

Поезия и проза — поетика и реторика

Михаил Гаспаров

1. Противопоставянето между поезията и прозата е изходно за всички култури, в които се формира художествена словесност, последвана от теоретическото ѝ осмисляне. През най-ранните етапи от формирането на обществото в практиката на общуването се обособяват определени текстове с повишена значимост, т. е. текстове, които спомагат за сплотяването на обществото. Поради повишената си значимост те подлежат на често и точно повтаряне. Това задължава да им се придава удобна за запомняне форма. По-удобно се запомня онова, което може да се преразкаже не с всякакви думи и словосъчетания, а само с такива, които са специално подбрани. Отпадат думите, които не влизат в кръга на нестандартната, различна от разговорната лексика; отпадат словосъчетанията, които не се вменват в ритъма; отпадат образите и мотивите, нетрадиционни в даденото приложение. Това са предимно текстове със сакрален характер, в които отклонението от точността на повторението е особено опасно. Но по същите съображения в стихотворна форма са се излагали и текстовете на законите — на староегипетските, староегипетските, фригийските, а според някои сведения и на критските в Древна Гърция. Поезията предшества прозата — това се е осъзнавало още през античността (Дион Хризостом, 12, 28).

Когато поезията престава да бъде част от ритуала, представата за нейната сакралност се пази още дълго време. Омир започва двете свои поеми с обръщение към Музата: „Музо, възпей...“ в *Илиада*, „Музо, запей ми...“ в *Одисея*; Хезиод в началото на *Теогония* описва как Музите му се явили на Хеликон и го научили да съчинява стихове; Калимах повтаря това в началото на своите *Причини*. У Пиндар обръщение към божеството се съдържа почти във всяка ода. Едва през следващия етап от развитието на античната поезия, при прехода от Гърция към Рим, този мотив за боговдъхновеността отслабва. Основоположникът на римската поезия Ений в началото на своите *Летописи* изобразява как насън му се явили вече не Музите, а сянката на Омир, известявайки, че в него се е преселила душата на Омир; Лукреций все още започва поемата си с обръщение към Венера, но като се започне от Вергилий, традиционно начало на героическата поезия става не „Музо, възпей...“, а „Пея за...“

Тази изключително древна представа за боговдъхновеността на поезията получава формулировка във философията на Древна Гърция.

Във *Федър* (245 а) Платон представя поезията като разновидност на свещеното безумие — наред с пророчеството и шаманското изстъпление: „Третият вид налудна обзетост е от Музите. Обземе ли нежна и чиста душа, тя я въздига до вакхически ентусиазъм и я подбужда към сътворяване на химни и на други видове поезия. Украсила безброй произведения на древните, тази лудост възпитава по-късните поколения. А който достигне до портите на поезията без музината лудост, с убеждението, че занаятът стига, за да стане добър поет, и сам е слаб творец, и творчеството му на разумен бледнее пред поезията на обладаните от лудост“¹. Повъзрастният съвременник и идеен антагонист на Платон, Демокрит, в тази представа неочаквано съвпада с него изключително близко: според думите на Хораций (*Поетика*, 295–296) „Демокрит над изкуството слага таланта, // от Хеликон той изключва поетите с трезвен разсъдък“².

Разбира се, що се отнася до боговдъхновената поезия, въпросът за създаването на поетика, за систематизацията на особеностите на поетичния стил просто е бил невъзможен. На пръв поглед поетическата форма се е раждала от само себе си относно предмета на вдъхновението. Показателно е, че в самите поетични текстове се говори само за съдържанието на вдъхновението, а не за формата на вдъхновяваните стихове: на Хезиод Музите разкриват „произхода на боговете“, а на Калимах — „причините“ за различните земни явления и обичаи.

Показателно е обаче и това, че още у Платон и Демокрит тази представа за боговдъхновена поезия е полемично заострена срещу другата представа — за това, че творчеството е възможно единствено благодарение на „изкуството“, „занаята“, без помощта на боговете. Можем да предположим, че зад тази „обезбожена“ концепция също стои поетична традиция, но не на големите форми, подобни на епоса на Омир или Хезиод, а на малките форми — ямбите на Архилох и Хипонакт, епиграмите на Симонид и Фокилид. Няма никакви свидетелства, че лютите нападки на Архилох срещу близките му са били съпроводжани от молби към боговете за вдъхновение — пък и е трудно да си го представим. Големите произведения се създават с помощта на „вдъхновението“, „таланта“, малките — с помощта на „изкуството“, „занаята“, „майсторството“ („*techné*“). По-нататък ще видим какво развитие получава това противопоставяне в късните антични теории за поетиката.

Науката поетика може да се развива единствено върху основата на концепцията за „изкуството“, „занаята“. И за да може тя да се появи, е било нужно поезията на големите форми да престане да засенчва поезията на малките форми, да станат те равни в очите на читателя. На свой ред за това е било нужно съдържанието на големите форми (за разлика от малките) да престане да изглежда боговдъхновено, възванията на епиците към Музите да започнат да се възприемат като условност. Тъкмо това се извършва в гръцката култура в продължение на двеста години, между VI

¹ Вж. Платон. Диалози. Превод Б. Богданов. Т. 2. С., 1982, с. 513. — Бел. прев.

² Вж. Хораций. Поетическо изкуство. Превод Г. Батаклиев. С., 1983, с. 30. — Бел. прев.

и IV в. пр. н. е. Израз на този идеен преврат става критиката на епиците, а след това на трагиците за това, че съдържанието на техните поеми е лошо и въздейства лошо на слушателите. Началото на този процес поставя един поет — философът Ксенофан, който обвинява Омир и Хезиод в това, че те изобразяват боговете по образ и подобие на хората, като приписват на боговете човешки пороци. Края на този процес бележи един прозаик — философът Платон, който изгонва епичните и трагичните поети от идеалната държава затова, че те, първо, невярно изобразяват действителния свят (т. е. света на идеите), и второ, възбуждат у слушателите страсти, вместо да ги насочват към разума. В държавата остават само съчинителите на химни на боговете — явно само те според Платон отговарят на представата за боговдъхновеността. В съответствие с това във *Федър* (248 d e) Платон различава „поклонници на Мъдростта, предани на Музите“, и „поети и други подражатели“; в йерархията на душите първите заемат най-висшата степен, а вторите едва шестата от деветте степени (редом със занаятчиите). Боговдъхновените поети явно принадлежат към първите (наред с философите), а поетите, които не владеят внушено от боговете съдържание — към вторите. За Платон това не са просто съчинителите на ямби и епиграми (за такива той дори не споменава), а епиците и драматурзите.

Виждаме как в хода на този културен преврат фино и ясно се определя разликата между съдържанието на литературното произведение, породено от личната дарба, вдъхновено (или не вдъхновено) от боговете, и неговата форма, стила, който остава дело на човешкия занаят. Това се вижда и от най-стария паметник на гръцката литературна критика в тесния смисъл на думата — от агона на Есхил и Еврипид в комедията на Аристофан *Жабите* (края на V в. пр. н. е.). Различните обвинения на двамата критици рязко се делят на най-идейно отвлечени — на какво учи гражданите всеки поет? — и най-технически конкретни — за неясните думи у Есхил, за маниерните ритми у Еврипид. От разсъжденията от втория тип се раждат реториката и поетиката, разсъжденията от първия тип остават в арсенала на философите моралисти.

2. Вдъхновението осенява конкретен човек — автора. Той е носител на гласа на божеството. Вдъхновението се дава единствено на избраници, школовката е общодостъпна. Боговдъхновеното авторство е критерий за литературност: за пълноценна литература се смятат само вдъхновените произведения. Редом с тях ямбите на Архилох или сентенциите на Фокилид се възприемат като битово, а не като литературно явление. Такава е била първоначалната ценностна система в античната словесност. Тя започва да се променя, когато прозата започва да претендира за литературност.

Докато поезията изпъквала като привилегирован носител на художественото слово, прозата оставала носител на деловата реч. В тази роля тя била изключително тясно свързана с писмеността: поезията се запомняла по слух, прозата се нуждаела от писмена опора, за да бъде запомнена. Най-старите писмени паметници, както от Близкия Изток,

така и от критско-микенския свят, имат делови характер, преди всичко стопански и политически. Ново качество прозата придобива в гръцкия свят от VI–IV в. пр. н. е. Стремителното натрупване на нови знания, предимно за непознатите краища на гръцкия и варварския свят, поражда историко-географската проза на логографите; внезапната поява на нови догадки, които преосмисляли и изтласквали старата митология, поражда ранната философска проза. Най-късно от всички, но най-шумно започва да се развива ораторската проза: за тази цел е бил нужен преломът в съзнанието по посока на егоцентричната представа за това, че съвременността е не по-малко важна и не по-малко заслужава писмено фиксиране от древността или екзотиката.

Превръщайки се от делова писменост в литературна, прозата започва да отправя претенции и към художествените похвати на поезията. За нея това е било нещо като патент за литературност. Философската проза още от самото си начало приема тържествения пророческо-неясен стил; такъв е Хераклит, който не предава книгата си за разпространение, а я дава на съхранение в храма на Артемида Ефеска. Историческата проза придобива литературност при прехода от ранните неголеми „логоси“ или сборници с логоси към големите форми — например прозаичният епос на Херодот или военната хроника на Тукидид, която той, според собствените му думи, се стараел да направи „вечно творение“. Ораторската проза е преобразена от софистите, които я въоръжават със средството, отдавна залегнало в основата на всяка поезия — паралелизма, подсилен откъм смисловата страна с антитезата, а от звуковата страна — с подобие на рима. В съгъстен вид (например у Горгий, първия реформатор на красноречието) тези похвати остават експеримент, но в повече или по-малко отслабнал вид стават основа на стилистичния строеж на цялата по-нататъшна антична проза.

Новата проза не е можела да вземе от старата поезия само един, най-характерния признак на литературността — боговдъхновеността. Появява се авторът, но изчезва богът. „Херодот от Халикарнас излага тук своите издирвания...“, „Атинянинът Тукидид описа как е протекла войната между пелопонесците и атиняните...“. Поетите на големите форми не споменават имената си — *Илиадата* изрича не Омир, а Музата чрез неговите уста. (Поетите на малките форми, Сафо или Фокилид, с охота се назовават по име.) Херодот или Тукидид бързат да назоват имената си, но не като глашатаи на истината, а като гаранتي за достоверността на събраните факти. Ораторската проза прави още една крачка напред. Тук авторството на речта не буди съмнения: ораторът застава пред народа. На съмнение се подлага друго — правото на речта да се смята за литературна. Редовият оратор изказва делови предложения по разискваното дело, които се забравят веднага щом делото бъде решено. Ораторът с нова школовка излага своите доводи толкова последователно и стройно, че те се запомнят независимо от същността на делото — като самоценност. Критерий за литературност става единствено стилът. В подкрепа на това именно в края на V в. пр. н. е. в Сицилия се появява първият учебник по

реторика (на Тизий и Кораке) — т. е. ръководство по стил на речта независимо от конкретното ѝ съдържание.

Организираната по такъв начин проза лесно поема бремето на новото, рационалистично мислене и започва да изтласква поезията като пазителка на традиционния митологически светоглед. Пети век пр. н. е. остава в историята на античната литература като век на поезията с трима велики трагичи, IV в. пр. н. е. — като век на прозата с Платон и Демостен. Разбира се, има някаква случайност в това, че прозата от V в. и поезията от IV в. са достигнали до нас по-оскъдно, но този подбор е извършен предимно от самата античност. Отвоювайки словесна територия от поезията, прозата като че ли сама се нагърбва да продължи традицията на поетическите жанрове. В системата на вкусовете историята заема мястото на епоса, тържественото красноречие — мястото на химническата лирика, а философският диалог — мястото на драмата. Онова, което няма съответствия в поезията, и в прозата остава в периферията на литературното съзнание: например новелата с дълбоките си фолклорни корени се разраства в жанра на така наречения античен роман, но той така и не получава признание във високата литература, съществувайки единствено като „масово четиво“ — чак до последните векове на античността, когато и той бива залят от вълната на реторичната преработка.

В хода на тази прозаизация на гръцката словесност в заника на нейния класически период се сменят две вълни.

Първата, както видяхме, е увлечението по наследените от поезията форми. Във философията след Хераклит най-висшата проява на този поетически възвишен стил откриваме у Платон. В красноречието от експериментите на Горгий линията върви към парадните речи на Хегезий, съвременник на Александър Велики; потомците го осмиват и от неговите произведения се запазват само отделни парадоксално маниерни откъси, той става образец за масовата продукция на така нареченото азианско красноречие, което господства в елинистичната словесност повече от два века. В историята това е така наречената „драматична историография“ на Дурид и Филарх — този термин е условен и за отнасящите се към нея съчинения ние знаем предимно от критическите отзиви, но ориентацията на редица историци не към съобщаването на сведения, а към емоционалния потрес на своите читатели е вън от съмнение.

След това настъпва втората вълна — реакцията срещу поетическите похвати, самоосъзнаването и самоограничаването на прозата. Границата в случая минава между IV и III в. пр. н. е., в началото на елинистичната култура, която се развива в други източни региони и усвоява културната традиция от книгите. Центрове на културата стават книгохранилищата (Александрийската библиотека и др.), книжовната продукция придобива пропорции, които ще останат завинаги: поезията ще е много по-малко от прозата, художествената проза — много по-малко от учебната, научната и деловата. Прозата, която не претендира за литературност (техническият термин е „хипомнеми“, „коментари“), започва постоянно да се чувства редом с художествената проза и да възбужда в нея тенденции ту към

привличане, ту към отблъскване. „Да се върне към нелитературността“ се стреми философската и донякъде ораторската проза, а „да се отласне от нелитературността“ — ораторската.

Във философията тази реакция възпламват стоиците след Платон. Аристотел все още съвместява литературния стил на „екзотерическите“ произведения (недостигнали до нас) и деловия, сух и неясен стил на „езотерическите“ произведения, а стоиците използват само деловия стил. След това претенциите за литературност напълно изчезват от творческата философия и остават единствено в популяризаторската — в така наречената „философстваща реторика“ на II в. от н. е. В историята същото прави Полибий, упорит критик на историографията, която цели художествения ефект: обратно на съблазнителното твърдение на Аристотел, че „поезията е по-философска и по-сериозна от историята. Поезията говори предимно за общото, а историята за единичното“ (*Поетика*, 1452 в, 5–8)³ — той единствен развива мисълта, че в последователността на единичните исторически събития също се очертават общи закони. След това „деловата“ и „реторичната“ история съществуват съвместно, като образуват цяла гама преходни форми — така например в латинската историография *Записките* на Цезар забележимо са стилизирани в духа на деловата проза, съчинението на Тит Ливий — в духа на епоса, а книгите на Тацит — в духа на трагедията.

В красноречието реакцията намира израз в атицизма — призив за насочване (пренебрегвайки модната азианска пищност) към по-сдържания език и стил на авторите от класическата епоха; всъщност това е опит на идеалите за „въдъхновението“ и „майсторството“ да се противопостави идеалът на „подражанието“ — за това ще стане дума по-нататък. В случая съдбата на тази антипоетическа реакция се оказва повече от своеобразна: в сферата на езика атицизмът побеждава и късните произведения на гръцкото красноречие вече се съчиняват на изкуствено възродения стародавен атически диалект, а в сферата на стила азианството запазва позициите си — пишният и маниерен стил остава господстващ и самият атически диалект влиза в него като елемент и само го укрепва. Така е в гръцката литература; в римската литература, където няма диалект, подлежащ на възраждане, аналозиите на атицизма преминават само като изблици под формата на естетското увлечение през I в. пр. н. е. (при Цицерон) и на архаистичната мода през II в. от н. е. (при Фронто).

3. Следователно преломът между епохите на отстъпващата поезия и на настъпващата проза се отнася към IV в. пр. н. е. Това именно е времето на формирането на античната теория на словесността: поетиката и реториката. В съответствие с историческия момент поетиката се ражда от погледа назад, към изминалия етап от развитието на словесността, а реториката — от погледа напред, към сферата на предстоящото творчество.

³ Вж. Аристотел. За поетическото изкуство. Превод Ал. Ничев. С., 1993, с. 77. — Бел. прев.

Поетиката се изгражда като описателна наука, като пособие за разбиране, а реториката — като нормативна наука, като пособие за съчиняване. Разбира се, чистотата на това деление не е могла да бъде строго издържана: именно епизодите на техните взаимовлияния формират историята на античната теория на словесността от следкласическата епоха. Върху тези взаимовлияния налага отпечатък и въздействието на паралелните явления — по-нататъшната еволюция на поезията и прозата, от една страна, и умозренията на елинистичните философски школи — от друга.

Уникалността на преломния IV в. пр. н. е. определя и уникалността на първия и главен паметник на античната теория на словесността, създаден по това време — *Поетиката* на Аристотел. По своето съдържание това е най-задълбоченото проникване в проблематиката на изкуството през цялата история на античността — поне така изглежда от гледна точка на нашето време, тъй като от XVIII в. насам то съсредоточава вниманието си върху същите проблеми на поетиката, които поставя Аристотел. По влиянието си обаче върху развитието на античната литературна теория *Поетиката* на Аристотел остава почти без последици. От нея са усвоени само откъслечни понятия, предимно от втора ръка и предимно в други комбинации, които почти нищо не оставят от мисълта на Аристотел. Защо — ще видим.

За Аристотел поезията е само една от многото части на действителността, подлежащи на осмисляне от гледна точка на неговата всеобхватна реалистична философия, наред с анатомията на мекотелите и метеорологичните явления. Разбираемо е, че в качеството на материал са избрани най-забележимите жанрове, т. е. големите: древният епос и съвременната трагедия и комедия. В запазилата се I книга на *Поетиката* се разглеждат трагедията и заедно с нея епосът, в недостигналата до нас II книга се е разглеждала комедията. Когато Аристотел пише *Поетиката*, трагедията (и още повече комедията) все още са живи жанрове в атинския културен живот и на великите трагици от V в. той гледа през призмата на вкусовете на IV в., ценейки динамичността на разгръщащото се действие и патетичността на изобразяваното страдание — макар че тези два признака на най-добрата трагедия често не съвпадали. За съжаление ние твърде слабо познаваме произведенията на трагиците от IV в. и връзката между отвлечената теория и конкретните вкусове на Аристотел се налущва само приблизително.

За борбата между вдъхновението и стила като признаци на литературността Аристотел е глух. Той вижда нещата другояче: за него спецификата на литературата е нейната форма за рационалистично опознаване на света. За тази цел той издига двете свои основни понятия: мимезис (подражание) и катарзис (пречистване). Неговата изходна позиция е: „хората... първите си знания придобиват чрез подражание. Второ, всички хора изпитват удоволствие от изобразеното... Причина за това е още фактът, че познанието е във висша степен приятно не само за философите, но и за останалите хора... Хората изпитват радост, когато гледат картини, защото, като ги съзерцават, могат да се учат и умозаклучават какво

представя всяко нещо — например, че това е този и този човек. Ако гледащият не го е виждал по-рано, творбата ще му достави удоволствие не с това, че е подражание, а с изпълнението си, с багрите си или с друга подобна причина“ (1448 в, 5–20)⁴. Човекът на новото време би развил тази мисъл другояче, предполагайки, че в непознатото изображение интересът е привлечен преди всичко от съдържанието, а пред познато изображение вниманието на зрителя е достатъчно, за да се любовува той и на изпълнението (така разсъждава Н. Чернишевски). Но за Аристотел е важно да представи процеса не като пасивно познание, а като активно узнаване, съпоставяне на току-що видяното с вече познатото. В поезията убедителното подобие на действителността се постига по два начина: чрез наблюдение отвън с помощта на гъвкаво въображение и чрез преживяване отвътре с помощта на вдъхновено превъплъщаване: „Защото най-убедителни са онези, които се намират в афектни състояния... и вълнува онзи, който сам се вълнува... Поради това поезията е присъща или на надарения, или на екзалтирания човек. Първите от тях лесно се превъплъщават, а вторите изпадат в екстаз“ (1455 а, 30–34)⁵; в арабския превод е запазен още по-рационалистичен вариант: „е присъща по-скоро на надарения, отколкото на екзалтирания човек“. Така Платоновият идеал за ирационалния поет се включва в по-широката система на рационалната поетика; така естетическото въздействие на занаятчийската „форма“ се приближава по значение до въздействието на вдъхновеното „съдържание“. През равнодушието на философа отново просветват неизбежните понятия: вдъхновеното авторство и усвояваният стил.

Познанието е главно за зрителя, но познанието е главно и за действащото лице на литературното произведение. Платон смята, че човешките заблуди започват от неправилните понятия, а Аристотел смята, че те започват едва от неправилните операции с понятията, и затова разработва науката логика. Той смята също, че осмислянето на действителността започва не от характеристиките, а от взаимодействието на характеристиките, и затова в центъра на поетиката той поставя не характера, а сюжета. В центъра на сюжета на свой ред се оказва преломът („перипетията“) — преходът от нещастие към щастие. Аристотел много е искал преходът към нещастие, признакът на трагедията, и узнаването (познаването) като очевиден опит на познанието да съвпадат; на такова съвпадение отговаряла само една трагедия — *Едип цар* на Софокъл и затова за Аристотел (и за цялата по-нататъшна естетика) тя става най-главната представителка на цялата антична трагедия. Формализацията, рационализацията на съдържанието (включително и на образа за моделиране на трагическия сюжет върху примера на *Ифигения в Таврида*) е основна грижа на Аристотел. Но за потомците това се оказва безинтересно и ние ще видим как проблемът за жанра всъщност отпада от античната поетика.

⁴ Вж. Аристотел. Цит. съч., с. 70. — Бел. прев.

⁵ Пак там, с. 86. — Бел. прев.

Докато понятието „мимезис“ обяснява рационалната страна във възприемането на поезията, понятието „катарзис“ обяснява неговата емоционална страна. И в двата случая важно е било да се даде обяснение: защо ужасното и безобразното в живота е неприятно, а в художественото изображение е приятно? Отговорът „от обекта“, както видяхме, е: защото приятността от процеса на узнаването е по-силна, отколкото неприятността от узнавания предмет. Отговорът „от субекта“ се оказва по-труден: всъщност тук е трябвало да се обясни самата природа на естетическата наслада — защо възприемането на поезията независимо от нейното съдържание поражда у човека душевна хармония, позната на всеки, но трудно поддаваща се на определение. Ходът на Аристотеловата мисъл в случая може да бъде възстановен само приблизително.

Явно Аристотел е изхождал от очевидната разлика: сблъсъкът с ужасното и безобразното в живота е опасен (или най-малкото неприятен) за човека, т. е. предизвиква у него страх, а в изкуството не е опасен и не предизвиква страх. Освобождаването от страха е приятно: именно то е същността на естетическата емоция. Това освобождаване на душевния организъм от вредното чувство Аристотел, син на лекар, е назвал с обичайната дума, означаваща очистване на телесния организъм от вредните вещества — „катарзис“. Същевременно изгонваният страх има две проявления: пред лицето на ужасното като състрадание (зрителят съчувства на персонажа в неговата беда, защото си представя себе си в същата беда — *Реторика*, II, 1385 в, 15–20), а пред лицето на безобразното — като отвращение. Първото се случва в трагедията, второто в комедията. В комедията облекчаващият ефект, който се постига чрез пречистването от отвращението от страха, е добре известен: това е смехът. В трагедията аналогичният ефект е по-трудно доловим и няма готово название в езика. Затова по-подробното разясняване на понятието „катарзис“ Аристотел отлага до разглеждането на по-нагледен материал — комедията: заедно с II книга, посветена на комедията, то не е достигнало до нас. До нас е достигнал само намекът за него в I книга, посветена на трагедията, в знаменитата фраза: „трагедията е подражание на действие, сериозно и завършено, с определен обем, с украсена реч, различна в отделните части, което подражание с действие, а не с разказ, чрез състрадание и страх извършва очистване от подобни чувства“ (1449 в, 24–28)⁶. Нескончаемите разнотълкувания на тази фраза запълват, както е известно, цялата история на естетиката на новото време.

През античността това рационално определение на естетическата емоция било напълно забравено. Ще видим как елинистичната епоха отново се приближава до понятието за естетическата емоция и се опитва да се приближи до него от всички страни — но нито веднъж не си е спомнила за Аристотел. Защо? Защото Аристотел извежда своето определение от наблюденията си върху големите жанрове, върху трагедията, комедията и епоса; а за елинистичната епоха, макар и несъзнателно,

⁶ Пак там, с. 72. — Бел. прев.

предмет на естетическа наслада са били малките жанрове или неголеми откъси от големите жанрове (онова, което ще се нарече не „пойезис“, а „пойема“ — за това ще стане дума по-нататък). Опитът от възприемането на големите жанрове поражда рационалистичната поетика на Аристотел, а опитът от възприемането на малките жанрове — ирационалистичната поетика на късната античност.

Аристотеловото разбиране за катарзиса не отменя Платоновата представа за това, че душеполезни могат да бъдат само боговдъхновените химни за боговете, но все пак го въвежда в по-широката система на рационалистичната поетика. Той признава, че боговдъхновената възбуда дава на душата „излекуване и очистиране“, но редом поставя и освобождаването на душата „от състраданието и страха“, а едно стъпало по-надолу — обикновеното отпускане и „отмората“. Може би тези три вида душевно разведряване съответстват на високата лирика, на трагедията и комедията? Всички тези видове въздействие на изкуството „доставят на хората безобидна радост“ и трябва да се използват като средства за обществено възпитание (*Политика*, VIII, 1341 в, 45–1342 а, 25 — наистина тук става дума не толкова за поезията, колкото за неразривно свързаната с нея музика): същинското „възпитание“, „очистирането“ и „отмората“, съответно за по-образованата и за по-грубата публика. Този прагматичен аспект не получава подробна разработка в поетиката на Аристотел. Затова пък в реториката на Аристотел главен става именно той.

4. За Аристотел разликата между поетиката и реториката се определя от отколешното отношение към поезията като към художествена реч и към прозата като към делова реч. Както и за прадедите му, така и за него поезията е литературно явление, а прозата — извънлитературно, само че не защото поезията е написана в стихове, а прозата не е, а защото в поезията събитията и лицата са обобщени, а в прозата са конкретни. Поезията продължава традицията, за правилното ѝ разбиране е важно да се знае произходът на жанровете (т. е. типовете обобщение) от началото до постигането на „пълнотата на тяхната същност“ — затова *Поетиката* започва с умозрителни реконструкции на произхода на трагедията и комедията. Прозата не е свързана с традицията, нейните произведения нямат причини, а само цел. Тази цел е въздействието върху душите на слушателите: не отвлечено-оздравителното, а конкретно-мобилизиращото. За поезията главното е познанието, а за прозата — действието.

Съответно прозата трябва да се изгражда така, че да съответства, първо, на предмета, второ, на образа на говорещия, и трето, на разбирането на слушателите (*Реторика*, I, 1377 в, 21–23). Първа книга на *Реториката* е посветена на предмета на красноречието — щастието, ползата, благото (за политическата реч), доброто, красотата (за тържествената реч), справедливостта и несправедливостта (за съдебната реч). Втора книга е посветена на възприятието на слушащите — на чувствата гняв, милост, любов, страх, срам, състрадание, негодувание, завист, ревност, с различни оттенъци за различните възрасти и обществено положение. Едва след това Аристотел преминава към средствата, с които

трябва да разполага говорещият — към начините за аргументация (края на II книга). Идеалът за познанието не отпада, той, както и преди, остава обща рамка, в която се вписва актът на убеждаването чрез красноречие: както за Сократ и Платон, така и за Аристотел да разбереш правилно, означава да постъпиш правилно. Оттук и първите думи на *Реториката* (1354 а, 1): „Реториката е подобна на диалектиката“⁷ — диалектиката, философското разсъждение се стреми да постигне истината, ръководейки се единствено от ума, а реториката, ораторското убеждение, се стреми да създаде „мнение“, като отчита също и чувствата, които помагат или пречат на ума.

Забележително е колко малко внимание отделя Аристотел на стила, на техническата страна на словесното изкуство. Веднага се вижда, че за него това не е главното. Разбира се, всички негови конкретни съждения и оценки изцяло са основани именно върху стила и понякога той дори се издава: „Силата на писмената реч е повече в стила, отколкото в мислите...“ и др. Но това е сякаш предрефлексивното, извънтеоретичното равнище на неговото съзнание. Когато в *Поетиката* той говори за редките думи и за метафорите, а в *Реториката* — за метафорите и за периодите с ритъм, т. е. за необичайните неща и в думите, и в словосъчетанията, и в изреченията, то всичко това за него е второстепенен материал, който е слабо свързан с останалия и се посочва като че ли по задължение. В познавателната програма на Аристотел, чиято цел е да обхване посредством осмисляне всички явления на действителността, стилът не влиза: механиката на естетическото въздействие на словото за него не е интересна. Може би е смятал, че тя вече достатъчно е рационализирана от учебниците по реторика.

По-трудно забележимо, но не по-малко знаменателно е колко малко внимание отделя Аристотел на конкретните автори прозаисти — всъщност той не назовава нито едно име, макар всички бъдещи класици да са били негови съвременници (или дори вече са умрели) и преписите със знаменитите речи на Демостен вече са се предавали от ръка на ръка. Авторството за него също не е критерий за литературност: в системата на великия схематизатор няма място за индивидуалния автор.

Единственото изискване, което Аристотел предявява към философския стил, ориентиран само към познанието на предмета, е „яснотата“, т. е. граматическата правилност и словесната точност. За реторичния стил, ориентиран и към убеждаване, към казаното се прибавя и второ изискване — „уместността“, т. е. съответствието на образа на говорещия и на чувствата на слушащите. Тази уместност се реализира като различна степен на „пищността“ или „стегнатостта“ на стила. От тези Аристотелови положения после се развива реторичното учение за четирите достойнства на стила (правилност, яснота, уместност и украсеност) и за трите равнища на стила (високо, средно и ниско). Възможно е то да е започнало да се формира още у най-близкия продължител на Аристо-

⁷ Вж. Аристотел. Реторика. Превод Ал. Ничев. С., 1986, с. 415. — Бел. прев.

тел — неговия ученик Теофраст. На Теофраст се пада да систематизира идеите на своя учител и да ги приближи към практиката: учебници по реторика, както споменахме, започват да се съчиняват сто години преди Аристотел — към тях, изглежда, се е ориентирал и Теофраст при преработката на Аристотеловото наследство. Изглежда, той сближава поетиката с реториката именно по признака стил: поезията и ораторската проза за него еднакво се противопоставят на извънлитературната философска проза (като реч, ориентирана към слушателите, на речта, ориентирана към предмета, фр. 64/65 Верли).

Но когато била направена следващата крачка и разработката на поетиката и реториката се изпълзва от ръцете на философите, техните пътища стават твърде различни. Реториката се връща към професионалните ритори, поетиката става достояние на граматичите. Философският подход на Аристотел се оказва никому ненужен. Той не изчезва, но се опростява до баналност — скоро ще видим как. Това съвпада с прехода към новата културна епоха — елинизма, и с новите направления в еволюцията на поезията и прозата.

5. Елинизмът преобразява културната среда, в която се развиват словесността и науката за словесността: той създава единна хуманитарна образователна система, която се разпростира из целия гръцки, а след това и из римския свят. Образованието било тристепенно: „граматистът“ („литераторът“) учел децата да пишат и смятат, „граматикът“ — да четат класическите поети с филологически и реален коментар, „риторът“ — да усвояват навиците на практическото красноречие за държавна служба и изказвания в съда. Интересите на граматичите били насочени към миналото, а интересите на риторите — към настоящето (макар и често да са ги критикували за откъсване от действителността и увлечение по експерименталното, „школско“ красноречие — по фиктивните казуси на теми от несъществуващи закони и др.). Разработените от поетиката понятия по естествен начин преминават на разположение на граматичите, на които те са били необходими за правилната интерпретация на Омир и други автори; разработените от реториката понятия стават достояние на риторите, които обосновавали с тях практическите похвати на красноречието.

Следователно на пръв поглед поезията окончателно се оформя като сфера на улегналата традиционност и култа към школските автори, а прозата — като сфера на отзивчивото към съвременността новаторство. В действителност положението се оказва доста по-сложно. В поезията настъпва разкол между традиционалистичното направление, което се опира върху масовия вкус и изключително внимателно деформира обичайните форми, и експерименталното направление, което се опира върху елитарния познавач-ценител, предпочита малките и неулегнали форми и за свой предшественик обявява не канонизирания Омир, а смятания за второстепенен Хезиод. В Александрия през III в. пр. н. е. това намира израз в конфликта между ерудирания екстремизъм на Калимах и предпазливото модернизаторство на Аполон Родоски. В

ораторската проза също настъпва разкол, за което вече споменахме: основното направление в красноречието, променяйки се според общественения вкус по посока на поетизация на прозата, която се забелязва още при софистите, предизвиква консервативна реакция — „атицизма“, изискващ дистанциране от изискванията на масовата публика и съблюдаване на традицията на атическите класици на красноречието, преди всичко в областта на езика.

Тази грижа за езиковия традиционализъм идва в прозата от поезията, където всеки жанр устойчиво пазел онзи диалект на гръцкия език, върху основата на който той най-напред е възникнал: условно-йоническия в епоса, условно-дорическия в тържествената лирика, атическия — в диалозите на драмата. Забележително е това, че в поезията тази традиция се е крепяла стихийно, върху узуса и никога не се е отбелязвала от теоретичите на поетиката; в прозата обаче, където тя е била нововъведение, дебатите около чистотата на атическия диалект не стихвали и дори породили такъв отрасъл на словесността като съставянето на речници на атическите думи. По-късно ще видим защо.

Този конфликт между традиционализма и новаторството в античната литература не продължил дълго. В гръцката литература, както казахме, той се разиграва в средата на III в. пр. н. е. в Александрия; в римската литература той се повтаря през втората половина на I в. пр. н. е., в поколенията на Катул и Вергилий.

В гръцката литература той се изчерпва с това, че големите литературни жанрове остават традиционалистични, а предпазливите експерименти се съсредоточават в малките: сред епиграмите на Палатинската антология можем да открием нееднократни опити за решаване на една и съща тема с различни похвати, а сред поемите от II в. пр. н. е. — V в. н. е. — било то подражание на Хезиодовата дидактика (както е у Никандър или Опиан), или на Омировата героика (както е у Квинт Смиренски или Трифиодор), цари пълно еднообразие на стила; едва в самия заник на античността възниква исполинският монумент на маниеристично-неясния стил — епопеята на Нон за Дионис (IV в. от н. е.), но влияние върху по-късната литература Нон почти не оказва.

В латинската поезия конфликтът между традиционализма и новаторството се изчерпва със стремителната канонизация на творчеството на Вергилий, който наистина успява да обнови традиционните големи жанрове с новаторските постижения на малките. В римската литература Вергилий прави същото, което прави Аполоний Родоски в александрийската (неслучайно още древните коментатори ги сближават), но Аполоний така и си остава в сянката на своя велик гръцки предшественик Омир, а Вергилий напълно засенчва своя по-скромен римски предшественик Ений. За римските поети Вергилий остава неоспорим образец — дори автори, които твърде осезаемо се отклоняват от неговия стил (например Овидий), никога не му се противопоставят; единственият „бунтар“ е Лукан с неговия немитологичен епос и хиперболичен патос, но следващите поети

(Стаций и др.), макар и да са взели много от Лукановия стил, грижливо поместват приетото във вергилиевски рамки.

В сферата на прозата, която е по-живо свързана с интересите на съвременността, конфликтът между традиционализма и новаторството остава практически неизчерпан. Става дума, разбира се, преди всичко за ораторската проза и в нейните рамки — за парадното красноречие. Политическото и съдебното красноречие се оттегля на втори план; речите на тези жанрове, макар и понякога да се превръщат в сензации, рядко се препрочитат и преписват след епохата на Цицерон (и не са достигнали до нас). Историческата проза се раздвоява на предварителни извън-литературни „записки“, съсредоточени единствено върху подбора на фактите и не предназначени за публикуване (*Записките* на Цезар са изключение), и на опиращи се върху тях реторизирани съчинения за публика; степента на допустимост на реторизация е била обект на дискусии, от които до нас е останал памфлетът на Лукиан *Как трябва да се пише история*. Философската проза също, както казахме, се раздвоява (според традицията, тръгваща още от Аристотел) на извънлитературна, суха и неясна, за професионалисти, и на научнопопулярна, чиито теми риторите охотно използват за публични изказвания; първата дава съчиненията на Плотин, а втората — на Сенека, Дион Хризостом, Максим Тирски и др., разбира се, отново с различна степен на реторизация.

В парадното красноречие на гръцки език основен дискуссионен въпрос остава езикът: спорът се води за това до каква степен да се коригира стародавният атическия диалект и ораторите на „втората софистика“ от II в. от н. е. в случая стигат до ювелирни крайности, а споменатият Лукиан ги иронизира. В парадното красноречие на латински език основен дискуссионен въпрос става стилът. Тук за канонизиран класик е признат Цицерон — също тъй бързо и единодушно, както в поезията е признат Вергилий. Приетата от тях за латинската проза мярка на „азианската“ поетичност е призната за норма. Но инерцията на обществената потребност от ефектния („пищен“ или „подробен“) азиански стил продължава да действа и вече следващото поколение след Цицерон, така наречените школки ритори от I в. от н. е. правят още една крачка напред. В началото това изглежда като път към упадък, започват спорове, в които вземат участие и Сенека Стари, и Сенека Млади, и Петроний, и поетите сатирици, и Тацит, и дори гръцкият автор на трактата *За възвишеното* (показателно е, че проблемите на поетиката се възприемат като отвлячено-академични, а проблемите на реториката като насъщно-публицистични). На границата на II в. от н. е. почти възтържествувала цicerоновската неокласическа реакция срещу школското новаторство, нейни водачи са теоретикът Квинтилиан и практикът Плиний Млади; но това тържество е кратко и скоро латинската проза се превръща в неделимо царство на азианското красноречие (колкото по-масово, толкова по-опростено) и само от приличие прикривано с клетви за вярност към Цицерон.

Същността на всички тези събития, толкова остро преживявани от съвременниците, е една: литературата е престанала да бъде универсално средство за изразяване на общественото съзнание, а потребността от естетическа наслада се е обособила от потребността от познавателно просвещение и идейно възпитание.

Това означавало ново стъпало в развитието на човешките потребности и следователно е било крачка на културния прогрес. Но както и през по-късните епохи, този още не прозвучал принцип на „изкуство за изкуството“ отначало е възприет като вреден и пагубен, което именно и предизвиква ожесточена съпротива. В сферата на теорията на словесността това намира израз в борбата между изискванията към поезията, предявявани от традиционния дидактизъм, и назряващия естетически хедонизъм. Носители на първия са философите, а носители на втория — по-чувствителните към промените на вкуса ритори.

6. Видяхме как в поетиката и реториката на Аристотел се набелязва разграничаването на трите форми (или трите степени) на въздействието на поезията върху читателя/слушателя: „възпитание“ чрез вдъхновената лирика, „очистване“ чрез трагедията и епоса и „отдых“ чрез комедията. От това ясно се отделят двете форми на въздействие на прозата: познавателната чрез историческата, и погледната по-широко — научната проза („поезията е по-философска от историята“, „Емпедокъл не е поет, а естествовед“), и прагматическата чрез ораторската проза (науката съобщава на читателя обективни истини, а красноречието внушава на слушателя субективните мнения на говорещия). Аристотел с неговата постоянна грижа за златната среда най-много се интересува от средната степен — „пречистването“ чрез игровото осъзнаване на собствените страсти. През новата епоха именно тази златна среда престава да интересува когото и да било. Цялото внимание се съсредоточава върху крайностите: горе — върху познавателното и възпитателното въздействие на словесността, долу — върху чистия отдых и развлечението, което тя доставя. Приближаването към разбирането на специфичната художествена наслада от литературността въз основа на тези крайности е било по-трудно, отколкото то е било за Аристотел върху основата на златната среда.

Елинистичната култура е предимно книжна, театърът изгубва ролята, която е играл в Атина, дори произведенията на Есхил и Еврипид вече се възприемат не от сцената, а от книгите. Ето защо главен обект на обсъждане става не драмата, а епическата класика — Омир. Начало на александрийската филология стават изданията на Омир и неговия съперник Хезиод, предприети от Зенодот; и първата крачка на Зенодот не е изследователска, а оценъчна: той отбелязва върху полетата на своето издание местата, които според неговия вкус са несполучливи и следователно неомировски — поради неточност на думите или несвързаност на изобразяваните картини. Това дава тласък за изследването на детайлите на Омировата словоупотреба и Омировите представи за света и бита; тази работа започва самият Зенодот, а след сто години у Аристарх тя довежда до истинския исторически метод във филологията, до „тълку-

ването на Омир чрез Омир“. Но историческият подход не отменя теоретичните проблеми. Именно изследванията на Омировата картина на света показват колко е отдалечена тя от картината на света на човека от новата, елинистичната епоха и поставят въпроса: може ли в такъв случай Омир да служи като източник на познание и възпитание? Този въпрос с пределна острота поставя в Александрия Ератостен, който сам е не само филолог (и поет), но и голям астроном, географ и математик. Той отговаря еднозначно: не, „поетът си поставя за цел не да ни поучава, а да ни вълнува... не трябва да оценяваме стиховете според съдържащите се в тях мисли и да търсим в тях точни знания“ (Страбон, I, 2, 3 и 17): да се възстановява по картата пътят на Одисей, е също толкова безсмислена работа, както и да питаш кой майстор е направил меха с попътните ветрове, подарен на Одисей от Еол. Думата, употребена от Ератостен за обозначаване на художественото въздействие на поезията — „вълнува“ („психагогия“, буквално — „възбуждане на душевни движения“), е дума от арсенала на реториката: именно „да движи душата“ на слушателя се смята за главна задача на осъзналото себе си красноречие още от времето на софистите.

Поставеният от Ератостен въпрос и предложеният от него отговор предизвиква жива реакция не толкова от страна на учените, колкото от страна на философите на двете най-влиятелни школи на тази епоха — на стоиците, поборниците на разума, и на епикурейците, поборниците на чувствата. И едните, и другите са настроени рязко опозиционно спрямо реториката: в обществото през III–I в. пр. н. е. между философията и реториката се води борба за господство в образователната система — философите искат младежите след граматическите школи да отиват не в реторическите, а във философските и да се готвят не за „практическия“, а за „теоретичния“, по-извисения духовно живот. Но в своите възгледи спрямо словесността философите мълчаливо изхождат от понятията, издигнати именно от риторите. Ние вече знаем, че малко преди епохата на Аристотел в реториката се изгражда следната представа: ораторската проза трябва да съответства на предмета, на образа на говорещия и на разбирането на слушащите — и с това тя се отличава от философската проза, която трябва да съответства само на предмета. Стоиците и епикурейците пренасят тази представа от прозата и върху поезията. Аристотел вижда в поезията форма на познание — макар и низша в сравнение с философията (както реториката е низша форма на диалектиката), а стоиците и епикурейците виждат в поезията само средство за предаване на познанието в съответствие с разбирането на читателите.

Всъщност за тях поетът сега се уподобява на оратора; само че целта на оратора е да натрапи на слушателите своето субективно мнение, а целта на поета е да натрапи на читателя обективната истина. По-нататък между стоиците и епикурейците започва разминаване в зависимост от това дали те смятат поета за носител на обективната истина, или не.

За стоиците обективната истина е система от закономерности, произлизащи цялото мироздание — философ е този, който напълно го е

обхванал с разума си, слял се е и се е отъждествил със света. Този идеален философ изведнъж се оказва познавач на всичко в света — и на всички науки, и на всички занаяти, и на всички изкуства, включително и поет (това е един от най-осмиваните от критиката стоически парадокси). Това означавало, че за единствен критерий за достойнството на стиховете се е смятало съответствието на тяхното съдържание на учението на стоиците. За да докаже, че такива идеални стихове съществуват, философът Клеант ги написва сам — това се оказва химн на Зевс: като единствена безпримесно душеполезна поезия, както и през дълбоката архаика и както и в държавата на Платон, постарому се възприемат боговдъхновените химни, макар че и „бог“ (световния разум), и „вдъхновението“ (сливането със световния разум) стоикът възприема, разбира се, нетрадиционно.

Цялата останала поезия, дори Омир, била в сравнение с това помътнена от странични примеси и се е одобрявала само с уговорки. Преди всичко такъв примес към чистото идейно съдържание се оказва не нещо друго, а цялата образна система на класическата поезия с нейната предфилософска митология. Стоиците я оправдават единствено с досадната необходимост от реторическо приспособяване към разбирането на читателите/слушателите, които не могат да възприемат чистата, неилюстрирана с образи мисъл. За тях поезията е пропедевтика към философията (израз, запазен от Страбон в неговата полемика с Ератостен), а образите и мотивите в поезията — само повод за моралистични изводи (на това Плутарх посвещава цял трактат — *Как юношите да четат поетите*) или материал за алегорични тълкувания (например прелюбодеянието на Афродита — любовта с Арес — войната — това е единството между съгласуваността и несъгласуваността в диалектичната хармония на света).

Друг примес към идейното съдържание се оказва цялата стилистична система на поезията. Стоиците я оправдават с това, че в света всичко е взаимно свързано и дори звуковият състав на думата се определя от нейния смисъл. Когато това е било невъзможно за доказване, те прибегвали до сложни етимологии; когато етимологиите се оказвали недостатъчни, те прибегвали до тълкуването на преносните значения на думата (от всичко това по-късно се изработва сложната система на стилистическите тропи и фигури). Когато и това се оказвало недостатъчно, стоиците се принуждавали да направят решителната крачка: да признаят, че по-нататък започва сферата не на естествените, а на условните съответствия, опиращи се обаче върху прякото естетическо чувство, също толкова реално, колкото зрението и слухът, но непритежаващо собствено название. Това разбиране за „съответствието“, „уместността“ (гр. „препон“, лат. „декорум“), превърнало се в едно от главните понятия в цялата късноантична естетика, също е подсказано на философията от реториката: най-напред то се оформя, както вече знаем, в мисълта за съответствието на речта на предмета, на образа на говорещия и на разбирането на слушащия. Дали чувството за съответствие е рационално, или е ирационално — в съждението си по този въпрос стоиците

се колебят: през II в. пр. н. е. естетическото чувство все още се смята за нещо, което може да се научи, за разлика от зрението, вкуса и др. — през I в. пр. н. е. вече се смята, че уместността е „единственото нещо, на което човек не може да бъде научен“ (Цицерон, *За оратора*, I, 132)⁸. Този прелом става начало на разпадането на цялата система на рационалистичната поетика на стоиците. Чувството започва да изтласква разума и в заника на античността вече се смята, че цялото се познава чрез чувството и единствено частното — чрез разума.

Обратно на стоиците, за епикурейците обективната истина не е световна закономерност, а съвкупност от правила за разбирането на единичните неща, заобикалящи човека — и философ е този, който умее сред тези неща да отдели по-важните от по-малко важните, да отстрани от себе си по-маловажните, да се обгради от света и да се затвори в лишен от тревоги душевен покой. За такъв философ идейното съдържание на поезията не представлявало никаква заслужаваща внимание ценност, а нейната митологическа образност продължавала да се възприема като досадна и вредна, като източник на лъжливи мнения, напразно тревожещи душата. Епикурейците са съгласни, че поезията може да достави удоволствие от низш порядък (например като гастронимията), защото тя задоволява не най-първичните жизнени потребности на човека, а само по-нататъшните му прищевки. По парадоксален начин най-пространното и последователно изложение на епикурейското учение се е запазило именно в стихотворна форма: това е поемата на Лукреций *За природата на нещата*. Но Лукреций в своята поетика се опира не толкова на Епикур, колкото на архаичния Емпедокъл с неговия боговдъхновен патос, ключовия си образ заимства не от епикурейския, а от стоическия кръг от понятия (стихотворната форма, съчетана с философско съдържание, е като меда, с който мажат ръба на чашата, за да изпие детето горчивото лекарство), и бидейки не грък, а римлянин, наскоро приобщил се към гръцката култура, той е можел да си позволи да не усеща противоречия в това.

Истинската епикурейска поезия — това не са стиховете на Лукреций, а на Филодем, философ от I в. пр. н. е., от когото са се запазили откъси от много полемични съчинения (включително и по реторика и по поетика) и няколко десетки любовни епиграми, леки по съдържание и изтънчени по форма; те продължават линията на експериментите в малките жанрове, започната от александрийската поезия, и заедно с нея се опират върху традицията не на високата вдъхновеност на големите поеми, а на премереното майсторство на малките стихотворения. Независимо от това в теоретическите си изказвания (впрочем разпокъсани и противоречиви) той, също като стоиците, се съгласява, че поетическото произведение се възприема и оценява не с ум, а с чувство. Но това чувство той разбира по най-простия начин — като слух; поезията за него е просто наслада за

⁸ Вж. Марк Тулий Цицерон. За оратора. Превод П. Стоянова. С., 1992, с. 48. — Бел. прев.

слуха, подобно на музиката, но с по-сложна организация, защото от музиката се изисква да разполага хармонично само звукови елементи, а от поезията — освен това и смислови. На него, както и на стоиците, не са му нужни нито мимезисът, нито катарзисът.

Пред лицето на философската критика, която издига ново, още неполучило название, понятие за естетическото чувство като критерий за литературност, реториката и поетиката са били длъжни да дадат своя отговор. Разумът не обхващал новото понятие — налагало се да се направи крачка назад — към ирационалните позиции. И ето, в хода на това отстъпване позициите на поетиката и реториката се разместват по интересен начин — извършва се своеобразна рокада. В началото на нашето изложение видяхме, че от двете основни понятия, за които говорихме, поетиката се опира главно върху вдъхновеното авторство, а реториката — върху обмисления стил. Сега виждаме обратното: реториката търси опора във фигурите на авторите, а поетиката прави макар и плаха крачка в търсенето на опора в стила.

7. Реториката се оказва по-слабо подготвена за новото обществено търсене, отколкото поетиката. Поетиката, както видяхме, осъзнава своите проблеми едва при Платон и Аристотел и в съответствие с техните философски интереси е била заета с въпросите за ценността на съдържанието. Реториката се формира като система от учебни похвати почти един век преди Аристотел и тези похвати засягат само словесната форма, стила, без отношение към съдържанието; тя е сфера на „мнението“, а не на „истината“. Затова Платон гони ораторите от своята *Държава* още по-безпрекословно, отколкото поетите, а Аристотел се опитва да ги обременява със знание за това как и с какво те въздействат върху хората. Това първо вмешателство на философията в реториката я засяга не особено дълбоко: видяхме, че още в следващото поколение, у Теофраст, реториката се връща към обичайните си школки форми. През елинистичната епоха тези школки форми се изграждат окончателно. Познаваме ги само от по-късни паметници — главно от латинските *Реторика за Херений* (I в. пр. н. е.) и *Обучението на оратора* на Квинтилиан (I в. от н. е.), а също и от редица трактати по отделни въпроси. През античността поетиката никога не постига подобна учебна яснота — естествено, защото реториката в реторическите школи се е преподавала като цялостен (и главен) курс, а поетиката в граматическите школи — само под формата на откъси според изискванията на коментара.

Още в предаристотеловата практическа реторика безспорно се утвърждава следното разделение: красноречието бива три вида — тържествено, политическо и съдебно. Явно още тогава с оглед на практическите удобства се установява делението на речта на части: въстъпление, главна част, заключение. (По-късно частите се умножават: „главната част“ се разделя на „изложение“ и „разработка“, „разработката“ — на „доказателство“ на собствените доводи и „опровергаване“ на противника; а пред „разработката“ се вмъква „постановка на въпроса“ и „деление на въпроса“.) Постепенно се осмисля художествената

ориентация на всяка една от тези части: задачата на въвеждането е „да достави наслада на слушателя“, на главната част — „да го възбуди“, на заключението — „да го възбуди“. Следователно в реториката ориентациите към рационалното и ирационалното въздействие са съществували съвместно, без да си противоречат; в поетиката, както ще видим, е било по-трудно. Работата върху речта е преминавала през три етапа; у Аристотел те се представят по различен начин, „намиране (на съдържанието)–разполагане–излагане“ и „намиране–изложение–произнасяне“. Наслаждайки се едно върху друго и допълвайки се с още един (с най-практически произход) елемент, тези две схеми именно дават на елинистичната реторика една, петчленна: „намиране–разположение–изложение–запомняване–произнасяне“; именно тя става класическа.

Основна част на реторичната програма е, разбира се, словесната — „изложението“, стилът. Четирите изисквания, формулирани в школата на Аристотел, вече бяха споменати: правилност на езика, яснота, уместност и украсеност; по-късно към тях понякога се добавяла и краткостта. Трите аспекта, изискващи специално внимание, се уточняват през епохата на елинизма: подборът на думите (стилистиката), съчетаването на думите (изграждането на периодите и ритъма на фразите), преосмислянето на думите (тропите и фигурите). Главният критерий тук е бил доловен още от Аристотел — това е необичайността: в *Поетиката* (1457 в, 1–1459 а, 14) той ясно противопоставя „общоупотребителните“ думи, придаващи яснота на речта, и различните видове необичайни думи, придаващи на речта тържественост; задачата на писателя е във всеки необходим случай да намери вярното съотношение между едните и другите; след Аристотел този подход се разпростира и върху съчетаването на думите; за „фигури“ се смятат изрази, отклоняващи се от неопределено-осезаемата речева естественост. По наситеност на речта с необичайности от различен род още преди Аристотел са се различавали високият и ниският стил (за Аристотел „нисък“ е деловият, научният, извънлитературният, „висок“ е украсеният, художественият, литературният); след Аристотел започват да различават три стила: висок, среден и нисък. По-късно тези относителни определения започват да се заменят с качествени („силен“, „блестящ“, „обикновен“ и др.), но това вече е бил преходът към следващия, последния етап от съществуването на античната теория на словесността.

Второто (след Аристотел) вмешателство на философията в реториката е стоическото — то се отнася към II в. пр. н. е. и е свързано с дейността на Хермагор, чиито концепции обаче са достигнали до нас само в много късни преразкази. То засяга, разбира се, почти единствено въпросите за съдържанието, „намирането“ на материала. Тук стоиците се въздържат да натрапват на ораторите своите „истини“ и се ограничават с формализацията на разработката на материала във връзка с „мненията“. Това са системата от статуси и системата от топоси; и двете са разработени за съдебното, най-деловото красноречие и едва по-късно частично се разпростират върху тържественото. Системата от статуси формали-

зира процеса на познанието на действителните събития според сходните степени: „дали е станало?“, „що е станало?“, „какво е?“, „имаме ли право да разсъждаваме върху станалото?“, а системата от топоси формализира процеса на реконструкцията на вероятните събития (според следните степени: „от причините и обстоятелствата“, „от определението“, „от аналогията“, „от следствията“). Най-важно в случая е било понятието „украсяване“, художествената измислица — вероятният факт, запълващ празнината между истинските факти; за това ще кажем по-подробно нататък. Забележително е обаче, че това понятие не получава специална теоретична разработка, макар че на практика (ако съдим по Сенека Стари) много живо се е използвало. То се разтваря в неизмеримо по-широкото понятие „уместност“, водещо началото си, както знаем, още от Аристотел; за стоиците от II–I в. пр. н. е. (Панетий и Посидоний) то обхваща всички сфери на човешкото поведение, включително и избора на словесната форма според смисловото съдържание. Но когато стоиците се опитват да изградят цялостната система на реториката, като се опират според убежденията си само върху разума на слушателите и далеч не върху чувствата им, резултатите се оказват толкова плачевни, че дори вежливият Цицерон говори за тях единствено с издевателски тон.

Така в недрата на практическо-рационалистическата теория на реториката постепенно се натрупват елементи, които не се поддават на рационалистична трактовка и се оставят на интуитивното „чувство за мярка“, „чувство за уместност“, т. е. на авторската индивидуалност. Първо, това е съотношението между общоупотребителното и необичайното в лексиката, определящо избора (и степента) на високия, средния или ниския стил. Второ, това е уместността на даден словесен стил при дадено смислово съдържание. Трето, това е разработката на емоционалната страна на речта — не толкова дори на патоса (тук похватите на въздействие върху слушателя са били в една или друга степен отчетени), колкото на противопоставения на патоса хумор (тук били натрупани само хаотични наблюдения, в значителна степен дори не върху опита на ораторите, а върху опита на класическите поети). Всичко това подтиквало да се допълва системата на реториката като наука с образа на оратора като носител на тази наука.

Докато за Аристотел главното в реториката е съответствието на предмета, а за школната реторика — съответствието на възприятието на слушателите, то сега на преден план изпъква съответствието на образа на говорещия. Особено важно било това за набиращото сила парадно красноречие: съдебният оратор е имал право на реч просто по волята на своя подопечен, а тържественият оратор е бил длъжен да покаже, че сам е заслужил това право. Още у Цицерон към трите книги на реториката *За оратора* се прибавя и книгата *Ораторът*; по-късно у Квинтилиан към 11-те книги на изложението на реториката се прибавя 12-та книга с характеристиката на оратора и цялата книга получава заглавието *Обучението на оратора*. А когато настъпва епохата на империята и

съдебното красноречие окончателно се откъсва от парадното, майсторите на парадното красноречие напускат своите постоянни школи и — по възможност със свитата си от ученици — тръгват по пътищата от град на град, предлагайки на публиката истински ораторски концерти със самореклама, встъпителни и хвалебствени речи и др.; създаването на величав, всепокоряващ образ на говорещия се превръща в главна задача за Апулей, Елий Аристид и други ритори от края на I–II в. от н. е.

Източниците на ораторските достойнства вече са три: науката, опитът и природната дарба. Тази „природна дарба“ е безспорен аналог на понятието „вдъхновение“, формирало се, както знаем, не в реториката, а в поетиката: поетиката започва да въздейства върху реториката, като я тласка към ирационалността. *Опитът* в случая също е близък до света на поетиката. В това понятие влиза не само практическият навик за ораторска работа, но и „подражанието“ — четенето на ораторите класици и усвояването на техните най-сполучливи похвати. За класици са смятани атическите оратори от IV в. пр. н. е., това е била не чак толкова далечна епоха като тази на Омир и трагичите, към нея обаче вече е било наложително отношението като към история — ораторът се оказва в положението на граматика, който изучава древността; реториката се сближава с поетиката. Вече на границата на нашата ера Дионисий от Халикарнас пише (с голяма изтънченост) за спецификата на стила на Демостен, Лизий, Изократ, Изей и Тукидид — „подражанието“ на такива диференцирани образци става все по-трудно. „Стилът“ все повече се отъждествява с „автора“.

Този все повече натрупващ се конкретен материал не се вместила напълно в схематиката на учебната реторика: донякъде е било възможно да се отъждестви отвличената представа за „простия стил“ с конкретния стил на Лизий, но вече за олицетворяването с „високия стил“ с еднакво право са могли да претендират например Демостен и Изократ. Това подбуждало към разделянето на високия стил на два — „мощен“ демостеновски и „великолепен“ изократовски; веднага след това цялата система от стилове започва да се разпада и да се преустройва в система от произволно комбинирани „качества“. До нас тя е достигнала в изложението на Хермоген от Тарс (ок. 200 г. от н. е.). В него последователно се разглеждат такива „идеи“ на стила като тържественост, суровост, стремителност, бляскавост, живост, пространност и т. н. (за всяка една от тях се препоръчва подбор на думите, построение на фразите, фигури на речта, понякога дори фонетика). По традиция те все още се свеждат до седем стила — ясен, величествен, прекрасен, назидателен, страстен, правдив и мощен — но още от това изброяване е ясно, че всички логически основи на подобна семантика са изгубени. Така култът към атицистичната старина в ораторската практика по косвен начин преобразява и реторическата теория, като подменя логическия подход с историческия, а опората върху „науката“ за стила — с надеждата за „подражание“ на авторството, което е невъзможно без вдъхновение. Така еволюцията на

прозата от деловото към художествено красноречие постепенно я сближава с поезията, а стройната теория на прозата — реториката — се уподобява на хаотичната теория на поезията.

И още две важни понятия излизат на преден план, спомагайки за преустройството на реториката по нов, ирационален начин — „патосът“ и „възвишеното“. Ирационалното „възвишено“ обратно на рационалното „прекрасно“ в случая е особено важно — не защото древните толкова често са се насочвали към това понятие, а защото за него се е запазил анонимният трактат от I в. от н. е. (от така наречения Псевдо-Лонгин, *За възвишеното*), който прави изключително силно впечатление на културата на барока и особено на романтизма. Всъщност „възвишеното“ (както и „патосът“) е било едно от многото „качества“, влизащи в рационални комбинации при образуването на новите стилове. Носители на „възвишеното“ са били съвсем определени словесни похвати — от областта на семантиката, лексиката, дори фонетиката. Така именно анализира тази тема един ритор от началото на века. Авторът на запазилия се трактат не се съгласява с него и разлага „възвишеното“ на пет елемента по друг начин: източници на „възвишеното“ са 1) „способността на човека към възвишени мисли“ (от контекста се вижда, че тук това означава просто умението да се изберат нагледни образи и тези образи да бъдат ярко представени), 2) „патосът“ (значението на това ключово понятие авторът отлага за по-нататък), 3) уместното използване на тропите и фигурите, 4) добрият подбор и 5) доброто разположение на думите. От това изброяване се вижда колко трудно през този културно-исторически прелом се отдава усвояването на новите явления чрез стари понятия. Възторженият стил на трактата и наборът от примери много повече говорят за новооткритото естетическо чувство, отколкото съдържанието. Особено важно е, че много примери се вземат не от оратори, а от поети: от новата гледна точка границата между прозата и поезията се заличава. Има дори уникален за античността цитат от Библията като образец за „възвишеност“: „И рече бог: да бъде светлина! И се родила светлината“ (впрочем този цитат авторът явно е преписал от своя опонент).

Що се отнася до понятието „патос“ (буквално „претърпяване“), това понятие именно тук започва да придобива онова неопределено-възвишено значение, с което и ще влезе в европейските езици: „като най-възвишен следва да се признае патосът, в който се чувства истинското вдъхновение, изпълващо речта с неистовост“ (*За възвишеното* 8, 4)⁹. Всъщност тук думата „патос“ подменя думата „ентузиазъм“ (буквално „обладаност от бога“) — понятието, с което започнахме нашия очерк. В началото виждаме вдъхновения от бога поет, в края — вдъхновения от бога оратор: и в единия, и в другия случай белег на литературността е авторът, творецът,

⁹ В превода на Ив. Генов: „...нищо не е тъй величествено, както благородният патос, употребен на място. Тогава той сякаш изпада в някакво изстъпление и боговдъхновен издишва словата и ги докарва до екстаз.“ Вж. Лонгин. *За възвишеното*. С., 1985, с. 38. — Бел. прев.

а стилът като белег на литературността е само хилядолетният затворен път между това начало и края.

8. Новоусвояваното естетическо чувство с труд намира израз както в реториката в понятието „патос“ и в близките до него понятия, така и в поетиката в понятието „фантазия“, което в широкия смисъл на думата означава „въображение“, а в тесния — „нагледност“. Подстъпите към това се налучкват от две страни, от две проблематични триади понятия: „поезия–поема–поет“ и „история–измислица–мит“.

Един от първите пунктове във взаимното неразбиране сред граматичите се оказва самата терминология за обозначаване на понятието „поезия“ и родствените с него понятия. Всъщност този прост въпрос заради самата си простота се оказва труден особено за носителите на новоевропейската култура — и се е наложило те да вложат немалко филологически усилия.

Когато елинистичната поезия започва стихийно да се преустройва съобразно новите потребности на обществото, експериментите естествено се прилагат върху малките жанрове — епиграмите, елегите, малките епоси („епилиите“); „голямата книга е голямо зло“, казва Калимах. Това съживява онази противопоставеност между малките и големите жанрове, която, струва ни се, се е чувствала още при Архилох и Омир: от големия жанр се е очаквало величието на боговдъхновеното съдържание, а от малкия — майсторството на усвоената форма. В гръцкия език е имало две думи с един и същ корен, означаващ „творя“: „пойезис“ със суфикс с по-широко значение и „пойема“ със суфикс с по-тясно значение. Първата се превежда на съвременните езици като „поезия“, втората — като „поема“. Нито първото, нито второто значение съответства на терминологията на старогръцката научна поетика. В нея спорят две осмисляния, и двете непривични за нас. Първото, най-простото, противопоставя „пойезис“ като текст с голям обем и „пойема“ като текст с малък обем — самостоятелен или представляващ откъс от голям текст. Второто, възникнало с труд като осмисляне на първото, противопоставяло „пойезис“ като текст, наситен със съдържание (което е естествено в големия жанр), и „пойема“ като текст, който е литературен единствено благодарение на формата. Постепенният преход от по-конкретното към по-абстрактното при тълкуването на тези думи проличава от следните определения у автори от II—I в. пр. н. е.: „Пойема — това е малка част... Пойема — това е някакво малко послание, а пойезис — това е цяло и единно произведение, много по-голямо от посочената пойема, например цялата *Илиада*... ето защо, този, който ругае Омир, ругае не цялата негова пойезис, а някаква отделна дума, стих или образ“ (Луцилий, фр. 340—347: любопитен римски отглас от александрийските спорове за старата и новата поезия). „Първите 30 стиха от *Илиада* са пойема, а цялата *Илиада* е пойезис“ (Филодем, *За стиховете*, XI, 31 и сл.). „Пойемата е ритмична реч, т. е. много думи, вместени по някакъв начин в някаква форма — например епиграма от два стиха; пойезис е цялостно съдържание в ритми, например като „*Илиада*“ на Омир“ (Варон, *Сатури*, фр. 398). „Пойема — това е метрическа или ритмическа реч,

умишлено отклоняваща се от прозаичния облик...; пойезис — това е пойема, имаща значение и съдържаща изображение на божиите и човешките неща“ (Посидоний у Диоген Лаерций, VII, 60)¹⁰.

От цитатите се вижда как около определението „голямо“ нараства определението „цяло и единно“, „имащо цялостно съдържание“ и др. Но когато в началото на това терминологическо изясняване александрийският граматик от III в. пр. н. е. Неоптолем предлага „пойема“ да се разбира като „облик на думите“, а „пойезис“ като тяхна подоснова, т. е. като мисли, действия и характери, това се оказва твърде абстрактно за съвременниците му и не намира никакъв отклик: и сто и петдесет години по-късно Филодем говори за това като за нелепост. Окончателното терминологическо налагане на понятията „форма“ и „съдържание“ в поетиката така и не се състояло, думата „пойема“ не става синоним на определящото понятие „стил“. В късноантичните учебни текстове (схолиите към *Грамматиката* на Дионисий Тракиеца, към *Грамматиката* на Диомед и др.) се налага само най-простото значение: „пойезис“ — голямо произведение, а „пойема“ — малко произведение или откъс от голямо.

Разбира се, тази борба за термините не засяга битовата словоупотреба, в която има предостатъчно думи за всичко, което е необходимо. От древни времена думата „пойезис“ тук се употребявала в значение на „поезия“, а думата „пойема“ в значение на „поема“; а за съдържанието и формата още Катон съвсем ясно казва: „Владей предмета — думите ще дойдат сами“, и Хораций повтаря: „...Щом същността изясниш, ще последва сам верният израз“ (*Поетика*, 311)¹¹. Толкова по-интересно е това безсилие на античните филолози да организират готови понятия със здрав смисъл в научна система.

Заедно с термините „пойезис“ и „пойема“ често се обсъжда още една дума, образувана от същия корен: „пойетес“, т. е. поет. Незапазилият се трактат на Неоптолем се е състоял от три раздела: „пойема“, „пойезис“ и „пойетес“; следвайки Неоптолем, Хораций прави образа на поета заключителна част на своето стихотворно послание за поетиката; Квинтилиан по същия начин посвещава на образа на оратора последната книга от своята реторика. Струва ни се, че за Неоптолем главният въпрос в случая е бил оценъчният: винаги ли заслужава осъждане поетът, когато заслужава осъждане нещо в съдържанието („пойезис“) или във формата („пойема“) на неговите произведения? Едно и също ли означава „този, който пише добре“ и „добър писател“ (израз на Филодем)? Ако си припомним, че съдържанието на античната поезия е изцяло традиционно-митологическо и не е можело изцяло да зависи от волята на автора, то този въпрос е бил съвсем правомерен и е естествено да възникне сред александрийските филолози; още Аристотел е трябвало да защитава „поета“ Омир от нападите на критиката срещу отделни негови изрази.

¹⁰ В съкратения превод на Т. Томов пасажът липсва. Вж. **Диоген Лаерций**. Животът на философите. С., 1985. — Бел. прев.

¹¹ Вж. **Аристотел**. Цит съч., с. 30. — Бел. прев.

Скоро обаче въпросът за поета се изпълва със съвсем друг материал. Проблемът е в това, че съчиненията с традиционните заглавия *За поезията* (или *За стиховете*) и *За поетите* имали различен произход и се сливат в едно (*За стиховете и поетите*) не изведнъж. Съчиненията *За поезията* са имали теоретически характер и следва да си ги представяме (приблизително) според образа на Аристотеловата *Поетика*. Съчиненията *За поетите* са имали историческо съдържание и са били съставяни от сведения, извлечени предимно от стиховете на самите древни поети. А тези произведения, както видяхме, колкото са по-ранни, толкова повече се състоят от възвания към Музата и хвалби със собственото творчество. Следователно в рамките на елинистичната поетика въпросът за извора на поезията придобива нов живот: вдъхновението или майсторството, умението, науката? Разбира се, отговорът обикновено е еkleктичен: художникът се нуждае и от едното, и от другото.

По-далеч от това банално утвърждаване на формулировката на късноантичните теоретици почти никога не се прави крачка напред; в най-добрия случай се отбелязва, че вдъхновението трябва да остава под контрола на разсъдъка, че най-вдъхновенният поет се самонаблюдава отстрани и „лъже“, без да е лъжец“ (Атений, X, 428 в, за Омир).

По-важното е друго: самата представа за вдъхновението се мени, като става по-обобщена. Какво значение придобива в късноантичната словесност думата „патос“, казахме преди малко. Тя обаче допускала не само разширено, но и стеснено разбиране, като с това се вписва в рамките на по-традиционните понятия на поетическата система. Например за едно от достоинства на художественото изложение (формулирано отначало за прозата, а след това за поезията) се смята „нагледността“; и отново Псевдо-Лонгин (15, 2) извежда сполучливата нагледност от „вдъхновението и патоса“. В драмата на Еврипид на безумния Орест му се привиждат Ериниите и авторът на трактата обяснява: „...поетът сам е видял Ериниите и насмалко не е накарал и слушателите с очи да съзрат онова, което си е представил“¹². Следователно патосът, „претърпяването“, се превръща не само в сливане на поета с бога, а и в сливане на поета с персонажа, във вживяване в образа: общо взето, за същото говори и нямащият почти нищо общо с поетиката на „възвишеното“ Хораций (*Поетика*, 102–103): „Желаеш ли сълзи да роня, Телефе, или Пелее, самият ти трябва да страдаш“¹³. Но тук понятието „претърпяване“ се слива вече с другото новоусвоявано от поетиката понятие — „въображението“, а „патосът“ — с „фантазията“.

Нагледността е важен проблем за античната теория на словесността, защото цялата психология на античния мироглед е ориентирана повече към зрението, отколкото към слуха: историците на античната култура постоянно отбелязват „пластичността“ дори на най-абстрактните понятия на гръцката мисъл. Слухът, „слушането“ се възприемат единствено

¹² Вж. Лонгин. Цит. съч., с. 48. — Бел. прев.

¹³ Вж. Хораций. Цит. съч., с. 25. — Бел. прев.

като непълноценен заместител на зрението. Това кара и поезията, и прозата да страдат от осъзнаването на своята непълноценност. В различните сфери на словесността нуждата от „нагледност“, разбира се, е различна: в лириката, диалозите на трагедията, в съвещателните и съдебните речи — по-малко, а в епоса, в трагическите монолози на вестителите и в парадното красноречие — повече. Тук отново върху теоретическите интереси на поетиката и реториката се отразява рязката промяна в социалното битуване на литературата през епохата на елинизма. В прозата, както казахме, съвещателното и съдебното красноречие се поизтласкват от парадното с неговите изискващи нагледност описания на героите, предметите и събитията. А в поезията се извършва преход от зрелищното и слухово възприемане на литературните текстове към книжното — с Омир вече не се запознават от рапсодите, нито пък с Есхил в театрите, главна форма на потреблението на литературата става четенето. Да се пише така, че възприемайки думите с очи, читателят да може да си представи изобразяваната картина мислено — това става все по-настойчиво изискване към литературата. Въображението на писателя е длъжно да помага на въображението на читателя.

Вниманието към въображението се засилва и заради промените в тематиката и жанровата структура на словесността на прага на елинизма. Основното разделение на тематиката, както знаем, е било следното: митологията е достояние на поезията, действителността — достояние на прозата. Свободно измислените сюжети се смятат недостойни за литературата и се преразказват единствено във фолклора. Те започват широко да навлизат в поезията едва в атическата комедия — отначало във фантастичната (при Аристофан), а после в битовата (при Менандър); в прозата те навлизат едва в елинистичната масова литература (т. нар. „гръцки роман“, който се пренебрегва от теорията на словесността). В резултат на това делението на тематиката на две части се сменя от делението ѝ на три части: „мит—измислица—история“. Ето една от неговите формулировки (Цицерон, *За откриването на темата*, 1, 27): „Митът е събитие, в което няма нито истина, нито правдоподобие, например: „Крилатите дракони били впрегнати.“ Историята — това са действителни събития, отдалечени от нашето време, например: „Апий обявил война на картагенците“. Измислицата — това са измислени събития, но такива, които биха могли и да се случат, както е у Теренций: „Когато станал пълнолетен...“. „Историята“, както виждаме, тук, както и преди, е достояние на прозата. Любопитно е, че късният трактат на Марциан Капела (V, 550), стараяйки се под влияние на реториката по-широко да обхване прозаичния материал, с известно ощетяване на логиката добавя към тези три рубрики и четвърта: „Историята — това е като у Тит Ливий. Митът е лишен от всякаква истина и правдоподобие, например „Дафна се превърнала в дърво“. Измислица е онова, което не се е случило, но което би могло и да се случи, както е в комедиите „да се страхуваш от баща си“ или „да обичаш хетера“. Съдебното повествование

е изложение на нещо случило се или правдоподобно“, т. е. същото като историята, само че без „отдалечаване“ от нашето време.

Когато признати са били само „историята“ и „митът“, въпросът за „нагледността“ не е поставян остро: предполагало се е, че събитията и от митическата, и от историческата старина са имали очевидци (скепсисът относно „крилатите дракони“ и др. се появява, разбира се, по-късно), от тях тръгва устното предание и писменото слово се задоволява с лекото напомняне за него. Когато в литературата наравно с тях се появява „измислицата“, то за нейната убедителност се оказва необходима повишената „нагледност“, а заедно с нея — и изискванията към въображението на поета. Понятието „фантазия“ започва да се конкурира с понятието „мимезис“ (както понятието „патос“ с понятието „катарзис“). И към края на разглежданата епоха риторът Филострат направо пише, че „въображението е по-мъдър художник от подражанието“.

Ще отбележим, че макар и измислените сюжети да са късно явление в античната литература, измислените елементи на сюжетите — мотивите, се появяват в нея много по-рано, при това както в практиката на поезията, така и на прозата. В поезията това става при разработката на митологичните сюжети на атическата трагедия. В гръцката култура, благодарение на нейния полицентризм, митът не е имал канонизирани форми, всеки сюжет се е разказвал различно на различните места и всеки вариант е можел да се използва като материал за драматическа разработка. Това дава повод на поетите и самостоятелно да изобретяват по-изгодни за техния замисъл второстепенни мотиви на сюжета. Например в традиционната версия на мита за Язон и Медея техните деца са убити от разгневените коринтяни; Еврипид обаче в своята *Медея* представя самата Медея като убийца на децата си и създаденият от него образ става класически (античните филолози твърдят, че коринтяните дали на поета голям подкуп, за да спаси репутацията им с новата версия). Ясно е, че за да влязат в традиционния състав на сюжета, новоизмислените елементи е трябвало да бъдат много убедително мотивирани; наистина в трагедията тази мотивировка се е състояла не толкова в нагледността на външното действие, колкото в психологията на изразяваните душевни движения.

В прозата това се осъществява при разработката на повествователната част на съдебната реч. В античния съд няма предварително следствие, всеки оратор в речта си реконструира събитието сам в интерес на своя клиент. Въпреки целия култ към закона през античността емоциите на съдиите остават дребнави: „ако човекът е добър, то и вината може да се прости“. Съответно главна задача на оратора е да създаде завършен образ на „добрия човек“ (или, обратно, на „лошия човек“), не толкова правдив, колкото правдоподобен, и изхождайки от него, да мотивира всички обсъждани постъпки на подсъдимия. Например, след като при пътна схватка демагогът Милон убива демагога Клодий, Цицерон в речта си в защита на Милон рисува с най-светли краски образа на Милон и с

най-черни — образа на Клодий, съответно описва поведението на всеки в деня на убийството и успешно представя самия факт на убийството като абсолютна дреболия в тази картина на велико стълкновение между добрите и злите обществени сили (впрочем той не успял да убеди съдиите и Милон бил осъден). Когато основен експериментален материал на красноречието стават не реалните съдебни дела, а съчинените в школите фиктивни казуси, задаващи само основните пунктове на заплетената юридическа ситуация, сферата на художествените измислици в учебното красноречие още повече се разширява: вече всеки говорещ можел да досъчинява към зададените основни обстоятелства измислени второстепенни обстоятелства по делото, като се опира изключително върху вътрешното правдоподобие и външната нагледност — т. е. да прави абсолютно същото, което е правел древният трагик, когато е досъчинявал традиционните мотиви към митологическия сюжет. Това са именно отте- нъците, за които споменахме по-горе.

За отбелязване е, че въпреки всичко теоретическото осмисляне на натрупвания се опит на литературната „измислица“ сериозно изостава от практическото. Понятието „правдоподобие“ се употребява (повече в реториката, отколкото в поетиката), но то никога не попада в центъра на системата от литературни средства. Проблемът за общото („правдоподобие“, изразяващо същността) и отделното („истината“, изразяваща явлението), който навремето остро е стоял пред Аристотел с неговото твърдение, че „поезията е по-философска от историята“, отпада от сферата на филологията и става достояние на философията: това не представлявало интерес нито за коментаторската поетика, нито за прагматическата реторика и не водело нито към фигурата на автора, нито към системата на стила.

9. Пита се каква роля при всички тези промени в системата на литературните ценности играе третото определящо понятие в традиционалистичната поетика — понятието жанр?

Тук сме изправени пред парадокс. Античната литература, която ни изглежда окована в жанрови рамки и във всеки учебник се излага предимно „по жанрове“, сама така и не разработва що-годе удовлетворителна теория на жанровете. Тя като че ли се оказва в пропастта между образа на вдъхновения автор, към който се ориентира поезията, и системата от практически правила, върху които се опира прозата. Причината за това е положението, в което се оказва поетиката в системата на античното образование, за което вече говорихме. Реториката се изучава в реторическата школа и е работна програма за младите писатели. Поетиката се изучава в граматическата школа и е фонд от знания за младите читатели. Нейното внимание е насочено към миналото — към четенето и разбора на класиката. Всичко, което се отнася към миналото, се фиксира и що-годе се систематизира; всичко, което може да послужи на настоящето и бъдещето, се оставя без внимание. Например в цялата история на античната литература е невъзможно да си спомним за нито

един спор, да речем, за това към какъв жанр принадлежи произведение, заемащо междинно място между два жанра, а такива е имало много.

Самата форма на преподаване в граматическата школа не предразполага към систематизация на науката поетика. Запазили са се немалко коментари на древни класици, съставени от професорите в граматическите школи; в тях има много полезни филологически справки, както и скъпоценни сведения за това как се трактуват същите мотиви у други автори, но всичко това са откъси, съобщавани по повод конкретни места от текста. По строежа на сюжета изобщо няма бележки: елементарната справка за жанра, към който се отнася произведението, е изнесена в предисловието и коментаторът повече не се връща към нея. Постепенно откъсите от сведения за различните сфери изплуват от хаоса на коментарите и се систематизират в самостоятелни науки. Наблюденията върху езика влизат в състава на формиращото се антично езикознание, наблюденията върху стила — в теорията на реторическата елокуция, наблюденията върху стиха с труд се срастват в науката метрика.

За „граматиката“ (в античния смисъл на думата) като такава остават оценъчните бележки: „авторът добре се е изразил, като е употребил еднокоя си дума“ и др.

Следователно, ако вътрешният строеж на жанра остава извън обсега на вниманието на граматиките, то външната класификация на жанровете се оказва като между два огъня — между оскъдните абстрактни категории, наследени от философите, и разновидностите на конкретните литературни форми, в изобилие регистрирани от историците. В основата лежи елементарното разделение на литература и театър — това, което се излага от едно лице, и това, което се изобразява от много лица. Но още в *Поетиката* на Аристотел това се свежда до категориите „подражание“, „начин на подражание“ и „предмет на подражанието“ и започват трудностите.

Най-простата жанрова класификация води началото си от Платон (*Държавата*, III, 392 d и 394 bc): жанровете се делят на „повествователни“ (епос, елегия, ямб, мелос) и „подражателни“ (трагедия, комедия, сатиrowска драма и може би мим). Нееднородността на „повествователните“ жанрове се набива в очи: веднага се налага да се посочат и „смесените“ жанрове и към тях да се отнесе епосът, където гласът на повествователя от време на време все пак се прекъсва от монолозите и диалозите на действащите лица. По-късно се оказва, че такива вмъквания са възможни и в лириката (одата на Сафо към Афродита, да не говорим за Пиндар); рубриката на „смесените“ жанрове се препълва, а на „повествователните“ — опустява. Тогава в числото на „повествователните“ жанрове се вписват забравените дидактически жанрове (Аристотел би ги пропуснал, тъй като в тях не би открил мимезис) — например у Диомед (II в. от н. е.) „повествователната“ рубрика се запълва от следните жанрове: „историческия“ (Хезиод), „ангелтическия“ (Теогнид) и чисто дидактическият (Емпедокъл или *Георгики*). Допълнителни сложности се създават, когато авторът

наред с гръцките жанрове — да речем драмата (трагедията, комедията, сатировската драма, мима) — иска да изброи и латинските им аналози (претекста, тогата-табернария, ателана и познатия мим), то пресилванията са вече очевидни. Когато пък авторът се насочва към по-незначителните жанрове, споменавани от различните историци, таблицата се изпълва до краен предел и губи последните остатъци от логика. Например *Христоматията* на Прокъл, изброявайки обичайния минимум от четири повествователни и три драматически жанра, изведнъж решава да изброи всички разновидности на мелоса и изброява 28: химн, прозодий, пеан, дитирамб, ном, адоний, иобакхий и ипорхема (в чест на боговете), енкомий, епиникий, сколий, любовна песен, епиталамий, хименей, сили, френ и епикедий (в чест на хора), партении, дафнефории, триподофории, осхофории и евктики (в чест на богове и хора), прагматики, емпорики, апостолики, гномологии, георгики и еписталтики (за различни случаи). Съвършено ясно е, че това е случайно запазил се откъс от справочник на филолог, който се занимава с древни текстове, и че той няма нищо общо със съвременната литературна практика. Любопитно е, че в него е пропуснат такъв древен и популярен жанр като епиграмата, липсва буколиката и още повече — римското изобретение — сатирата.

Характеристиката на жанровете е минимална: етимология на названието, съдържание, понякога — стихотворният размер, имената на основоположниците и класиците. В най-добрия случай се съобщава, че комедиите се състоят от три елемента: диалог, солова песен и хорови песни, пък и в латинските комедии хорови песни няма.

Казаното е достатъчно, за да се види, че при цялото си огромно значение за развитието на античната литература и за устойчивостта на формите ѝ, жанрът никога не е бил обект на теоретическа рефлексия в нея. Това е елемент на античната поезия, а не на античната поетика. Да се напише трагедия, ръководейки се само от сведенията за трагедията, кристализирали в късноантичните литературни пособия, е невъзможно. Пристъпвайки към епическа поема, поетът съчинявал поемата не „според законите на епоса“, а „по стъпките на Омир“.

10. И така, историята на античната литература започва с отчетливото противопоставяне между поезията и прозата. Поезията е литературна, художествена словесност, а прозата — делова, практическа. Носител на литературността е авторът, поетът, който е вдъхновен от бога и предава тази традиция на своите последователи.

Първият прелом в историята на литературата се извършва около V в. пр. н. е.: на преден план излиза прозата — преди всичко ораторската, която също претендира за литературност. Критерий за нейната литературност е стилът, разработен практически и теоретически и кодифициран в учебниците; наред с това се прави опит теоретически да се осмисли и поетическият стил, появяват се науките поетика и реторика.

Вторият прелом в историята на литературата се простира от III до I в. пр. н. е.: в поезията на преден план (практически, а не теоретически)

излизат малките жанрове, критерий за тяхната литературност, както и в прозата, вече не е авторското вдъхновение, а стилът.

В прозата на преден план излизат парадните жанрове, които не са свързани с нуждите на съвременността, но които все повече се опират върху традициите на ораторите от вече достатъчно далечното минало; критерий за тяхната литературност вече не е само стилът, а и традициите на вдъхновените автори класици. В поетиката и реториката това време е изпълнено с напразни опити да се долови и формализира новооткритото автономно естетическо чувство: поетиката и реториката се изместват в посока на ирационализацията.

Предстои третият прелом, който ще се извърши през IV—VII в. от н. е. с християнизацията и варваризацията на Европа. Ораторската проза се превръща в проповед, която по принцип не признава никакви правила на реториката, защото дава на слушателите не „мнение“, а „истина“ и не се нуждае от изкуствено убеждение: носител на литературността е авторът, проповедникът, чрез чиито уста говори Бог. Поезията се изчерпва с учебните стихове, които питомците на манастирските школи съчиняват, за да усъвършенстват чуждия за тях латински език: критерий за литературност е стилът, строго и пространно кодифициран от учебниците. Така латинската словесност влиза в средновековието: в сравнение с онова, което се наблюдава в зората на античността, поезията и прозата като че ли са разменили своите критерии за литературност.

Разбира се, реликтите на поетиката от предишните периоди дълго, понякога векове наред, продължават да съществуват съвместно и понякога да взаимодействат с новите явления; но това не променя основната схема.

Превод от руски Евгения Трендафилова

Статията е публикувана под заглавие „Поезия и проза — поетика и риторика“ — В: Гаспаров, М. Л. . Избранные труды. Т. I. О поэтах. М., 1997, 524–555.