

ЗА НЯКОИ ОСНОВНИ ПРИНЦИПИ НА СРЕДНОВЕКОВНАТА ЕСТЕТИКА

(Върху материал от житийната литература)

Красимир Станчев

Да се говори за средновековното художествено творчество, като се излиза само от нашите съвременни разбирания за художественост и за творчество, значи да се говори за нещо, което не съществува. Не съвсем ясният и за нас термин „художественост“ произлиза от старобългарското съществително **ХУДОЖЕСТВО** (гръцкото *ἡ τέχνη*), което означава занаят, изкуство в смисъл на умение. А що се отнася до термина „творчество“, той, както отбелязват изследователите,¹ започва да се свързва с човешката дейност едва от Ренесанса насам. През Средновековието способността да твори се счита за неотменим атрибут на бога. В пролога на своя Шестоднев Йоан Екзарх пише, че хората **„вещи ты събраниище готовы образы творять“** за разлика от бога, който наистина твори, защото създава от нищото: **„А ТВОРЬЦЬ ВЕЛНЬКЫН НН СЪЗДАД ТРЪБОУКТЬ, НН ВЕЩН“**². Следователно за Средновековието словосъчетанието „художествено творчество“ би се явило недомислие, тъй като едната му съставка се отнася до човешкия майсторлък, а другата — до способността на трансцендентното божество да твори.

Естествено, ако пък излизаме само от средновековните понятия, би трябвало да застанем на позициите на теологията и в най-добрия случай по думите на С. С. Аверинцев да пишем „за какво-то неведомого мыслителя этой эпохи трактат, который он почему-то упустил написать вовремя“³. И в единия, и в другия случай едностранчивата постановка на въпроса е логически погрешна, а оттам и получените изводи биха били неверни. Остава един единствен път, все по-често сочен от изследователите — да се води диалог между понятийните системи на нашето време и Средновековието, неизбежната модернизация на проблема при съвременния научен анализ да се неутрализира (поне отчасти), като постоянно се държи сметка за неговите измерения в собствената му епоха.

¹ Вж. Е. Panofsky. *Idea*. II Aufl. Berlin, 1960; С. С. Аверинцев. Золото в системе символов ранневизантийской культуры. — Ввз: Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973, с. 44.

² По изд. на R. Aitzetmüller. *Das Hexaemeron des Exarchen Johannes*. T. I. Graz, 1958, S. 7—9.
³ С. С. Аверинцев. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики. — В: Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975, с. 397.

Съвременната теория на литературата свързва понятието „художественост“ (като специфичност, а не в смисъл на качество) с понятието „образност“, с образното мислене. И тук именно могат да се потърсят допирни точки с теоретическите постановки на Средновековието, тъй като категорията „образ“ заема централно място в концепциите на редица средновековни мислители. И пак се налага една уговорка. Естетиката като самостоятелна философска дисциплина се оформя едва в новото време и Средновековието (както и античността) явно е преживявало някак не само без термина, но, както справедливо отбелязва и С. С. Аверинцев,⁴ и без самото понятие „естетика“. Това, което ние бихме нарекли естетически възгледи, е имплицитно в общофилософските схващания на Средновековието и най-често е свързано с теорията на познанието (гносеологията). В този факт намира отражение една от основните особености на средновековното мислене — неговата ориентираност повече към принципите на образното, отколкото на логическото познание.⁵

Средновековна България използва теоретическия арсенал на Византия, поради което за изясняване на интересующите ни въпроси трябва, макар и накратко, да се спрем на византийската теория за образа. На нея и на нейното разпространение в славянския свят са посветени специални изследвания,⁶ затова тук ще бъдат изложени само общите положения.

В основата на византийската (и изобщо на средновековната) теория за образа стои концепцията на Псевдо-Дионисий Ареопагит, възникнала по всяка вероятност през втората половина на V в.⁷ Търсейки начин за преодоляване на противоречието между необходимостта от познаване на трансцендентното (божественото) и неговата непознаваемост по сетивно-логически път, Псевдо-Дионисий стига да категорията „образ“, която изпълнява посредническа функция и прави възможно „познаването на непознаваемото“. Според него „видимите неща са изявиени образи (*εἰκοναὶ εἰκόνοει*) на невидимите“ (Послания, X). „Чрез сетивни образи (*αἰσθηταῖς εἰκόνοει*) — пише Псевдо-Дионисий — ние се възвеждаме (*ἀναγόμεθα*), доколкото е възможно (*ὡς δυνατόν*), към съзерцаване на божествените неща“ („За църковната йерархия“, 1,2).

Приведените цитати разкриват няколко основни момента, свързани с характеристиката на понятието „образ“ у Псевдо-Дионисий. В образа се извява (*εἰκοναῖοι, ἐκφαίνω*) първообразът, трансцендентната първопричина. На това Псевдо-Дионисий обръща специално внимание: *ἐν εἰκόνι τὸ ἀρρέτιον ἐκφανόμενον* („За божествените имена“, 4,4) и този въпрос става особено актуален в иконоборческия период, когато иконопочитателите (и особено Йоан Дамаскин)

⁴ Предварительные заметки. . . , с. 371.

⁵ Срв. В. В. Бычков. К вопросу о восточнохристианской гносеологии. — В: Историко-философский сборник. Изд. МГУ, М., 1971.

⁶ Вж. В. В. Бычков. Образ как категория византийской эстетики. — Византийский вестник. Т. 34. М., 1973; Кр. Станчев. Концепцията на Псевдо-Дионисий Ареопагит за образното познание и нейното разпространение в средновековна България. — В: Старобългарска литература, изследвания и материали, кн. III (под печат) и посочената в тези статии литература.

⁷ Тази концепция е развита в т. нар. „Ареопагитики“, включващи пет книги: „За небесната йерархия“, „За църковната йерархия“, „За божествените имена“, „За мистичната теология“ и „Послания“ (10 на брой). Гръцкият им текст е паралелен латински превод е издаден от J. -P. Migne. Patrologiae graecae tomus III. Paris, 1857. Цитатите тук са по това издание, като в скоби е посочено названието на съчинението, а цифрите означават съответно главата и параграфа. За времето и средата, в която са възникнали тези съчинения, приспавани за авторитет на живелия през I век християнски деец Дионисий Ареопагит, както и за възможния им автор вж. Ш. И. Нупубидзе. Петр Ивер и антично философско наследство. Тбилиси, 1963 (там подробно е разгледана и цялостната философска система, изградена в Ареопагитите, нейните корени в античността и нейното разпространение и влияние през Средновековието и Ренесанса).

се занимават подробно с него, изграждайки разсъжденията си върху формулировките на Псевдо-Дионисий. Вторият момент е възвеждането (*ἐν εἰκότι*) чрез образа към известно познание за божественото. Тук се акцентува върху психологията на възприемането — образът, особено в изкуството, оказва значително влияние върху извънсъзнателната (емоционалната) страна на психиката и по този начин изпълнява своята гносеологическа функция. Третата особеност на образа е относителността на неговото въздействие. Той възвежда към първообраза „доколкото е възможно“ (*ὡς δυνατόν*). Тази относителност е двустранна: доколкото е възможно изобщо познание на трансцендентния първообраз и доколкото конкретната личност има необходимата нагласа (способност за „божествено озарение“). С тази страна на образа се свързва и друга важна особеност — неговата многозначност. Художественият образ (и образът въобще) се схваща от средновековното съзнание не само и не толкова като изображение на реално съществуващ обект, но и символично, като носител на скрит, таен смисъл. Следователно по своята същност образът предполага тълкувание, интерпретация. Но тълкованията могат да бъдат различни — ако не по обща насоченост, то по степен на проникване в тайния смисъл, във втория план на изображението. А с отдалечаване от епохата, която го е създала, образът може да се възприема и в своята чувствено-изобразителна конкретност, да загуби символичния си смисъл (поне в известна степен). С други думи, неговата многозначност се проявява в различни насоки.

Именно тази многозначност на средновековното изкуство понякога води до научни интерпретации, неадекватни на неговото възприемане в естествената му среда на битуване. Понякога изследователите говорят за елементи на реалистичност и за повишен интерес към действителността там, където средновековното съзнание в същност е виждало религиозни символи. Естествено действителността присъства в художествените произведения на Средновековието, но в духа на теорията за образа тя се осмисля в религиозен план. На същата трансформация се подлагат и произведения, възникнали извън християнската религия, но включени в нейната образна система — например сборникът от древноеврейски обредни (сватбени) песни, включен в Стария завет под названието „Песен на песните“ и приписван на цар Соломон. Чувствено-еротичното съдържание на този текст е получило религиозно тълкуване и в образа на възлюбения средновековният човек е виждал Исус Христос, в образа на възлюбената — християнската църква и т. н. „Песен на песните“ оказва значително влияние върху стила на писателите от Търновската школа. Патриарх Евтимий например в заключителната похвала на Петка Търновска (в неговото житие за нея) изгражда образа на светицата, като използва цитати от „Песен на песните“ и доближава собствените си слова до нейната поетическа образност. Но дали това трябва да се оценява като нов момент в поетиката и в естетическите възгледи, при който вниманието се съсредоточава върху чисто човешки чувства? Едва ли. Това е нашето съвременно виждане, което не съвпада с възприятията на българина от XIV—XV в. За тези възприятия е показателна мисълта на самия Евтимий в посланието му до Киприан: „Тѣмъ же и Соломонъ въ пѣснехъ сице некако о цркви на знамена. . .“⁸

Детайлизирайки своята концепция за образното познание, Псевдо-Дионисий Ареопагит говори за два вида образи — подобни и неподобни: „Два са начините на священото изявяване. Единият, както е естествено, изявява чрез подобни свещеновидни образи (*ὁμοίων ἱεροτύπων εἰκόνων*); другият — чрез неподобни образотворения (*ἀνομοίων μορφοποιῶν*). . .“ („За небесната йерархия“, 2.2—2.3). Без да се задълбочаваме в подробен анализ на тези два вида, трябва

⁸ E. Kałużniacky. Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius. Wien, 1901, S. 228.

да отбележим, че подобните образи в естетически план се свързват с традициите на античността (и по-точно на античния „мимесис“), а неподобните, на които в системата на Псевдо-Дионисий се придава по-голямо значение, ѝ се противопоставят, те се изграждат, като се отрича „грубата“ материална действителност. Верен на своя диалектически метод, Псевдо-Дионисий, след като обособява двата вида образи, говори за тяхното съчетаване, за едновременното им функциониране в рамките на цялостния образ. Именно в присъствието на неподобието във всеки конкретен образ трябва да се търси вътрешното теоретическо обосноваване на символичността в средновековното изкуство, многократно изтъквана като негова специфична черта.

И още едно много важно положение в концепцията на Псевдо-Дионисий. Той говори за единство на и ч р е з многообразието и изтъква, че единосъщното божество има множество изяви, както многото свещи в църквата дават единния образ на светлината „и както многото отпечатъци на един печат принадлежат на първообразния печат“ („За божествените имена“, 2.5). В естетически план това означава, че многото изображения на един и същ обект (например няколкото жития, похвални слова и служби на един и същ светец) в различна степен и по различен начин изграждат неговия единен образ. От друга страна, множеството еднотипни образи от действителността „изявяват“ същността на един архитип, схващан като абсолютен трансцендентен първообраз. В художествената практика на Средновековието това положение е много важно. Върху него почива един от основните принципи на средновековната естетика — принципът на отъждествяването.

Разгледан като единно понятие, образът у Псевдо-Дионисий е преди всичко гносеологическа категория. Но схващането за материалния свят като образ (отражение) на трансцендентния (божествения), търсенето на скрит, символичен смисъл във всеки реален обект говори за едно първично художествено отражение на действителността, митологично по своята същност, макар и формулирано в логически философски концепции.

Трябва да се отбележи и още нещо. В системата на Псевдо-Дионисий на художествените образи се отрежда място сред религиозните тайнства, т. е. те заемат в йерархията на образите по-високо място от природните обекти, схващани като образ. Но средновековното изкуство, макар и със специфичните средства на своята поетика, изобразява реалния, видимия свят, тъй като трансцендентното не подлежи на пряко изобразяване, както многократно изтъква и Псевдо-Дионисий. С други думи, имаме работа с известната още от Платон триада: идея (трансцендентна първопричина) — материално възплъщение на едната (реално съществуващите неща) — художествено изображение. Но докато Платон отрича познавателната и възпитателна функция на „подражателното“ изкуство, Псевдо-Дионисий придава първостепенно гносеологическо значение на художествените образи, чрез които, по неговата терминология, се извършва „неподражаемо подражание“ (*ἀμιμνητον μιμήσις*) на невидимото и нямащо образ (т. е. трансцендентното). Това положение е във връзка със спецификата на средновековното изкуство, което чрез деформиране на действителността в изображението се стреми да постигне трансцендентната същност на нещата и явленията.

От казаното е ясно, че за Псевдо-Дионисий образът е преди всичко знак, чрез образа се означава — *σημαίνεται* (в среднобългарския превод на Ареопagitиките — знаменатесе). Обособявайки художествените образи и поставяйки ги по-високо от материалния свят, Псевдо-Дионисий установява между изкуството и действителността отношения като между две знакови системи, чрез които последователно се предава информация за трансцендентното. Запазвайки идеята за двете знакови системи (тъй като тя отразява реалното състояние на нещата в средновековното изкуство), но размествайки съобразно със съвремен-

ните материалистически разбирания местата на действителността и трансцендентното, получаваме действителния път на средновековното образно познание: действителност — мит — художествен образ. И тъй като митът (включително християнският) представлява първична, неосъзнато-художествена обработка на действителността, в същност имаме работа с две художествени системи, чрез които се изобразява (моделира) действителността.

Всичко това ни позволява да формулираме основния естетически принцип на средновековното изкуство — принципа на двойното отражение на действителността. В съответствие с него художественият образ не се изгражда като пряко авторско осмисляне на определени явления от действителността, а като отражение на митологичната представа за тях. Действителността се отразява в изкуството, пречупена през призмата на християнската митология.

Този принцип, макар и не така формулиран, е добре известен на изследователите на средновековното художествено творчество, но последиците от него винаги не вземат под внимание. В резултат на това често се допуска грешката да се разделят елементите на средновековното литературно произведение на „религиозна обвивка“ и „късчета действителност“, скрити зад нея. А на практика имаме осмисляне на действителността чрез митологическите представи, което води и до съответните деформации на действителността при нейното моделиране в художественото произведение. Нещо повече. Понеже принципът на двойното отражение е валиден за всички сфери на духовния живот през Средновековието, на него се подчинява и литературата, която само условно, когато се отнася до средните векове, бихме могли да наречем научна, документална и пр. По същество тя е художествено-научна, художествено-документална, тъй като навсякъде присъства религиозно-митологическото осмисляне на фактите и явленията, тяхната първична неосъзнато-художествена обработка. От друга страна, литературата, която, пак условно, бихме могли да наречем художествена, има за средновековния човек същото документално звучене, както и споменатата по-горе.⁹ Средновековието не признава откритата художествена измислица. Друг е въпросът, че тя обективно съществува, породена от същия този принцип на двойното отражение.

* * *

Може би най-добра илюстрация на казаното дотук ни предлага средновековната агиография и в частност житийният жанр.

Житията са един етап в развитието на биографичната литература. Техните герои по правило са исторически личности, чиято реална биография ляга в основата на житието. Това напълно важи и за старобългарските жития — от Кирил и Методий до Пимен Зографски техните герои са или български църковнорелигиозни и културни дейци (Кирил и Методий, Климент, Наум, Иван Рилски, Гавриил Лесновски, Прохор Пшински, Йоаким Осоговски, патриарх Йоаким I, Патриарх Евтимий, Пимен Зографски), или българи, загинали като мъченици (Зографските мъченици, Георги и Никола Софийски), или герои от чужд произход, чиито мощи се пазят в България (най-вече Търново) и това поставя вън от всяко съмнение (за средновековния човек) истинността на разказваното за тях

⁹ Е. Ауербах, сочейки два изходни модела в развитието на европейските литератури — Омиров и вехтозаветен, изтъква като специфични черти на втория вярата в истинността на разказваното, многозначността, необходимостта от тълкуване. Изобщо наблюденията на този автор, основани върху библейските легенди, разкриват много точно основните черти на средновековното християнско изкуство и в частност съвпадат с основните моменти в изложението по-горе разсъждения, основаващи се върху друг материал от същата духовна сфера. Срв. Э. Ауэрбах. Мимесис. Изображение действителности в западноевропейской литературе. М., 1976, първия очерк — „Рубец на ногѣ Одиссея“.

(Иларион Мъгленски, Михаил Воин, Петка Търновска, Филотея, Йоан Поли-
вотски).

И така образите на героите в старобългарските жития имат своите реални прототипове. Но всички те се свеждат до три основни типа в зависимост от деянията, поради които са провъзгласени за светци. Това са или църковни архиепери и дейци на официалната култура, които поради общия характер на дейността си могат да се обединят в един тип — апостолски, или герои, които се прославят с отшелнически подвизи, с основаване на манастири и пр., т. е. монашески тип, или най-сетне герои, загинали мъченически за вярата (а през XVI в. това значи и за народността) — мъченически тип.¹⁰ Всеки един от тези три основни типа агиографски герои има своите митологически прототипове в Новия завет — апостолите, пустинния живот на Йоан Кръстител, смъртта на първомъченик Стефан. Върху тези митологически прототипове се изгражда предварителната представа, моделът на отделните типове житийни герои.

Посочените три основни типа и техните митологически прототипове също не са първични. При един по-задълбочен семантичен анализ се установява, че те имат един общ първообраз и това е централната фигура на християнската митология — Исус Христос. Митологемата Христос отразява най-съществени-
ните черти на християнската религиозно-философска система, която като всяка обективноидеалистическа концепция не може да избегне митологическите пред-
стави.¹¹ Естествено това не е примитивната митология на древните общества, а една конструктивно-логическа система, в която се очовекотворява не природата, а философската идея за абсолютното сливане на земното и трансцендентното, материалното и идеалното. Такъв философско-трансцендентален характер придава на митологията още Платон, а чрез неоплатониците бива усвоен и от християнските мислители.

В теоретически план образът на Исус Христос може да бъде разгледан като изходен модел за образите на християнските герои, които се пораждат от него чрез поредица от трансформации. Първата трансформация е субстанци-
ална. У Христос опозицията „материално — идеално“ (човешко — божествено) е снета в трансцендентен план. Но християнските герои не са богове, а хора, и за-
това противоречието между тялото и душата се запазва. Възвисяването към транс-
цендентното у тях се извършва чрез елиминиране на телесното за сметка на ду-
ховното. Бидейки хора, те могат да се доближат до човешката същност на Христос,
до неговите човешки изяви и по този начин да осъществят „възвисяването“ на
душата.

Това и става в християнската литература. В образите на новозаветните, а след това и на житийните герои се повтарят отделни елементи от земното битие на Исус Христос. Апостолите просвещават и кръщават народите, както Исус преди това разкрива пред своите избраници истината и ги посвещава в нея. Мъче-
ниците се подлагат на страдания и смърт, подобни на неговите. Отшелниците се отдалечават в „пустиня“ и подобно на Исус (срв. Мат., 4,1—16) се борят с
дьяволските изкушения, отдавайки се на пост и молитва. С други думи, втората
трансформация на изходния модел се състои в неговото разчленяване. От един-

¹⁰ Единственият старобългарски герой, който не принадлежи към тези три типа, е Михаил Воин. Византийската агиография (а оттам и преводната старобългарска) познава и други светци-
воини. В старобългарската агиография не са застъпени някои типове, широко разпространени
в други литератури — светци-царе (в сръбската, руската и отчасти византийската агиография)
светци-юродиви (византийската и руската) и др.

¹¹ Както не ги избягва и един философ от такъв мащаб, какъвто е Платон (въпреки крити-
чното му отношение към старите, традиционните митове). За особеностите на неговата „транс-
цендентална митология“ вж. А. Ф. Лосев. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон.
М., 1969, с. 210—217, 557—567 (богата библиография на с. 707—709).

ния митологически образ се пораждат няколко основни типа герои (с техните новозаветни прототипове).

Третата трансформация състои във възникването на конкретни варианти на трите основни типа, т. е. конкретните агиографски герои. И тъй като те имат своите реални прототипове, стигаме до въпроса за взаимоотношенията между реален и митологически прототип, за съчетаването на реалното и митологичното в съзнанието на средновековния автор. За неговия дедуктивен подход житията дават редица примери, в някои случаи по-красноречиви от каквито и да било теоретически разсъждения. Анонимният автор на житието на Йоаким Осоговски например започва с Исус Христос, който „ЕДНЪЕ НМЪЕ БЕСЪМЪРЪТЪЕ“; след това говори за апостолите, озарени от светия дух; после за мъчениците — „ИСТНННН

же рабы хвы. пѣвннцн страстѣ его“ и накрая за отшелниците, към които принадлежи и героят на житието.¹² С други думи, посочен е изходният модел, трите основни типа герои, подобни на една или друга негова страна, за да се стигне до третата степен — конкретния герой. Впрочем тук има още един интересен момент. Свързващо звено между типа и героя в случая се явява краткият разказ за трима негови предшественици — Иван Рилски, Прохор Пшински и Гавриил Лесновски.

Всичко това разкрива следния психологически механизъм в съзнанието на твореца-агиограф: изграждайки образа на реална историческа личност, той първо я поставя в един ред с агиографски образи, с които тя е сходна по своите деяния, причислява я към определен тип християнски герои, който от своя страна наподобява някоя от страните на изходния модел. За да се превърне в агиографски герой, реалната личност и по-точно представата за нея трябва да отговаря на определени изисквания, породени от митологическите представи на християнството. Следователно отново се допираме до формулирания вече принцип на двойното отражение. Но казаното ни позволява да видим как той се реализира практически в творческото съзнание. На преден план изпъква отъждествяването на конкретната личност с агиографски герои от определен тип, причисляването ѝ към този тип, класифицирането на явленията в системата на християнските ценности.

Така стигаме до втория принцип на средновековната естетика — принципа на отъждествяването. Отделните явления от действителността интересуват средновековния творец не с индивидуализиращите ги черти, а с това, което дава възможност да бъдат отъждествени с определен митологически прототип, да бъдат разглеждани като конкретни варианти на един инвариантен тип. Индивидуалното се разглежда само като доказателство за принадлежността към общото. Тук е уместно да се припомним Псевдо-Дионисиевото сравнение на образа с печата. Конкретните образи в различна степен изявяват същността на инвариантния първообраз — така, както множеството отпечатьци на един и същ печат, макар и различаващи се поради различието на повърхностите, върху които са положени, принадлежат на първообразния печат.¹³

Принципите на двойното отражение и на отъждествяването функционират и в тези по-редки случаи, когато образът на агиографския герой се изгражда не пряко въз основа на реален прототип, а при значителна предварителна народно-легендарна или литературна (нехристиянска) обработка. Изследователите сочат доста византийски жития, които представляват християнска обработка на стари

¹² Цит. по Йорд. Иванов. Български старини из Македония, II изд. С., 1931, с. 405—407.

¹³ Явлението отъждествяване в теоретичен план е много точно характеризирано от Ю. М. Лотман (Структура художественного текста. М., 1970, с. 349—353), неточен и поради това основателно критикуван от специалистите е само предложеният от него термин „естетика тождества“, който тук заменяме с „принцип на отъждествяването“.

легендарни мотиви.¹⁴ В старобългарската литература има само един такъв герой — Михаил Воин. Разбира се, въпросът в повечето случаи не може и не бива да се решава еднозначно. По всичко изглежда, че много често имаме работа с по-сложно явление. Даден реален прототип получава първична легендарна обработка, която от своя страна става основа на агиографското произведение. С други думи, героят има не пряко легендарен произход, а легендарното е насложено върху реален прототип. Но това не променя нещата по принцип. Приемайки легендарните сведения за биографично достоверни, агиографът ги подлага на същата обработка, на която подлага и резултатите от личните си наблюдения в други случаи. За него практически няма значение дали разказаното съответства на реалната биография на героя или не. Важното е да се намерят тези опорни пунктове, които да позволят отъждествяването, причисляването на героя към определен агиографски тип. Ако през призмата на християнските религиозно-митологически представи нещата изглеждат правдиви, значи те са истинни — такава е логиката на средновековното творчество.

Тук възниква въпросът за мястото на творческата измислица в средновековното изкуство, в частност в житийната литература. Вече бе споменато, че тя обективно присъства, макар че субективно средновековният автор я отрича. Причините за появата ѝ се крият в принципите на двойното отражение и на отъждествяването. Пречупването на информацията за реалния прототип през призмата на религиозно-митологическите представи, отъждествяването му с определен тип герои води до редица трансформации и деформации на действителността. Първо, от реалната биография на героя се подбират само тези моменти, които съответствуват на общата представа за дадения тип светец или с малко усилия могат да бъдат приведени към нея. Този подбор обикновено остава скрит от читателя (слушателя) на житието — авторът създава илюзията, че описва всички съществени деяния на героя или най-малко, че и неописаните са от същия порядък. Но някои автори, особено в ранния период на византийската агиография, открито декларират подбора на фактическия материал за целите на своето съчинение (това прави още един от основоположниците на агиографската литература — Евсевий Кесарийски — в биографичното си съчинение за Константин Велики). Но подборът на фактите в съответствие с представите за типа герой е по-скоро момент от характерната за Средновековието идеализация, но още не е творческа измислица. Тя се появява, когато авторът започне да приписва на героя деяния, които той не е извършил, но които би трябвало или би могъл да извърши в съответствие с изискванията на типа. Така възникват не само чудесата на светците и мощите им, които са задължителен елемент за агиографията, но и редица сюжетни детайли, които на пръв поглед изглеждат напълно правдоподобни. Те се създават по подобие на други, реални или легендарни случаи от живота на светца; по аналогия с деянията на други герои от този тип или пък — което е особено интересен момент при разглеждане на поетиката — като сюжетно разгръщане на традиционни тропи (най-често метафори). Например в редица жития библиейският израз „хляб ангелски яде човекът“ (Пс. 77.25) се разгръща в сюжетно повествование за това, как светецът с божия (чрез ангелите) помощ нахранва неочаквано посетилите го хора (например в епизода с пратениците на цар Петър в Народното житие на Иван Рилски). Несъобразяването с тази страна на житийната литература и с обективното присъствие на художествената измислица в нея води понякога до надценяване на житията като исто-

¹⁴ Вж. по-подробно С. В. Полякова. Византийские легенды как литературное явление. — БВБ: Византийские легенды, Л., 1972, с. 248—254 и посочената там литература.

рически извор, до представяне за научна биография на даден средновековен деец на некритичния преразказ на неговото житие, освободен само от очевидно фантастичните елементи, свързани с чудеса.

Принципите на двойното отражение и на отъждествяването представляват естетическата обосновка на средновековната поетика,¹⁵ определяна най-общо като традиционна. Като основна форма за художествената реализация на тази традиционност се сочат етикетът¹⁶ и (или) канонът¹⁷. Доколко е целесъобразно използването и на двата термина, различни явления ли се означават с тях или едно явление, или пък две страни на една и съща особеност на средновековната поетика — това са въпроси, на които в момента трудно може да се даде категоричен отговор, тъй като самото явление (явления) не е проучено достатъчно пълно. Тъй като това е тема за отделно изследване, далеч надхвърлящо рамките на една статия, тук ще се огранича само с някои общи съображения.

Традиционността на изображението възниква именно в процеса на отъждествяването на героя с типа и митологическия прототип и се свързва колкото с творческото съзнание, толкова (даже в по-голяма степен) и със съзнанието на възприемателя. Принадлежността на героя към определен тип изисква традиционност на обрисовката, за да може читателят (слушателят) чрез познатите нему сюжетни ситуации и езиково-стилистични средства да извърши „разпознаването“ на типа в чертите на конкретния житиен герой. С други думи, чрез каноничността (етикетността) средновековното изкуство изпълнява знаковите си функции, на които така държи Псевдо-Дионисий Ареопагит и след него цялата средновековна естетика. Чрез каноничността (етикетността) се постига възприемането на митологичната семантика на житийния образ или от гледище на средновековния човек „възвездането към божественото“.

Това положение има пряко отношение към литературоведския анализ на всеки отделен средновековен текст, в частност на всяко житие. Още от миналия век славистиката проявява известна склонност да „прескача“ общите места, библейските цитати, риторичните „излишества“ и да търси извън тях и независимо от тях историческото градиво на художествения образ. А в действителност спецификата на този образ се изгражда в текста именно благодарение на непрекъснатото взаимопроникване на конкретния разказ и библейския цитат, на индивидуалното и общото, на „документалното“ и риторично-обобщаващото. Неслучайно норвежкият изследовател Бьортнес в доклада си пред Седмия международен конгрес на славистите определя като една от двете основни насоки в бъдещите изследвания върху древноруските жития „анализа на отношенията между повествование (narration) и цитат (quotation) в отделните текстове“¹⁸. Възбуждането на асоциации с предшествуващи (библейски и агиографски) текстове е един от основните механизми, чрез които средновековното литературно произведение изпълнява художествените си функции.

¹⁵ Сред все по-често появяващите се напоследък изследвания върху поетиката на средновековната литература се открояват обобщаващите трудове на Д. С. Лихачев. *Поэтика древнерусской литературы*. Л., 1967 (II изд., Л., 1971) и на Р. Zumtor. *Essai de poétique médiévale*. Paris, 1972.

¹⁶ Терминът „етикет“ бе въведен в литературоведската медиєвистика от Д. С. Лихачов, който посвети на анализа на това явление отделна глава в своята „Поэтика...“.

¹⁷ Опит за определяне на понятието „канон“ и интересни конкретни изследвания съдържа сборникът „Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки“. М., 1973.

¹⁸ J. Börtnes. *Structures in Hagiography*. — VII Międzynarodowy kongres slawistów. Streszczenia referatów i Komunikatów. Warszawa, 1973, p. 674.

Двойственият характер на средновековното литературно произведение, проявата на набелязаните тук основни особености на всичките му структурни нива изисква особено внимание при анализа. Многозначността на текста понякога може да подведе и най-добрите специалисти. Така например, разглеждайки израза „красны ноги“ в Елифаниевото житие на Стефан Пермски, Д. С. Лихачов го определя като абстрактен символ.¹⁹ Но, както бе посочено от друг изследовател, на нивото на религиозната образност той се оказва съвсем конкретна синекдоха (при това от традиционния фонд на християнската литература).²⁰ В случая не се касае за грешка, а за непълнота. Въпросният израз е и едното, и другото и ако го възприемем само в художествен план, рискуваме да не видим тази пълнота на значението, в която го е възприемал средновековният читател, а това може да доведе до едностранчивост в обобщаването на наблюдаваните явления.

Последният пример ни връща към изразената в началото мисъл, че при съвременния литературоведски анализ на едно средновековно произведение и на средновековното изкуство като цяло винаги трябва да се използват като коректив средновековните естетически схващания и произтичащите от тях особености на средновековната поетика. А доминиращи принципи в тези естетически схващания са принципите на двойното отражение и на отъждествяването. В тяхната светлина могат да намерят обяснение особеностите на средновековната идеализация, характерът на героичното в средновековното изкуство, спецификата на изобразителната система. От тях трябва да се тръгне и при изучаването на поетиката на старобългарската литература, което е актуална задача на литературната ни медиевистика.

¹⁹ Человек в литературе древней Руси, II изд. М., 1970, с. 78.

²⁰ М. Ф. Мурьянов. Об одном образе у Елифания Премудрого. — Русская литература, 1975, кн. 3, с. 223.