

**Ерих Ауербах**

---

**МИМЕЗИС**

**ИЗОБРАЖАВАНЕТО НА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА  
В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАТА ЛИТЕРАТУРА**

**София, 2017**

Преводът е направен по изданието:

**Erich Auerbach**

**MIMESIS**

**Dargestellte Wirklichkeit**

**in der abendländischen Literatur**

A Francke Verlag Tübingen und Basel

Dischingerweg 5

D-72070 Tübingen

Всички права запазени. Нито една част от книгата не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното съгласие на „Изток-Запад“.

© A Francke Verlag Tübingen und Basel, 1946

© Жана Ценова, превод, 2017

© Издателство „Изток-Запад“, 2017

ISBN 978-619-01-0096-6

Ерих Ауербах

---

# Мимезис

Изобразяването на действителността  
в западноевропейската литература

Превод от немски  
*Жана Ценова*



Написана между май 1942 и април 1945 г.  
Глава XIV е написана по-късно (1949).

## Съдържание

I.	БЕЛЕГЪТ НА ОДИСЕЙ .....	7
II.	ФОРТУНАТА .....	29
III.	АРЕСТУВАНЕТО НА ПЕТЪР ВАЛВОМЕР .....	53
IV.	СИХАРИЙ И ХРАМНЕЗИНД .....	79
V.	НАЗНАЧАВАНЕТО НА РОЛАНД ЗА ВОДАЧ НА АРИЕРГАРДА НА ФРАНКСКАТА ВОЙСКА .....	97
VI.	РИЦАРЯТ ОТ КУРТОАЗНИЯ РОМАН ПОЕМА НА ПЪТ .....	123
VII.	АДАМ И ЕВА .....	141
VIII.	ФАРИНАТА И КАВАЛКАНТЕ .....	171
IX.	ФРАТЕ АЛБЕРТО .....	201
X.	МАДАМ ДЮ ШАТЕЛ .....	229
XI.	СВЕТЪТ В УСТАТА НА ПАНТАГРЮЕЛ .....	257
XII.	L'HUMAINE CONDITION .....	279
XIII.	УМОРЕНИЯТ ПРИНЦ .....	309
XIV.	ОМАГЪОСАНАТА ДУЛСИНЕЯ .....	331
XV.	ЛИЦЕМЕРНО БЛАГОЧЕСТИВИЯТ .....	355
XVI.	ПРЕКЪСНАТАТА ВЕЧЕРЯ .....	391
XVII.	МУЗИКАНТЪТ МИЛЕР .....	429
XVIII.	ДОМЪТ ДЪО ЛА МОЛ .....	447
XIX.	ЖЕРМИНИ ЛАСЕРТЪО .....	489
XX.	КАФЯВИЯТ ЧОРАП .....	519
	ПОСЛЕСЛОВ .....	547
	ПОКАЗАЛЕЦ .....	551

*Да имахме достатъчно свят и време...*

– Андрою Марвъл –

# I.

## Белегът на Одисей

Читателите на „Одисея“ помнят добре подготвената и завладяваща сцена от XIX песен, в която старата икономка Евриклея разпознава завърналия се Одисей, на когото някога е била дойка, по един белег на бедрото му. Чужденецът е спечелил благоволенieto на Пенелопа; по негово желание тя е наредила на икономката да му измие краката, както било обичайно да се прави във всички древни разкази като първо задължение на гостоприемството спрямо уморения пътник; Евриклея се заема да донесе вода и да смеси студената с топла, като тъжно говори за своя изгубил се господар, който сигурно ще да е на същата възраст като госта и който може би също, подобно на него, се скита нейде като беден странник – при което отбелязва колко удивително гостът прилича на него – докато в това време Одисей се сеца за белега си и се обръща настрана, в тъмното, за да скрие сега вече непредотвратимото, но все още нежелано свое разпознаване от страна на Пенелопа. Едва напипала белега, старицата в радостна уплаха изпуска крака в легена; водата се разплисква, тя е готова да скочи в ликуване; с тихи, ласкави и заплашителни думи Одисей я възпира; тя се успокоява и потиска вълнението си. Пенелопа, за отклоняването на вниманието на която Атина се е погрижила предварително, не е забелязала нищо.

Всичко това е описано в най-големи подробности и се разказва надълго и нашироко. В обстоятелствена, плавна, пряка реч двете жени изразяват чувствата си; макар това да са чувства, примесени съвсем мъничко с най-общ размисъл за човешката съдба, синтактичната връзка между нейните части е напълно ясна; не е замъглен нито един контур. Дава се изобилно място и време и за добре подреденото, показващо всяко звено, равномерно осветляващо описание на покъщнината, движенията и жестовете; дори в драматичния миг на разпознаването не е пропусната възможността да се съобщи на читателя, че именно с дясната си ръка Одисей е хванал старицата за гърлото, за да ѝ попречи да говори, докато с другата я е притеглил по-близо до себе си. Ясно обрисувани, светло и равномерно осветлени, хората и предметите стоят или се движат в рамките на едно обозримо пространство; и не по-малко ясно, изразени без остатък, съразмерни дори в афекта, са чувствата и мислите.

Дотук, възпроизвеждайки този епизод, аз премълчах съдържанието на цял ред стихове, които го прекъсват по средата. Те са повече от седемдесет – докато самият епизод обхваща по около четирийсет стиха преди и четирийсет след прекъсването. Прекъсването, което става точно след мястото, на което икономката разпознава белега, тоест в момента на кризата, описва възникването на белега – една ловна злополука, случила се в младостта на Одисей, при лова на глиган по време на неговото гостуване у дядо му Автолик. Това дава повод да се разкаже на читателя за Автолик, за мястото, където живее той, за точната степен на родството им, за неговия характер и също толкова подробно, колкото и увлекателно – за неговото поведение след раждането на внука; после следва разказ за посещенията на порасналия вече юноша Одисей; за приема, за гощавката при пристигането му, за съня и за събуждането, за търването на лова рано сутринта, за преследването на животното, за стълкновение, за раняването на Одисей от единия бивник на глигана, за превързването на раната, за оздравяването, за завръщането в Итака, за загрижените въпроси на родителите; разказва се всичко, пак с пълно, неоставящо неосветлени никакви подробности описание на всички предмети и на всички свързващи ги звена. И едва след това разказвачът се връща обратно в покоите на Пенелопа, и Евриклея, която преди прекъсването е разпознала белега, едва сега, след същото, от уплах изпуска в легена високо вдигнатия крак.

Близката до ума на съвременния читател мисъл, че тук е налице съзнателно намерение да се увеличи напрежението, макар да не е съвсем погрешна, все пак във всеки случай не е решаваща за обяснението на Омировия подход. Защото в Омировите поеми елементът на напрежение е съвсем слаб; в целия си стил те не са замислени така, че да спират дъха на читателя или на слушателя. Та нали за тази цел средството, което го „напряга“, би трябвало и да не го „отпуска“ – а тъкмо това става тук много често; то става и в разглеждания от нас случай. Разказаната надълго и нашироко, прелестна и грижливо оформена история за лова с всичката ѝ изящна приятност, с богатството на идиличните ѝ образи е изградена така, че да грабне цялото внимание на слушателя, докато я слуша – да го накара да забрави за случилото се непосредствено преди това, при умиването на краката. За вмъкването, целящо да усилва напрежението, е характерно, че то не изпълва изцяло настоящето, не отчуждава от съзнанието кризата, чието решение се очаква с напрежението, и че то по този начин унищожава и „отпуснатото“ настроение; необходимо е кризата и напрежението да се запазят, да останат съзнавани на заден план. Само че Омир, нещо, на което ще трябва да се върнем пак, не познава заден план. Онова, за което разказва той, е единствено настоящето и то изпълва всецяло сцената и съзнанието. Така е и тук. Когато след гощавката (ст. 401 и сл.) младата Евриклея слага на коленете на дядото Автолик новородения Одисей, старата,



която няколко стиха преди това е напипала белега на Одисей, е изчезнала напълно от сцената и от съзнанието.

Гьоте и Шилер, които обсъждат в писмата си от края на април 1797 г., наистина, не разглеждания тук епизод, а „забавящия момент“ в Омировите поеми, направо го противопоставят на напрягащия – впрочем те не използват последния израз, но явно имат предвид него, когато противопоставят забавящия метод като собствено епически на трагическия (писма от 19, 21 и 22 април). На мене също ми се струва, че в Омировите поеми забавящият момент, „изпреварването напред и връщането назад от действието“ посредством вмъквания, е противоположен на напрягнатото преследване на дадена цел, и без съмнение Шилер е прав, когато казва, че Омир ни описвал „само спокойното битие и действие на нещата съгласно с тяхното естество“; неговата цел се намирала „вече във всяка точка от неговото движение“. Само че – двамата – и Шилер, и Гьоте въздигат Омировия метод във всеобщ закон на епическата поезия и цитираните по-горе думи на Шилер следва да са валидни за епическия поет изобщо като противоположен на трагическия. Обаче както в древността, така и в ново време съществуват значителни епически произведения, които изобщо не притежават такива ретардации, а са пълни с напрежение, които „ни отнемат душевната свобода“, което според Шилер е присъщо само на трагическия поет. И освен това ми се струва недоказуемо и невероятно водещи за избрания метод на Омировите поеми да са били естетически съображения или дори само естетическо чувство от допускания от Гьоте и Шилер вид. Наистина, ефектът е точно онзи, който описват те, и действително оттук се извежда и понятието за епическото, което притежават както самите те, така и всички решително повлияни от класическата древност писатели. Струва ми се обаче, че причината за явлението ретардация е другаде, а именно в потребността на Омировия стил да не оставя нищо от онова, което изобщо се споменава, наполовина неосветлено и ненапълно разработено. Екскурсът за възникването на белега не се различава принципино от многобройните места, където се описват по вид и по произход някое ново за разказа лице или явяващи се в някое отношение поновому предмет или вещ, дори това да става в разгара на битка; или където се съобщава за някой явяващ се на сцената бог къде е пребивавал до този момент, какво е правил там и по какъв път е дошъл; дори епитетите, струва ми се, в крайна сметка могат да се сведат до все същата потребност от нагледно оформление на явленията. Тук това е белегът, който се явява в хода на действието; и за Омировото чувство е непоносимо да го види как само се появява от неосветления мрак на миналото; той трябва да бъде ярко огрян от светлината, а с него и частица от ландшафта на младостта на героя. Същото е и в „Илиада“, когато първият кораб вече гори и мирмидонците най-сетне хукват да помог-

нат, но се намира достатъчно време не само за великолепно сравнение с вълците, а и за подробен разказ за произхода на неколцина водачи (Ил. XVI, 155 сл.). Впрочем постигнатият по този начин естетически ефект трябва да е бил скоро забелязан и след това и съзнателно търсен; единствено по-първоначалното може да се основава на основния импулс на Омировия стил: да представи явленията илюстративно описани, осезаеми и видими във всичките им части, точно определени в техните пространствени и времеви отношения. Същото е и при представянето на душевните процеси: и от тях не бива да остане нищо скрито и неизказано. Неуморно, в добро разположение на духа дори когато са афектирани, Омировите хора изричат какво изпитват; онова, което не казват на другите, изричат в сърцата си, така че читателят го узнава. В Омировите поеми се случват много ужасни неща, ала те никога не се извършват безгласно; Полифем говори с Одисей; последният говори с женихите, когато започва да ги убива; Хектор и Ахил говорят надълго и нашироко преди двубоя си и след него; и никоя реч не е дотокова изпълнена със страх или с гняв, че инструментите за свързване на език и мисъл да ѝ липсват или да се объркат. Естествено, последното важи не само за речта на героите, но и за повествованието като цяло. Навсякъде отделните звена от описваните явления са свързани едно с друго по най-ясен начин; голям брой съюзи, наречия, частици и други синтактични инструменти, всички ясно определени в своето значение и деликатно степенувани, разграничават помежду им лицата, предметите и частите от повествованието и в същото време ги събират едни с други в непрекъснат, гладко леещ се поток; както отделните явления, така и техните отношения, техните ограничения за време, място, причина, цел, последица, противопоставяне и условие се осветляват напълно оформени; така че се постига едно непрекъснато, ритмично преливане на явленията и никъде не виждаме форма, останала фрагментарна или само наполовина осветлена, никъде не виждаме празнота, несвързаност, непроучени дълбини.

И това преливане на явленията едно в друго се извършва на преден план, тоест винаги изцяло в настоящето и по място, и по време. Бихме могли да си помислим, че многобройните вмъквания, многобройните изпреварвания напред и връщания назад от действието би трябвало да породят един вид времева или пространствена перспектива; обаче Омировият стил никога не създава такова впечатление. Начинът, по който се избягва впечатлението за перспектива, може да се наблюдава в метода въвеждане на вмъквания, едно синтактично образуване, което е добре познато на всеки читател на Омир; то се прилага и в нашето място, но може да се намери и при много по-кратки вмъквания. Към думата „белег“ (ст. 393) най-напред се закача едно относително изречение (който му някога един глиган...), което се разширя-

ва в обемиста синтактична скоба; в нея неочаквано се вмъква едно главно изречение (ст. 396: сам един бог му даде...), което тихо се измъква от синтактичната си подчиненост, докато със стих 399 започва едно и синтактически напълно свободно включване на нови съдържания, едно ново настояще, което господства пълновластно дотогава, докато със стих 467 (него напипа сега старицата...) поетът не се връща на прекъснатото преди това. Впрочем при толкова дълги вмъквания като това тук бездруго едва ли би било възможно да се прокара единна синтактична подредба; още по-лесно би било съдържанията да се включат в главното действие с помощта на перспективата посредством съобразено с тази цел тяхно разположение; ако целият разказ за белега се представеше като спомен на Одисей, събуждащ се в тоя момент в неговото съзнание, това би било съвсем лесно, просто историята за белега би трябвало да започне два стиха по-рано, при първото споменаване на думата „белег“, където в готовност за нея стоят мотивите „Одисей“ и „спомен“. Обаче подобен субективистично-перспективистичен метод, който създава преден и заден план, така че настоящето се отваря съобразно с дълбочината на миналото, е съвършено чужд на Омировия стил; той познава само предния план, само равномерно осветленото, равномерно обективното настояще. И затова екскурсът започва два стиха по-късно, след като Евриклея е открила белега – сега вече възможността за перспективистична подредба на съдържанията не съществува и историята за белега става самостоятелно и пълно настояще.

Спецификата на Омировия стил добива още по-голяма отчетливост, когато съпоставим последния с един също древен, също епически текст, принадлежащ на друг свят на форми. Ще се опитам да направя сравнение с жертвоприношението на Исаак, единен разказ, добил завършеност благодарение на редакторската работа на т.нар. Елохист. Лутер превежда началото по следния начин: след тия събития Бог изпита Авраам, като му рече: Аврааме! И той рече: Ето ме! – самото начало вече ни стъписва, след като непосредствено преди това сме чели Омир. Къде се намират двамата събеседници? Това не е казано. Та нали читателят знае, че те не се намират по всяко време на едно и също място на земята, че единият, Бог, трябва да дойде на същата, в земното, от някъде другаде, от някакви висоти или дълбини, и да заговори на Авраам. Откъде идва той, от кое място се обръща към Авраам? За това не се казва нищо. Той не идва като Зевс или Посейдон от Етиопия, където се е наслаждавал на принесено му в жертва ястие. Не се казва нищо и за причината, която го е подтикнала да изпита Авраам по толкова ужасен начин. Не я е обсъдил като Зевс на съвет с други богове в стройна реч; не ни е съобщил и онова, което е намислил в сърцето си; явява се на сцената неочаквано и загадъчно от неизвестни висоти или дълбини и извиква: Аврааме! Веднага ще ми кажат, че това се обяснява с особената представа за бога у евреите, която е съвсем различна

от тази на гърците. Това е вярно, но не е възражение. Защото как се обяснява представата за бога у евреите? Още техният най-древен бог на пустинята не е имал определен лик и местонахождение и е бил самотен; своите безликост, несвързаност с място и самота той в крайна сметка не само утвърждава в борба с останалите божества на Предна Азия, но дори и развива още по-ярко. Представата за бога у евреите е не толкова причина, колкото по-скоро симптом на техният начин на схващане и изобразяване. Това ще стане още по-ясно, ако сега се обърнем към другия събеседник, към Авраам. Къде се намира той? Това не знаем. Наистина, той казва: Ето ме! – но еврейската дума означава само приблизително: „виж ме“, или, както я превежда Гункел: „чувам“, и във всеки случай не означава реалното място, на което се намира Авраам, а неговото морално място спрямо Бог, който го е повикал: аз съм тук, очакващ твоята заповед. Къде обаче се намира реално, дали във Вирсавия, или някъде другаде, дали вкъщи, или под открито небе, това не се съобщава; разказвачът не го интересува това, читателят не го узнава, остава неясно и с какво се е занимавал в момента, в който Бог го повиква. Нека си спомним, за да осъзнаем разликата, например за посещението на Хермес при Калипсо, където в много стихове надълго и нашироко се разказва за поръчението, пътуването, пристигането и приемането на посетителя, за положението и заниманието на посетителя; и дори там, където боговете се явяват внезапно за кратко време, било за да помогнат на някой от своите любимци, било за да измамат или да попречат на намеренията на някой омразен им смъртен, и там винаги се описва в подробности техният облик, а най-често и начинът на тяхната поява и изчезване. Тук обаче Бог се явява без облик (и все пак се „явява“), отнякъде, чуваме само гласа му и последният не произнася нищо повече освен името: без определение, без описание на човека, към когото е отправена речта, както е присъщо на всяко Омирово обръщение; за Авраам и в останалите отношения не се дава нищо конкретно – освен думите, с които той отвърща на Бог: хинне-ни, ето ме – с което впрочем се внушава един изключително настойчив жест, изразяващ послушание и готовност, – чието довършване обаче остава предоставено на читателя. И така, за двамата събеседници не се дава нищо конкретно – освен кратките, откъслечни, неподготвени от нищо и силно сблъскващи се една с друга думи; най-многого представата за жест на преданост; всичко останало остава в тъмнина. Прибавя се и това, че двамата събеседници не стоят на еднакво равнище: ако си представим Авраам на преден план, където, да речем, можем да си представим неговата фигура паднала на земята или коленичила, или пък простряла ръце, кланяща се или отправила лик нагоре, то Бог не е там: Авраамовите думи и жестове се отправят към дъното на картината или във височината, към едно неопределено, тъмно, във всеки случай не стоящо на преден план място, от което до него достига гласът.