

Богдан Богданов

Омировият епос

СЪДЪРЖАНИЕ

&&

Предговор - 3

Омир в Античността, Средновековието и Новото време - 6

Омир и историята - 42

Поетът, творческата техника, езикът и епическата форма - 51

“Илиада” - 68

“Одисея” - 91

Заключение - 104

Азбучник на имената и понятията - 107

Библиографска справка - 114

ПРЕДГОВОР
&&

Омировите поеми "Илиада" и "Одисея" са първият паметник на древната елинска литература. В европейския XVIII и XIX в., когато се възражда интересът към техния оригинал, започват да ги смятат за абсолютно начало на античната културна традиция. По подобен начин идеализират и цялата елинска древност - смятат я за самородно явление, а оттук и за един вид радостно детство на европейското човечество.

Античността търси другаде обяснението за младостта на елините - в своеобразната липса на строга традиция. "Вие - гърците - казва египетският жрец, в диалога "Тимей" на Платон, - сте вечно деца, няма грък старец - млади сте по душа всички. В душите си нямаете никаква древна представа, получена от древно предание, нито побеляло от времето знание."

В Древна Гърция действително не познават строгата традиция. Черпят образци и примери от арсенала на миналото с оглед на нуждите на настоящето, но миналото никога не се следва като цялостен пример. Поради това е трудно да се говори със сигурност за изворите и началата на елинската цивилизация. Но тя не е чудо, възникнало от нищото. Като всички други култури също е свързана и задължена на стореното край нея и преди нея.

Същото се отнася и за Омировите поеми. "Илиада" и "Одисея" възникват в края на устния етап от развитието на древната елинска словесност и сигурно са резултат на многовеково отлагане на поетически опит. Затова с право се смятат за дело на зрелостта. Но не е малко основанието да се смятат и за начало. Поемите са първите писмени паметници на древната елинска литература, първите художествени произведения с характер на лично творчество. Те са начало и в примерен смисъл - насочват по-сетнешното развитие не само на епоса, но и на останалите жанрове на старогръцката литература, очертават хоризонта на античното, а и на европейското хуманистическо възприятие.

Обяснявам силата и трайното присъствие на Омировия епос в по-късното време със срещата на две големи епохи. "Илиада" и "Одисея" завършват устната епическа традиция и откриват времето на личното творчество и писаната творба. Поемите не са нито само едното, нито само другото, а между тях, в което двете епохи се събират в компромиса на дело със силата на цяла литература. Те и по начин на ползване са повече от творби. Древното време ги слуша и чете като исторически и географски съчинения, като наръчници по морал и всякакви практически въпроси.

Като всички големи творения на словесността, достигнали до новото време, Омировите поеми могат да се четат и разбираат по различни начини. Най-трудният е този, който си поставя за задача да разкрие конкретното съдържание и историческите значения от времето на създаването или по-сетнешното елинско ползване на поемите. Задачата на тази книга е да изведе в преден план това съдържание, до покаже върху какво се развиват общочовешките значения и другите исторически тълкувания, които, свързани с конкретното съдържание, образуват сложната тъкан на дълготрайната творба. Така че не авантюрана на живата, образувала се през вековете Омирова поезия е предметът на книгата, а предимно началото на тази авантюра.

Още в първия си вариант от 1976 г. (издателство "Просвета") книгата беше изпълнена като увод към изучаването на Омир на български основно в подкрепа на учителя в средното училище, а и на учениците с по-широк интерес. С направените добавки и подобрения след две десетилетия на ново развитие в науката за Омир книгата ще послужи и на студентите по българска филология, които изучават старогръцка литература, а и на всеки читател. Омировите поеми са факт в българското словесно пространство, съществуват в добри преводи, и то след традицията на толкова други опити. Между другите си цели настоящата книга се опитва да предложи опора поемите да могат да се четат не само като увлекателно, поучително или странно четиво,

но и в аурата на предварителното знание, което осигурява историческа перспектива на почита.

Разбира се, никой прочит не е по-добър от друг. Великите текстове на литературата разчитат и на неразбирането, на "произвола" на гледната точка. "Илиада" и "Одисея" са между най-добрите доказателства, че е така. Те са своеобразен паметник на свободата на разбирането.

ОМИР
В АНТИЧНОСТТА,
СРЕДНОВЕКОВИЕТО
И НОВОТО ВРЕМЕ

&&

Вече второ столетие поемите на Омир се смятат достояние на европейската, а оттук и на световната култура. Това най-напред прави допустимо да се тълкуват в един или друг общочовешки план. Но те принадлежат преди всичко на елинската култура. Затова едно от условията за по-конкретното им разбиране е познаването на древното време, което ги е породило и оформило за толкова трайна бъднина.

От антична Елада са оцелели немалко неща. Неколкостотин километра на юг и те са пред огледа – останки от древна крепост, статуи и посуда, затворени в музея. Храмът на Посейдон, кацнал на морския нос, не е ли почти същият, какъвто е изниквал пред погледа преди 2500 години? И морето “*с теменужен цвят*”, отчетливият силует на остров в далечината дали са различни от времената, когато някой Одисей е скитал по тия места?

Променило се е по-скоро онова, което не се вижда с очи. Днес гърците разказват други истории, не танцуваат под звуците на форминкс, към небето не се вие жертвен дим. Разбира се, човешките копнежи не са напълно различни, нито гълчавата на атинския пазар. И все пак душата на древния живот не е тук. Отлетяла е, ако се изразим по омировски. От цялото са останали фрагменти и детайли, които не насочват непременно към историческата форма, на която са принадлежели.

Колкото и да ни се иска да погледнем “Илиада” и “Одисея” с очите на елин от шести век пр. н. е., не можем да го направим. Не поради липса на въображение. Живеем в среда с други принципи на разбиране. Възможно е да проникнем съзнателно да назовем съставките, но едва ли ще усетим фината материя на цялото. За нас Омировата поезия е вълнуващ разказ или арсенал от символи, който всеки би ползвал различно. За древния грък тя е сказание с валидността на обща съдба и обединяващи значения.

Редно е да се запитаме какво разбират елините под сказание и обща съдба. Иначе би останало неясно защо поемите на Обир са толкова важен фактор в античната културна история.

СКАЗАНИЕТО ЗА ТРОЯ

Сказанието за Троянската война може да послужи като пример. То съществува още преди Омир наред със сказанията за други световни конфликти. Но става така, че историята за войната с Троя придобива с времето значение на централно събитие в митическото елинско минало.

В реалността на Троянската война не се съмняват нито *Херодот*, нито критически настроеният *Тукидид*, който я използва за опора при определянето на хронологията на други събития. Александрийският учен *Ератостен* установява дори точната дата на падането на Троя – октомври 1184 г. пр. н. е.

За древните елини Троянската война е реално събитие. Но трябва да се има предвид – тяхната представа за реалност не съвпада с нашата. И те като нас смятат за реално действително случилото се. Но от друга страна за тях реалните събития имат валидност на достоен за следване пример. Паметта им удържа спомена за Троянското стълкновение изобщо, дори нещо повече – за живот изобщо. Но за сметка на това подобни събития се помнят неточно, обобщаващо. Те се пазят в паметта и се предават от поколение на поколение не във фиксирани исторически изложения, а в постоянно променящи се митически разкази.

Една от главните грижи на митосъздателите е да се изясни някакво начало, причината за събитието. Тя непременно опира до колизия между божия и човешкия свят. Така е и при сказанието за Троя. Според една от версииите Зевс предизвикал тази “световна” война, за да облекчи пренаселената с човешки същества земя.

Между многото версии за началото на войната най-популярна е тази, според която всичко тръгва от едно порицание. На върховния бог било пророкувано да се пази от брак с морската богиня Темида, тъй като щял да му се роди син, който да му отнеме властта. Зевс решил Тетида да се омъжи за смъртен – за царя на Фтия Пелей. На тяхната сватба били поканени всички богове с изключение на богинята на раздора Ерида. Според народното вярване тя не се кани, за да не се посият разпри в семейството. Но Ерида причинила по-голям раздор. Търкулнала на угощението златна ябълка, на която било написано “за най-красивата”. Хера, Атина и Афродита се скарали за ябълката и Зевс ги пратил на планината Ида при пастиря Парис, който да отсъди коя от богините я заслужава. Помамен от обещанието да получи най-красивата жена, спартанската царица Елена, младежът дал ябълката на Афродита и с това си навлякъл омразата на Хера и Атина.

Но защо царският син Парис пасе крави на Ида? При рождението му било пророкувано, че ще донесе гибел за Троя. Приам наредил да го оставят да погине в планината. Но както се случва и в мита за Едип, детето оцелява, отраства, по-късно по време на едно тържество бива познато от своята сестра, пророчицата Касандра, и щастливо се завръща в бащиния дом. Щастливо, но за нещастие. В древността обичат този обрат. Афродита му напомня за Елена, младежът отива в Спарта и нарушавайки светостта на гостоприемството, отвежда съпругата на своя домакин, като заграбва и немалко богатства.

Какво прави Менелай? Завърнал се от Крит (отвеждането станало в негово отсъствие), той се съветва с брат си микенския цар Агамемnon и двамата започват да събират ахейците за война срещу Троя, основавайки се на вричането на бившите претенденти за ръката на Елена, че ще се притекат на помощ, ако нейният съпруг ги призове. Ахейските вождове се събират и потеглят на война под върховенството на Агамемnon.

Всъщност в мита липсва това, което днес наричаме причина. За нас войните са резултат на човешки конфликти, а не на колизия с извънчовешки сили. В Троянското сказание войната трябва непременно да стане и в този смисъл тя не се нуждае от реална причина. Ерида не е поканена на Пелеевата сватба, за да се разсърди и да предизвика ожесточаването на Хера и Атина срещу Троя, както и женихите на Елена обещават на нейния баща Тиндарей да помогнат на бъдещия съпруг в случай на нужда, за да се случи Троянската война. Войната съществува, преди да се монтират митологическите мотиви.

Липсата на реална причина в мита се проявява по особен начин в повтарянето на едно и също събитие, в двойното му изпълнение. Открадването на Елена няма защо да се мотивира. Царицата е красавица, следователно отвлечането ѝ е мислимо, случвало се е и друг път. По-рано я отвлича атинският герой Тезей. Щом е отвлечана веднъж, Парис също може да го стори. Има ли прецедент, едно първо събитие, то действа като пример за пораждането на други подобни събития.

Войната на ахейците срещу Троя също не е без прецедент. Както предават митовете, едно поколение по-рано срещу Троя воювал Херакъл (в неговия поход участвал бащата на Ахил Пелей). И в този случай причината е митическа – вероломният баща на Приам Лаомедонт измамил Херакъл, като не му дал обещаната награда, задето спасил дъщеря му от едно чудовище. Историята продължава в перспектив назад – Аполон и Посейдон вдигнали стените на Троя, Лаомедонт и на тях отказал да даде обещаното възнаграждение и те го наказали, като пратили чудовището, от което го отръвал Херакъл. Според една версия на този разказ Аполон наказал Лаомедонт, като причинил мор в Троя. Същото се случва в началото на Омирата “Илиада” – Аполон се смърт в лагера на ахейците.

Станала в далечното минало, в някакво начало, Троянската война се мисли за нещо изконно. Това означава, че е повторима, всяка война и всяко време може да се обръща към нея за образци. И наистина елинската и римската древност търсят връзката с Троя. Много градове претендират, че именно те притежават дървената статуя на Атина (т. нар. Паладиум), отнесена според вариантите на мита от един или друг ахейски герой след опожаряването на града. Царе и пълководци ходят на полесражението като на свето място. *Ксеркс* принася десет *хекатомби* и прави възлияние на духовете на героите, спартанският стратег *Миндар* принася жертва на Атина, *Лизимах* построява на това място стена, дълга 40 *стадия*. Идват също Юлий Цезар и император Август. Константин се кани да вдигне столицата си в Троя, преди да избере Византион. Изператор *Каракала* кара да отровят приятеля му Фестий, само за да устрои състезания като тия, които урежда Ахил при погребението на Патрокъл. Същите състезания наподобява при погребението на приятеля си Хефестион няколко века по-рано Александър Македонски. Понеже се смята за потомък на Ахиловия син Неоптолем, убиеца на Приам, Александър принася жертва, за да омилиостиви духа на царя на Троя.

Към величието на Троянските събития в древността рядко се отнасят скептично. Изключение е, че историкът *Ефор* започва съчинението си не с войната при Троя като Тукидид. Необичайно е и това, което се разказва в късноантичната “Александрия”. Македонският завоевател, който иначе ценя високо поезията на Омир, остава разочарован от това, което вижда в Троя. “*Пристигна във Фригия и като влезе в самия град Илион, принесе жертва на Хектор, на Ахил и на останалите герои... И като видя, че река Скамандър, дето прескочил Ахил, няма и пет лакътя и че направеният от седем волски кожи щит на Аякс не е нито особено голям, нито тъй невероятен, както го описва Омир, рече: “Блажени сте вие, че сте случили такъв глашатай като Омир. Велики сте в поемите му, но според това, което се вижда, не сте заслужили написаното от него.*” Приближи един поет и му рече: “*Цар Александре, ще напиша за тебе нещо още по-добро.*” А Александър отвърна: “*Предпочитам да бъда Терсит у Омир, отколкото Ахил у тебе.*”

ДРЕВНИТЕ ЗА ОМИР И ЗА НЕГОВИТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Колкото до това дали Омир е съществувал, съмнение в античността не проявява никой. Херодот смята, че поетът е живял около четиристотин години преди него, т. е. в първата половина на девети век пр. н. е. Тукидит смята, че Омир създава поемите си много време след Троянската война. Ето какво се казва по въпроса в една от достигналите до нас биографии на поета: “Що се отнася до времето на съществуването му, школата на *Аристарх* твърди, че е живял по времето на разселването на йонийците, което е 60 години след завръщането на *Хераклидите*, а то пък е 80 години след Троянските събития. В школата на *Кратет* го поставят по-рано, по време на Троянската война.”

Древните вярват в реалното съществуване на поета, но не разполагат със сигурни факти за живота му. Причина да се забравят много неща още в древността е това, че в най-старо време историческите сведения се пазят и предават във формата на митически разкази. По-късно започват да се замислят над всеки факт, сравняват, съставят съчинения. Вадят заключения за живота дори от името “Омир”. Според народното тълкуване то означава “този, който не вижда”. На диалекта на град Куме значи “слепец”, а на друг говор “заложник”. Биографията се обогатява с нови факти. Така се оформят седемте биографии на Омир, достигнали до нас. Най-пространната от тях е приписана на Херодот. Към тези извори спада и т. нар. “Състезание на Омир и Хезиод”.

Жivotът на Омир първоначално се представя като легенда с божие начало. Роден е от брака на нимфата Кретеида и реката Мелес. Според елинските представи реките са мъжки божества. По-късно майка му се превръща в обикновена девойка от Смирна в Йония. Ето какво се казва за рождението му в една от биографиите: “*Мина известно време в Кретеида посети заедно с други жени един празник вън от града при реката, която се казваше Мелес. И когато денят на нейното освобождение наближи, тя роди Омир, не сляп, а със здрави очи и даде на момченцето изето Мелесигенес, като го взе от реката.*” Но и за башата започват да сочат смъртен човек, някой си Майон, като вярват, че детето било заченато на брега на Мелес.

Събитията следват хронологически. Омир отраства умен и схватлив като Йосиф от Писанието. Негов учител е певецът Фемий, прославен от поета в “Одисея”. Възмъжал, обикаля йонийските градове и острови. Загубва зрението си и става певец в Куме. Във Фокея един измамник учител му записва поезията и я представя за своя. По-голямата част от живота си прекарва на остров Хиос. Оженва се и има две дъщери. Там основава школа и създава “Илиада” и “Одисея”. Продължава да пътува като всички народни певци. При едно такова пътуване участва в погребални тържества на остров Евбей и се състезава с беотийския поет Хезиод. Арбитърът цар Панедес отсъжда първенството на автора на “Дела и дни”, тъй като възпявал мирния труд, а не войната като Омир. Ето как завършва житетският му път според една от биографиите: “*И пристигна при Креофил на остров Иос. Живя там известно време – беше на преклонна възраст – и сигурно на Иос е приключил дните си.*”

До нас е достигнала епиграма в три варианта, в която се казва, че седем града спорили помежду си за това, че са родното място на Омир. Като се съберат от трите версии, градовете се оказват повече (Куме, Смирна, Хиос, Колофон, Пилос, Итака, Аргос, Родос, Саламин и Атина). По този повод в една от античните биографии се твърди, че човек с право може да смята Омир за “космополит” (т. е. за гражданин на света). Но така или иначе елинските градове се борят да осветят по този начин началата си.

По-късно учениите продължават този спор. Според софиста Хипий и историка Ефор Омир произхожда от Куме, а според Антимах – от Колофон. Аристарх вярва, че е от Атина. Някои го изкарват египтянин. Лукиан, който не пропуска да се надсмее над пустословието, пародира тия спорове в своя роман-фантастическо пътешествие “Истинска история”. Авторът разказвач уж достига с другарите си на Острова на блажените, среща се с Омир и беседва с него. И ето какво научава: “*Разпитах го и за други неща, но също и откъде е родом. Казах му, че по този въпрос продължава да се спори на земята. Сподели, че му е известно, дето едни смятат, че е роден на Хион, други в Смирна, а мнозина в Колофон. Но каза, че е от Вавилон, където го наричали не Омир, а Тигранес.*”

В елинската древност ограждат личността на Омир с особена почит. Месеци и гимназиони носят името му, на остров Хиос секат монети с неговия образ, а в Делфи и Олимпия му издигат статуи. В Аргос и в градовете, които претендират да му бъдат родно място, го почитат като герой, дори като божество.

Първоначално не съществува единодушие на какво точно е автор. Тенденцията е цялата епическа поезия на ранното време да се разпределат между Омир и Хезиод, авторитетите в тази област. Може би за това са помогали и самите епически поети, които сами са приписвали творбите си на тези имена, за да им осигурят бъднина. Първото споменаване на Омир у лирическия поет Калин (VII в. пр. н. е.) е като автор на поемата “Тебаида”. Чак до V в. пр. н. е. се смята, че неговото дело са и т. нар. киклически поеми. Херодот се съмнява, че една от тях “Киприй” е негово творение, но му приписва друга поема – “Елигоните”. В IV в. пр. н. е. за Платон и Аристотел той е

предимно поетът на “Илиада” и “Одисея”, но му приписват и пародията “Маргит”, както и сборника от тридесети три по-кратки поеми, посветени на божества, т. нар. “Омирови химни”. Това мнение става традиция, която бива укрепена от филолозите в Александрия.

В античността не остават незабелязани значителните разлики между двете поеми. Според т. нар. “хоризонти” (разделители) “Илиада” и “Одисея” са дело на двама поети. Срещу Ксенон, най-авторитетния от разделителите, филологът Аристарх написва съчинение, с което се смята, че е сложен край на хоризонтската “ерес”. А разликите между двете поеми започват да обясняват с факта, че Омир създал “Илиада” като млад, а “Одисея” – на преклонна възраст. Според други било точно обратното.

РАЗПРОСТРАНЕНИЕТО НА ОМИРОВАТА ПОЕЗИЯ СПОРЕД АНТИЧНИТЕ ИЗТОЧИНЦИ

За по-малко от два века Омировата поезия се разпространява по целия елински свят. Според източниците от Мала Азия на полуострова пренесъл Омировия епос спартанският законодател Ликург, който получил поемите от потомците на Креофил, епически поет и приятел на Омир. Според друго предание този Креофил бил зет на поета и получил като дар от него една поема, която направила да се помни неговото име. По-късно друг “льжепоет” Паниасис му я откраднал и я представял за своя. А по поръчка на някой си Тесторид Омир съчинил поемите “Малката Илиада” и “Фокеида”. Както се разбира, според елините разпространението става във формата на брачни дарове, заемки и кражби. Смята се, че Омир е създател на цялата епическа поезия и че лично я е предал на тия, които я разпространяват. Очевидно тази митическа идея трябва да бъде преведена на езика на фактическата истина.

Чак до IV в. пр. н. е. на остров Хиос съществува сдружение на рапсоди (епически рецитатори). Задачата му е изпълнението и същевременно опазването на Омировите епически произведения. Членовете се наричат Омириди и смятат поета за свой прадядо. С един такъв специалист по Омирова поезия на име Ион разговаря Сократ в едноименния диалог на Платон. Един такъв изпълнител рапсодът Кинет в VI в. пр. н. е. отнася поемите на Омир в Сиракуза. Както твърди тиранинът Хиерон, в началото на V в. пр. н. е. отнася поемите на Омир в Сиракуза. Както твърди *тиранинът Хиерон*, в началото на V в. пр. н. е. много рапсоди живеят и се изхранват от Омир.

По всяка вероятност елините дължат своя Омир на Омиридите. Те разпространяват неговата поезия, но същевременно творят своя, като я представят за Омирова, за да й осигурят успех. Това е причината в ранното време да не бъде ясно кое точно принадлежи на поета и кое на рапсодите от гилдията на Хиос. Съществуват и други поетически обединения. Може би от подобна школа в Беотия израства Хезиод. Поетите на VII и на VI в. живеят и творят като рапсоди – *Терпандър* и *Стезихор* например, които скитат от град на град, изпълняват чужди произведения, а между тях и свои собствени.

С течение на времето тържественото изпълнение на епическа поезия става обичайно. Най-ранната рецитация пред широка публика, за която знаем, става на малкия остров Делос, на празника на Аполон. Ето какво се казва в Омировия химн към Аполон: “*Изобщо у елините не може да се намери нищо писано, което да е по-древно от Омировата поезия. Но изглежда Омир е живял по-късно от събитията в Троя. И казват, че дори не оставил в писмена форма своите поеми, ами че те са се предавали по памет като песни и по-късно са били съставени. Затова съдържат в себе си и толкова много противоречия.*”

ВЛИЯНИЕТО НА ОМИР В ЛИТЕРАТУРАТА И ИЗОБРАЗИТЕЛНОТО ИЗКУСТВО В АНТИЧНОСТТА

Разпространението и влиянието на Омировата поезия вървят ръка за ръка. Особено в по-ранно време, когато поетическото дело и сводът на народното знание не са отделени с ясна граница, влиянието е един вид разпространение. На една и съща тема пеят много певци, слушат се, имат общи източници, заемат един от друг.

Затова не е възможно да знаем кой е бил образецът. Омир също е задължен на поети, чиито имена са останали неизвестни или пък нарочно са отнесени към по-късно време. Възможно е някои от киклическите поеми, които принципно се смятат създадени след „Илиада“ и „Одисея“, в нещо да предхождат делото на слепеца от Хиос. Според един съвременен учен Омир ползвал като образец за „Илиада“ поема за Мелеагър, както и поемите „Етиопида“ и „Мемнонида“, от които взел примера за погребението на Патрокъл – там се представяло погребението на Ахил.

Т. нар. киклически поеми получават името си от факта, че сюжетите им се допълват в границите на един митологичен кръг (стгр. *kyklos*). От тези поеми разполагаме с кратки цитати и преразкази събрани най-вече в „Хистоматията“ на Прокъл. По всяка вероятност още в VII в. пр. н. е. известността на „Илиада“ и „Одисея“ провокира допълването на епическия разказ с оглед на пълното изчерпване на събитията, свързани с Троянската война. Така се оформя т. нар. Троянски цикъл, в който се свързват осем поеми. „Илиада“ и „Одисея“ на Омир заемат второто и седмото място и са подчертано по-дълги. Стазин от Кипър бил автор на „Киприй“, която излагала в единадесет песни събитията от началото на Троянската война до гнева на Ахил. Арктин от Миллет създал „Етиопида“ в пет песни – поемата продължавала събитията на „Илиада“ и го довеждала до смъртта на Ахил. Арктин, наречен във византийския лексикон „Суда“ „ученик на Омир“, е автор и на поемата „Разрушението на Троя“. А т. нар. „Малка Илиада“ на Лесхес от Митилена предавала спора за оръжието на Ахил и историята за дървения кон. Поемата „Връщания“ в пет песни допълвала „Одисея“ и излагала приключнията на Диомед, Нестор, Неоптолем, Агамемnon и Менелей по пътя към родните места след приключването на войната. Нейн автор бил Егий от Трезен. Евагамон от КНирена продължил в „Телегония“ разказа на „Одисея“ след избиването на женихите, като представил новото скитане на Одисей, нещастната среща на героя със сина му от Кирка Телегон, който също като Едип не познал баща си и го убил в двубой. Поемата завършвала със странната двойна сватба на Пенелопа с Телегон и на Телемах с Кирка. Това е и краят на Троянския цикъл.

Разполагаме с преразкази и фрагменти и от поеми, свързани с други цикли. Между тях най-развит е Тиванският цикъл с поемите „Едиподия“, „Тебаида“ и „Епигоните“. Също като поемите от Троянския цикъл те имат и автори, но често се сочат и за Омирови произведения.

Всичко това е изгубено. „Илиада“ и „Одисея“ са само част от огромното епическо творчество на историко-митологическа тема, с което разполагали елините до епохата на елинизма. Вярваме, че опазеното е най-доброто, че е служило за образец. Може би затова се е опазило. Аристотел подчертава в „Поетика“, че що се отнася до композирането, Омир е по-добър поет от киклиците. Арктин, Стазин, Лесхес и Евгамон са по-скоро логографи на митове в епически стихове, докато Омир е творец в съвременния смисъл на думата. Но така или иначе от елинска гледна точка всички те действат в руслото на общата традиция, която се занимава с мита за желаното елинско минало.

Жivotът на втория велик епик на ранната елинска литература Хезиод не е загадка като Омировия. Знаем къде е роден, кога е живял и какво му се е случило. Той сам говори за себе си в дидактическата поема “Дела и дни”. Това е нещо принципно ново. Хезиод е Омиров в какво ли не, но той принася епоса към живота в конкретния смисъл на думата и създава образеца за дидактически епос, една линия на непосредствено полезно творчество, различна от Омировата. Изглежда това е основанието да възникне легендата за участието на двамата поети в рапсодическо състезание на остров Евбея, където Хезиод поставил трудни въпроси на автора на “Илиада” и спечелил първенството. Друго занимава Хезиод и в областта на митологията – в своята поема “Теогония” той не третира определен сюжет, а подрежда божиите и героическите сказания в огромна родословна история.

Хезиод е последван от дълга поредица поети философи, които излагат ученията си в дидактически поеми. Всички дейци на ранната елинска философия са същевременно епически поети. Но също като Хезиод Парменид и Демокрит положително или критически имат в ума и сърцето си Омировите стихове. Доказва го поемата “За природата на нещата” на римския поет Лукреций (I в. пр. н. е.), в чиито сравнения, празничен тон и приповдигнато настроение ясно се усеща образецът на “Илиада”. Примерът на Омир е налице дори в суховатите епоси на учени теми от епохата на елинизма – “Явлениета” на Арат или поемите за отровите и противоотровите на Никандър. Авторитетът на първожреца на епическия жанр се пази упорито през цялата античност.

Както у Хезиод има нещо като мълчалив спор с Омир, тъй и лирическите поети от VII – VI в. пр. н. е. творят редица свои постановки и образи с инверсия на казаното у Обир. В преработката и игривото напомняне продължава да действа авторитетът. Архилох има предвид Омир на много места. Създателят на седемструнната китара Терпандър твори в състезание с неговите стихове своите нови стихотворни размери също като Сафо, която рисува природна картина с негови епитети.

Омир е абсолютен творчески образец без оглед на жанра. Творецът на елегии и ямби Солон изгорил своите младежки стихове след неуспешен опит да наподоби Омировото изящество. Платон нарича Омир първия създател на трагедия. Аристотел не се отказва от този възглед. Според едно късно свидетелство Есхил смята творчеството си за “трохи от богатата трапеза на Омир”. Думите му не бива де се разбират преносно в смисъл, че като другите трагици бащата на трагедията е задължен за своите сюжети на епическия цикъл. Той е задължен и на Омир, на автора на “Илиада” и “Одисея”. В недостигналата до нас трилогия “Ахилеида” Есхил представил съдбата на Ахил съвсем в границите на “Илиада”, а неговата трилогия за Одисей завършвала с осъществяването на предсказанието на Тирезий в единадесета песен на “Одисея”. Софокъл и Еврипид също го следват. И не толкова в избора на сюжети. У Еврипид има само един чисто Омиров сюжет – *сатирната* драма “Циклоп”, която представя приключенията на Одисей в пещерата на Полифем. Зависимостта е в трактовката, в общото възприятие за съдбата на човека.

Епохата на *атическата класика* е духовно сродна с Омировия свят. Затова толкова лесно се откриват прецеденти в “Илиада” и “Одисея”. Започва да се развива реториката, Омир е разгънат и веднага се намират примери за няколкото вида красноречие. Започва историческата наука с делото на Херодот и не без основание той е наречен по-късно “следовник на Омир”. За това стига дори само фактът, че, подражавайки на рапсодите, излиза на общогръцките състезания в Олимпия, за да рецитира част от съчинените си.

Историята на старогръцката литература може да се разглежда като еволюция на влиянието на епическата поезия, като смяна на типове художествено тълкуване на Омир.

В епохата на елинизма градският начин на живот, гордостта, че съвременността надвишава миналото, отпращат Омир на по-заден план. Става модна късата поетическа форма. Следва се по-скоро линията на Хезиод. Но се намира един упорит поет *Аполоний Родоски*, който остава верен на Омировата традиция и създава голям епос.

Римската литература започва хода си с Омир. Един освободен роб гъркът Ливий Андороник превежда в III в. пр. н. е. „Одисея“ на латински. Това е книгата на римското училище до времето, когато я извества „Енеида“ на Вергилий (I в. пр. н. е.). По Омирови стъпки вървят първите национални поети на Рим Невий и Ений. Изцяло верен на Омировата традиция е и Вергилий. Първата половина на неговата „Енеида“ е една у малена „Одисея“, а втората – „Илиада“. Предтечата на Рим, героят на тази поема Еней, обединява в своя образ Ахил и Одисей. Омир живее в римската литература и чрез поемите „Аргонавтика“ и „Фарналия“ на поетите от I в. от н.е. Валерий Флак и Лукан.

Когато забравят Троянската война, продължават да помнят епическия начин на световъзприемане. В края на IV в. от н. е. Квин от Смирна решава да запълни със събития промеждутька между „Илиада“ и „Одисея“ и създава поемата „Събитията след Омир“, предавайки почти всичко, което по-рано се излагало в киклическите поеми. Когато оригиналът на Омир сътва разбираем само за образованите хора, явяват се народни прозаически обработки. До нас са достигнали две – „Дневник на Троянската война“ от Диктис и „Разказ за разрушението на Троя“ от Дарес. Върху тях по-късно се развива средновековната Троянска притча.

Както за ранната елинска литература, така и за вазовата живопис пред VI в. пр. н. е. не може да се твърди със сигурност, че е повлияна тематично от Омир. По-скоро те възникват на една и съща основа, затова принципите на изображение са подобни. Темите на вазовия рисунък от това време са все военни, съвсем Омировски. Наваляните мъртви тела напомнят Омирова сцена. На колесници с дълги копия и прави мечове фигурите от геометрическите вази имат много общо с войните на „Илиада“. На един кратер от Тива е изобразено като че ли отвеждането на Елена от Парис, на каната от Атина – боят на Нестор с Молионите.

В VI в. Пр. Н. е. зависимостта става по-ясна. Омир вече се рецитира на атинския празник Панатенеи и по вазовите изображения темите му се разпознават без особено усилие. Маниерът на рисуване се промена, човешкото тяло се представя като органическо цяло, развива се чувство за по-слободна, не толкова схематична композиция. По-рано предпочитат приказните сюжети, особено често бурлеската. В много варианти може да се види изобразено ослепяването на Полифем. По късно, особено във времето на червенофигурното изображение, започват да се представят по-съществените страни на Омировата поезия. Търсят се ситуации и образи, носители на по-цялостен смисъл. Често се изобразяват две фигури – Бризеида поднася на Феникс да пие, Хектор се прощава са Андромаха, Ахил привързва ранения Патрокъл. Един релеф от средата на V в. пр. н. е. представя Одисей и Пенелопа в разговор.

Силно влияние оказва Омировата поезия върху изкуството на живописеца Полигнот (V в. пр. н. е.). Фреските му не са оцелели. Но по това, което описано у Павзаний, и по влиянието му върху вазовата живопис се разбира, че Полигнот представа Омировите събития в човешки образи, свежда ги до основни психологически състояния. Той изобразил срещата на Одисей и Навзикая, Одисей в беседа с духовете на подземния свят и избиването на женихите. Прочута била неговата фреска в Делфи „Разрушаването на Троя“, в чийто център стоял младият Неоптолом.

Омир прониквал навсякъде. Освен че го слушали, виждали го с очи. Казват, че Фидий създал статуята на Зевс в Олимпия, едно от седемте чудеса на древния свят, по описанието на бога в първа песен на “Илиада”. Атина на скулптора Мирон (V в. пр. н. е.) напомняла Обировата Атина, която приветства завърналия се в Итака Одисей.

ТЪЛКУВАНЕТО НА ОМИР В АНТИЧНОСТТА

Когато престават да разбираят Омир непосредствено, започват да го тълкуват. Задължава авторитетът. Един вид тълкуване е това, което вършат Хезиод и лириците – мълчаливата опозиция. Но все пак те чувстват Омир като свой съвременник, почти като равен. Когато се вкоренява убеждението, че са научили всичко от Омир и името му се нарежда до имената на легендарните културни законодатели Орфей и *Музей*, естествено се повдига въпросът от какъв разред е истината, вестена в Омировите поеми.

В никое антично време не липсват вярващи, че всеки стих на Омир е буквална истина. Толкова често го цитират в примерен смисъл, че от “Илиада” и “Одисея” остават малко стихове, неупотребени като сентенция или пророчество. Оракулт в Делфи черпи направо от неговите хексаметри. Както свидетелства *Плутарх*, с Омиров стих е вестено на Александър Македонски къде точно да се положат основите на египетската Александрия.

И въпреки това в тази вяра няма нищо докатично. “Илиада” не се превръща в завет. Елините я използват свободно, смехът и иронията постоянно съпътстват преклонението. Някъде между VI и III в. пр. н. е. съчиняват една пародия “Битката на жабите и мишките”, приписвана на Омир, в която не липсва нито “висок” повод за войната, нито дори божествен апарат. Знаем по заглавие за съществуването и на други пародии – например за подобна война на паяци. Използват поемите за какво ли не. *Дион Хризостом* съчинява комична “Похвала на косъма”, позовавайки се не на едно място на Омир. Това не накърнява авторитета, напротив, укрепва го.

Но има и спорове за характера на този авторитет. Съществуват и опити да бъде оспорен. *Орфиците* са първите съдници на Омир, а под тяхно влияние и големият идеалист на ранното време *Питагор*. Неговият биограф разказва, че при слизането си в подземния свят Питагор видял душата на Омир увесена на едно дърво и обвита в змии, била наказана по този начин за своята нечестивост. Философът *Хераклит* негодува, че поетът приписва на боговете човешки недостатъци. Философът и поетът *Ксенофан* също не вярва на Омир и особено на това, че боговете имат човешки образ. Ето какво казва той в една своя елегия: “*Ако говедата и конете имаха ръце и можеха да рисуват и да правят това което правят хората, конете щяха да прибавят на боговете си вид на коне, а говедата – на говеда*”.

Този критичен тон продължава Платон в диалога “Държавата”. Философът е изпълнен с уважение към Омир, но не може да приеме неговата представа за боговете. Според Платон “Илиада” и “Одисея” внушават безнравствени мисли. Божеството не може да бъде несправедливо, както се случва със Зевс в “Илиада”. Поезията на Обир е пленителна – признава Платон. Но точно поради това тя трябва да се държи далече от неукрепналите умове и да се запрети в идеалната държава. Само старецът би могъл да я чете без увреда. За Платон Омир не е мъдрец той е поет в тесния смисъл на думата.

Мнението на Платон намира малко поддръжници. Не го следват дори философите от собствената му школа. Неговите аргументи срещу мъдростта на Омир повтаря *Филон Александрийски* (I в. от н. е.), който не чувства дълг към античната езическа традиция, но *Максим Тирски* (II в. от н. е.), обратно прави опит да върне учителя към

традиционната, като твърди, че Платон научил повече от Обир, отколкото от своя учител Сократ.

Сравняват античните спорове около Омир с Троянската война. Но думите враг и войн не са съвсем уместни. В античността поетът има само един-единствен неприятел – това е реторът Зоил от Амфиполис (IV в. пр. н. е.), който написал съчинение, за да покаже формалните несъвършенства на Омировата поезия. Това е един вид литературно-филологическа сколастика, с каквато един век по-рано се занимават софистите. Протагор например смята за не особено коректно, дето в първия стих на “Илиада” Омир се обръща към Музата в заповедно наклонение, като ѝ казва “пей”.

Зоил е най- крайният измежду т. нар. енстатици (ненападащите). На другата страна са защитниците на Омир. Наричат се литици, т. е. разрешаващи, опровергаващи посочените несъобразности и противоречия в поемите. Най- крайните литици са тия, които тълкуват Омировата поезия алегорически, иносказателно. Терминът алегория е създаден именно във връзка с Омировите прения от философа *Антистен*. Започват да смятат, че много неща в поемите са символ, зад който се крие дълбока истина. Поетът умишлено я прикрива. Съединяването на Зевс и Хера на планината Ида се тълкува като образ, с който се представя космическият акт на съединяването на ефира и въздуха. Битката на боговете в “Илиада” е борбата на противоположните елементи, превръщането на Одисеевите другари в свине на острова на Кирка – символ на потъналостта на душата в материалното.

Алегорически разбира много места у Омир и Демокрит. Главата на Пергамската филологическа школа Кратет смята поета за безгрешен и показва чудеса от остроумие в защита на неговата ученост. Той обяснява скрития смисъл на хвърлянето на Хефест от Олимп по следния начин – Зевс искал да установи размерите на универсума и затова запратил от висините на Олимп една факла, това е огънят – Хефест.

Последователни алегористи са философите *стоици*, но особено крайно е алегорическото тълкуване на *неоплатониците*. За тях Омир е направо божество, неговата поезия е откровение. Опазило се е едно съчинение на неоплатоника *Порфирий* “Пещерата на нимфите”, в което дума по дума е дешифриран скритият смисъл на кратко описание на пещера в Итака в тринаесета песен на “Одисея”. Пещерата символизира универсума и невидимите сили, които го движат, “защото”, твърди Порфирий, *“пещерите са тъмни и тяхната вътрешност е недостижима за погледа”*.

Алегорията дава широки възможности за тълкувания. В началото на нашата ера лесно превръщат Омир в предтеча на тази или онази философска школа. Римският писател и философ Сенека (I в. от н. е.) отбелязва остроумно в едно свое писмо *“Щом като откриват у Омир толкова разнообразни учения, от това следва, че у него няма нито едно от тях.”*

По-трезвата насока в античното литеческо разбиране на Омир дава подтик да се роди филологията. Още в V в. пр. н. е. се занимават практически с поемите на Омир. Протагор ги разглежда във връзка със своето учение за правоговора и открива граматически несъобразности в уводните стихове на “Илиада”. Демокрит е автор на съчинението “За Омир, или за правилния изговор и неясните слова”.

Аристотел е първият критик, който оценява поемите от специфична гледна точка, като художествена структура. В “Поетика” (гл. 24) философът разкрива особеностите на Омировата композиция и на епическото характерописание. “Илиада” и “Одисея” са всеобщ пример, проява на самата художествена целесъобразност, а Омир – велик поет, тъй като я въпълъща. Аристотел посветил на Омир няколко съчинения, обединени и издадени под заглавието “Омирови проблеми”. За съжаление те не са достигнали до нас.

Омировата наука получава пълно развитие в следващите два века (III и II в. пр. н. е.) в дейността на няколко поколения филолози. Те се интересуват от фактите, естетическата и философската гледна точка им е чужда. Центърът на тази наука е елинистическа Александрия и по-точно библиотеката към тамошната академия на науките, наречена като храм на Музите Музейон. Библиотеката разполага с много екземпляри на Омир, частни и обществени издания от по-ранно време. Библиотекарите учени редактират текста, стремят се да установят първоначалната версия на толкова противоречивите четения, които според тях били резултат от произвола на Омировите изпълнители рапсодите.

Пионер на Омировата филология в Александрия е първият директор на библиотеката Зенодот. На него се приписва разделянето на Омировите поеми на 24 песни, което той изпълнил, като се опрял на традицията на рапсодическото изпълнение. При работата над текста Зенодот смело премахвал стиховете, за които бил сигурен, че са вмъкнати (интерполирани) в по-късно време, а когато се съмнявал, поставял само знак (т. нар. obelos). Неговите наследници Калимах, Ератостен и Аполоний Родоски продължават филологическите занимания с Омир.

Най-зnamенитият измежду Александрийските филолози е Аристарх. За учеността му се разказват легенди – бил прочел всички книги в библиотеката. На него приписват създаването на знаците за ударение в гръцкото писмо. Аристарх цял се посветил на истината за Омир. Издал 400 книги коментари, направил две издания на Омир, измислил нови тексткритически знаци. Голямата му заслуга е, че десета песен на „Илиада“ била вмъкната в текста по-късно и че „Одисея“ завършвала със стих 296 на 23 песен. Аристарх е първият античен критик с известно историческо чувство, в много несъобразности той открива обичаи на старото време. Основният му принцип Омир да се обяснява от самия Омир, да се разбира буквально, защото поетът живял в примитивно време и страдал от предразсъдъци, бил безкрайно резултатен за онова време, като се има предвид ексцесите на алегорическото тълкуване.

Възгледите на Аристарх става доктрина за филолозите, които изследват Омир след него. *Аристотел* го издава в съкратен вид, *Дидим* му посвещава книга. Разбира се, има и нови неща – изследва се прозодията и пунктуацията у Омир, в Августово време издават специален речник. Голямата литература на миналото става все по-книжна, а заедно с това „Илиада“ и „Одисея“ все по-чужди на обикновения човек. В късната античност поемите стават притежание на кабинетния пазител на литературни ценности. Не е случайно, че неоплатоническото преувеличение на Омировата мъдрост и дребнавото филологическо вглеждане в текста се развиват в едно и също време.

ОМИР В ЕЛИНСКОТО УЧИЛИЩЕ

Висок принос за превръщането на Омир в национален поет има елинското училищно дело. Много рано, още в VI в. пр. н. е., Омировите поеми стават инструмент на практическото възпитание. Декламацията на епически стихове първа развива юношеското чувство за ритъм и смисъл. От „Илиада“ и „Одисея“ младите елини получават и първите си знания за разнообразните житейски дейности, както и основните уроци по нравственост.

Това е причината Платон да бъде толкова строг в преценката си за Омир. Според философа авторът на „Илиада“ не разбира нито от занаятчийство, нито от военно дело, а още по-малко umee да дава добри примери за нравствено поведение. Изглежда и преди Платон се е смятало така, щом като в ученичеството на *Алкивиад*, както разказва

Плутарх, съществуват екземпляри на Омировите поеми, изчистени от неморалното и пригодени за ученици.

Странно е само, че след много векове един християнски писател *Василий Велики* не само че чете Омир, но го смята и за най-добър учител по добродетел. В V в. пр. н. е. всяко училище има своя Омир. Иначе не можем да обясним защо се възмутил толкова много Алкивиад, когато влязъл в едно училище и поискал “Илиада”, а учителят отговорил, че не притежава.

В по-ранното време учат поемите наизуст. Има хора, които знаят наизуст целия Омир. Един персонаж от диалога “Пир” на *Ксенофонт* казва следното, когато става дума кой с какво най-много се гордее: “*Баща ми, загрижен да стана благороден мъж, ме накара да науча целия Омиров епос. И сега бих могъл да кажа наизуст целите “Илиада” и “Одисея.”*” По-късно писаният текст става достъпен, писменият материал по-евтин. Продавницата за писани текстове става толкова обичайна, колкото лавката на месаря и бръснаря. Това отслабва механичната памет. След VI в. “Илиада” и “Одисея” се слушат все по-рядко по народните празници и все по-често се изпълняват в домашна среда.

Макар да се четат винаги на глас – така се чете в цялата елинска и римска античност, поемите се превръщат постепенно от колективно в лично културно притежание. Продължават да бъдат настолна книга в елинското училище, само че се използват по повече начини – за диктовка, за преразказ или за свободно съчинение на определена тема. Транспонират древния език на съвременен. Обратно на обичайното прозаическо предаване на съдържанието, правят и обратното – перифразират проза в епически размер.

АНТИЧНИТЕ ПАПИРУСИ С ТЕКСТОВЕ ОТ ОМИР

Първите папируси са изровени в затрупания от лавата на Везувий Херкуланум. Но големите залежи са в песъчливия сух Египет, дето редовно се откриват папируси, между тях най-много с текстове на Омир. Днес те са вече неколкостотин. Това недвусмислено показва, че Омир е продължавал да бъде най- популярен и най-четеният автор в епохата на елинизма. Текстовете са от различно естество – училищни или частни преписи, библиотечни екземпляри, предназначени за продаване, стихове, използвани за заклинания. Честотата издава какво предпочитали в елинистически Египет – особено харесвали четиринацесета и осемнадесета песен на “Илиада”.

При съвременното развитие на папирусологията папирусите са незаменим текстуален извор. Те показват как изглеждал Омировият текст в самата античност, по времето на Александрийските филолози и в началото на новата ера, позволяват да се проследят, както и да се коригират измененията, внесени в текста от по-късната ръкописна традиция.

ОМИР ВЪВ ВИЗАНТИЯ

Като цялост притежаваме Омир благодарение на средновековната традиция. Нейни деятели са безименните византийски преписвачи, а нейн завършил етап – пренасянето на книжнината на Запад при падането на Византия под турска власт. “Илиада” е достигнала до нас в около 180 средновековни и ренесансови ръкописи, “Одисея” в около 100. Никой друг античен автор не се радва на такова количество.

Съвременната наука е проследила донякъде пътищата на тези ръкописи, разделила ги е на класове въз основа на подобията, но не е ясно какъв е най-ранният източник, един ли е била, или няколко, как е преминал от античността в ранното византийско време. Измежду достигналите ръкописи най-авторитетни са създадените между X и XIV в. Те са дело на две епохи на разцвет на филологията и на интерес към езическата култура във Византия. Освен текста на поемите византийските ръкописи съдържат и много коментари, написани край самите стихове. Това са т. нар. схолии. Една част от тях са съставени във византийско време, друга – в късната античност. Особено ценен е пергаментният ръкопис от X в. (т. нар. Venetus A), който съдържа схолии на античен коментатор, резюмирали коментарите на Аристарх и на филологите, работили след него.

Във Византия Омир не е това, което е в Древна Елада. Той продължава да бъде училищна книга, но вече наред с други книги. Един учител, граматикът Кометас, го коментира в IX в. по античен маниер. По същото време патриарх Фотий се занимава косвено с Омир и епоса, като преразказва в своя “Мириобиблион” прочетеното у Прокъл. По принцип във Византия не добавят нищо към античното тълкувание. И алегорията, и граматиката са на по-ниско равнище. *Йоан Цец* посвещава на Омир специални коментари, дето го нарича велеречиво “*всемъдър*”, “*море от знания*”, “*извор на цялата поезия*”. Това е неоплатоническа фразеология. Епископът на Тесалоники Евстатий (XII в.) се труди над текста като античните филозози, но не може да се оправи със знаците на Аристарх и дори не знае кога точно е живял античният учен. *Никифор Грегорас* тълкува преносно странствуването на Одисей като пътуване към добродетелта. В училище правят парафрази също както в античността. Нищо ново, но все пак е важен резултатът – Омир оцелява. И не бива да се забравя – дължим нашия Омир на византийците.

Въпреки че обикновените хора четат прозаическата “Троянска притча”, славата на “Илиада” не увяхва. Поети, вдъхновени от старината, творят по тяхен образец нови епически произведения. В XIV в. Константин Хермониак пише нова “Илиада” в осмосричен хореичен стих, по същото време се явява и анонимната “Ахилеида”.

ОМИР НА ЗАПАД В ЕПОХАТА НА РЕНЕСАНСА И КЛАСИЦИЗМА

Западното средновековие не познава “Илиада” и “Одисея”. Като нарича Омир “*княз на поетите*” в четвърта песен на “Ад”, Данте вярва, че е велик поет, без да е прочел дори един Омиров стих в оригинал. Той познава т. нар. Homerus Lationus – младежка творба на римския поет Силий Италик (I в. от н. е.), извадка от 1070 стиха на “Илиада”, преведени на латински.

В първата половина на XIV в. на Запад все още не изучават гръцки и Петrarка, който събира жадно антични текстове, не може да разбира един Омир, изпратен му в 1353 г. от византийски приятел. Но съзерцава екземпляра, дори му се моли като пред икона. По-късно плаща на един грък от Калабрия да го преведе на латински, а Бокачо собственоръчно го преписва.

Омировите поеми се разпространяват първоначално в прозаически преводи на латински и италиански. Явяват се и откъси в стихове. Папа Николай V цял живот субсидира поети, като се надява да види Омировата “Илиада” в мерена реч на латински. Това става едва след смъртта му. След откриването на книгопечатането едни от първите книги, които се появяват, е Омир – в 1488 г. във Флоренция. Поемите стават достъпни, разпространяват се в цяла Европа. В шестнадесети и седемнадесети век ги четат по-често на латински.

Еразъм Ротердамски следва съвета на *Квинтилиан* и започва изучаването на гръцки с Омир, но на много места по-скоро се радва на текста, без да го разбира. Той е първият голям тълкувател на Омировия епос в Новото време. Познат му е и проблемът, който вълнува XVII в. ценят повече Вергилий. Причината не е само в това, че широкият кръг културни читатели не разбира достатъчно оригиналния Омиров текст. Вергилий здраво е залегнал в съзнанието още от средновековието като символ за проникновеност и поетическо майсторство. И въпреки че в късния Ренесанс не го възприемат като езически мъдрец, какъвто е за Данте, продължават да смятат творбите му за художествени образци. Затова нищо чудно, че в едно предкалицистично по дух съчинение, в “Поетика” на Скалигер (1588 г.), Омировата поезия е оценена образно като “*проста глупава женичка*”.

Във френския класицичен век Омир е предмет на нападки, те стават нещо като мода. Присмиват се над нелогичността му – прави впечатление неединството на поемите. И понеже за онова време неединство означава направо негодност на поетическата творба, смятат Омир за лош поет.

ОМИР ПРЕЗ XVIII, XIX и XX ВЕК. ОМИРОВИЯТ ВЪПРОС

Големият въпрос съществувал ли е Омир и какъв е характерът на неговите творби бива повдигнат остро в края на XVIII в. във времето, когато заражда романтическото течение и за пръв път проявява сериозен интерес към народното творчество.

Гледано съвсем точно, въпросът бива поставен още във втората половина на XVII в. от френския автор Д'Обиняк в една парадоксална защита на Омир срещу нападките, отправени към поета от тогавашните критици. Според Д'Обиняк да се говори за качествата на Омировите поеми в цялост е неуместно, тъй като те били съставени от отделни песни; единството трябвало да се търси в отделната част, а колкото до Омир, той изобщо не е съществувал. Съчинението на Д'Обиняк е публикувано едва в 1715 г. На тази теза обръща внимание единствено Вико, който твърди в третата част на “Нова наука”, че Омир е по-скоро идея, типичен образ на певец, а не определена личност.

В първата половина на XVIII в. все още не се съмняват в съществуването на поета. Току-що са започнали да му се възхищават, да усещат силата на неговата поезия. Възхищението се съпътства от вяра в силата на личния творчески гений. Особено развлънувани са англичаните. След превода на поета Александър Поуп в 1715 г. Омир става редовен предмет за естетическо обожание. *Драйдън* и *Шефтсбъри* го почитат като “природен гений”. Самата дума гений бива употребена в съвременния ѝ смисъл най-напред за него. Към средата на века се прибавя интересът към народното творчество. След специално пътешествие в Гърция Роберт Ууд пише “Есе за оригиналния гений на Омир” (1769 г.), в което търси вътрешната връзка между природа и поезия в поезията му. Ууд е убеден, че дългото устно предаване на поемите е напълно възможно.

Не по-слаба е почитта в Германия. Тя е запалена от “История на изкуството в античността” на *Винкелман*, продължена е у Лесинг. Младежът Гьоте се моли на своя “свещен Омир” също като ПЕтрака и го открива втори път при престоя си в Италия като поет на “чистата предметност”. За Шилер Омир е най-съвършеният пример за наивната поезия на древните – наивна в положителен смисъл.

Решителната крачка към съмнението в съществуването на Омир извършва Хердер. Повлиян от англичаните, той го нарича “природен” и “народен поет”, а поезията му “живя история на народа”; неговите песни не оставали в книжарници, а се запечатвали

в ушите и сърцата на живи певци и слушатели, от които били събрани. Омир за Хердер е поетът, тъй както си го представя романтическото време – следва не поетически правила, а свободния закон на своето сърце, на самата природа.

Научният спор за съществуването на Омир и характера на творчеството му, наречен “Омиров въпрос”, се повдига от книгата на немския класически филолог Фридрих Август Волф “Увод към Омир” (1795 г.). Според Волф Омировите поеми не са създадени във вида, в който са достигнали до нас. Тази теза се подкрепя от редица противоречия в текста, както и от няколко прости исторически положения: 1) без писменост не е възможно да се съчинят такива обемисти произведения, а писменост, както и съответен писмен материал в Омирово време не съществуват; 2) би било абсурдно да се смята, че толкова дълги поеми са рецитирани изцяло, това е невъзможно; тогава за каква публика са създадени, след като в онова време епосът не се чете, а само се слуша. От това следва, че са съставени по-късно във време, което познава писането и четенето. Според Волф това е VI в. пр. н. е. Тогава в Пизистратова Атина поемите били записани и получили своята несъвършена композиция. Така Волф снабдява с научни аргументи романтическия тезис за народния източник на епическата поезия. Изчезва обаче геният Омир.

Европа е възмутена. За Шилер възгледът на Волф е “учено варварство”, Уолтър Скот е потресен от тази “нерелигиозна теза”. Срещу Волф и неговите последователи се изправят класицистите и просветителите. Тъй като те вярват сляпо в художественото единство на поемите, в съществуването и в авторството на Омир, наричат се унитаристи (лат. *uniter* “в едно цяло”). Сред тях е и Хегел.

Намират се и класически филолози, които застъпват унитаристката теза. В 1828 г. излиза книгата на Грегор Вилхелм Нич. Ето основните му аргументи срещу твърденията на Волф – по времето на Омир писменост е съществувала; съдението за записването на поемите при Пизистрат, на което се позовава Волф, не е автентично и не може да му се вярва; за създаване на произведение с такъв обем не е обезателно използването на писменост (средновековният поет Волфрам Ешенбах твори двадесет и четирите хиляди стиха на своя “Парсифал”, без да знае да пише); най-после формални противоречия има във всяко обемисто произведение – и в “Енеида” на Вергилий, и в “Дон Кихот” на Сервантес. Аргументите на Нич са верни, но позицията му остава без особен отзив в XIX в., ако не се смята книгата на Фридрих Ницше от 1869 г. “Омир и класическата филология”.

Общо взето се следва линията на Волф. Явяват се крайни решения като това на Якоб Грим, че “епосът се твори сам”. Отделният творец е безименна пчела, която действа несъзнателно в потока на общото дело. Филолозите последователи на Волф разсичат, вглеждат се, търсят шевовете, дето е станало съединяването. Затова ги наричат аналитици. Ученият Карл Лахман доказва, че “Илиада” е съставена от 16 отделни песни и създават т. нар. песенна теория, която преди това изпробва и върху немския средновековен епос.

Явява се и междуинно решение, обединяващо унитаристката теза за абсолютното единство и пълното авторство и аналитическата за абсолютното неединство и естественото пораждане на Омировия епос. Най-напред я застъпва немският класически филолог Готфрид Херман, а по-късно английският историк Джордж Гrot. Наричат я теория на основното зърно или на разширяването. Според това решение Омир създава първоначално две по-кратки поеми “Пра-Илиада” и “Пра-Одисея”, които постепенно се разрастват, допълвайки се с нови части.

Явяват се и други решения. Немският филолог Кирхоф създава т. нар. теория на компилирането, която прилага най-напред върху “Одисея”, а по-късно и върху “Илиада” – различни епически песни са събрани и композирани в цялото на поемите от

един поет, но може би и от обикновен редактор. За Виламовиц-Мълendorф в неговата книга за “Илиада” (1916 г.) Омир е автор на една “Пра-Илиада”, която стои в средата на дълъг процес, в който участват множество автори и редактори. Според други учени Омир стои в началото на този колективен процес на творене. В случая с “Илиада” той е автор на поема за гнева на Ахил, а текстът, който познаваме, е създаден от редактор атинянин в VI в. пр. н. е. Комбинации от този тип се защищават и до днес.

Продължаващият вече два века спор за характера на творчеството на Омир опира до някои общоприети и в този смисъл сигурни положения. На първо място е общото убеждение, че поемите не са възникнали, а са създадени. Колебанието е около приноса на поета за оформянето на достигналия до него народопесенен материал. Спори се за степента, в която Омир е бил зависим от традицията. Днес рядко се поддържа тезата, че “Илиада” и “Одисея” са дело на един поет. В този смисъл, когато се назва Омир, се има предвид конкретно лице, но името е и един вид условност за по-кратко представяне на повечето поети, които участват в процеса на създаването и оформянето на поемите. Някои учени обаче предпочитат да говорят за Омирови поети.

Пренията около Омир не са специален научен въпрос, а скрит теоретически спор по въпросите на художественото единство и отношението творба-творец. На един етап от развитието на филологическата наука на границата на XVIII и XIX в. става необходимо да се осъзнае характерът на Омировата поезия, но теоретическите възможности да се изпълни това са ограничени. Към предмета на спора дълго време се подхожда с тесни неисторически критерии. В първата половина на XIX в. не са известни и конкретните исторически обстоятелства, които предхождат и съпътстват възникването и разпространението на Омировите поеми.

Във втората половина на века тесният литеартироведски подход започва да упада. В Омировата наука навлизат историята, археологията и фолклористиката. Литературният анализ получава опора в комплекса на други науки и знанието за Омир губи границите, които определят по-рано дилемата за авторството или неавторството на един поет. Затова, макар че в XX в. Омировият въпрос продължава да се поддържа като методика на анализ, той отстъпва на нови проблемни кръгове, два от които са особено представителни за съвременното Омироznание – историческата достоверност на “Илиада” и “Одисея” и творческата техника и езика на епоса.



Лъвската порта в Микена –
Главният вход на крепостта,
XIV в. пр. н. е.

Ахейски войни.

Изображение върху керамичен съд,
XII в. пр. н. е.

Хермес води при Парис Хера, Атина и Афродита,

за да отсъди на една от тях златната ябълка.

Детайл от изображение върху червенофигурен съд,
V в. пр. н. е.





**Една от златните маски, т. нар. маска Агамемон,
От шахтовите гробници в Микена,
XVI в. пр. н. е.**

Траура процесия с колесница.
Изображение върху керамичен съд,
VIII в. пр. н. е.



Прощаване с война.
Изображение върху керамичен съд,
V в. пр. н. е.





Ахил и Аякс играят на зарове.

Детайл от изображение върху керамичен съд,
VI в. пр. н. е.

Аякс с тялото на Ахил.
Детайл от изображение върху амфора,
VI в. пр. н. е.



**Ахил
превръзва
Патрокъл.
Изображение
върху
керамичен
съд, V в. пр.
н. е.**



**Ерос с
тялото на
Мемnon.
Изображение
върху
керамичен
съд, V в. пр.
н. е.**





**Бронзови мечове с инкрустация,
от шахтовите гробници в Микена,
XVI в. пр. н. е.**



Ахил.
детайл от изображение върху амфора,
V в. пр. н. е.



Микенско
снаряжение,
XV в. пр. н. е.

Ахил, подпомаган от Атина, убива Хектор.
детайл от изображение върху червенофигурен съд,
V в. пр. н. е.

Хектор се сбогува с Андромаха (зад нея са Парис и Елена).
детайл от изображение върху червенофигурна ваза,
VI в. пр. н. е.



Приам, бащата на Хектор, моли Ахил да върне трупа на сина му.
изображение върху червенофигурен съд,
VI в. пр. н. е.

Ахейците излизат от троянския кон.
изображение върху чернофигурен съд,
VI в. пр. н. е.





Глинени таблички от Кнос
с текстове на линейно писмо Б,
XIV – XIII в. пр. н. е.



Одисей се измъква от пещерата на Полифем.

Изображение върху чернофигурен съд,

VI в. пр. н. е.

Одисей сред сенките на мъртвите.

Изображение върху червенофигурен съд,

V в. пр. н. е.





Привързан за мачтата, Одисей слуша пеенето на сирените.

Изображение върху червенофигурен съд,

V в. пр. н. е.

Евриклей мие краката на Одисей.

Изображение върху червенофигурен съд,

V в. пр. н. е.



Съвет на боговете – Арес, Афродита, Артемида и Аполон.

От фриза на съкровищницата на о. Сифнос в Делфи.

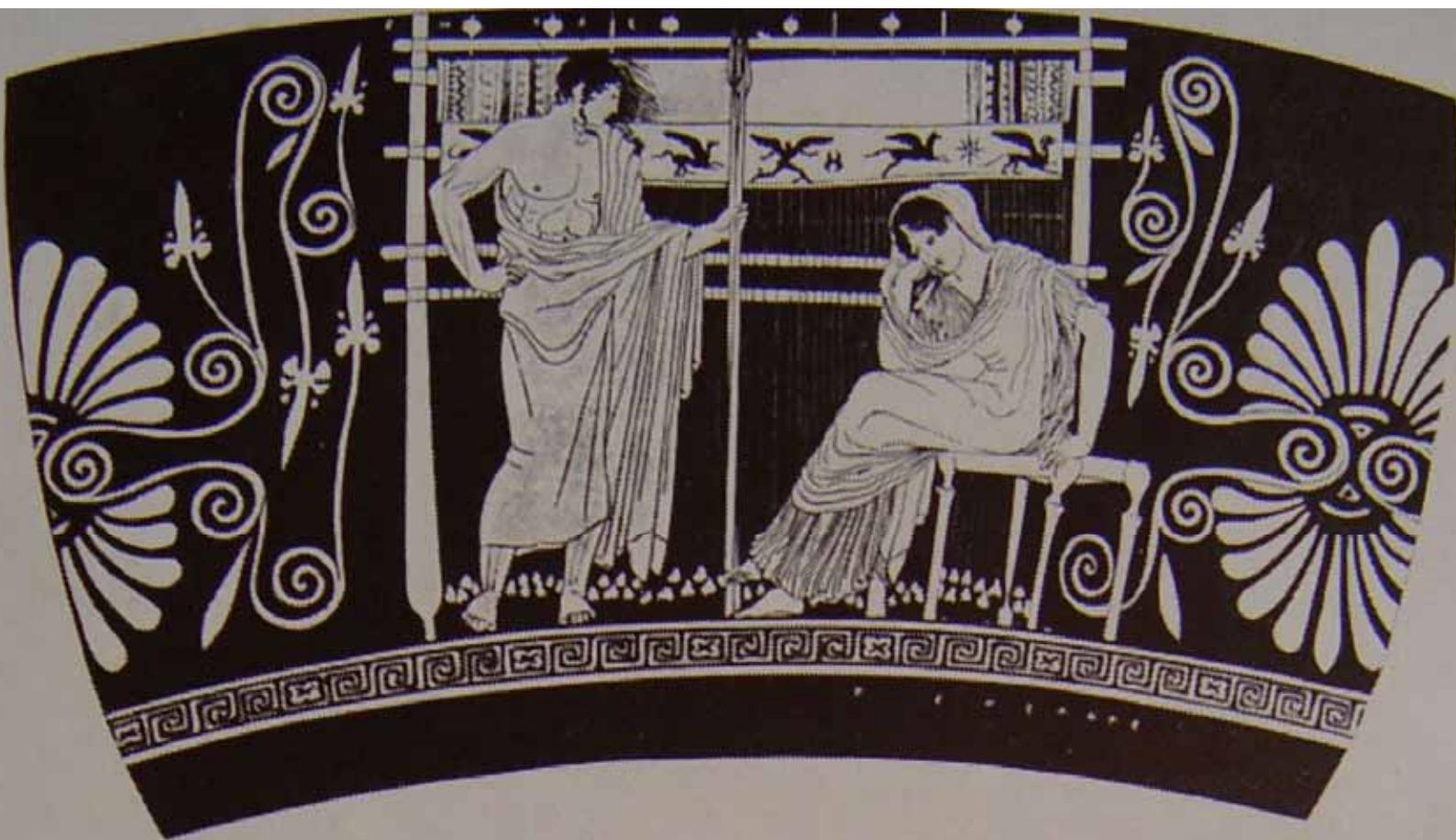




Богове на сватбата на Пелей и Тетида.
Детайл от изображение върху керамичен съд,
VI в. пр. н. е.

Телемах и Пенелопа пред стана с платното.
Детайл от изображение върху червенофигурен съд,,
V в. пр. н. е.

Одисей избива женихите.
Детайл от изображение върху червенофигурна атическа ваза,
V в. пр. н. е.



ОМИР
И ИСТОРИЯТА

&&

Всички събития и персонажи у Омир плод на въображението ли са? Съществувал ли е някога Агамемнон, имало ли е на брега на Хелеспонта град Илион, действително събитие ли е троянската война? От отговора на тия въпроси зависи пряко как ще се подхodi към художествения свят на двете поеми.

В първата половина на XIX в., когато се разгарят споровете около авторството на Омир, е общоприето, че “Илиада” и “Одисея” са поетическа фикция. Елинската история започва някъде към хилядната година пр. н. е., а представеният в поемите на Омир свят се смята за мит в онзи смисъл на думата, според който митът е художествена измислица. Да се търси никаква историческа основа за реалността в Омировата поезия за онова време е признак за дилетанство.

АРХЕОЛОГИЧЕСКИТЕ НАХОДКИ

Но се появяват и вярващи в историческата достоверност на Омировата поезия. Хайнрих Шилман не е първият. Преди него в края на XVIII в. французинът Ль Шевалие търси Троя по крайбрежието на Мраморно море, но го подвеждат приказките на местните жители и не успява да открие нищо. Шест години преди Шилман австриецът фон Хан оглежда хълма, който крие древната Троя.

Успява Хайнрих Шилман. Жivotът му е пълен със събития. Раждда се в бедно семейство и не успява да се изучи. По-късно постъпва в търговска фирма, която го изпраща като свой представител в Русия и там той натрупва баснословно богатство. Казват, че спекулирал с нефт и селитра. Но спечеленото не било вложено в нови спекулации. На четиридесет и пет годишна възраст Шлиман слага край на търговската си дейност и се отдава на науката. Изучава старогръцки и археология. Обикаляйки света, насочва мислите си към Троя. В края на 1868 г. вече стои на хълма Хисарълък в Мала Азия, който е на един час път от брега на Мраморно море. Убеден е, че под нозете му лежи градът на Приам. След мъчителни преговори с Високата порта в 1870 г. започват първите разкопки.

На работата му гледат с недоверие. Смел по дилетантски, той разрушава горните пластове, наслоенията от по-късно време, за да достигне до Омировия град. Въпреки че не го водят принципи, този начин на разкопаване, т. нар. дълбоки разкопки, представлява откритие. Когато достига до дебелите три метра крепостни стени на наслоението, наречено по-късно Троя II, Шилман е задоволен. Това е град с царски дворец, къщите имат каменни основи, при това личало, че селището е загинало от огромен пожар. За него нямало съмнение, че е открита Приамовата Троя.

Прекарал почти три години в Троада, Шилман вече се кани да отпътува, когато неочаквано близо до западната порта на Троя II бива открито съкровище – 8700 изделия от чисто злато, поставени в сребърна ваза. Убеждението става абсолютно – диадемата, която той поставя на своята съпруга, никога принадлежала на Хекуба; Приам укрил тия скъпоценности в последния ден на Илион. Така мисли гениалният археолог дилетант.

В 1874 г. той вече копае в Микена. Властите пречат с надзора си, археолозите са ужасени, че руши ценности, за да търси съкровища. Но Шилман вярва на своя Омир и е богато възнаграден. Светът трябва да повярва – в Арголида е открита крепостта на микенските царе, Агамемнон наистина е съществувал. В разкопаните шахтови гробници Шилман открива великолепна златна посуда, сред нея и една чаша с гъльби на дръжките, която почти дословна съвпада с чашата на Нестор, описана в “Илиада”. Но най-изумителното е златната погребална маска, намерена в четвъртата шахта. За Шилман няма никакво съмнение – това е лицето на Агамемнон. Следващата крепост е

Тиrint. Само смъртта му попречва да не се отправи към Крит. Вярвал, че пътеводителят Омир не би го измамил и там.

Наричат Шлиман “вълшебния иманяр”, съобщенията му са сензация, смъртта му натъжава целия свят. Други отказват да го признаят за учен, смятат го за авантюрист, дори за мошеник. Трезвата оценка на един немски университет, който го прогласява за почетен доктор слад публикуването на книгите му за Троя и Микена, е изключение в 1879 г.

Археолозите след него нямат по-малко заслуги за разкриването на предомировата Елада, само че откритията им не са сензация. След смъртта на Шлиман неговият колега архитектът Дъорпфелд продължава разкопките в Троя. Скоро се изяснява, че пионерът се е заблудил – разкритата от него Троя II била отнесена към по-ранно време. Според Дъорпфелд основата на Омировия град е т. нар. Троя VI.

По време на Първата световна война в боевете за Дарданелите нерядко на хълма Хисарлък попадат английски снаряди. Троя преживява още една война. Нещо е разрушено, но се разкриват нови пластове и това дава подтик разкопките да се подновят след края на войната. Ръководи ги археологът Блиджен. Той изяснява окончателно стратификацията, разделя на полуистории осемте натрупвания до елинистическо време. Според съставената хронология Шлимановата Троя II е погинала към 2300 г. пр. н. е., а Троя VI. на Дъорпфелд – в края на XIV в. пр. н. е. от пожар, предизвикан от земетръс. Следователно и тя не би могла да бъде Омировата – така мисли Блиджен. Според него това е по-късното селище Троя VIIa, загинало също от пожар на границата на XIII и XII в. пр. н. е.

Продължават разкопките в Тиrint и Микена, където са разкрити т. нар. куполни гробници, отнесени към XIII в. пр. н. е. Някоя от тях по-успешно би могла да принадлежи на микенския цар, предвождал ахейските войски при Троя. Прецизната датировка отхвърля назад към XVI в. пр. н. е., находките в шахтовите гробници, открити от Шлиман, между тях и златните маски, които не биха могли да произхождат от века на евентуалната Троянска война.

Заблудите не накърняват приноса на Шлиман. Неговият възглед, че в поемите на Омир е запечатана историята на древното второ хилядолетие пр. н. е., получава пълна подкрепа. В началото на нашия век английският археолог Евънс открива на Крит “царството на Минос⁴ и назовава с името му древната цивилизация на острова. В 1939 г. на юг в Месения Блиджен разкопава града на Нестор, песъчливия Пилос. Между Омир и археолозите има като че ли съглашение – големите находки са почти винаги по места, които са известни на епоса.

Днес никой не се съмнява, че в “Илиада” и “Одисея” са отложени исторически сведения от т. нар. ахейско или микенско време (1550 – 1150 г. пр. н. е.). На Омир са известни институции, древни обичаи и исторически събития от ахейското минало, които той не би могъл да измисли. Особено поразяват неговите описание на предмети, които почит съвпадат с археологически находки – като огромния щит на Аякс, шлема с глигански бивни на Мерион и чашата на Нестор. Разбира се, във всички случаи са налице отклонения, както при Несторовата чаша с гъльбици, описана в 11-а песен на “Илиада” (ст. 632 – 635), която е с четири дръжки, докато изкопаната е с две.

Проблемът е не разликата в предаването, а в това, че у Омир са поставени редом материални паметници и факти на живота, които не биха могли да съществуват. Щитът на Аякс прилича на големия микенски щит, изведен от земята, но у Омир той се използва заедно с по-малкия, който е от по-късно време. До обичайното бронзово оръжие се явяват изделия от желязо. В Омировите поеми и новото са неразличимо примесени. При това не е сигурно по какъв път са попаднали у Омир древните

предмети – дали са видени с очи или са предадени в нечия памет, дали не ги е пренесла по-древна ахейска поема.

Сравнително по-точен за някои материални паметници, поетът предава неточно събитията и институциите. Причината за това не е слабата историческа памет или неразбирането на древността, а особеностите на епическия спомен. Той деформира фактическата истина в името на определени примерни положения, на които държи повече. По този начин реалната история се превръща в мит, в който съжителстват непротиворечно факти от различен разред и различни времена.

Помага ни да дешифрираме историческия смисъл на епическия мит историята на второто хилядолетие пр. н. е. – така както я знаем по данните на материалната култура и нелитературните писмени паметници.

АХЕЙСКОТО МИНАЛО

Предците на елините от класическата епоха, т. нар. ахеици, за чието могъщество пее Омир, са индоевропейци, пришълци на Балканския полуостров. Те се установяват тук на границата на третото и второто хилядолетие пр. н. е. Заварват местно население с по-висока култура (т. нар. пеласги и лелеги), покоряват го и възприемат много от неговите обичаи и вярвания. Ахеиците се образуват от сливането на завоеватели и завоювани. Към XVIII в. пр. н. е. те коват оръжие от бронз, строят градове с цитадели и, както се разбира от някои митове, държат на всяка цена да се изкарат изконни жители на полуострова.

На юг в Крит повече от пет века преди идването на индоевропейските племена на полуострова съществува силна морска държава, която владее островите на Егей. Ахеиците изглежда са подчинени известно време на критяните, щом като в мита за Тезей се казва, че Атина плащала данък на критския цар Минос. Но те укрепват, стигат до Крит не само като гости. По всяка вероятност управляват там около половин век. След голямата катастрофа към 1500 г. пр. н. е., причинена от вулкана на остров Тера, Крит вече не е сила. Ахеиците стават господари в Егей.

Разцветът на ахейската сила на полуострова е между 1400 и 1200 г. пр. н. е. Най-могъщият град на онова време е Микена в Арголида. Не е случаен епитетът „златообилна“, който му дава Омир – доказват го археологическите находки, и може би не е случайно, че царят на Микена е върховният водач на обединените ахейски сили при Троя. В епохата на разцвета градът притежава мощнни крепостни стени, съградени от огромни каменни блокове. По-късно елините дават митическо обяснение – циклопи изградили тия стени. Наистина загадка е как са били вдигани и поставяни. Но е безспорно, че подобен строеж можел да се изпълни само от сълна централизирана власт. За това, че Микена била нещо като столица в равнината на Арголида, говорят и остатъците от покрити с камък шосета, както и това, че в XIII в. пр. н. е. микенската флота е най-силната в Егей.

В тия два века на Микена са подчинени близките градове Тиринт и Аргос. Както се разбира от името аргейци, синоним на ахеици у Омир, и от някои митове, Аргос е може би централният град в Арголида преди Микена. Съществуват и други ахейски държави в това време – на юг е градът на Менелай Спарта, на югозапад – Пилос, който владее над девет по-малки града според Омир, на север е Атина, в Беотия са Тива и Орхомен. Те поддържат търговски и културни контакти помежду си, а по време на война образуват по-големи военни обединения. По всяка вероятност в онова време Елада съществува в никакво единство.

Начело на ахейските държави стои владетел (*wanax*), чието върховенство се усеща само във време на война. Иначе също като останалите велможи той се занимава със стопанството си в отредената му земя. Почитат го като божество на основанието, че неговият дух закрилник помага и на поданиците му. Опора на властта са съветът на старейшините и народното събрание, в което участват всички войни (*lawos*). Около царя и велможите живеят техните приближени. Надолу в обществената стълбица следват няколко категории свободни – богати граждани търговци, занаятчии (*demiourgoi*) и наемни работници, на най-ниското стъпало са робите. Белезите от този обществен ред се откриват у Омир. В “Илиада” откриваме институцията на царя и на народното събрание. Организацията на Омировите божества в Пантеон под върховенството на Зевс, близостта на героите и техните духове защитници могат да се тълкуват като произхождащи от микенското време.

Независимо, че не знаем как, до поета наследнено са достигнали и много конкретни факти от микенското време. Разказите на Нестор за войните, които водил на младини срещу съседите на Пилос, могат да произхождат от исторически сказания за налагането на ахейската мощ. Историческите факти са, разбира се, замъглени, но за някои неща сме в състояние да отсъдим. Не е случайно например, че в “Илиада” малоазийското племе ликийци е съюзник на Троя и враг на ахейците. Знае се, че при установяването си на остров Родос ахейците влезли в конфликт с Лидия. Това е запомнено и по особен начин предадено у Омир.

“Илиада” и “Одисея” подкрепят другите извори за някои конкретни неща, свързани с ахейското минало. В писмените документи от микенско време е съхранена дума за един вид меч, за какъвто се споменава само у Омир (т. нар. *phasganon*). На глинените таблички от Пилос и Микена, които са нашият основен писмен извор за институциите на времето, се четат имена като Ахил, Нелей и Хектор. И въпреки че това не са Омировите герои, а роби писари, налице е фактът, че имената са древни; те са били разпространени и не е изключено да са принадлежали на исторически лица като Омировите.

При допира с по-ранната критска култура микенската е изпитала силно влияние. Учените от началото на XX в. са склонни да смятат редица микенски изделия за внесени от Крит. По-късно се изяснява, че ахейците изпълват критските форми със свой дух. Те имат своя архитектура и свои особени културни навици. Очевидно по-войнствен от критянина, ахеецът обича да изобразява войната и лова. Бойната сцена е обичайна по фреските в Пилос и Тиринт. Една фреска от гробницата на Тутмозис III, египетски фараон, починал в 1450 г. пр. н. е., представя критски и микенски пратеници при фараона. Прави впечатление разликата във външния вид – критяните са бърснати, с дълги коси и букли, микенците са с бради и мустаци. Външният вид изразява косвено различния начин на живот и световъзприемане, вероятно и различното понятие за човека, което личи и от другите извори, с които разполагаме.

ДОРИЙСКОТО НАХЛУВАНЕ И ПРЕСЕЛВАНЕТО НА АХЕЙЦИТЕ В МАЛА АЗИЯ

Труден пункт в проследяването на връзките на Омировия епос с историята е как се е отразило в него времето след 1150 г. пр. н. е., когато ахейската цивилизация упада. В епоса не е предаден един важен исторически факт – идването на дорийците, заселването на Балканския полуостров на тези най-късно спуснали се от север

индоевропейци, роднини на ахейците, което станало в края на XII в. пр. н. е. Поетът знае за дорийците, споменава ги на две места, но за по-късното им уседяване на полуострова и за това, че вероятно те разрушават крепостите на Микена и Пилос, не става и дума. Епосът забравя за това събитие, за да не урони микенската бойна слава. Но и самите дорийци се стараят да забравят за идването си. В митовете за Хераклидите то се представя като завръщане. Също како ахейците по-рано се мислят за потомци на заварените по тези места пеласги и лелеги, тъй и дорийците се изкарват за ахейци.

С идването на дорийците в Елада се разпространява новият метал желязото. Ахейският бронз му отстъпва. След годините на движение настъпва застой. От времето след 1150 г. пр. н. е. липсват писмени паметници. Както се разбира по многото локални керамични школи, преустановява се търговският обмен. На мястото на големите ахейски строежи се издигат малки къщички. Вазовото изображение се опростява. Но донякъде е условно да се наричат тъмни тия два-три века след преселението на дорийците. Упадъкът не е абсолютен. Дорийският принос усилва индоевропейския елемент в културата на Егей, явяват се първите храмови постройки. Че тия векове не са празно време, се доказва и от факта, че тогава се развива устното творчество, легнало по-късно в основата на “Илиада” и “Одисея”.

Още преди идването на дорийците ахейската експанзия към Мала Азия, към Родос, Памфилия и анатолското плато, дето е царството на хетите, предизвиква разместване на големи етнически маси. Изглежда в това разместване, в което се вплита и нахлуването на дорийците, се крие сериозната причина за упадъка на микенската цивилизация. Така или иначе голяма част от ахейското население напуска старите поселища на полуострова и заема островите и крайбрежието на Мала Азия. Образуват се нови градове. Пришълци от Тесалия и Беотия се настаняват в Троада и на остров Лазбос – това са т. нар. еолийци, на юг от тях се установяват йонийците, а най на юг – новопришълците дорийци.

Отначало съществуването на ахейците по местата, по които може би са воювали предците им по-рано, е жалко в сравнение с блескавото минало в Микена и Аргос. И това е вероятно причината, поради която те помнят сказанията за Ахил и Агамемnon. Но постепенно пришълците укрепват, заемат властта, организират градовете в съюзи. В хода на това укрепване все по-силно чувстват нуждата от образци. Изкарват потеклото си от Пилос и Микена и укрепяват с древни примери съвременната си власт. Подчинили местното население, те започват да воюват помежду си. Йонийците претендират за еолийски градове и тъй удобно разположената Троя, пазителка на провлаците и на пътя към Анатолия, отново става предмет на спорове.

ТРОЯ И ТРОЯНСКАТА ВОЙНА

Троя изглежда постоянно е нечия претенция. Трудно е да се реше коя от многото войни, които стават в полето на река Скамандър, трябва да се отнесе към събитията в “Илиада” и изобщо дали Омироловата война има историческо съответствие. В 2300 г. пр. н. е. Илион е цъфтящ град и може би точно поради това става жертва на спусналите се от север лувийци. Крит търгува с него и заема достижения на културата му. Към 2000 г. пр. н. е., когато ахейците заемат полуострова, по тия места в Мала Азия се настаняват индоевропейци, сродни на хетите. Започва историята на Троя VI и на Хетското царство. В 1700 г. пр. н. е. Троя е могъщ град, поддържа търговски връзки с ахейците. Погива към 1300 г. пр. н. е. от земетръс. Възможно е ахейците да воюват с този град, тъй като

прегражда пътя им към богатото на медни залежи плато на Анатолия. И може би Дърпфелд и други учени след него са прави да виждат в Троя VI Приамовия град.

Ахейците едва ли са идвали само веднъж в Троада. Документите, намерени в хетската столица Хатуша (днес хълма Богазъй в Кападокия), споменават в продължение на близо два века страната Ахиява и нейните жители ахайвой, а на едно място и вожда им Атарисий. Възможно е с тези имена да се означават ахейците и Атрид Агамемnon. В споменатите документи става дума и за подвластния на хетите вожд Александуш от Вулуша, който може да е Александър (Парис) от Илион. Народът ахиява се споменава също в египетски и акадски текстове заедно с народа дануна – може би става дума за ахейците, които, както знаем, Омир нарича и данайци.

Но откъде са дошли ахейците при Троя, дали от полуострова, както е според разказа на Омир в “Илада”, или от новите завоевания в Мала Азия? Според английския историк Пейдж Троянската война в “Илиада” отразява военните действия на ахейците с център остров Родос срещу голямо малоазийско обединение начело с Троя. Събитията се отнасят към втората половина на XIII в. пр. н. е. Археологическото им съответствие е Троя VIIa. Нейни обитатели по онова време са може би дарданците или някакво тракийско племе. Градът не е толкова импозантен като Троя VI и вероятно се съобразява с върховенството на Хатуша. Понеже личи, че е разрушен и изгорен от човешка ръка, археологът Блиджен е склонен да вярва, че именно това е Омировата версия в “Илиада” от полуострова.

Други се противопоставят на това мнение, тъй като по това време дорийците вече започвали да се спускат от север и било невъзможно ахейците да се отправят на поход; Троя VIIa е разрушена от северните племена, които нахлуват в Мала Азия и слагат край на съществуването на Хетското царство. Изказва се и компромисното предположение, че сред тия племена имало ахейски разбойнически отреди. Този незначителен факт претърпял по-късно епическо преувеличение.

В търсенето на истината събитията губят очертанията, които ни се иска да имат. Проявява се дори съмнение, че древната Троя се помещавала върху хълма Хисарък. Използва се двойното име Илион-Троя, за да се развие и тезата, че войната, за която разказва Омир, станала другаде, в една Троя на полуострова, чието име по-късно било донесено в малоазийския Илион.

Най-после се смята, че войната е художествена измислица, изпълнила се с историческо съдържание, когато в Троя се настаняват еолийците и интересите на еолийската Митилена и йонийския Милет се преплитат. Затова по-късно се явяват две киклически поеми за разрушаването на Троя – едната от милетчанина Арктин, другата от митиленеца Лесхес. Белег за това историческо приспособяване на епическия материал е предсказанието на Посейдон в двадесета песен на “Илиада”, че потомците на Еней ще царуват вечно в Троя (ст. 307 – 308). То може да се разбира като претенция на царския дом на Енеадите за Троада и като израз на враждебността им срещу заетия от еолийците Илион. Така или иначе събития от IX и VIII в. пр. н. е. са будили “историческото” въображение, което е откривало в развалините на Троя съответна опора за историческо означаване на тогавашните войни и конфликти.

ИСТОРИЧЕСКАТА ИСТИНА В “ОДИСЕЯ”

Дали “Одисея” отразява определен исторически свят? Винаги ще има ентузиасти, които ще четат и тази поема на Омир като жива история. В нея се откриват сведения за морска търговия, прави се намек за колонизация. Омир казва за феаките: “Навзитой,

боговидният вожд ги посели..., със стени града им опаса..., дебела на земята извърши." (Одисея VI, 7-10). Пътят на Одисей на запад вероятно сочи посоката към оловните рудници в Етрурия, а пътят на север и изток напомня за овладяването на крайбрежието на Черно море. Вероятно е блаженият остров на феаките да е бил Коркира (днешният Корфу), който служил за важна станция в морския път от Гърция за Италия и Сицилия, или лежащата по юг Левкада. Вероятно е също самоходните феакски кораби да не са само химера на отрудения моряк, но и сведение за реално корабостроене.

Френският филолог и изследовател Виктор Берар, един съвременен Шлиман, пропътува в трийсетте години на нашия век басейна на Средиземно море, за да идентифицира описаните в "Одисея" места. Той открива и лесистия остров Огигия, и пещерата на нимфите в Итака, и реката на крайбрежието на острова на феаките, дето се срещат Навзикая и Одисей. Според Берар Одисей се движи по древните финикийски пътища и посоките на неговото плаване са напълно реални.

В античността също вярват буквально на Омир – географът Страбон (I в. пр. н. е.), например. Също като Берар Кратет съставя карта на Одисеевия път. Разбира се, има и трезви изследователи като Александриец Ератостен, който се отнася скептично към познанията на Омир по география. Опазило се е негово изречение: "*Тогава ще открием къде е скитал Одисей, когато намерим кожаря, съшил меховете за ветровете на Еол.*"

ОМИРОВОТО ОБЩЕСТВО

И все пак в каква степен е историчен Омир? Има ли у него по-цялостна картина за състоянието на елинското общество от никаква епоха?

Погледът на поета е обрънат към идеала на микенското време и именно поради това то е отразено в поемите частично и като цяло неточно. Същото се отнася и до обществото, което е било пред очите му – времето на вече оформящите се полиси. Тези две времена са различими в материала на Омировия епос, но в редица пунктове те се сливат неотличимо. Един от добритите примери е Зевс, който владее на Олимп и като ахейски ванакс, но и като цар от Омировото време. Така или иначе образувалото се в Омировите поеми общество е примерна извънисторическа реалност. Ако я сравним с микенската цивилизация, тя изглежда по-неразвита и в това има историческо основание – времето след 1150 г. пр. н. е., която по всяка вероятност поетът е познавал непосредствено.

Омировият свят е един вид резюрирана реалност. Това, че поетът не знае дори къде се е намирала древната Микена, както доказва един съвременен учен, не намалява историческата стойност на представения свят в поемите. Омир е историчен в друг смисъл на думата. Като смесва миналото и настоящето и поставя на едно плоскост по-ранното и по-късното, той построява не просто художествена реалност, а образа на една продължителна и преносима съвременност, която придобива с времето валидността на културен модел. Със скъсяването на дългия исторически процес и превръщането му в картина на един свят тук и сега епическият автор свежда историята до удобния й вид за прилагане и употреба. Прави го успешно, защото върви по път, трасиран от други. И в този смисъл не е нито историк, нито само поет, а творец и преносител на културни модели. Така че в работата му са неразличимо свързани делата на поета, изследователя и културтрегера.

ПОЕМИТЕ НА ОМИР – ИСТОРИЧЕСКИ ПРИМЕР

И така, наслояването на действителни събития и реални обществени отношения от различно време в поемите на Омир не е обикновена поетическа процедура. НЕ само поради външно стечание на обстоятелствата, но и поради особения си строеж Омировият свят рано придобива авторитет на арсенал за черпене на аргументи и примери за осмисляне.

Както във времето, когато се предполага, че живее поетът (втората половина на VIII в. пр. н. е.), „Илиада“ служи да придае на съвременните спорове за Илион вечно значение, тъй и по-късно в епохата на Пизистрат (VI в. пр. н. е.) сказанието за Троя и Омировата поезия биват приети в Атина, защото предлагат удобни примери. От Троя Пизистрат пренася култа към изправената богиня Атина, почитана в храм на Акропола, разрушен по време на гръцко-персийските войни. Именно в нейна чест били реорганизирани Панатенеите – празникът на всички атиняни, на който задължително се изпълнявала Омирова поезия.

В първата половина на VI в. пр. н. е. Атина претендира за Сигей на брега на Хелеспонта в Троада, който играе същата роля в контролирането на протока като Троя в микенско време. Атина воюва с Лезбос – посредством Омир се вършат идентификации, за да се усилият идеологически атинските позиции. Пизистрат изкарва рода си от Нелеидите, от Нестор (в „Одисея“ е показан един Несторов син, негов съименник). А диспозицията на ахейския лагер срещу Троя в „Илиада“ придобива смисъл на съвременната диспозиция на атиняните срещу Лезбос, който владее Троада.

За да обслужва подобни цели, текстът на Омировите поеми претърпява промени. Трябва да се вярва на обвинението на мегарския историк Диехидас, че Пизистрат умишлено принизил Мегара и преувеличил ролята на Атина при Троя с интерполяции в текста на Омир. Разбира се, „Илиада“ и „Одисея“ не са съставени в Атина, но нечия смела ръка добавила и изменила нещо, така че поемите изразили по-точно политиката на Атина и най-вече нейните апетити към Тракия и Мала Азия. Измежду редакторите, назначени от Пизистрат, изпъква името на орфика Ономакрит, който навярно има немалък принос за окончателното оформяне на „Илиада“.

Омир е актуален и в V в. пр. н. е. във времето на гръцко-персийските войни. Стълковението на ахейците с „варварска“ Троя естествено се разбира като прецедент за стълковението на елините с Персия. Поставен в този контекст, епосът започва да придобива общогръцки характер. Той е заложен още в опоетизирането на спомена за времето, когато ахейците имат единен военен живот. Споменът за общото елинско съществуване се подкрепя в няколко епохи поред – и в ранна Йония, когато живее Омир и елините се стичат на празника на Аполон в Делос, и в VI в. пр. н. е. във времето на Пизистрат, и в V в. пр. н. е., когато опасността от Персия обединява елинските полиси.

Връзката на епоса с елинската история до IV в. пр. н. е. е пряка. До това време Омировият свят е жив, отворен, прелива към действителния. В този смисъл „Илиада“ и „Одисея“ все още не са литература в тесния смисъл на думата.

ПОЕТЬ,
ТВОРЧЕСКАТА ТЕХНИКА,
ЕЗИКЪТ
И ЕПИЧЕСКАТА ФОРМА

&&

НАРОДНИЯТ ПЕВЕЦ – АЕДЪТ

Има нещо вярно в твърдението на романтиците, че творец на Омировата поезия е целият народ. Но то важи косвено за “Илиада” и “Одисея” и се отнася по- пряко за ранния етап от развитието а епоса, когато обикновеното разказване на исторически и митологически истории, което ставало на празнични събирания, се смесвало с подеманите от анонимни певци изпълнения в епически стих.

В поемите на Омир има знани за този древен етап на непреднамерено творчество. Нестор разказва за своята младост, Одисей излага приключенията по пътя към родната Итака пред феаките, които се възхищават на умението му да разказва и го наричат “същ песнопевец”. В девета песен на “Илиада” Феникс представя историята за безполезния гняв на Мелеагър. Това е един вид творчество, предтеча на Омировото. Всеки може да стане поет, ако рече да разкаже нещо. Пеенето също е общо достояние. В девета песен на “Илиада” ахейското посолство заварва Ахил да пее и да свири на форминкс пред Патрокъл. В двадесет и четвърта песен плачовете на Хекуба, Андромаха и Елена над тялото на Хектор имат формата на песен, в която няма нищо специализирано. ТЯ е народна в простиya смисъл на думата , защото може да се пее от всекиго. Една от целите на подобни разкази и песни е да се опази за поколенията славата на людете от минали времена. В шеста песен на “Илиада” Елена казва на Хектор, че бъдните хора ще пеят песни за тях с Парис.

Когато става дума за песни, се има предвид нещо комплексно – мерена реч, стихове, припяване и музикален съпровод. Поезията се пее. В много от случаите се добавя танцуващето. Един такъв комплекс изобразява Хефест на щита на Ахил – танц в древния Кнос:

*“Радостно гледат мнозина събрани хорото
им вито,
а сред играчите пее и сам си приглася на цитра богоподобен певец..”*
(Илиада XVIII, 603-605)

Не знаем дали певците професионалисти са първични фигури в традиционното общество. Професионализирането им по всяка вероятност е станало постепенно. Идеята за певеца се оформя в митическите истории за легендарни музиканти, каквито са Орфей и Тамирис, научили хората на песен. Според преданията те се спускат в Елада навсярно от Тракия. Също от север пристигат и Музите, за да се подчинят на върховенството на южния по произход бог Аполон.

Във втора песен на “Илиада” е предадено древно създание – Музите наказали Тамирис за неговото самохвалство, като го лишили от певческия дар и му отнели зрението. Както се твърди в един текст, те се разгневили, защото певецът използвал епическия размер не за възхвала на божески подвизи, а за светски героически сюжети. Ослепяването на Тамирис става вероятно прецедент за слепотата на певеца Демодок в “Одисея”. Омир казва за него:

*“Музата, склонна към него, с добро и със зло
го дарува,
зрака му тя затъмни, а му даде съзвучната песен.”*
(Одисея VIII, 63-64)

Според легендата Омир е слепец по подобна причина като Тамирис. Наказала го Елена за злословията по неин адрес. По същия начин постъпила по-късно и с поета

Стезихор, но след това той написал песен, която се харесала на Елена, и зрението му било върнато.

На езика на легендата ослепяване значи помъдряване. Слепотата е типичен белег за народния певец не само в Елада. Южнославянските гуслари в XVIII в. също се представят за слепи. Това означава способност не само да се помни по-добре и да се знае повече, но и да се предвижда. Певецът е един вид гадател и не е случайно, че елините си представят слепи също и гадателите. Слепият гадател Тирезий в трагедиите на Софокъл идва от епоса. Слепотата е символ за прозрение и мъдрост и преди всичко за владеенето на истината, което не е по силите на обикновените хора.

В този смисъл поезията може да се тълкува като вид екстазна форма, която съпровожда истината, за да изрази нейната възвисеност или по-често, за да я скрие от несведушите. Пития, жрицата на Аполон в Делфи, изказва своите предсказания в мъчни за тълкуване шестостъпни епически стихове (хекзаметри). Между многото легендарни създатели на хекзаметъра се числи и първата Пития, пророчицата Фемоноя. Епическият певец и пророкът са тъка свързани в тези легенди, че идва наум вероятното им числене към една и съща категория в ранното време. И двамата се различават от обикновените хора по това, че са божки служители. Певецът служи на Аполон и Музите, които направляват пътищата на мисълта му. Затова призоваването им в началото на епическото изпълнение става традиционно. То има смисъл на заклинание, извиква се сила, по-висша от човешката, за да стане възможно осъществяването на трудното дело на епическата песен.

Свързаността с божеството осигурява високо положение за певеца в обществото. Когато Агамемnon напуска Микена, поверява дома си на певеца Егист, казва Омир, а Фемий в молбата към Одисей да го пощади се основава на особената си дарба, на това, че бог е внушил в сърцето му песни, че можел като бог да възпее и Одисей.

Връзката с божеството е легендарно обяснение на вдъхновението, на ирационалния момент в творческия процес. Певци на други народи говорят с божества или герои на сън, които им дават заръка какво да пеят. У племето нивхи певецът е задължен за своя дар на земния дух, който се помещава в езика му. Източните шамани изпадат в лудост и така получават умението да пеят. Ето какво казва Платон в диалога “Ион”: *“Поетът е същество легко, крилато и свещено; той може да твори само тогава, когато стане вдъхновен и изпадне в изстъпление и когато в него няма повече разсъдък. А когато има този дар разсъдъка, не е способен да твори и да пророкува.”* Платон пренася върху поета представата за екстатичната връзка на певеца с божеството.

Вдъхновението е едната страна на творческата природа на народния певец. Другата е от рационално и практическо естество – майсторството, което се усвоява. У Омир народните певци аедите наречени занаятчии (*demiourgoi*). Те стоят в обществената стълбица по-високо от свободните селяни и наемните работници надничари. Изкуството на аеда радва сърцата на всички и както на пира у феаките Демодок, тъй и Фемий на пира на женихите в двореца на Одисей са фигури, без които угощението е невъзможно. Смята се, че певецът не седи напразно на трапезата.

Може би е само случайност, че в писмените паметници от Пилос, Крит и Микена между имената на други занаяти не се е запазила дума и за професията на аеда. (Един историк предполага, че микенците би трябвало да го наричат “епургос” – т. е. създател на епически стихове.) До нас е достигнало изображение от Пилос, на което се вижда аед, който държи в ръка форминкс. Съвсем сигурно е, че някой Фемий е пял в двореца на царя, построил лъвската порта в Микена и великолепната куполна гробница, наречена днес на Атрей.

Музикалният съпровод е задължителен в ранната степен на епическите изпълнения. Според това, което казва Омир, и спред изобразителния материал в ранно време аедите

си служат с форминкс (или китарис). Това е струнен инструмент, различен по форма от китарата и лирата, появили се по-късно при неговото усъвършенстване. Доколкото може да се предположи по кратките разкази за изнамирането на форминкса, правели го, като опъвали кожени струни върху корубата на костенурка. Според мита с това свое изобретение Хермес смекчил гнева на бог Аполон, чийто крави откраднал, за да се пошегува. Като получил този дар, музическият бог станал първият аед, образецът на Демодок и Фемий, и звуците на първия форминкс съпроводили първото хоро – това на Музите.

Музиковлният съпровод мил прост, а пеенето се изразявало в един вид припяване речитатив. „Одисея“ ни предлага примери за подобни изпълнения, които може би не се различават от реалната древна практика на изпълнения на народни певци. В първа песен аедът Фемий пее песен за „*пътя обратен от Троя, който Атина Палада отсъди за гръцките войни*“ (ст. 326-327), пее следователно за това, което е развито в киклическата поема „Връщания“. Няколко песни изпълнява в осма песен слепият аед Демодок. На първото угощение, което дава на Одисей царят на фаеките, Демодок пее „*за крамолата на цар Одисей със сина на Пелея, как те на празничен тир сред безсмъртните пламнаха в свада*“ (ст. 75-76). След това на игрите, устроени за Одисей, Демодок съпровожда танца на младежите с песен, в която се разказва как Хефест хванал в изкусна примка своята съпруга Афродита, когато му изневерявала с Арес. Трети път, отново на угощение, певецът пее за дървения кон и разрушаването на Троя, т. е. излага в съкратен вид предмета на две киклически поеми. Аедите пеят за събитията от митологическия кръг, към който се числят Омировите поеми.

ХАРАКТЕРЪТ НА РАННОТО НАРОДНО ТВОРЧЕСТВО

Как са се предавали епическите сказания преди Омир и в какво се е изразявало творчеството на народния певец? Предавали са се по памет. Не случайно според мита Музите, покровителки на аеда, са дъщери на богинята на паметта Мнемозина.

Поради използването на писани текстове способността за механично запаметяване на съвременния цивилизован човек не е особено висока, затова ни е трудно да си представим паметните възможности на древните народни певци, а и на обикновените хора в условията на традиционната култура. Нещо от тия възможности се разкрива от паметната способност на съвременните народни певци. Както се разбира от изследванията на фолклористите, опитният певец може да пее, без да прекъсва, цял ден, седмица, месец. Епопеята „Манас“, която и в двете си версии има 200 000 стиха, не затруднява паметта на киргизия певец. Същото се отнася и за сръбските гуслари, от които американските фолклористи Милман Пери и Алберт Лорд записват в първата половина на нашия век огромно количество лирически и епически стихове, в които търсят паралел за разбирането на Омировата поетическа техника.

Изследванията на съвременната фолклористика позволяват да се проникне в творческия маниер на аедите от по-ранното време. Народният певец вероятно не знае своите песни съвсем точно дори и в случаите, когато се подготвя предварително за празничното изпълнение. Общо взето, той импровизира, и то не защото не е способен да запомни. По-скоро е зависим от публиката и настоящето на изпълнението, в хода на което се създава устният текст на рецитацията. Останалите помнени текстове – свои или научени от друг, са само сурогати в сравнение с получаващата се по време на изпълнението версия. Принос за нея имат както богощете закрилници на празника и на певческото изкуство, така и участващият в празнуването народ. Тези две зависимости са по-скоро една. Ирационалността на вдъхновението сочи всъщност зависимостта на

твореца аед от слушащото възвисено в празничната ситуация човешко множество. Именно в този смисъл е основателно твърдението на романтиците, че народът е творецът на народния епос.

Това, което аедът трябва да познава предварително, са епическите теми, героите, тяхната генеалогия, както и основните събития в кръгна на определен цикъл. В този смисъл се казва у Омир, че Музата сочела пътищата на аеда или че богът влагал в сърцето му различни “песни”. Идеите за “път” и за “песен” се свързват в Омировата дума “oīme”. Пъят-песен това са предварително зададените теми, образи и сказания.

На второ място аедът трябва да е изучил традиционните начини за епическо разказване – епитетите, съпровождащи името на героя, поредицата от общи места и повтарящи се действия като ставане от мястото да се говори или сядане след произнесена реч, изгрев или залез на слънцето, начало или край на угощение, принасяне на жертва и т. н. Епическият израз е формулен и стереотипен. Затова подобните ситуации се градят с повтаряне на едни и същи изрази. Така е на много места и у Омир – небето е звездно дори денем и корабите са бързоходни дори когато са на котва.

За да може да импровизира, да създаде оригиналната версия на устното празнично изпълнение, аедът би трябвало да е усвоил тия формулни положения, този готов стил, който насочва творческите му усилия. Усвояването става с предварителна подготовка – чирачуване при майстори или обучение в школа. Има свидетелство, че у келтите подготовката на народните певци (барди) продължава двадесет години. При узбеките в миналия век народните певци (т. нар. баҳти) преминават също дълъг и строго организиран курс на обучение.

Още веднъж трябва да подчертаем. В условията на това устно творчество произведението е текстът на рецитацията в момента. Предишното не се повтаря, при всяко ново излизане текстът е в някаква степен нов. Темите се преплитат, създават се нови връзки. Една и съща песен певецът умеет да представя в по-къс или в по-разгърнат вариант. Не съществува първоначална версия. Предаденото и новосътвореното са примесени. Аедът е изпълнител на това, което са създали преди него други аеди, и същевременно автор, понеже го предава в нов вариант. Таки свързаност на делата на много творци е второто основание да се говори за колективния творчески характер на ранната епика.

Разбира се, в това “колективно” авторство, в което, от една страна, участва слушащият народен колектив, а от друга – поредица от аеди, на аедът изпълнител е отредено най-важното място. Без вдъхновението и знанията му процесът на колективното творчество не би могъл да се осъществи. Така че, макар и сведен до тълкувател на народната дума, авторът е налице.

Особеност на това авторство е владеенето на традиционното и типичното, способността то да се нарушава с пораждане на подобия и комбинации, които на свой ред да се представят за типични и традиционни. Аедът следва естетическата програма на своята публика, която изпитва удоволствие да слуша едни и същи теми, разкази за познати герои и събития. Новото е пристрастна комбинация на старото. Едва по-късно тя започва да се прави, за да се постигне оригинален, несъобразен с традицията смисъл. Това става постепенно. Може би в един период новият смисъл оставал скрит за слушателите, които дочували само традиционното зучене на елементите. Някъде там, където аедът започва да комбинира по-творчески, да нарушава традиционното смислово очертание, се явяват и първите поети по-лични автори, между които е и Омир.

ФОРМУЛА И ФОРМУЛЕН СТИЛ В ЕПОСА

Значението за формулния характер на епоса дължим на съвременните учени фолклористи. Техните изводи са направени върху широк сравнителен материал – средновековния епос на Западна Европа, индийския епос, който става известен от началото на миналия век, киргизката и узбекската епика, южнославянския юнашки епос. На тази основа се преодолява тяснолитературното неспецифично подхождане към “Илиада” и “Одисея”. Това е второто голямо събитие в съвременната наука за Омир след поредицата археологически открития и последвалото проблематизиране на историческата достоверност на Омировите поеми.

Както става при всяко откритие, формулният принцип на устното епическо творчество започва да се възприема като тотален отговор на всички въпроси, които Омировата поезия повдига. Тя започва да изглежда изцяло формула, като се почне от по-дребните факти и се завърши с темите и образите.

За това има солидно основание. Симптоматично е, че от 15 693 стиха на “Илиада” се повтарят изцяло или в части 5606, а от 12 110 на “Одисея” – 3648. Особено показателно е поведението на т. нар. постоянен епитет. У Омир той се употребява безотносително към съдържанието и често се поставя на места, където не е смислово нужно. Ахил е бързоног, въпреки че в “Илиада” никъде не е набледнато на особената му бързина – реката Ксант го достига, а при гонитбата на Хектор Ахил едва ли би го настигнал, ако не се намесва божество. На второ място, един и същ епитет се употребява за различни герои и по този начин се замъглява възможната разлика между тях. На трето, епитетът се поставя в разрез със смисловата нужда. Казва се за Парис, че е храбър, тъкмо когато Хектор го укорява за страхливостта му, е Егист е наречен “безупречен” в началото на “Одисея”, точно когато става дума за безчестието, което е сторил в дома на Агамемнон. Редица смислови противоречия у Омир се пораждат именно от формулността.

Американският изследовател Милман Пери, който поставя началото на този тип проучвания, открива, че употребата на формулните изрази зависи от мястото им в епическия стих. Тъй като той се дели на части (т. нар. колони), някои изрази заемат винаги първия, а други – последния колон на стиха. Ето определението на Пери за формула: *“Формулата е група от думи, употребявана регулярен при един и същи метрически условия, за изразяване на дадена съществена идея.”* Английският учен Баура различава три типа формули у Омир: 1) съществително, свързано с прилагателно – например “шлемовеецът Хектор”, 2) изречение, което служи за композиционна връзка – например често повтаряното “но ще ти кажа и други, което добре да запомниши”, и 3) група стихове, които винаги се повтарят при описанието на еднотипни събития – например при въоръжаване на герой. Независимо кой се въоръжава – Агамемнон, Патрокъл или Парис, непременно се казва: *“Най-напред той наколенници сложи на своите пищали, хубави, стегнати крепко с токи от сребро изковани. Върху гърдите си после надяна и ризница здрава.”*

Ентузиазирани от това откритие, учените от първото поколение след Милман Пери свързват строго формулния характер на епическата поезия с устния характер на творенето и разпространението ѝ. Езикът на “Махабхарата” и на епоса за Гилгамеш също се оказва формулен. Откриват се и изрази с вековна трайност като цитираното по-горе “но ще ти кажа и друго...”, което се употребява в угаритския епос. Подобни устойчиви съчетания и представи карат изследователите да търсят индоевропейските корени на Омировата поезия.

“Илиада” и “Одисея” са формулни и в по-едрите си откъси. В този пункт също се откриват паралели в епическото творчество на други народи. По принцип епическият разказ работи със стандартни положения, с набор от събития, характеристи и средства. Открадването на съпругата е такъв тематичен стандарт, който действа в събитийния фон и на древноиндийската “Рамаяна”. Редица положения – съвети на небето, речи и похвали, оплакване на мъртви, се срещат във всички епоси, а вътре в самата “Илиада” и “Одисея” се употребяват много пъти при подобна ситуация. Внимателният читател не може да не остане изненадан, че Андромаха изразява своите беспокойства за евентуалната гибел на Хектор с почти същите думи, които отправя Агамемnon към ранения Менелай. Подобни сцени с вестители, каталози и резюмиране на вече случилото се са клишета, които се откриват във всяко древно епическо творчество.

ЕПИЧЕСКИЯТ СТИХ

Основен носител на този формулен стил в Омировия епос е епическият стих, шестостъпният дактил – т. нар. хекзаметър (шестостъпник). Не знаем как се е породил. Стихът не се среща в творчеството на други народи. Елините приписват изобретяването му на легендарни певци и пророци, също и на Омир, а учените са склонни да виждат в него негръцко явление, заемка от населението, което ахейците заварват при идването си в Егейя. Съществува и теза, че е възникнал на гръцка почва.

В оригиналния си вид на старогръцки хекзаметърт е организиран на принципа на музикалното ударение и различаването на дълги и кратки срички. Състои се от пет дактила (или спондея) и краен спондей или непълен дактил, практически равен на хорей. Дактильт се състои от дълга сричка, произнасяна с повишаване на височината на тона, и две кратки срички. Те могат да се заместват с дълга сричка, при което дактильт се превръща в спондей. (Такъв размер, състоящ се от две дълги срички, не може да съществува в език с експираторно ударение като български.) Редуването на дактилите със спондеи повишава възможността за вариации. В един старогръцки хекзаметър броят на сричките не е установен както на български (17 срички), а може да бъде и по-малък и да спадне до 12 срички, ако всички стъпки в стиха са спондеи. По този начин в оригинала се постигат разнообразно смислово звучене – стихът е ту тържествен, ту скоклив или тръбен.

Изключително пластично метрическо средство, в оригинала хекзаметърт става още по-пластичен от кратките паузи (т. нар. цезури), които го разделят на три или четири части. Последствието е, че стихът се усложнява и зазвучава като миниатюрна строфа. Две или три, цезурите се помещават на определени места, но се съчетават по различен начин. Така че всеки хекзаметър става оригинална цялост и поради различния брой срички, и поради вътрешното си делене на части (т. нар. колони), всяка от които има свое особено звучене, контрастиращо или допълващо тона на останалите части в стиха.

При тази висока вариабилност на отделните колони и хекзаметри механичният ритъм на следването на сричките, дадено по схемата на стиха, се превръща в гъвкав инструмент за изразяване на нюанси на настроение и смисъл, които не можем даоловим в пълнота. Старогръцкият хекзаметър подкрепя и носи формулността. Самият той е една формула. Но вътрешният му строеж пръв показва как с усложняването на мрежата от деления се преодолява впечатлението за стандартност.

Превеждането на хекзаметъра на български е неизбежно свързано с отстъпление от тези възможности на оригинала. Първата промяна е подмяната на музикалното ударение с експираторно и унищожаването на дължините. Преведеният хекзаметър се състои от пет дактила и един заключителен хорей. С това непоправимо се премахва разнообразното ритмично звучене на оригинала. Но е трудно да се постъпи по друг

начин, тъй като свободното редуване на дактили с хореи създава на български впечатление за проза. С фиксирането на броя на сричките българските хекзаметри стават често по-дълги, което налага да се добавят думи. Обикновено това са епитети. Затова в българските преводи Омир е по-приповдигнат. Друга трудност е съблудаването на цезурите и колоните на оригинала. Практически това е невъзможно. Така че там, където елините са слушали гъвкава реч, ние имаме монотонен стих спомилно внушение за стандартност.

Поетът Асен Разцветников, известен с преводи на откъси от “Илиада”, прави откритие. Един български народен размер, двустишие от по два дактила с хорей, написано на един ред, силно наподобява дактилическия хекзаметър на Омир. При това размерът има предимството, че е естествен, свойствен на народната реч. Ето един характерен пример: “Горо ле, горо зелена, горо ле, майко юнашка!” Но колкото и съблазнителен да е паралелът, той не е пълен. Задължителната цезура в средата прави стиха да звуци монотонно и чисто фолклорно. Докато Омировият хекзаметър с високата си вариативност издава не само монотонен безличен тон, но и една звучност, която прави внушение за разнообразие, присъщо сякаш на едно по-скоро лично поетическо творчество.

ЕЗИКЪТ НА ОМИР

Гьоте кава на едно място, че езикът е поет, който се твори сам. Както епическият размер с богатите възможности за една или друга вариация, тъй и Омировият език е особена материя, поетична в своята даденост, вече указана посока.

Заедно с епическите формули аедът усвоява и особения епически език. Това се налага, тъй като той се отличава от говоримия. Каква е функцията на този език. Особената лексика и особеният строеж на епическата фраза отдалечават слушателя от съвременността, внушават идея за старинност и според представите на ония хора за автентичност. Това е като че ли езикът, на който са говорили Ахил и Агамемнон.

Въпросът как е възникнал Омировият език е един от най-трудните в историята на гръцкото историческо езикознание. Понеже в лексикално отношение представлява смес от форми на два от говорените в класическата епоха елински диалекти, йонийски и еолийски, Омировият език се разбира първоначално като изкуствено образование, създадено специално за епическата поезия. По-късно започва да се мисли, че епос най-напред се твори от еолийците, които се преселват от Тесалия на Лезбос и в Троада, а след това при разпространението на този епос в йонийските градове на юг еолийският диалект бива изместен от йонийския, като се запазват известни остатъци. В края на миналия век един филолог прави безуспешен опит да възстанови праеолийската форма на Омир.

По-късно в йонийско-еолийската маса на епическия език учените откриват остатъци от трети елински диалект – т. нар. аркадо-кипърски. Заговорва се за възможна ахейска предстепен в развитието на Омировия език. Ключ за решаването на въпроса дава разчитането на едно древно писмо. След археологическите находки и разкриването на народната певческа техника това е третото по значение откритие, което променя облика на науката за Омир.

Още при разкопките на Крит в Кнос, а по-късно в Пилос, Микена и Тива археолозите откриват глинени таблички с един вид писмо, оцелели поради случайното изпечане при пожар. Тъй като се разивва от по-древни пиктографски знаци, опростени до линии, наричат това писмо линейно, а го означават с Б, за да го отличат от подобно

писмо (А), разпространено на Крит и навярно послужило за образец при създаването на писмото Б.

Няколко десетилетия продължават опитите за разчитането на линейното писмо Б. Докато на края в 1956 г. англичанинът Майкъл Вентрис (също като Шлиман гениален дилетант) и микенологът Джон Чадуик достигат до решение. Оказва се, че критските и пилоските таблички с линейното писмо Б съдържат канцеларски текстове на древен гръцки език. Разчетени и разтълкувани, те разкриват сложния свят на икономическите и социалните отношения в Гърция от втората половина на второто хилядолетие пр. н. е. Доказва се, че ахейското време не е безписмено. Едно трето писмо, употребявано на остров Кипър след 1200 г. пр. н. е., т. нар. кипърски силабар, сродно на линейното писмо Б, убеждава, че от Микена към тъмните векове върви писмен континуитет, който изглежда прекъснат поради липсата на други писмени извори. Във всеки случай и в Микена, и в тъмните векове епосът се е създавал и разпространявал устно.

Важна страна в откритието на Вентрис са изводите, които се правят за по-древната езикова форма на епоса. Гръцкият език на табличките представлява диалектна смес, развита върху основата на един от говорените диалекти в микенското време, един вид общ административен език. В онази епоха в Гърция сигурно са съществували връзки между отделните ахейски държави, щом като се е достигнало до такъв език. Това дава основание да се мисли, че е съществувал и подобен поетически език, образувал се и поддържан по всяка вероятност устно. Многодиалектният Омиров език вероятно се е развил на основата на микенско епическо наречие, употребявано от пътуващи народни певци. Така или иначе у Омир се открива слой от думи, които фигурират и върху глинени таблички.

Каква е функцията на микенския поетически диалект? Певците скитат от град на град, отиват на север и се спускат на юг, езикът им трябва да бъде разбираем и те примесват форми от разни диалекти. Така се оформя междудиалектната реч на една междулеменна “епическа” култура. Създава се поетическо наречие с огромни възможности. Епическият език се развива като мрежа от изразни потенции, които далече надхвърлят възможностите на говоримите диалекти.

Що се отнася до еволюцията на епическия език до Омир, налага се тезата, че след идването на дорийците, когато ахейците напускат полуострова, епическата поезия се опазва в някои центрове на север в Тесалия. Това обяснява засилването на еолийския елемент в Омировия език. По-късно с попадането в Мала Азия и по-специално в йониските градове еолийският елемент отслабва, а за сметка на него върху старата ахейска основа се наслагва новият йонийски диалект.

Но каквото и наслоения да получава, епическият език не губи първоначалната си наддиалектна структура. Напротив, наслоенията стават възможни благодарение на нея. Така в продължение на няколко века се оформя този особен разбираем за всички елински език, на който в Омирово време не говори никой. Между другото той е своеобразна синхронна поетическа история на ранното елинско време. Старото и по-новото в нея са също тъй неразличимо подчинени на структура, както е в епическия материал на “Илиада” и “Одисея”.

Изключителната гъвкавост на Омировия поетически език можем да разберем като едни вид резултат от срещата на поетовия личен талант с гъвкавия стилистичен инструмент, който той е заел наготово от традиционния епически език. По всяка вероятност в този език вече е било подгответо онова, което днес предизвиква възхищението ни – преди всичко пресичането и поддържането на толкова значения в Омировата дума. Качеството на епическия предмет рядко е само едно. *Пеплосът* е едновременно дълъг и тънък. Визуалното усещане прелива в слухово или допирно. Прилагателното синьо означава и студено, кафявото е същевременно топло, острото –

бързо. От друга страна, съществува дума за водносиньо и тъмносиньо, не и изобщо за синьо. Нещо подобно се наблюдава при съществителните. Липсва дума с абстрактното значение “камък”, има само различни видове, свързани с определена конкретна качественост.

ОТ НАРОДНИЯ ПЕВЕЦ КЪМ ЛИЧНИЯ АВТОР

Никога не ще бъде възможно да се установи точно приносът на дългата поредица аеди, подготвяли заетия от Омир епически материал. Уловима е само общата насока на делото им.

По всяка вероятност аедите съществуват в Микена. Те пеят по домове и в царски дворци и може би това, което разказва византийският писател *Приск* за изпълнение на певци в стана на хунския вожд Атила, напомня войнската строгост на микенското изпълнение. *“Когато падна тъмнина и запалиха факли – разказва Приск, - пред Атила се явиха двама хуни и започнаха да пеят, прославяйки неговата победа и могъщество. Участниците в угощението устремиха своя взор към певците: много от тях бяха в нямо възхищение от пеенето. Когато почнаха да пеят за битката, младите изпаднаха в силна възбуда а тия, чиято възраст ги обличаше на бездействие, проливаха сълзи.”*

И в микенско време навсякновено възпяват подвизите на своите царе още приживе. Сказанията за победи над съседни племена и далечни градове на Мала Азия. Своите песни той пее пак на тържествени угощения в богати домове и царски дворци. Те са по-малки от микенските, а царете им, действителни или мними потомци на Нестор и Агамемнон, държат на древните войнски сказания, понеже напомнят блъскавото минало. По това време епосът има като основно настроение носталгията. В истинската носталгия по загубената родина започват да се примесват претенциите за Мала Азия, апетитите към някаква съвременна Троя, където ахейците побеждавали преди столетия. Аедът отклика на всичко. Със замогването на йонийските царе носталгичният тон отстъпва може би на по-войнствен. Новите военни победи възкресяват нещо от устремите на блъскавото микенско минало.

Не бива да се смята, че като пее на угощения на царе и следи намеренията на дребните йонийски владетели, аедът е нещо като дворцов поет. По това време царят е още по-неотделен от народа отколкото е в ахейското минало. Нещо от Омиорвите царе, които са на нивата, и Омировите царици и царски дъщери, които тъкат и перат, отговаря на духа на ранното йонийско време. Домът на царя е народен център и затова като обществено поведение аедът е народен поет.

При това царската власт в Йония упада, отстъпва на аристократическа, но все пак гражданска уредба. В съответствие с това обществено развитие в един момент аедът излиза на градския площад. На пазарището изпълнението му придобива открито народен характер. Отклика на повече слушатели, реагира на по-сложен обществен интерес. Съвременният свят е по-общителен и не толкова войнствен. Пътува се надалече по море. В пристанищата на Йония се стичат отново стоки и хора както преди петстотин години в микенската старина. Заедно с това в изпълнението на аеда се промъкват първите авторски нотки. Съчетаването на верността към старината с уважението към своето време правят задачата на певеца трудна, а оттук и неговия личен принос за решаването ѝ – по-голям. Този компромис провокира появата на личния автор.

ПОЕТЬ ОМИР

Омир или няколкото поети, които са приютени в името му, непременно са съществували. Фактите от митическите биографии не ни ползват почит в нищо, ако не се смята упоритото указване на Йония като негова родина. Трябва да се вярва, че е чиракувал в школа на аеди и е живял някъде по тия места, може би на остров Хиос, и че навсярно е пял не само на тържището в Милет, но и на Аполоновия празник в Делос. Като аедите от всички времена Омир се прехранва, като скита от град на град. Може би има школа като музическото училище на Сафо, щом легендата го представя за учител.

Но кога точно е живял? За да определят границите на живота му, учените се позовават на исторически напомняния и споменавания на материални паметници в “Илиада” и “Одисея”. Има крайни становища като това, че е живял в късното микенско врем. Тогава откъде са му известни финикийските пирати и търговци, които започват да кръстосват Средиземноморието след X в. пр. н. е.? разбира се, има отговор – тия споменавания са резултат на по-късна доработка. Други го поставят в VII в. пр. н. е. Трети настояват, че достатъчно указание за самоличност са думите на Посейдон за потомците на Еней в двадесета песен на “Илиада” – следователно Омир се е движил край някой дардански княз, който се изкарва потомък на Еней. А може би е живял в елинизираната Троя VIII.

Разбира се, отговорът на въпроса се усложнява от становището, че “Илиада” и “Одисея” имат различни автори. Тези, които вярват в съществуването на един Омир, поддържат най-често умереното схващане, че поетът живее във втората половина на VIII в. пр. н. е. Голямата маса исторически напомняния в поемите са от онова време. При това няма основание съществуването му да се поставя по-късно от това на Хезиод, за когото имаме сигурни данни, че е творил “Дела и дни” на границата на VIII и VII в. пр. н. е.

Сигурното доказателство за съществуването на Омир не са конкретните исторически напомняния, а художественото единство на поемите, надхвърленият фолклорен стандарт в тях. “Илиада” и “Одисея” не са изградени без план, нито представляват низ от недобре свързани епизоди. Не може да бъде резултат на компилация едно цяло, в което добре се знае къде какво става. Връзките и напомнянията натежават над формалните противоречия. Не е случайно, че в седма песен на “Илиада” Хектор настоява пред Аякс в случай на гибел да бъде върнато тялото му – има се предвид това, което Ахил не прави в двадесет и втора песен. Ако в шеста песен Андromаха разказва как Ахил убил и погребал благочестиво баща ѹ Етион, има се предвид жестокото отношение към тялото на Хектор. Тези вътрешни връзки не са възможни при чисто народно творчество, което познава големите обеми, но не е способно да изпълни подобна поетическа организация, каквато се открива от съвременните изследователи в “Илиада” и “Одисея”.

Народният поет сплита формули. Противоречието не му прави впечатление. Истинската народна поезия го допуска. В една къса гръцка народна песен девойка е поканена на сватбата на своя любим, който се жени за друга. Казва се, че сватбата е на следващия ден, а непосредствено след това се добавя, че девойката се приготвя цели три дена. Такива противоречия има и у Омир и те не свидетелстват за компилиране, а за фолклорния маниер на организиране на художественото цяло. Но много често поетът се отнася творчески към формулните положения. Дори се възползва от противоречията, които долавя. Като нарича в първа песен на “Одисея” Егист “безупречен”, Омир като че ли иронизира формулната техника. Служейки си с формули, в редица случаи той твори неформулно.

Щом не е малко основанието да го смятаме за личен поет, възниква въпросът по какъв начин е осъществил това лично творчество, служил ли си е с писменост.

Един от аргументите на Волф срещу авторството на Омир е именно липсата на писменост, невъзможността поеми с такъв обем, а ние ще добавим и с такава вътрешна организация да бъдат създадени устно и по памет. Този аргумент днес е оборен в двоен план. Както показва линейното писмо Б, писменост съществува още във второто хилядолетие пр. н. е. изглежда тя не се използва за запис на поетически текстове. Но това едва ли се отнася за по-простото алфавитно писмо, създадено с пригаждане на финикийската азбука, което се разпространява още в IX в. пр. н. е. Авторът Омир е могъл да го използва.

Данни какво точно е станало липсват, затова хипотезите са няколко. Един учен смята, че поетът сътворил наум своите поеми, но скоро след това те били записани. Според друг поетът диктувал на пишещ. За редица съвременни изследователи използването на писмата е революционният момент при превръщането на аеда в личен автор и писател. Само то можело да обясни подобно сложно композиране на материала, каквото се открива в “Илиада” и “Одисея”. Според други изследователи подобно композиране може да се извърши и устно, с постепенно добавяне на части. Устността не е непременно свързана с фолклорност, както на свой ред от писането не следва механично наличието на лично творчество.

Така или иначе в последните десетилетия стават все по-малко изследователите, които оспорват затворената организация на поемите – основният аргумент в доказателството за съществуването на поета.

И така, поне евентуалният автор на “Илиада” живее във втората половина на VIII в. пр. н. е. По начин на живот той не се отличава от народния певец, но същевременно се държи и като личен автор. Създава едната или двете големи поеми и ако пръв е тяхн рецитатор, представя части от текста (теоретически и целия текст) по няколко пъти, без са внася промени като аедите, които са винаги зависими от обстоятелствата на рецитацията. Като произведение започва да се възприема предварително създаденото (независимо дали с писане или устно), а не текстът на изпълнението в момента. Поетът е верен на традиционните теми, образи и поетическа техника и в този смисъл като че ли е без индивидуалност. Същевременно гради лично дело, между другото то е и по- пряко свързано със съвременността. Основен изразител на оригиналния смисъл на делото му е особената вътрешна организация на поемите, която ги прави по-затворени, отколкото са традиционните епически текстове, и става носител на нещо принципно ново – на романното въображение на своя автор.

ТРАДИЦИЯТА НЕПОСРЕДСТВЕНО СЛЕД ОМИР

Напълно възможно е поетът на “Илиада” да е организирал на Хиос певческа школа, чито адепти са наречени по името му Омириди. И ако в Александрия знаят за ръкописи от съвсем ранно време, може да се предполага, че записаният текст на поемите се пази като свещен екземпляр в гилдията на Омиридите. Ако не прави друго, той помага да се разделят в някаква степен двете функции на древния аед – на изпълнител и на творец.

В дейността на рапсода, който наследява аеда и се задържа като обичайна фигура в елинския свят до IV в. пр. н. е., на преден план е изпълнението. С тяга, не с форминкс в ръка, рапсодът рецитира, а не импровизира. Разбира се, отдалечава се от оригинала, позволява си да вмъква части. Затова не е изпълнител в буквения смисъл на думата. А и друго – рецитира и своя поезия, и то не само епическа. Рапсод е поетът философ

Ксенофан от Колофон. Що се отнася до Омир, авторитетът му пречи на рапсодите да се представят за автори. Някои дори му приписват творбите си. Особено важен принос за това отделяне на изпълнителя от твореца е наличието на писани текстове. Те създават идея за образец и лека-полека ограничават инициативата да се променя.

И така, някакъв текст на поемите съществува вероятно още в епохата на архаиката. Иначе Омир не би се запазил или би стигнал до нас в неизнаваемо разнообразни варианти и Александрийските филолози не биха се засели с този труд да възстановяват първоначалния текст. В школата на Хиос може би се придържат към него, но идва време, когато престават да го спазват, и той се разпространява в различни варианти из цяла Елада. Един препис отнася в Сицилия омиридът Кинет. Други преписи попадат в Спарта и Аргос, сигурно и в Коринт, където се появяват Омирови теми във вазовата живопис. Някой отнася текста и в Атина. Може би това е поетът Солон, който схваща актуалното звучене на Омировата поезия. И понеже рапсодите се отнасят волно с текста на Омир, някой нарежда рецитирането на “Илиада” и “Одисея” да става в реда на оригинала, а не безразборно.

Според едно свидетелство в средата на VI в. пр. н. е. атинският тиранин Пизистрат учредява комисия, която преглежда текста на Омир и подсилва актуалното звучене на определени пасажи. Също като Александрийските филолози три века по-късно атинските редактори вярват, че връщат първоначалната форма на Омировите поеми. Те не разбират от филология, но се поети и стореното е така умело и адекватно привнесено, че перото им се усеща само на по-грубо прибавените в прослава на Атина места.

Доколкото и рапсодите, и атинските редактори в Пизистратово време са поети и се отнасят поетически към Омировия текст, има основание да се смята, че и след Омир, дори след като вече е записан, поемите продължават да се доработват по принципа на народното творчество. Чак до края на VI в. пр. н. е., когато книгата става нещо обичайно и се явяват филолози и литературно образовани хора, Омировият текст продължава да се променя. Това е причината да изглежда множествен и неопределен. И той действително е множествен във вариантите на толкова рапсоди и редактори, додето не се стига до определения затворен в папирусни свитъци текст от епохата на елинизма. Тогава безвъзвратно изпълзналият се автор бива заместен от измисления в легендата слепец.

ХУДОЖЕСТВЕНАТА ФОРМА – ЕПОСЪТ

Някои учени са склонни да виждат в Омировия текст единствено изражението на определени фактически истини или, обратно, само продуктите на въображението на поета. Епическата история обаче е резултат на особеното съдружие на тези две страни. Истината ѝ е получена от вграждането на фактическите истини и въобразеното в един универсален преносим модел за свят. Принципите на този модел, както и коефициентът на преувеличение и отместване от фактическата истина, са зададени на поета от художествената форма на епоса.

До XVIII в. понятията за литературните родове не са достатъчно оформени като идеи за пораждане на текстове. Затова и не се обръща нужното внимание на родовата особеност на Омировите творби. Днес ние различаваме дори жанрове на епическия род. Затова и не се обръща нужното внимание на родовата особеност на Омировите творби. Днес ние различаваме дори жанрове на епическия род. Затова, ако държим да бъде точно обозначенето, трябва да определим “Илиада” и “Одисея” като класически героически епopeи.

Сравнението с други епоси показва, че този жанр е разпространен не само в Елада. Героически епopeи са древноиндийските поеми “Махабхарата”, в която се излага историята на воения конфликт между двете племена пандави и каурави, и “Рамаяна”, която разказва за боя на Рама със Ситу, похитителя на неговата съпруга. С определението класически се отличават древните от средновековните героически епопеи. Но и класическата героическа епопея е късна историческа форма. В нейната структура е отпечатано вековното развитие на други предходни епически жанрове.

В дълбоката древност на първобитното време се развива най-ранният епически вид – т. нар. митологически епос. Основната му тема е създаването и първоначалното уреждане на света. В елинската традиция не са опазили образци на митологически епос, ако не се смятат отделните митове, които предава Хезиод в своята поема “Теогония”. Като много други народи елините си представят началото на света като космически брак на небето и земята. Според елинската представа те възникват от неопределено състояние на хаоса и биват персонифицирани в божите фигури на Уран и Гея. От тях тръгва родословието на гръцките богове.

Втората голяма тема на митологическия епос е историята за създаването и включването на човешкия род в космическия ред. Под човешки род в ранното време разбираят своето племе. Единството на племето се осигурява символно и-т свещено животно, от което тръгва родът на племето. По-късно този тотем-предтеча се превръща в човешко същество, като се смята, че в далечното минало то е създадо благата на цивилизацията, извоювало ги е от боговете, от някакви чудовища или в някои каламбурни митически версии.

Понеже е създал на човешката култура, разбирана като съвкупност от материални блага и ценности като обичаи и закони, учените наричат условно този пръв герой на литературата и вероятно на митологическия епос културен герой. В елинските митове има много остатъци от този древен стадий на мислене. Културни герои са в основата си Прометей, който открадва от боговете огъня и го дава на хората, Персей, който отсича главата на Медуза, Тезей и Херакъл, които в поредица подвизи очистват земята от чудовища и зли хора.

Силата на културния герой е невероятна. Той има огромни възможности. В по-ранния стадий може да се превърне в божество, а по-късно е смъртен с божествен произход, обикновено любимец на божество. Реликти от това положение откриваме във вярването, че микенските царе имат духове покровители, и в неговото продължение у Омир, че богове покровителстват определени герои. Може би това вярване лежи в основата на идеята за жреца приближен, който се познава лично с божеството и затова а в състояние да тълкува волята му.

Сигурно още преди Омир отношението на героя с бога става комплексно. Божеството обича героя, може да е влюбено в него – като Афродита в Адонис. Но нещо се случва, божеството убива своя любимец, а след това го възкресява. Една от проявите на този разказ е т. нар. календарен мит, който обяснява годишния кръговрат. Между неговите варианти е историята за мнимата смърт на героя и посещението в други свят. Героят слиза в подземното царство и отново се завръща на земята. Това прави и Одисей. Често умирането се замества с действителната смърт на друг герой приближен на културния герой. В епоса за Гилгамеш наместо героя умира неговият приятел Енкиду. И в “Одисея” има следа от този древен сюжет – наместо Одисей умира един негов другар Елпенор.

У Омир се откриват значителни следи от митическата концепция за културния герой, която се е развивала в предходните реални или типологически предполагаеми форми на героическия епос. Враждата на Ахил и реката Ксант в “Илиада” например или омразата на Посейдон, която гони Одисей по света, са старинни митологически

мотиви в кръга на темата за борбата на героя с чудовища за извоюване на благата на племето и на по-късния й вариант – конфликта на героя и бога.

Обществена основа на този етап от развитието на епоса е единният родово-племенен живот. Когато племето започва да се разпада, явява се нова художествена форма – приказката. Културният герой става безименен. Вече не се изпитва удоволствие да се представя силата на племенния колектив, а страданието, което изживява отделният човек при разпадането на родовите отношения, и въжделението по щастие, постигашо се утопично в щастливата развръзка. Приказката е насложена върху първоначалните митологически фабули в много гръцки митове. Шапките невидимки, чудодейно бързите сандали и мечовете, които не се трошат, са от това време. Героят е не толкова стилен, колкото му помагат чудесни обстоятелства. Светът е осенен с добри и лоши духове. В приказката липсва колективният патос на митологическия епос.

От друга страна, в този период се оформят фабулите за Едип и за Орест, който отмъщава за убийството на баща си Агамемnon. В структурата на тези разкази за убийства между роднини и следваща върволица от отмъщения се поставя под въпрос идеята за колективността и същевременно се прави опит да се облекчи противоречието между свободата на индивида, който се чувства отделен от колектива, и родовата връзка, която все още съществува, задължава и ограничава свободата.

В историята на елинските митически типове, която не познаваме, това противоречие вероятно се показва и скрива много пъти. Отразено веднъж в сказанията за рушенето на рода и нещастията, които го съпътстват, то отново затихва в периоди на колективна консолидация. Идва време, когато над семействата и отделните индивиди се простира върховенството на нов по-мощен колектив – на едно или друго обединение от държавен вид. Отново се явява нужда от герой, който да защищава интересите на колектива. Тези промени търсят подходящите традиционни форми, които биха ги изразили. Така се възражда нещо от митологическия епос, но в новата форма на класическата героическа епопея.

Обществената основа, която обуславя появата ѝ, е колективният живот от нов тип, в който личните и племенните интереси се подчиняват на общ върховен интерес. Нужна е известна обществена йерархия, за да се породи героическата епика. В микенското време съществуват подобни обществени обстоятелства – във военна обстановка отделните царе и техните васали са подчинени на върховния цар, който става военен водач (*lawageta*). (Типологически гледано, подобни са обществените отношения и във времето, когато се появяват средновековните героически епоси като “Песента за Ролан” и “Песента за Нibelунгите”.) Същевременно оформянето на героическия епос предполага известно отдалечаване от епохата на военни успехи и колективна консолидация. Нужно е минало, което се идеализира. Точно така е в Елада. Епосът се явява във време, търсещо образци. В Йония от VIII в. пр. н. е. Микена и Троя са идеал за народен живот.

Разбира се, героическият епос не различава епохите на миналото и ги представя в една плоскост. За германския средновековен епос Атила и Теодорих са съвременници. Ако зад Хектор и Агамемnon стоят все пак исторически личности, те едва ли са живели по едно и също време. Като всички епоси и Омировият синхронизира фактите и събитията и ако различава нещо, както е например в т. нар. пространни сравнения, то е донякъде героичното минало като цяло от съвременността на разказа.

Не е известно какъв тип епос съществува в микенското време. Навсякъде микенците разполагат с митологически поеми за богове, щом като Аполон, Латона и Атина са така близки до божества, за които на Изток съществуват митологически текстове. Има основание да се предполага, че микенските певци съчиняват панегирици за тогавашните царе, а някакви хронисти – сказания за действителни събития. В тях се

отлагат сведенията за една или друга Троянска война, които по-късно се сливат с разказите за други подобни войни на ахейците в Мала Азия. От друга страна, нараства панегирикът, превръща се в пространно създание за миналото, а историческият образ попива чертите на древния митологически герой.

Смесването не става само поради формалното подобие. Основната причина е, че родовият мит продължава да звуци актуално. Родовите отношения пазят силата си и в условията на йерархичната организация на микенските царства. Те се преплитат с нея. Омир дава много примери за това как връзката със семейството преминава плавно в съдбата на племето и на цялата военна организация на двата лагера при Троя. Именно поради това митът за древния културен герой служи като изразна форма на епическия разказ и в микенското, и в по-късното Омирово време. Когато настъпва моментът да се роди героическата епопея, митът служи за катализатор на всички останали художествени форми. В този процес едва ли непременно се достига до голяма поема. Песните за един герой могат да останат и несвързани, какъвто е случаят с епоса за Крали Марко или при песните с епически характер в кръга на “Веда Словена”. Поголямата поема се поражда от по-комплексна концепция за народен живот.

Тези твърдения за възможното развитие на епическите форми до появата на епическата поема от Омиров тим са само предположения. Реалната история на ранния епос не може да бъде известна.

По-сигурни са заключенията за смисъла, задаван на епическия поет от формата на героическия епос. Най-общите й очертания са уловени и в античните определения за епос – например на Теофраст, че епосът е “*обхващане на божи, героически и човешки дела*”. От съдържателна гледна точка за класическия героически епос е задължително да се занимава със значителни събития, които се отнасят за цели племена и народи и които протичат в едрия план на целия свят, това ще рече въвличат и извънчовешките сили.

Героическият епос наследява този план вероятно от основата на митологическия епос, чийто интерес вероятно е бил насочен основно към колизията между човешкия свят и извънчовешките сили. Тя остава като един вид фон, когато вниманието се премества към конфликти между племена и техни водачи. Тези конфликти в героическия епос винаги имат колизиен пандан в отношенията между герои и богове.

Събитията в героическия епос се движат в по-конкретно пространство, отколкото в митологическия. До известна степен то се идентифицира географски. Враговете вече не са духове или чудовища, а реални същества от друго племе. В този пункт действа катализата на историческото създание. При това, както е в “Илиада”, другоземците не са представени непременно в отрицателна светлина. Напрегнатата опозиция “наши-чужди” бива смекчена. Въпреки това древното митологическо светоусещане продължава да действа в художествената образност. Не е случайно, че врагът Хектор се представя с буйни черни коси. В основата си чернотата е белег за чудовищност, за опасност и враждебност. Ахейците, “нашите”, са русокоси.

Променя се и героят. В героическия епос той е напълно очовечен и само рядко се помни божественият му произход. Вероятно повлияват хрониките. Той е цар, велможа, микенски рицар. Радва се не само на физическо, но и на обществено могъщество. Силата му не е безкрайна, показват се страхът и гибелта му. Волята му е подчинена на върховния вожд, регулирана е от архаични нравствени понятия като чест и задължения към колектива. Същевременно в него продължава да действа древната митологическа природа. Той е буен и невъздръжан, опълчва се на вожда, движи го първичен егоизъм. Понеже чувства закрилата на някой бог, си позволява да се опълчва на други богове.

Индивидуалното и колективното начало в героическия епос се намират в равновесие. Индивидуалното не е подчинено, липсва всякакво потискане, осъществява

се стихийно и свободно. Но както показва анализът на “Илиада”, сюжетът е организиран така, че тъкмо най-личните стремежи и емоции довеждат до положителен изход в колективен смисъл. В крайна сметка тържествува каузата на народното начало. Разбира се, героят на епоса е в известна степен разкъсван между оптимизма, съпровождащ стихийната лична свобода, и пессимизма, породен от вътрешната обреченост пред тържествуващото колективно начало.

Героическият епос е възможен само при преход, когато човекът не може да си представи своето общество нито последователно митически, нито последователно реално. Има тенденция към реалистично обяснение на събитията. Но действа и божественият апарат, който регулира човешките събития. По този начин човешкият свят остава отворен към божествения също тъй, както в древния мит тясното пространство на племето естествено се свързва с целия космос. Племенно-родовото начало в героическия епос продължава да е закрепено за вечно-космическото, без да е ясна все още границата, която ги отделя.

Нужно е да се имат предвид тия очертания на смисъла, пренасян и един вид диктуван от формата на класическия героически епос. Защото не е изключено да ни се стори, че е сътворено от поета онова, което му е било дадено наготово от художествената форма. Омир не е измислил нито божовете, нито функцията им на регулатори на човешкото поведение. И не във въображението му са родени редица образи, достигнали до него по традиционен път. За да отделим приноса на поета, трябва да си го представим пред масат на вече създаденото, изпълнен с респект, умеещ да чува много истини в гласа на традицията. Трябва да си представим преди всичко гениалния тълкувател на вече съществуващото и едва след това оригиналния творец .

ИЛИАДА

&&

Според Лонгин “Илиада” е младенческото дело на Омир. Светът на поемат действително изглежда по-архаичен. На тази основа някои съвременни изследователи отнасят авторството на “Илиада” и “Одисея” към различни поети.

Както показва името, широката тема на “Илиада” е съдбата на град Илион. Но епопеята не предава всички събития на митическата десетгодишна война при Троя, а само онова, което се случва в петдесет и един ден в последната десета година (според други изчисления дните са петдесет или четиридесет и девет).

Аристотел отбелязва в “Поетика”: “...и тук Омир в сравнение с други поети би изглеждал божествен, тъй като дори войната, която има начало и край, не се заел да изобрази изцяло. В противен случай фабулата щеше да бъде много голяма и необозрима... Омир обаче е взел една част от събитията и си служи с много техни епизоди...” (гл. 23). Според философа първата заслуга на поета е, че описвайки Троянската война, избира определен момент и стеснява нейните граници, а втората, че разказът му за подвизите на много герои е подчинен на единно действие. След тези две забележки бихме очаквали извод в какво точно се изразява тематичното единство на поемата. За съжаление, Аристотел не довършва наблюдението си върху художествената структура на “Илиада” и въпростът, който у него остава открит, продължава да се дискутира и до днес.

МИТЬ ЗА ТРОЯНСКАТА ВОЙНА – ШИРОКАТА ТЕМА НА “ИЛИАДА”

Тъй като не познаваме литературни текстове преди Омир, работим единствено с догадки за това, какъв изходен материал от художествени произведения и вече готови теми е използвал поетът, за да достигне до своята оригинална сюжетна разработка. Оригиналността ѝ се проявява най-напред в това, че са пропуснати прекалено известните моменти от Троянското създание. Причините за войната, например историята със златната ябълка и обстоятелствата на открадването на Елена, липсват в “Илиада”. Омир не започва отдалече. Най-общо казано, като ползва по-свободно старинните митологически мотиви, той ги очовечава и насочва митическата история към преобразуването ѝ в художествен сюжет.

За всичко това Омир ползва опита на епическата традиция, обичайното за нея незабележимо отместване на акцентите на митологическите мотиви. В гнева на Хера и Атина, например задето Парис не отсъжда на тях златната ябълка, личи старинният мотив за накърняването на божията обич от календарния мит, за което богът отмъщава, како убива своя любимец. Тъй и Парис бива убит в една от версийте на мита, разработена в киклическа поема. У Омир, а може би още преди него, религиозният смисъл на мотива престава да се помни. Останал без него, мотивът започва да се възприема чисто сюжетно или да се изпълва с друг общозначим смисъл.

Друг старинен мотив се преплита в Троянското създание чрез образа на Елена. Макар и очовечена, у Омир все още се помни божественият ѝ произход. Неин баща е Зевс и не е обикновена измислица това, че се родила от яйце. Също като финикийската Афродита-Астарта, родена от яйце, паднало от Луната, и карийско-лелегската Артемида, изобразявана като блатна патица, Елена е първоначално богиня птица, божество на растителността и пролетното тайнство, явило се някъде в Мала Азия и по-късно поселено в Спарта, където според едно сведение имала храм. Отначало тя не се различава от Афродита, но когато двете се срещат в полето на едно върване, Елена отстъпва и става човешки заместител на богинята. Източният ѝ произход бива забравен. Остават само приказките, че посещавала чужди замии. Те са достигнали и до Омир,

който казва, че двамата с Парис ходили във Финикия. Откриваме следите ѝ също в Египет, където според една версия, развита от Еврипид в едноименната трагедия, Елена прекарала времето на войната, след като Парис отвлякъл в Троя нейната сянка.

И мотивът за открадването ѝ не е създаден от фантазията на аед преди Омир. Да се краде бъдещата съпруга е първобитен обичай. Освен това в дълбоката древност се вярва, че плодородието е свързано с магически ритуали. Племето зорко пази изображението на своята вегетална богиня да не бъде откраднато и по този начин урожаят да се привлече в чужда земя. Така че мотивът за отвеждането на Елена от Спарта може да е свързан с историята за ритуалната кражба на вегеталната богиня и за войната, която води племето с похитителите, за да си я върне. Митът за открадването и връщането на съпругата е обичаен за древните епоси. В угаритския епос например се разказва за Керет, който обсажда град Удум, за да си върне съпругата от похитителя цар Пебел. Това дава основание на английския изследовател Уебстер да смята, че в “Илиада” мотивът е зает именно от епоса за Керет.

Но това са само външните белези на старите мотиви. Поетът и аудиторията му не усещат старинната смислова основа. Мотивите се преосмислят и у аедите преди Омир, е и Омир ги сплита в нов сюжет, като ги натоварва с нови значения. Разбира се, те никога не влизат в конфликт със старите, а ги подменят, като пазят едните очертания на първоначалния смисъл.

Една от особеностите на новия Омиров сюжет е, че в широката тема за Троянската война, в “Илиада”, се усеща още по-широката тема за войната изобщо. Не може да бъде сигурно, че това скрито разширение се дължи пряко на Омир. Вероятно още преди Омир има тенденция в митическата история за Троянската война да се включват сказания за действителни военни действия. Възможно е поредицата единоборства, шурмуването на да са ставали някъде в Пелопонес, а по-късно някой аед да ги е пренесъл върху създането за Троя, поставяйки ги редом с етикетите на древната песенна техника, като въоръжаването за бой, летежа на копие или гробото отсичане на главата на войн? Така разказът за Троянската война се натоварва с темата за войната изобщо. По това време битките в “Илиада” се чуват откровени гласове за причините на войната. Ахейците воюват за Елена, за опетнената чест, но се надяват и на плячка. Войната не е само въпрос на чест, а и разбойническо дело. Укритите в ахейските герои разбойници понякога спорят съвсем по разбойнически.

Има една гледна точка, от която войната в “Илиада” изглежда дори самоцелна. Усеща се подозрителен баланс – надмощието и слабостта са съчетани така, че никоя от двете страни да не достига до поражение. Войните и на двете страни показват подобна храброст и подобна жестокост. Когато едната страна има преднина и падат повече мъртви от другата, съчувствието и жаждата за мъст връщат храбростта на по-слабите и преследвачите започват да отстъпват. Антагонизъмът в лагера на боговете също регулира баланса. Разделени на еленофили и тройнофили, интересите им са така сплетени, че винаги да се постига равновесие.

Невъзможно е да се отговори със сигурност на въпроса дали са съществували поеми на темата за Троянската война, които са послужили като образец за “Илиада”. Има известно основание да се вярва, че Омир е разполагал с някакъв образец, тъй като в поемата се откриват пасажи, на които историята за троянската война се излага като че ли в чист вид, незасегната от собствено Омировата тема за гнева на Ахил.

В началото на втората песен се казва изрично, че събитията стават в десетата година на войната. Но в средата на същата песен, след ново обръщение към Музата, следва в тържествен тон изброяването на воюващите при Троя ахейци (т. нар. каталог). На свой ред непосредствено следващото описание на подготовката за предстоящия бой прилича по-скоро на разказ за началото на войната. В първите стихове на трета песен, когато

войските вече се смесват, Парис предлага изходът да се реши в двубой между него и Менелай. Предложението се приема и двамата излизат един срещу друг. Не е ли било редно този двубой да стане в началото на войната, а не чак в десетата година?

Всъщност от една гледна точка това е именно началото на войната. И други неща в трета песен стават така, все едно че до този момент не са протекли събития. Когато Елена се появява на градската стена сред троянските старейшини, те се удивяват на красотата ѝ все едно че я виждат за пръв път. Поканена да седне, тя представя на Приам ахейските вождове, все едно че до той момент той не е имал случай да ги види. След двубоя на Парис и Менелай започва битка, но няма и следа от намерението на Зевс да даде надмощие на троянците в угода на Ахил. Бойният ден, представен в трета песен, е една Троянска война в миниатюр. Това е основата, която действа скрито и в останалите бойни дни. Гледано аналитически, „Илиада“ има две начала – освен в първа песен тя започва и в средата на втора песен, където са открива като че ли епосът за троянската война в чиста форма.

ТЕМИТЕ ЗА ГНЕВА И ОТМЪЩЕНИЕТО НА АХИЛ

И все пак не е без значение, че епическият разказ в „Илиада“ започва със събитията в първа песен, със свадата между Ахил и Агамемnon. Не само началото, но и цялата поема е организирана от историята, чийто център е личността на Ахил. Това дава основание на някои изследователи да смятат, че Омир е имал за образец поема за Ахил, от която е засел сюжетната линия за гнева на героя, за да я свърже с темата за Троянската война.

Ако в Тесалия, откъдето е Ахил, наистина е съществувала подобна древна поема, героят ѝ е бил навсярно по-чисто митологичен, дори божество. Това начало е ограничено у Омир. Древната основа на мита за тесалийския герой се напомня само доколкото служи на сюжета на „Илиада“. Извън полезрението на поемата остават и по-ранни събития, както и епизодът на гибелта на героя. Киклическата поема „Етиопида“, която се занимава с гибелта, продължавала някои сюжетни мотиви от древната „Ахилеида“.

По съдържанието на „Етиопида“ се разбира ка Омир се отнасял към предходната епическа традиция, какво е ползвал и как го е преобразувал. Предполага се например, че спасяването на Нестор от Диомед в осма песен на „Илиада“ е имало за образец подобно спасяване в по-ранна поема, запазено в „Етиопида“, където Нестор бива спасен от сина си Антилох. В тази поема се показвала още смъртта на Антилох, който падал убит от Мемнон. Отмъщавайки за него, Ахил убивал Мемнон, както в „Илиада“ при подобни обстоятелства героят убива Хектор. И в двете песни убийството на друг герой предвещава края на Ахил. Според изследователите на „Илиада“ това можело да бъде случайно. Омир създавал своите ситуации, като се опирал на образци в съществуващи епически песни.

Спори се дали тия образци се намирали в „Ахилеида“ или в някоя още по-древна „Етиопида“. Говори се за още една предходна поема, послужила на Омир като изходен материал – за „Патроклия“, песен за живота и подвизите на Патрокъл. Ако наистина е съществувала отделно, тя вероятно е имала подобно развитие като „Ахилеида“ – първоначално е възникната като митологическа поема, а по-късно е придобила героически характер, като включила сказания за действителни исторически събития.

Според тезата, която обяснява всичко исторически, когато Ахил и Патрокъл попаднали в общо създание, те се свързали в приятелство. Героическото приятелство е традиционен мотив в епоса, който между другото служи и като сюжетно средство за

свързване на две геройни съдби в обща история. Патрокъл става нещо като двойник на Ахил. Когато облича доспехите му, троянците го мислят за Ахил. Бие се храбро като него и подвизите му отвеждат врага чак до стените на Троя. Той има като че ли качествата на Ахил. Древен дублет на героя, приятелят помага да се усложни епическият разказ и да се постигнат определени сюжетни цели. Той умира, когато оцеляването на героя в новия сюжет се оказва необходимо. Точно така става – вместо Ахил, който умира в древната „Ахилеида“, в „Илиада“ умира Патрокъл. По този начин традиционният мотив за смъртта на героя едновременно се опазва и нарушава. Епическото творене е един вид хитруване около задачата да се спазват образци, които същевременно се променят.

Темите за гнева и отмъщението за приятеля едва ли са били открития на евентуалните поеми за Ахил и Патрокъл. Двата мотива се откриват в редица елински и неелински митове. Те са нещо като универсален митически стимул за действие. Боговете са постоянно разгневени на някой смъртен. Хера ненавижда Херакъл, Посейдон се гневи на Одисей. Не по-малко разпространено е отмъщението. Както се вижда, на бойното поле в „Илиада“ то е чест стимул за агресия.

Не знаем дали преди Омир мотивите за гнева и отмъщението са били свързвани и използвани толкова широко. В „Илиада“ те играят особена роля на сюжетно равнище – служат като посредник между разказа за Ахил и историята за Троянската война. Поетът ги изпълва с ново значително съдържание. Това се отнася най-напред за гнева на Ахил, който става импулс за пораждането на събитията. Не случайно „Илиада“ започва с думата „гняв“. За да подчертава мотива и да демонстрира своя избор, Омир нарушиava обичайния стандарт с тази подредба на думите в първия стих на епопеята.

ПОРАЖДАНЕТО НА СЮЖЕТА И ОРИГИНАЛНАТА ОМИРОВА ТЕМА - ПРИМИРЕНИЕТО

Така че ако сюжетът на „Илиада“ се реализира върху придвижването от разгневяване на нанесена обида към възмездие, което навярно е било изпълнено и в някоя поема образец, основната задача на поета е била сюжетното свързване на сказанието за Ахил и историята за Троянската война. То е изпълнено внимателно, не в случайни пунктове. Омир е верен на народопесенната поетическа техника. Той не измисля. Новото се получава с дублиране на вече известни мотиви.

Според мита Менелай се разгневява на Парис, задето, нарушивайки всякакво право, отвежда неговата съпруга. В един свой аспект Троянската война възниква като спор за жена. Затова не е случайно, че микропоемата за войната в трета песен се открива с двубоя на Парис и Менелай. Този спор е примерното положение. По негов образец Омир създава нов спор за жена. Върховният водач на ахейците при Троя Агамемнон отнема на Ахил пленицата Бризеида. Това разгневява героя. Освен че е уязвена войнската му чест, засегнато е чувството му. Той е привързан към девойката. Както сам се аргументира в девета песен, гневът му е напълно основателен, щом като и цялата война се води заради една жена.

Спорът между Ахил и Агамемнон поражда своеобразна война в лагера на ахейците. Противопоставянето на Менелай и Парис временно отстъпва на противопоставянето на Ахил и Агамемнон. Отвеждането на Бризеида докарва мъки на мнозина също както отвличането на Елена. На свой ред помирителното връщане на пленицата в деветнадесета песен е представено като край на нещастията на ахейците, както евентуалното връщане на Елена би прекратило самата война.

Дублирането се прилага и в божествения план в началото на “Илиада”. Преди да обиди Ахил, Агамемнон обижда Хриз. След молбата на жреца бог Аполон се разгневява и девет дни стрелите му сеят смърт в ахейския лагер. Причинен също от несправедливост, морът е паралел на войната. Принуден от обстоятелствата, Агамемнон връща Хризеида на баща й, но отнема Бризеида на Ахил, за да му я върне по-късно също принуден от обстоятелствата. Въпросът е дали не се случва нещо подобно в края на поемата, когато Ахил връща на Приам мъртвото тяло на Хектор.

Така, като наслагва сюжета за гнева и отмъщението на Ахил върху сюжета за войната при Троя, Омир открива в определени пунктове своята оригинална тема за примирението. И в по-малки откъси, и като цяло сюжетът на “Илиада” представлява придвижване от спор към примирение. Наблюдаваме две едри движения на раздяла и събиране – едното между Ахил и Агамемнон, другото между ахейците и троянците в лицето на Приам и Ахил. Троянската война, която според мита завършва с победата на елините и разрушаването на Троя, е представена посредством откъс, който завършва с примирие между двете воюващи страни. Това не е без смисъл. Понеже поемата е художествен заместител на цялата война и примирянето стои в нейния край, то се явява заместител на края с победа и разрушение. Това е оригиналното тълкуван, което прави Омир на традиционната фабула за войната при Троя. То внушава косвено идеята, че една война би могла да завърши в мир и съгласие.

РАЗГРЪЩАНЕТО НА СЮЖЕТА

Общо гледано, в “Илиада” отделните епизоди и събития са свързани на принципа на целта и причината. Първа песен концентрира положенията, от които логично следват по-нататъшните събития. Гневът на Ахил е причина за безбройните беди, които сполетяват ахейците. Той е предизвикан от свадата с Агамемнон, а тя от своя страна – от трудностите, които създава на ахейците с мора бог Аполон, чийто гняв е породен от несправедливото дело на Агамемнон – отказът да приеме откупа на Хриз и да му върне попадналата в плен дъщеря. Поредицата може да се опости – гневът на Ахил е причинен направо от несправедливото дело на Агамемнон – отказът да приеме откупа на Хриз и да му върне попадналата в плен дъщеря. Поредицата може да се опости – гневът на Ахил е причинен направо от несправедливостта на върховния водач. Събитията се откриват от чисто човешки стимул. На Ахил е нанесена щета, затова Агамемнон и неговите войни страдат.

Но епическата причина е двойствена. Което става по човешки стимул, има и божествено основание. Още в първите стихове на “Илиада” Омир примесва човешката причина с предопределеното свише, като казва: “*Тъй се вършише волята Зевсова.*”

Гневът на Ахил има две последствия, които действат като две успоредни причини за по-нататъшните бедствия на ахейците. Героят се отделя със своите войни в края на лагера и отказва да воюва. Липсата му означава неравновесие в силите, оттук и победа за троянците. Успоредно с това Ахил иска от своята майка да отиде при Зевс и да измоли победа за троянците. Тетида посещава Зевс на Олимп, богът кимва утвърдително и човешката причина за ахейските загуби придобива основание във волята на бога.

Във втора песен Зевс праща сън на Агамемнон с внушени да влезе в бой, като му обещава победа. Но всъщност замисля поражението на ахейците. Започва първият боен ден. В него силите са равни. Затруднение изпитват по-скоро троянците. Хектор отива в града да търси помощ от богиня Атина. В началото на втория боен ден Зевс се установява на планината Ида, за да наблюдава отблизо полесражението и едва тогава

претегля на везните си жребия на ахейци и троянци. Ахейският жребий натежава и това определя предстоящите им беди. Както Ахил закрепява човешкото си желание в намерението на божеството, така и намерението на Зевс бива гарантирано допълнително от обективния ред на претеглянето на жребиите. Нещата се случват винаги поради две основания.

Следват неуспехите на ахейците, които не остават незабелязани от Хера и Атина. Богините правят опит да помогнат на своите любимци, но Зевс ги принуждава да се върнат на Олимп. Действията им са възпрени най-вече от пророческите думи, че троянците ще печелят, додето Хектор не принуди Ахил да влезе в боя. „*Tака е решено*”, отсъжда Зевс и никой не знае какъв е личният му принос в това решение, къде свършва волята му и къде започва безличният ред, на който той също е подчинен.

Предопределенето да погине Троя не зависи от Зевс по същия начин, както е сюжетно зададено на Омир. Поетът може само да го изключи от обхватата на „Илиада“. Зависими от обема на една обективност, поетът и богът са майстори на отлагането и компромиса. Зевс не може да се противопостави на волята на повечето богове, които ненавиждат Илион. Но на свой ред и боговете елинофили понасят троянското надмощие и се подчиняват на Зевс. Може би защото краят ще бъде по желанието им, Зевс може да даде временна преднина на троянците. Двете противоположни амбиции взаимодействат и получават динамичен израз – ахейците в края на краишата ще победят, което не пречи троянците да имат известно време надмощие. По всяка вероятност този компромисен резултат е Омирово откритие. Предопределената победа на ахейците прашат при Ахил, за да го върнат в бойните редици. Посолството е напразно. Без да знае какво казва Зевс на Хера в края на осма песен, Ахил определя със същите думи предела на своето гневене – ще остане бездеен, додето Хектор не достигне до неговите кораби.

В следващия трети боен ден продължава да се изпълнява решеното от Зевс. Троянците достигат вала, щурмуват и битката се пренася в ахейския стан. Само като краен резултат посоката е троянското надмощие. Подробностите са построени на принципа на прилива и отлива. Отначало преднина имат елините. Води ги Агамемnon, а Хектор е посъветван от божество да започне настъпление едва когато бъде ранен Агамемнон. Това се случва и поведени от Хектор, троянците нахлуват в стана. Почти всички ахейски вождове се оттеглят ранени. Ахил е обезпокоен и праща Патрокъл за хода на сражението. В същото време Хера приспива Зевс на планината Ида и бог Посейдон се спуска да помогне на ахейците. Троянците изпитват затруднение. Когато се пробужда, Зевс отново напомня на Хера какво е писано да стане и тя сама се погрижва Посейдон да напусне боя. Аполон вдъхва нова сила на Хектор и той вече достига предела на силата си. Зевс го направлява да подпали един ахейски кораб, но в същото време чака само да зърне пламъка, за да отблъсне троянците и пак „*на данайци да спусне прослава*“ (11, 12, 13 и 14 песен).

Отблъскването не става с пряко вмесване на Зевс, а в поредица събития по чисто човешки стимул. Патрокъл се връща при Ахил, съобщава какво се е случило и понеже героят сам вижда пламъка, чува молбата на приятеля си и го праща в боя, като му дава доспехите си. Патрокъл отблъска троянците, но престъпва заръката на Ахил да не отива до градската стена и да не се бие с Хектор. Боговете наблюдават развоя на събитията. Наспроти желанието на Зевс пада убит любимият му син ликийският цар Сарпедон, съюзник на троянците. Балансът иска равностойна жертва от другата страна. Тогава Хектор убива Патрокъл. Троянците отново имат надмощие и само намесата на боговете попречва да не отмъкнат тялото на Патрокъл с блестящите Ахилови доспехи (15, 16 и 17 песен).

Не става точно тъй, както определят Зевс и Ахил. Героят се отказва от гнева не когато Хектор достига корабите му. В боя го връща повелята да отмъсти аз гибелта на любимия си другар.

Смъртта на Патрокъл е по някакъв начин следствие от двете несъвместими желания на Ахил – той иска надмощие за троянците, а същевременно пожелава поражението им, когато изпраща Патрокъл да ги отблъсне. Зевс чува и втората молба, но я изпълнява частично – ахейците успяват, но Патрокъл загива. Трагическото последствие действа като стимул. Ахил се отказва от желанието да отмъсти на Агамемнон. Обзema го нов гняв и нова воля за мъст, чувството му за дълг към ахейската войска се събужда от омразата към убиеца на Патрокъл Хектор. Ахил се помирява с Агамемнон. Така се възстановява нарушеното в началото на поемата ахейско единство, което е условие за ахейската победа (19 песен).

В двадесета песен се открива последният боен ден. Ахил вече се бие в новоизкованите от Хефест доспехи. На полето отново се спускат богове. Като първия боен ден и началото на четвъртия е военна панорама, една Троянска война, която вероятно познава Ахил, но не и гнева му.

В двадесет и втора песен героят извършва това, което можеше да стори Патрокъл, ако не беше предизвикан съдбовният ред. Троянците са отблъснати зад крепостната стена точно тъй, както Хектор отблъсква ахейците зад техния вал. Има и допълнителен резултат. Бива сразен Хектор. Балансът силно се нарушава в полза на ахейците и това предвещава тяхната победа.

От този момент нататък Омир изоставя историята за Троянската война и се заема с края на своята поема, който изразява едно изглежда ново разбиране за края на подобен конфликт. В убийството на Хектор се преплитат повече значения. То е предвестник на ахейската победа, компенсация за убийството на Патрокъл, но предвещава и гибелта на Ахил. В поругаването на Хекторовото тяло Омир довежда тази компенсация до степен, в кото тя се смята за недопустима. Или ако се гледа сюжетният израз на този възглед, според Омир и неговата публика отмъщаването може да служи за мотор на действието, но не може да го приключва. В края се търси успокоение и примирение. Оттук и изборът на убедителния край на „Илиада“ – помирението на Ахил и Приам. Той е подгответен от вътрешния развой на събитията и същевременно обусловен от мировъзрението на Омировата публика.

Така че има всички основания да говорим за логиката на събитията в „Илиада“. И все пак епическата творба не се гради като трагедия на Софокъл. Целта не е да се удиви зрителят с вътрешната логичност на това, което се случва. „Илиада“ е строена като роман. Край на поемата е важен, натоварен е с особен смисъл, но предходните събития не са стремглаво нацелени към него. Епическото сюжетно движение се осъществява в странични ходове, отстъпления, връщания назад, има бавене. То прилича на поток, който увлича случайни неща, носи ги дълго и понякога до края не успява да ги спори към цялото.

В „Илиада“ има части, които могат да се откъснат от поемата, без да пострада общият смисъл. Но трябва да се помни – смисълът на епическото произведение не се носи само от представената централна схема на сюжета. Цялостният смисъл е комплекс от отношения. В конкретния си аспект той е неуловим за съвременния читател. Каталогът на корабите във втора песен, съблазняването на Зевс от Хера в четиринадесета песен и изковаването на щита в осемнадесета изглеждат чужди тела за смисъла. Смята се дори, че са дело на по-късни автори, които ги вмъкват в първоначално по-кратката поема. Наистина друго би могло да отвлече вниманието на Зевс от полесражението, нито е толкова строго необходимо доспехите на Ахил да не

попаднат в ръцете на Хектор. Най-после би могло да се каже накратко, че Хефест е изковал доспехите, както мимоходом се споменава, че е направил егидата на Зевс.

Епико-романната структура по начало предполага обилие, безкрайно разширение, всеки елемент в нея има право да се обособи в епизод. Така се моделира представата за обемността на света и обилието на нещата в него. Затова дори произволното вмъкване не се възприема за привнос. Десета песен е вмъкната по-късно в “Илиада”, но тя си е на мястото. Който я е поставил, е съобразил, че след съвещанието в становете на Хектор и ахейците с падането на нощта не е нелогично да следва разказ за приключението на съгледвачи.

Където и да се вгледаме, ще открием в “Илиада” това свойство на епическата структура – обособяването на отделния елемент в самостоятелен епизод. Стълкновението прераства в дълъг двубой, нагрубяванията, които си отправят героите, в разговор. Войните излагат своето родословие, нерядко разказват за подвизите на предците си. На мястото на по-реални събития се явяват и митове. В двубоя с Диомед в шеста песен Главк излага надълго съзанието за Белерофонт. По този начин се запълва времето за отиването на Хектор до Троя. Другаде същото се прави със смислово основание като историята за гнева на Мелеагър в девета песен, която Феникс разказва на Ахил, за да осъзнае героят в митологическия пример безцелността на своя гняв. За други епизоди не можем да проумеем каква задача са изпълнявали. Веднъж свободно в принципа си да нараства, епическото повествование изглежда още по-свободно, тъй като в много случаи не долавяме намеците, ония допълнителни връзки и отношения, които са били ясни за аудиторията на Омир.

Структурата на епическото произведение е отворена към две други равнища, които го допълват и му придават завършеност. От какъвто и ранг да е оригиналността на “Илиада”, поемата се опира на вече съществуващи епически произведения. Тя продължава прекъсната история и завършва така, че друг поет да може да продължи. На второ място тя се опира и поддържа представата за света, носена в умовете и сърцата на слушателите. Защото стабилното произведение в онова време е традицията и изгражданата от нея представа за действителност. Художественото произведение само я допълва. Това трябва да се има предвид, когато се обсъжда художествената завършеност на “Илиада”.

КОМПОЗИЦИЯТА НА ПОЕМАТА

Това, че в една или в друга степен “Илиада” е дело на един поет, се доказва най-сигурно от цялостния и оригинален смислов резултат от протичането на епическия сюжет. Нужно е обаче да различаваме сюжетната постройка на поемата от фактическата организация на епическия текст, от композицията на “Илиада”. В първия случай, като следва традицията, Омир гради с компромиси особената последователност на сложното твърдение на своята поема. Във втория случай следва друг език, който не е зависим от традицията на градене на епически сюжети. Думата е за един вид стилистика, характерна за времето, в което вероятно живее поетът.

Това, което наричаме сюжет и композиция, по странен начин остава несвързано и предизвиква фактическите противоречия у Омир. В пета песен на “Илиада” пефлагонският вожд Пилемон пада убит, а в тринадесета е жив и оплаква мъртвия си син. Хектор убива два пъти фокейския герой Схедий. В първа песен се казва, че всички богове са на гости у етиопците, а малко след това Атина се спуска от небето в лагера на ахейците. Тези противоречия не се дължат само на големия обем на произведението.

Според народопесенната концепция, на чиято основа се организира материалът в “Илиада”, фактът се оправдава от локалната му функция. За Омир неговата публика оплакването е типическо действие, затова Пилемон възкръсва, за да оплаче сина си. Функционалността допуска невероятното. За нас е странно един и същ герой да умира два пъти, но дали върху повърхността на поемата двата пункта на подобно умиране действително се възприемат за два? Още по-функционално е Атина да се спусне от Олимп и да се върне на Олимп, както става обикновено, въпреки че иначе тя е на гости у етиопците. Народопесенната концепция не предполага дълги текстове, които надхвърлят времето на рецитацията. За това единство на текста се търси в границите на обозрими епизоди.

Този общ структурен принцип се конкретизира в Омировото изкуство на разполагане на епизоди и изобщо на текстови части, т. е. в това, което наричаме композиция. Непознаването на Омировите принципи на композиране е причина изследователите дълго време да възприемат за противоречие онова, което е просто маниер на изложение.

По начало поетът изобразява събитията плоскостно и еднолинейно. Това става известно едва в края на миналия век. С открития от руския филолог Ф. Зелински принцип за т. нар. хронологическа несъвместимост се изяснява, че Омировият разказ не се връща назад и затова успоредните действия се изобразяват линейно като осъществяващи се последователно. Залавяйки се за събития, станали в десетата година на войната, при нуждата да представи по-ранни събития поетът ги врежда в петдесетте дни, за които разказва.

Най-типичното проявление на този принцип на изобразяване е прекъсването на едно действие в определен пункт, за да се представи успоредно ставащото. След изчерпването му разказът за първото действие продължава от същия пункт, все едно че не е имало протичане на време. В тринаесета песен (ст. 168) Мерион загубва копието си и хуква към шатрата, за да си вземе друго. Междувременно стават много събития. В стих 246 Мерион все още не е достигнал палатката. В края на единадесета песен Патрокъл влиза в шатрата на ранения Еврипил, за да му помогне. В стих 390 на петнадесета песен след толкова събития той продължава да го лекува и не се е върнал да съобщи на Ахил какво става на полесражението.

Друга типична проява на принципа е последователното представяне на две събития, които очевидно се извършват успоредно. В началото на петнадесета песен Зевс праща двама вестители на бойното поле – Ирида при Посейдон и Аполон при Хектор. Но най-напред е показано отиването на Ирида. След като тя изпълнява мисията си и бог Посейдон напуска сражението, Зевс праща двама вестители на бойното поле – Ирида при Посейдон и Аполон при Хектор. Но най-напред е показано отиването на Ирида. След като тя изпълнява мисията си и бог Посейдон напуска сражението, Зевс отправя повторно Аполон все едно че не го е направил преди това. Междувременно те двамата седят и наблюдават от Ида.

Законът за хронологическата несъвместимост е признак за архаична композиционна техника и архаична концепция за протичане на време. Но не бива да се смята, че реденето на епизоди затруднява поета. Напротив, той владеее изкуството да разполага дотам, че разполага дори изкуствено в чисти композиционни форми. В принципа си те не са негово изобретение. Геометричното изображение във vazovata живопис на онова време е стилистиката, следвана от поета, или по-точно казано, и Омир, и vazovata рисунка са израз на едно и също плоскостно разбиране за начало, среда и край.

Типична проява на геометризма в “Илиада” е т. нар. билатерална (двустранна) композиция. Характерно за нея е симетричното разположение на еднакви положения в началото и края, които обграждат някаква среда. Между многото симетрии, които се

откриват в разположението на материала в първия боен ден, очевидно билатерално са разположен двубоите на Парис и Менелай и на Аякс и Хектор – обгръщат стълкновението на двете войски. Втора песен се открива със сън, пратен на Агамемон на Зевс, и завършва с жертва на Зевс. Непосредствено до тях, разположени симетрично една на друга, се намират сцени на съвет на старейшините, до тях са поставени две народни събрания, а в средата цяла композиция е бягството на войниците към корабите, възпряно от Одисей и Атина.

Принципът действа и в цялата “Илиада”. Втора и двадесет и трета песен си кореспондират по смисъл и разположение на епизодите също както първият боен ден и четвъртият. Очевидна е кореспонденцията на първа и двадесет и четвърта песен. Като две равностойни страни, които обгръщат цялото на поемата, те са изградени в съвършен баланс. И двете се делят на пет епизода. Най-вътрешният – този, който открива последната песен, представя спор на Олимп също като най-вътрешния, с който завършва първа песен. Съседните епизоди също са еднакви – разговор на Зевс и Тетида. И двете песни имат в средата си посолство. В първа песен отиват да върнат на Хриз дъщерята, в двадесет и четвърта Приам отива в ахейския лагер за тялото на Хектор.

Омир използва тази кръгова композиция със среда и обгръщащи я страни, без да я подчинява на сюжетното противане. Често тя прилича на естетическа игра. Иначе не можем да обясним стриктното билатерално разпределение на дните в поемата. Първа и двадесет и четвърта песен включват еднакъв брой дни – по 21 дена действие. След това следват два комплекса от по три дена, до тях два от по един (вторият и четвъртият боен ден) и всичко това обгражда третия боен ден, изпълнен с най-много събития. Този ден се намира в средата на поемат – в двадесет и шестия ден, дните преди и след него са с еднакъв брой – по двадесет и пет.

Това дали означава, че “Илиада” е организирана формалистически? Във всеки случай геометрическата композиция е концепция за организиране, която е обща за изкуството на онова време. Затова не е причуда, а норма на мировъзрението на архаичния човек.

ЧОВЕКЪТ И ГЕРОИТЕ В “ИЛИАДА”

Омировият епос е антропоцентичен. Интересува го човекът. Затова военните разпри се представлят като взаимоотношения между герои, а самото воюване – като подвizi или като двубои на храбреци с равна сила. Омир вижда народните събития през призмата на личната съдба, но разбирането му за индивидуално човешкото е плътно свързано с колективни сили и в крайна степен с основата на народния живот.

Героят в епоса е образ на народната сила, която действа пренесена в силата на народния водач. Ако не считаме войнската маса или струпванията на хора, изобразени върху щита на Ахил в осемнадесета песен, народът отсъства в епопеята. Но от неговото битие се поражда преувеличението в духовен и физически смисъл, което поражда идеалната фигура на героя. Човекът у Омир е средноемпирично положение, най-често срещаният тип. Той е идеалното, най-високото състояние. От друга страна, това е възможната форма за представянето на човека според принципите на епическото изкуство.

В “Илиада” е употребена за пръв път думата герой (*heros*). В дългия си живот в европейската културна история тя губи първоначалното си значение. В микенското време думата има вероятно две значения. От една страна, означава отвъдното битие на война-народен бранител. В епоса бива внесена от нуждата да се представи фигурата на микенския войн. Когато с времето той престава да бъде реалност, превес получава

второто значение на думата. В елинския култов бит всеки заслужил човек след смъртта си може да се превърне в херос и да бъде ограден с ритуална почит.

Омировият герой се ражда с възхищението от старината. Миналото е много подобро от настоящето, едновремешните хора са по-щастливи и по-могъщи. Така мислт поетът и публиката му. В “Илиада” става клише, когато герой повдига камък, да се каже:

*“Камък огромен и тежък –
драмина от днешните хора
него не биха понесли, а той го самичък захвърли.”*

Затова и Омировите старци са нещо великолепно. Останалото им е не само сладкодумство, щом като Нестор участвува в бой. Живели са в по-добри времена и са видели герои и подвизи, които вече не се срещат.

Долавя се определена йерархия в силата на героите, която се познава и уважава. Постлабият никога не се нахвърля срещу по-силен. Аякс е грамаден, щитът му прилича на кула и дори за Хектор не е лесно да му се противопостави. Фактор в тази йерархия е връзката между божества и герои. Еней се опълчва на Ахил, защото го чувства равен (и двамата имат майки богини). На много места в бойните сцени силата нараства или спада в зависимост от това дали присъства божество до героя. Когато зад Хектор застава Аполон, ахейците отстъпват. Това е един вид ред, стихийно равняване по природното начало. Затова Парис, който получава силата си от благоразположението на богиня, не седи по-долу от други по-силни от него герои. И ако все пак изглежда по-слаб, то е, защото самата Афродита отстъпва на други богове.

Успоредно с това действа и една геройска етика, все още твърде проста, няколко положения, които не могат да се нарекат принципи, етика и психология едновременно, неразчлененост на емоция и морално правило. Основният стимул за действие и голямата цел на героите в “Илиада” е славата. Тя има много проявления и отсенки, между които са отличаването в боя или в състезанието, обикновеният стремеж към първенство, както и простите жестове на правене на добро, за което се знае. Но Омировите герои изпитват и нужда да си спомнят за тях, да ги възпяват. Това е идеалът им за отвъдно съществуване.

Стремежът към известност и слава се съпътства от остро чувство за достойнство, оттук и за всичко свое в широк смисъл на думата, за честта на отряда или на другаря например. Омировият герой отмъщава за своя близък по инстинкт, реакцията му е пряко неegoистична, веднага се хвърля да защити по-слабия. Същевременно чувството за собственото достойнство е с егоистическа окраска. Спектърът е широк – героят може да жертва живота си, за да удовлетвори нагона за слава, но може да свърже честта с ценността на собствения живот и да го пази или да изпитва страх. В “Илиада” няма нито един храбрец, който да не е показан как отстъпва уплашен пред опасност.

Стремежът към слава и чувството за достойнство са общоважими положения. Те са един вид обществени чувства, в които са преплетени волята на колектива и индивидуалният стимул. Ако поставим до тях чувството за “срам”. Думата означава още уважение, чувство за мярка, един вид страх и страхопочитание пред по-висшата сила – най-често това е авторитетът на старейшините, на властта, волята на народа. Трудно е да отличим в Омировото понятие за срам това, което Елена изпитва пред Приам и Диомед – пред Агамемон, личното емоционално състояние от моралното положение, изразяващо общественото мнение.

Общо гледано, човекът в “Илиада” е непосредствен и стихийно хармоничен. Тия качества се обуславят от това, че в ранното елинско време общественото разслоение все още не се е разгърнало. Родовият колектив продължава да се цени и успоредно с това духовното начало все още не се противопоставя на материалния и практический живот.

В “Илиада” не се различава отчетливо важното от неважното. Всичко е еднакво значително – войната, мирният труд, веселието. Хекуба, Андромаха и Патрокъл сами приготвят яденето за гощавката на ахейските пратеници. На щита на Ахил Хефест изобразява един цар, който надзира работата на полето.

Когато изпитва емоция, Омировият човек не различава нюанси. Ахил преживява загубата на Бризеида и на Патрокъл по подобен начин. Емоцията е все още без отсенки. Или е лесно да бъде възпряна с разумни аргументи, или протича бурно и е изразена физически, когато обзeme героя. Обиденият Ахил плаче на морския бряг, обхванатият от скръб се просва на земята. Имаме пред очи едно непротивопоставяне на разум и емоционалност, което е чуждо за съвременния европейски поглед. Омировите герои говорят разумно, с добре разчленени аргументи. От друга страна, те са подвластни на чувства. От поета зависи дали ще ги представи сдържани или отدادени на емоцията си. Във всеки случай сливането на тези две възможности в един и същ образ се дължи обаянието, което Омировите герои имат за съвременния човек.

Между характерите на отделните герои в “Илиада” не наблюдаваме като че ли съществена разлика. Ако гледаме внимателно, ще открием, че дори антиподи като Ахил и Хектор са градени от еднакви елементи, от типични черти, преди всичко от общоважимите емоционални положения – стремежа към слава и чувствата за достойнство и срам. Същото се отнася и за епитета “храбър”, който уравнява характерите на Ахил, Агаменон и Парис, както и за епитетите “божествен” и “любимец на Зевс”, употребени за много герои в поемата. Те изразяват типичната идеална страна на геройната натура – обуславянето й от извънчовешка сила.

Наистина поетът се изразява предимно типически. Това е тенденция в неговото разбиране за човека, наследена от фолклорния етап в развитието на епоса. Омир обаче е способен да възприема и да предава индивидуалното в човешката природа. Това е забелязал още Аристотел, който казва в “Поетиката”: *“Другите поети говорят от свое име в цялото произведение и изобразяват малко и рядко, а той, след кратък увод, веднага извежда мъж, жена или друг характер и никой у него не е нехарактерен, а има характер.”* (гл. 24)

Нужно е да се подчертава обаче – Омир изразява индивидуалното, като претълкува традиционните средства за характеризиране, като преплита типическите качества. Индивидуализираност най-напред се постига посредством постоянните епитети, отнесени само за един герой. “Бързоног” се казва само за Ахил, “шлемовеец” само за Хектор. Освен това индивидуализираност се постига чрез различна мяра в отношението на типическите черти в характера на даден герой. Често пъти приликата е само между двама герои, и то само в едно отношение. Аякс силно напомня Ахил от всички останали герои. Същевременно тя е непълна. Ахил все пак е по-могъщ, а Аякс пък се отличава от него по старховитата си външност.

Подобен индивидуализиращ паралел на прилика и отлика се открива между Ахил и аргосеца Диомед, който един вид замества отсъстващия от битките тесалийски герой. В сравнение с Ахил Диомед е по-хармоничен и по-целенасочен, не изпитва разрушителните Ахилови емоции и по-точно от Ахил изразява Омировото понятие за срам-почит. Своеобразен антипод на Диомед е върхоният вожд Агамемнон, също храбър и също гневлив като Ахил, но за разлика от Ахил и Диомед по-колеблив и предпазлив. Омировото изкуство е двусмислено – Агамемнон е показан сякаш отрицателно, но е създаден такъв и в положителен смисъл, защото е реално да бъде предпазлив като върховен водач на ахейските сили. В това отношение в “Илиада” му прилича само Зевс, който на Олимп и на Ида е изправен пред подобни проблеми.

Разбира се, индивидуалното в Омировите характери е донякъде ефект от нашия прочит, от навика да възприемаме човека като индивидуалност. То се подсилва и от

това, че разкъсваме епическия разказ, за да търсим тенденцията в характера, проявена в едно или в друго действие на героя, и често опростяваме тази тенденция. От друга страна обаче, Омир не просто има съзнание, че поначало хората се различават помежду си (срв. "Илиада" 13, ст. 726-734), той се намира на етап, когато индивидуалното вече може да се изрази. Само че Омир не го показва отвътре като психология, а предимно външно, като вид първична стихия, проявена в принципното неразличаване на духовното, емоционално и физическото в човека.

АХИЛ

Той е може би най-сложният човешки образ в Омировото творчество. Вероятно го е създала неговата родина Тесалия от спомена за някакво божество и древни вождове. Митологическото му минало се помни отчасти в полубожествения произход и историята за чудното му закаляване в огъня на домашното огнище. Но изглежда най-вече го напомня стихийният му характер. Ахиловата енергия прилича на свръхчовешка. Омир я показва като разрушителна стихия. Опълчва се срещу струите на реката Ксант и я изпъльва с трупове. Отървава се с помощта на Хера и Хефест, чито пламъци връщат реката в коритото. Образът е очовечен, но дали пламъците на Хефест не са спомен за огнения дух Ахил, щом като героят свети и гори като пламък, когато се появява на вала, за да сплаши троянците. Физическата сила, жестокостта, своеобразната радост от разрушението, възторгът от разливането на силата по всяка вероятност са развити върху някаква митологическа основа.

Далечен плод на огъня-Ахил е може би и гневливостта му. У Омир тя е сведена до геройско чувство за чест. Преди да стане герой, като много други герои на един реален етап на развитие той може да е бил разбойник. Затова е естествено, че в караницата с Агамемнон в гласа му се дочуват разбойнически нотки. От една страна, той е пазител на реда, който нарушава Агамемнон; вождът не е прав да му отнема това, което веднъж му се е паднало при разпределението на плячката. От друга страна, в обвинението му се промъква една изживяна мярка. Щом като на Агамемнон като на върховен вожд се дава дял, който съответства на сана му, принципът, за който пледира Ахил, това, че всеки трябва да получи лично придобитото, придобива разрушителен смисъл.

Но старото е примесено в новото. По този начин се поражда сложността на характера. На думи Ахил се отказва да се подчини на военния обществен ред, но на дело го спазва в известна степен. Не си отива, както заплашва, че ще постъпи а остава в края на стана. Удържа го съзнанието, че все пак е подчинен на Агамемнон, а в негово лице и на един човешки колектив. С просто противоречие между думи и дела стихийно индивидуалистичният характер на митологическия герой и разбойника се съчетават с колективистичния дух на епическото мировъзприятие. При това съчетаване индивидуалистичното не се осъжда, както става при подобен случай в "Махабхарата". Въпреки че гневът на Ахил докарва беди на ахейците, героят няма съзнание, че е сгрешил. Колективистичният дух се утвърждава не с открита рефлексия, а по сюжетен вид като резултат на общата насока на събитията.

Ахил е първият герой на високото достойнство и в този смисъл първият трагически образ в древната елинска литература. Син на богиня, но кратковечен. Обичан от боговете, но далече от тях, защото е обречен на смърт. Като син на богиня му е дадено едно право – да знае какво му предстои, да може да избира. Това го прави образец за герой на трагедия. Принуден от обстоятелствата, не се колебае да предпочете славата в краткия живот пред безславното дълговечие.

Има и друг Ахил – капризен, сълзлив и мек. В общата система на образа мекотата се възприема като човечност и мъдрост. В девета песен той все още предпочита да опази живота си и нещо от това настроение е повторено в двадесет и четвърта песен, където именно в устата на Ахил Омир поставя тъжния мит за равенството на хората в обречеността. Това е последната степен в очовечаването на древната митологическа основа.

Един вид синхронна история, Ахил се е получил от наслагването на няколко представи за човешкото. Това, което за нас е с трагическо и трагедийно звучене, е станало вероятно постепенно с натрупване. В този смисъл традицията и Омир са работили заедно. Може би оформила се като неизбежно събитие, гибелта на героя при Троя предизвиква контраста на останалите събития, които са допринесли за окръгленето на образа. Най-лесно е да предположим кои от тях са родени от въображението на поета. Но така или иначе читателят не възприема героя на части или като резултат на еволюция. Той е със структура и цялостност, която вълнува. Както самият епос с поглъщането на разнороден материал прераства в модел за свят, така и образът на Ахил, поглъщайки разнороден човешки опит, получава смисъл на модел за индивидуалност и човешка съдба.

ТЕРСИТ

В “Илиада” Омир е създал една пародия на гневливостта на Ахил и един паралел на хромия бог Хефест, който разсмива божовете с куцукането си. Във втора песен срещу върховния вожд и другите водачи се нахвърля с обвинения гърбавият войн Терсит (ст. 212-277). Обвиненията са почти същите като тези на Ахил от началото на първа песен – Агамемnon ненаситен, обогатява се, без да е заслужил, а други търпят несгоди вместо него. Одисей спира глумите на Терасит, като го налага с жезъла си, а войниците изпращат със смях вайканията и сълзите на гърбавия. Единственият случай в цялата поема, когато са показва човешка грозота, единственият отрицателен герой.

Като антипод на геройността, личността на Терсит също е единство на духовни и физически черти. Героите са храбри, умни и красиви. Терсит, обратно – физическата недъгавост има продължение в неговата душа, която, казва Омир, “*въдеше разни слова непристойни*”. Той е “*опасен хулигал*”. Най-опасното му качество е, че вечно повдига крамоли, че бунтува. Дързостта му засяга най-висшето благо на войнското време – единението.

Терсит е може би Омирово създание, ако е невярно предположението, че е зает от подобна ситуация в по-ранна от “Илиада” поема “Етиопида”. Името му означава “смел, дързък”, но Омир го наклонява към страничното значение “смел само на думи”. В “Илиада” не се казва откъде е родом. По-късни митове правят от него етолийски принц, син на Аргий и роднина на Диомед. Обясняват недъгавостта му с това, че Мелеагър го бутнал от скалата, дето той се укрил от страх при лова на Калидонския глиган. Дават му благородно потекло може би поради факта, че влиза в разпра с вождовете и в този смисъл не може да бъде обикновен войн. Според Платоновия диалог “Горий” обаче той е обикновен човек. Разбирано се от това, че не бил представен да се мъчи в Тартара, където се наказвали само изтъкнати люде.

В образа на Терсит се преплита може би две исторически истини. От една страна, с образа на недъгавия войн се представя пластично отрицателното отношение към рушителя на колективния ред, от друга страна, Терсит изразява възможните действителни недоволства в Омировата съвременност, начевашите брожения, които следват общественото разслояване. Не случайно сцената е в епизода, когато войните

побягват към корабите, зарадвани, че ще се върнат по домовете си. Това прилича на бунт. И в гласа на Терсит се дочуват бунтарски нотки. Друг е въпросът, че неговата фигура се възприема чисто отрицателно. Недоволството е само отделен глас и изключение. Представя се косвено, като физически и нравствен недостатък.

ХЕКТОР

Хектор е особен случай. Според голям брой изследователи той е Омирово творение. Гръцкото му име, свързано с глагола “имам, държа” (echo), говорело, че не е от Троя. Според други героят съществувал в елинските предания преди Омир. Поетът го излъчил между многото синове на Приам поради причина, която е неизвестна. Името му се чете в архивите върху глинени таблички от Пилос, показват гроба му в Тива. Навсякъде е типическо положение, разработено от Омир. Всички са единодушни, че към него поетът се отнася с особена привързаност – един от редките случаи, когато пристрастиято се чувства.

Хектор също е оцветен митологически. В разгара на битката прилича на змей, Омир го сравнява с черен орел. У него няма нищо по-малко от стихийността на останалите герои – сече глави, опива се от надмощието, присмива се надменно, когато надвива врага. Или отстъпва уплашен пред голяма опасност. Той е войн в архаичния смисъл на думата. Като всички други неотстъпно следва съветите на божеството.

Но в него има и друг глас – има съзнание, че бранит родината, води го чувство за дълг. Вижда съдбата си през участта на Троя като грък от епохата на класиката. Оттук и основанието да се смята за първия патриот в елинската литература. За разлика от ахеца Диомед той не воюва за облага, страстта му е да прогони враговете. Дори ожесточенията му са подкладени патриотически. В тази връзка в укорите към Парис трябва да добавим загрижеността за общото дело и грижата троянските жени да се помолят на Атина за благото на града. Но не бива да преувеличаваме. Подобни неща вършат Менелай и Агамемон.

По-скоро се открояват думите, които Хектор отправя преди двубоя към Ахил. Те са между силните доказателства, че поетът Омир знае какво следва в текста и действа като автор. Така или иначе, като моли да не сквернят телата си, Хектор се издига над варварския обычай на грубото засищане на гнева, проявява грижа за по-цивилизован ред. В този смисъл е противоположност на Ахил, както изобщо по-цивилизованата Троя противостои на варварския ахейски лагер.

ХЕКТОР И АНДРОМАХА

Една сцена в шеста песен на “Илиада” е символ на тази цивилизираност – срещата на Хектор с Андромаха при Скейските порти. Искреността на разговора е нещо реално и естествено. Във времето на поета еолийската жена се радва на свобода, каквато няма по-късно дори в класическа Елада. От друга страна, сцената се натоварва с моделни извънвремеви значения.

Като скулпторна група застават Хектор, Андромаха и слугинята с малкия Астианакс в ръце. Събира ги взаимната загриженост. Хектор се вглежда в детето, усмихва се, Андромаха заплаква и улавя съпруга за ръката. Жестът е пестелив. Обърнал се към детето, Хектор забравя Андромаха. Поема сина и го целува. С пожеланията, които изказва за бъдещето му, е издадена колективната подкладка на неговата общ. Хектор вижда в Астианакс бъдещия цар на Троя, онзи, който ще изрази в личността си

достойнството и силата на града. Той обича в своето дете народа си. Тази сцена е пластичен израз на Хекторовото народолюбие.

Но тя не е аллегория за патриотизма на героя, а символ, в който народолюбието и обикновената бащина обич са свързани неразличимо и напълно равностойно. Оттук и пластичната сила на сцената, красотата на символичното движение на детето от служинята през баща към „уханните пазви“ на майката. Детайлите са означени едновременно в общочовешки и в конкретноисторически план. Понеже личността Хектор у идентична с първородния син на троянския цар Приам и следователно с щастието на родината, неговата обикновена бащина обич става идентична с надеждите и целите на държавата.

Още по-очевиден е този механизъм в отношението на Хектор към Андromаха. Хектор само я погалва. Той го прави, защото се нажалява. Измъчва се донякъде от противоречието на чувство и обществен дълг. Боли го за съдбата на Андromаха, това, че може би ще остане вдовица, но го е срам да стои далече от битката. Мъчи го мисълта за робската участ на Андromаха. Предпочита да не доживее момента, когато някой ще каже, като я види обляна в сълзи: „Туй е жената на Хектор, който бе първи във боя.“ Обичта на Хектор говори чрез неговата войнска чест. Той обича неразличимо тази конкретна жена и съпругата на царския син Хектор, на когото е задължен да служи като на защитник на Троя и нейния народ.

За същото говори и обичта на Андromаха към Хектор. Тя го моли да остане зад градската стена, да пази живота си, защото без Хектор за нея е по-добре да не живее. Загубила е всичките си близки, той ѝ е всичко. Тия думи не са само израз на привързаност. Те имат действително съдържание. Андromаха обича Хектор, защото чрез него тя става личност, обича го не само като индивид, когото по своя воля може да напусне.

Общочовешкото и конкретноисторическото, индивидуалното и колективното са неотделимо свързани в тази съпружеска обич. Но има и нещо повече, в което се търси проявата на почерка на поета – Хектор обича Андromаха с рядка за епоса духовност. Доказва го контрастът между срещата при Скейските порти и любовната сцена между Парис и Елена в същата песен. Хектор беседва с Андromаха като с равен. Той казва, че изпитва жалост най-вече за нея. Погалването, този на пръв поглед пестелив жест на привързаност, от антична гледна точка е дори разточителен. Цялата пластика на епизода е изпълнена с рядка духовна емоция, която зазвучава всеобщо и надвременно като химн на съпружеската обич.

ЧОВЕКЪТ И БОГЪТ В “ИЛИАДА”

Важен момент в разбирането на Омировата човечност са боговете, с които героите са толкова свързани. Божественият свят в „Илиада“ няма нравствено измерение. Боговете превъзхождат човека само физически. Любовната сцена между Хера и Зевс на планината Ида в четиринацета песен е студена, сравнена със срещата на Хектор и Андromаха. Хера търси Зевс, за да го омагьоса и да отвлече вниманието му от полесражението, Хектор изтича в дома, за да види „свойта любима невеста“. Филологическото обяснение, че четиринацета песен е по—късна добавка от орфически автор и трябва да се разбира като аллегория, не премахва разликата. Така или иначе тя е включена в картината на Омировия свят.

В Олимпийския свят у Омир стапината на първобитната религия съществува потулена в отношения и страсти. В прочутите ревности на Хера дочуваме гласа на бунтуващото се срещу мъжкото върховенство женско божество. В разделението на

тroyнофили и елинофили олимпийците припомнят древния си произход. Аполон, Афродита и Хефест имат азиатско потекло, затова милеят за Троя. Хера и Атина са ахейски божества, затова стават покровители на елините. Разбира се, това разпределение не е последователно. Посейдон, който според един мит е съградил Троя заедно с Аполон, е срещу троянците, но изпитва симпатии към Еней.

В изкуството на Омир Олимпийската митология няма твърд религиозен смисъл. Макар да направлява нещата и да охранява своя авторитет, Омировият Зевс не се държи като строгото върховно божество на небесната твърд и дневната светлина, каквото би трябвало да бъде според модела на индоевропейската религия. Над него тегне някаква съдба, която го ограничава. Той зависи от другите богове, взима предвид техните симпатии и антипатии и също като ограничен монарх с демократични забежки търси решението на златната среда. Като твърди специалистът по история на гръцката религия Мартин Нилсон, Зевс прилича едновременно на микенски цар и на монарх от IX – VIII в. пр. н. е. Над него тегне някаква съдба, която го ограничава.

Омировата представа за боговете съединява две тенденции. Едната тръгва от микенските антропоморфни божества, другата води към абстрагиране от антропоморфността и концентриране в идеята за безлична съдба. Първата е с определено оптимистично настроение, втората с пессимистично. Първата тенденция се осъществява докрай в Омировия епос, освободил веднъж завинаги елинския свят от религиозни миражи. Затова гърците не създават стабилна религиозна концепция. Втората тенденция също не се издига до стройна религиозна представа, а продължава живота си в категориите на йонийската натурфилософия.

Омировите богове имат динамичен характер. Те са богове с някаква религиозна функция. Същевременно са художествени символи. Героите зависят от тях, без да престават да бъдат свободни. Съобразяват се с боговете като с по- силни, но могат и да вдигнат ръка срещу тях. сложността на взаимодействието се проявява в преплитането на човешката и божествената воля. Във важни моменти боговете дават нареддания, но те идват толкова на място, че приличат по- скоро на техническо средство. Атина се спуска от Олимп в първа песен, за да накара Ахил да сдържи крайния си гняв срещу Агамемнон. Но тя го прави, защото той е годен за това действие. От друга страна, богинята е външността и образът на вътрешно психологическо придвижване, което Ахил не може да извърши сам.

В този пункт откриваме сериозната функция на Омировите богове. Те са издигнатата на Олимп човешка разсъдъчност. Без тях човекът не може да извърши някои основни интелектуално-волеви движения. Разумният ред като че ли не му принадлежи и не може да изхожда съзнателно от него. Най-важната страна на духовната му дейност е обективирана в боговете, при все че те не се отличават от хората нито по разум и разсъдъчност, нито по сдържаност на чувствата си. Такива, каквито са, боговете в „Илиада“ просто попълват недостатъчната вътрешна регулативна способност на човека.

Същевременно това означава, че героите не мислят и взимат решения независимо от божествената воля. В „Одисея“ това става по-често, отколкото в „Илиада“. Божествата се намесват в определени моменти, като че ли когато е нужно да се прескочат бариери не по силите на човека. Хванал се за дръжката на меча, Ахил в първа песен не може да се раздвои между афекта и разума и да си каже сам полезните думи, които изрича Атина. Героят сякаш не е в състояние да постыпи автономно. Затова богинята донася отвън това, което би трябвало да бъде негова психологическа съставка. Тя е образ на механизма на вътрешните психологически процеси в човека.

Най-добър пример за преплитането на божествената и човешката воля дава двадесет и четвърта песен на „Илиада“. Омир се кани да събере двама противници. Приам

трябва да отиде в ахейския стан при убието и осквернителя Ахил, за да измоли мъртвото тяло на Хектор. Човешките стимули не достигат за осъществяването на тази среща. Затова тя се подготвя на Олимп. Повечето богове са възмутени от Ахиловата дързост при поругаването на Хекторовия труп и карат Аполон да открадне тялото. Хера, Посейдон и Атина се противопоставят. Открива се дискусия за правото на Хектор да бъде погребан. Боговете разсъждават, търсят аргументи, докато хората на земята само скърбят или ликуват от убийството на Хектор.

Търси се опорен хуманистичен принцип. Аполон напада противниците на Хектор: не им ли е принасял жертви; защо са на страната на Ахил, който се отнася непочтително към боговете, когато за човека е отредено да бъде покорен. Хера издига неравенството като аргумент в защита на своята кауза – двамата може да са равни по достойнство, но Хектор е смъртен, а Ахил има божествено потекло, това му дава право да бъде дързък. Щом са неравни, към делата им не би трявало да се прилага една и съща мярка за справедливост.

Намесва се Зевс. Той проявява уважение към мненията на другите богове, но в отсъдата налага върховенството си. Зевс смята двамата за равни. Ахил е от божествено потекло, но Хектор е любимец на боговете, винаги ухранен дим с е бил над Зевсовия олтар. Недостойно е да се открадне тялото, Ахил го е заслужил с победата си. Ирида извиква Тетида, за да й съобщи волята на бога, разумното решение, намерената мярка на всички аргументи. Тя трябва да извести на сина си: Зевс нареджа да приеме Приам, който ще иде в стана с богат откуп, за да получи срещу него тялото на Хектор. Така повелява славата на Ахил, но и Хектор не може да остане непогребан. Приам ще отиде сам при Ахил, за да не предизвика гнева му. Зевс решава съобразно характера на героя, както и той ще действа, съобразявайки се с волята на Зевс.

Ирида известява Зевсовото решение на Приам: нека царят отиде в ахейския стан, без да се страхува – Ахил ще бъде разумен и почтителен. За Приам тази разпоредба е като че ли недостатъчна, той отива за съвет при Хекуба. Царицата го моли да се откаже, но той е непоколебим. Божественият стимул се забравя и нещата привидно се подготвят в човешка среда. След жертвата и добро знамение Приам подкарва колата, натоварена с богатия откуп. На помощ идва бог Хермес, когато трябва да се преодолее една пречка – да се влезе незабелязано в стана. Пред шатъра на Ахил богът се разкрива и оставя царя да влезе сам.

Влязъл незабелязано, Приам прегръща нозете и целува ръцете на Ахил. Започва да го убеждава; донесъл е богат откуп, не боговете, нека съжали него, най-клетия човек, задето е принуден да целува ръцете на убието на сина си, да помисли каква скръб ще сполети неговия престарял баща, ако бъде лишен от син. Ахил изразява почитта и състраданието си и вдига Приам от земята. Спомнят си мъките и се обливат в сълзи. Омир забравя боговете и се опира единствено на морала на съчувствието. Ахил се възхищава от железното сърце на стареца, дръзнал да влезе сам в стана. За да го утеши, коментира човешката участ – щастието и нещастието следват едно подир друго, така е било винаги и за всички.

Но когато Приам проявява нетърпение, иска да получи тялото и да тръгне веднага, благоразположението на Ахил се сменя със заплахи. Героят припомня на стареца, че всичко става по божия воля и че сигурно не е дошъл сам, а бог го е довел до шатъра; да не го гневи с бързането си, защото може да потъпче волята на Зевс и да го прогони. Странна непоследователност, която кореспондира с противоречията в характера на Ахил. Висшата воля отново се намесва, лошите чувства се удържат и атмосферата на взаимното разбирателство бива възстановена. Ахил излиза от шатъра да нареди да подгответ тялото на Хектор за пътя към дома, успокоява духа на мъртвия Патрокъл и се завръща в шатъра, за да угости царя.

ОМИРОВОТО ИЗОБРАЖЕНИЕ

Светът, който заобикаля човека в “Илиада”, не отговаря на определен действително съществувал свят. Реални са само елементите, цялостната картина е художествен примес, преорганизация на реалното в структура, придобила с времето примерно значение. Затова, когато се говори за “Омировия свят”, се има предвид един начин за виждане на света с примерен характер, който може да се ползва различно с една или друга идеална цел.

Анализът на “Илиада” разкрива миролюбивия ъгъл на зрение, който има поетът. Епосът предполага възвеличаване на миналото и Омир го възвеличава, но по особен начин, изразявайки се като миролюбец. Дружелюбната беседа между противниците Диомед и Главк, размяната на дарове между Аякс и Хектор, помиряването на Ахил и Агамемnon прерастват в крайното помирение на Ахил и Приам. Това е един вид скрито претъркуване на миналото, изпълнено на сюжетен език.

Поетът не само твори смисъл чрез поредица събития. Той изобразява и в изображението смисълът става по-сложен. Войната у Омир е представена като подвиги на герои, като двубои и прегледи на войници, като изброяване на ахейските кораби. Особен вид изображение е показването на въоръжаването на войни. Но най-силно се запечатва във възприятието дългата поредица наранявания и убийства, представена в епопеята.

Четирите бойни дена в “Илиада” са наниз от сцени на жестокост. Героите се описват от силата си, смъртта на врага доставя радост. И никой не се трогва от умолението за пощада. Отрязаната глава се търкаля като топка, меч разсича главата на две, пада отрязана ръка, героят се струполява на земята, придръжайки изпадащите от корема вътрешности. Омир като че ли не по-малко жесток в изобразяването на смъртта от своите герои, които убиват. Дали не е да внуши на своята аудитория ужас от войната?

Както всичко друго, умирането е типическо положение, еднакво за всички. Най-напред то е отделяне на душата от тялото, която излита през устата или по-рядко през раната на героя. Омир се изразява по един и същ начин – *“Мрак му забули очите”*. Умирането в “Илиада” никога не се представя като вътрешно психологическо събитие. То е нещо външно – разпадане на елементите, от които е съставено човешкото тяло.

Многото начини на умиране в “Илиада” са вариация на пластическото възприятие на смъртта като развала на телесното единство на човека. Затова в сцените на убиване има положения, допуснати поради функционалността им, въпреки че са нереални. Случва се героите да умират само от удар в рамото или крака. На две места се казва, че очите изпадат от орбитите и се валят в прахта, на друго е показано копие, което е забито в сърцето и се тресе от неговите непрекъсващи удари, или глава, която е отсечена, но се крепи увисната на кожата. Героят Мидон в пета песен пада надолу с главата и се забива в пръстта. Всичко това е невъзможно, но следа от Омировото пластическо разбиране за човека като тяло.

В “Илиада” липсва дума за човешко тяло. Тялото е стан, ръст, кожа или най-често членове. Думата, която в по-късния гръцки език означава тяло (*soma*), у Омир се употребява само за труп. Живото човешко тяло не е материално единство, а множественост от членове, която се удържа от душата. Това възприятие за човешкото тяло отговаря на геометричния рисунък във vazovata живопис, дето човекът се представя съставен от няколко части като в детска рисунка.

Може да се остане с впечатление, че Омир не познава анатомията на човешкото тяло и затова допуска тия неточности. Но всъщност той обича да обозначи къде точно е минало копието или острието на меча. Спира се да каже нещо за главната жила на гърба, наблюдава как се съмква мускулът от костта, знае, че на бедрото се намира най-

дебелият мускул в човешкото тяло и че ключицата, която отделя врата от гърдите, е нежно и опасно място. Убиването е като че ли повод да се наблюдава човешкото тяло, а бойното поле заприличва на маса за аутопсия.

Пластическото изобразяване на умирането на човека в “Илиада” е странно за съвременния читател на епопеята. Но то има смисъл. Един паралел с откъс от “Гаргантюа и Пантагрюел” на Рабле го разкрива – “анатомизиращите” убийства на брат Жан в манастирското лозе. Те изразяват подобен възторг от познаването на телесното, от смъртта, която в случая не означава просто разрушение, а и обнова. Ако не напълно по смисъл, поне по стил в Омировите убийства в “Илиада” има нещо жизнеутвърждаващо. Оттук и тяхната своеобразна студенина и жестокост.

Според един съвременен изследовател Омир е мире йонийски жител и затова, бидейки неопитен във военното дело, той представя воюването условно като игра с оловни фигурки, които се топят в огъня на битката. Може би не е така, щом според други в древната война Омир прикрива воените стълкновения на своето време. Въпреки това “Илиада” оставя впечатление за отдалеченост от военния бит. То се налага особено силно от постоянното сравняване на моменти от боя с моменти от мирния трудов живот.

“Илиада” гъмжи от сравнения. За да изрази по-точно устрема на героите или напора на бойния ред, поетът ги сравнява със стихийни явления на природата. Надигащи се вълни на морето и буреносен облак, който обгръща планината и свива сърцето на овчаря, проливен дъжд и обилен сняг – всичко това служи, за да се назове качеството на боя, да се направи връзка по митологически между природната дейност и живота на човека. Като един вид единение на природно и човешко възникват и сравненията на Омировите герои със зверове. Ясната природа на животното служи да изрази стихийното в комплексната природа на человека. Най-честият образ е лъвът. Диомед прилича на лъв, Омир не спира дотук – на лъв, който дръзко скача в кошарата и ранен от овчаря, се разярjava и издушава всички овци.

На подобно единение служат и Омировите сравнения на войната с мирния бит. Героите загиват, както пада отсечено дърво, падат мъртви, както се отвява бакла от гумното, загиналият се сравнява с откъсната маслина, дискохвъргачите в двадесет и трета песен приличат на овчари, които се надхвърлят с геги, а двамата Аяковци навлизат в боя като двама орачи. Реката Ксант кипи от гняв като котле с лой на огнището, погва Ахил по петите като водата, която гони мотиката, когато градинарят прокарва вада в градината. По този начин войната асе пренася в мирния бит, за да стане понятна. От друга страна, воюването и труденето придобиват общо значение – войната е труд и трудът е като воюване.

Често Омировите сравнения са неуравновесено пространни – образът е значително по-разгърнат от предмета на сравнението. Той е като че ли неважен, цел на изображението става образът. И понеже картина на сравнението е обикновено мирна, оттук и заключението за миролюбец Омир, който не разбира войната и сякаш иска да я скрие и поправи в пространната мирна картина. Разгърнатото сравнение има обаче и друга задача – да породи в неточния паралел между две картини външението за особеността на първата, за някаква тънкост, която не е изразима по друг начин. Сравненията са средствата за преодоляването на общото и типичното в езика на Омир. Съпоставяйки и разтваряйки в сравненията две иначе отделни страни на човешката дейност, Омир твори от готовия материал, от общото и генералното, което е силата на традиционното епическо виждане, една по-конкретна реалност.

Докато бог Хефест в изображението, което сътворява върху щита на Ахил, е поет в традиционния смисъл – той е майстор на общото и основното. Божественият ковач представя света като цялост. В центъра на небето, около него земята, а тя е обградена

от световната река. Това триделение в хоризонтален образ кореспондира с вертикалното от трите нива на небето, на земята с морето и подземната сфера, което се коментира в петнадесета песен във връзка с поделянето на света между Зевс, Посейдон и Хадес. Както в „Илиада“ светът се възприема двойнствено – с човешка, но и с извънчовешка мярка, така и върху шита той е начертан математически и абстрактен като сфера, но се разбира и човешки като повърхност, която побира множество от конкретни жизнени проявления.

Но Хефест не гради света като набор, а го обхваща в противоположности. Във всичко се откриват опозиции, дву-и триделения. Представя се цялото на природата, после се изобразява свързаният с нея човешки свят. Сцените се разполагат контрастно – война и мир, град и поле, сватба и съдебен процес, труд и хранене, земеделие, скотовъдство и лов, оране и жътва, хляб и вино. Хефест е методичен в деленията си. Както и Омир мисли естествено схематично – при военни стълкновения има три възможни състояния: да си читав, ранен или мъртъв. Това е стихията на епическото и изобщо на античното мислене.

На свой ред на щита се откриват всякакви реплики към епопеята. Обсаждането на град представя в миниатюр самата Троянска война. Щитът е един вид тълкуване на Омировата поезия от самия Омир. Именно върху него се оказва сигурно подчертано, че светът в „Илиада“ е по начало празначен, лишен от проза и беднота, че всичко в него е поставено в едномерната плоскост на неразличаването на висше и низше, на нравствено и безнравствено. В рамките на естествените опозиции на човешко и божествено, на ден и нощ, на радост и мъка животът е зареждане и отмиране на винаги оставащото обилие от едни и същи неща и положения, които преливат едно в друго.

Светът в „Илиада“ е като че ли неподвижен. Дори в бойните сцени втурването, тичането, изминаването на пространство става някак мигновено, за да се достигне до статично състояние, в което се разговаря или обмисля. Движението на телата е винаги на границата на две сцени. То е кулминация, възникваща от покоя и отново потъваща в покой. Когато се показва като продължителност, прилича на катаклизъм. Земята трещи под краката на бог Посейдон. Когато показването е излишно, движението става мигновено. Богинята Ирида се спуска в морето изведнъж, потъва във водата като оловната тежинка на въдица.

Този превес на статичното се усеща особено непосредствено в сцената на умоляването на Зевс в първа песен. Тетида буквално е пренесена от морската дълбина на Олимп. Движението до ефира трае един миг, връщането също. Те са просто граница на статичната сцена между приклекналата богиня и седящия Зевс. Смисълът на жестовете е умоляването – обгърнати с лява ръка колене, десница под брадата. Двете фигури се сливат в прозрачната белота на Олимп. Щастлива потопеност във висшата материя. Тетида е минала път, тя е беспокойството на майчината обич. Завс е абсолютно неподвижен, пази спокойствието на плътната съдържателност, като че ли не чува и не вижда. Но допирът и думите събуждат движението. Богът се навъсва, следват думите и когато дава знак за добра воля незначително мръдване на тъмносините вежди и къдрица от косата се спуска на челото, потреперва целият Олимп. Движението има пространствен израз. Покой, движение, равно на катаклизъм, отново покой. Движението на Тетида се стопява в покоя и от него следва отново движение. Без бавене и отговор тя потъва в морската шир.

Мигновеността на движението е следствие на особеното възприятие за пространство в „Илиада“. Когато не е изпълнено с обстоятелства, то се скъсява и може напълно да изчезне. Гледано по този начин, между Олимп и морето не съществува разстояние. Но когато Зевс запокитва Хефест от Олимп и е нужно да се изрази колко се

е мъчил и колко уплашен е бил, казва се, че падал цял ден. Големината на разстоянието се възстановява.

В гонитбата на Хектор от Ахил около Троя движението е повод да се маркират няколко места. Полето около града не притежава реална мярка. Омир не описва размерите на ахейския вал. Те са толкова големи, колкото е необходимо в случая. Обемът не съществува независимо от това, което съдържа. Ако епическото действие изисква да се наруши правдоподобието на пространствения обхват, това става без усилие. В двадесет и втора песен Приам и Хекуба уговарят Хектор да се прибере в града от крепостната стена и Хектор ги чува въпреки разстоянието. Това е условно съсъсъване подобно на онова в средновековната миниатюра, дето огромни на ръст хора стоят на малка крепостна стена.

Същото се отнася и за епическото възприятие за време. Омир знае думата време, но Хроносът у него не само че не е божество, „*баща на всички неща*”, каквото е за *Пиндар*, той не е дори твърдо понятие. Съдържанието му се изчерпва с някаква продължителност, обикновено голяма. По-важното трае повече. Подготовката на яденето в „Илиада“ е винаги по-дълга от самото хранене, защото е свързана с принасяне на жертва.

Денят е най-осезателното времево противане за Омир. Но и то не притежава неутрална дължина. Събитията определят обема му. Двадесет и шестият ден в „Илиада“ продължава от единадесета до осемнадесета песен, защото е изпълнен с най-много събития. При това Хера в угода на ахейците заставя слънцето да потъне в морето преди определеното време. Числовите означения двадесет, девет или десет дена не означават друго освен „дълго време“. У Омир думата ден има по-качествено, по-определенено съдържание, отколкото на съвременен език. В зависимост от случая денят е робски, скръбен или свободен. Така се означава в „Илиада“ робство, нещастие и свобода. Отвлеченото понятие се представя като събитие, свързано с определен момент. Когато отмерва жребия на Ахил и Хектор, Зевс вижда, че пада „*ден смъртен за Хектор*“.

В по-архаичното време това възприятие на пространството и времето вероятно е общоважимо положение. В „Илиада“ то е романтичен модел за безвременното празнично възприемане на света, присъщо на епическата форма.

Празничното епическо възприятие се проявява и в идеала за един съвършен предметен свят. В „Илиада“ всичко е едро, красиво, изработено изкусно. Героите са огромни. Когато скръбта по Патротъл поваля Ахил на земята, Омир не пропуска да отбележи, че е заел огромно пространство. Оръжието е непременно яко. В мускулестото тяло и в стегнато изработения щит действа еднакво и идеалната представа за набитост и пътност. Идея за богатство, за цъфтещ и изпълненост осмисля сцената на любовното приспиване на Зевс на планината Ида в четиринадесета песен. Противоположно на съвременния символ за цвет и за мирис многото нежни цветя в ложето на божовете означават обилие и плодоносност. Целият свят в „Илиада“ е блестяща, изначално съвършена светлина, а красотата е неотделима от нея фина светоносна материя.

Принципът на изображение следва мировъзприятието на поета. Както показва „Илиада“, Омир се изразява по този начин, защото възприема общото и трайното в света. Разбира се, той е способен да изобрази и действителното, както и да построи една или друга конкретност. Но като следва законите на епическото изобразяване, поетът непременно вгражда реалното и конкретното в примерна картина. Понеже съдържа реални елементи, тя може да се отнесе към това или онова време, към една или друга реалност. А понеже е отдалечена от конкретното, може да се възприеме като обобщен опит и идеал. Изглежда в това съгласие между светоглед и поетически израз се корени високата жизненост на Омировата поезия.

“ОДИСЕЯ”

&&

От двете поеми на Омир “Одисея” е по-занимателното четиво. Може би защото включва толкова разнообразни събития – героя й се движи, наблюдава с широко отворени очи един голям, изпълнен с чудеса, но и реален свят. Поемата привлича, защото е разказ с щастлив завършек.

РАЗЛИКАТА МЕЖДУ ДВЕТЕ ПОЕМИ

Отликите от “Илиада” се толкова значителни, че още от античността се предлагат решения а оправдаването им – като това, че поемите имат различни автори или че Омир твори “Одисея” на преклонна възраст. Съвременността добавя още хипотези, примерно аналитическата, че на автора на “Одисея” принадлежат най-късните добавки към “Илиада”.

Както е отбелязано още в античността, двете поеми се различават най-напред тематично. “Илиада” представя военно стълкновение, “Одисея” е разказ за мирно време и в многото пасажи прилича на приказка. Забелязани са и редица фактически различия. В “Илиада” Нестор има дванадесет сина, в “Одисея” те са трима. Там се говори, че Елена последвала Парис в Троя против волята си, а тук, че тръгнала доброволно. Хефест в “Илиада” е женен за Харис, в “Одисея” – за Афродита. Атина там е огромна и колесницата скърца под тежестта ѝ, тук има ръста на Одисей.

Сами по себе си фактическите противоречия не подкрепят тезата за авторството на друг, щом в самата “Илиада” размерите на Пилоското царство са различни в две различни описания. Но в поемите се забелязват и културни противоречия. В “Одисея” вече се яде риба, употребата на желязо е по-разпространена. Общественото разслоение е в по-напреднал стадий. Ясно се усеща слоят на земеделеца и скотовъда, на занаятчията, чийто труд се ценя, на наемника и паразита скитник. Робството изглежда по-развито като институция.

В “Одисея” е стеснена регуляторската намеса на божествата. Всичко се свежда до това, че Атина помага на Одисей, Посейдон се гневи и му пречи да стигне в Итака, а Хермес изпълнява мисията на вестител. Боговете не са коварни както в “Илиада” и тяхната промисъл е значително по-целенасочена. Служат си с нравствена мярка.

Тази мярка действа и в човешкия свят. Както казва един изследовател, човекът в “Илиада” упорства, а в “Одисея” се променя. Героите не си позволяват да спорят или да се опълчват на боговете и същевременно различават правда и неправда. Наличието на закон се смята за белег на цивилизираност. Има отрицателни човешки образи, мерени с етичен метър – просякът Ирос, козарят Мелантий, разсипниците женихи и развратните робини. Положителните се различават веднага – верните слуги Евмай и Филойтий. Изобщо човекът е по-самостоятелен, по-често решава трудни въпроси сам, а светът му е по-изпълнен с вещи и е по-конкретен, отколкото в “Илиада”.

В “Одисея” се употребява по-рядко разгърнатото сравнение. Една от причините е може би това, че природата, най-честият образ на сравнението в “Илиада”, вече е предмет на субективно преживяване. Омир вижда брега, острите скали, пещерата и извора. Природата привлича погледа, осъзнава се като нещо самостоятелно, като картина. В “Илиада” не е възможно описание като това от началото на пета песен в “Одисея” (ст. 63-73):

“Край пещерата растяха нагъсто разлистили
клони
черни тополи, елхи, кипариси със дъх благованен.
Виеха в тях под листата гнезда бързокрилите
птици –

*ястrebи и кукумявки, и морските врани
кресливи,
те край морето си дирят храната, стълпени
в орляци.
Пред пещерата дълбока растеши лоза избуяла,
гроздове тежки висяха по нейните весели клонки.
Четири извора близо един покрай други струяха
бистри потоци, които се виеха в разни посоки.
Вред по зелени морави разцъфнали бяха кервизи
и теменуги."*

Разлики има и в цялостното организиране на двете поеми. Двустранната постройка е основен принцип на композицията на "Илиада". В "Одисея" тя също се използва, но в отделни части и епизоди. Докато цялостно сюжетът е развит като нацеленост на събития към един важен край – отмъщението за безчинствата на женихите и възстановяването на царското благополучие в Итака. "Илиада" е многогероен разказ, центриран в основни събития, докато "Одисея" има за предмет съдбата на един герой. Така се определя задачата на разказа и в началните стихове на поемата:

*"Музо, запей ми за този герой многоопитен,
който
странствува дълго, откакто порути свещената
Троя,
многото поселища хорски видя и позна обичаи."*

Според Аристотел в "Поетика" Омир се проявил като добър поет и в тази поема: "...не представил всичко, което се случило с героя – например, че бил ранен на Парнас, че се престорил на луд при събирането на войските..., но съставил "Одисея" около едно действие..." (гл. 8.). Омир постъпил тъй, както при създаването на "Илиада". Съществената разлика е в противането на действието. "Илиада" е проста и патетична, а "Одисея" – заплетена... и характерописна", казва философът (гл. 24).

ЕЛЕМЕНТИТЕ НА СЮЖЕТА

Сюжетът на "Одисея" не е създаден изцяло от Омир. Историческият анализ показва, че елементите му са твърде древни. Не можем да знаме по какъв път са достигнали до Омир и кое точно е оригиналното в неговата разработка.

Може би най-древният елемент е приказката за корабокрушенеца, за смелия моряк, който посещава далечни страни. Тя е разпространена в басейна на Средиземноморието още преди спускането на индоевропейците от север. Най-старата й версия е една египетска приказка за корабокрушенеца, който доплавал на останка от кораб до пустинен остров. Там го посрещнало чудовище, което се окказало добро и го оставило да се завърне в родината. Не е ли това хваналият се за греда от разтрощения сал Одисей, който достига до острова на Калипсо? И не е ли Калипсо далечен отглас на чудовището?

На няколко места в поемата Одисей разказва измислената история как напуснал родината си Крит и се отправил да скита, как претърпява корабокрушение и попада в Египет. Тази история звучи като вариант на фабулата за безименния корабокрушенец. Във всички епохи на ново овладяване на морето тя се възражда, за да се изпълни с един или друг нов опит. Изглежда по този път бива внесена и в "Одисея". Има нещо напълно

реално в пресмятанията на Одисей ка да избегне рифовете на острова на феаките и във въздишката, че морето му отнело половината сила.

Елемент на сюжета на “Одисея” става и един вид вълшебна приказка. На угощението у феаките Одисей разказва за своите фантастически скитания, за срещата си със странни същества. Оживяват древни митологически фигури – Сцила и Харибда, Лестригоните, Сирените, чието пеене омайва. Старинни *тератоморфични образи*, създадени от въображението на първобитния човек, те изразяват разрушителните сили на природата. Първоначално човек е безсилен пред тях. Нещо от това безсилие се усеща и в “Одисея” – ужасът пред стихията, пасивността на Одисей. На един по-късен етап от развитието на митологическите представи срещу тия същества се изправя културният герой. Може би и Одисей е в недостигнали до нас митове също се преборва с подобни фигури както Херакъл с Немейския лъв и Персей с Медуза. В “Одисея” борбата е по-скоро интелектуална – героят надхитрява, действа, съобразявайки, избягва.

Има един сигурен белег, че фазата на митологическия епос и културния герой е оставила силна следа в поемата. Това е слизането на Одисей в подземния свят, разговорът със сенките на мъртвите. Мотивът е древен. Героите на календарния мит, коти първоначално умират и възкръсват периодично, според друг вариант на тази представа се спускат в подземния свят, за да изпълнят сериозна задача, свързана с благополучието на племето. Така може да се тълкува и митологическата основа на Одисеевото посещаване на острови, ако се вземе предвид, че древните си представляват живелището на мъртвите като остров в крайния Запад.

Първоначалният смисъл на тези древни представи е забравен. У Омир те са обикновени сюжетни мотиви, които изразяват едно ново, по-реално отношение на човека към света. В един свой аспект “Одисея” възниква като демитологизиращо тълкуване на древния материал.

Особен принос за демитологизацията има най-цялостният елемент, зает от традицията. Това е новелата за отпътуването и неочекваното завръщане на съпруга. В “Одисея” мотивите на тази новела са в голямо количество. Затова изследователите първоначално смятат, че фабулата тръгва от Омир. По-късно се установява, че е разпространена във фолклора на всички народи и че Омир разработва многократно използвана сюжетна схема.

В “Одисея” не липсва нито едно от общите положения на новелата. Отправяйки се на път, съпругът определя срок, след който дава право на жена си да се омъжи за друг, в случай че не се завърне. Именно това Пенелопа нарича “съdboносен ден” в “Одисея”. При тръгването се за Троя Одисей й казал:

“След като видии, че нашият син в мъжество
съзреe,
можеши съпруг по сърце да намериши, дома
да напуснеи.”
(18, ст. 269-270)

В началото на поемата съdboносният ден вече е настъпил, Телемах е възмъжал и Пенелопа трябва да се омъжи повторно, както е определено. Според новелата мъжът отсъства дълги години, забравил е да се завърне или нещо го задържа (точно това се случва с Одисей). Накрая достига в доми си в момента на сватбата на своята жена. Външният му вид е силно променен (изменен влиза в дома си и Одисей). Но по някакъв начин го познават и семейното щастие се възстановява. Сватбата бива прекъсната против желанието на новия съпруг и с насилие от страна на стария (нещо подобно става в “Одисея”).

Не може да има съмнение, че Омир е имал предвид този сюжет. Той го разработва в ширина, като мотивира отсъствието на Одисей с участието в похода срещу Троя. Героят воюва десет години и десет години пътува назад към Итака. По този начин завръщането на съпруга от новелата се покрива със сюжета за бавенето и премеждията, които изпитват ахейските герои в обратния път към дома си. Тази фабула се разработва в киклическата поема “Връщания”, създадена по-късно от “Одисея” и недостигнала до нас. Навярно е разработвана и по-рано – Омир като че ли напомня за нея в разказа на Менелай пред Телемах за премеждията, които преживял в Египет.

При разработката Омир изоставя някои мотиви – в “Одисея” не се достига до сватба. Други размества като това, че разпознаването става след разправата на женихите. Трети усложнява – Пенелопа познава Одисей не по пръстен, както е според схемата на новелата, а по тайната за направата на съпружеското ложе. Паралелно с това прислужницата Евриклея разпознава Одисей по белег от рана на крака и героят обтяга лъка, което не е по силите на женихите. Това също е един вид узнаване. Така в “Одисея” мотивът на разпознаването нараства в цяла поредица събития.

СТРУКТУРАТА НА СЮЖЕТА

Формално погледнато, “Одисея” се дели на две части. Една основна – историята за Одисеевото завръщане и свързаната с нея история за отмъщението, и втора – епизодът Телемах търси Одисей в Пилос и Спарта.

Изследователите, които подхождат аналитично, виждат в частта, заемаща първите четири песни на епопеята, отделно създадена и по-късно добавена поема “Телемахия”. Според тях в нея бил разработен вариант на страничен епизод от новелата за завръщането на мъжа, в която се разказвало как при връщането си бащата бива посрещнат от сина. Според версията, опазена в немския средновековен епос – поемата за Хилдебранд, синът не го познава, двамата влизат в стълкновение и бащата бива убит.

В малко изменен вид версията била разработена в киклическата поема “Телегония” и в драмата на Софокъл “Смъртта на Одисей”, които не са достигнали до нас. Телегон, синът на Одисей от Кирка, тръгва да търси баща си. Двамата се срещат, не се познават, влизат в двубой и Телегон убива Одисей. След това той пристига в Итака, отвежда Пенелопа и Телемах на острова на своята майка, където се оженва за Пенелопа, а Телемах оженва за майка си Кирка. Тъй завършва според мита историята на Одисеевото семейство.

Според изследователите анализи тази версия е била известна на поета на първите четири песни на “Одисея”, който развил своята история за Телемах, като засел оттаз мотива за търсенето на бащата. Причина за присъединяването на “Телемахия” към “Одисея” можело да бъде желанието да се свърже по този начин поемата на Омир с “Телегония”. Но “Телемахия” не била свързана органично с останалата “Одисея”.

Както личи непосредствено, имената на Телемах и Телегон са епитети и означават “далекобоец” и “далекороден”. Според едно тълкуване те възникват първоначално като епитети на Одисей и едва по-късно се откъсват и персонифицират в нови лица – негови синове от Пенелопа и Кирка. Това става, когато историята натежава от варианти и героят не можел да удържа в единство цялото повествование. Затова се предполага, че историята за Телемаховото пътуване възниква като част от вероятното Одисеево пътуване. У Омир Одисей посещава само приказните места, а за Телемах остават реалните центрове – Спарта и Пилос.

Днес се счита за обoren най-важният аргумент на аналитическия възглед, че “Телемахия” е присъединена към “Одисея” – двойният съвет на боговете в началото на

първа и на пета песен. На първия съвет по молба на Атина Зевс осигурява зъвръщането на Одисей и изпраща Хермес на остров Огигия, за да накара Калипсо да пусне совя пленник. Но в първа песен Атина отива в Итака при Телемах, за да го подбуди да се отправи на път в търсене на баща си, а Хермес отива да изпълни мисията си едва в пета песен, след като се повтаря съвещанието на боговете. Днес знаем, че това повторение не е белег за шев, нито е творческо неумение, а похват за представяне на успоредни действия. Представят се последователно не само отиването на Атина при Телемах и на Хермес при Калипсо, но и целият комплекс от събития, последвал тия две действия. Вторият съвет на боговете не е само повторение на първия, както изглежда. В него е отчетено какво се е случило междувременно.

Разбира се, за да се докаже органическата връзка между двете части на поемата, не е достатъчно да се посочи, че пътуването на Телемах е сюжетно сродно със скитането на Одисей и че разположението на двата съвета е художествено целесъобразно. Нужно е да се проследи смисълът на сюжетното противче в "Одисея". Защото само то може да бъде индикатор за вътрешното единство на поемата.

Изглежда не е случайно, че епопеите се открива с разказ за събитията в дома на Одисей. Това е точката, към която е отправен героят. Омир иска да покаже последствията от неговото отсъствие. И не толкова е набледнато на посегателството на женихите към Пенелопа, колкото на безчинствата в дома, на разпиляването на Одисеевото имущество. Редът от събития се открива от събитие, което, съвдено до смисъл, трябва да се нарече посегателство и лишение. Оскърбена е честта на Одисей като стопанин. Това положение на нещата естествено сочи към възмездие и то се замисля между Атина и Телемах още в първа песен. Отсъствието на героя е предизвикало бъркотия и в работите на острова. Отдавна не е свиквано народно събрание. Общината е слаба, не може да се справи с безчинствата на женихите.

Пътуването на Телемах, показано в трета и четвърта песен, е ретардация (забавяне), която не е без смисъл. Младежът се среща с героите на Троянската война, представляват се контрапункт други преживявания и мъки. На техния фон опитът от пътуването на Одисей придобива по-общ смисъл. Има повод да се разкажат странични неща. Телемах чува историята на Менелаевите премеждия по пътя към Спарта и разбира какво може да се случи на баща му. Някога Одисей проникнал в Троя предрешен като просяк. Това е намек, че и в дома си ще влезе като просяк. На края на пътуването си търсещият баща си Телемах научава, че той е жив. Завръща се укрепнал духом в Итака, а Атина му помага във всичко, все едно, че той е самият Одисей.

В пета песен Одисей е на остров Огигия при Калипсо. Седи на брега отправил поглед в далечината, изпълнен с болка по дома и родината. Боговете помагат събитията да потекат в посоката на желанието му. Одисей само изпълнява. След позволението да отпътува съоръжава сал и се отправя на път. Бог Посейдон го забелязва, повдига вълните и салът се разтрощава. Както се обяснява още в първа песен (ст. 68-75), богът го преследва, задето героят ослепява сина му, циклопа Полифем. Одисей оцелява благодарение на симпатиите на едно божество и едва край брега му помага собственият опит.

Попаднал на остров Схерия при феаките, благодарение на грижата на Атина се среща на брега с царската дъщеря Навзикая, която го отвежда при родителите си. Героят не върши нищо определено, просто му се случват хубави неща. Наслаждава се на почит, песни радват слуха му и сам се отплаща с нещо подобно, като разказва своите фантастични премеждия. Добрият случай го следва неотстъпно. Феаките го отправят отрупан с дарове на бърз кораб към Итака. Той потъва в сън и се пробужда на родния бряг.

В петнадесета песен се открива един свят с друг колорит. Хижата на свинаря Евмай, дето отсяда Одисей, е бедна и собственият му дворец далече не е така блестящ като палата на Алкиной. Каменистата Итака, за която копнене, е грозна в сравнение със земите, по които броди.

Променя се и темпераментът. Одисей става деятелен. Атина продължава да внушава, но събитията са като че ли негово дело. По същото време в Итака се завръща и Телемах. Бащата и синът се познават в хижата на Евмай и се залавят за работа. Предрешен като просяк, Одисей влиза на угощението на женихите и когато Пенелопа определя, че ще стане съпруга на този, който опъне лъка на Одисей и улучи поставените мишени, просякът измолва да опита силите си. Най-личните са се провалили, женихите не са съгласни. Но след настояването на Телемах лъкът попада в ръцете на господаря. Изпълнено е възмездietо за оскърената чест и нанесената щета. Изчистват дома, наказват провинилите се роби и робини. Следва узнаването с Пенелопа, което противично доста трудно за Одисей. Накрая я убеждава една тайна. На брачното ложе Одисей ѝ разказва своите премеждия, като не пропуска да съобщи и предсказаното от Тирезий, че му предстои отново път. Още не се е завърнал и природата на скиталец го зове.

Още в античността смятат, че поемата би трябвало да завърши в края на двадесет и трета песен, когато Одисей заспива до Пенелопа. Но със завръщането на съпруга завършва само старинната новела – това, което вероятно е било предварително известно на древните слушатели. Не бива да се забравя, че завърналият се е също цар. Изпълненото възмездие за наглостта и щетите в дома възстановява благополучието само в по-тесния личностен план на героя от новелата. Докато героят на класическия героически епос е не само човек, свързан с блици и роднини. Той представя повече хора, затова обикновено е водач и цар. Така че в по-едър план на колективно благо, на благополучието на Итака, убийството на женихите е един вид нарушение. То трябва да се уравновеси и затова “Одисея” не може да завърши с него.

В двадесет и четвърта песен се открива обществената колизия между царския дом и недоволните граждани, роднините на убитите женихи. Достига се до битка, в нея се отличава престарелият Одисеев баща Лаерт, боговете се намесват и всичко приключва с примирение. Редът е възстановен и на обществено равнище. Само че в случая общественият свят е малък, обозрим, съдбата на семейството на Одисей и неговата лична история се свързват непосредствено със съдбата на Итака.

Смисълът се долавя от разположението на основните събития – на Одисей е нанесена вреда, той се завръща и я отстранява. Вредата е нещо комплексно – домогват се до съпругата му, пилеят имуществото, създават бъркотия на острова. Не е ли виновен сам Одисей, като е отсъствал толкова дълго? Разказът е построен така, че да убеди, че е бил задържан против волята си. Иначе би се завърнал отдавна. Веднъж дори е достигнал пристана на Итака, но любопитството на другарите му го връща далече назад. Да се оправи с перипетиите по пътя, му помагат боговете, но когато пристига в дома си, по-скоро сам успява да се оправи със своите врагове. Сюжетът е нагласен така, че крайният момент да бъде претоварен със сполука. Завръщането е дълго, премеждията опасни, за да бъде сладостно стъпването на родна земя. Силата на женихите не е малка, за да бъде приятна победата. Важното е в края – “Одисея” е поема за постигнатата цел, за тържеството на героя над пречещите обстоятелства.

Не остава скрито, че целта е двойна – най-напред достигането на скиталеца у дома, после спрavянето с враговете. Тази втора цел има две фази – обикновената победа и възмездietо, след нея примирението с роднините на женихите и успокоението в Итака. Затова “Одисея” има няколко края. Разказът за скитането на мъжа по чужди земи завършва още в петнадесета песен, когато Одисей достига Итака. Вторият край е

победата над женихите и узнаването с Пенелопа. Третият – примирението с гражданите на Итака. Респективно на това поемата започва и в първа песен, но и в пета, когато Одисей тръгва на път от острова на Калипсо.

За епическото произведение е естествено да има няколко начала и края. Това е белег не за компилативно организиране на цялото, а за комплексността на епическия сюжет, който протича на няколко нива. В “Одисея” Омир разказва една история за завръщането на съпруга и друга за царя на Итака, за героя, воювал при Троя, фигура идеал за някакъв колектив. Между индивида Одисей и царя има естествено несъвпадение. То е отпечатано в комплекса на започването, проптичането и завършването на сюжета на поемата.

Връзката между по-едните епизоди е логична. Телемах се отправя на път, за да научи дали е жив баща му, и се завръща в Итака със знанието, че е жив. Истината е достъпна само за него. Пътуването в Пилос и Спарта има сюжетно основание. И все пак то трае по-дълго, отколкото е нужно за постигането на основния смисъл. Епизодите се трупат свободно. Това е черта на епическата структура. Описането на белега на Одисей продължава неколкостотин стиха на място, където действието като че ли не би търпяло забавяне.

Това не е случайно. С малките истории, разказвани по страничен повод, Омир твори цялостния животопис на героя. Животописът е фон за събитията, смята се за необходим, но не може да се предаде линейно. На други места малкият разказ има скрита връзка с цялото. Песента на Дамодок за прелюбодеянието на Афродита е контрапункт на една от централните теми – за върната съпруга Пенелопа. Контрастна прелюдия към избиването на женихите е преборването на Одисей с просяка Ирос. Много епизоди и образи са създадени с дублиране. Наглият козар Менелантий има женски паралел в слугинята Меланто. Те двамата на два пъти обругават Одисей. Одисей два пъти ходи при Кирка и при Еол. Пленничеството при Кирка е повторение на пленничеството при Калипсо.

Епическото цяло изглежда отворено и непоследователно. То се гради с повторения и вариации на основни положения, за да ги подчертава, но и да ги променя в някаква степен. Скритите сравнения, варианти и паралели често остават неусетени от съвременния читател. Поражда се впечатлението за некомпактност на текста. Достатъчно е обаче да знаем, че организацията на епоса не е подчинена на обичайния твърд линеен план за градене на художествено произведение. Ако се изразим със сравнение, епическият поет композира като музикант, служи си с готови теми и вариации. Тази техника е може би най-трудно уловимата струя в поезията на Омир.

ЧОВЕКЪТ В “ОДИСЕЯ” И ГЕРОЯТ ОДИСЕЙ

Човекът в “Одисея” е също непосредствен. Един поетически къс, срещата на Одисей и царската дъщеря Навзикая разкрива това съвършенство в простотата.

Любовно вълнение отвежда дъщерята на Алкиной край реката в онова утро, когато Одисей се пробужда на острова на феаките. Атина, образ на любовното желание, се спуска “като полъх” в съня на нежната девойка и заговорва галъвно. Навзикая чува укор, забравила е колко “скъпи одежди...непрани се валят”, да поиска от татко си “мулета рано да впрегнат в колата” и заедно с дружките да иде на брега на реката, защото наближава нейната сватба. Навзикая изтичва при Алкиной и поиска колата, но “за сватба мечтана от свян пред баща си тя не издумва”. Веднъж пречистено в образа на Атина, любовното желание е укрито втори път в мисълта за сватбата.

За да заведе Навзикая на брега и да я срещне с Одисей, поетът свързва предмети, цветове и преживявания. Картината е огряна от светлината на неразделеното човешко битие, което все още не различава труда от мъката. Прането не уморява, момичетата се къпят и играят. Навзикая пее. И любовта се ражда с първия поглед.

Но островът на феаките принадлежи все пак на приказката и е утопия в първичния смисъл на думата (т. е. не се намира никъде). Човекът в “Одисея” познава изнурителния труд и принудата на глада, унижението, подигравката и бедността. Има скъсани дрехи, просяци, развратни жени и наглеци. Човекът е по-съсредоточен в малките си цели и ето заедно с това се раждат хитростта, измамата и двуличието. Има хора обикновени в своята доброта и вярност или в алчността и наглостта си. На свой ред и героите не са много както в “Илиада”, а един – Одисей. Но и той като че ли не е чист герой и човекът в него е в известно разцепление с традиционното героическо начало. Това има последствия за сюжета на поемата.

Исторически гледано, Одисей е съставен от по-древни човешки образи. Той събира в себе си безименния приказен корабокрушенец, древния егейски моряк, някакъв митологически герой, после един “рицар” от микенски време, може би действително воювал при Троя. Поредицата продължава в евентуален финикийски пират и търговец и после в йониеца от VIII в. пр. н. е., който вече се отправя към нови земи. Одисей вероятно е любим герой на йонийските колонизатори, настанили се в Южна Италия и крайбрежието на Черно море. Находчивостта и практическият му дух са може би техни реални качества.

Изобразяват го обикновено с брада и кръгла шапка, каквато насят елинските моряци. Трябва да си го представяме немного висок, силен и несъмнено красив. Външността му буди възхищението на феаките и на Телемах той се показва с помощта на Атина прекрасен. В зряла възраст е, морето му е отнело половината сила, но излиза на състезанието на феаките и побеждава, макар и не в дисциплините, които подхождат на младежи. Одисеевата снажност и красота са идеални положения. И в Омировото време, и в епохата на класиката добродетелите на духа се осезават в качествата на тялото.

Одисей е дребен владетел, може би васал на по-мощен цар от микенското време, или цар от Омировата епоха. Една от целите му е да си върне властта и имуществото. За поета това е справедливо действие, оттук и оправданата жестокост към женихите, които разпиляват, и към слугите, които им помагат. Оттук и положителната трактовка на добрите слуги Евмай и Евриkleя. Правото да се брана собствеността е осветено в края на поемата с божията намеса, без която Одисей не би се справил с бунта на гражданите на Итака.

Поетът представя победата на Одисей справедлива и успешна. Това е романтична трактовка на реалното право, но в ней по-ясно, отколкото в епизода с Терсит в “Илиада”, звуци историческата истина – бунтът се ражда от разслоението, съпътства чувството за собственост. Собственичеството на Одисей все още не е отрицателно положение. Героят е изразител на интересите на колектива. От народа го отличават само силата и умът му. Иначе интимно близък с подчинените, връзката му с тях е пряка иуважението, на което се радва, идва от сърцето.

В личността на Одисей действат почти всички типове на производителна дейност в архаическа Елада. Той е моряк, колонизатор с практически дух, който гледа земята на циклопския остров със съжаление, че не му принадлежи да я обработи. Войн е, но също и пират, който тръгва с плячка от Троя. В чудесния обрат на обстоятелствата загубва заграбеното, но дарен от феаките, се завръща в Итака тъй, все едно че пристига направо от Троя. Вълнува го материалната стойност „щом пресмята насаме с какво го е почел

Алкиной. Стопанин е сред лозите и ябълковите дръвчета в градината на баща си е по-сигурен, отколкото в търбуха на дървения кон.

Като своите далечни прадеди, които приближили морето с боязън и дълго живели далече брега, в сърцето си Одисей е земеделец. В основата на носталгията по Итака е древният зов към родната земя, към раждащата твърд, толкова различна от нареждащото море. Така трябва да се разбира и предсказанието на Тирезий в единадесета песен – Одисей ще завърши дните си щастливо, едва когато достигне земя, дето не познават солта и не са виждали корабно весло. Това е зов към чистата земеделска старина и жажда за покоя на уседналото съществуване.

Одисей изпитва и друга жажда – да види много неща, да пътува, да изпита. В една от лъжите си казва за себе си следното:

*“Отдавна да беше в Итака пристигнал,
но е в сърцето размислил, че по е изгодно за него
много земи да обходи, съкровища в тях да
помърси.”*
(19, ст. 282-284).

Донякъде това противоречи на идеята, че обстоятелствата му пречат да се завърне в дома си. Но епосът допуска противоречието, защото не противопоставя личната воля на обективния ход на нещата. Ако се изразим на нашия психологически език, обстоятелствата възпират Одисей, който ту желае да се завърне в Итака.

Образът се изгражда с парадокс. Макар да се бави, Одисей е отпарвен към дома си и макар да приближава дома, продължава да се бави. Бави го една основна сила – гневът на Посейдон. Тя е митичен израз за ужаса, който изпитва йонийският моряк от морската стихия. Но тя е и сюжетно средство. Ако липсваше премеждието, ако към нови земи го подтикваше не външна сила, а собственото желание, как щяха да бъдат удържани в правдоподобно единство чертите на любознателния пътешественик и лелеещия топлината на дома стопанин? При тази постановка става правдоподобно, че Одисей иска да се завърне и че против волята му се случва толкова дълго да скита по света.

Щом не по свое желание обхожда толкова земи, следователно само божество може да го върне към в Итака. Нужна е противоположна сила, която да действа в у耕地 на героя. Одисей скърби на брега на морето, но стои. За да потегли от острова на Калисо след седемте години не съвсем неприятен плен, бива взето решение в съвета на Олимп. Желанието на героя се обективира митически.

На пръв поглед героят зависи от своята покровителка Атина. Тя подготвя всичко сама, приема нови образи, съобразява и с трогателно упорство осъществява добрините му, той само се ползва от нейната протекция. Но не е точно така. Богинята често отсъства и Одисей се справя сам. От друга страна, отношенията им са прекалено човешки, облъхнати от почти любовна интимност. Героят е заслужил с качествата си тази грижа и тя е тяхен израз.

Одисей може да остане на Огигия и ако би се чувствал добре, боговете не биха го насочили към Итака. Те се намесват, защото героят страда. Той сам избира да се завърне при своята недотам красива Пенелопа и да се труди в неплодородната Итака. Този героически избор, който напомня Ахиловия в “Илиада”, е направен не по внушение на боговете. Той е човешки. Едва след това се задвижва апаратът на божието вмешателство в хода на събитията.

Най-после колкото и привлекателна да е в образите, които приема, Атина е конвенция. Тя е опредменето понятие за щастливата съдба и социалната сила на Одисей, предварително осигуреното благоприятно стечние на обстоятелствата. Извадена от митическия контекст, Атина е равносилна на това, което бихме изразили с

изречението “върви му на Одисей”, както на свой ред в образа на Посейдон е изразено обратното положение. Ако можеше да бъде представен реалистично, героят сам щеше да се досеща за всичко, което му подшушва Атина. Но в епоса е по-целесъобразно това да се представя като външна намеса.

Омир не може да изобразява пораждането на предстоящото събитие от сноп възможности, които се делят на външни обстоятелства и вътрешни мотиви за действие. Ходът на случващото се е предварително зададен. Впрочем и съвременното всекидневно съзнание има подобна представа за нещата. Разликата е, че Омир изразява това в символи. За да се осъществи щастливата бъднина на героя, е нужно тя да бъде опредемена в образа на божия сила.

При това положение за Одисей остава само съзерцанието и пасивното изстрадване. В повечето приключения той е такъв. Същевременно притежава активността и много от качествата на божеството покровител. На брега на Итака двамата се надлъгват в някаква омая от подвижността на въображението си и Одисей, който иначе се държи като послушно дете, намира начин да укори Атина, задето толкова дълго се въздържала да му помага.

Умът му има необикновено много прояви. Най-напред е жив и любопитен. Любознателност го отвежда в пещерата на Полифем. Това качество преминава в находчивост. На Одисей трябва да припишем изобретението да чуе привързан към мачтата губителното пеене на Сирените. То може да възникне само в ум, който е пропит в еднаква степен от любопитство и хладен разсъдък. И ако в други случаи Атина му подсказва какво да стори, с премеждието в пещерата на Полифем Одисей се справя сам със собствения си ум в поредица хитrostи, връх на които е филологическият каламбур да се нарече “Никой”.

Умът му има особена проява в умението да разказва. Разказът, както казва Омир на едно място, е лъжа, която прилича на правда. Героят прилича по нещо на аed и напомня самия поет, щом феаките смятат, че разказва като “същ песнопевец”.

Находчив и изобретателен, с несломима мисъл Одисей продължава по човешки двойствеността, на която в “Илиада” имат право само боговете. В “Одисея” лъжата и хитростта не се възприемат като отрицателни качества. Те са проява на ума на героя, функция на разсъдъка, който действа срещу преградите по пътя към щастлието. Одисей използва неистината като инструмент със същата сръчност, която имат същете му, когато сковава брачното легло и сала, за да потегли от Огигия. Физическото умение естествено преминава в подвижността на ума. Преструването е умствена сръчност, защото истината вече не се чувства само като даденост. Тя е активно състояние и включва освен целта, също и средствата за постигането й.

Одисеевата личност и съдба са изразени доста точно в постоянния епитет, който най-често съпровожда името му – polytropos. Прилагателното се предава на български с “многоопитен”, но то означава още “много странствал”, “извъртлив” и “разнообразен”, както и “много страдал”, “много неща видял” според Омировото скрито тълкуване на значението на polytropos в първите стихове на поемата. Така че в смисловата многозначност на епитета един вид е зададено вътрешното характерово и външното биографично разнообразие, което е реализирано в образа на героя..

От десетте години скитане по света осем Одисей прекарва в прегръдките на Кирка и Калипсо. Наистина не може да избяга, колкото и да го привлече родната земя. Но все пак се бави подозрително дълго, ако “Одисея” не само условно се смята за поема на съружеската вярност. Дали в непротиворечието между носталгия и жажда за удоволствия не се осветява негласното право на мъжа да се чувствува свободен, когато е далече от дома си?

Проблемът е привиден, защото Одисей и Пенелопа са свързани в една форма на връзка, която, ако днес все още не е история, е във висока степен потулен от представите за индивидуалното равенство на мъжа и жената в брака. Съпругът Одисей се завръща не просто при любимата съпруга, а при стопанката, при пазителката на бащиното огнище, при майката на неговия наследник. Субективната привързаност към Пенелопа се усилва от тия строги съдържания на брачната връзка. Затова завърнал се при нея, Одисей безхитростно разказва и аз любовния плен при Кирка и Калипсо. Пенелопа не се съмнява във верността му, тъй като я разбира не в тесния план на емоционалното равенство, както я разбираме ние. За субективната привързаност на Одисей и Пенелопа в “Одисея” не се говори открито никъде. Тя се подразбира и във всеки случай не се отделя от обективната културна и социално обусловена вярност, която ги свързва.

Именно тази вярност бива подложена на изпитание при Кирка и Калипсо, както и у феаките. Никакъв друг свят, колкото и да е съвършен, дори безсмъртието не могат да отклонят героя от щастието на първичната свързаност със земята и родните. Думата носталгия е елинска и означава “изпитване на болка по завръщане”. Одисей е прототипът на това състояние. Но при него болката по родината като земя е абсолютно неразличима от болката по родните хора. Завърнал се в дома си, Одисей се завръща при Пенелопа, но и при сина си Телемах и баща си Лаерт. Съпругата, синът и бащата са трите съставки на това лично благополучие, изпълнено с битието на рода.

Нищо по-съответстващо за хитроумния герой от находчивата Пенелопа. Омир казва, че надминала всички прославени с хитростта си жени на древността. Историята с разтъкването на платното повтаря притворството на Одисей сред женихите. Тя е достойна за този, когото чака, и се издига до Одисеевия героизъм в покоя на женската съдба. Пенелопа дори надвишава Одисей. Архаичният мъж има право на живот и на смърт над съпругата, но функциите на пазителка на огнището и домашните богове, на продължителка на рода я обожествяват. Пред покоя на нейната природа съпругът, който има право да се отдалечи от дома, изглежда слаб и несъвършен.

Това обяснява ритуала на узнаването между Одисей и Пенелопа. Той е облъхнат от напълно разбирамо колебание. Изминали са двадесет години, външността на Одисей не е същата, има измамници. Нормално е Пенелопа да проявява недоверие. То е и проявление на ума. Одисей се отнася по същия начин с недоверие към думите на Атина. Но театърът на узнаването на двамата съпрузи е също условност, акт на приобщаване на откъсналия се от дома. Завръщането в света на вещите, създадени от него и предците му, не може да стане изведнъж. Дългото отсъствие сякаш го е отчуждило от домашния свят.

Одисей не прилепва механично към дома. Има нужда от драма, от ритуал на очистване. Колкото по-високо се изкачва Одисей в йерархията на дома, толкова по-условен става актът на освобождаване от разльката. Старото куче веднага познава господаря си, защото е само животно. Не особено условно е узнаването между Одисей и роба Евмай. На Телемах и Лаерт героят се разкрива сам и те направо му вярва. Докато съпругата, пазителката на домашното огнище, изразява душата на дома. Това я задължава да извърши нещо като обред, да постъпи строго с известно подчертаване като че ли на вината за тъй дългото отсъствие. Освен че проверява истината, Пенелопа един вид допуска мъжа в света на дома и сякаш отново го прогласява за съпруг.

След Омир идва време, когато някои от качествата на Одисей получават отрицателен смисъл. В киклическите поеми го представлят лъжлив и алчен, отмъстителен и жесток. Той става причина да отсъдят несправедливо на него вместо на Аякс оръжието на Ахил, причинява смъртта на Паламед и постъпва жестоко към троянците след превземането на Троя. Философите Питагор, Ксенофонт и Хераклит не

го обичат. В епохата на атическата трагедия представлят Одисей като подлец, софист и демагог. В драмата “Филоктет” на Софокъл той е обикновен комбинатор, за когото единствената ценност е да постига целите си. В очите на гърка от епохата на атическата класика това е отрицателно качество.

По-късно философите *киници* и стоици му връщат положителната окраска и също като героя Херакъл той се възприема като идеал за самостоятелност и активност.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

&&

Убеждението, че поемите на Омир са достоверни, възниква естествено, когато читателят влезе в съприкосновение с магически въздействащото изображение на света в тях. въпросът е какво разбираме под достоверност. Защото днес различаваме художествената достоверност и преносимите във времето примерни положения от фактическата истина и достоверното представяне на цялостна историческа реалност. Или по-просто казано, разграничаваме художествената литература от историята.

“Илиада” и “Одисея” могат да служат като исторически извор за въоръженото с историческо знание око, което познава особеностите на епическото изображение. Според справедливото сравнение на един историк у Омир пластовете историческа истина не са разположени като наслоенията на разкопан град; те се омесени като в тесто така, че по-ранното и по-късното се оказват едно до друго. “Илиада” и “Одисея” напомнят недобре подреден музей или енциклопедия, дето фактите не са рубрицирани хронологически. Проумели обаче особения принцип на епическата подредба, откриваме в Омировите поеми реалиите на действителни исторически епохи, опазени по странен романтичен начин в резюмето на идеала. Така и в личността на Омир е по особен начин проявена професията на историка на културата.

В “Илиада” и “Одисея” е налице цялостна картина за общество. Днес знаем, че тоне е съществувало в този вид, че представлява смес от древни родово-племенни порядки, институции на микенското време с развита държавност и най-после форми на организация на елинското общество от IX и VIII в. пр. н. е. И все пак картината на Омировия свят е опит за истинска, за обобщена, сведена до идеал история. Доколкото идеалите не са нещо външно за реалността, а винаги участват в нея като нейни потенции, и построеният в старогръцкия епос свят е опит за градене на реалност, принадлежащ по определен начин правдиво и истинно.

Удоволствието да се общува с Омировите творби се дължи безспорно на тяхната широка достоверност. Усещането за нея достига дори до този читател, който не би могъл да има съзнание за истинността на отделните факти или за цялостната историческа правда. Това обяснява защо поемите привличат така непосредствено и имат какво да кажат на толкова поколения. Поради обемността на световъзприятието си и дългото си ползване и разбиране те са поели основна и същностна за човечеството проблематика.

Трябва да разбираме тази проблематика като съвкупност от трайни идеи, мисли и чувства с етическо съдържание, като устойчив смисъл, който притегля със силата си да излъчва образци. Към рубриката на трайното трябва да отнесем светлото мировъзприятие на Омировата поезия, вярата в человека, широко отворения поглед към света. Тук попадат Омировите герои, чиито цялостни характери са действали като пример за човешка хармония и в античния, и в съвременния свят. Най-трайното в обаянието от поемите е като че ли Омировият човек с наивните му, но мощни в своята естественост отношения към другите и света, със силата на преживявания, придобили смисъл на образци за различни типове душевност. Трайно е значението на жизнеутвърдителното начало в Омировия епос.

Дали “Илиада” и “Одисея” са възпитателни книги? В елинската античност те служат за учебници. И в Новото време не са малко онези, които виждат в тях идеални възпитателни четива. Платон обаче не вярва на възпитателя Омир. Един голям физик от XX в. също се съмнява, че четенето на “Илиада” е полезно за оформянето на духа на съвременния младеж. Но съмненията във възпитателната сила на поемите сочат косвено тяхната стойност като текстове, които пораждат дилеми и повдигат дискусии. В “Илиада” и “Одисея” се преплитат няколко концепции за природата на человека и неговата съдба. Покрай основния оптимистичен тон се дочува и пессимистичен. И ако от

други времена идеализацията на миналото се възприема безпроблемно, за нас тя няма само положително значение.

В тази връзка трябва да подчертаем – вечният смисъл на “Илиада” и “Одисея” не винаги е в хармония с конкретноисторическото съдържание, нито се носи непременно от Омировия текст. Смисъл се поражда и от навиците за разбиране, които имат читателите. Ето един пример. Едва ли можем да говорим за уменията на Омир да прониква в човешката душа. Съвременният читател обаче е свикнал да възприема човка психологически, затова не обръща внимание на историческата форма на външното изобразяване на душевните състояния у Омир, не забелязва, че поетът не разполага със средствата за психологическо представяне, използвани от Балзак или Дикенс. В този пункт може да се породи впечатлението, че творецът винаги и при всички условия е душеведец. Но в случая то е ефект на прочита. Върху текста се наслагват значения, които идват от контекста на читателя. И при съвременното четене на Омир става същото, което е станало при творенето на поемите – към някакви заварени положения се е добавило разбирането на поета. Така че четенето и творенето са в някаква степен подобни актове.

Основанието толкова времена и поколения да харесват творбите на Омир трябва да се търси в тяхната многостранна, многопроблемна природа. Но “Илиада” и “Одисея” са вечно четиво не поради отделното – една мисъл, идея, настроение или чувство, нито поради механичното натоварване с идеи и чувства. Главното е, че тия отделни неща, които могат да се открият и в други велики произведения, са вложени в цялостността на обемно творческо дело. Отдалечени от средата, която ги е породила, идеите, човешките преживявания и историческият опит са се превърнали в термини на жизнеутвърдително възприятие с нормативен характер. Като магически аналог на света двете Омирови произведения са се издигнали до ранга на универсален художествен език. Тъкмо затова при попадането си в нова културна среда те са в състояние да пораждат проблеми, които не са поставени в тях.

И ако това важи за всички велики творби на художествената литература, в случая гъвкавостта на значенията, способността да се създава нова проблематика е заложена в “Илиада” и “Одисея” от особената диалектическа среда, в която са родени. Те са толкова колективно създание на поредица от аеди и слушатели, колкото и преднамерено, съзнателно дело на творци, за представянето на които служи името на Омир. Внимателният компромис между традицията и новосътвореното, направеното от други и личното, уважението към съществуващото и нуждата от промяна – по този модел, вложен в поемите, всяко поколение и всеки читател може да продължи огромното дело, започнало още преди Омир. В “Илиада” и “Одисея” е вложена една привлекателна недовършеност, която имитира недовършеността на самия живот. Това е изглежда ключът към тайната за невероятната трайност на Омировия епос.

АЗБУЧНИК НА ИМЕНАТА И ПОНЯТИЯТА

&&

Александрия се наричат няколко града, основани от Александър Велики по време на похода му във втората половина на IV в. пр. н. е. Най-известен между тях е Александрия, столицата на елинистически Египет, прочута със своята библиотека.

“**Александрия**” е анонимно прозаическо съчинение, роман, вероятно от III в. пр. н. е., в който се предават в увлекательна форма животът и делата на Александър Македонски. Цитатът в текста е от “Роман за Александър” (прев. От стгр. Б. Богданов), в: Антични романи, 1975 (1976, 1984).

Алкивиад (V в. пр. н. е.) е атински политик и пълководец, шеф на партията на радикалната демокрация и един от инициаторите на завоевателната политика на Атина.

Антимах (V – IV в. пр. н. е.) е епически поет и учен, занимавал се с изследване и издаване на Омир. Според един античен канон е между петимата най-добри епически поети, начело на които е поставен Омир.

Антистен (V – IV в. пр. н. е.), ученик на софиста Горгий, по-късно на Сократ, е основател на киническата философска школа. Педи да се занимава с философия, пише съчинения, посветени на Омир.

Аполоний Родоски (III в. пр. н. е.) е елинистически поет, автор на епическата поема “Аргонавтика”. Бил е директор на Александрийската библиотека.

Аристрах (III – II в. пр. н. е.) е прочут филолог, директор на Александрийската библиотека и известен с работата си върху поемите на Омир. Синоним за добросъвестност и педантичност.

Аристоник (I в. пр. н. е. – I в. от н. е.) е гръцки граматик, живял и работил в Рим. Занимавал се с коментиране на съчиненията на Аристарх.

Аристотел е именитият гръцки философ (IV в. пр. н. е.), основател на Перипатетическата школа в Атина. Цитатите от “Поетика” в текста са “За поетическото изкуство” (прев. От стгр. Ал. Ничев), 1975 (1993).

Атическа класика се нарича в историята на старогръцката култура времето на V и IV в. пр. н. е. Имат се предвид достиженията на атинската култура, наречена в случая с името на областта Атика, на която Атина е главен град.

Вико, Джовани Батиста (1668 – 1744) е италиански философ-просветител. Освен “Нова наука” прочуто е също съчинението му “Принципи на философията на историята”.

Василий Велики (IV в. пр. н. е.) е раннохристиянски писател и оратор. Един от първите образовани християни, които се отнасят с уважение и обич към античната езическа литература.

Винкелман, Йохан (1717 – 1768) е основател на класическата археология и на съвременната наука за изкуството. Неговата книга върху античното изкуство оказва силно влияние върху развитието на естетическите идеи по-късно и допринася за усилването на интереса към елинската древност.

Гимназион първоначално се нарича мястото, дето елинските младежи се занимават със спорт и гимнастика. От IV в. пр. н. е. там започват да се водят и други учебни занятия. В гимназионите се уреждат диспути, сказки на философи. Те са един от центровете на елинския духовен живот.

Делфи е град в Средна Гърция в подножието на Парнас със светилище на Аполон и Атина и прочуто прорицалище, в което пророкувала жрицата на Аполон, наречена по един от епитетите му Пития.

Демокрит (V – IV в. пр. н. е.) е известният философ атомист, сред чиито недостигнали до нас трудове се откриват и филологически изследвания.

Дидим (I в. пр. н. е.) е гръцки граматик и коментатор, прочут с това, че е написал огромно количество съчинения.

Дион Хризостом (I – II в. пр. н. е.) е елински философ и оратор. Занимава се и с въпроси на художественото творчество. Интересна е следната характеристика на Омировата поезия в единадесета реч: “Право би било да се каже, че *Омировата поезия е като някакъв сън, при това неясен и неразгадаем.*”

Драйден, Джон (1631 – 1700) е английски поет, драматург и критик, един от основоположниците на английския класицизъм.

Елинизъм в историята на Древна Гърция се нарича епохата, която обема последните три века от старата ера. В това време се явяват нови културни центрове (Александрия, Пергам), основно се променя принципът на културния живот, както и цялостното мировъзприятие на человека.

Ератosten (III в. пр. н. е.) е директор на Александрийската библиотека. Учен с разностранни интереси, той работи в областта на филологията, хронологията, астрономията и географията.

Ефор (IV в. пр. н. е.) е гръцки историк. От неговата история, която започвала с нахлуването на дорийците и завършвала с 340 г. пр. н. е., са запазени само фрагменти.

Йоан Цец (XII в.) е византийски филолог и писател, оставя много коментари към антични автори. На младини пише едно обяснение към “Илиада”.

Йония е антична област в Мала Азия, в която влизат крайбрежните страни Лидия и Кария, както и островите Хиос и Самос. По-главните градове в областта са Колофон и Милет. По-късно се добавят и еолийските градове Смирна и Куме.

Йосиф Флавий (I в. от н. е.) е историк от еврейски произход, автор на “Юдейска история”. Цитираният откъс е от неговото съчинение “Срещу Аполон”.

Каракала е римски император, управлявал от 211 до 216 г.

Квинтилиан (I в. от н. е.) е римски писател, преподавател по реторика. Капиталното му съчинение е “Обучението на оратора”.

Киници се наричат философите от киническата школа, чийто идеал е простотата и непосредствеността, олицетворена в живота на кучето (на гр. “кучешки” е *kynikos*). Основател на школата е философът Антистен.

Константин I Велики (280 – 337) е римски император. От 326 г. започва изграждането на новата столица Константинопол (преди това Византион, днес Истанбул).

Кратет (II в. пр. н. е.) е гръцки философ стоик и филолог. Оглавява Пергамската филологическа школа.

Ксенофан (VI – V в. пр. н. е.) е гръцки поет и философ. Според Платон е основател на Елейската философска школа.

Ксенофонт (V – IV в. пр. н. е.) е атински писател-историк. Бил е ученик на Сократ. Оставил е няколко съчинения, в които главен персонаж е Сократ – едно от тях е споменатият диалог “Пир” – преводът на цитата е на Р. Стефанов (Ксенофонт. Сократически съчинения, 1985).

Ксеркс е персийският цар (V в. пр. н. е.), който продължава войните на Персия с елините.

Лизимах (355 – 281 г. пр. н. е.) е офицер и телохранител на Александър Македонски, един от неговите наследници. От 305 г. е цар на Тракия.

Логографи се наричат писатели от седми и шести век пр. н. е., които предават в проза исторически сведения, сказания и митове. Особено силно логографията се развива в Йония. Главни нейни представители са Хекатей и Хеланик.

Лонгин е условно име, с което се бележи анонимният автор на трактата от първи век на н. е. “За възвишеното”. Цитираният пасаж е в превод на Ив. Генов (За възвишеното, 1985).

Лукиан (II в. от н. е.) е гръцки писател сатирик, който подлага на критика в прозаическите си съчинения порядките на времето си, както и някои философски учения. Цитираният пасаж от “Истинска история” е в превод на Б. Богданов (Антични романи, 1975).

Миндар (V в. пр. н. е.) е спартански пълководец от епохата на Пелопонеската война.

Музей е легендарен елински певец, смятан за ученик на тракийския музикант Орфей. По-късно му приписват пророчества в хекзаметри и религиозни песни. В античните биографии изкарват Омир потомък на Орфей и Музей.

Неоплатоници са представителите на неоплатоническата философска школа, чийто основател се смята Плотин (III в. от н. е.). Неоплатонизмът се развива на основата на Платоновата философия, от която взема и названието си.

Никифор Грегор (XIV в.) е византийски писател, известен най-вече със своята “История”, която обхваща периода от 1204 до 1359 г. Някои от съчиненията му са все още неиздадени.

Олимпия е свещена местност в Елида в Пелопонес (Южна Гърция), в която се намира светилището на Зевс, където на всеки четири години до края на IV в. от н. е. се провеждат Олимпийските състезания.

Орфици са привържениците и разпространителите на религиозно учение, свързано с името на Орфей. То възниква вероятно в Древна Тракия. Централен пункт в него е възгледът за безсмъртието на душата.

Павзаний (II в. от н. е.) е автор на съчинението “Описание на Елада”, важен извор за историята на античното изкуство и култура.

Паламед е митически герой, който разобличава Одисей, когато се престорил на луд, за да не вземе участие в похода срещу Троя. Одисей му отмъщава по-късно, като го обвинява посредством лъжливо писмо, че е влязъл в съглашение с троянците. Ахейците пребиват Паламед с камъни.

Паниасис (V в. пр. н. е.), чично на историка Херодот, е епически поет, автор на поемата “Хераклови истории”, от която са запазени фрагменти.

Парменид (VI – V в. пр. н. е.) е гръцки философ и поет от Елеийската школа. Излага учението си в дидактическата поема “За природата”.

Пеплос е тържествена дреха или женско облекло, рокля.

Пиндар (VI – V в. пр. н. е.) е велик гръцки поет, автор на хорови песни в чест на победители на общогръцките състезания в Олимпия, Делфи, Истъм и Немея, т. нар. епиники.

Питагор (VI – V в. пр. н. е.) е прочут гръцки философ, основател на т. нар. питагорейска школа в Южна Италия. Възгледите му за душата и отвъдния живот съвпадат с тези на орфиците.

Платон е именитият атински философ (V – IV в. пр. н. е.), основател на школата “Академия”. Цитатите в текста са по Платон. Диалози. Том I – IV, 1979 – 1990.

Плутарх (I – II в. от н. е.) е гръцки писател, автор на “Успоредни животописи”, в които представя редом великите люде на Древна Елада и Рим.

Полис означава “град”. Думата се употребява като термин, за да изрази понятието за т. нар. град държава, основната форма на обществена организация в Древна Гърция до епохата на елинизма.

Порфирий (III – IV в. от н. е.) е философ неоплатоник, ученик на Плотин.

Прокъл (V в. от н. е.) е философ неоплатоник. Пише коментари към диалозите на Платон. Неговата “Христоматия” е между най-важните източници на сведения за изгубени съчинения на старогръцката литература.

Приск е византийски ретор и историк от V в. от н. е.

Ретор е преподавател по реторика.

Сатирна драма е пиеса с по-кратък обем, в която се пародира сериозното съдържание на трагическата трилогия в класическа Атина. Представя се на четвърто място и образува заедно с другите три трагедии тетralогия. Нарича се тъй по името на спътниците на бог Дионис Сатирите, обичайни фигури в това представление.

Софисти се наричат деятели на духовно-педагогическо движение в Атина от края на V и началото на IV в. пр. н. е. Те полагат основите на реториката и граматиката. Става традиция да се критикува техният гъвкав маниер на разсъжддаване, откъдето остава и отрицателният смисъл на думата “софист”, опазен и до днес. Най-прочутите представители на софистиката са Горий, Протагор, Хипий и Продик.

Стадий е антична мярка за дължина, равна приблизително на 180 метра.

Стезихор (VI в. пр. н. е.) е лирически поет, автор на хорови песни. Широко се ползвал от епически сюжети, както показват заглавията на неговите недостигнали до нас поеми – например “Разрушението на Илион”.

Стоици са представителите на стоическата философска школа, основана от Зенон, (VI – III в. пр. н. е.). Наречена е така по мястото на Атина, където преподава Зенон, т. нар. *pokile* (рисувана портика). Между големите имена на философи и писатели стоици са Сенека, Епиктет и император Марк Аврелий.

Тамирис е тракийски певец и музикант. Софокъл създава за него трагедия, която не е достигнала до нас.

Теофраст (IV – III в. пр. н. е.) е гръцки философ, наследил управлението на перипатетическата школа след Аристотел. Автор е на разнообразни съчинения, между които и на прочутата книжка “Характери”.

Тератоморфичен ще рече “чудовищен вид”. Според един исторически възглед тератоморфичните образи възникват на по-ранен етап от развитието на митологическите представи, преди да се е оформил културният герой в човешки образ.

Терпандър (VII в. пр. н. е.) е поет и музикант, творил в Спарта. На него се приписва канонизирането на употребата на седемструнната китара и на музикалната стълбица от седем тона.

Тиранин е политическа фигура от епохата на елинската архаика (VII – VI в. пр. н. е.), едноличен управник и узурпатор на властта, изразител на интересите на средните съсловия и обикновено противник на аристократията.

Тукидид (V в. пр. н. е.) е именитият атински писател историк, автор на “История на Пелопонеската война”. Придържа се към фактите и се отнася критически към традиционните предания.

Фидий е големият атински скулптор от V в. пр. н. е., приятел на Перикъл и организатор на строежите на Атинския акропол.

Хекатомба е жертва от сто бика или изобщо голяма, празнична жертва.

Хераклиди са потомците на Херакъл. Прогонени от родината си Пелопонес от царя на Аргос Евристей, те успяват да се завърнат и да се установят там едва на третото поколение.

Хераклид (VI – V в. пр. н. е.) е гръцки философ, потомствен аристократ и противник на демократията. Съчинението му “За природата” е написано в проза, отличаваща се с особения си художествен стил.

Херодот (V в. пр. н. е.) е именитият атински историк, автор на голямото историческо съчинение, чиято основна тема са гърко-персийските войни.

Хиерон (VI – V в. пр. н. е.) е тиранин на град Сиракуза в Сицилия, любител на изкуствата и меценат. В неговия двор живеят известно време Симонид, Есхил, Пиндар и Бакхилид.

Червенофигурно изображение се нарича разпространилият се в V в. пр. н. е. маниер на рисуване върху ваза – фонът се покривал с черен лак, а фигурите запазвали цвета на червеникавата глина. Този тип изображение сменя по-ранния – т. нар. чернофигурно изображение.

Шфтсбъри, Антъни (1671 – 1713) е английски философ, естет и моралист. Неговото учение за вроденото нравствено чувство на човека оказва силно влияние върху мислителите от епохата на просвещението.

БИБЛИОГРАФСКА СПРАВКА

&&

Научната и популярната литература върху Омировото творчество е необхватна. В България тя не е непълно достъпна, липсват основни и особено по-нови изследвания. Задачата на тази справка е да отбере от наличната литература най-полезното и необходимото за онзи читател, който няма да се задоволи с изложеното в “Омировият епос”.

На български език

Преводи: Разполагаме с добри съвременни преводи на “Илиада” и “Одисея” – Илиада, прев. от стгр. Ал. Милев и Бл. Димитрова, 1969 (1971, 1976, 1994) и Одисея прев. от стгр. Г. Батаклиев, 1971 (1983, 1995). Цитатите в книгата са по тези преводи. Преводаческата традиция на части от Омировите поеми у нас е дълга, тръгва от Г. Пърличев и Н. Бончев (1871) и включва и други големи имена като Ив. Вазов, А. Разцветников и Ал. Балабанов. По-подробно сведение в статията на Ал. Милев е превода на “Илиада” от 1969 г. и в ст. Омир, в: Антична литература. Енциклопедичен справочник, 1988 (1996). *Омировите химни* са преведени от стгр. от Р. Константинова, в: Хезиод. Теогония. Дела и дни; Омирови химни, 1988. Цитатите от Омирови химни в текста на книгата са от този превод.

Литература: А. Ф. Лосев. Омир, прев. от рус., 1962; предговорите от Бл. Димитрова и Б. Богданов към пълните преводи на Омир; съответните глави, в: С. И. Радциг. История на старогръцката литература, прев. от рус., 1969 (и по-късни изд.) и И. М. Тронски. История на античната литература, прев. от рус., 1965 (и по-късни изд.); частта за Омир, в: Б. Богданов. От Омир до Еврипид, 1971 (1993); главата “Омировият епос като мит и литература”, в: Б. Богданов. Мит и литература, 1985; главата “Илиада” на Омир и “Дела и дни” на Хезиод, в: Б. Богданов. История на старогръцката култура, 1989; следните студии, в сб.: Традиция, литература, действителност, 1984 – Е. Ауербах. Белегът на Одисей (прев. от нем.), Е. Ауербах. Белегът на Одисей (прев. от нем.), Е. Додс. Оправданието на Агамемнон (прев. от англ.), В. Ярхо. Вина и отговорност в Омировия епос (прев. от рус.), Бр. Снел. Схващането за човека у Омир (прев. от нем.) и Х. Френкел. Схващането за времето в ранната гръцка литература (прев. от нем.). Вж. също Примитивния разказ: “Одисея”, в: Цв. Тодоров. Поетика на прозата, прев. от фр., 1985. За Омировата епоха, гл. II, в: Фр. Шаму. Гръцката цивилизация, прев. от фр., 1979.

На чужди езици

Обща литература за Омировия епос: С. П. Маркиш. Гомер и его поэмы, 1962; И. В. Шталь. Гомеровский эпос, 1975; Н. В. Сахарный. Гомеровский эпос, 1976; Р. В. Гордезиани. Проблемы . Гомеровского эпоса, 1978; P. Mazon. Introduction à l'Iliade, 1942; K. Reinhard. Die Ilias und ihr Heroic tradition, 1958; H. Fränkel. Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums, 1962 (4 Ausg. 1993) – II: Homer; A. Lesky. Homeros, 1967; Homer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Darg. Von H. Bannert, 1979.

Омир и историята: M. Nilsson. Der homerische Dichter in der homerischen Welt: Die Antike, 1938; E. Mireaux. Les Poèmes homériques et l'histoire grecque, t. I-II, 1948-49; D. L. Page. History and the Homeric Iliad, 1959; A. Severyns. Grèce et Proche-Orient avant Homère, 1960; A Companion to Homer. Ed. By A. Wace and F. Stubbings, 1963; G. Mihailov. Les pays balkaniques et la littérature classique jusqu'au VI s. : Actes du II Congrès international des études Sud-est européens, 1972; J. Chadwick. Homère: un menteur?:

Diogène 77 (Janvier-Mars 1972); H. Geiss. Die homerische Welt und ihre Wiederentdeckung durch H. Schlimann: Das Alterum 1974, 3;

Омировият въпрос: W. Schadewald. Die Homerische Frage, 1938; A. Heubeck. Die Homerische Frage, 1974.

Омир и народното творчество: И. И. Толстой. Аэды. Античные творцы и носители древнего эпоса, в: И. И. Толстой. Статьи о фольклоре, 1966; И. М. Тронский. К вопросу о “формульном стиле” гомеровского эпоса, в: Philologica. Исследования по языку и литературе, 1973; Р. В. Гордезиани. “Илиада” и Одисея” – памятники писменности, в: Античность как тип культуры, 1988; M. Parry. L`épithète traditionnelle dans Homère, 1928; A. B. Lord. The Singer of Tales, 1960; C. M. Bowra. Homer, 1962; M. Nagler. Spontaneity and tradition. A study in the oralart of Homer, 1974; Homer. Tradition und Neuerung. Hrsg. von J. Latacs, 1979; J. T. Kakridis. Auch Homer ist in die Lehre gegangen: Gymnasium 99 (1992).

Омировият език и хекзаметърът: А. Разцветников. Българският хекзаметър, 1942; И. М. Тронский. Вопросы языкового развития в античном обществе, 1973 – гл. III: Язык греческого эпоса; H. Fränkel. Der homerische und kallimacheische Hexameter, in: H. Fränkel. Wege und Formen frühgriechischen Denkens, 1960;

Епосът и поетиката на Омир: Ф. Ф. Зелинский. Закон хронологической несовместимости композиция “Илиады”, в сб.: Charisteria, 1897; Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса, 1963; П. Ф. Преображенский. В мире античных идей и образов, 1965; П. А. Гринцер. Эпос древнего мира, в: Типология и взаимосвязи литератур древнего мира, 1971; А. А. Тахо-Годи. Мифологическое происхождение поэтического языка “Илиады” Гомера, в: Античность и современность, 1972; M. Reimschneider. Homer. Entwicklung und Stil, 1952; V. Christentum, B. V, 1962; Reallexikon für Antike und Philosophie bei den Griechen, 1978 – 5. Homer; L. Lohmann: Homer als Erzähler: Gymnasium 99 (1992).

Богове и герои: Н. Р. Шопина. Изображение любовного чувства в гомеровском эпосе: Вестник древней истории, 1975, 1; R. von Schelia. Patroklos. Gedanken über Homers Dichtung und Gestalten, 1943; P. Chantraine. A propos de Thersite: Aniquité classique 32 (1963); J. H. Redfield. Nature and culture in the Iliad: the tragedy of Hector, 1975; C. H. Whitman. The heroic paradox, 1982; W. Kraus. Götter und Menschen bei Homer, in: W. Kraus Aus Allem Eines. Studien zur antiken Geistesgeschichte, 1984; P. Pucci. Odysseus Polytropos, 1987.

©Богдан Богданов

ОМИРОВИЯТ ЕПОС
Трето електронно издание. София, 2006

www.bogdanbogdanov.net
