-реност предполага тя да участва в градежа на *поетическия otium*.

Следващата подглава представя **топоса Аркадия** в Античността с оглед и на рецепцията му в последвалата буколическа литература, както и в пасторала в живописа. Насетне изследването се фокусира върху присъствието на **пасторалното в античния роман** – при Лонг, в *Левкиа и Клитонфонт* на Ахил Таций, *Херей и Калироя* на Харитон от Афродизия, *Истинска история* на Лукиан от Самосата. Акцентът е върху романовия екфрасис и буколическото. В античните романи буколическият локус носи значенията не само на Острови на блажените, градината на Афродита, градината на Адонис, но и на философския locus amoenus, описан у Платон (*Федър* 230 b-c), и на „Градината“ на Епикур. В подглавата „Κήπος, λειμών, locus amoenus“ се анализира *поляната* и *градината* като κοινός τόπος и в идилията, и в античните романи, говорещи за силата на Ерос и Афродита. Насетне

фокусът е върху романа на Лонг като диалог със зададената буколическа традиция и в светлината на творческите диалози с този роман в европейското изкуство.

В подглавата „Театралното, ролевото, „маската“ в жанра идилия“ се анализират модерните игрови стратегии на твореца (литературен пастир), присъстващи и при осмислянето на митологичните същества, обитаващи буколическия локус – сатири и божества, свързани с природата и възпроизводителната ѝ мощ (Пан, Приап, Фаун). Анализът се насочва към VII идилия (*Θαλύσια*) със съзнателното прехождане от реално в игрово, условно. Важен е и въпросът за *двойната номинация* в буколическите жанрове – и в Античността, и при творците от Каролингския ренесанс и поетите и писателите в последвалите културноисторически периоди (Карл Велики – Палемон, Данте – Титир, Санадзаро – Синчеро и т.н.). Образът на **играещия поет** и представата за изкуството като *παίγνιον* са характерни още за първата европейска модерност – елинизма, за александрийската лирика. Присъстват при Калимах и Теокрит, при елинистически епиграматици, във фигурните стихотворения, определяни като *τεχνοπαίγνιον*, а в късната римска литература и в т.нар. *spolia*.

В „*Carmina figurata*“ изследването анализира първите фигурни стихотворения, създадени през елинизма (и творби на последователите в този жанр), както и първите фигурни нотации, дело на композиторите от *Ars subtilior* като пореден и много оригинален пример за синтеза словесно – визуално, слухово – изобразително. Сред шестте антични фигурни стихотворения, достигнали до нас, е направен обстоен анализ на *Сирикс* (AP XV. 21), за чийто автор се сочи Теокрит. След „поезия за очите“ се ражда и „музика за очите“ – при творците от *Ars subtilior*. Многозначността на новаторските им композиции се свързва със засилената авторефлексивност и с мультисензорните възможности на нотацията – с природата на знака (словесен, музикален, изобразителен), както и с разбирането за чувствената природа на изкуството, която през Късното средновековие и предренесанса се осмисля и теоретично, разгръща се и в светски музикални жанрове. Подобни ерудитски творби не са частно и ограничено във времето явление. Най-общо става дума за „преходното“ за европейската култура време, изпълнено с трансформации от идейно и естетическо естество – време, белязано от поява на нови стилове, от новаторства, оповестени и в заглавия, демонстриращи също самосъзнанието на творците новатори: *Vita nuova* на Данте, трактата на Филип дьо Витри *Ars nova*, дал началото на нов музикален стил и на наименование на период от европейската музикална култура. Зачестява употребата на „ново изкуство“, „нова школа“, „ново пеене“, „нова биография“, „нова практика“ (*seconda pratica*, нар. *stile moderno* от Качини в сб. „*Le nuove musiche*“). Идва време на интензивни новаторства, на обновяване на наследената традиция; време на музиканти, които са поети и учени (Филип дьо

Витри, Гийом дьо Машо, Филипо да Казерта). Тези творци в определенията на съвременниците им от XIV в. са наричани *moderni*. Новаторствата се разгръщат и при композиторите от Ренесанса и барока. В контекста на тази многовековна традиция не са случайни провокативните жестове на модернистите през XIX и XX в. (поети като Аполинер, композитори като Ерик Сати, Джон Кейдж).

Втора глава (I. 2.) е посветена на буколическото в средновековната литература – еклога, реверди, пастурела, спор. Изследването се фокусира върху *Еклога на Теодул* и някои умели имитации на Вергилий и Теокрит, върху еклогата на Алкуин *Спорът на Пролетта и Зимата* – нова версия на мотива Зефир vs. Борей. Еклогата търпи промени в рамките на средновековната култура: от светски жанр, свързан с римските буколици, след IX в. тя се превръща в алегоричен жанр в църковната литература. Пример за промените е и еклогата на Седулий Скот *За състезанието на Розата с Лилията*. В светската средновековна лирика традиционен начин да се говори за любовта и младостта е темпоралният код на буколиката, присъстващ във формулните описания на пролетта. Те са устойчив топос в провансалската лирика от XII и XIII в., градивни елементи на жанра **реверди**. Смяната на сезоните и тържеството на новия живот са представени през *пролетта, любовта и жената*. Сред логичните обяснения за интереса към античната буколика и за поява на нови литературни форми в лириката на вагантите, трубадурите и труверите е влиянието на Вергилий и Овидий, а по-дискретното – и на поетите от елинизма (на типологично ниво). Активно е реципиран и Немезиан, а коментарите на Сервий са базисни за разбирането за еклога в този период. Сред средновековните жанрове, осъществяващи най-пряко приемственост с античната буколика, е открояна **пастурелата**: *Играта на Робен и Марион* на Адам дьо ла Ал, *Оня ден близо до гората* на Маркабрю, *Един ден рано сутринта* на Гаводан и др. Аристократичната късносредновековна култура говори за любовта през буколическото, следвайки образцови антични автори, изучавани в школите и университетите. Това *imitatio* не е свързано с любуване на природата и възхита от селския живот и пастирите, а отново е *игра*. И в социалните практики присъства пастирската роля (отразено е в *Падарм или турнирът в Тараскон* на Луи дьо Бово, в творби на Жорж Шателен).

Сред творците от проторенесанса **Данте** се откроява с интереса си към еклогата (*Eclogues*, ок. 1319/20). Изследването анализира двете му еклоги (в духа и стилистиката на Вергилиевите *Буколики*), писани като кореспонденция с Джовани дел Вирджилио, участващ в поетическия диалог също с две еклоги. С тази оригинална епистоларна кореспонденция в италианската литература „се появява“ афинитетът към буколическата поезия, разгърнат при хуманистите от XIV и XV в. В проторенесанса са видими и други диалози с античната буколическа традиция – при стилновистите, напр. при Кавал-

канти в жанровете балата и пастурела. Донякъде сроден е и жанрът спор (contrasto). От тези жанрове в процеса на трансформацията им се раждат и нови. Лириката на стилновистите е свързана с теми, характерни за античната буколика и за светската средновековна любовна лирика – **любов и песен**. В късносредновековната култура са специфични отношенията между новаторство/традиция, в случая – приемствеността между антични и нови жанрове, родени във Високото и Късното средновековие и през проторенесанса. Колкото и да е слаб интересът към античните буколици, той е фактор за разгръщането на светската лирика от VIII в. насетне (главно с авторитетното влияние на Вергилий).

Трета глава (I. 3) е посветена на пасторализма в западноевропейското изкуство и започва с обстоен анализ на италианската ренесансова литература. От XIV в. пасторалният модус е важна културна доминанта, откроява се в литературата, а през XV – XVII в. във всички изкуства и в социални практики – десетките Академии и салони, където се разгръща многопосочно играта на Аркадия. През XIV в. са добре познати предимно еклогите на римските буколици, средновековните еклоги и коментарите към тях. За средновековните еклоги е характерен алегоризмът, изведен като принцип за жанра още от Сервий. Тази тенденция е видима при Данте и в ранните ренесансови пасторални произведения – на Петрарка и Бокачо. Продължават да се пишат и нови теоретични коментари за еклогата, в които отново се отбелязва, че буколиката е свързана със *сладостта* на песните, *учеността* на поетите и че на трите типа „живот“ съответстват три типа произведения: *vita contemplativa* – *Буколики*, *vita voluptuosa* – *Георгики*, *vita activa* – *Енеида*. Еклогите на Петрарка отразяват възгледите му за изкуството и за съвременето, съдържат и доста автобиографични елементи. В тях той говори от името на различни пастири: Силвий, Тирен, Амикъл, Силван. Еклогите му са създадени, когато пише и трактата *За уединения живот*, в който представя разбирането си за *otium* на хуманиста. И Бокачо създава еклоги (*Bucolicum carmen*), следвайки традицията, заложена с Теокрит, Вергилий, Данте и Петрарка. Еклогите му са философско-алегорични картини, вписващи и автобиографични моменти. През 1342 г. излиза *Амето* – първият ренесансов пасторален роман в проза и стихове, даващ началото на дълга традиция, свързана с пасторалния роман, станал водещ ренесансов жанр. През 1344 г. излиза и пасторалната поема *Фиезолански нимфи* – литературен мит, пресъздаден чрез пасторал. Бокачо опоектизира природата край Флоренция, превръщайки града и околностите му в нова ренесансова Аркадия. Още от XIV в. буколическото се осмисля и през концепта ***vita contemplativa***. Това е свързано с активната рецепция на античните автори при ранните флорентински хуманисти, а и с ренесансовото конципиране на идеите за съзерцателния и активния живот – без антиномичност между *vita contemplativa* и *vita activa*. Видимо е и при коментатора на Вергилий Кристофоро Ландино

(*Диспути в Камалдоли*), и при Лоренцо Медичи (поемата *За висшето благо*).

През XV век в Италия вече се създават буколически творби и на *volgare*. Първият такъв сборник с еклоги е на Дж. Бенивиени, Я. де Буонинсени, Б. Пулчи, Фр. Ардзоки, последван от сб. „*Bucoliche Elegantissime*“ (1482). Еклогите отново са силно алегорични, в буколическа форма се разсъждава върху съвременни социално-политически, философски и етически въпроси и отново влюбени пастири се отдават на амебейни агони. И Матео Боярдо издава цикъл пасторални еклоги на *volgare* (1483), а в превод на Бернардо Пулчи излизат еклогите на Вергилий на италиански (1481). Тенденцията да се пишат еклоги на говорим език е отчетлива в тези десетилетия. Настъпила е еманципация на италианската поезия спрямо високите образци на латинската поезия на римските творци. Налична е и друга тенденция – добро владение на старогръцки език от страна на образования елит. Идилите на Теокрит са издавани на старогръцки в Милано, Рим, Венеция; във Флоренция Полициано чете лекции за Теокрит, Омир, Хезиод и римските буколици. Към тях като въведение създава поетически текстове на латински (*Silvae*), в които присъства топиката на античната идилия. Мартино Филетико прави коментари на идилията на Теокрит и превежда седем идилии ок. 1454/55 г., а в *Животът на Теокрит* представя биографията на поета. И той употребява „*simplicitate*“ като жанров маркер на буколиката, следвайки Сервий, но изпълва понятието с ренесансовото разбиране за „естественост“, свързано с изкусност, изящество, непринуденост.

През XV в. започва активната и филологически задълбочена рецепция на античните буколически творби, даваща плод и в научната, и в художествената сфера, което обяснява повсеместния интерес към пасторала във всички изкуства в Италия. За това свидетелства и живописата (Ботичели, Джорджоне, Тициан). Почти всички флорентински хуманисти създават еклоги. Пасторално-митологичната поема и еклогата съперничат на сонета като любимо средство за философско-поетическо конципиране на света. Те са начин изящно да се артикулира културен опит през пасторалния код, да се осмислят и моменти от личния живот на творците. Нови са и посоките на преводно реципиране на античните автори, както и пътищата, по които тръгва поезията на италиански език през XV и XVI в., в частност еклогата – жанр, в който поетите умело „скриват“ подражанието, създават нещо *ново, свое, модерно*. Настъпва време на обновление (*renovatio*), вдъхновено и от един от най-ярки експериментатори през елинизма – Теокрит. Сред примерите за тази тенденция е *Орфей* (1479/80) на Полициано – органично съчетание на пасторална еклога, елегия, мадригал, карнавална песен, ода, *sagra rappresentazione*. Пример за системния интерес към пасторала е и новият живот на фабулата за *Ацид, Галатей и Полифем*, обработена при Теокрит, Вергилий, Овидий. Тя се радва дълги векове на сценични реализации и живо-

писни изображения (Рафаело, Себастиано дел Пиомбо, Н. Пусен, К. Лорен, Мишел Корней Млади). Сред оперните творби са *Любовта на Ацис и Галатея* на Орланди, *Галатея* на Витори, а в балетния театър – пасторалът *Ацис и Галатея* на Люли, сарсуелата *Ацис и Галатея* на Литерес, творби на Хендел и на Хайдн. Аналогичен е животът на този сюжет и в балета, започнал с *Амур и Галатея* на Манфредини и пасторалните балети *Ацис и Галатея* на Новер и на Дидло.

Италианската литература през XV в. е под знака на вкусове, зададени от Л. Медичи, Л. Пулчи, А. Полициано. Лоренцо Медичи пише еклоги (*Аполон и Пан, Коринто*), Полициано създава първата ренесансова пасторална драма *Сказание за Орфей* (сред първите сценични творби, създаваща тенденция за поставяне на пасторални пиеси по митологични сюжети). Това води до *първите музикални пасторали* на флорентинските композитори Якопо Пери, Джулио Качини, Марко да Галиано. Буколическият режим на интерпретациите на антични фабули е свързан с новите ценности, които хуманистите вписват в него. Афинитетът към пасторала преминава от литературата и живописата към сцената – драматизирани пасторали, музикални пасторали (опера, мадригал). В основата на системния интерес продължават да са творбите на Теокрит и Вергилий и създадените вече италиански ренесансови пасторали, а „литературният пастир“ се асоциира с хуманиста и начина му на живот, с *vita contemplativa*. Появяват се *Еклоги* на М. Боярдо, създал *Pastoralia* (10 еклоги в духа на Вергилий). По това време Якопо Санадзаро пише романа *Аркадия*.

След анализа на *Аркадия* на Санадзаро изследването се насочва към **пасторала в ренесансовата живопис** и в следващите културни периоди. През XV в. в италианската живопис топосът Аркадия става културен ландшафт, от него се ражда идиличният пейзаж – условен идеален пейзаж, присъстващ в лириката от XIV в. нататък, както и на стотици живописни платна от XV – XIX в. За това важна роля има венецианската школа (Джорджоне, Тициан). Пасторалното се обвързва и с голямата живописна тема от XVI и XVII в. – **концерт**. В интерпретацията на известни митологични фабули се въвежда аркадийният топос и през него се градят нови художествени внушения. Пример за това е митът за Парис (Парис и Ойнона) – при Лорен, Ластман, Блекер, Дьо Лерес, Я. де Вит. В *Парис и Ойнона* на Жерар дьо Лерес се появява и мотивът за изписаното на кората на дърво име – мотив, изведен и в *Парис и Ойнона* на Рейер-Якобсон ван Бломендал. Творците от Утрехтската школа рисуват и мотиви от пасторалната драма на Питер Хофт *Гранида* – сред първите нидерландски пасторали в северното изкуство, близка до пасторалните трагикомедии на Тасо и Гуарини.

В резултат на активни контакти с италианската ренесансова култура и в Испания и Португалия е ясно открит афинитетът към пасторала, основно в жанровете идилия, елегия, еклога. Разгръща се и модата на пасторалните

романи – по модела на *Аркадия* на Санадзаро. Същинският разцвет на пасторалната литература в Западна Европа е през XVI в., когато влиянието на Теокрит, Бион, Мосх, Вергилий, Овидий и Лонг е повсеместно, когато те са добре известни на хуманистите, редом с Немезиан и Калпурний. Романът на Санадзаро е важен импулс за развитието и на френската пасторална литература, на пасторалните жанрове в испанската и португалската литература, за жанра сарсуела, който до XIX в. е главно по пасторални сюжети.

Изследването проследява и присъствието на **пасторала в ренесансовия театър и в операта** – с *Аминта* на Тасо, *Верният пастир* на Гуарини, *Дафне* и *Евридика* на Пери и Качини, *Сатир* и *Отчаянието на Филено* на Емилио де Кавалиери, *Дафне* на Марко да Галиано. В изкуството се настанява нов жанр, характерен за XVII век – **пасторална трагикомедия**, въпреки разгарящите се дебати около него, започнали преди *Верният пастир*. Именно тази творба на Гуарини се оказва сред най-известните и предпочитани за поставяне на сцена, по нея композиторите създават стотици мадригали. През XV в. драматизирани пасторали са поставяни с пищни декори, музика и танци във Флоренция, Ферара, Мантуа, Милано, Неапол. Сценичният живот в Италия се обвързва с пасторални творби. Еклогите, интермедията, мадригалите и мадригалните комедии, поставяни на карнавали и придворни тържества, показват сценичните възможности на пасторала. Пастирът отново е алтер его на поета и композитора. В аркадска среда се разгръщат новите ренесансови и барокови разкази за твореца и музическия му дар, за силата на изкуството и на любовта, надмогващи времето и смъртта. Буколическият топос утвърждава ценности, стоящи в основата на идеологическата програма на хуманистите. Популярността на сценичните пасторали води и до налагането на *типови театрални декори*, съобразени с жанровата специфика на представленията, с *dramma pastorale* (с арх. Себастиано Серлио). Ренесансовият пасторал като аристократична музикално-сценична творба се налага в цяла Европа през XVI в., откъдето преминава в операта и балета през XVII – XIX в. Пасторалното шества по сцените на Европа, доминира и в социалния живот на елита до XVIII в., когато буколическият идеал се преосмисля в духа на просветителската идеология и се обвързва с концептите „естествен човек“, живот близо до природата, съответно и с третото съсловие и идеологията му. Това дава нови семантични регистри на Вергилиевата „възхвала на селския живот“, на образа на пастира. Пасторалът трансформира и злободневното, актуални социални и морални въпроси, характерни за жанра комедия, извеждайки на преден план любовна интрига сред буколическа природа. Тези тенденции са проследени и чрез присъствията на пасторала на френска сцена, в Испания с жанра сарсуела, в немската опера през XVII и XVIII в.

След това изследването се фокусира върху **трансформациите на пасторалното в бароковата култура**, доколкото XVII в. е време на разцвет на

пасторала в прозата и поезията, операта, драматургията. В творбите трайно се настанява **пасторалната меланхолия**, идиличният топос все по-често е изпълнен с **руини**. В контекста на социалните, политическите и религиозните кризи през XVII в. пасторалното се интерпретира и през темата за преходността и смъртта, а не само през любов, младост и изкуство, през хармоничната връзка човек – природа – социум. Пасторалната меланхолия е различна от тази през XV в., когато М. Фичино дефинира *furor melancholicus* през *furor divinus*. В Късния ренесанс и в бароковото изкуство **любов, печал и меланхолия** се обвързват и в литературните образци на пасторала, и в живописата, където темата **vanitas** е експонирана и през топоса Аркадия. Появяват се *Et in Arcadia ego* на Гуерчино, аркадските пастири на Пусен. Меланхолното състояние не е само склонност към уединение и размисъл, не е плод на несподелена любов, нито е носталгично упоение от спомена за отминало идилично състояние, а нов светоусет. Сянката на смъртта се прокрадва в Аркадия и в литературните творби, и в живописата. Гробът, редом с *руините*, се появява и в пасторалните локуси през XVIII в. Те често са отломки от Аркадия, сянка на изгубения Златен век, знак и за това, че природата надмогва културата. Такива са десетките творби с руини на Пиер Пател, в които той вписва пастири. Пасторалната система от жанрове поема основно по две посоки на извеждане на идейния и философския заряд: към темата *vanitas* и към темата за любовта – идеална и споделена или с трагичен финал, където Амур надмогва смъртта и единението на влюбените е след смъртта им. Концептът Аркадия търпи важни смислови промени. Това вече не е идиличното място, обитавано от благородни пастири и нимфи, а почти реален локус, в който властва съдбовността. След *Аминта* и *Верният пастир* е създаден пасторалният роман на Оноре д'Юрфе *Астрей*, определян като последния голям бароков пасторален роман, на който изследването обстойно се концентрира.

В подглавата „Академиите и играта на Аркадия“ изследването се насочва към въпроса за социално нормирани ценности, характерни още за ренесансовата култура. Играта на пастири и пастирки в Аркадия и през XVII в. е стил и начин на живот, което налага и специфична интерпретация на топоса Аркадия. Това е проследимо през академия „Аркадия“ (*Accademia dell'Arcadia*), немското литературно общество „Пегницки пастири“, „*Accademia dei Filomusi*“ и др. Преди интересът към пасторала в „класическия“ му вид да затихне в края на аристократичната култура, той поема в няколко посоки, очертаващи и пътя на романа и драматургията през XVIII век: към реално-битовото, към комическото, към авантюрното. *Екстравагантният пастир* на Сорел е реплика към пасторалните романи от Ренесанса, към *Верният пастир*, *Астрей* и други малко известни днес френски пасторални четива от XVII в. Пародийната стратегия е осъществена като при Сервантес в *Дон Кихот*. Литературният пастир се лишава от сериозния

философско-естетически и етичен заряд, характерен за ренесансовите пасторали, и се превръща в галантен човек, неосъзнаващ границата между игра/сериозност, фикционално/реално. През XVII в. литературният двуглас е особено силен: редом с галантно-аристократичната игра на пастирство е и сатиричното осмисляне на буколическия свят с неговите ценности; редом с гласовете на Д'Юрфе и Талман звучи този на Сорел. По това време в живописата, балета и операта пасторалът продължава активния си живот без особени трансформации. В тези изкуства, ориентирани към аристократична аудитория, той не се маргинализира, не търпи и съществени промени.

Изследването се концентрира и върху романа на **Пол Талман** *Пътуване до острова на любовта* с оглед на спецификите му, а и поради активната му ранна рецепция в руската култура. В творбите от либертинския период пасторалната конвенция се променя и формално, и смислово. Островът на любовта, тази своеобразна Аркадия вече е обитавана от неверни галантни любовници, издигнали в култ изтънчената телесна чувственост, кокетната игра. Подобно на куртоазната мода от Високото и Късното средновековие, създала свои ролеви модели в пасторалните жанрове, и културата на рококо гради свои правила за изкуството на любовта, разгърнатата сред идилична природа (парк, градина), където аристократи са в ролята на пастири и пастирки.

През XVII в. пасторалът е на кръстопът между различни идейни системи и художествени стилове – маниеризъм, барок, класицизъм. Социокултурният и политическият контекст на времето също е нов; променят се представите за природно, естествено, културно, изкуствено, театрализирано, игра, любов, *otium*, стоящи в основата на пасторалното. Границите между *театрално* и *реално*, *празнично игрово* и *делнично* са силно размити и са основно в посока към условното, театралното. В социалните практики се налага галантната игра на пастири сред паркове и дворцови градини, разгръщаща се в изкуството през XVIII в. през сюжета *fête galante*, *fête champêtre*, представен театрално в стотици картини. Представата за Венера и Амур се актуализира и през хитрите и коварни *мрежи*, които те хвърлят в човешкия свят. Неслучайно анакреонтичната лирика е в апогея си през XVIII в. Тогава са публикувани отново *Дафнис и Хлоя* на Лонг, *Метаморфози* на Овидий, идилията на Теокрит. С гравюри по френското издание на *Метаморфози* излиза творбата на Овидий и в Русия през 1794/95 г. Именно през XVIII век в Русия са публикувани първите преводи на идилията на Теокрит, Бион, Мосх.

В живописата през XVIII в. темата Аркадия зазвучава като **пастир в градините на любовта**. Аркадия е градината на Вакх, Церера, Китера в картините на Ланкре, Вато, Патер, Фрагонар. Островът на Афродита и Аркадия стават универсална еротична утопия, рококо версия на Островите на блажените. Култът към **играта** и **насладата** заменя разказа за добродетел и въз-

вишена любов; музициращите пастири са заменени от музиканти, свирещи край влюбените в парка. Страданието, зрелостта, старостта и пастирските гробове не присъстват в тези творби. Редом с любовта доминира и **музиката** – изобразяват се музиканти, инструменти, концерт, танци. И една от фигурите в кадрила, популярен през втората половина на XVIII в. танц, е *la pastourelle*. Превесът на хедонистичното начало стеснява идейно буколическите сюжети от Ренесанса и барока и ги превръща в безгрижен празник сред градините на любовта. В живописата е много честотен и античният буколически мотив *клетка за птици*, превърнал се в разказ за чувствена любов сред идилична природа. Такива са интерпретациите му през XVII в. и във фламандската живопис. И в **музиката на рококо, и в балета и операта** се наблюдава същата тенденция. Като повествователна тоналност, като идеен заряд пасторалната група жанрове се отдалечава много от идилията в античния и ренесансовия ѝ вид. Логична реплика към този тип пасторал са последвалите творби от просветителския сантиментализъм и от изкуството през XIX в., които преосмислят наследените културни и идеологически клишета. В балетното изкуство афинитетът към пасторала в неговата рококо форма и към любовно-митологични сюжети ще се запази и през XIX в. почти непроменен.

През XVI – началото на XVII в. започва интензивно да се осмисля мотивът *Et in Arcadia ego*. В живописата посоката е видима още при Тициан с *Трите възрасти на човека* и с мотива гроб в Аркадия, присъстващ в *Аркадия* на Санадзаро. Изследването се фокусира върху творби, разгръщащи този мотив: Тициан, Гуерчино, Пусен и др. Мотивът е представен и във втората част на изследването – с употребите му при руските буколици. Още в началото на XVI в. руините се появяват в пасторалния локус при италианските живописци, за да се разгърнат в живописата през XVII в. с нови значения: осезателно драматично изведен утопиен локус. В същото време те органично се вписват в природния пейзаж редом с пастирите и делничните им занимания и потапят този естетизиран свят в тихо и блажено безвремие. Идеологическият смисъл, заложен в употребата на руините през Просвещението, и засиленото им етическо послание, променят ренесансовите, бароковите и класицистичните им употреби. Промени настъпват и в романтичния XIX в. редом с новото осмисляне на отношенията човек – мироздание, природа – култура, време – вечност, съвремие – минало. Това е открито в литературата и живописата, в парковото изкуство. Затова в подглавата „Пасторалът и парковото изкуство“ са анализирани идиличните локуси, активно присъстващи в парковото изкуство и в Късната античност, и от Ренесанса насетне до английската ландшафтна градина, „селцето“ на Мария Антоанета, „Молочная ферма“ на руската императрица в Павловск, когато паркът замества поляната и гората, а вилата в античен стил и дворецът с парка заменят селските домове и дивата природа. През XVII и XVIII в. излизат

десетки естетически трактати, разсъждаващи за градината (теории за пейзажния стил), подготвили разбирането за отношението *природа – култура* в романтическия XIX в. В тези дебати се включват и поети, и писатели.

В „Делил, Фонтенел и дебатите за природата на пасторалното“ са анализирани различните подходи към пасторала при Делил (*Градините*), Фонтенел (еклоги, *За природата на еклогата*), Мармонтел, Флориан, Поуп – творци, оказали влияние и върху руската рецепция на пасторала през XVIII в. Дебатите са свързани с разбирането за *imitatio* в риторически и в съдържателен план. Те са повлияни от русоистките идеи за „естествен човек“, отношението *природа – цивилизация, село – град*. Налага се и ново обговаряне на термините *идилия, еклога, синонимични векове наред*. Разколебано е разбирането за *реалистичност* при изобразяване на пастирския живот – условна поетическа игра или реалистично представяне на света на пастирите е пасторалната поезия. Визиите за реалистичност радикално променят концептите на пасторала, зададени още с Теокрит, в чиито идилии любов и беседа на „литературни пастири“ са ситуирани в лоното на идеализирана природа. През XVII в. се разгарят и спорове за поетическа форма, стихотворни размери и стил на пасторалната поезия, защото разбиранията за идилия, еклога и елегия са обвързани с представата за *изящество, грация, простота, наивност, нежност, безизкусност*. Повдига се и въпросът за разграничаването на идилия от еклога, синонимично употребявани до XVII в. Това предполага обговаряне на съдържателните и формалните характеристики на жанровете: допуска ли идилията по-сериозни и възвишени теми от еклогата, на какъв език говорят пастирите, с кой от жанровете е свързан песенният агон. Дебатите за буколическите жанрове са активни и многопосочни през XVIII в., чиято нова идеологическа програма е свързана с третосъсловния човек; във време на различни стилове – класицизъм, рококо, просветителски реализъм, просветителски сантиментализъм, предромантизъм. Това предполага многоглас от пасторални творби, от различни теоретични визии и преводни рецепции на художествени произведения, създавани до и през XVIII в. Отваря и пътя за развитие на пасторалната система жанрове през Романтизма, към т.нар. „hard pastoral“ на У. Уърдсуърт, а и в другата посока, свързана с реципирането на идилията на Андре Шение през XIX в.

В подглавата „Лафонтен и диалогът с прециозната литература“ се обговаря диалогът с наложените сценични и музикални вкусове и с прециозния роман и концепцията му за любовта и щастието сред идилична природа, осъществен в творбите на Лафонтен (поеми, еклоги, басни, сценичните пасторали *Дафне* и *Галатея*, пасторалната трагедия *Астрей*). Насетне фокусът на изследването е върху Бернарден дьо Сен Пиер с романа *Пол и Виржини* и незавършената поема в проза *Аркадия*, повлияна от *Астрей* на Оноре д'Юрфе. След това анализът се насочва към **романтическия XIX век и пасторалното**. Елегичността – устойчив елемент на пасторала, още през

XVIII в. се обвързва с руините, гроба, с фигурата на меланхоличния пътешественик и самотника, с екзистенциалните размисли за живота и смъртта, за отношението съвремие – минало, а през XIX в. и с образа на поета меланхолик. Успоредяването на двете тенденции (идеализираща и реалистична) и засиленото присъствие на втората води до разрушаването на „класическия пасторал“ и създаването на т.нар. „hard pastoral“ (Patterson 1988: 269 – 284)³ на Уърдсуърт. Той носи темата за смъртта, за драматични промени и загуби, носталгия по миналото и естествените добродетели. И мотивът *смърт в Аркадия* придобива нови съдържателни измерения в поезията на Уърдсуърт, въведен в социално-политическия контекст на времето. Примери за това са представени през творби като *Екскурзията*, *Майкъл*, *Безделните пастирчета*, *Любимото агне*, *Последното от стадото*. В англезичното литературознание битува тезата, че пасторалът от XVII и XVIII в. създава идеология, затвърждаваща статуквото на аристокрацията, аудиторията на тези творби до XIX в. Такава теза се съдържа в дефиницията за пасторал при Р. Сейлс (Sales 1983)⁴. На основата на английските пасторални творби Р. Уилямс (*Селото и градът/ The Village and the City*, 1973) счита, че всеки отминал период носи пасторална ценност и бива възприеман като идилично близко или по-далечно минало, в което нещата са били по-прости, ясни и хармонични в сравнение с настоящето. Това е процес на идеализация на конкретна отминала реалност, породена от копнежа по устойчивост, стабилност, дистанциране от несъвършено съвремие. Тези наблюдения са свързани с пасторалните жанрове в Новото време, а не с природата на пасторала в Античността, през Средновековието и Ренесанса, в бароковата литература. Всяка културна епоха прави своя реинтерпретация на пасторалните конвенции, пречупена през конкретни идеологически ценности. Жанровата природа на пасторала също се променя в отделните културни периоди. В Романтизма пасторалното присъства в елегията, поемата, баладата, но не са в апогей жанровете пасторална драма, пасторален роман, характерни за ренесансовото и бароковото изкуство.

Последната подглава в първа част е посветена на **пасторалното при модернистите през XIX и началото на XX в.** Много творци транскрибират новаторски пасторалните конвенции – от късните романтици и парнасистите до представителите на ранния авангард. Доколкото този културно-исторически период с оглед употребите на пасторала бе обект на системен анализ в друго мое изследване⁵, тук фокусът е само върху някои необгово-

³ Patterson, A. *Pastoral and ideology: Virgil to Valéry*. Berkeley: Uni. of California Press, 1988.

⁴ Sales, R. *English Literature in History 1780 – 1830: Pastoral and Politics*. L.: Hutchinson, 1983.

⁵ Николова, Д. *Транспозиции на пасторалното в Бел епок*. П.: УИ „Паисий Хилендарски“, 2018.

рени в посочената монография творби. Те са анализирани и с оглед на активния им диалог с руските модернисти, за което става дума във втората част на изследването. От средата на XIX в. европейското изкуство по нови начини активно и многозначно осмисля буколическия *modus vivendi*, пасторалния свят на античните и ренесансовите творци, на френските поети и художници от „галантния век“. В произведения на Готие, Нервал, Бодлер, Верлен, Рение, Маларме присъстват интелектуални, иронично носталгични реплики по темите Аркадия, Островите на блажените, „островът на Китеера“, „галантни празници“ (*Галантни празници* на Верлен, *Следобедът на един фавн* на Маларме). За *Галантни празници* Верлен вероятно е вдъхновен и от *Венециански карнавал* от сб. „Емайли и камеи“ на Т. Готие – реплика и към картината на А. Вато *Венециански празници* (1717). Това е „живописен“ цикъл, в който картините са изваяни чрез поетическото слово. Осезаем е диалогът на Верлен с Вато – и в заглавието на сборника, и в стихотворения като *На разходка*, *Сред природата*, *Фавнът*. Това е театрализиран свят, превърнал се в сянка, мечтание, светъл призрак, духовен пейзаж, носещ фините емоции на поета. Като в рококо пасторалите и в този поетически свят е изведено *игровото начало* – игра на „пастири“ в парка; игра на галантни любовници, на щастие и любов; пъстър карнавал. Верлен не забравя и Пиеро, Арлекин и Коломбина, характерни за живописния свят на Вато. Поетическите картини на Верлен сътворяват фикционален свят, отражение на отражения – на живописни творби, на игрови живописни визии за света, интерпретиращи пасторалната тема в литературата. По тази творба на Верлен Дебюси създава цикъла си *Fêtes galantes*. Верлен вдъхновява и руските творци, при които сюжетът „галантни празници“ и персонажите от *commedia dell'arte* присъстват в широк смислов регистър – от изящната игра на любов сред декорите на Аркадия до темата за шута пред лицето на смъртта (*Веселата смърт* на Евреинов, *Балаганчик* на Блок, *Венециански безумци* на Кузмин, картини на К. Сомов). Пасторалният топос, свързан с идилични градини и паркове, създадени като визуален образ на буколическия пейзаж от литературата и живописата, отчетливо присъства при много творци от краевековието, принадлежащи на различни художествени направления и на различни изкуства. По нови начини оживява топиката на пасторала в живописата: с бретанските селски сцени на Гоген и Серюзи, пейзажи на Дерен, картини на Сезан, Дени, Матис, пасторалите на Пикабия и Миро. Буколическа образност присъства често и при Арнолд Бьоклин. От разпознаваемите пасторални локуси на реалисти в жанровата живопис и в анималистиката до абстрактните платна на Х. Миро и на други представители на авангарда от началото на XX век е извървян за кратко време дълъг път.

ВТОРА ЧАСТ на изследването анализира присъствията на пасторалното в руската култура от 30-те години на XVIII до първите две десетилетия на XX в.

Интересът към пасторалната система жанрове започва с *De arte poetica* (1705) на Прокопович, с преведения от Тредиаковски роман на Талман *Пътуване до острова на Любовта (Езда в остров любви, 1730)* и с негови буколически творби, преводи на антични идилии, теоретични текстове за буколическата поезия; с идилияте, еклогите и елегииите на А. Сумароков, буколическите стихотворения на И. Богданович и на други поети от края на XVIII в. Вглеждането в пасторалните светове на руската култура от първата половина на XVIII в., както и в теоретичните визии за буколическите жанрове, показва как интересът към елинистическата литература и пасторалните творби от римската и западноевропейската литература е свързан с градежа на новите лица на руското изкуство, със *създаване на нова светска култура, на модерност*. От 40-те години на века в Русия започва да се рецепира античният и западноевропейският буколически свод от творби, при това при активно им четене и в оригинал. Руската литература започва да изработва свой поетически език, в който органично се изразява и през буколическа образност и лексика. От тези десетилетия на XVIII в. се създават и ръководства за превод, усвояват се ритмически и метрически размери, характерни за античната лирика. Системна е преводната рецепция на Теокрит, Бион, Мосх, на римските елeгиици Катул, Тибул, Проперций, на Вергилий и Хораций. Тя започва с В. Тредиаковски, А. Мерзляков, Н. Гнедич, К. Батюшков.

През втората половина на XVIII в. творците разсъждават и над концептите **Аркадия**, **досуг**. **Otium** е античен концепт, характерен за аристократичен тип култури, в които времето се оценностява по различен начин от това в Европа от Просвещението насетне. Затова *досуг* първоначално носи друг семантичен фонд в руската култура, разколебан между различни смислови регистри. През втората половина на XVIII в. активно се заговаря за „свободное время“, „праздное время“, „безделье“, „скука“, „леность“, „празднолюбие“. В употребата на тези понятия се влага характерния за просветителската култура дидактичен елемент, затова зачестяват съвети против безделието, препоръки за интелектуални занимания в свободното време. При създаването на *нов тип светска култура* в руското общество се изработва концептът *otium*, *досуг* („дворянский досуг“) и в значението му на *σχολή*, в разбирането на хуманистите за *vita contemplativa*. *Досуг* със значение на *otium* се появява и разгръща при Н. Карамзин (1792) – дефинира се като в Античността и при италианските хуманисти. Карамзин е сред първите руски творци, на които принадлежат важни теоретични осмисляния на буколическите жанрове. В *Нещо за науките, изкуствата и просвещението* (1793) той дефинира през „щастливата Аркадия“ извечната мечта по Златен век, хармония, социална справедливост. Това е само литературен образ, приятен сън, мечта на въображението, а не реален локус, пояснява авторът. Карам-

зин разсъждава и по въпроса за древните и съвременните автори и отново говори за идилията.

Активната рецепция на буколическата литература продължава и през XIX в., когато теоретичното осмисляне на концепта *Аркадия* и на пасторалните жанрове е засвидетелствано и в речниците на Н. Остолопов, А. Михелсон, М. Михелсон, Фр. Любкер. И творците от Сребърния век мислят през елински митологеми и поетически образи, игрово транскрибират пасторални текстове и живописни визии. Това означава интегриране, усвояване и транспониране на многовековната пасторалната традиция. Новите художествени езици на руската литература се съграждат от 30-те и 40-те години на XVIII в. през активно усвояване на антични и западноевропейски творби, предимно френски и немски. Видим е афинитетът към малките жанрови форми (идилии, еклоги, пасторални стихотворения, елегии, оди), а не към пасторалния роман и пасторалната драма. Руската рецепция на пасторала като цяло е сходна с тази в Западна Европа основно във времето XVII – XIX в. Тя има и свои специфики, плод и на културния диалог със западноевропейското изкуство, и на собствен път, по който поема руската култура – по отношение на жанровата система, на съдържателния потенциал на буколическите жанрове, като осмисляне на многовековния културен метамодел в собственото културно поле, обвързано и с разбирането за „народно“, „руско“.

Първа глава на втора част (II. 1.) е посветена на ранния етап на руския пасторализъм. Във времето на руския класицизъм водещо е разбирането за жанрова природа на текста, видимо в *De arte poetica* на Прокопович с разсъжденията за буколическата поезия. Трактатът огласява всички неща, изписани за идилията на Теокрит и еклогите на Вергилий от античните и средновековните схолиasti. Преводната рецепция на антични буколици в този период е характерна и за западноевропейската литература, която, усвоявана активно в Русия, участва в градежа на руските пасторални жанрове. През XVIII в. са публикувани първите руски преводи на идилии на Теокрит, Бион, Мосх. И по-слабо известни автори като Тибул и Проперций са превеждани още през втората половина на века, макар засиленият интерес към тях да е през XIX в. Преводите на антични идилии започва във времето на сантиментализма в руската литература. В повестта, в лириката и в живописата се настанява трайно идиличният пейзаж. Зазвучава и Хорациевата тема от II епод – за уединения селски живот („*Beatus ille qui procul negotiis...*“). Идилията става изразител на новия светоусет, на новата идейна и естетическа програма на сантиментализма – и в изкуствата, и в социалните практики на дворянството.

Буколическият топос присъства и в пейзажната и жанровата живопис през втората половина на века. Селските пейзажи във фламандската живопис, колекционирани от руските аристократи, както и италианската и френ-

ската пейзажна живопис оказват влияние за развитието на руската живопис в тази посока. Обучението на много художници в чужбина и творбите им, създавани там, също са фактор за развитието на руската жанрова живопис от средата на XVIII в. насетне и за разгръщането на буколическия пейзаж.

В руската литература и в живописа се появява и мотивът *надпис върху дърво* (А. Сумароков в еклогата *Флориза*, идилията *Лидора* в преведената от В. Левшин през 1787 г. идилия на С. Геснер *Лукас и Милон*, вдъхновена от Теокрит и еклоги на Калпурний). По нов начин мотивът за надписа, направен от пастири в Аркадия, ще се разгърне през мотива *Et in Arcadia ego* и в руската поезия при К. Батюшков в *Надпис на гроба на пастирка*. Този надпис вече не е свързан с любовта и пастирските песни, а има характера на епитафия.

Чрез преводи, стилизации и авторски творби (идилии, буколически елегии, еклоги, оди, стихотворения, епиграми) в руската литература от XVIII в. се градят нови естетически възприятия, нов светски поетически език, задават се нови роли в социума; по нов начин се говори за любовта и за емоционалния свят на човека. Това е трансплантация на културни пластове, въвеждане на важни антични топоси, а през тях и на ценности, осмислени през буколическа топка. Руската литература изобилства от пасторални творби в различни жанрове. Процесът, започнал от средата на XVIII в., продължава и през XIX в. Дълъг и многолик е пътят на руската рецепция на пасторалната система от жанрове, отпечатък върху който дават класицизмът, просветителският класицизм и просветителският сантиментализъм през XVIII в., Романтизмът през XIX в., символизмът в последните десетилетия на века. Това отразяват и теоретичните дебати, водени в различни десетилетия, свързани с природата на идилията: фикционално или реалистично отражение на селото и пастирите е тя; доколко в духа на древните трябва да се създава съвременната идилия; естетически и философски или етически са доминантите ѝ; как идилията е свързана с фолклора, с песенните агони на пастирите; как естетизира определен модел на живеене (*otium*); как се осмислят концептите Аркадия, време, любов, смърт, изкуство, природа и култура. За важните социални трансформации, свързани с градеж на нова светска руска култура, важна роля имат *академията* и *литературният салон*, които още Тредиаковски мечтае да въведе като културна практика, следвайки френските традиции. По това време в Русия се усвоява и дворцовата музикална и театрална култура на Западна Европа, а с нея и музикално-сценични жанрове, свързани с пасторала.

В подглавата „**Руската опера и балет и пасторалът**“ се анализира ранният етап в развитието на руската опера и балет с оглед на пасторала, който е в основата на либретата на първите оперни постановки в Русия, както е и в Западна Европа преди това. Руският балетен театър се ражда в активен диалог със западноевропейското изкуство и първите балетни постановки са

предимно анакреонтчни и пасторални. Операта и балетът в Русия през втората половина на XVIII в. не се отличават съществено от тези в Западна Европа, създавани са от интернационални екипи, поставящи творбите на много европейски сцени (напр. *Зефир и Флора* на Шарл Дидло, *Пробуждането на Флора* на Мариус Петипа). Аналогични тенденции са видими и в литературата от тези десетилетия – с творчеството на Тредиаковски и Сумароков.

В следващата подглава се анализира ролята на **Василий Тредиаковски** за създаването на интерес към пасторала. Сред творбите му са идилията *Ниса и Тирс*, стихотворението *Доволното пастирче*, *Похвални строфи за селския живот* (по Хораций), статията *За непорочността и удоволствията на селския живот*. Важна роля за развитието на руската светска литература, повлияна по това време от френската прециозна литература и практиките на аристократичния салон, има и преводът на романа на Талман, излязъл на руски като *Езда в остров Любви* (първи светски роман в руската култура). Той е особено важен и като избор на нов художествен език, и като огласяване на определена езикова програма, има активна роля и за създаването на руска буколическа поезия, пример за което са творбите на Тредиаковски, на М. Муравъов, Н. Поповски, И. Богданович, А. Майков, А. Сумароков.

Следващата подглава се фокусира върху творчеството на **Александър Сумароков** с неговите идилии, елегии и еклоги и теоретичното му разбиране за буколическите жанрове. Разбирането за любовна елегия по това време е доста всеобхватно и често се припокрива с идилия, еклога – като тип персонажи, носещи традиционни буколически имена, като тематика, при употребата на *locus amoenus*. Това е характерно и за френската прециозна литература, влияеща на поетическите жанрове в руската литература през XVIII в. Изследователи на руската елегия от XVIII в. считат, че още на този ранен етап елегията се „разтваря“ в други жанрове. Тази посока се очертава и в разбирането на Карамзин за пасторалното, и в появата на пасторалния пейзаж в лириката (пейзажна идилия) и в живописата от последните десетилетия на века. Руската класицистична елегия още при Сумароков се опитва да се диференцира от идилия, еклога (съобразно разбирането за тях в средата на века) основно по съдържателни критерии: отсъствие на митологически персонажи, нюанси на любовното чувство, определен тип емоция. Въпреки това любовната тема доминира и в трите жанра, а деленията могат да са най-общо в следната посока: елегически любовни песни, пасторални песни и близки до народната традиция песни (Федотова 2018: 64⁶). Идилията и еклогата са свързани с античната лирика, те са повествователни, действието се разгръща сред идилична природа, а любовта е предс-

⁶ Федотова, А. *Русская любовная элегия 1730–1770-х годов* (диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук), Санкт-Петербург, 2018.

тавена в различните ѝ вариации – от щастлива до мъчителен копнеж и несподеленост. Еклогите на Сумароков акцентират върху чувствената страна на любовта и споделеността ѝ. Персонажите са с буколически имена, фокусът е върху телесното, нюансите на еротичното. В теоретичното разбиране на Сумароков за идилия, отразено в *Епистола за стихотворството*, както и в буколическите му творби, водеща е темата за любовта и „пастирската простота“, за радости и тревоги в селския живот, разгърнати сред идилична природа, мотивът *неразделни*, а централни персонажи са пастир и пастирка. Според руските литературоведи идилията му отразяват две тенденции, характерни за поезията от този период – съчетават класицистична образност с характерния за просветителския сантиментализъм афинитет към емоционалния свят на човека и „простотата“ на античната идилия с френските образци от рококо литературата. Интересна е еклогата му *Дафна*, интерпретирана в изследването и като диалог с XIX идилия на Теокрит (с мотива *Ерос – ужилване – пчела*). През 1756 г. Сумароков превежда и пета еклога на Бернар дьо Фонтенел – превод, определян като основа на руската пасторална лирика от периода на класицизма. Много буколически творби на Сумароков са включвани и в сборници с канти. Пример за тази тенденция е и песенната лирика на М. Попов, И. Богданович, П. Карабанов (напр. *Искреността на пастирката* на Карабанов).

През последните десетилетия на XVIII в. вече има светска мода, свързана с пасторала, отразена в литературата, в дворцовите интериори, изпълнени с пасторални сцени от рококо живописца, в парковата архитектура. По модела на „селцето“ на Мария-Антоанета и за Мария Фьодоровна е създадена „селска ферма“ и пастирска къщичка в Павловск. И живописците от последните десетилетия на века рисуват пълните с буколически цитати паркове на Петерхоф, Павловск, Гатчина, Кусково, Надеждино. В Русия по това време е активна и преводната рецепция на антични буколически творби: Сумароков публикува прозаически преводи на Бион и Мосх (1759), излизат два прозаически превода на Теокрит (1760), руски превод (1770) на I еклога от *Буколики* на Вергилий. Първият превод на *Георгики* е от 1777 г. По същото време започва и преводната рецепция на творби на Геснер, към когото руската литература има особен афинитет.

Следващата подглава представя руската рецепция на буколическите творби на **Саломон Геснер**. Сред първите му преводачи са Н. Карамзин, В. Левшин, А. Шишков. Руската ориентация към Геснер е не просто резултат от интереса към немскоезичната култура или към активната френска преводна рецепция на Геснер, а и към **прозаическата идилия**, към нов за руската култура пасторален жанр. През 1772 г. излизат пет идилии на Геснер, а повсеместното увлечение по творчеството му е осезаемо през следващото десетилетие (*Дафнис*, *Дървеният крак* и др.). Идилията на Геснер задават нови пътища за развитие на руските пасторални жанрове. Те са в

ритмизирана проза, не доминира галантната тема, има отчетлив дидактичен елемент, много характерно е изображението на буколическия пейзаж и на чувствата, които предизвиква у персонажите. Влиянието на Геснер е в още една посока. Идилията започва да вписва и национални, исторически реалии и събития от близко или по-далечно минало, въвежда местен колорит (напр. *Дървеният крак*). През 1789 г. Карамзин превежда и публикува пасторалната драма в проза и стихове *Аркадски паметник* на немския поет и либретист **Кристиан Феликс Вайс**. Така отново активизира в руската култура буколическия локус, съграден от Вергилий. Творбата на Вайс е вдъхновена от двете картини на Пусен *Аркадски пастири*. Карамзин познава добре творбите на Пусен по мотива *Et in Arcadia ego*, който ще се разгърне активно от руските поети и живописци през XIX в. редом с темата за Златния век. Този мотив зазвучава и в стихотворения на самия Карамзин (напр. *Оставка*, 1796).

В руската литература **топосът Аркадия** се осмисля активно именно от Карамзин насетне. Огласява се чувството за безвъзвратност на отминалото щастие и за илюзорност на идиличната хармония. Това отместване от класицистичната конструкция на Аркадия като *locus amoenus* и от рококо визиите за нея към предромантичeskото усещане за нейното съществуване единствено като въображаем хронотопос, присъства творби на Карамзин, в статията му „Нещо за науките, изкуствата и просвещението“ (1794). Тази концепция се разгръща и при **И. А. Крилов** в повестта *Каиб* (1792), в която остроумно и с изящна ирония се обиграват буколическата топка, мотивът за заблудения от четене на пасторални творби персонаж, разминаването фикционално/реално, идилия/реален свят. Осезаемата промяна в трактовката на щастливата Аркадия и пастирите ѝ се оказва един от основните синдроми, предизвестяващи прехода към нов концептуален етап на пасторала в руското културно съзнание. Пример за това е и идилията на А. Делвиг *Краят на златния век*. Преди поетите, съвременници на Делвиг, да създадат новия облик на жанра, руската пасторална лирика е изминала дълъг път, свързан с важни реформи и в поетическата сфера, с градежа на нов литературен език.

През пасторалните жанрове през XVIII век в Русия се разгръща **дебатът за литературния език** и обновяването му. Процесът започва с Тредиаковски, Сумароков, Ломоносов от 50-те години насетне, с Карамзин в началото на XIX в. Във фокуса на интереса са представители на класицизма и на просветителската литература, т.е. на направления и стилове, характерни и за руската литература по това време, а не толкова пасторални творби на ренесансови и барокови автори. Дебати се разгръщат и по отношение на преводаческите избори – поетически или прозаически да са преводните творби. Полемиките са и по отношение на мярата при подражанието, по въпроса за степента на самостоятелност на руския поет

спрямо античните и западноевропейските автори. Необходимо условие е и знанието за спецификите на жанра. Редом с ясните класицистични правила върви и процес на „смесване“ на буколика с елегия, както и с песенната лирика от XVIII в.

През пасторалните жанрове руската култура усвоява културни пластове; гради своя културна програма, свързана и със създаването на нов поетически език, стил, метрика, образност, с които да се извайват условни и изящни художествени светове, да се огласяват ценности. През опозициите *грубый/приятный, жесткий/нежный, изящный; сладкий/горький* се осмислят и социалните промени в обществото, защото това е идеологическа, а не само езикова и литературна програма. Новата поезия изразява *езика на сърцето, езика на жената*; нежният звук на овчарската свирка е предпочитан пред грубия звук на тръбата. Жената има нови роли в социума и в културното поле, става център на светските салони и артистичните кръжоци. Жените са и визираните читатели на „новата литература“, написана на нов език. Неслучайно в предговора към сб. „Еклоги“ (1774) А. Сумароков се обръща към „прекрасния женски пол на руския народ“. През втората половина на XVIII в. много творци, както и читателите, усвояват западноевропейската буколическа традиция през преводи, имащи характера на подражание, т.е. свободен превод, напр. преводи на Н. Карамзин и М. Херасков (*Палемон и Дафнис* по идилията на Геснер *Бурята/ Der Sturm* – прев. Карамзин; *Пастуший век. Идиллия/ Le siècle pastoral* на Жан-Батист-Луи Гресе – прев. Херасков).

Специфична е и **жанровата регламентация, свързана с пасторалното** в ранния етап от развитието на руската буколическа литература. Жанрове, които от елинизма насетне са сродни по отношение на употребата на буколическия код (буколическа епиграма, елегия, ода, послание), в Русия първоначално са мислени като различни от идилията, от еклогата – най-вече в съдържателен план. В елегията доминира любовното чувство, а буколическата поезия се свързва с „приятна природа“, с *locus amoenus*, с Аркадия и нейните щастливи обитатели. По-късно Николай Остолопов разширява представите за буколическото по отношение на елегията, говорейки за тренодическа и анакреонтска елегия, за идилия и еклога. И след това пасторалната модалност се оказва универсална за различни в жанрово и стилово отношение творби във всички изкуства. През нея се отразяват промените в политическия и културния ландшафт на Русия и на Западна Европа през XIX в., огласяват се нови естетически, философски и литературни идеи.

В следващата глава (II. 2) се очертават **пасторалните светове на руската култура през XIX в.** Интересът към пасторалното полага основите за развитието на много жанрове в литературата и през XIX в., за разгръщането на аполоническата тема в изкуството (от Тредиаковски нататък), за градежа на условен идеален ландшафт, близък до елинистическите образци в иди-

лията, за трайно настаняване на буколическия пейзаж в живописиста (Щедрин, Лебедев, Венецианов, Мартинов, Матвеев, Саврасов).

От края на XVIII в. руската култура усвоява **концепта Аркадия** като идеален ландшафт, *locus amoenus*. В литературата топосът се осмисля от Н. Карамзин насетне. Преди това и в речниците на руския език отсъства статия „Аркадия“, а там, където понятието се среща в нехудожествени текстове, е със значение на географска реалия. Речникът на Вл. Дал *Толковый словарь живого великорусского языка* не разяснява понятието Аркадия като културологема. Тя се появява в речника на А. Михелсон (1861) и в речниците на М. Михелсон (1892 – 1908). При Фр. Любкер (*Реальный словарь классических древностей*, 1885) има обстойни речникови статии по темата, включително статия „Теокрит“. Още в първите десетилетия на века преводите на еклогите на Вергилий са въвели литературната Аркадия, а системната им преводна рецепция е от края на века и съвпада с теоретичната рецепция на концепта *Аркадия*, както и с първите преводи на теоретични студии, посветени на Вергилий и еклогите му (от 1876 и 1895 г.). „Аркадия“ активно битува в изкуството и се масовизира в края на века и чрез появата на увеселителни локуси, наричани Аркадия (напр. градината „Аркадия“ в Петербург от 1881 г.).

Следващата подглава представя **руската рецепция на идилия, еклога, буколическа елегия и ода през XIX в.** Още през 1805 и 1807 г. излиза голяма преводна статия от френски език, осъществен от М. Каченовски – „Поглед към историята на пастирската поезия в най-новите времена“, която представя историята на пасторала от елинизма до края на XVIII в., без да пропусне нито един важен автор и етап от европейската културна история с изключение на Средновековието. Тя разчита на подготвена аудитория, на читатели на пасторална литература със свои предпочитания, формирани от ползването на оригинала и от преводната рецепция. През следващото десетилетие теоретичните текстове за пасторала са много: литературни речници, статията на Владимир Панаев „За пастирската, или Селската поезия“ (1818), станала и предговор към изданието на идилията му през 1820 г. И първият специализиран литературен речник в Русия, посветен на историята и теорията на поезията, на Николай Остолопов (1821), има речникови единици „буколически“, „идилия“, „еклога“, „елегия“, показващи сериозните промени, настъпили с активното реципиране на буколическата литература, ставащо все по-интензивно и в теоретичен план в началото на XIX в. В речника на Остолопов е включена статия „амебейский“ с примери от Вергилий. Статиите са важен опит да внесат яснота по отношение на елегия, идилия, еклога, буколика, употребявани синонимично още от Античността, дефинирани и оразличавани при руските творци от XVIII в. Н. Остолопов е филолог, поет и преводач, литературовед, чиито поетически творби са публикувани в сборник (1816). Повечето с буколическа образност, те огласяват

античните концепти, носени от идилията и сродните ѝ жанрове. През 1804 г. той превежда XIX идилия *Крадецът на мед* на Теокрит (*Уязвленный Купидон. Феокритова идиллия*), а през 1807 г. публикува откъс от *Аминта* на Тасо със заглавието *Дафна и Силвия. Крадецът на мед* (*Κηριοκλέπτης*) на Теокрит се радва на доста преводи в западноевропейската и в руската култура – в Русия с преводите на Н. А. Лвов, Н. Емин и Г. Державин. Тази идилия става „общо място“ в руската поезия и в началото на XIX в. с обвързването на жилото и любовта.

Насетне изследването се концентрира върху **концепта „народност“ и идилията**. Този въпрос е свързан със социокултурни и политически фактори в Русия, а в по-тесен смисъл и с аудиторията, към която са адресирани буколическите творби – голяма и разнородна. Лексемата „народност“ битува след 1804 г. и е в активна употреба след 1818/20 г. Разбирането за народен дух, отразен в литературата, предполага и употреба на поетическа лексика, близка до народните песни, въвеждане в нови смислови регистри на образа на Русия, както и на персонажи като пастири, рибари, земеделци. През 30-те години понятието *народност* е активно и в руския политически дискурс (триадата Православие – Самодержавие – Народност). Концептът се осмисля в духа на просветителската идеология, когато в цяла Европа се изработват идеи за нация и народност. През 20-те и 30-те години излизат „руските идилии“ на Гнедич и Аксаков, а през 1832 г. Гнедич определя *Рибари* като „първа руска народна идилия“.

Идеологическият характер на поетическите нововъведения, реализирани се през пасторалните жанрове, присъства и в творби като *Обителта на Добрада* (1808) на Г. Державин. С диалогичната си форма и редуващите се песни на Палемон, Дафнис и Дафна *Обитель Добрады* следва най-общо модела на античната идилия. Интерес представлява и друга употреба на буколическото в руската литература, пример за която е тази творба. То работи в градежа на политически митове и социални утопии през архетипни образи като дворец, градина, мъдър пастир цар/пастирка царица. Пример е и стихотворението *Руини* на Державин, прославящо Царское село и мъдрото управление на Екатерина Велика. Афинитетът на Державин към пасторала е видим и във *Възхвала на селския живот*, където ползва традиционните топови на буколическата литература, познати от Вергилиевите *Георгики* и *Буколики*, от Хорациевите послания и най-вече от втори епод. Именно този епод се радва на много руски преводи и подражания от средата на XVIII в. нататък. Тези философски и литературни концепти руската лирика усвоява през жанровете идилия, еклога, философски диалог, елегия, послание. Буколическият код активно участва в градежа на много жанрове – ода, послание, елегия, поема, повест. Ценности като скромнен пастирски живот в лоното на природата са огласени и в литературни списания от края на века.

Следващата подглава се фокусира върху творбите на **Антон Делвиг** и **дебатите относно руската идилия**. В идилията на Делвиг буколическите ценности са осмислени в духа на елитарните съдържателни регистри, които те носят през Античността и Ренесанса. Идилията му са определяни като звучащи в духа на древните. И Пушкин го представя като поклонник на Теокрит, на елинската поезия. През 1829 г. литературният критик Ксенофонт Полевой определя Делвиг като творец с две лица; като поет, в чиито творби е видима предимно античната форма, но не и духът. Около стихосбирката на Делвиг се разгаря полемика, продължила и с М. Н. Лихонин. Рецепцията върви в посока на „антични“ идилии и елегии (подражания на древните, нещо „чуждо“ за руската култура) спрямо руски песни (в народен дух). В началото на века народно и антично в руската поезия се осмислят като цялостна художествена програма, която се стреми да преодолее влиянието на френския класицизъм и на „леката поезия“ – в преводи на антични творби, адаптации и „переложения“. В дебата за „античното“ и „народното“ се включва и Иван Киреевски (1830), твърдейки, че Музата на Делвиг е в Гърция, но нежната ѝ красота не би могла да издържи студа на мрачния Север. Появило се е ново рецепиране на античната буколическа литература – съдържано, дори негативно. А също и наивно, доколкото се търси реалистичност и дори инструктивност в изобразеното от буколиците, т.е. осезаема конкретност, която да препраща към руското съвремие. Буквалният прочит на античните творби е налице в констатациите на Полевой, че древните пастири са били като деца в един щастлив век, за разлика от реалностите на руското съвремие. Така се сменя условността на идиличното, конструирано през опозициите фикционално/реално, златен век/настояще, както и функциите на съградения у Теокрит „литературен пастир“, различен от реалните пастири. Полемичният заряд е породен и от негативно осмисляне на класицистичното изкуство, видяно главно в социален и политически план – като аристократично изкуство с елитарни ценности. В дебатите за идилията се включва и Павел Катенин – теоретично и с художествени творби (*Идилия, Дура*). Разбирането му за съвременна идилия и неприемането му на стилизации, близки до античните идилии, не е плод на непознаване на елинската поезия, защото той е преводач на Бион, Вергилий, Геснер и определя Теокрит като „гениален поет“. Катенин е съдържан по отношение на Вергилий, а аргументите му са в сферата на идеологическото, не засягат поетическото майсторство на римския поет. Възгледи за съвременната руска буколическа поезия представя и **Николай Гнедич** през 1821 г. в предговора към преведената от него идилия на Теокрит *Сиракузянките*. Там заявява разбирането си за „народност“, приложена към жанра идилия, и се дистанцира от „изкуствената“, „изисканата“ буколическа литература, създавана в Късния ренесанс и в културата на рококо, осмислена като дворцово изкуство. Гнедич критикува Вергилий и Калпурний, а не Теокрит, чиито идилии поставя и в

социокултурен контекст. Тези възгледи отразява и авторската му идилия *Рибари*, встъпваща в диалог с идилията на Теокрит (XXI), както и в агон с идилията на Владимир Панаев (1820). В сб. „Стихотворения Н. И. Гнедича“ (1832) идилията *Рибари* излиза с предговор, в който авторът огласява разбирането си за съвременна руска идилия – без митологични образи и сюжети, антични персонажи, „чужда земя, чуждо небе“. В това десетилетие се появява тематична серия идилии, посветени на рибари: *Рибарска мъка* на Сергей Аксаков, *Ето как беше* на Владимир Бенедиктов (с първо заглавие *Рибари*), *Риболов* на Аполон Майков.

В първите десетилетия на XIX в. се разгръщат дебати и за **преводаческите избори** по отношение на античните идилии, а не само по отношение на тематика, персонажи и „народност“ в авторските идилии на руските поети. Те са отражение и на разбирането за жанра идилия, и на въпроса за близостта на превода до античния първоизточник. Излизат нови преводи на идилията на Теокрит и антологията „Цветы греческой поэзии“, в която съставителят Кошански коментира и начина на създаване на идилията на Бион и Мосх. По това време Мерзляков прави подражания и преводи на гръцки и римски поети, сред които и еклогите на Вергилий, идилията *Рибари* и *Циклопът* на Теокрит.

Насетне изследването се насочва към идилията на **Николай Гнедич**, към *Рибари* и към *Циклоп* (1813), осъществена и в диалог с Теокрит, и полемично относно превода на Теокритовата идилия *Циклоп*, направен от А. Ф. Мерзляков (1807). Гнедич разбира жанра филологически, ерудитски. За него идилията не е само стихотворение на селска тема с персонажи пастири. Той контекстуализира жанра с оглед на неговия генезис. Това разбиране е най-близко до литературните и естетическите импулси, създали идилията през елинизма. След издаването на „Идилии“ на Панаев в руското литературно пространство отново активно се заговаря за този жанр. Поети с различни разбирания публикуват и теоретични текстове, пишат и свои идилии. Едната посока е свързана с отсъствието на национална и историческа конкретност в идилията. Другата е очертана от разбирането на Н. Гнедич за идилията – свързана със съвременното, града, руския бит и живот, руски персонажи, с Омирова образност и стил. *Рибари* (1821, публ. 1822) на Гнедич е сред най-представителните руски творби от това десетилетие, определена гордо от автора като „първи опит за руска народна идилия“, ориентирана към сърцето на руския читател, към голяма аудитория. Това предполага *новаторство* по отношение на тематика, персонажи, място на действие и начин на общуване на героите. Персонажите не трябва да са отдалечени във времето и пространството, да са изнесени в някаква ведрa Античност; светът на идилията може да не е пълен с митологични образи и с обработки на митически фабули в песните и речите на пастирите. Според Гнедич руският бит и руските селяци дават възможност да се пишат оригинални идилии, в

които да не присъстват амебейни агони, даряване на чаши и т.н., но да има руски сърца и страсти, които поетът може да пресъздаде, ако има поетическия усет и дара на Теофил.

От края на XVIII в. са превеждани и немски идилии с подобен идеен заряд, станали популярни през XIX в. (*Ирин* и *Цефиз* на Евалд Кристиан фон Клайст, *Луиза* на Йохан Фос). Спорът около рибарите и пастирите, видим през изборите при Панаев и Гнедич, по същество не се дължи на принципино различие им разбиране за жанра идилия. Морализаторският аспект при интерпретацията на персонажите – лениви пастири и трудолюбиви рибари – предполага сякаш съзнателно „отклоняване“ от разбирането за жанровия канон, което съвсем не е така нито при Панаев, нито при Гнедич. Пасторалното има различни лица още от Античността насетне – и в средновековните еклоги, и в пастурелата, и в еклоги от проторенесанса и Ренесанса, барока, рококо, при представителите на просветителския класицизъм и просветителския сантиментализъм. През XVIII в. се усилват тенденции, носени като идейни твърдения в пасторала – благородството и благословеният труд на селяка сред природата, далече от града. Естетиката на сантиментализма добавя и засиления интерес към вътрешния свят на героите. Това рефлектира в руското разбиране за жанра – и в теоретични текстове, и в художествени творби от XVIII и началото на XIX в., съответно и в преводната рецепция на пасторални творби. Затова пасторалното следва да се разглежда в *исторически контекст*, да се чете в собствената му културна рамка, т.е. като исторически фиксирана идеология. То може да е израз на доминиращата идеология на времето, да е социално-политическа критика на съвременното, драматичен диалог, породен от напреженията в обществото, съзнателна естетическа, философска и житейска позиция на твореца – оттегляне от активен социален живот в красиво място, освободено от конфликти и светска суета, идеализация на обикновения трудов човек. Пасторалните жанрове участват активно и в дебатите за развитието на литературата, за пътя, по който следва да поеме определена национална култура. Затова са толкова активни и споровете в руското културно пространство от началото на XIX в., свързани с визията за *съвременна* идилия, за *национална идилия*, за *народност*, както и за преводната рецепция на буколически творби (особено за преводите на античните буколици).

Сходна тенденция с нагласите, огласени в първите десетилетия на XIX в. от Гнедич, се очертава и в руската живопис и се разгръща и в следващите десетилетия – до края на XIX в. Това може да се открие през „**школата на Венецианов**“, през творбите на самия **Алексей Венецианов** и главно *Спящо пастирче*, *Оран. Пролет*, *Селянка с пеперуди*, *Жътва*, *Лято*, *Жътвари*. И през следващите десетилетия в жанровата и в пейзажната живопис все по-активно присъства буколическият тип пейзаж (при Н. Крилов, Г. Сорока, А. Саврасов, И. Шишкин, М. Ераси и особено буколическите

пейзажи на М. К. Клодт). В картините на Ераси и на Клодт от последните десетилетия на века трайно се настаняват и животни (крави, овце), редом с пастирите – тенденция, характерна и за западноевропейската живопис от това време.

Още в началото на XIX в. руската култура по различни начини обживява Античността, има различни разбирания за идилия и елегия, за обвързването им с руския живот, със съвремението, с важни послания, отправяни към публиката. Въпросът за временното и вечното, за преживяването на света през духа и изкуството на античните автори и техните следовници в западноевропейската култура ще остане отворен за нови творчески решения и при творците от Сребърния век. В първите десетилетия на XIX в. руските поети активно осмислят идилията и в по-широки рамки от тези на жанра и на първосъздателите му. Изборът на антични образци, с които диалогизират руските буколици, е израз и на копнежа по изгубената хармония, по Златния век, по ценности, носени от топоса Аркадия, от образа на „пастира“. Идилията води в Елизиум човека, за когото вече няма завръщане в Аркадия, който е дистанциран безвъзвратно от Природата. Двойственото осмисляне на топоса Аркадия в руската буколическа поезия от първите десетилетия на XIX в. не е само плод на смяна на културни кодове, на семантични регистри и на поетически роли. Това е свързано със социокултурни промени в Русия, с естетическите възгледи на творците и предполага нов тип реципиране на антични жанрове. В идилията на Панаев е осезаема дистанцията между идиличния свят и съвремението. Темата за безвъзвратно отминалия Златен век е огласена и при Делвиг (*Идилия, Елегия, Краят на златния век*). В руската буколическа литература вече трайно се е настанил топосът *Et in Arcadia Ego*.

Следващата подглава представя **руските вариации по темата *Et in Arcadia Ego*** – с *Две гробници* на Дмитриев, *Аркадски паметник* на Вайс в превод на Карамзин, *Надпис на гроба на пастирка* на Батюшков. Романтическото осмисляне на опозициите идиличен пасторален свят/смърт; щастие/сладка меланхолия, радост/печал често става през локуса **поляна, градина, парк**. Градината се превръща в пространство на преход от щастие в мъка, печал („тоска“), в онова състояние, което в изкуството на сантиментализма и на Романтизма е интензивно осмисляно като меланхолия. Пейзажните паркове са образ на Аркадия, *locus amoenus*, градини на любовта, носещи в себе си и темата за смъртта. В тях има руини, отломки от света на Аркадия. **Идиличният пейзаж** се настанява трайно в руската живопис и става особено характерен за т.нар. „усадебная култура“ от края на XVIII и първата половина на XIX в. В него присъстват всички символични елементи, съградени преди това в литературните творби. И илюстраторите на руските сборници с елегии и идилии от първите десетилетия на XIX в. изобразяват топоса по аналогичен начин (напр. сб. „Идилии“ на Панаев).

В следващата подглава изследването анализира сборника „Идилии“ на **Владимир Панаев** с предговора му *За пастирската, или Селската поезия*, в който много обстойно и професионално е представена историята на жанра от Стезихор и Теокрит насетне – с Бион и Мосх, Санадзаро, Тасо, Гуарини, Фигероа, Сервантес, Ракан, Фонтенел, Ла Мот, Флориан и идилията на Геснер, които авторът заявява, че следва. Панаев обяснява, че Пастирската муза е една за идилията и еклогата, както и за жанрове, родени след това – пасторална поема, роман, драма, и че граматичните в Късната античност са наложени две наименования за един и същи поетически жанр.

В руската литература буколиците вървят по пътя на своите предшественици – от Теокрит до Геснер. Този път не е един и утъпкан, не е единна и рецепцията на буколическото. Общо място е говоренето за „простота“ и „невинност“, през които се определя идилията още от първите схолиасти на Теокрит и Вергилий. Идеята за „простота“ (simplicitate) е разнопосочно осмислена при творците, както и в теоретичните визии за жанра. Разноречията стават много активни от 20-те години на XIX в., когато се разгарят с особена отчетливост дебатите за руската идилия и елегия, за спецификата на жанра идилия, четен *в духа на древните*, както и през *руско, народно и съвременно*. Моделите за подражание са свързани с автори от различни културноисторически периоди и национални литератури. През следващите десетилетия дебатите включват и нови поети, чиито сборници са от двете страни „на барикадата“ и служат за аргументи в посока към *руска идилия* или като изящна литературна стилизация „в духа на древните“ и на европейската буколическа традиция. Дебатите са по отношение на съдържание, форма, поетически език, метрика. Сред поетите, избрали идилията като основен жанр в творчеството си, е силно открийм Панаев. Той неслучайно става един от поводите да се разгорят руските дебати около този жанр. Сборникът „Идилии“ е блестящ пример за поетическо техне, за ерудиция, каквато още античните буколици задават. Идилията му пренасят читателя в далечно и неопределено времепространство, напомнящо за античната идилия, макар при Панаев митологичните отпратки да са по-малко за сметка на темите за любовта и приятелството. Творбите му притежават изящна поетическа образност и философска вгълбеност, огласяват и изконни етически ценности.

Не само в литературните дебати творците ползват буколическа топка и оприличават поета на боговдъхновен пастир, а и на славей, цикада, щурец. Много формални и съдържателни експерименти в Русия по това време минават през идилията и сродните ѝ жанрове. Създават се и малки артистични кръгове по модел, познат от римската академия „Аркадия“. В началото на века А. Панаев, И. Панаев и С. Аксаков издават ръкописно сп. „Аркадские пастушки“, в което пишат под псевдоними, с имена от буколическата литература. Пасторалните светове в руската култура от XIX в. се разгръщат и при романтиците, и в последвалата активна и многопосочна рецепция на

Античността и на пасторала при творците от Сребърния век. С това се отварят новите светове на пасторалното, отразено в огледалата на културата на модернизма – от символисти и акмеисти до представители на руския авангард от първите десетилетия на XX в.

Трета глава от втора част (II. 3) е посветена на **пасторала в изкуството на модернистите** (XIX – началото на XX в.). Многовековната буколическа традиция транспонират на свой ред и творците от Сребърния век. Това става по различни начини и с различни цели при символисти, постсимволисти, авангардисти, но еднакво интензивно във всички изкуства. Пасторалният код продължава да е в градежа на нови жанрове и да участва в трансформацията на стари, свързан е с обновяването на художествения език, с разбирането за *μίμησις*, репрезентация, игра, вкл. като елинистическата „технопайгния“. Затова пасторалът е културна доминанта и в модернистичните експерименти на всички „изми“ от Бел епок, съответно и при творците от Сребърния век. Идилията продължава да задава и *условното, фикционалното*, маркиращи модерен художествен експеримент, и дистанцираност от реалността, и елитарната дистанция на твореца спрямо традицията, и диалозите с нея, а също така успешно се вписва и в културната индустрия, родена в модерния си вид през втората половина на века. Интелектуалната игра с буколическото продължава да създава нови художествени светове, в които се разполага *locus amoenus*, да гради нови пространства и измерения на аза/„литературния пастир“ и нови послания, защото е нова и провокативната играта на автора с публиката, ново е и собственото му преживяване на света. Интензивните промени в представата за изкуство, за *τέχνη*, за отношенията реално – фикционално, миметично – антимиметично, сериозно – игрово акумулират за пореден път интереса към пастораланото. Специфичната *театралност* на пасторала, обвързаността му още през елинизма и с жанра мим, с песенния агон и с музиката го прави важен културен код и на изкуството от втората половина на XIX и началото на XX в. През него се реализират и идеята за *синтез на изкуствата*, и поредните новаторства във всички изкуства. Такава е „историята“ му и в предходните векове, още от елинизма, когато се появява новият и модерен за времето си жанр идилия.

В литературата и в живописа през XX в. настъпват радикални промени. След картините на академичните живописци от XIX в., представящи буколически пейзажи и сцени от селото, в живописа на авангардистите буколическият пейзаж радикално се променя. Той вече не е образ на видимото, а само серия от знаци/символи на природното, елементи от културния код на пасторала, цитати от предходни емблематични пасторални творби. В първите десетилетия на XX в. пасторалните светове на творците стават енигматични, многозначни, трудни за разпознаване и декодиране (Кандински, Шагал, Малевич). Променя се и обликът на идеалния свят-в-света, конструиран при Теокрит и последователите му, превръща се в нови

„пейзажи на душата“, в елитарна игра, в пъзел от алогично свързани буколически елементи.

Модерните транскрипции на пасторала имат дълга история. Част от нея е „написана“ в руския **Сребърен век**. Говорейки за тази култура и това време и с термините *fin de siècle*, *Belle Époque*, следва да се уточни, че става дума за културноисторически понятия, свързани с относително ясни темпорални граници, които донякъде се припокриват. Културата на Сребърния век е отражение и на специфични процеси в социалното и политическото поле, на събитията от 1905 – 1907, 1914 и 1917 г., на гражданската война (1918 – 1921) и режима след това. Времето е съзвучно в културен план с Бел епок и може да се говори за генотипна еднородност на явленията, свързани с модернизма, но същевременно се оразличава по отношение на някои базисни характеристики на Бел епок в Западна Европа спрямо Русия през същите десетилетия. Сред спецификите на културата на Сребърния век (**„Щрихи към портрета на Сребърния век“**) са разбирането за *modernité*; епатажните жестове на творците; идеята за *синтез* – между различни изкуства, между наука и изкуство, времена и култури, живот и изкуство; синтез между аполоническо и дионисийско, между разумно и екстатично, интелектуално и ирационално – като постигане на тоталност, като трансцендиране. Синтетизмът като важен концептуален код на модерността, определящ новите пътища на изкуството, е свързан с идеята за радикално обновление на „мъртвата“ традиция, което предполага и новаторски начини на боравене с пасторалния код. Това се реализира в новия балет (трупата на Дягилев), в живописата, в музиката и литературата. Ново е осмислянето на отношенията материален свят – виждане – вътрешен образ – изображение – смисъл. Идеите за форма, пространство, движение, линия, ритъм, звук, цвят, светлина завладяват всички творци от европейския авангард. Откроима е и засилената театралност, автореферентност. Потърсени са нови връзки между съвременното сценично изкуство и това от миналото – балаган, средновековен театър (пастурела, мистерия, миракъл), комедия дел арте; между сериозно и игрово; условно, ерудитско и по детски безизкусно. Преосмислят се отново концепти като *persona* (πρόσωπον), лицедей, нов е синтезът на музика и танц в хореографската мимодрама, в балетния театър. Това предполага и **ново присъствие на пасторалното** – на нови „места“ (нови буколически локуси), в нови жанрове, във „високата“ и масовата култура, които вече са в динамично взаимодействие. То е различно при представителите на първото и второто поколение символисти, при авангардистите в първите две десетилетия на XX в.

В **„Сценичните новаторства в камерните театри и кабаретата: Нарцис и Ехо, Дафнис и Хлоя, Козлоногите“** е представен сценичният живот на пасторала в камерни театри, арт кабаре, кафе шантани. Интересът към антични творби и митически фабули не се изчерпва с остроумни сце-

нични обработки на романа на Лонг. Руската култура в началото на XX в. е белязана и от силния афинитет към френското изкуство от XVIII в. В поезията, живописа и театъра изящните рококо визии за света, любовта, *locus amoenus*, острова на Китера вълнуват творците. Сцената става място за разнородни новаторства, за синтез на танц, пантомима, поезия, музика, живопис; на високото и пародията, естрадното и класическата драматургия. **Танцът** е *locus communis* в модернистичните проекти за синтез на изкуствата. Като елемент и от буколическия код той задава нов облик на пасторалните творби, на интерпретациите на известни буколически сюжети. Думите и буквите във футуристичните книги също „танцуват“ – около рисунки и графики. Този футуристичен жест е осмислян многозначно – като знак и за модерен звукопис, и за урбанистичната динамика на съвременния живот.

При творците от Сребърния век активно се преосмислят отношениято *Ерос – Танатос*, антиномията ***locus amoenus / locus terribilis***. Съзнателно се обиграват и двата локуса, а и важната в културата на модернизма тема за смъртта. Новото осмисляне на *locus terribilis* е видимо и в парижките кабареа от 90-те г. на XIX в., и в руските арт кабареа от началото на XX в., в които е активна тенденцията към артистична демонизация. Това е свързано с новия литературен образ на града (от Бодлер насетне), с активното присъствие в руската култура на артистични локуси като „подвал“, „кабак“, увеселителни места, в които присъства карнавалното начало, а също е и следствие от политическите бури след 1905 г. Темата за смъртта доминира в „Литейный театр“, създаден като руска версия на „Grand Guignol“; в пиесата *Веселата смърт* на Евреинов и др. Хронотопът на буколическото още в идилията на Панаев включва *привечер, сумрак, нощ, печалната есен, зима*. След това ще се появяват активно и камерни пространства в тялото на града, заменящи традиционния буколически локус – *кръчма, кабаре, подземие*. Носталгично ще представи ритъма (сезоните) на човешкия живот и М. Кузмин в музикалния пасторал *Куранти на любовта*. Руската култура осмисля двойко темата за аркадийното щастие, за „галантния празник“ от буколическите рококо сцени на Буше, Вато, Фрагонар, от изящните музикални миниатюри на Купрен и Рамо. Тези процеси са открити с Готие, Нервал, Бодлер, при Верлен в *Галантни празници*, с Дебюси и Г. Форе (*Лунна светлина*). При творците от Сребърния век буколическото все по-активно и многозначно се сродява с *мотива за смъртта*. Тези тенденции са характерни за културата от края на XIX и началото на XX в. – за представителите на „Мир искусства“, за художествените светове на А. Бенуа (вдъхновени и от Вато), Н. Феофилактов, Л. Бакст, К. Сомов, пасторалите на М. Кузмин. И в заглавия от това десетилетие стои лексемата „смърт“. Аналогичен е и буколическият свят в картините на К. Сомов, в които водеща е светлата печал, меланхолията. Сдвояването на пасторалния свят със смъртта не е само игрова демонизация на *locus amoenus*, а израз на светоу-

сета на творци, потопени във вакхическия танц на политическите бури в Русия. И смисловият регистър в сюжета *Арлекин и Коломбина* при А. Вато и Ж.-Б. Патер е по-различен от този при К. Сомов и Н. Милиоти. Промените са видими при употребите на буколическия код при руските творци след 1905 г. (вкл. при интерпретациите им на романа на Лонг, сред илюстраторите на който е и К. Сомов). Пасторалният свят от френската рококо живопис е преосмислен и при С. Судейкин с ярко театралните му картини, част от които са като сценични декори. Висококачественият е и локусът *градина, парк*, устойчиво свързан с поетиката на пасторала, в руски контекст и с т.нар. „усадебный миф“ и многопосочното му осмисляне в началото на XX в. Мястото на пастира в този вече откровено театрален (карнавален) локус често заемат Арлекин и/или Пиеро – alter ego на твореца, отражение на светлостта на времето. Арлекин не е само весел слуга, дързък и остроумен галантен любовник, но и божествено/инфернално същество, шут, чародей – по определение на Майерхолд в статията *Балаган*. Зад маската на Арлекин се крият полюсни образи и голямо количество смислови нюанси, а публиката вижда през маската всички Арлекини, които носи в съзнанието си, цялата карнавална пъстрота и драматизъм на живота. Руските модернисти създават нови версии на сюжета *Et in Arcadia Ego* – вместо пастири в буколическия локус пред лицето на смъртта (черепа, кенотафа) са изправени и персонажите от комедия дел арте.

Нов етап при употребата на пасторалния код в изкуството настъпва при авангардистите. Може да се определи като „изчезване“ на пасторала и в класическия му вид, и в този, присъстващ при творците от втората половина на XIX в. Това е свързано с разбирането за „безпредметност“ и „абстракция“, родили различни „изми“ в първите две десетилетия на XX в., пъстро обилie от художествени езици и концепции, огласени в манифести и демонстрирани в творбите на големите демиурзи на авангарда. Светът, какъвто „го познаваме“ и „виждаме“, изчезва, проблематизира се. По нов начин се борави със словото, с предмети и пространство, форма, цвят, фактура, светлина, звук. Идеята за синтез е свързана с постигане на скрития зад видимостите дълбинен смисъл на битието, на универсалното, което е отвъд обичайните представи за време-пространство, видимо, материя, реалност, за отношенията образ – смисъл. И модернистите се изразяват през архетипни символи и културни знаци с многовековна история, но художествените им езици, подчинени на нова логика, имат и нова „граматика“. Митически и литературни топоси, какъвто е *Аркадия*, за пореден път са градивни елементи в пре-сътворяването на мирозданието, осъществяват синтез между културни епохи и пространства, говорят по нови начини за универсални човешки ценности. Диалозите в руското изкуство, свързани с пасторалния код, са особено интензивни в края на „дългия XIX век“. Те не са цитати и ерудитски заигравки с публиката, а нови начини за изразяване на твореца,

за артикулиране на светогледни позиции. Пасторалният код участва в градежа на новото изкуство по различни начини при Мережковски, Гумильов, Бородаевски, Верховски, Иванов, Евреинов, Северянин, Борисов-Мусатов, Сомов, Судейкин, Кандински, Малевич, Шагал, Ларионов, Д. Бурлюк, при балетмайсторите Фокин, Нижински, Мясин. Не е определящо само транскрибирането на пасторалното до неузнаваемост на първоизточника, макар едната посока да е такава, напр. в живописата, освобождаваща изобразителното изкуство от изобразителност; в „заумната“ поезия, при „лирическия ироник“ Игор Северянин.

Първите две десетилетия на века са пъстри откъм творчески гласове (на автори, влизащи в естетически агони помежду си) и на стилове, често напълно несводими един с друг. Критическата им рецепция обаче е сходна. На разколебана и дори негативна оценка се подлагат и авангардни творби, и тези на неокласицистите. Различно е и разбирането за синтез, стилизация, новаторство. Пример за това е рецепцията на Юрий Верховски, предимно негативно възприеман от съвременниците си с „Идиллии и елегии“ (1910). Във време на силни модернистични гласове, работещи оригинално с пасторала, и вторият сборник на Владислав Ходасевич („Счастливый домик“, 1914) го определя като традиционалист, реставратор. Георгий Чулков го нарича „пассеист“ – позиция, вярна само по отношение на естетическите визии на Ходасевич, по това време критически настроен спрямо футуризма. Във второто десетилетие на века са ясно обособени настроенията спрямо неокласицизма и авангардизма. В това време и други поети се завръщат към по-класически решения, обръщайки се към пасторала, напр. в първия сборник на Георгий Иванов „Отплаване към о. Цитера“ (1911). Той е в диалог с пасторалните светове на Вато, с културата на френския XVIII в., станала привлекателна в Русия с младите поети модернисти и балетмайсторите от трупата на Дягилев. При руските творци световите от картините на Вато често се превръщат в театрален декор, сред който бродят съвременни хора, търсещи щастието, потопени в мимолетни радости. Едни от авторите носталгично и със светла печал обживяват своя Аркадия, играят на Дафнис и Хлоя (Мережковски, Кузмин, Иванов), дирят пристан на острова на Китера. Пример за това е и цикълът пасторални стихотворения на Фьодор Сологуб „Свирель: Русские бержереты“⁷.

Отчетливи транспозиции на пасторалното са свързани с **театъра**. Съвременните изследвания на руската театрална традиция от този период констатира, че най-активно пасторалното работи *на сцената*. Това е логично, защото тя предоставя възможността за синтез на изкуства, за експерименти в различни посоки: с пространството, монтажа, колажа, със синтез между

⁷ Bergerette – френска танцувална песен от XVIII в. с пасторален характер. Свирель – общо наименование на дървени духови инструменти.

музика, живопис, театър, балет, опера, пантомима, балаган, циркова клоунада, кино. Кубистични фигури, кукли и маски се движат по сцената; водещи стават музика, светлина, цветове, декори, ритъм на движенията; променя се и актьорската игра. *Сценичният пасторал* е с многовековна история, свързана с аристократичната култура. Затова през него модернистите атакуват „антикварните“ дворцови изкуства и презентират през тях естетически и социални норми, ценности. Буколическият свят оживява с нови задачи и по нов начин, с подчертана игрова дистанция спрямо „златния век“ на абсолютичната култура. В Русия до началото на XX в. „старото“ балетно изкуство трайно се асоциира с естетиката на рококо. През първото десетилетие на века живописци като Судейкин създават картини, встъпващи в диалог с тази живопис. Пътищата за обновление са подирени през модерни транскрипции на известни пасторални творби от различни изкуства, епохи, жанрове, стилове. Те се реализират и по сцените на руските кабареа и театри. Доминира усещането за бутафорност, сериозно-ироничното, вдвояването на театралното с танца на живота и танца на смъртта (Судейкин, Сомов, Кузмин, Бенуа). Театралното, карнавалното и човекът, скрит зад маски, са доминантни през това десетилетие. Руските реплики към френската рококо визия за *joie de vivre* и карнавалната игра на пастири и нимфи, Арлекини и Коломбини сред градини и паркове стават драматичен разказ за лудостта и илюзорността на света, за житейския маскарад. Засиленият интерес към пасторала с неговата условност, театралност и музикалност в тези десетилетия е ясно откритим в театри и арт кабареа, в балетни, оперни и симфонични творби (Рубинщайн, Чайковски, Глазунов, Черепнин, Стравински). Тези тенденции, видими от 90-те години, кулминират в „Руски сезони“ с балетите *Павилионът на Армида* и *Нарцис* на Черепнин, *Следобедът на един фавн* и *Игри* на Дебюси, *Дафнис и Хлоя* на Равел. Транспозициите на пасторала се осъществяват ерудитски, аналитично, често през иронично боравене с популярни буколически творби, с клиширани литературни и живописни визии. Именно през утвърдени и ясно разпознаваеми жанрови и съдържателни модели се взривява „старото“, затова художествени манифести се огласяват и през пасторала, философски концепти се преосмислят през буколическия код.

Освен *Дафнис и Хлоя* на Лонг, преведен от Дм. Мережковски, към тази фабула се завръща и С. Соловьев (цикълът „Лира веков“ от сб. „Апрел“; „Цветник царевны“). Според Валерий Брюсов С. Соловьев възкресява еклогата такава, каквато я възприемат френските поети от XVIII в. и руските творци от XIX в., заради което той определя Соловьев като талантлив ученик и констатира, че най-силните му творби са идилията и еклогите, в които по нов начин оживяват Шение, Парни, Милвоа, Батюшков. Тези творби доказват жизнеността на многовековни литературни форми, които могат да са модерни, вълнуващи и актуални и в съвременето.

В първото десетилетие на века Русия е завладяна от буколическата мода. Сред творците, чиито дирения трайно са в тази посока, е **Михаил Кузмин**: със сб. „Александрийски песни“, *Сянката на Филида*, *Флейтата на Батил* (реплика и към *Флейтите на Батил* на С. Ауслендер), сценичните пасторали *Два пастира и нимфа в колиба*, *Холандката Лиза*, *Куранти на любовта*. По това време и Судейкин е създал театрално-карнавалните си пасторални светове в картини, определяни като ироничен символизъм, свързани с тематиката и стилистиката на театъра и балета, на руския лубок, както и като реплики към *Fêtes galantes*.

За сценичните превъплъщения на пасторала в първите десетилетия на века може да се констатира, че балетът, живописът и музиката осмислят и превеждат на езика на новата мисловност и сетивността на *fin de siècle* и романа на Лонг, и популярни пасторални мотиви, появили се още със Стезихор, Филоксен, Теокрит и римските поети. Буколически поляни, дриади, фавни, пастири и пастирки (в античен и/или в рококо изобразителен вариант), Ехо и Нарцис, Дафнис и Хлоя, Ацид, Галатея и Полифем, Пан и Сиринга шестват на сцената, в литературата, в живописа. Пасторалният модус присъства по различни начини в тези творби, отразяващи доминантни за времето естетически търсения – интерес към мита и фолклора, към езически мотиви, към архаическа Елада. Пасторалното има толкова много нови лица, колкото ярки творци и художествени направления ражда това време. Наследената традиция е преосмисляна разнопосочно, не точно деструктивно. Редом с афинитета към антични буколически творби и средновековни жанрове като пастурелата се реактуализира и изкуството на рококо с доминантния за тази култура пасторализъм – вече в напълно нов смислов режим. Това е видимо и в архитектурни и паркови решения, и в живописа на К. Сомов, Н. Милиоти, Н. Феофилактос, С. Судейкин, М. Сарян и М. Чюрльонис.

Особено активна е руската рецепция на романа на Лонг, започнала с превода на Мережковски, последван от творби на Ауслендер, идилия на Верховски, поетически творби на Гумилев и Соловьев, проект на Фокин за балет по романа на Лонг, проект на Кандински за *Дафнис и Хлоя* и картини на Шагал (след 1911 г.), както и с работата на Равел и Бакст по балета *Дафнис и Хлоя*. *Дафнис и Хлоя* на Кандински е „композиция за сцена“ в 7 картини, включваща и поетически текстове на Кандински. Преводът не е непубликуван, не е осъществен и спектакълът. По това време Кандински създава картината *Пасторал* (1911), определена като импровизация. В нея топиката на пасторала е изведена образно и цветово, отправя към античните буколики и към съвременни живописни решения (към фовистите Матис, Морер, Дерен, Меродак-Жано). През 1911 г. и Шагал създава пасторалните си творби *Дафнис и Хлоя*, *Аз и селото*. Очертава се авангардистката посока в боравенето с пасторалното: „изчезват“ обичайните живописни об-

рази и традиционния буколически хронотопос, заменени от образи-знаци, цветови асоциации, от новите сценични светове в театъра на авангардистите и модерния балет. Времето-пространството е лишено от конкретност. И в живописата на авангардистите, и в новия балет пасторалният свят губи ясните си контури, променя се до неузнаваемост не само поради „разомагьосването на света“ и кризата на романтическия балетен пасторал. Трактовете са безлязани от индивидуалния авторски прочит във всяка творба, включително в поставяни по едно и също време сценични произведения. Изследването анализира модерната интерпретация на **Н. Евреинов** на пастурелата *Играта на Робен и Марион* на Адам дьо ла Ал – ярък проект за обновяване на руския театър, новаторски синтез между минало и съвремие, фикционално и реалистично, поетическо и театрално-маскарадно, сериозно и провокативно, между песен – музика – актьорска игра. През буколическия локус се извежда двуединството на Средновековие и съвремие, „съборност“ и „индивидуалност“, възвишено и бутафорно, слово и невербални сценични средства. Експериментите на Евреинов са в посока, проследима по-късно в *Петрушка* и *Пулчинела* на Стравински, в *Парад* на Сати – с куклите, марионетките, бутафорните декори. По това време в Русия модерната театрална култура се създава в десетки арт кабареа („театри миниатюр“), в които има аналогични експерименти. Те не се осъществяват по големите сцени на императорските театри, а в новите артистични локуси. С кабаретните сцени са свързани много поети и писатели – Сологуб, Кузмин, Брюсов, Садовски, Ходасевич. Руската сцена дири свои нови посоки за развитие и чрез средновековни творби като пастурелата на Адам дьо ла Ал – модерна и за своето време, стояща в основата на светската средновековна драматургия, предхождаща появата на *dramma per musica*.

Творците от европейския авангард продължават посоките на дръзко обновяване на изкуството. За оригиналните сценични визии допринася живописата (Бакст, Бенуа, Ръорих, Ларионов, Гончарова, Добужински, Пикасо, Матис, Дерен, Брак, Утрило, Грис). Сцената презентира идеите на авангардистите – антимиметизъм, абстрактност, стилизация, декоративизъм, примитивизъм, играта с дву/триизмерността, с цветове и светлина. Преосмисля се античната култура, отразена в живописата, литературата, в модерните балети на трупата на Дягилев. Абстрактните идеи се обличат в нови визуални, словесни и музикални форми, в нов тип движения на сцена; променя се и балетният костюм. Налице е *синтез* между балетен театър и балаган, цирк, клоунада, пантомима, мюзикхол.

Авангардът се появява във време, оповестило **нова научна парадигма**. Идеите за време-пространство, суперпозиция, реалности и възможни интерпретации на тези реалности, за реалистично/нереалистично и отношенията обект – субект са видими при представителите на ранния авангардизъм. Изчезва онази „реалност“, която отразява „старото изкуство“, а с това

и лесно разпознаваемият свят на буколическите творби; отива си „старото“ говорене за човек – природа – социум. Персонажите на идилията, поляните, парковете, градините и природните пейзажи не изчезват напълно от платната на кубисти, футуристи, фовисти, абстракционисти, но на мястото на природата (каквато я виждат очите) идват *знаци* за природно (интелектуално постижимата идея за природа). Пасторалът е представен през знакови елементи от буколическия код, които зрителят трябва да открие и осмисли. Когато „класическият“ пасторален свят попадне в неевклидовото пространство, в супрематичната безпредметност, в тържеството на освободеното Нищо, в творбите на неопримитивисти, кубофутуристи, супрематисти – той се променя до неузнаваемост. Започва нов етап в реинтерпретация на пасторалното. Диалозите са в посока на преосмисляне на образни, жанрови и стилови конвенции, на идейни послания. Неслучайно на сцената, в живописа и музиката през първите десетилетия на XX в. като в огледало се отразяват новаторските идеи в изкуството и част от тях боравят с буколическия код, презентирайки идеите си.

При вглеждането в модерни тенденции, характерни за културата на елинизма и за тази на Сребърния век, могат да се открият любопитни аналогии. Сред тях са изящната ерудитска игра на творците (с традицията, публиката, художествената творба, играта като артистичен акт); ориентацията към елитарна аудитория, способна да оцени новаторствата и експериментите; естетизация на битовото; модерно боравене с фолклора; антимиметизъм; синтез между слово – образ – звук, афинитет към фигурнатата поезия. Появяват се и нови жанрове, част от които плод на ерудитски трансформации на стари жанрови форми. Литературата твори нови и откровено фикционални светове, ярък пример за което е идилията. Още през елинизма новото мислене за книгата превръща книжното тяло в изкуство, предлагащо предизвикателства към читателя, каквито се осъществяват след това и през XX в. – в *Танго с коровами* на Каменски, ръкописните оформления на книги като *Зангези* на Хлебников, *Взорвалъ* на Кручъних и др. Визуалната поезия на футуристите има афинитет към модерни експерименти, родени още през елинизма, към фигурните стихотворения, наричани *technopaignia*, плод на характерния за елинизма *синтез между визуално и словесно*, на нарасналата роля на екфрасиса в тази култура. Плод на синтетизма, характерен за естетиката на модернизма, са новият тип книги през XX в., в които авторите често сами илюстрират творбите си, грижат се за графичния им дизайн. Тенденцията е видима и в сборници като *Прасенца* (*Поросята*, 1913) на Кручъних.

В творбите на ранния авангардизъм буколическият топос като ясно обособен свят-в-света е трудно разпознаваем. Той „изчезва“ към 1911/15 г., когато излизат програмни авангардни творби във всички изкуства. Заменен е от провокативно и често алогично свързани символи, образи-знаци (при

Кандински, Малевич, Шагал, във футуристичните книги, в картините на Д. Бурлюк). Сред модерните реплики и към античната култура е *Крава и цикада* (1913) на Малевич, представяща твореца/„пастира“ през литературни и живописни кодове, съграждани от Античността до авангардизма. Руските модернисти са активизирали и образа на пеещата *цикада*, и буколически образи като *бик* и *крава*. Те присъстват в картини на Шагал, Гончарова (*Синяя корова*, 1911), Ларионов (*Лучистая корова*, 1913), при Каменски (*Танго с коровами*, 1914), в епатажните жестове на футуристите, в картини на Д. Бурлюк и М. Ларионов. Интересен е мотивът *песента на цикадата* (руските цикади), участващ в градежа на *мита за поета*. Образът на цикадата е κοινός τόπος в античната литература. Руските творци от XVIII и XIX в. възраждат мита за поета, свързан с песента на цикадата (*Εἰς τέττιγα* на Анакреонт в преводи на Кантемир, Ломоносов, Державин, Гнедич). При замяната на *цикада* с *кузнечик* и сродни лексеми се отварят различни семантични полета, поради което прочитът изисква отчитане на оригинала и на националния културно-исторически контекст, в който битува този митопоетически образ и обяснява преводаческите избори. Защото е различен смисловият регистър, който носят басните от Езоп до Лафонтен и баснописците през XIX в. спрямо употребите на „цикада“ (τέττιξ) в антични поетически и философски текстове, както и при руските творци от Сребърния век. Концептът otium (през цикада – досуг – недосуг) се осмисля многопосочно в различни в жанрово отношение творби, преводни и авторски, и през различни лексеми, обозначаващи *цикада* (сверчок, коник, кузнечик, стрекоза). Към средата на XIX век в руската литература вече битува лексемата „цикада“ – като елемент от копнежния образ на Елада, при градежа на фикционален пейзаж, отправящ читателя към антични текстове, говорещи за цикадата. В същото време руската литература съгражда свой уникален образ на „стрекоза“ и на „кузнечик“ – като фикционално създание, сходно с античната цикада (напр. в алегоричната поема на Яков Полонски *Кузнечик-музыкант*, 1859). Модерното осмисляне на цикадата при Вяч. Иванов отразява нов етап в мисленето за поета и поезията. То се разгръща системно при Кузмин, Сологуб, Блок, Аненски, Хлебников, Манделщам. В *Цикади* от цикъла „Песните на Дафнис“ Вяч. Иванов обиграва „кузнечик“ и през „кузнец“ (ковач), разширявайки смисловия диапазон към поетическата демиургия – изковаването на поетическото слово. Така работи образът и в лириката на М. Волошин – в *Калфа* (1917). В *Поемия за славея* (1916) на Каменски образът на поета ковач се извежда през славея, цикадата и песента на пастира. Този образ ще се разгърне и в посока на часовник („куранты“, „часы-кузнечик“). Поетическият образ *цикада-часовник* поема в себе си темата за времето, човешките сезони, смъртта, творческата криза, самотата (О. Манделщам, *Tristia*). Той се появява още при Аполон Майков (*Звуки нощи*, 1859). В *Цикади* (1895) Вяч. Иванов следва ерудитски античните текстове, говорещи за цикадата –

Омир, Алкей, Платон, Теокрит, Климент Александрийски. Цикадите му са ситуирани в буколически локус. Те са музически създания, поети, „ковачи на думите“. През 1895 г. Мережковски превежда романа на Лонг, а цикълът на Вяч. Иванов „Песните на Дафнис“, създаден през същата година, кореспондира с митически фабули за Дафнис и със сюжета на този известен античен буколически роман, в който любовта често се описва и през песента на цикада. Образът на *поета цикада* е високочестотен през Сребърния век. Сред примерите е и поетическият диалог между Вяч. Иванов (стихотворението *Цикада*) и Сергей Городецки (сонета *Цикади*). При В. Хлебников в *Кузничик* става още една трансформация на митопоетическия образ на цикадата, разгърнат преди това при романтици и символисти. Свързан е с модерното изковаване на напълно нов поетически език при „будетляните“. Модерните прочити на цикадата от елинизма до Сребърния век се разгръщат в посока на смърт – поетическо безсмъртие, музически дар, поетическо тѣхуѣ, време – вечност – изкуство и otium на твореца, доколкото цикадите са ситуирани трайно в буколически локус, обвързани с Музите и Аполон, Аркадия, Аркад, Пан, Дафнис, Титон, Евном. В отделни културни периоди тези интерпретации участват в градежа на *мита за твореца* и в сериозен, и в игрови режим.

В „Пасторалните зооморфни образи при модернистите и творците от ранния авангард“ изследването се насочва към въпроса доколко и как творците ползват буколическия зооморфен код. Традицията в изобразителните решения е проследима назад до римската култура, до манускрипта *Vergilius Romanus*, сред чиито илюстрации са буколически сцени, изобразяващи пастири със стада животни или сцени само с животни (Титир с три крави, Мелибей с кози, пастири с коне, два бика в съперничество за крава). Средновековните илюстрации на еклогите на Вергилий продължават тази изобразителна традиция. Аналогично са илюстрирани и идиите на Теокрит. Сред най-блестящите им решения са гравюри на А. Дюрер (1496) и на Джовани Кастильоне (ок. 1645). В средновековните миниатюри е устойчиво представянето на почиващи и свирещи на музикални инструменти пастири край стадата. Ренесансовите и бароковите художници изобразяват аналогично буколически сцени от идилии на Теокрит и еклоги на Вергилий. И Аркадия се представя като при античните буколици – с медитативното състояние на пастира с музикален инструмент в ръце, разположен край стадо. В рококо живописата аристократите, играещи на аркадски пастири, не са изобразявани със стада. Пастирската роля в тази култура предполага еротика, пирове и танци край музиканти в парка, а не реалистични пастирски сцени. В редки изключения край персонажите има куче и/или овце и кози, подсказващи буколическото в сюжета (Буше – *Пасторал*, *Летен пасторал*). По-различни са визиите при Клод Лорен с аркадските му пейзажи с пастири и стада; творбите на Ян ван де Велде II, на Адриан ван де Велде.

Романтиците не променят съществено този тип изображения, когато илюстрират творбите на Вергилий и Теокрит и създават своите аркадийни светове, ситуирайки пастирите и стадата сред романтически пейзаж. Тенденцията се променя през втората половина на XIX в. с академичните живописци – пейзажисти, анималисти, майстори в жанровата живопис. През творбите им може да се проследи промяната в мисленето за пасторалното, свързано със социални, икономически и естетически фактори, предполагащи определен тип идеализацията на селския бит и живот в посока доста различна от предходните изобразителни решения на пасторални сцени. Представителни в това отношение са картините на западноевропейски **реалисти и натуралисти**, както и на руски творци от втората половина на XIX в. (К. Тройон, Емил ван Марк, Роза Боньор, Г. Курбе, Жан-Франсоа Миле, Жулиен Дюпре, анималистите от мюнхенската школа Йохан Фолц и Антон Брайт, руски творци като М. К. Клодт). В картините им не присъстват почиващи си пастири, музициращи край стадата сред идилична природа, няма и песенни агони, а са представяни трудови дейности. Въпреки това идиличната природа и единението на човека с нея работи за идеализацията на селото и пастира. Такъв тип картини *по нов начин* естетизират неурбанизирания свят, станал далечен, екзотичен и интересен на градския зрител не помалко от жанровата живопис на ориенталистите, в разцвет през същите десетилетия. Авторите на тези творби са популярни и награждавани на парижките Салони основно във времето след революцията (1848), когато по-неутралната селска тематика се интерпретира и като апел за завръщане към реда, спокойствието и изконните ценности, въплътени в селския бит и живот, а от страна на художниците реалисти и като социално ангажиран поглед към съвременното и селото. Това обяснява и успеха на А. Брайт, чиито картини будят носталгия към прединдустриалния селски свят, изчезващ в Германия в края на века. С оглед на тази тенденция може да се констатира, че пасторалното още от края на XVIII и през XIX в. лесно преминава в социалното, а също и в полето на екзотичното. То прекрочва границите на метажанра, конструиран от елинизма насетне (а в живописа от Ренесанса) – като изящен условен свят, контрапункт на реалността – и се превръща в поукрасен реалистичен разказ за селото, съвременното, социалните напрежения в обществото. В този свят няма песенни агони, любовна нега и философски беседи сред поляни, огласяни от песните на цикади, нито характерния за пасторала темпорален код – следобеден летен зной. Отсъстват и музикалните инструменти за разлика от битови предмети от трудовия делник – хурка, рало, лопата, сърп, кобилица, ведра за мляко, шишове за плетене. Други живописци – като Миле, пресътворяват селото поетично и дистанцирано от социалните бури. Пастирките му са еднотипни: млади, красиви, унесени в заниманията и мислите си, потопени в идилично безвремие. При творци като Г. Курбе социалният разказ е по-реалистичен. В литературата тази тенденция (ори-

ентацията на пасторалното в посока към социално-политическите и икономическите проблеми на съвременното и напреженията град/село) е видима още в пасторалните поеми на Уърдсуърт. Сред примерите в живописа е *Селски госпожици* (*Les Demoiselles de village*, 1852) на Курбе. При повечето академични художници от втората половина на века се запазват образността и темите, характерни за разцвета на анималистиката в западноевропейската живопис, при нидерландските художници от Златния век. В заглавия на доста пейзажни и анималистични картини присъства „идилия“, „пасторал“, „пасторална сцена“, „пасторален пейзаж“, но част от тях представят крави на водопой сред полето, т.е. знак за пасторалното вече са само рустикалната природа и домашните животни. Пасторалните сцени се освобождават от литературното и библейското съдържание, което са носили векове наред, и се превръщат в реалистичен тип пейзажи със селяни и животни или само с животни. Идеята за пасторално се е променила много през XIX в., ако съпоставим картините от този период с творбите, характерни за пасторалния жанр от Ренесанса до XVIII в. Интересът към такъв тип жанрова живопис през XIX в. може да се потърси и чрез влияния на контактологично ниво – с Паулус Потър, Ян ван Бийлерт, Абрахам Блумарт, Франс Франкен II. В Русия передвижниците идеализират селото и руската природа като еталон и за изконно руско, възплъщавайки идеала в пасторални сцени. Картините на селската тема векове наред са с еднотипни заглавия – *Пастир*, *Пасторална сцена*, *Пасторален пейзаж с крави*, *Пасторална сцена с пастири*, *Почиващо стадо*. И пейзажистите през XIX в. създават творби, озаглавявани аналогично. Това са идилични природни картини, в които се открива влиянието на романтизма. Често аркадските пейзажи са и с руини и готически замъци – като при живописците от XVII в. и при романтиците след това. Тези руини създават и усещане за идилично безвремие, често пред/сред тях са изобразени пастири със стада. В аркадските пейзажи присъстват характерни елементи от италианския ренесансов пейзаж. От пасторалната топка се запазват само идиличната природа, домашните животни и пастирите, но не „литературният пастир“ на Теокрит и Вергилий. Отсъстват песните, буколическото отношение на човека към света и любовната тема, разгърната във философски план или пък в по-игрови режим. И темата за смъртта, зазвучала в *Аркадия* на Санадзаро и в мотива *Et in Arcadia ego* в живописа, отсъства в пасторалните визии на живописците от XIX в.

През втората половина на века се усилюва интересът към буколическата тема, разгърната в емблематични антични литературни творби. Сред предпочитаните сюжети е романът на Лонг *Дафнис и Хлоя*, радващ се на интерес от Ренесанса до XX в., а в живописа от пасторалните сцени на Буше и съвременниците му до творци като Миле, Кабанел, Пиер О. Кот, Уилям-Адолф Бугро. В картини, вдъхновени от романа на Лонг, често присъства зооморфният буколически код, подсказващ сюжета – стада с животни край

пастирите (напр. *Ужасването на Дафнис* на Артър Лемън). Когато академични творци и ориенталисти през XIX в. се насочват към Лонг, те интерпретират творбата предимно през еротика, екзотика, пример за което са картини, озаглавени еднакво – *Дафнис и Хлоя* – на Ж.-Л. Жером (1852), А. фон Ридел (1850), Г. Рено (1881), както и илюстрациите към романа на Лонг от Луи-Жозеф-Рафаел Колин (1890). През първите десетилетия на XX в. и в руската живопис е открояема тази тенденция – при илюстраторите на романа на Лонг В. Борисов-Мусатов и К. Сомов. По-неутрална спрямо изображението на ориенталистите е *Дафнис и Хлоя* (1865) на Жан Жорж Вибер. Той „въвежда“ и сюжета от баснята на Лафонтен *La Cigale et la Fourmi* (с *Troubadour La cigale et la Fourmi*, 1875). Доста академични творци и ориенталисти, сред които Ф. Бриджман и Ж. Ж. Льофевр, се насочват към сюжета *Щурец и мравка* (*Μύρμηξ καὶ τέττιξ*) на Езоп, известен по баснята на Лафонтен, в чиито издания по-масово се среща изображението на щурец или скакалец, макар изборът на някои да е и цикада. Традиционната за буколиката пееща цикада е изобразявана и като красива полугола или гола млада жена сред есенен/зимен пейзаж (Льофевр, Бриджман, Бисон, Шантрон, Хенриета Рей, Леон Перо). Авторитетно влияние в изобразителните решения има и илюстрацията на Гюстав Доре. Антропоморфизирането на цикадата и еднотипното ѝ представяне не е случайно. В последните десетилетия на XIX в. щурецът/цикадата от басните провокира ориенталисти и реалисти да интерпретират сюжета съобразно пазара на живописни творби – през еротиката, изтласкваща на заден план опозицията музическо/физически труд, *otium/negotium* (напр. при Леон Перо в *La Cigale*, 1893). Баснята на Лафонтен се радва на интерес и при композитори и драматурзи (балетът на Е. Одеран *La Cigale et la fourmi*, 1886; на Жул Масне *Cigale*, 1904). На фона на творбите на реалисти, натуралисти и ориенталисти на пръв поглед сякаш е слаб интересът на модернистите към изображението на подобни сцени, белязани от многовековни традиции, свързани с идеализация на пастирския живот, с „избора“ да си пастир/певец, а също и с еротиката при ориенталисти и академични творци.

Когато **модернистите** създават сцени със селски местности и пастири край стадата, новаторствата им най-често са във формален план – през традиционни сюжети и образи се презентират *нови стилове* в живописа. Често става дума и за естетизиране на „дивото“, селското, за откриване на собствен земен рай – в провинцията, а и отвъд пределите на Европа. И ако при А. Русо доминират екзотичната флора и фауна, при М. Ларионов, Д. Бурлюк, Н. Гончарова присъстват „груби“ битови сцени и редица зооморфни образи, свързани със селото и пастира. Изображенията са в духа на иконата, лубочната картина, „селското изкуство“ – в противовес на реалистичната живопис от това време (И. Шишкин, М. К. Клодт, В. Маковски, В. Серов). Еднотипни сюжети, представящи селото, пастира и домашни животни, присъст-

ват и при много руски творци, и при колегите им от Западна Европа, представители на различни стилове в живописа (Писаро, Гоген, Съора, Серюзи, Бернар, Ван Гог). Независимо от различната стилистика, в картините, свързани с пасторалното, присъства *идеалният пейзаж*, в който са вписани персонажите. Картините на оригиналните новатори **Д. Бурлюк** и **М. Ларионов** са реплика към тази вече установена традиция, съзвучни са и с новите концепции за поезията в първите десетилетия на XX в., огласени при А. Кручоних през идеята поетическото слово да подчертава дисонансите и чисто първобитната грубост. Възроденият интерес към сюжети с буколически зооморфни образи е свързан с презентирането на една преосмислена по нов начин представа за идилията, с транспонирането ѝ в изкуството на авангарда, интерпретирана през „грубото“, прозата на живота в контрапункт на поетическия унес на пастира, песенните агони и любовта. Става дума за антиидиличния патос на творби, представящи пастири и стадата им в един свят, противоположен на Аркадия и далечен от концепта *otium*. На лице е и епатажен жест, творчески агон с романтици и символисти, с визията им за буколическия жанр, за Аркадия и нейните обитатели.

Сред **западноевропейските модернисти**, в чиито картини е открил зооморфният код на пасторала, са Писаро, Гоген, Съора, Серюзи, Бернар, Ван Гог. Те представят идилични визии за хармоничен преиндустриален рай, решени през нови стилове в живописа – импресионизъм, постимпресионизъм, синтетизъм, поантилизъм, фовизъм. Сред интересните творби са *Титир и Мелибей* и *Пастирът Коридон* на Серюзи (по еклоги на Вергилий). Модернистите през следващите десетилетия встъпват в диалог с емблематичните творби на Ван Гог, Гоген, Бернар, Серюзи. Появяват се пастирите, кравите и сините коне на Франц Марк, *Синята крава* на Н. Гончарова, сините коне, зелените и сини крави и селските сцени с пастирки на Д. Бурлюк; селските сцени на М. Ларионов. Авангардистите в Русия и в Западна Европа ползват буколическия зооморфен код, новаторски интерпретират мотиви, образи и известни сюжети в живописа, а също и митическия образ на космическата крава. След миметичната жанрова живопис и авангардното изкуство борава с буколическото, но с нови цели, презентирайки нови художествени „езици“ през творби, дискретно отпращащи към композиции и образни лайтмотиви от старата жанрова живопис. Част от тези творби са откровени епатажни жестове към многовековната пасторална традиция, към жанровата живопис и към съвременните буржоазни естетически нагласи спрямо изкуството – като картините на М. Ларионов и на Д. Бурлюк. През 1911/12 г. излизат програмните статии „Дивите“ на Германия на Франц Марк и „Дивите“ на Русия на Давид Бурлюк, говорещи за новаторите като „диви“, стоящи в основата на духовното обновление на изкуството. Редица творби, създавани през този период, манифестират новаторски изконни ценности, въплътени в пасторалния идеал. Някои имат характера

на носталгичен спомен за детството и младостта, за идиличния роден край – селото при Ларионов, Гончарова, Малевич, Витебск на Шагал. Творци от различни художествени направления и стилове ползват активно буколическия зооморфен код, встъпват и в интересни диалози помежду си. Част от тези творби са създавани по едно и също време: *Къпещи се с небесносиня коза* (1910/11) на Ларионов, *Синята крава* (1911) на Гончарова, *Жълтата крава* (1911) на Марк. От това време са зелените и сини крави и коне редом със селяни на Д. Бурлюк, кравите и сините коне на Ф. Марк, *Крава* (1910) на В. Кандински, *Крава и цигулка* (1913) на К. Малевич и *Вселенската крава* (1913) на Ф. Марк. Интересни и специфични са картините на **М. Ларионов** с кравари, козари и свинари на пасторален фон (1900 – 1912). *Прасето* е доминантен зооморфен образ в живописния свят на Ларионов. В буколическата литература от Теокрит насетне и в пасторала в живописата не присъстват свинари и прасета, за разлика от трайното присъствие на този образ в художествения свят на Ларионов. В западноевропейската живопис образът на прасето се появява рядко – в сцени от Бретан на Гоген и на Серюзие, а по-късно и при немския експресионист Ф. Марк. В света на Ларионов то не е случаен живописен обект, особено ако контекстуализираме творбите му и с оглед на политическите събития в Русия след 1905 г. И в поезията на И. Северянин по същото време се появява образът на свинята – като контрапункт на високото поетическо изкуство, на твореца. По същото време **М. Шагал** създава друг образ на селото в *Аз и селото*, както и своите цигулари, летящи хора и крави, а също и *Автопортрет със седем пръста* – *mise en abyme*, където на статива в ателието на художника е и картината му *На Русия, магаретата и другите* (1911/12). Изкуствоведите интерпретират *Аз и селото* не просто като носталгичен спомен от детството и Русия, но и като символ на мирозданието. Сходни композиции Шагал създава и през 1925/26 г. (*Хвърчило, Селски живот*). Особено отчетливо на фона на западноевропейското изкуство от първите десетилетия на XX в. е активната и провокативна импликация на пасторалния зооморфен код при руските авангардисти – Кандински, Шагал, Малевич, Д. Бурлюк, Ларионов, Гончарова, в литературата при Каменски, Кручоних, Есенин, Манделщам, Бурлюк, Северянин, Хлебников. Налице е активна новаторска употреба на буколическа топка в литературата и живописата, на буколическия екфрасис в лириката, а теоретичните заявки за синтез на изкуствата органично прерастват в съвместни проекти на композитори, художници, поети, хореографи и актьори, създаващи *Gesamtkunstwerk*. Видим е системният интерес на авангардистите към образите на кравата, бика, козата, коня, присъстващи във всички митологии. Неслучайно в картините на Д. Бурлюк често са обвързани именно тези соларни символи – слънчоглед, бик, крава, кон. В литературата тенденцията е откроиима при В. Хлебников в *Помните ли града, оставен без чудо*, в поемата *Селска дружба* от сб. „Кобилешко

мляко“, в *Самодивата и горският дух*, а по-късно и в *Горска тъга*. Активната употреба на зооморфния код при руските авангардисти от първите десетилетия на XX в. показва унисон между търсенията на живописци, поети и писатели. Взривяват се традиционни представи за буколическо отношение към света, природата, цивилизацията. В същото време през буколическия код се манифестират новаторски универсални човешки ценности, говори се за твореца, за изкуството. През 1910 г. Кандински създава картината *Крава*. През същата година пише и *За духовното в изкуството*, където разсъждава над природата на цветовете и тяхното въздействие. Там е и известната му констатация, обвързваща *крава* и *зелен цвят*. Една от посоките на осмисляне на образа на *кравата* при руските творци е аналогията с буржоазното, със самодоволния и ограничен еснафски свят, със застой, неподвижност, които в ценностната скала на модернизма са символи на еднообразие и смърт (т.е. кравата вече не е непременно рустикален образ и символ на руското). Другата посока е свързана с многовековния живот на пасторала и неговото активно транспониране при авангардистите. В руската култура, преобладаващо патриархална и прединдустриална и в началото на XX в., образът на селото, на руския бит, свързан със земята и животните, са доминантни теми – през тях се мисли и говори за „родното“. Образът на „стара“ Русия трайно се асоциира с *кравата* (вкл. фолклорно-митологичните образи на кравата като майка), напр. при С. Есенин, заявяващ, че *без крава няма Русия*. Преди авангардистите да преосмислят тези традиционни образи и представи за *руското*, идиличните сцени от провинцията доминират в десетки живописни и литературни творби, в които активно присъства образът на кравата. Затова и епатажните жестове на руските авангардисти са свързани с провокативното присъствие на кравата – в поезия, театър, живопис, в манифести, оповестяващи нови художествени стилове. Другата посока за осмисляне на доминантните зооморфни образи при авангардистите е митологичната. Научният дискурс се сродява с митологичния – през конкретното, превърнато в знаци, се говори за универсалното, за първосъщности. Соларни символи като бик и крава участват в градежа на ново времепространство, стават визуална репрезентация на идеите за време и вечност, за извечни същности в света (Кандински – *Корова*, Ларионов – *Лучистая корова*). Новаторска и оригинална е и картината на Малевич *Крава и цигулка* (1913), с която започва серията му „алогични“ творби, която може да се интерпретира през темата за твореца, пастира (νομεύς, βουκόλος) – през литературни и живописни кодове, съграждани от Античността до модернизма, вкл. през разказа за музикалното състезание между китаредите Аристон и Евном, за което пише Страбон, илюстриран и в сборници с емблеми след това. По същото време (1913) Малевич илюстрира и сб. *Трима*, и футуристичния сборник на Кручоних *Прасенца*, провокативен и със заглавието, и с образите на прасето, на Русия, представени в един напълно неидеа-

лизиращ режим (*Русь, Я жрец я разленился*). Корней Чуковский в статия от 1913 г. говори за „свинофилството“, в което обвиняват А. Кручоних – за нова естетика, далече от разбирането за грация и красота; за афинитет към дисонанси, хаотична грубост и мерзост – като борба с официалното изкуство и неговата сладникавост, показност, маниерност. По същото време Д. Бурлюк създава картини, изобразяващи в стил примитивизъм селски пасторални сцени, а по-късно и портрет на Есенин, който представя рустикална сцена (поетът на фона на вятърна мелница, селски къщи и зелена крава, вероятно заради известната фраза на Есенин от *Ключи Марии*: „искаме да поставим паметник не на Маркс, а на кравата“). Авангардистите в Русия често ползват образа на кравата, когато оповестяват новаторските си идеи за изкуството, за поетическото слово и новите му функции. Сред примерите е стат. *Аполон в схватка (живописца в поезията)* на А. Кручоних (1919). Още през 1909 г. в стихотворението *Помните ли града, оставен без чудо* Хлебников съпоставя два свята – този от близкото минало и съвременния индустриален свят, някогашна и съвременна Москва. Описва два пейзажа – пасторалния пейзаж със стадата и пастирите, свирещи на простите си духови инструменти и този на съвременния град, обвит от промишлен черен дим, където стадата от крави вече не минават през реката, над която са построени железни мостове. Обединявайки „корова“, „пастух“, „свирелъ“, „березовая кора“ поетът извайва буколически образ, при това с емблематичните за руската култура брези. По същото време при Хлебников се появява и друг образ, свързан с буколическото. Той пише знаменитото си футуристично стихотворение *Кузнечик* – в задочен диалог с Ломоносов, Державин, с *Цикади* на Вяч. Иванов. И макар лексемата да е „кузнечик“, става дума именно за античната цикада – символ на поетическото техне, на поета, любимец на Аполон и музите. Редом с новаторствата на Хлебников и другите поети заумници, а и на живописците авангардисти, са и футуристичните книги, въздействащи на всички сетива през синтеза между визуално и поетическо при оформянето на цялостното семантично пространство. Сред модерните футуристични провокации е *Танго с крави* на Каменски, където още заглавието демонстрира алогизъм, обединявайки *танго* и *крава*, а като цяло и *селското* с *модерното*, със *съвременното* (крава – железобетонни сгради, аероплан). И в *Поемия за славея* на Каменски се появяват свирещи и пеещи пастири, небесна свирка, буколическа природа, образът на поета славей, описан по начин, характерен за цикадите в руската поезия. В творческата вселена и на Вл. Маяковски присъства образът на кравата (*За Фекла, Акулина, кравата и бога*, 1923).

Когато поети и литературни критици говорят за себе си и за творбите на съвременниците си, те ползват и образа на *цикадата* – като символ на поетическото *тѣхнѣ*, на музически вдъхновения творец (напр. О. Манделщам, И. Северянин, Д. Бурлюк). В дебатите за пътищата на изкуството и

неговата същност, разгръщащи се между представители на различни художествени направления през първите десетилетия на XX в., се включва и **Анатолий Мариенхоф** (*Корова и оранжерей*, 1922, *Поэма четырех глав*, 1925). По оригинален начин и образът на *жабата* присъства при руските авангардисти. Давид Бурлюк е известен като „доитель изнуренных жаб“ – наименование и на негов поетически цикъл в сб. „Рыкающий Парнас“. Част от илюстрациите, дело на Бурлюк, напомнят на селската тема в картините на Малевич, Ларионов и на самия Бурлюк. А. Кручоних определя Бурлюк като „сатир одноглазый“, цитирайки самия Бурлюк. Той озаглавява и доклад „Доячи на изнурени жаби“, представен на поетическа вечер на „Гилея“, 1913 г. Става дума за традиционна антиномия, срещана още в елинистическата литература (*лебед – жаба, цикада – жаба*), когато александрийците говорят за твореца и бездуховните личности. Ф. Успенски отбелязва, че в руската литература са устойчиви образните двойки стрекоза – кузнечик, стрекоза – мотылек, стрекоза – пчела, както и стрекоза – лягушка⁸. През 1913/14 г. Хлебников и Кручоних създават и поемата *Бунтът на жабите*, останала незавършена, публ. през 1929 г. В нея жабата трайно се асоциира с блато, мочурище, а антагонист на жабите е чудовището локомотив. Образът на квакащите жаби, подобни на свирещи на рог музиканти, се появява и по-късно при Хлебников („Э-э! Ы-ым!“ , 1921). Ако за кратко се насочим и към западноевропейски творци от началото на XX в. с оглед на упортебите на буколическия зооморфен код, следва да отбележим *Бестиарий или Шествието на Орфей* (1913) на Аполинер. Дадаистите и сюрреалистите също ползват този зооморфен код. В манифеста си Тристан Цара (1918) дефинира лексемата „дада“ и като опашка на свещена крава в езика на племето Кру. Сред ранните творби на С. Дали са *Призрачна крава* и *Овен* (1928), втората от които е в диалог със сюрреалистичните пейзажи на Макс Ернст (*Beautiful Season*, 1925) и с Пикасо (*The Ram's Head*, 1925), а също и с кравите и конете в картини на Франц Марк. Активната и провокативна употреба на зооморфни образи, сред които доминират *кравата* и *прасето*, подсказва не просто епатажните стратегии на ярки и оригинални творци, а и естетически, социални и политически позиции в трудните и многолики първи десетилетия на XX в., белязани от социални бури, революции, война, политически погроми, а и от много интензивен художествен живот, в който агонално съществуват различни художествени направления, школи, авторски гласове. Буколическият код, участващ векове наред в градежа на нови жанрове и стилове, презентиращ властови йерархии, ценностни скали и естетически вкусове, и в културата на Сребърния век, и в следващите десетилетия на XX в. при авангардистите в цяла Европа, е част от мощните подривни енергии на

⁸ Успенский, Ф. *Три догадки о стихах Осипа Мандельштама*. М.: Языки славянской культуры, 2008, с. 60.

модерността. Жестовите на тази култура са дръзки, шутовски, бунтарски – с епатажа, радикалното рушене на традиции, афиширането на младост, свобода, независимост от утвърдени норми, с вярата в безсмъртието – през собствен и радикален артистичен жест, огласен категорично при Матюшин и Кручоних във финалния стих на *Победа над Солнцем*: „мир погибнет а нам нет конца!“.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изследването откроява дълговековния живот на пасторалната система от жанрове в европейското изкуство, многото и често необичайни образи на буколическото, оригинални употреби на елементи от буколическия код в модерната европейска култура: от зооморфния код – цикада, бик, крава, прасе; мотива *надпис на дърво* (записана пастирска песен); концептите *сладост*, *otium* (досуг), *vita contemplativa*, *щастие*, *удоволствие* (*voluptas*); буколическия екфрасис; мотива *Зефир vs. Борей* при градежа на буколическия локус и на темата за любовта и „човешките сезони“. Базирайки се на детайлни наблюдения върху идилията на Теокрит и последователите му в Античността, изследването откроява рецепцията (теоретична и художествена) на античните буколически творби, несекващия интерес към тях до XX в., специфичните употреби на буколическия код в европейската култура. То представя културата на елинизма като първата европейска модерност, проследявайки последвалите новаторства и сходни модерни жестове на творци от различни епохи. Сред тях са диалозите по линия на *carmina figurata*, ролята на средновековната пастурела за развитието на модерния тип театър в началото на XX век, градежът на образа на поета и на поетическото техне през митологемата „цикада“, осмислянето на концепта *otium*, както и на топоса *Аркадия* – от античните значения и употреби през *Fête galante* и *Et in Arcadia ego* до новите семантични регистри през XIX и XX в. Във фокуса на интереса е реципирането на елинистическата идилия и през латински преводи, и през оригинала (от Ренесанса насетне), което на свой ред също води до развитието на пасторалната система от жанрове, до създаването на еклоги на волгаре. Анализационните наблюдения открояват и теоретичните рецепции на жанра идилия от Сервий насетне – и в западноевропейската, и в руската култура. В първата част от изследването са изведени съществени разминавания на преводите с оригиналите – на лексемата „цикада“ (*tétτιξ*, *cicada*), както и на музикалните инструменти *сиринкс* (*σῦριγξ*) и *авлос* (*αὐλός*), а при римските буколици – на *avena*, *tibia*, *calamus*, *fistula*, *harundo*, доколкото открояването на цитати в художествените текстове е свързано и с разпознаването на предходни буколически текстове, с които творбите диалогизират, които говорят за „скритите“ диалози между творците.

Пасторалът в руската култура е проследен от първите десетилетия на XVIII век в литературата, балета, операта, живописата и ландшафтната архитектура до представителите на ранния авангард в първите десетилетия на XX в. Градежът на буколически светове в руската култура е свързан не само с активни влияния (от античните буколици, от западноевропейските творци), но и със самобитния път на руската култура, поставила в центъра на интереса още през 20-те години на XIX в. въпросите за „народност“, „руска идилия“, начини за боравене с пасторалния код при говоренето за

„руското“, съвременното. Наблюденията сочат, че интересът към елинистическата литература и към пасторални творби от римската и западноевропейската литература в Русия е свързан и със *създаването на нова светска култура*, на *модерност*. Става дума за цялостна социална и културна програма, видима в литературата, живописа, операта, балета. Насетне при авангардистите с идеята за „просто“, „естествено“ по нов начин се осмисля представата за пасторала, дефиниран още при Сервий през „simplicitate“. „Дивото“, селската „простота“, природното за пореден път стават *знаци* на простота и природност, *знаци* на културата. Тази съзнателно постигана непринуденост, безизкусност (αφέλεια) също е един от бележите на модерността – и на елинизма, и на модерностите от XIX – XX в.

Изследването има свои рамки, фокусира се върху определена проблематика и диалозите между автори и творби от различни национални литератури и културноисторически периоди. Откритите в първата част специфики на буколическия код и на жанра идилия са видени в светлината на диалозите с последвалата западноевропейска и руска култура (в I. 3. и във II част). Заключениевата подглава успоредява тенденции, характерни за западноевропейското и за руското изкуство, съзнателно гледайки на това културно поле като на единно, но и притежаващо свои специфики, породени от националния културен контекст, от социални и политически процеси. Темпоралният обхват на изследването по необходимост води до избори, предполага изследователски фокуси върху едни явления, автори и творби, както и до отказа да се обговарят обстойно други – най-вече тези, на които са посветени студии и монографии от европейски литературоведи и изкуствоведи, добили широка научна популярност. Целта в случая е да не се преповтарят вече направени наблюдения във фундаментални изследвания по отделни въпроси, свързани с пасторализма в европейската култура (при У. Грег, У. Емпсън, П. Алперс, А. Патерсън, И. Клейн, Л. М. Баткин, Вл. Ганин и др.), както и изследванията на Н. Пасхарян, И. Шайтанов, Т. Саскова, А. Крос, В. Вацуро, И. Клейн за руската литература от XVIII – XIX в., а да се отворят нови изследователски „ниши“, през които да се говори за пасторалния код и употребите му през вековете. Без да претендира за изчерпателност, текстът се надява да провокира интерес и да даде импулси за понататъшни изследвания по темата – в полето на руската и на западноевропейската култура.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА

СТУДИИ:

1. Николова, Д. **Песента на цикадите и митът за поета.** // *Славянски диалози*, кн. 14, 2013, 47 – 72.
2. Николова, Д. **Пасторалното в огледалата на руската култура (XVIII – XIX в.)** // *Славянски диалози*, кн. 19, 2017, 74 – 98.
3. Николова, Д. **Пасторалното в огледалата на руската култура (XIX в.)** // *Славянски диалози*, кн. 20, 2017, 97 – 129.
4. Николова, Д. **Пасторалните светове в културата на Сребърния век.** // *В безкрая вечен и незрим*. П.: УИ „Паисий Хилендарски“, 2020, 71 – 101.
5. Николова, Д. **Злощастната орис на пасторалното в българската култура.** // *Време и приемственост*. П.: УИ „Паисий Хилендарски“, 2021, 348 – 369.
6. Николова, Д. **Joie de vivre – вариации по тема.** // *Литературна мисъл*, кн. 2, 2021, 42 – 62.
7. Николова, Д. **Артистичната сцена на Сребърния век.** // *Славянски диалози*, № 33, 2024, 122 – 153.

СТАТИИ:

1. Николова, Д. **Първа идилия на Теокрит (*Тирсис или Песен*) и конструирането на метажанра.** // Научни трудове на ПУ „Паисий Хилендарски“, Филология, том 60, кн. 1, сб. Б, 2022, 153 – 166.
2. Николова, Д. **Модерността на пастурелата – Адам дьо ла Ал и проектите за обновяване на руския театър.** // *STUDIA PHILOLOGICA*, 2023, Т. 42, бр. 2, 85 – 96.
3. Николова, Д. **Пасторалните зооморфни образи при модернистите и творците от ранния авангард.** // Научни трудове на ПУ „Паисий Хилендарски“, Т. 61, кн. 1, сб. В, 2023 – Филология, 113 – 128.

САМООЦЕНКА НА ПРИНОСНИТЕ МОМЕНТИ

1. Изследването откроява и анализира динамиките на културните диалози с Античността, осъществявани от европейските творци – не само с римските буколици, но и с авторите от елинизма (Филет, Теоокрит, Калимах, Симиас, Бион, Мосх). Специално внимание е отделено на идилията на Теоокрит и тяхната рецепция от Донат и Сервий насетне.
2. Предложеният дисертационен труд, съобразен с водещи литературоведски изследвания, свързани с пасторалната литература в Русия, е първото системно българско изследване на пасторала в руската култура. Той анализира в много по-широк контекст руския пасторализъм, включвайки кабаретната култура, живописата, театъра, операта и балета.
3. В изследването се осъществява нова интерпретация на *Крава и цигулка* на Малевич в светлината на пасторалния код, както и на еклогата на Сумароков *Дафна* в контекста на XIX идилия на Теоокрит (*Κηριοκλέπτῆς/ Крадецът на мед*).
4. В изследването са открити мотивите *Титир, Полифем и Галатея, Зефир vs. Борей*, както и *Дафнис и Хлоя* (основно с романа на Лонг) и развитието на този мотив и в живописата, както и руската рецепция на романа на Лонг, осъществена в различни изкуства.
5. Изследването анализира като важен за буколическия код образът на *цикадата*, преводната рецепция на лексемата *τέττιξ* и начина, по който тя стои в градежа на мита за твореца, творческата демиургия и безсмъртието. Акцентира се и концептът *сладост*, разгърнат през любов, песен, мед, пчела, мелиади (*Μελιάδες*).
6. Обстойно е анализиран буколическият зооморфен код в изкуството (литература, живопис) от Античността до началото на XX век, до творбите на авангардистите.
7. Поради своята комплексност проблемът за пасторализма в европейското изкуство провокира и ред въпроси, които биха могли да дадат импулси за следващи научни изследвания.