

ЛИТЕРАТУРНИЯТ ГЕРОЙ ПРЕДИ ЛИТЕРАТУРАТА

Богдан Богданов

Терминът „литературен герой“ става все по-непопулярен. Причината е може би в това, че ако не изобщо поне в един от своите аспекти човекът в съвременната художествена литература клони към негероичност. А терминът герой продължава да излъчва своето етимологическо значение, идеята за изключителност, за дейтелност и за съдба, надхвърлящи възможностите на реалния отделен човек. Така че ако явлението съвременен художествен човек включва и пасивния персонаж, пресечна точка на обстоятелства, и активния героен тип, очевидно терминът герой изразява точно и неусловно второто проявление, докато, употребен за първото, остава впечатление за „противоречие в определенията“.

Но дали съвременният художествен човек е застъпен равноправно и в едното, и в другото проявление? Да не би само първото, само пасивният персонаж да е художественото изражение на съвременния човек, а активността, героическото, по-рано притежание на едного, в съвременността да е поделено между многото реално образени индивиди и в този смисъл да не стои като проблем пред съвременната художествена литература?

Въпросът е има ли обща основа художественото конципиране на човека в миналото и днес или съвременността е скъсала с традиционната литературна антропология. Крайните отговори естествено са два. Според единия съвременното художествено конципиране на човека няма нищо общо с традиционното, идещо от предлитературните форми героическо виждане, неспособно да различи индивидуалното от общото, смесващо колективните човешки и космическите сили с образа на отделния човек. Вторият отговор — изображението на човека в художествената литература е принципно митологическо, винаги означаващо в отделната съдба общи положения, винаги внасящо в нея колективни и дълбиннопсихологически интенции от наиндивидуално естество. Крайностите сами се подчертават. Втората позиция изключва възможността художественото изображение на човека да претърпява развитие, докато първата в името на еволюцията е склонна да смята, че между ранната фаза на художествената литература и съвременното ѝ проявление е настъпил срыв.

Отдавайки дължимото на втората позиция за един минимум истина, трябва да противопоставим на първата трезвото твърдение, че колкото и еволюирало да е литературно-художественото съзнание, то пази в наследство комплекс, който едва ли може да се преодолее, понеже е един вид проява на същността на художественото изображение. Думата е за това, че в границите на художествената литература е почти невъзможно да се мисли атомарно за човека, респ. за човешката действителност и за света, напълно аналитично и статично. Условността на изображението, образността, това особеното и общото да се представят кон-

кретно, има съответствие в неизбежното въвлечане на значения от сферата на природния свят и на човешката група в изобразената отделна човешка съдба.

Силата на този „героически“ комплекс на художествената литература се усеща в модернистическите експерименти на нашия век, в многобройните опити да се създаде абсолютно негероен герой. Усеща се най-напред в това, че те имат художествен ефект, доколкото пародират активния героен тип, т. е. доколкото предполагат неговото наличие. Особено ясно защитена е героината специфика като един вид мироглед, който може да се преобръща, но не и да се премахва, в творчеството на Кафка. Сведе ли се човекът до скръбно повтаряща се пасивност, която преживява едно единствено общо положение, останалите общи положения, коямическите и колективните човешки интенции, откъснати от този човек, не напускат художественото пространство. Функционално преобразувани, те преминават върху художествените обстоятелства. Също както във вълшебната приказка, човешкото става външно на човека. Променя се типът съотношение, но съотношението се запазва. Това означава, че независимо от пренасянето на героическото в стихията на художествените обстоятелства то продължава да действа в художествения текст.

Като говорим за героен комплекс на художествената литература, наследен от предлитературната фаза, от героическата митология, същевременно не можем да се съгласим, че минимумът общност между митологическото и художественото конципиране на човека изчерпва същността на художественото конципиране и че то е митологическо в принципа си. Художественото конципиране само напомним митологическото. При това общият момент е формално положение, нуждаещо се от съдържателна преработка, за да стане художествено специфично.

Различните начини на градене на съдържанието дори вътре в едно и също, художествено произведение издават, че става дума за художественопоетичен а не за митологически текст. Най-добрият пример е Омировата „Илиада“, така митологическа, но вече художествено произведение. Усеща се дори само по това, че колективнородовите интенции в образа на Ахил са имплицирани по митологически, а у Хектор са предмет на обсъждане, експлицирани са в сферата на съдържанието. В реалистическите епопеи на XIX в. това съотношение на образ и общо значение е несравнимо по-многообразно. Така че ако изобщо има смисъл да се говори за героиния мит на Стендал или Балзак, той навярно е изключително комплексен. Евентуалната му прилика с инициацията на митическия герой сочи някакви параметри на възможностите за осъзнаване на човешката действителност, но не и същността на Стендаловата героиня концепция.

Изразяваме се донякъде риторичнообразно, като казваме, че героиният комплекс на художествената литература е наследен от предлитературните митологически форми. Вярно е, че в литературната история съществуват периоди, които са белязани от някакъв митологически тип мирогледно конципиране. Такъв е случаят с древната елинска литература, чието развитие може да се разглежда като бавно и в края на краищата само в компромисен вид осъществено отделяне от една митологическа концепция за света и човека. Но в повечето случаи дори при пряка зависимост и при осъзнато връщане към древна митологическа или фолклорна героическа концепция за човека героическият комплекс не само се наследява. Той възниква и наново, в ново съотношение на конкретен образ и общо значение. Дали това съотношение ще бъде от митологически или от художествен тип, зависи от конкретно историческите обстоятелства.

Вярно е, че литературната традиция се изразява и в това, че препредава и претъждкува древни митически типове. Доколкото европейската литературна традиция наследява античната, тя е в известна степен продължител на героините комплекси на елинската митология. Разбира се, трябва да се има пред вид, че елинската митология не е нещо еднородно. Но все пак различните митологически

системи създават и различни условия за развитие на художествена литература, а това ще рече, и различен тип геройни комплекси. Най-после следва това, което вече се каза — независимо от традицията геройният комплекс възниква наново в самата художественолитературна степен на развитие и често пъти в опозиция на вече наследените геройни типове. Така че, за да се проникне в механизма на дадена литературна традиция, нужно е да се вземе пред вид многообразието в това съотношение на наследено и наново възникнало.

Колкото и парадоксално да звучи подобно твърдение, осъзнаването на това многообразие е значително по-лесно в културна среда като българската, чиято литература с ускорено и неравно развитие има много извори и ясно изразена опозиция между традиция и актуална насоченост. Принуден да наблюдава подобно развитие, анализиращият е предпазен от опасността да преувеличи значението на традицията и самостоятелността на литературните явления. В този смисъл геройните типове в нашата литература биха предоставили ценен материал по въпроса за художественото концепиране на човека и по-точно по пункта, който ни интересува — многото особени начини за влагане на общочовешки значения в конкретни човешки образ.

Наблюдавайки тия геройни типове, не бива да ни се изплъзва от погледа тяхната европейска, а това ще рече, в определена степен и антична геройна физиономия. Тя е предопределена и от културната ни включеност в европейската цивилизация, но и от ред пряко литературни и културни влияния в XIX и XX в. Тия влияния също са причинили известен античен навей. Тъй че, колкото и слабо да е прякото присъствие на античните геройни структури в съвременността ни, колкото и предимно на културната сфера да принадлежат и само косвено по пътя на творческото самосъзнание да са преминали в художествената литература, все пак те не са без дял в една „европейска“ представа за литературно изображение на човека и на неговия свят, която очевидно е налице в съвременната българска литература.

Естествено не тази представа би трябвало да ни интересува, а своеобразната модификация, в която е застъпена. Изворът на модифициращите сили не е един и бихме сгрешили да го търсим само в една сфера. И ако обикновено го търсим в самата действителност, доколкото литературата е и общокултурен феномен, имаме право да се върнем назад във времето и в старата родина на прабългарите, и в света на древните траки, да се обърнем и към славянския фолклор, и към източното, пренесено у нас чрез византизма. Редно е да се съмняваме, че тия откоleshни културни явления продължават да живеят и днес и че разполагаме с аналитични средства да ги разпознаем. Но независимо от съмнението можем да предполагаме тяхното присъствие — примерно в един от характерните коефициенти на нашата литература: в изначалната и проповедническа приближеност към действителността, в стремежа ѝ да се държи нелитературно.

В този отечествен ъгъл на зрение на фона на по-общия въпрос за подобие и различието между героя на мита и героя на литературното художествено произведение изстъпва един герой, който едва ли е без отношение към културната ни история. Думата е за *Орфей*, породен и развил се първоначално в тракийския културен ареал, а по-късно станал достойние и на елинската култура — литературен герой преди литературата, образ на поет, преди да съществува поезия, и сам герой на поетическо сказание.

Като носител на информация за древната култура по нашите земи естествено е било да привлича вниманието на изследователите у нас. Но тъй се е случило, че все още не му е отделено нужното внимание. Дори сме допуснали да липсват в библиотеките ни няколко специално посветени на героя изследвания на чужди езици. Разбира се, между написаното за Орфей на български има и шедьоври

като есето на Цветан Стоянов, в което, макар и не в отечествен ъгъл на зрение, в темата е проникнато с обхват, можещ да съперничи на митическия.

В случая Орфей ни привлича с една особеност на своето развитие, с това, че в родната си среда той е герой в първичен смисъл на думата, в един тип идеализация, която клони по-скоро към религия. Докато литературен герой той става в елинската културна среда, губейки нещо от характера си, от първоначалната си тракийска закваска, която очевидно не е клоняла към художествена реализация. Оттук и това, което се случва на няколко пъти в античността — склонността на Орфеевия образ да напуска литературата и да се модифицира в една или друга нелитературна форма.

Рисковано е да се смята, че Орфей е между праформите, предопределящи характера на героя в съвременната българска литература. Пък и не разполагаме с аналитически средства, за да го докажем. Сега засега по-наблюдаеми са теоретическите проблеми, които възникват в контекста на тази особеност на Орфеевия образ, и по-точно въпросът, защо конкретно историческата среда, произвела образа, по всяка вероятност не е имала нужда от художествена литература, но защо въпреки това тя е вече налице в древната основа на Орфеевия образ, макар и само във възможност. Литературата в колебание в предлитературния стадий от развитието на образа, а оттук условията за пораждање или непораждање на литература от типа, с който сме привикнали в европейската традиция, отношението на литература и действителност — това са въпросите, за чието разглеждане Орфей и неговото сказание са подходящо поле за наблюдение.

Нашите извори за Орфей са ангийни, предимно елински и предимно литературни. Добавят се изображенията върху вази, представящи основните мотиви на сказанието — свирещия Орфей, заобиколен от животни или мъже, които го слушат, или разкъсването на героя от тракийските жени. Това са извори все късни — най-ранният е от VI в. пр. н. е. и в същност все нетракийски.

В съвременността нееднократно са изказвани съмнения, че образът е достатъчно древен и че е възникнал в неелинското културно пространство. Тия съмнения се разсейват формално от единодушното посочване, че Орфей е тракиец. Те се разсейват по същество и от самото сказание. Колкото и непълно да е, дори в късните си поетически обработки то пази цялостен първобитен комплекс от мотиви с изразено неелински характер.

Най-напред формата, в която е опазен образът в елинските свидетелства, се отличава със синтетичност, непозната за типичните героически образи в Елада. Орфей се представя и като поет (цитират се негови стихове), и като музикант, и като лечител, и като жрец-гадател, и като религиозен реформатор, основател на мистерии, и като цар, и като герой във фабула с приказен характер, представя се и като божество. От друга страна това, което му липсва, е крайно типично за елинските герои — Орфей не е войн и не се преборва с тератоморфически фигури като Одисей, Тезей и Херакъл, които от своя страна са царе, но никога жреци и гадатели.

Наистина тримата герои също като Орфей слизат в подземния свят. Но не слизането е в центъра на техните сказания, а скитането по един широк и многообразен свят. При това Одисей, Тезей и Херакъл стоят далече от поезията и музикалното изпълнение. Вярно е, че в „Илиада“ Ахил е представен да свири на флейта, а в „Одисей“ е казано за Одисей, че разказва „като същ песнопевец“. Но в елинската архаика службата на поета-аед е специализирана. Героят-войн, който може да бъде цар, не може да бъде поет и музикант.

Митът за тракиеца Лян, Херакловия учител по музика, ни е опазил крайно показателен мотив. Разгневен на учителя си, Херакъл го убива с китарата. Елинският герой има свой характер, който се нуждае от музиката и от сакралните значения, законопирирани в образа на музиканта — това именно ни се съобщава об-

разно във факта, че Херакъл изоставил уроците си по китара. Наистина в архаическа Елада поетът-аед пее своето произведение и сам си аккомпанира. Но той не се превръща в подобен герой. Нито за Омир, нито за Хезиод ни е запазена приказка с митологически заряд, каквато притежаваме за Орфей. Да не говорим, че елинският аед не се занимава с лечителство или с магия.

В елинския културен регион за Орфей напомня донякъде жрецът-гадател, който пророкува в стихове. Край него обаче не действуват мотивите за музикалния инструмент, нито за възшебното баяне и магическото въздействие върху природните стихии. Тия мотиви се откриват в образите на някои ранни елински философи — примерно у Питагор и Емпедокъл. Но вече се знае, че в името на своите общи конструкции те имитират неелински идейни образци, а и неелински тип поведение.

Според някои съвременни учени странното съчетание на черти в образа на Орфей издавало действителна личност, чиято дейност била повърхностно митизирана в мотивите, достигнали до нас — ставало дума за елин, подвизавал се сред траките, или за тракиец, последовател на по-древния религиозен деец Залмоксис. Тия тези са съблазнителни и нищо не преци да се приемат на вяра. Но по-голям научен интерес буди митологическото рухо, в което е обезсмъртена евентуалната реално съществувала личност. Трябва да се има пред вид, че то изглежда необичайно, защото се мери с елинска митологическа мярка. А в него ясно личат нишките, от които са сплетени и други тракийски митове. Тъй че, премерено с присъщата му мярка, то би се оказало удивително цялостно и би позволило да се твърди, че в случая с Орфей става дума за герой, нехарактерен за елинското културно пространство и наклонен към еволюция, която едва ли би довела до литература от типа на Омировия епос.

Но какво знаем за етапите и формите на възникването на литературния герой?

Известно е, че най-често първоначалната му проява е героят в първобитния митологически епос. Но още в предходната епоха на приказката този герой е вече пригоден да означаи отделния реален човек, а съдбата му, макар и носеща колективнородови значения, да моделира съдбата на индивида. Тоест героят на приказката е вече подложен на художествено оформление. Върнем ли се още по-назад в епохата на мита, ще открием чистата му предлитературна форма — митическия герой, образа на изключителната личност, организираща повествование, което, макар и да се занимава с нейната съдба, в същност моделира вселената на първобитнородовия колектив. На този ранен етап образността е само средство на мисленето, единствено възможната идеологическа техника.

Образът на т. нар. *герой на културата*, устроител на света и носител на благата на цивилизацията, възниква във всички митологически системи. Често той се оформя на основата на тотема-закрилник на племето, който в едни случаи се антропоморфизира, но в други запазва образа си на животно, за да стане по-късно герой на приказка или на басня. Понякога културният герой е първочовекът, устроител на човешкото общество, който еволюира в божество — създател на света. В други случаи е войн, прочистващ света от тератоморфични фигури. Той създава благата на цивилизацията, като ги открадва от божествата, или ги изработва в своята митическа работилница. В редица случаи културният герой е посредник между тукашния и отвъдния свят, има привилегията да преминава границата между двата свята, да слиза при подземните богове или да се изкачва в живелището на небесните.

Много са неговите проявления. Той бива застъпван като сериозен, но и като космически тип — това е т. нар. трикстер, героят-лакомник и сладострастник, който мамн боговете и се подиграва на утвърдения в племето ритуален ред. Именно в трикстера, прамодела на комическия герой, в аспекта му на пародия

ращ колективнородовия морал за пръв път просветва литературният герой с индивидуален облик.

Различните митологически системи, върху които обикновено се надстроява някакъв тип художествена литература, застъпват в различна форма митическия културен герой — било че в тях се генерализира по-ранен или по-късен етап от неговото развитие, било че различни етапи в различни видове образи попадат в съотношение, което има не само различно повествователно изражение, но и различен мирогледен пълнеж. Възниквайки върху някакъв героен мит, вълшебната приказка или епическото произведение поемат заедно с особенния начин на свързване на общи значения в конкретен образ и мирогледната система на тия общи значения изначалните представи за ориентиране в света. Естествено те са различни в различните културни региони.

Това трябва да се има пред вид в случаите, когато се осъзнава какво представлява елинската митологическа традиция, о която сме обвързани с някои общи параметри на художествено мислене. Разбира се, тя не е нещо единно и това се усеща най-напред в твърде обхватното значение на самото *ήρωας*, термина, който ни занимава в случая, елинската дума, употребявана у нас в руска транскрипция.

Думата е старинна, беше открита върху една табличка от Пилос, следователно е била жива във втората половина на второто хилядолетие пр.н. е. Тя се употребява и за Омировите герои — означава нещо като средновековното „рицар“, означава и полубог, и локален бог, и мъртъв, който се обожествява, и изобщо обожествен човек. Етимологията ѝ е неизвестна, ако не се счита едно вероятно тълкуване „закрилник“, което се годи за някои от функциите на културния герой, а и за нашия тракийски херос, кръстен, както е известно, с това елинско име.

Тъй както ни го представят нашите антични свидетелства, Орфей носи у себе си очертанията на митически герой на културата. В тях влизат мотивите, че е създал писмото, че е измерил епическия размер хекзаметър, че можел да укротява природните стихии. На тази основа се обяснява успокоеността и извисеността на образа, към които качества се отнася хармонизиращото лечително въздействие на Орфеевата музика. Но във физиономията на митически културен герой, която носи Орфей, има една особеност — нейното общо очертание е елинско, но то е насложено върху основа от друг тип. В това убеждават, първо, липсващите типични елински героически мотиви, за които вече стана дума, и, второ, фактът, че характерните за Орфеевия образ мотиви се оказват обясними от един вид обществена практика, която може да се ситуира в древна Тракия на второто хилядолетие пр. н. е., тъй като тази практика попада в контекст с черти на тракийската идеология от по-късно време. Сказанието за Орфей е един от цялостните извори за *шаманска жреческа практика* в древна Тракия и за това, че с митологизирането ѝ се е получил особен героен тип — поет, музикант и лечител, който не е типичен за елинското културно пространство.

Фигурата на шамана, жрец и магьосник, който знае как да общува с отвъдната сила и един вид представя племенния колектив пред божеството, възниква при условията на известна обществена диференциация. Тази фигура се открива в почти всички първобитни култури и, изглежда, е особено типична за времето, обхващащо петото, четвъртото и третото хилядолетие пр. н. е., когато на огромно пространство от Азия до Западна Европа се наблюдава сравнително единен културен живот. Върху това културно пространство се настаняват елините, а според една теза и траките при идването си на Балканския полуостров. И ако траките действително не са автохтонни жители на полуострова и също като елините възприемат черти от религиозната система на завареното население, между

тях и шаманската жреческа практика, сказанието за Орфей пък и другите митолого-религиозни остатъци на траките убеждават, че у тях тази рецепция е по-дълбока, че завареното е било в посоката на тяхното собствено религиозно мислене, докато у елините са реципирани само отделни образни мотиви, в които древният идеологически смисъл е силно приглушен.

Въпросът за произхода на шаманската жреческа практика не засяга пряко нашата тема. Същественото е, че заета, или по начало тракийска, в сказанието за Орфей един тип шаманско жречество е получил цялостно митологическо изражение и е станал преносител на цялостен мирогледен опит.

Музикалният инструмент, музиката и въздействието върху живата и неживата природа с музика — това са най-типичните мотиви в Орфеевото сказание. Музикалният инструмент, винаги струнен, изобретение на Хермес и притежание на бога-мусагет Аполон, в елинската култура е подчертано противопоставен на оргиастическата флейта, инструмента, който разхлабва душата и довежда до транс adeptите на бог Дионис.

Въпросът е, каква е първобитната функция на лирата-формингс в ръцете на жреца Орфей. Сравненията със съвременни шамански практики издават, че като тъпана и други музикални инструменти тя вероятно също е служила за средство, с което шаманът довеждал душата си до транс. Вярването е, че изпаднала в такова състояние, душата напуска тялото и пътува в отвъдния свят. Така че лирата може да бъде и средство за летене, магическият кон-птица. Такова средство в произхода си е Хермесовият жезъл, представян, както е известно, с крила, а също и стрелата, на която един друг шаман и жрец на Аполон, Абарис, прелетява от Азия в Европа.

Изпаднал в екстатично състояние, събудил чрез музика или опият своята „мана“, божественото в себе си, вярва се, че шаманът е в състояние да придвижва предмети, да има власт над природните стихии, да укротява диви животни. Орфеевото сказание пази масивни реликти от този пласт вярвания. Но интересното е, че въздействието върху предмети и стихии в преработените по елински Орфееви мотиви се обяснява не със силата на изпадналата в транс шаманска душа, а с музиката. Докато във вероятната си оригинална форма тя е само средство за възбуждане на душата, която именно въздействува върху външния свят, в елинската рецепция на мита този механизъм е забравен.

Откъсната от предназначението си и възвисена, в елинските преработки Орфеевата музика бива отделена от една друга музика с практическа насоченост, от т. нар. *инкантация*, от магическото припяване-баяне, посредством което шаманът-поет-лекар лекувал, прогонвайки зла сила от тялото на болния, или успокоявал душата на мъртъв, която се противяла да се отправи към отвъдния свят. Припяването било и поезия, и музика, и лечителна практика, разбира се, и магия. По всяка вероятност то е основата Орфей да се смята поет, музикант, лечител и магьосник едновременно.

В елинския културен регион припяването-баяне придобива смисъл на нещо ниско и дори отрицателно, на лоша магия, докато музиката, в основата си също с практически характер, бива възвисена и десакрализирана. Същевременно идеята за индивидуалния екстаз на шамана, чужда на познаващите предимно колективния ентусиазъм елини, бива забравена. А Аполон, вероятно божество на този тип екстаз, и Орфей, и струнният инструмент, който го предизвиква, се натоварват с героично цивилизаторски значения в елинска версия, попадайки в опозиция на колективната ентусиастична Дионисова екстатика.

Обяснение от контекста на шаманството получават и животните, които заобикалят Орфей по рисунките върху ваза. Съвсем възможно е те да са образ на практиката по време на екстаз шаманът да се заобикаля с изображения на духове в образи на животни. Вярва се, че те му помагат в екстатичното пътешествие отвъд.

Орфеевите мотиви крият информация и за мъчителното иницииране на шамана, след което той се ражда наново обновен и със свръхестествена сила, също и за сложните отношения с матриархатната Велика майка, в служба на която шаманът и неговата колегия, едно затворено сакрално общество, преживяват ритуална промяна на секса. Твърде ясен шамански произход има и мотивът за прокупуващата глава на Орфей, която след разкъсването на певица от тракийските жени достига по водите на Марица до остров Лезбос.

Повече внимание заслужава основният мотив в сказанието — *слизането в подземния свят*. Вече е доказано, че спускането в царството на Хадес за извеждане на нещастно загиналата съпруга е по-късна митическа версия, настанила се върху по-древното обичайно слизание и излизане на героя-шаман от подземния свят. Съществува свидетелство, че Орфей изобщо можел да извежда мъртви оттам, а също, че мисията му с Евридика имала щастлив изход. На едно място у Платон е казано, че подземните богове го върнали на земята без любимата съпруга, защото, вместо да умре, за да бъде при нея, „търсел средства да влезе жив в царството на Хадес“. Това „търсел средства“ сочи определено за магьосника-шаман, който умее да се пренася в отвъдния свят. Тъй че в едно от субстратните си проявления Орфей е „психагог“ — отвеждащ и довеждащ души от другия свят, покриващ се в този пункт с психопомпа Хермес.

Шаманската инкантация, за която стана дума по-горе, е една от най-първобитните форми на поезия. В нея словесната формула-образ и ритъмът-музика, неотделими една от друга, са същевременно напълно неотделени от синкретическата идеологическа практика. Съществуват данни, че на по-висока степен на обществено развитие шаманът-магьосник започва да предава на своите съплеменници впечатленията си от своето въображаемо пътешествие отвъд. Той прави това в екстатическа рецитация. И ако я съпровожда с музика, отличава се от елинския аед, който също познава изпълнителския екстаз, само по едно — че сам е герой на поезията си. Изглежда, това е реалната основа за възникването на мотива за единството на поет и герой в образа на Орфей. В елинския културен кръг го откриваме само на едно място, и то в силно десакрализиран вид — в образа на Одисей в „Одисея“, който разказва у феаките за скитанията си по света, а също и за слизането си в подземния свят.

На основата на този факт някои съвременни литературоведи развиват тезата, че епосът и героическите епически мотиви възникват по принцип от шаманската сакрална поезия, която има за предмет космическото приключение на царя-жрец. Тази теза, непригодна да обясни примерно възникването на елинския героически епос и елинския епически герой, които имат и други, и повече извори, в същност генерализира един вид преход от ритуална практика към мит и поезия. Може да се предполага, че именно този вид преход, характерен само за някои стари култури, е застъпен в древнотракийската културна сфера. Но трябва да се има пред вид, че по всяка вероятност това е преход не към художествена литература от елински, античен и европейски тип, не към формата, продължаваща да се осъществява и в съвременната литература.

В сказанието за Орфей е налице само една от авантурите, които преживява шаманът в пътешествието си отвъд и които го превръщат от първобитен поет в герой на собствена поетическа история, от служител на родовия колектив в предлитературен човешки образ. Думата е за Орфеевата женитба и за трагичното загубване на любимата съпруга. Подробностите в историята за Евридика са резултат на късен привнос, белязан от трагическия мироглед на елинската архаика. Но в тази история просветва древният мит за героя-първочовек, защитник на племенните интереси. Неговата брачна история, това, че той ходи в другия свят за съпруга и че тази съпруга, първоначално самата матриархатна Велика майка или нейна служителка, не иска да остане в този свят, е образ за изразяване

проблемите на уреждащото се екзогамно общество. Ходът на събитията е продиктуван от определена форма на родово-племенни отношения. Тъй че в дълбината си историята с Евридика не е приказка, а мит. И Орфей, преди да стане приказен и художественопоетически герой, е сериозен митически строител, чиято история е средство да се внесе ред в човешкия колективен свят.

В други по-еволуирани обществени условия мотивите на Орфеевото сказание губят колективно родовия си смисъл. Променя се начинът на съотнасяне на конкретен образ и генерално значение, образното означение, Орфеевата брачна история, започва да преминава в сферата на съдържанието. С образуването на тази сфера, която в епохата на мита се покрива със самата действителност, историята с Евридика започва да се възприема в плана на индивидуалната човешка съдба. Тъй тя поема път към литературно-художественото си оформление.

По всяка вероятност това става при преноса на Орфеевото сказание в Елада. Докато може би на Тракия от времето на късния бронз принадлежи както реалната фигура на жреца-шаман, така и героят, възникнал от неговото митизиране, устройващ със своята история определен племенен ред. Че е вероятно да бъде така, убеждава не само фактът, че тия две степени са отразени сравнително цялостно в сказанието за Орфей, но и това, че в тия мотиви е законспирирана мирогледна система, характерна за тракийската идеология така, както я наблюдаваме в първото хилядолетие пр. н. е.

Всяка първобитна идеология, независимо дали е изразена в ритуал, мит или религиозно вярване, се гради от възгледи за строежа на света (*космология*) и за природата на човека (*антропология*). Сложно прехождат един в друг, тия възгледи са прикрити в образната форма на мита и ритуала. Шаманската практика, митизирана в сказанието за тракийския Орфей, също съдържа цялостен възглед за света и човека. Фактът, че изпадайки в екстаз, шаманът вярва, че ходи при божеството, което е някъде горе или долу, и изобщо специализираното преминаване на границата към отвъдния свят, издава, че този тип шаманизъм е организиран от *вертикален космически модел*, от предстател, че отвъдният свят е разположен под и над човешкия и че общуването с отвъдните сили е свързано с трудности.

За един тъй устроен свят говорят редица мотиви и символи край Орфей и край други старинни образи, свързани с древна Тракия. Тъй трябва да се тълкува Орфеевата катабаза в подземното царство и свидетелството за крилат Орфей, както и за героя Мусей, който лети. В същия комплекс попада свидетелството, че тракийският цар Косингас щял да се качи по стълба на небето, за да се оплаче на Хера от своите поданици, и заявлението на един друг тракийски цар, на Котис I, че ще встъпи в любовна връзка с Атина. И Хера, и Атина са варианти на Великата майка, при която слиза вероятно шаманът Орфей в мисията за Евридика. Към същия комплекс изкачване — слизание при божеството трябва да се отнесе и свидетелството на Херодот, че гетите имали обичай да изпращат посланици при божеството Залмоксис, хвърляйки ги върху набучени копия.

Вертикалният космологически модел е законспириран и в редица не толкова явни символи — и в коня на тракийския херос, който според едно вероятно тълкуване е божество, отвеждащо души, и в дървото, толкова чест символ в древните тракийски изображения. То може да бъде в същност само дървото на живота, един от най-типичните символи за означаване на вертикално устроен свят. Същата космологическа идея е символизирана вероятно и в скалата, на която седи Орфей в едно изображение (скалата е чест символ в тракийското изкуство), и в дървото, на което е облегнал героят в една фреска на Полигнот, и в изкачването за молитва сутрин рано на планината Пангей, дето според едно свидетелство жрецьт Орфей почита слънцето.

Понеже ни интересува предлитературният вид на един герой, породен на наша земя, редно е да обърнем повече внимание на антропологията, на представите за природата на човека, отложени в сказанието за Орфей най-напред чрез тракийския шаманизъм. Ако връзката на шамана с божите сили се осъществява посредством излаз на душата от тялото (това именно е *екстаз* в буквалния смисъл на думата) и пътешествие в отвъдното, следователно става дума за вяра в душа с естество, сродно на божата сила.

Първата особеност на човешкото същество, което вярва, че притежава подобна душа, е увлечението по аскеза, по практики, които довеждат до отделяне на душата от тялото. Съвсем очевидно аскетичното изпитание на шамана е основата за тъй характерните за тракийския културен ареал форми на ограничение от храни, на вегетарианство и постничество, на забрани, визиращи сексуалния живот, на безбрачие. Те са намерили отглас в Орфеевото сказание, въвлечени са в орфизма и питагорейството и не са без отношение с тъй типичното древно-тракийско подценяване на тукашния живот.

Това е и втората особеност на човешкото същество, познаващо душа от този тип. По принцип то се чувства устремено към безсмъртие. Този стремеж е на лице в свидетелствата на Херодот — траките се радвали, когато човек умира, вярвали в безсмъртието и смятали, че разполагат със средства да обезсмъртят.

Един поглед към Елада веднага подчертава голямата разлика в концепирането на човека. Човекът на елинските митове, на ранната философия и литература е телесно същество с душа витална сила, която се разпръсква при смъртта му. Но дори и да отива в отвъден свят, неговата душа не е от божествено естество. Разбира се, елинската култура познава обожествения човек. Но както той, тъй и самите елински богове са съществували пластически. При това душата на човека не се смята за средство за общуване с отвъдното. С божеството се общува тук, обикновено лично, то се вселява в човека. И човекът-тяло с душа — витална сила, получава божественост само при това вселяване (*ентузиазъм*). Затова, доколкото познава шаманизма, Елада знае не онзи динамически вариант, за който стана дума по-горе, а един статически вариант — типичен пример е изпадащата в безумие Аполонова прорицателка в Делфи.

От своя страна характерната за древна Елада пластическа антропология е зависима от *хоризонтален космологически модел*, при който се вярва, че отвъдният свят е разположен на същата плоскост встрани и че границата към него е лесно преодолима. Оттук и редица следствия, които, разбира се, могат да се считат за преки само на равнището на схемата. Първото следствие е липсата на специализиран жрец и ранното обособяване на светската власт от религиозното служене. В Елада царят обикновено не е жрец и нито царят, нито жрецът се превръщат в богове от висш ранг. Докато в Тракия и в други културни области като Персия и Египет, които познават вертикалната космология, царят, жрецът и божеството клонят към това да се слеят в едно същество.

Но не древните идеологически типове ни интересуват в случая, а особенният характер на предлитературния герой и условията за пораждање на художествена литература. Те стават в известна степен разбираеми след изпълненото различие на двата културни типа — единият, породил Орфеевото сказание, развит върху вертикален космологически модел и представа за човек с божествена душа, която може да се отделя от тялото; другият, елинският, развит върху хоризонтален космологически модел и представа за човек с телесна същност и за божество, което може да го осенява като Аристотеловата активна форма, оживяваща пасивната материя.

Същественото в нашата гледна точка е, че първият културен кръг е склонен да съедини както царя и жреца, тъй жреца и поета, божеството и героя. Респ. на това в този културен кръг литературата клони към традиционен сакрален

текст, към тайно слово, което се пази и препредава без изменение. Това означава, че в този ареал появата на художествена литература от типа, с който си служим днес, е принципно затормозено. От своя страна и културният герой, устроител на човешкия свят, не може да се превърне лесно в поетичнохудожествен герой, понеже изначалната митическа синтетика упорито пази реалните си функции. Условия за появата на художествена литература и за превръщане на рано десакрализираните митически герои в литературни има във втория културен кръг, който не е склонен към строга традиция и към абсолютизация на изключителната личност на първобитното време, не е склонен да натрупва върху един образ всички форми на представителство на колективната сила.

Тази груба типологизация позволява да очертаем тракийската фаза от развитието на Орфей. В нея той е бил вероятно синтетичен образ, фактор, край който може да се развие религиозна ритуална поезия. Такава поезия действително е съществувала в древна Тракия и нищо чудно, че за нейни автори традицията сочи тракийски митологически фигури, между тях на първо място Орфей. Колкото до Елада, която дели и прави множество от многозначното, тя е свела до множество и нашия Орфей — до един религиозен поет и реформатор, от друга страна, до литературен герой. Във всеки случай поетът и героят в Елада не могат да останат неразличени. А това различие е актът на пораждаването както на литературния герой, тъй и на художествената литература като особена достатъчно самостоятелна идеологическа форма.

И все пак тази скица има предимно типологически цели, а това ще рече, че тя не бива да се счита за реално проявена. Вярно е, че древна Елада прави от тракийския герой, който не клони към художественолитературен герой, художествен образ. Но същевременно тя запазва и извънлитературния му характер. Тъй елинската култура прави опит да асимилира противоположната на своя характер тенденция към нелитературност. Че тя успява да я асимилира, в това убеждава Платоновата философска инвектива срещу художествената литература. Но това не е съвсем така. Тенденцията, за която става дума, е в известна степен вътрешна на елинската култура, която, ако се гледа строго, при цялата си наклонност към пораждаване на художествена литература като самостоятелна културна сфера и при всичките си успехи и крайности в това отношение в същност не успява да стори това докрай.

От друга страна, твърдението, че древнотракийската културна среда не предполага развитие към художествена литература, е белязано както от преувеличението на типологизацията, тъй и от неизбежната все още елиноцентрична представа за художествена литература. Освен това, ако за официалния висок слой на тракийската култура казаното по-горе е може би вероятно, в народния слой, в чисто фолклорното развитие трябва да се очаква разнообразие от предлитературни форми с не тъй синтетичен мирогледен пълнеж и следователно по-отворени за някакво художественолитературно развитие.

Културата е все пак нещо единно. Затова не е изненадващо, че нелитературният патос на древната тракийска култура владее и порожданията на фолклора, че тракийският митологически герой е един вид образ, чуждеещ се от художествено оформление и поетичноусловна среда, че натоварен с условност от друг тип, е пригоден за идеологически операции, флукутирайки свободно в самата обществена среда. Подобен тип герой е тракийският конник, религиозноидеологическо обобщение на закрилник и устроител, една анонимна метаморфоза на древния Орфей, както и по-късните превъплъщения на този конник — свети Георги и Крали Марко.

Като подчертаваме с такова упорство нелитературността на древната тракийска култура, идва на ум един факт — това, че едно от първите свидетелства за книги в Елада се свързва именно с Орфей. То не противоречи на нашето твърдение, защото е символ, а не информация за нещо действително. Устната елинска

култура, която открива книгата от съвременен тип с помощта на египетски културни форми, означава в поставянето на свитъци край тракийския Орфей тази чужда за нея тенденция — строгата традиция, фиксираността на словото, заключаването му в текст, превръщането му в тайно слово за малцина. Книгите край Орфей символизират особения характер на културата, чийто представител е той, това, че тя е вероятно култура, отделяща посветените от непосветените, че е принципно непредполагаща развитието на художествена литература със съдържание, което може да се възприема по-свободно в един или в друг контекст.

Орфей изразява този тип културна реакция и също като някои други източни и египетски образи действа върху елините като особен авторитет, като символ за идеите установеност и висша мъдрост, тайна и посвещение. Затова е разбираемо, че според античните свидетелства той преминава курс на обучение в Египет. Това е в същност образна класификация.

Тракийската проблематика на Орфеевия образ убеждава, че ранните култури пораждат различни типове митологически герои, носители и на различни типове концепция за човека и света. Логично е да се предполага, че и художествените literaturi, възникващи на тяхна основа, наследяват особености, които налагат известни различия помежду им. Понеже литературната наука все още не разполага със средства да описва тия различия, наблюденията в тази насока могат да се правят предимно в едър отчет.

Именно в такъв отчет възниква проблемът за условията, при които се поражда художествена литература от европейски тип, и за условията, при които митологическият герой може да не прерасне в литературен, а да продължи да съществува в крайлитературна или нелитературна форма. Тази възможност е сериозен исторически аргумент срещу смесването на митологическата с художествената геройна специфика. Разбира се, сега засега подобие и различието могат да се аргументират не разгърнато исторически, а само по принцип.

Плодотворното определение на Юрий Лотман, че герой-деятел в художествената литература е т. нар. *подвижен персонаж*, способен да преодолява границата между двете подмножества на единното семантическо поле на художествения текст, само сочи общата основа с митологическия герой, който е привилегирован деятел, преминаващ границата между тукашния и отвъдния свят, разположени хоризонтално или вертикално. Безспорно разделението на света на тукашен и отвъден е праформата на бинарното семантическо разпределение на пространството в художествения текст. Това разделение може да предхожда и дори да предопределя художественото конципиране. Но като един вид ценностна ориентация то възниква и без митологически precedent, понеже е изобщо характерно за човешкото осъзнаване на света и на себе си в динамика. За да се превърне в митологическо или в художествено, нужни са допълнителни конкретно-исторически условия. Както показва случаят с Орфей, превърнал се в литературен герой и останал извън литературата, при едни условия митът се специфицира художествено, но при други поражда крайлитературни и нелитературни форми, принципно ненаклонни към художественопоетическа спецификация. Така че въпросът не е във вътрешния потенциал на дадена митическа форма, а в начина на общественото ѝ ползуване.

В какво по-точно се изразява разликата между митологическия и литературния герой?

Митическият герой е образен термин за повествование, чийто предмет е колективно-родовата авантюра, включваща и смесваща уреждането на космоса и на първобитноплеменната общност. Додето светът е разделен на тукашен и отвъден и пресичането на границата между двата свята е средство да се регулира единството на единствено възможния свят, пресичането на тази граница и всяко свързано с това събитие е идеологическа операция и обществена практика, а не

художествено съдържание. Особено при вертикално разположение на тукашното и отвъдното и склонност чуждият свят да се схваща за сакрален, митическият модел трудно се превръща в художествен, а митическият герой пази характера си на реален медиатор, на поет-учен-шаман, чиято лична съдба урежда и описва единствено възможния свят.

При хоризонтално разположение на тукашно и отвъдно, почти винаги съчетавано и с вертикално, деленето на наше и чуждо пространство дублира деленето на тукашно и отвъдно. Героят-деятел преминава и в един чужд свят, който не е сакрален. Тъй събитието — уреждане на света, се дублира със събитие — пререждане на нашия свят, с колебание кой е точно нашият свят, а оттук и с десакрализиране на героя-устроител. Образ на племенната съдба, той започва да се възприема и за образ на човешката съдба изобщо, да символизира и съдбата на отделния човек. Художествената литература се появява, когато в един устен митологически текст има колебание, какви колективни значения пресъобразува в себе си митологическият герой, когато индивидуалното започне да служи като изход от това колебание.

Още веднъж е нужно да се подчертае. Макар и да сочим някои структурни особености на митическото повествование, което може да прерасне в художественопоетическо, определящите условия за това прерастване или непрерастване са конкретно-исторически — социалнопсихологически и културни. Именно те са изразени в посочените структурни особености. Различието между митологическата и художественопоетическа геройност в основата си е мирогледно.

В художествената литература геройността и художественото събитие, израз на динамическо познавателно отношение към човешката действителност, са особена форма за пресъобразуване на света, който в същата културна среда бива познаван и по други начини. Докато в мита, единствения познавателен инструмент на първобитното общество, героят и събитието са средство да се провери и покаже, че светът е именно такъв, какъвто вярва, че е целият родов колектив. Митът е обрнатото художествено произведение — в този смисъл, че в него художествената форма или по-скоро това, което прилича на художествена форма, е само средство да се покаже в резултат на каква активност е възникнал светът, който не може и не бива да се променя. Оттук и следствието литература, която се прави с настрояние, че светът е скръбно определен, да клони към мит или съзнателно да използва митове.

В художественото произведение, напротив — доколкото и то е мит наопаки, в него митическото смесване на колективната и космическата авантюра в индивидуалната съдба е средство, ако не непременно да се промени вече известният и описван и по други начини свят, поне да се динамизира представата за него, да се направи отново проблематична. И понеже човекът е и средство, и цел на това динамизиране, оттук и невъзможността да се мисли за него атомарно в границите на художествената литература, а това ще рече, и принципно негероически.

Твърде огрубено е това разграничение, за да бъде напълно вярно. Но ако не друго, то поне би трябвало да внесе известна доза съмнение в увереността, че терминът „литературен герой“ е изживян, а героичността е престанала да бъде проблем в съвременната художествена литература.