

КЪМ ТЕОРИЯТА НА ЕПОПЕЯТА КАТО ЛИТЕРАТУРЕН ЖАНР

ПЛАМЕН ТОТЕВ

I. ТЕРМИНОЛОГИЧНО УТОЧНЕНИЕ. ЕПОС И ЕПОПЕЯ. ЕПОПЕЙНО

Прякото проникване в темата-проблем за развитието и трансформациите на епопейния жанр в българската литература и фолклор крие потенциалната опасност от оплитане в паяжината на терминологичната неизясненост. Родната, а и чуждата литературна наука все още не е разграничила и не е дала предпочитание на нито един от термините, с които се обозначават произведения като „Илиада“, „Одисея“, „Махабхарата“, „Рамаяна“, „Песен за нибелунгите“, „Песен за Роланд“, „Поема за моя Сид“, „Слово за похода на Игор“, „Манас“, „Калевала“. Кой термин би бил най-подходящ — епос, епопея, епическа поема, героична поема, национална епопея, епически песни? . . .

„Непрофесионалният“ читател би потърсил помощта на справочната литература — речниците и енциклопедиите; ученикът или студентът — учебниците и учебните помагала със заглавие „Теория на литературата“; а специалистът — трудовете на учени класици или съвременници. Но терминологичното единство там липсва: не само различните автори, но един и същи автор, и при това в една и съща студия или книга, назъвава споменатите произведения с различни термини, които трудно се припокриват един с друг. Тази терминологична неизясненост представлява богато синонимно гнездо, което е много удобно за стилистични нужди, за избягване на тавтология. Но струва ли това стилистично улеснение терминологичния разнородност и доколко това неединство наистина е синонимно гнездо? Синонимни ли са термини, които сами по себе си означават различни неща, но с които определяме жанра на едно и също произведение? В „Речник на литературните термини“ (С., 1980, четвърто издание!) споменатите погоре произведения, а също така кой знае защо и „Фауст“ на Гьоте са определени като *епопея*: „Голяма стихотворна творба, изградена върху историческо събитие, с изключително значение за даден народ.“ В „Литературный энциклопедический словарь“ (М., 1987) В. А. Сапогов определя *еписките песни* като „един от най-старите жанрове на епоса — голяма група обективно-повествователни произведения, обединени от историко-героическа тематика и стихотворна форма. По-надолу авторът посочва видовете епически песни: стихотворния героичен епос („Илиада“, „Песен за Роланд“ . . .), народните балади и предания, историческите песни. Като централни персонажи са определени човекът от героическото време („златният век“) и историческите герои, чиито дела са идеализирани. Посочена е и тенденцията към циклизация. А примерът е малко смущаващ: *сръбските* юнашки песни. Очевидно авторът на тази статия в амбициозното светско издание не е запознат с доклада на В. М. Жирмунски (едно от големите имена сред изследователите на епопеята) „Епическото творчество на славянските народи и проблемите на сравнителното изучаване на епоса“, в който той казва: „Многовековната взаимност в епическото творчество на южнославянските народи се е осъществила поради

родството между тези народи и техните езици и поради еднаквата им историческа съдба.¹ В същия литературен речник Г. Н. Пospelов е автор на статията за *епопеята*, която според него е преобладаваща разновидност на героичния епос (в ранните стадии от развитието на художествената словесност). А като нейни разновидности са посочени: народната епопея, подражаващата ѝ лична епопея, прозаичната епопея („Гаргантюа и Пантагрюел“ на Рабле, „Мъртви души“ на Гогол), романът-епопея („Война и мир“ на Лев Толстой, „Тихият Дон на Шолохов), героико-романтичният роман-епопея („Петър I“ на Алексей Толстой, „Комунисти“ на Луи Арагон). Подобни на споменатите по-горе са и мненията на П. Зарев, Ив. Попиванов, В. Кайзер, В. И. Сорокин, Л. Тимофеев, Л. Чернец и др. Но най-често срещаме определянето на произведенията, които споменахме в началото, като *епос*. Още Аристотел в своята „Поетика“ говори за „Илиада“ и „Одисея“ едновременно като за епоси и героически поеми. Хегел в своята „Естетика“ също смесва термините епопея, епос, епическа поема. . . Но мисля, че е необходимо да се прекрати тавтологизирането на литературоведския термин е п о с като едновременно означение на литературния род и на отделни произведения.

На развитието на епоса (като литературен род) можем да погледнем като на еволюция на жанровете. В своето развитие епосът ражда различни жанрови форми, които в определен момент се разгръщат до такава степен, че стават водещи в цялостното му развитие като литературен род. Но след този разцвет идва момент, в който този жанр престава да бъде определящ периода от литературния развой и неговата водеща позиция заема друг жанр, който вече е достигнал върха в своето развитие и който в даден момент също ще бъде сменен от друга жанрова форма. Така в архаичната епоха се е извършил един еволюционен жанров преход (ако приемем теоретичните постановки на А. Веселовски и Е. Мелетински) от обредната хорова песен през лироепическата „кантилена“ към епическата песен. Но в този преход са играли роля и приказката за животни, и генеалогическото предание. В ситуацията на преход от фолклор към литература, от устност към писменост се ражда *епопеята* — един отговарящ на обществено-историческите и културните условия и затова много жизнен жанр, който дълго ще бъде водещ в епическия литературен род. Епопеята съдържа в себе си много романи ситуации — да си спомним приключенията на Одисей по време на завръщането му към родната Итака. В този смисъл приемник на епопеята е античният авантюрен роман, в който героите са в постоянно движение — по суша и море, често са обект и на любовни домогвания — главна тема в тези романи.

В Ранното средновековие се получава сходна ситуация на преход от фолклорност към литературност — от песни като „шансон дьо жест“ (песни на действието — френският еквивалент на нашите юнашки песни) ще се роди средновековната епопея („Песен за Роланд“, „Поема за моя Сид“ . . .), която ще стане водещ епически жанр, за да бъде сменена след това от рицарския роман. Паралелна и сходна е ситуацията на раждане на романа: от градската литература (фаблио, швенки, фацетии) се развива новелата (Бокачо, Чосър. . .), бележеща началото на новата белетристика, която от своя страна ще достигне разцвет с много жизнения и „незавършен“ (Бахтин) жанр на романа.

Тази теза за еволюцията на водещите жанрове в епоса съвсем не елиминира и „правото на съществуване“ на жанровете, които са изгубили своята водеща роля в развитието на епическия род. Те се оттеглят от челната позиция в йерархията на жанровете (каквато винаги е съществувала — обусловена и „узаконена“ не само от нормативни естетики, но и от литературния вкус на епохата). Но това оттегляне (до известна степен насилствено) съвсем не означава, че „детронираният“ жанр престава да съществува. Напротив, той оказва влияние върху останалите жанрове, та дори и върху водещия в момента. По този начин и епопеята „епопеизира“ (в опозиция на „романизира“ — Бахтин) другите жанрове и затова не бива да оспорваме правото на съществуване на такава жанрова форма като романа-епопея (рожда на по-късното развитие на двата жанра).

¹ Жирмунски, В. М. Епическото творчество на славянските народи и проблемите на сравнителното изучаване на епоса. — Сравнително литературознание. С., 1986, с. 323.

Всичко казано дотук цели да насочи към постигането на единен термин, каквото може да бъде епосея — като най-подходящия за жанровото определяне на произведения като Омировите и „Песен за нибелунгите“, като „Песен за Роланд“ и „Поема за моя Сид“. . . Под епопея можем да разбирате: единно и цялостно стихотворно обемно произведение, характеризиращо прехода от фолклорност към литературност, което отразява отдалечено във времето голямо историческо събитие, засягащо всички сфери на колективния, народния живот; произведение, с чийто величествен, идеализиран и хиперболизиран герой колективът, народът се отъждествява и се чувства единен.

Що се отнася до другите термини, разграничихме епопеята от епоса, и в този смисъл терминът „героичен епос“ е неудачен. В термина „национална епопея“ определението „национална“ тавтологизира съдържанието на „епопея“ и затова е излишно. „Героичната поема“ може да се разглежда като тематично-проблемна разновидност на поемата. В българската литература като героична поема може да бъде определена творбата на Г. С. Раковски „Горски пътник“. „Епическа“ може да бъде поема с преобладаващо епично начало, но според мен това е един излишен термин, макар че той има най-много основания да се смята за близък на епопеята.

Вилхелм фон Хумболт е един от тези, които се стремят да разширят жанровото съдържание на епопеята. Той се противопоставя на ограничаващото (според него) определяне на епопеята като произведение, отличаващо се с вътрешна значителност и външна обемност и чието действие се заимства от историята и засяга съдбата на нацията (етноса). Хумболтовата дефиниция на епопеята е:

„ . . . епическата поема можем да определим като *поетическо представяне на действие в повествование, което* (непризвано едностранчиво да възбужда едно отделно усещане) *привежда нашата душа в състояние на най-живо и всеобщо чувствено съзерцание*², при което „състоянието на чувствено съзерцание е състояние обективно, спокойно и по-скоро интелектуално“³ (подчертаването на Хумболт — б. м., П. Т.). Разширявайки така обема на термина „епопея“, ученият определя два жанрови вида: бюргерска (изобразяваща човешкия свят и „чувствената индивидуалност“) и героична (изобразяваща историческото събитие и народа).

Не можем да се съгласим с това определение, защото според него едва ли не всяка поема или роман (в стихове) е епопея. Хумболтовата дефиниция на жанра има за цел да определи „идиличната поема“, „Херман и Доротея“ на Гьоте като епопея — едно съзнателно манипулиране със същността и жанровите характеристики на епопеята, които са адекватни само на Хумболтовата „героическа епопея“.

Хегел също определя „Херман и Доротея“ като епопея — „идиличен епос“ (за него епос, епопея и епическа поема са синоними), — като подкрепя на тезата си, че в по-ново време епопейният жанр престава да се интересува от „великите народни явления“ и търси сюжети в „ограничеността на частните домашни състояния в селата и в малкия град“⁴. По такъв начин ние, българите, спокойно можем да определим „Изворът на Белоногата“ на Петко Р. Славейков за епопея — и при това с много повече основания. . .

Белински също има подобно схващане: идеята му за подвижността на жанровете структури. Той се обявява против канонизацията на „Илиада“ като форма и съдържание и смята за значими само типологическите сходства. Критикът смята, че в по-ново време военният сюжет не е задължителен, както и стихотворната форма.

Но според мен това е прекриване в жанровата територия на романа, за който е характерна свобода на темите и сюжетите, както и прозаичната форма (а съществуват и романи в стихове като Байроновия „Дон Жуан“, като Пушкиновия „Евгений Онегин“ — следователно и формата не задължава романа). Това „по-ново време“, за което говорят Хегел и Белински, за нас е отдавна минало и затова ние би трябвало да преценим

² Вилхелм фон Гумбольт. Язык и философия культуры. М., 1985. Вж. студията „Естетические опыты. Первая часть. О „Германе и Доротея“ Гете“, с. 237.

³ Пак там, с. 239.

⁴ Хегел. Естетика. Т. 2. С., 1969, с. 639.

нещата посредством дистанция във времето. Може би двамата, имайки предвид епопеята, са говорили за романа като неин приемник, като водещ жанр в развитието на епическия литературен род. За Хегел романният жанр не е много ясен и затова той се отказва да се занимава с неограничения му простор. Белински живее по времето, когато романът става водещ жанр, но е свидетел на създаването на такива трудно определями жанрово творби, като „Герой на нашето време“ и „Мъртви души“. На него му е трудно да теоретизира върху жанр, който се развива толкова бързо пред очите му.

Във връзка с термина епопея мисля, че можем да въведем помощното понятие *епопейно* като сложно смесване на епично, лирично и драматично при определящата роля на епичното. Наблягам на това, че епопейно е помощно понятие — то е необходимо при изследването на развитието и жанровите трансформации на епопейния жанр в литературния развой.

Епичното се изразява най-вече в събитийността, която всъщност е и ядрото на епопеята, разказваща за голямо историческо събитие (или поредица от събития). В центъра на всяка от трите най-значителни средновековни епопеи — „Песен за нибелунгите“, „Песен за Роланд“ и „Поема за моя Сид“ — лежи конкретно историческо събитие. Например в най-дългата от тях — „Песен за нибелунгите“ (9516 стиха), историческото събитие (в условен смисъл) е Великото преселение на народите (V в. от н. е.), което е намерило и своята художествена проекция в епопеята — за да отмъсти за убийството на Зигфрид, Кримхилда потърсва помощта на Атила (Ецел). В произведението могат да се открият и много стари фолклорни мотиви, някои от които могат да се тълкуват и като останки от времето на матриархата — например мотивът за девойката-воин, която се състезава с героя (Брунхилда и Зигфрид).

Лиричното оказва влияние върху тоналността на епопеята: тонът е приповдигнат, патетичен, одически. Нека отново припомним, че трите начала се впитат едно в друго — тонът е такъв, защото се води разказ за величаво събитие и за изключителен герой. Лиричното можем да открием и в т. нар. лирически отклонения — природни картини и описания на психологическите състояния на героите, в пространните им речи. Но всички тези прояви на лиричното са обединени, шаблонизирани от формулния език на античната и средновековната епопея, което е обусловено от устния ѝ начин на разпространение и възпроизвеждане, като всяко изпълнение е импровизация по схеми — схеми на сюжети, на герои, на природни описания. В по-късните епопейни „трансформации“ и природата ще „заговори“ — в „Божествена комедия“ на Данте и „Изгубеният рай“ на Милтън със символната си натовареност; в „Кървава песен“ на П. П. Славейков като средство за психологическо нюансиране на характерите и постъпките на персонажите.

Драматичното също намира своето място в епопеята, като се проявява в пространните монолози и диалози, в титаничното противопоставяне на характери, разбирания за света и типове етично поведение, в дълбочината на величавите конфликти. Повтарящ се е конфликтът, породен от борбата за отвоюването на родната земя: в „Поема за моя Сид“ — Реконкистата, войните срещу мавритите; в българските „трансформации“ на епопейното в други жанрове: поемата „Горски пътник“, лирическият цикъл „Епопея на забравените“, поемите „Кървава песен“ и „Чеда на Балкана“. . . — различни етапи от борбата срещу турците за освобождение на поробените земи: четничеството, Априлското въстание, Руско-турската освободителна война, Балканската война.

В изследването на развитието на епопеята и нейното място в литературния процес не трябва да се изменя жанровото ѝ съдържание. Героичният, националнозначимият сюжет е жанрова характеристика и затова не бива да се подменя с романен (свободен в тематично отношение). В „по-ново време“ епопеята става непостижим жанр, защото на нея е присъщо не индивидуално, литературно мислене, а синкретично и, условно казано, митологично-метафорично мислене. Създаването на епопеи от индивидуални творци е създаване на произведения по образци — „същинските“ епопеи. Това слага своя отпечатък върху новосъздаденото и носи рисковете от травесиране на жанра

посредством новата творба. Защото всяка епоха от литературата има свои водещи жанрове. И своя поетика.

II. ЧЕРТИ ОТ ПОЕТИКАТА НА ЕПОПЕЯТА

Проблемът за поетиката на епопеята е във връзка с проблемите за същността и произхода на този жанр, дори нещо повече — трите изграждат една проблемна сфера. Епопеята е рожба на едно синкретично възприемане на света, което обуславя и нейната идеологическа същност. На словото, а оттам и на епопеята, се вярва, няма го разбирането за художествена условност. Епопейният свят е нещо истинно, което служи за пример на подражание от страна на потомците. На него трябва и му се вярва. Епопеята използва устното слово, което осигурява непосредствен контакт с респондента, а оттам и непосредствено въздействие (не е случаен фактът, че средновековните епопейци също се разпространяват устно, макар и да съществува писмена традиция). Любопитно е във връзка с това разграничението, което Нортърп Фрай прави между епоса и белетристиката: „... *епосът* включва в себе си цялата литература в стихове или проза, която се опитва да запази условността на речитацията и на слушателската публика“⁵. Да се постигне непосредствено впечатление от въздействието върху една видима аудитория слушатели — това е и целта на епопеята.

През тридесетте години на века Милман Пери и неговият сътрудник Албърт Лорд посредством анализи на петнадесетстотин откъси от песни на „Илиада“ и „Одисея“ доказват, че деветдесет процента са формулни структури (под „формула“ те разбират група от думи, които постоянно се използват при едни и същи метрически условия, за да изразят дадена съществена идея). Това е отговорът на един абсурд: че зрелият певец може да повтори непознатата песен, само след като я е чул веднъж. Певецът не помни и затова не възпроизвежда фиксиран (каквото е писменият) текст, а интерпретира. Пери и Лорд правят извода, че както детето усвоява майчиния език, така и певецът интуитивно борави с изразните средства в зависимост от ситуацията. Според двамата учени особеностите на устния стил са се формирали в далечно време във връзка с култа и ритуала. И молитвите са вид магически формули, целящи да въздействат върху враждебните сили. Пери и Лорд поддържат тезата за ритуалния характер на епоса, който с времето е избледнял, като се е запазила формулността. Епопейният певец е пазител на традицията, а индивидуалният творец (писателят) се стреми да създава нещо ново — това обяснява и различния характер на техните произведения⁶.

Това, че епопеята борави с устното слово, изяснява и нейното предпочитание към *формулността*, осветлена от изследванията на Пери и Лорд. Формули са постоянните епитети (от типа „шлемовеецът“ Хектор, Ахил „бързоног“ или „храбрият“ Парис в ситуации, които карат слушателя да си помисли тъкмо противоположното на това), описанията на героите и тяхното въоръжение, и то винаги в случаите, преди те да извършат подвизи, което означава, че приближаващият подвиг сигнализира на певеца за нужда от описание преди него. Това има връзка с характера на епопейния свят, в който всичко трябва да бъде изяснено, подредено и точно. Не трябва да се оставят недоизказани неща, певецът засипва слушателите си с подробности, много от които са излишни и сюжетно нефункционални. Класически пример е белегът на Одисей, посредством който странникът е разпознат от своята дойка. Това е напълно достатъчно за по-нататъшното развитие на сюжета, но за епопейната нагласа на певеца не е, и затова той подробно разказва как Одисей като младеж е бил ранен по време на лов, когато е гостувал на дядо си, как е бил посрещнат тогава, приготвянията за лова и т. н. Именно от тези *подробности* се ражда специфично художественото — описанието, което единствено от поучението, описанието и повествованието е „безкористно“ — задоволява се със себе си и се основава на себе си (Сергей Аверинцев).

⁵ Фрай, Нортърп. *Анатомия на критиката*. С., 1987, 331—332.

⁶ По-подробно за изследванията на Пери и Лорд вж. в статията на Албена Георгиева — сп. „Български фолклор“, 1977, кн. 4.

Тази склонност на епопейното към описанието определя и плавния ход на разказа, който забързва, става динамичен, когато започват подвизите на героя, когато той влиза в двубой. Напрежението расте, но това не пречи на певеца да вмъкне *ретардация*, имаща за цел отново изясняване на излишни (за съвременния читател) подробности. Такава голяма ретардация е изковането щита на Ахил, което се намира в композицията на „Илиада“ между смъртта на Патрокл и новите подвизи на Ахил, който ще влезе в решаващия за изхода на Троянската война двубой — с Хектор.

Особеностите на епопеята да разширява своя обем е забелязана още от Аристотел: „... докато трагедията не е в състояние да изобрази много събития, които се извършват едновременно, а само това, което е на сцената и се представя от актьорите, епопът, понеже представлява разказ, може да изобрази много едновременно извършвани действия, които, свързани с идеята, повишават обема на поемата“⁷. Във връзка с това е схващането за *времето* в епопеята. Интересни са наблюденията на Херман Френкел в статията му „Схващането за времето в ранната гръцка литература“ по повод на Омировите епопеи: „... като цяло у Омир срещаме неразвито усещане за време. Повествованието, разделено на пътувания по дни, напредва в умерен, но увличащ маршов ход. Полята на времето го обграждат еднообразно, равнодушно, лишени от същност, сякаш колона се движи през широка, открита и безпътна степ. Чрез събитията и чрез тях времето незабелязано напредва, както нетрайната пътека, която човек сам си утъпква в тревата. Някъде в простора има други следи, в друга посока, но те остават без необходимата връзка с нашите; за нас съществува един-единствен път, по който трябва да продължаваме.“⁸ Това „безгрижно крачене в празно пространство“ Херман Френкел свързва с функцията, която според него е изпълнявала Омировата епопея: служела е за забава.

Не мисля, че именно такава е била функцията ѝ. Това противоречи на нейната *същност*. Тогава епопеята е имала идеологически, а не развлекателни функции, каквито могат да се очакват днес сред масовия читател.

Характерно за епопейния жанр е, че героите имат установена възраст, над която времето е неподвластно. Надали причината е в това, че някои от героите са с божествен произход, защото те са смъртни като останалите — те са като другите, но и не са като тях. *Епопейният герой* е проекция на идеала на колектива за човешка личност. Никой от колектива не е като него, защото той е възпълнение на най-положителните, на най-ценните му черти. Това е логиката на отъждествяването на колектива с героя.

Във връзка с концепцията на Бахтин за епопеята като „отдавна завършен“ и „дълбоко състарен“ жанр е характеристиката му на епопейния герой, в която се открояват няколко пункта:

1) героят на епопеята е изцяло завършен и свършен (това за Бахтин е недостатък, но според мен то показва съвършенството на героя — поради същността му на идеал и пример);

2) той съвпада със самия себе си и е абсолютно равен на себе си (т. е. става дума за непромяната на героя в развитието на действието, но това е естествено за един герой-идеал);

3) той изцяло е овъншен (във връзка с това е и хармонията между неговата външност и душевността му);

4) неговата гледна точка по отношение на самия себе си напълно съвпада с гледната точка на другите за него (без необходимото самочувствие той не би бил епопееен герой, а и колективът не би се отъждествявал с него);

5) липса на идеологическа и езикова инициатива у героя (той е еманация на колективния светоглед — как би могъл да има по-различен поглед върху света: различието е равно на противопоставяне на колективното).

⁷ Аристотел. За поетическото изкуство. С., 1975, с. 96.

⁸ Френкел, Х. Схващането за времето в ранната гръцка литература. — В: Традиция, литература, действителност. С., 1984, с. 181.

Виктор Шкловски изказва друго мнение: че героят на епопеята (и на романа) „е човек не на мястото си, човек с нарушено положение, човек въставащ, променящ се“⁹. Трудно можем да се съгласим освен в условен смисъл — що се отнася до даване тласък на действието, защото ако епопейният герой не е човек на мястото си, то и колективът не е на мястото си, а той се нуждае от единство, хармония и стабилност, и ги търси в епопеята и в героя ѝ, с когото се отъждествява.

Образната система на епопеята се изгражда от три типа герои: централен герой (юнак, богатыр, герой), герой-антагонист (герои-антагонисти) и герои-приятели (помощници, побратими). *Централният герой* е идеализираният и хиперболизиран образ на колектива. Той е силен, храбър, смел, величав и почти винаги излиза победител от схватките с противниците. *Героите-антагонисти* са епопейните противници на централния герой, а оттам и на колектива като цяло. Понякога те са приказно-митологически същества (демони, змейове, великани, вешници, чудовища. . .) — всички олицетворени и враждебни на колектива природни сили. Тези персонажи говорят и сигнализират за архаичните основи на епопеята, някои от времето на матриархата (мотивите за девойката-воин, с която се състезава или влиза в двубой епопейният герой; за пазителката на необходимите на човека блага, която трябва да бъде победена. . .). *Героите-помощници* на централния герой му оказват помощ в трудни моменти и в своето единство те също са олицетворение на колективните сили и дух.

На епопеята е необходима такава организация на художественото време и пространство, че да не стеснява желанията и помислите на жадния за подвизи и слава герой. За епопейния герой няма прегради — той свободно се премества в пространството и живее във време, достатъчно отдалечено от слушателя, за да бъде идеализирано. Жанрът изгражда един стабилен и единен хронотоп (като ценност и като художествена „реалност“), който изисква благоговение и почитание от страна на слушателите.

III. СЪЩНОСТ НА ЕПОПЕЯТА.

„СЪЩИНСКА“ И „ЛИЧНА“ ЕПОПЕЯ

Ние намираме епопеята не само като отдавна завършен, но и като дълбоко състарен жанр.¹⁰

Михаил Бахтин — „Епопея и романият“

Такова е мнението на големия съветски литературовед за епопеята. За него изучаването на всички епически жанрове с изключение на романа „е аналогично на изучаването на мъртвите езици, докато изучаването на романа е аналогично на изучаването на живите езици, при това на младите“¹¹. В този смисъл в настоящото изследване има нещо реставрационно, нещо откривателско. Но за едно не можем да се съгласим с М.М.Бахтин — за това, че той елиминира развитието на всички жанрове с изключение на романа. Епопеята е наистина завършен жанр, дори е един от най-рано завършените в развитието на художествената словесност. Но това не означава, че е престанал да съществува. Епопеята съществува, като се трансформира и въздейства върху другите жанрове. Въздейства и на „все още незавършения жанр“ на романа — доказва го такава жанрова форма като романа-епопея. Стана дума, че този процес на въздействие от страна на епопеята можем да наречем „епопеизиране“ (по подобие на термина на Бахтин, обозначаващ въздействието на романия жанр — „романизация“). Най-отчетливо се забелязва епопеизирането на поемата и романа, защото те имат най-близки жанрови особености по отношение на епопеята. Поемата се родее с епопеята, като техни общи жанрови характеристики са наличието на епично (някакъв сюжет — в условен смисъл при поемата), на определено чувство (при епопеята — патетична приповдигна-

⁹ Шкловски, В. Тетива. Варна, 1977, с. 120.

¹⁰ Бахтин, М. Въпроси на литературата и естетиката. С., 1983, с. 496.

¹¹ Пак там, с. 497.

тост). Наред с това и за двата жанра е характерна мерената реч. Ето защо в опростен вид и поемата, и епопеята са стихотворни творби, разказващи за *нещо*, при което това *нещо* е жанров определител за епопеята (голямо историческо събитие с изключително значение за даден народ), докато за поемата то е само тематично-сюжетна характеристика, без да засяга същността на жанровата форма. Мисля, че **би** могло да се говори дори за генетична връзка на поемата и романа с епопеята. Романът унаследява от епопеята много черти по отношение на интерпретиране на теми и сюжети, на изграждането на композицията и образната система.

Наличието на такива общи жанрови особености е основа за взаимно въздействие на жанровете. Затова не бива да отричаме съществуването и на двата процеса — романизиране и епопеизиране.

Проблемът за същността на епопеята има връзка с жанровите ѝ характеристики, но двете (същност и жанр) за мен не са идентични. Под същност ще разбирам нейното идеологическо съдържание (в широкия смисъл на думата). А идеологическото е от първостепенно значение за епопеята. Епопейният жанр е рожба на време, в което обществено-колективното и културно-художественото са слети в едно неразчленимо синкретично единство и затова идеологическото е един вид еманация на това единство.

За първобитния човек според Е. М. Мелетински своят колектив е съвпадал с човечеството, т. е. за него единственото разумно е било *ние*, а всичко друго е част от природата (включително и враждебните племена). Георги Гачев в книгата си „Панорама на световната литература (История на художествения образ)“ доразвива тази теза. Сблъсъкът с другия подтиква осъзнаването и отличаването на другия от себе си, което от своя страна води до осъзнаването на себе си.

Словото като неразделна част от живота на колектива — в труда, в ритуала, в целия бит — е основният инструмент на епопеята. То може да назовава времето: минало, настояще, бъдеще (независимо от това, дали представата за времето е линейна, или кръгова). С възникването на представата за миналото се свързва култът към *живелите преди нас*, култът към прадедите, които са били по-смели, по-силни, по-храбри, по-могъщи, по... и затова са пример за потомците. Бахтин има право да направи заключението: „Невъзможно е да бъдеш велик в своето време. Величието винаги апелира към потомците, за които то ще стане минало (ще се окаже в образа на далечината), ще стане обект на паметта, а не обект на живото виждане и контакта.“¹²

В цитираната студия „Епосът и романът“ Бахтин разглежда три конститутивни черти на епопеята, които имат отношение към проблема, на който се спираме — за раждането на знанието за миналото и неговото отношение към същността на епопейния жанр. Тези три конститутивни черти са:

- 1) национално-епическото минало като обект на епопеята;
- 2) националното предание като източник на епопеята;
- 3) отделеност на епопейния свят от съвременността (времето на твореца), т. е. наличие на епопейна дистанция.

Според Бахтин присъщи на епопеята са двете темпорални равнища: времето на събитието и времето на автора. Но мисля, че съвременният прочит на класическите епопеи налага и още едно, трето темпорално равнище — това на читателя. Тези равнища, освен че са характеристика на времето, са и характеристика на морално-етичната ценностна система. Затова те са ценностни. Образа на Терсит съвременният читател възприема от едно ново, трето темпорално и ценностно равнище, което е различно от това на събитието и на автора, въпреки че самият характер на епопеята предполага по-голяма близост на равнищата на автора (певеца) и читателя (слушателя). Защото ценностната система се локализира в „абсолютното минало“ (Гьоте и Шилер), което е цял един свят — всеобхватен, детайлен; свят, в който е всичко подредено, ясно и понятно. Така ценностната система придобива характер на традиция, която трябва да се спазва и която обуславя личностното поведение — рамкира го в територията на опре-

¹² Пак там.

делящото моралния и етичния облик на колектива. Т. е. става дума за т. нар. „историческа инверсия“. При нея опозицията минало—настояще се превръща в ценностна и идейна доминанта. Така Омир разказва на слушателите (читателите) си за силни, величави, богоравни герои. А етиката, която той налага, се изчерпва с две понятия, слава и позор (срам); оттам идва и естетизацията на смъртта. Южнославянският епосеен цикъл за Крали Марко има по-специфични особености: поробеният човек намира в подвизите на юнака своеобразна морална подкрепа за самосъзнанието си; от юнашките песни и предания той черпи и своя оптимизъм: Крали Марко е заспал, но ще се събуди и. . .

Според Хегел епопеята се създава тогава, когато един народ притежава изкуството да опише себе си. Тази осъзната поетическа функция на епопейното е в тясна връзка със същността на жанра: колективът, народът, нацията да са се осъзнали до такава степен, че да се самооценяват посредством своето минало. Миналото е най-често историческо събитие, в което се изявява колективният дух в своята целокупност. Целокупността се изразява в това, че в епопеята се сливат „религиозното съзнание за всички дълбочини на човешкия дух“ и „конкретното налично битие, политическият и домашният живот“. Тази обхватност на епопеята дава право на автора на „Естетика“ да заяви, че тя е „преданието, книгата, библията на един народ и всяка голяма и значителна нация има такива абсолютно първи книги, в които се изказва за нея онова, което е неин първоначален дух“¹³. Типично Хегелова е тезата, че духът на епохата и нацията се съсредоточават в индивидуалния гений на един поет.

Трудно можем да се съгласим с това, защото „същинската“ епопея (която самият Хегел противопоставя на „изкуствено създадената“, авторската) е в същността си рожба на безименния фолклорен творец. Този проблем опира и до толкова дискутирания Омиров въпрос, но що се отнася до него, едно е сигурно — че „Илиада и „Одисея“ са творби на устното творчество или поне в основата на епопейното е безименното, фолклорното.

Историческото събитие, което е в центъра на епопеята, най-често е военен конфликт. „Най-общо конфликтът на *състоянието на война* може да се посочи като най-съответстваща на епоса ситуация. Защото тъкмо във войната се привежда в движение цялата нация. . .“¹⁴ Във военния конфликт два колектива, два народа, две нации застават един срещу друг и заедно с това проявяват своята същност, своя „дух“ (в Хегелов смисъл — като еманация на националното). Епопейна тема е борбата за отвоюване (и запазване) на родната земя. Това е вариация на основната епопейна тема — военния конфликт. В нея най-много е необходимо единството на колектива, който се противопоставя на външния завоевател. И отново опираме до идеологическия смисъл на епопеята, който е същинската нейна функция: да обединява и сплотява, да издига националното (в широк смисъл на думата) самочувствие, за да може да се отстои на врага и на разрушаващото време.

Същинският епосеен свят е свят на миналото — на великото и служещо за пример минало. Затова и предполага наличието само на *една гледна точка* към него — това е гледната точка на колектива, а не на много индивидуални автори. Ето защо в по-ново време епопеята става все по-трудно достижим жанр: авторът се стреми да доближи своята гледна точка до общата, колективната, но сливането на двете гледни точки е невъзможно, защото човешкото общество отдавна се е разединило в процеса на историческото развитие. Гледната точка на всеки индивидуален автор представлява различен, собствен, индивидуален, а не колективен поглед към епопейното минало. Това слага своя отпечатък върху „авторските“ епопеи и налага въпроса: епопеи ли са те изобщо? Този въпрос изисква по-специално внимание.

Още Хегел в своята „Естетика“ противопоставя „първоначалните“ на „изкуствено създадените“ епопеи в лицето на Омир и Вергилий по отношение на изобразяването на света на боговете. При Омир има хармония и единство (въпреки че той представя бо-

¹³ Хегел, Г. В. Ф. Естетика. Т. 2, С., 1969, с. 555.

¹⁴ Пак там, с. 573.

говете като хората — с недостатъци, пристрастия и мнителност), а Вергилий не успява да избегне травестията, неговата „Енеида“ носи белезите на условното, измисленото, и затова „начинът на светосъзерцание на поета е коренно различен от света, който той иска да ни представи“¹⁵.

„Същинските“ и „личните“ епопеи се противопоставят по признака първичност — вторичност. Личните епопеи имат за образец същинските — „Илиада“ векове наред е била канон като художествена форма и съдържание, била е образец, който са се стремели да достигнат индивидуалните творци. Линията на подражание на „същинската“ епопея в литературното развитие се усложнява все повече и повече. „Енеида“ на Вергилий е подражание на Омировите епопеи: първата ѝ част подражава на „Одисея“ (приключенията на Еней и другарите му по море, преди да бъде достигната заветната цел — изпълняването на мисията на героя), а втората — на „Илиада“ (в центъра е военен конфликт, частта завършва с двубой между двамата най-силни герои в двата лагера). „Божествена комедия“ на Данте от своя страна е подражание на Вергилий, но това подражание не се изразява във фотографски точно преснимане (каквото е „Енеида“ спрямо „Илиада“ и „Одисея“) на сюжет, герои, теми. . . Данте по-скоро школува у Вергилий, като възприема някои черти от поетиката на „Енеида“, някои идеи и мотиви — слизането в отвъдния свят (мотив и в християнската митология), което сигнализира за наличието на мисия. А мисията на Данте (твореца, поета!) е да обедини — макар и духовно — резединената родина.

„Авторовата“ епопея вече се превръща в „редово“ художествено произведение, без да е „обременена“ с такива ценностни и идеологически функции като „същинската“ епопея (да е единствен, единен и цялостен пример, идеал и памет на колектива). „Личната“ епопея има най-вече художествени, самостоятелно естетически функции, макар в тях да има и определен идеологически момент съобразно с намеренията на *автора*. Но „същинската“ епопея е лишена от такива авторови предубеждения, които малко или много натежават в художествения текст. За нея първостепенно значимо е не индивидуалното, а колективното — колективът чувства себе си единен, наличието на осъзнал себе си творец (автор) говори за присъствието на индивидуално. Авторът може да има и колективистични цели и подбуди, но самият факт, че съществува *автор*, свидетелства за това, че социумът вече не е единен. А това изменя същността на епопеята. Ето защо смятам, че използването на термини като „същинска“ и „лична“ епопея е излишно.

Литературни произведения като „Енеида“ на Вергилий, „Освободеният Ерусалим“ на Торквато Тасо, „Бесният Орландо“ на Ариосто, „Божествена комедия“ на Данте Алигиери, „Изгубеният рай“ на Милтън, „Франсиада“ на Ронсар, „Хенриада“ на Волтер, „Месиада“ на Клопшок. . . — всички те са опити за създаване на епопеи във време на съществуването на развита литературна традиция. Те са „учени поеми“ — създадени по законите на епопейния жанр. Едни от тях са героични поеми, а други (като „Божествена комедия“ и „Изгубеният рай“) са религиозно-християнски. Но не са епопеи, защото е изменена *същността на жанра*, показващ сплотеността на колектива в лицето на епопейния свят като идеал и пример за подражание.

¹⁵ Пак там, с. 592.