

Жоржета Чолакова

ЕЗЕРОТО

*Митопоестичен генезис и литературно битие
(от Античност до Романтизъм)*

София, 2024

На корицата е използвана картина на Милен Аврамов.

© Издателство „Изток-Запад“, 2024

Всички права на български език запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде възпроизвеждана или предавана под каквато и да е форма и по какъвто и да било начин без изричното съгласие на издателство „Изток-Запад“.

© Жоржета Чолакова, автор, 2024

© Румяна Дамянлиева, оформление на корицата, 2024

ISBN 978-619-01-1527-4

Жоржета Чолакова

ЕЗЕРОТО

*Митопоетичен генезис и литературно битие
(от Античност до Романтизъм)*



*Трябва дълго да се вглеждаме в багрите на дъгата
по повърхността, за да разберем какво се крие в дълбините.*

Гастон Башлар, *Вода и сънища*

СЪДЪРЖАНИЕ

PROLEGOMENA	7
Опит за дефиниране на понятието за пейзаж	17
Опит за дефиниране на понятието за езеро	31
Митопоетически инструментариум	35
ЕЗЕРОТО В АНТИЧНОСТТА И БИБЛИЯТА	41
Античната идея за природата	41
Литературни легитимации на езерото в Древногръцката античност	46
Акватичната нимфа	55
Езерото като хтонично пространство	66
Езерото като транзитивно пространство	77
Езерото като infernalно пространство	85
Езерото в античната визия за <i>locus amoenus</i>	91
Езерото като артефакт	98
Библейското езеро	113
Контаминации на антични и библейски представи за езерото в средновековната литература	133
РЕНЕСАНСОВИЯТ СУБЕКТ ВЪВ	
ВРЕМЕПРОСТРАНСТВЕНАТА ПЕРСПЕКТИВА НА ПРИРОДАТА	154
Пейзажната легитимация на езерото в ренесансовата поезия	156
Езерото в ренесансовата живопис	169
Реминисценции на библейското езеро в ренесансовия епос	176
Езерото като <i>locus amoenus</i> в ренесансовия пасторал	183
БАРОКОВ ДИНАМИЗЪМ И ЕКСТАТИЧНО ПРОСТРАНСТВО	192
Езерото във визията на Джон Милтън за „изгубения рай“	193
Акватичната образност в светската барокова поезия	199
Пасторални вариации на бароковия пейзаж	206

Класицистичната концепция за пейзажа	217
Езерото в класицистичния пасторал	228
Пейзажната концепция на Милота Здирад Полак	231
Пейзажната концепция на Предромантизма	243
Емпирично-сенсуалистският пейзаж	248
Езерото в Осановия пейзаж	260
По езерото на Гьоте и художествената еманципация на езерния образ	269
Езерото в романтическия пейзаж	273
Пространствената архитектоника на романтическото езеро при Ламартин	276
Езерото в универсалисткия дискурс на Карел Хинек Маха	281
Пространствената дихотомия езеро – затвор като митопоетичен топос	289
Хилозоизъм и баладизиран пейзаж	293
Езерната жена в баладите на Адам Мицкевич	308
Катоптричната семантика на езерото	315
Сънят на езерото	327
Черното езеро в чешката поезия	341
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	358
БИБЛИОГРАФИЯ	367
Примарна литература	367
Енциклопедии, речници, справочна литература	373
Научна литература	374
Електронни библиотеки	384
ИМЕНЕН ПОКАЗАЛЕЦ	385

PROLEGOMENA

Евристичната перспектива на това изследване – както по принцип на всеки опит за осмисляне на дадено литературно (а и не само литературно) явление – предполага и задаването на методологическа рамка, на някаква базисна презумпция от оперативни принципи, които да внушават усещането за концептуална сигурност на последвалите разсъждения. В този смисъл, за да съществува перспектива и обещаващ хоризонт на интерпретативното мислене, се предполага наличието на стратегически зададена система от основополагащи и ясно формулирани предпоставени ориентири, които да напътстват хода на анализационния процес, осъществяван както от пишещия, така и от четящия тези редове. Идеята за наличност на хоризонт означава не само отваряне на пространството на мисълта, но и поставяне на някаква – макар и условна – демаркационна линия, която би направила възможно и съществуването на хоризонт. Именно това неизбежно условие обаче дискредитира постижимостта на такъв хоризонт, който да бъде общовалиден спрямо различни гледни точки, съответстващи на отделните и при това строго индивидуални творчески постъпи. Общ може да бъде хоризонтът единствено на еднотипно мултиплицираните съзнания.

Освен че е въпрос на изследователски етос, който изключва монополизирането както обекта на изследване, така и на някакъв, но винаги единичен методологически подход, неприемливостта на предварително обговорена методологическа стратегия, която се очаква да легитимира сериозността на едно проучване и която от определена гледна точка все пак наистина би могла да бъде полезна, произтича и от естеството на поставения проблем. Смятаме, че детерминирането на определен набор от стратегически принципи би довело до манипулативна деформация на мисленето и на разбирането ни за обекта на изследване, в който се отразяват в по-плътен или в призрачен формат множество съставлящи го и релевантно съпътстващи го изследователски обекти. Така например генезисът и художественото битие на езерния образ се оказват проблем, в който се пресичат и преплитат всевъзможни въпроси, свързани с природата като медиатор на културното мислене за универсума и за човека, с процесите на percepцията, интелекцията и усвояващото въобразяване на извънсубектната реалност, с концептуалните модели на пространството. Езерният образ е исторически динамична

образна величина, чрез която може да се проследят промените в културното съзнание, а това означава да се поставят проблеми от философски, естетически, културологичен, антропологичен и изкуствоведски характер. Следователно както принципното ни убеждение в несъстоятелността на хегемонията на определена методологическа система, така и самото естество на изследователския обект ни дават основание да приложим методологически плурализъм – термин, защитен от Франсоа-Ксавие Амерт в предговора към *Библейска херменевтика* на Пол Рикьор (Рикьор 2001: 13) по отношение на „различните херменевтики“, но също така и от австрийския философ и методолог на науките Паул Файерабенд, към което ни насочва самото заглавие на неговия труд *Против метода* (1970). За разлика от „частната“ употреба на понятието „методологически плурализъм“ от страна на Ф.-К. Амерт, П. Файерабенд генерализира зловредността на всяка една методология:

Идеята, че науката може и трябва да се „прави“ в съответствие с установени всеобщи правила, е както *нереалистична*, така и зловредна. Тя е *нереалистична*, тъй като приема прекалено опростено схващане за човешкия талант и за обстоятелствата, които насърчават или подтикват развитието му. Тя е зловредна, защото опитът да бъдат наложени тези правила е призван да подобри професионалната ни квалификация за сметка на човешкото в нас. Освен това тази идея е *гибелна за науката*, защото тя пренебрегва сложните природни и исторически условия, които влияят върху промените в науката. [...] Всички методологии имат своите граници и единственото „правило“, което оцелява, е anything goes – всичко е позволено.

(Файерабенд 1996: 349, 350)

Анархистичната крайност на П. Файерабенд е и привлекателна, и опасна. От една страна, тя се обявява против деспотизма на методологическия регламент и защитава правото на свободната мисъл, но също така стига до радикална рисковост, предвещаваща размиване на границата между науката и ненауката:

[...] разграничението между наука и ненаука е нещо не само изкуствено, но и пагубно за напредъка на знанието. Ако искаме да разберем природата, ако искаме да овладеем онова, което ни заобикаля, то тогава трябва да използваме *всички* идеи, *всички* методи, а не просто избрана част от тях.

(Пак там: 361–362)

Легитимирането на изследователското поле изисква прилагане на адекватен изследователски подход и поради това не бихме приели анархистичната формула „всичко е позволено“. Със сигурност не бихме искали да стигнем и до другата крайност, рестриктивно фиксирана до предписанията на определен инструментариум и набор от процедури.

Нашето изследователско поле предполага проследяване на дискурсивното и интенционалното движение на един определен образ – този на езерото, в

широкомащабен обхват от културноисторическо време (от Античността и Библията до края на XIX век). В своята фундаментална студия *Литературната история като провокация към литературознанието* Ханс Робърт Яус отбелязва, че „задачата на литературната история е [...] изпълнена единствено когато създадената литература не е представена само синхронно и диахронно в последователността на нейните системи, а се разглежда и като „специална история“ в собствената си уникална връзка с „общата история“ (Яус 1998: 39). Тази постановка ни освобождава от критерия за изчерпателност на емпиричния материал, но същевременно ни прави внимателни към мрежата от концептуални кодове, които в своето многообразие постигат репрезентативно проявление в еволюционната структура на един конкретен образ.

Яус подхожда към литературната история като дисциплина, чиято традиционна цел е „в представянето на идеята за **национална** индивидуалност в процеса на нейното самоосъзнаване посредством историята на поетичните произведения“ (пак там: 27, подч. м. – Ж.Ч.), а от подобен ракурс нашето изследване очевидно стои извън подобна методологическа рамка: то няма претенцията да реконструира появата и проявленията на даден образ в някакви национални рамки: първо, защото поставя само един конкретен проблемен център в приоритетна позиция за разлика от литературноисторическата стратегия, чиято цел е панорамно и балансирано проследяване на целокупната литературна продукция; второ, защото разглежда проявлението на определени художествени рефлексии като израз не на „националната индивидуалност“, а на универсални еволюционни динамики, които могат да бъдат наблюдавани в общоевропейски контекст и на които всяка национална литература реагира посвоему. В този смисъл разбираме двете качествени характеристики на „универсалност“ и „уникалност“ като релевантни величини, които в своята неделимост съпровождат развитието на всяка една национална литература.

Диахронният план на предлаганото изследване произтича от самото естество на изследвания обект, чиято надежда е да долови менталния алгоритъм на културната еволюция на идеите, по-точно на онези нейни аспекти, които се проектират в художественото битие на един конкретен образ. В нашата изследователска позиция историзмът, определящ и самата композиционна структура на текста, не е преднамерено положен, а се предполага както от историческото движение на литературните процеси *напред във времето*, така и от гледната точка на изследователя *назад във времето*, а тази двойна оптика предотвратява (или поне овладява в известна степен) опасността от телеологичен детерминизъм. Излизането от еднопосочния поток на времето – от най-далечното към по-близкото минало или от настоящия момент назад към приключили явления – ни осигурява и аргумента на нашата изследователска задача, а именно да проследим структурата на развитието на процеса на олитературяване и охудожествяване на феноменалния свят извън човека, който същевременно се явява

субстанционална и интенционална реалност единствено когато се превърне в проблем на субекта. Не развитие на определени структури – тематични, образни, жанрови и пр., а структура на динамиките, които посредством генезиса и еволюцията на езерото в художественото съзнание разкриват както различните по интензитет пулсации на определени представи, така и наличие на иманентна логика на техните проявления. Казано с думите на Светлозар Игов, „ставайки в историята, литературата има същинското си битие отвъд нея. Литературата е духовен коректив на историята“ (Игов 2010: 21). Струва ни се, че подобно отношение към литературата като надисторично битие на духа е имплицирано в митопоетическата същност на художествеността.

Нашето проучване би могло да се разпознае като тематологично¹ изследване на езерото в европейската литература, доколкото изследва динамиките на художественото съзнание, „структурите на въобразяването“, ако използваме израза на Жилбер Дюран (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*). Същевременно обаче не се ограничава единствено в тематологията, тъй като езерото функционира в художественото съзнание невинаги и не само като тема. Основен теоретичен фокус на тематологията е самото понятие „тема“, което се определя като смислова единица, отличаваща се със стабилност, повтораемост и наративна функция и със способността да характеризира както едно конкретно авторово произведение, така и различни като времеви порядък художествени текстове. Изхождайки от тази общоприета във френското литературознание постановка, в предговора към *Тематичен речник на романа на нравите във Франция, 1814–1914* авторите Филип Амон и Александрин Вибу поставят въпроса дали в една подобна концептуална перспектива биха могли да се определят като теми „облаците“, „любовта“, „нешастието“ (Амон, Вибу 2008: 8).

Трябва ли да се прави диференциация – продължават авторите – между предмета като тема (изящен малък предмет за украса, машина) и човека като тема (работник, проститутка), между мястото като тема (кафе, църква), ситуацията като тема (очакване, обяд) и психологическата тема (ревността)? Трябва ли да се определят като тема речевите актове на персонажите (да обидя, да обеща, да призна, да свидетелствам и т.н.) или само конкретните физически актове

¹ За полемиките относно предмета на тематологията, както и конкретни тематологични проекти и анализи вж. Протохристова 2016. Тематологията всъщност е особено благодатна зона не само за литературоведската, но и за интердисциплинарната компаративистика, в чиято оптика се очертават тематични полета, общи за различните художествени езици – на литературата, живописата, музиката. Именно чрез тематичното взаимоотношение на изкуствата е възможно да се направят съществени наблюдения върху културната (не само национална) менталност, проявяваща се в определен исторически контекст, а заедно с това и върху еволюционните динамики на даден тематичен код в европейската история на идеите. В този смисъл тематологията не е предназначена единствено за литературна употреба и не е непременно компаративистична, тъй като е приложима както към съпоставителен прочит на различни литератури, така и към отделна национална литература.

(да убия, да се преселя, да работя нещо, да създам семейство и т.н. [...]) Как да конструираме една хомогенна типология на темата (-ите)?²

(Пак там: 8–9)

Изборът от страна на цитираните автори на критериите за селекция се свежда до изключване на прекалено широките понятия като любов, природа, нрави, жена и пр. и до извеждане на редуцирани „ефекти на реални действия“ (да запала цигара, да си взема шапката). Поради спецификата на избрания жанр – романа на нравите, Филип Амон и Александрин Вибу включват още като отделни речникови единици различни социални явления, отразяващи промените в живота на града. Обвързването на темата с понятието за жанр обаче е смущаващо, тъй като дадена тематична единица е по принцип жанрово мобилна и би могла свободно да функционира в различни жанрови полета. Липсата на еднозначно дефиниран обект на тематологията отбелязва и К. Протохристова, като разширява неговите граници, включвайки освен темите още мотивите и микросюжетите. Същевременно тя отчита „печалните резултати от сравнителното дефиниране на *тема* и *мотив*, при което обичайната практика е всеки следващ опит да разменя позициите, уточнени и аргументирани от предходния“ (Протохристова 2016: 7). При все това обаче ние се придържаме към традиционното разграничаване на тема и мотив, според което тези две понятия са в субординативна позиция.

Тематологичният план на нашето изследване не е всеобемаш, тъй като се проследяват процеси, които засягат дискурсивната експресия, тоест участието на езерото не само като тема, но и като елемент на поетическата реторика. Същевременно обаче тематологичният подход се предполага и от функционирането на този образ в конструирането на художественото пространство, което може да не е интегрирано в темата на произведението, но затова пък присъства в същината на сюжетната архитектура. Друго важно обстоятелство, което обуславя тематологичния ракурс, произтича от субстанционалната характеристика на езерото като част от емпиричния природен свят, а следователно и като естествен компонент на пейзажа, чиято концептуализация се осъществява и в словесното, и в изобразителното изкуство. А именно тематологията осигурява интердисциплинарния съпоставителен характер на изследването чрез полагане на изследователския обект в различни художествени системи. Успоредяването на две различни области на изкуството – вербалното и пиктуралното, се налага освен от визуалния характер на пейзажа, още и от продължителното действие на принципа *ut pictura poesis*. Компаративистичната стратегия е най-надеждният гарант за постигане на обективна оценъчност по отношение не само на глобалните общоевропейски процеси, но и на отделни творчески индивидуалности и текстове.

Компаративистичният характер на нашите разсъждения отваря една поширока мултинационална перспектива с участието най-вече на западнославянските литератури, която е геополитически и културноисторически вписана в

² Навсякъде, където не е отбелязано друго, преводът е на автора.

централноевропейската културна зона. Диалогът между двете основни митологични системи – на Античността и на Библията, върху който се гради европейското културно съзнание, изисква да проследим до каква степен езерото присъства в митологичното съзнание, а след това и в неговите художествени рефлексии. Желанието ни е да проследим конститутивните процеси на културното съзнание, да изведем причините и обстоятелствата, които влияят върху появата на определен образ и върху неговата идейна и художествена функционализация. Езерото ни се струва особено благодатен предмет на изследване, тъй като чрез него може да се проследи динамиката на идеите както за феноменалния свят на природата като първична и естествена онтична среда, така и за отвъдността. Освен това романтичeskата езеромания изисква от нас да отчетем предходните етапи на художествена еволюция и промените в културното съзнание, които биха обяснили забележителното присъствие на езерото в романтичeskата поезика. Еволюционния характер на образотворческите процеси находчиво коментира в забележителната си монография *Вода и сънища* (1942) Гастон Башлар:

Образите, открити от хората, еволюират бавно, трудно и става разбираемо проникновеното наблюдение на Жак Буске³: „Един образ струва на човечеството толкова усилие, колкото на растението една нова характеристика“. [...] Ние вярваме, че една философия на въображението би трябвало да изучава отношенията между материалната каузалност и формалната каузалност⁴.
(Башлар 1942: 9)

За нас това изказване на Башлар е особено ценно, защото изрича основанията подобни изследователски намерения да се окачествяват не толкова като тематологичен етюд, колкото като опит да се осмислят генезисът и еволюцията на даден образ или образен комплекс като епистемологичен акт. Реалността на човешкото мислене се удостоверява благодарение на иконичната си природа, а именно в перспективата на подобно изследване става възможно да се проследи раждането и движението на идеите.

Изборът на нашия изследователски обект е мотивиран именно от желание-то ни да установим как една натрапчиво присъстваща през Романтизма образна структура, каквато е езерото, и нейните пейзажни проявления и персонажни инкарнации правят видими същностни за художественото познание инвенции. Като самостоятелен и основен център на цялостна образна структура езерото се появява чак при Гьоте⁵ в стихотворението *По езерото* (*Auf dem See*, 1775),

³ Жак Буске (1883–1939) – забележителен френски актьор, режисьор, драматург, сценарист, композитор от първите десетилетия на XX век. Автор е и на стихосбирки с лирическа поезия.

⁴ Преводът на цитати от чуждоезични издания навсякъде е мой – Ж. Ч.

⁵ През периода на „Буря и натиск“ („Sturm und Drang“) от 1767 до 1785 г., когато създава първото в европейската литература езерно стихотворение, Гьоте е пристрастен и към жан-

за да придобие изключителен интензитет през целия XIX век, за което свидетелстват Байроновите поеми *Шилъонският затворник* (*The Prisoner of Chillon*, 1816) и *Странстванията на Чайлд Харолд* (1818), известното стихотворение на Ламартин *Езерото*, включено в *Поетически съзерцания* (*Méditations poétiques*, 1820), или едноименното стихотворение на Едгар Алън По (*The Lake – To –*, 1827), стихотворения на Виктор Юго от *Вътрешните гласове* (*Les voix intérieures*, 1837) и *Съзерцания* (*Les Contemplations*, 1855), поемата на К. Х. Маха *Май* (1836), част от творчеството на А. Мицкевич, Ю. Словацки, А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, както и на редица други поети, които бихме отнесли към Романтизма и Неоромантизма.

Фреквентността на даден образ е без съмнение показателна за доминантите на културния менталитет, който по този начин проявява потребността да осмисли и да изрази чрез средствата на художествеността своята идентичност. Защо към езерото се пристрастява едва Романтизмът? Защо този така присъщ на земната природа елемент или не бива забелязван, или присъства единствено в маргиналното поле на представата за природа? Защо предходните и така дълги векове, изпълнени с естетическо, философско и художествено многообразие, игнорират този образ? Подобни въпроси изискват да осмислим най-напред значещото дълго отсъствие на езерото като важен код, генериращ същностни послания, а това ще ни отведе чак към корените на човешкото интелектуално пребиваване в света – към епистемологичните първоначала, към далечните митологични времена, когато се артикулират най-ранните (и в този смисъл основополагащи) идеи за света като дом на богове, богоизбрани и простосмъртни. И там – в митологичната матрица на човешкото мислене, ще открием първите референциални следи на езерото, което ще се окаже присъщо не толкова на земната природа (макар и това също да се среща предимно в логографската проза⁶), а като метафизично пространство – трансцендентно и инфернално. Имайки предвид градежа на европейското културно съзнание върху двете основни митологични системи – античната и библейската, пред нас се очертава интригуващият въпрос доколко така действащият алгоритъм се отразява и в художественото битие на езерото от

ра на баладата, което е от съществено значение за формиране на художественото баладиризирано пространство в по-късната романтическа поезия. Макар в неговите балади да няма езера, впоследствие именно езерото ще се превърне в един от характерните за романтическата балада топоси.

⁶ Логограф е определение, което Тукидид дава на историците, предхождащи Херодот, но В. Г. Борухович го приема – въпреки известни уговорки – за название на ранната историография (Борухович 1972: 459). Логограф всъщност означава автор на публични речи. Прието е да се наричат логографи античните прозаисти от VI–V в. пр. Хр. (до Херодот и Тукидид), занимаващи се с география и история – от Кадъм Милетски, Хекатей Милетски и Скилак до Хеланик – съвременника на Херодот. Ние обаче го прилагаме и към по-късните представители на този жанр.

Ренесанса насетне. И какво всъщност се случва още в зората на Романтизма, за да се пристрасти новото поколение така отявлено към езерния образ – при това до такава степен, че да го превърне в активно функционираща доминанта на своята поетика?

Всички тези въпроси, а и множество други, предстои тепърва да изясняваме. Изпреварващо обаче ще попитаме заедно с Бернар Шевалие:

В търсене на пространството, което искаме да изживеем, ние напускаме мястото, където живеем. Защо напускаме своята страна? Защо пътуваме? Със сигурност не търсим място, което да ни разочарова и което не ни привлича.

(Шевалие 1997: 3)

Възможно ли е езерото да се окаже едно такова „мечтано“ и/или „мечтателно“ място за романтиците? Ако се мисли като идилично пространство на другостта и алтернатива на реалната битийност с нейните кризи и разочарования, как тогава да вместим в тази смислова перспектива митопоетичната представа за езерото като обиталище на човекопогубващи сили?

Обектът на нашето изследване е сам по себе си неизчерпаемо богат и странно защо е останал непроучен до този момент. А какво по-голямо предизвикателство от това да търсиш път в неизбродени посоки и в неизбродимата безпределност на историята на идеите?

Отсъствието на целенасочени проучвания на романтичeskата поетика на езерото – въпреки наличието на богат емпиричен материал и на сериозни литературоведски интереси в областта на пейзажа – ни дава увереност за целесъобразността на нашата изследователска задача. Не бихме определили откритото от нас евристично поле като „изследователска ниша“ не защото нямаме основание за това, а защото сме солидарни със съображенията на Х. Р. Яус, когато отхвърля тази метафора:

С нея мълчаливо се предпоставя едно акумулативно понятие за научно изследване, което внушава представата за наподобяващо мозайка запълване на нашите знания, така, сякаш е най-съществено да се намери бяло петно върху картата на изследванията, за да може с новия предмет да се спечели нова парадигма на научната работа.

(Яус 1998: 11)

Всъщност в хода на работата ние разчитаме на проправени вече в науката пътеки, всяка от които е двупосочна (от субекта към обекта на изследването и обратно). И тъй като всеки субект и обект на съответните изследвания са различни, дори придържането към тях е твърде условно. Ние формираме собствен изследователски обект, в който фрагментарно се проектират отрязъци от предхождащи и формуирани в науката изследователски обекти, но именно по този начин имаме надеждата да постигнем надграждаща в евристично отношение концепция.

Поставяйки във фокуса на нашите интереси митопоетичния генезис и художествената еволюция на езерото, ние неминуемо влизаме в диалог с проучванията в областта на пейзажа, на символиката на водата, на художественото пространство, на естетиката и поетиката на различни културноисторически концепции и др., но както ще стане ясно от нашето изложение, езерото представлява един твърде неподатлив на идентификация обект на изследване: той не е нито само пейзаж, нито е непременно мислен като акватично пространство, нито е принципно неприспособим към други художествени концепции, различни от Романтизма. Какво например би обяснило неговото отсъствие от буколическата поезия и от пасторалната литература? Защо с появата на първите художествени изображения на Алпите (например едноименната поема на швейцарския поет и естествоизпитател Албрехт фон Халер от 1729 г., която предлага моделна поетика на класицистичния пейзаж) възторгът от величествената прелесть на планината не се проектира и върху нейните красиви езера?

Поредица от неотговорени въпроси провокира и провежданият до този момент изследователски подход към поетиката на водата, при който не се диференцират нейните конкретни и многообразни форми, а единствено нейните състояния. В съществуващата нагласа на изследователската мисъл се забелязва видима склонност към извеждане в херменевтична позиция преди всичко на мега-символиката на водата – достатъчно е да споменем изключително стойностните и вдъхновяващи разсъждения на Башлар и Юнг. Във *Вода и сънища* Башлар с поетико-философски усет осмисля различните образни състояния на водата, превъплътени в художествената визия на редица поети, за да открие в тях семиозиса на същностни естетически и екзистенциални проблеми. От своя страна Юнг вижда във водата архетипа на женското начало, което именно защото е архетип се проектира във всички водни форми. Подобна концептуална стратегия би могла за определени изследователски задачи да бъде не само базисна, но и достатъчна. Ние обаче поставяме въпрос, на който тя не е готова да отговори. Как да обясним доминацията на едни водни образи за сметка на други в контекста на естетически променливата история на идеите и ако е все едно какъв точно е образният вариант на водата, защо се забелязва конкуренция между тях? Защо художественото битие на езерото не е в синхрон с това на пейзажа? И защо едва от Гьоте и неговото стихотворение *По езерото* този образ ще изплува от всеобщата представа за водно пространство и през целия XIX век ще се окаже не само в самостоятелна, но и в ключова за романтичeskия поетически свят позиция?

Разбира се, изследователската прецизност и отговорност, които би трябвало да съпътстват всяко подобно начинание, не биха били удовлетворителни, ако дори само за миг допуснем самонадеяното предположение за изчерпване на тези въпроси тук и сега. А и тези въпроси не са единствените, които стоят пред нас. И тъй като генеалогията на всяко едно явление в европейската култура неминуемо отвежда към предфикционалните полета на мисълта, ще се опитаме да открием проекциите на езерото най-напред в античната митология и в библейския текст.

Обектът на това изследване твърде рисковано навлиза в една от най-дискутираните и противоречиво тълкувани зони на литературността: Библия и литература, митология и литература, континуитет и дисконтинуитет на литературните процеси. При това оптическият център на тези проблеми е фокусиран върху един конкретен образ – езерото, чрез който ще се опитаем да очертаем проекцията на ключови за литературното съзнание и познание въпроси. Разбира се, естествено е още тук да възникне въпросът – защо точно езерото? Всъщност въпросът *защо* е точно този въпрос, който принадлежи на системата от фундаментални онтологични и екзистенциални въпроси, но и който недвусмислено и твърде упорито очертава нейните граници, отвъд които изпадаме в състояние на извънчовешкото метафизично Нищо.

Чисто субективните основания на тематичния избор се допълват и от едно обективно основание, което създава увереността, че фокусирайки вниманието си върху еволюцията на идеите, отразени и отразяващи се в многопластовата семантична структура на езерото, ние попадаме в една тематична вълна, която има своето изразително присъствие в съвременното литературознание и по-конкретно – в онази зона на хуманитарното знание, където се срещат ракурсите на различни науки и техните специфични евристични основания. През последните четири-пет десетилетия се възражда интересът към пейзажа както в литературоведски, така и в интердисциплинарни изследвания. За начало на тази тематична вълна Ален Роже в своя предговор към сборника *Теория на пейзажа във Франция* (1995) посочва 70-те години, когато се създават няколко знакови периодични издания: сп. „Еспас географик“ („Espace géographique“), сп. „Урбанизъм“ („Urbanisme“), сп. „Херодот“ („Hérodote“).

От 80-те години все по-ярко се откроява тенденцията към интердисциплинарно проучване на пейзажа. Съчастието на специалисти от различни области при изследване на генеалогични, иконологични и футурологични проблеми на природата и нейните художествени проекции води до появата например на поредицата „Pays/Paysages“ на издателство Champ Vallon⁷, сборниците *Смъртта на пейзажа ли?* (*Mort du paysage ?*, 1982), *Да изградиш пейзаж* (*Composer le paysage*, 1989), *Пет предложения за теория на пейзажа* (*Cinq propositions pour une théorie du paysage*, 1994) и др. В някои издания от този период се очертават нови концептуални акценти, сред които „смъртта на пейзажа“ и произтичащата от това необходимост за преосмисляне на самото понятие за пейзаж. В своя предговор към сборника *Полифонията на пейзажа* (2005) Иван Дроз и Валери Миевил-От обръщат внимание върху неговата историческа динамика и близост с други гранични понятия като природа, местност, пространство, които участват в изграждането на неговото семантично поле (Дроз, Миевил-От 2005: 6).

⁷ Към тази поредица са например сборникът *Теория на пейзажа във Франция* (1974–1994) (1995, съст. Ален Роже), *Романтическият пейзаж и изживяването на възвишеното* (2007) на Ивон Льо Сканф и др.

В съвременните литературоведски изследвания водещ проблем вече не е „чувството към природата“ („sentiment de la nature“), както многократно е формулирано в редица предходни изследвания⁸, а спецификата на фикционалното с оглед на променящите се естетически контексти. Неактуално за литературната наука е и твърде популярното за предходните десетилетия усилие да се идентифицира географската конкретика с пейзажния образ, което означава, че фикционалното би трябвало да се осмисля с оглед на специфични за самите него и иманентни на художествеността структурно определящи принципи. В същото време, като всяко художествено творение, пейзажът отразява срещата на природа и култура, на обект и субект, на реално и въображаемо, като доминанта и генеративен фактор за неговото създаване и съществуване се явява вторият компонент: пейзажът отразява определен тип културно съзнание, което е немислимо без активната съзнателна роля на субекта, чиято творческа потенция се реализира чрез въ-образяването.

Аксиоматично за съвременното разбиране на пейзажа е твърдението за неговата семиотична самостоятелност спрямо природата като обект. Независимо от своята етимология (от лат. *païs* със значение на земя, страна), пейзажният образ е не толкова изображение на природен обект, колкото изражение на субективността. Ето защо сме солидарни с Пол Зюмтор, когато в *Мярата на света* казва, че пейзажът не съществува сам по себе си, тъй като е фикция, т.е. той е конструиран от човешката мисъл и е нейна проекция (Зюмтор 1993: 86). Следователно дори и да е наличен първообраз, това няма първостепенно структуроопределящо значение за художествения образ. Емпиричната реалност на прототипа и фикционалността на образа не са във взаимнозаменяема позиция. Естетическите критерии са от различен порядък, когато се оценява емпиричен факт и художествена фикция. Ето защо концептуалното конституиране на пейзажа и неговото художествено експониране най-напред в ренесансовата живопис се реализира посредством принципа на артиализация, формулиран от Ален Роже в *Кратък очерк върху пейзажа* (вж. Роже 1997) и изразяващ естетическото отношение и/или интервенция на субекта.

Опит за дефиниране на понятието за пейзаж

Понятието за пейзаж се появява след раждането на самия пейзаж като художествено явление. Първите референции се откриват в романските езици едва през XVI век при това най-напред в езика на и за живописиста. В германските

⁸ Вж. напр.: Victor de Laprade, *Le Sentiment de la nature chez les modernes* (1870), Charlier, Gustave, *Le sentiment de la nature chez les romantiques français* (1912), Émile Pons, *Le thème et le sentiment de la nature dans la poésie anglo-saxonne* (1925), Yvonne Boeniger, *Lamartine et le sentiment de la nature* (1934), Paul Van Teigem, *Le Sentiment de la nature dans le préromantisme européen* (1960).

езици аналогичното понятие – *ландшафт* (*landschaft*), е много по-ранно – от VIII век, но както отбелязва Мишел Коло, то е със значение на политическа териториална единица (Коло 2005: 11, п. 1)⁹. В съвременния смисъл това понятие се свързва с едновременното навлизане в различни езици на дума със значение на природна картина: във фламандски *landskip*, в английски *landscape*. Визуален образ на природата в живописата – това е и единственият смисъл, който удостоверява френско-латинският речник на Робер Естиен¹⁰ от 1549 г. и който е приет и от най-авторитетния речник на френския език – *Ларус*: „земен простор, който погледът може да обхване в неговата цялост“ („étendue de pays que l'œil peut embrasser dans son ensemble“, цит. по: Коло 2005: 12). В *Речник на френската Академия*, чието първо издание е от 1694 г., не намираме определение за пейзаж, но в четвъртото – това от 1762 г., е повторена почти същата дефиниция. Разликата е в последната част: „земен простор, който погледът обхваща само от една страна“ (РФА 1762: 331) – разлика, която е вероятен израз на класицистичната дисциплинираност на XVIII век, както и на доверието на Просвещението в сенсулно-рационалната позиция на субекта.

От края на XVIII век е и речникът на Жан-Франсоа Ферио, който повтаря определението на академичния речник, като добавя акцент върху пейзажната живопис. Към литературната му употреба насочва едва осмото издание на Френския академичен речник от 1932–1935 г.¹¹, но прави впечатление, че в речниковите статии, както и в специализираните изследвания най-често то се асоциира с живописата. Така например дефиницията, която предлага Шарл Авока в своя предговор към сборника с доклади от конференция, проведена през ноември 1983, *Четене на пейзажа, четене на пейзажите*, отново съдържа акцент върху визуалния характер на пейзажа, но без да го обвързва директно с живописата: „част от пространството, анализирано визуално“ (Авока 1984: 11). Ш. Авока обаче прави интересно сравнение с човешкото лице:

Пейзажът е съвкупност от характеристики на терена, които се възприемат чрез погледа така, както лицето е съвкупност от характеристики на субекта (в известен смисъл пейзажът е лицето на земята, видяно на дадено място.

(Пак там: 13)

Несъмнено разбирането за пейзажа като художествен образ на природата има основание да изведе в доминираща позиция неговата живописна зримост.

⁹ Подобни са разсъжденията на Филип Дезан (2007: 40).

¹⁰ Като определение на Робер Естиен за пейзажа Филип Дезан цитира следната мисъл: „Пейзаж – общо название за картини“ („Paysage, mot commun entre les peintres“), с което подчертава живописния генезис на понятието (Дезан 2007: 40).

¹¹ Отделните издания на *Речника на Френската академия* могат да бъдат консултирани на <<http://portail.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/index.htm>>, а речникът на Ферио – на <<http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/FERAUD/>>.