

ПЪРВА ИДИЛИЯ НА ТЕОКРИТ (*ТИРСИС ИЛИ ПЕСЕН*) И КОНСТРУИРАНЕТО НА МЕТАЖАНРА

Дияна Николова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

THEOCRITUS' FIRST IDYLL (THYRSIS) AND THE CONSTRUCTION OF METAGENRE

Diyana Nikolova
The Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The paper offers an analysis of the first idyll, Thyrsis (Θύρσις ἢ ᾠδή), with regard to the functions of ekphrasis. The argument interprets the work as “metaidyll”, which shapes the topics and themes of the new genre developed by Theocritus. This new genre is discussed within the context of Hellenistic culture as the first instance of European modernity.

Key words: Hellenistic period, Theocritus, idyll, ekphrasis, anti-mimesis, bucolic mode, κισσύβιον (rustic wooden drinking-cup)

Пасторалните светове, съградени в европейската култура, са многолики като авторите, които ги създават, художественото направление, на което принадлежат, естетиката и идеологията на съответното време. В основата на многовековната история на културния модел, наречен пасторал¹, са творбите на Теокрит. Те са родени във време, което може да определим като първата европейска модерност. Културата на елинизма се характеризира със *синтетизъм*, предполагащ смесване на жанрови форми, както и с възникване на напълно нови жанрове, назовавани със стари имена или останали дълго време без

¹ Няма да се спираме на синонимичността на употребата на термините идилия, еклога, буколика, пасторал. Римското обозначение на жанра е ecloga и idyllium. Като буколика (τά βουκολικά) и пасторал (pastoral) жанрът е познат през Средновековието и Ренесанса в Западна Европа (bucolicum carmen), а схолиастите на Теокрит и византийските автори ползват наименованието идилия (idyllia).

име (идилия, роман²), както и с ново разбиране за *пъстрота*, *единство в разнообразието* – разнообразие на теми, поетически форми, диалекти, метрика, стил. Това е време на библиотеката, книгата и усамотеното четене, на нов тип автор, както и на нов тип реципиент на литературния текст. Много жанрове предполагат читател ерудит, наслаждаващ се на фини отпратки, цитати, игра с митическата и литературната традиция. Новаторският дух на времето е видим при александрийските филолози, чиято дейност е пример за авторефлексивното съзнание на елинистическата култура. Тя създава канони (за епически, лирически и драматически поети, за образцови творби), има съзнание за автор, жанр, стил, за специфики на прозаическите и поетическите жанрове, за типа публичност на творбата, за оригинал, запис, дописване. Елинистическата култура е свързана с презаписа, с детайлни филологически анализи на ръкописите. Архивирането на многовековната литературна продукция отключва нови процеси. Сред тях е и активното транскрибиране на мнемоничния архив на елинската култура, свързано с жанрови и стилови новаторства, с модерно ползване на митически и литературни фабули, на стихове и цели строфи от старогръцки поети. Важна специфика на елинистическата култура е играта – като авторова стратегия, представяне на изкуството като игра, играта на твореца с читателя. По нов начин се осмислят отношенията традиционно – експериментално, масово – елитарно, миметизъм – антимиетизъм, сериозно – шеговито, пародийно; визуално – музикално – словесно. Сред ярките новаторства на елинистическата литература са жанровете епилион, идилия, мимиямб, мелиямб, както и фигурните стихотворения, наричани *παίγνια* – „игра“, „шега“³. В идилията, епитафиите и епиграмите през елинизма „гласът“ на текста предполага фини и многозначни игри. Появява се нов тип фиктивен речеви акт.

Идилията е плод на специфичен културен рефлекс към реалността, свързан с ново разбиране за литература, за фикционално, как-

² Терминът идилия се закрепва към творбите на Теокрит през I в. пр. Хр. Романът също остава „частен случай“ на повествование (*διήγημα*), решаващо по различни начини при отделните автори идеята за фикционално. Дериватите от „драма“ (*δρᾶμα*), с които романът е определян в Късната античност, го отделят от другия тип дефиниране – през „история“, различна от разбирането за художествена измислица (Аверинцев 1996: 198 – 214).

³ С името на Теокрит е свързано и едно фигурно стихотворение – *Сиринкс* (*Σύριγξ*). Фигурните стихотворения са вид екфраза. Те нагледно изобразяват предмета, който се описва със средствата на словото, т.е. репрезентират нещо, което е вече репрезентация.

то и с конструиране на идеал, в чиято основа са определени естетически и философски нагласи. Теокритовият буколически свят е белязан от изящна маниерност, условност, направеност, от естетизация на реалността, превърната в „картинка“, εἰδύλλιον.

Още античните коментатори на буколическата поезия Донат и Сервий говорят за „простота“ (simplicitate), когато дефинират буколиката през стил, персонажи, място на действието. Последвани са и от ренесансовите преводачи и коментатори на Теокрит и Вергилий. Простота, сладост, безизкусност, естественост, обикновени радости в лоното на природата стават общо място при определянето на създадения от Теокрит жанр и на Вергилиевите еклоги. Тези творби са дефинирани и през стила, и на основата на тематика, персонажи⁴. Буколиката се свързва с ниския стил (humilis). Humilis означава и лек, приземен, скромн, беден, т.е. свързан с делнична тематика и обикновени хора – пастири, земеделци. Концептът *естественост*, *простота* и пастирската приобщеност към природата и при италианските хуманисти придобива отчетливи характеристики. „Дивото“, селската простота, природното се превръщат в *знаци* на простота и природност, т.е. в *знаци* на културата“ (Баткин 1995: 316).

Вглеждането в творбите на Теокрит показва, че „простотата“ на съграждания буколически свят е изящна поетическа *игра*. Тя предполага виртуозното τέχνη на поета, владеещ изкуството да създава пределно реалистични условни светове – с ерудитско намигване и към традицията (която се вписва и транспонира едновременно), и към читателя. Свързана е с новото мислене за жанр, стил, художествен текст, с разбирането за миметично – антимиетично, със специфична естетизация на природното, на живот extra urbem, с otium, с размисъл за изкуството, твореца, музическата одареност, любовта, времето и смъртта, т.е. с размисъл за културата през културни конструкти, през митопоетически образи и философски концепти с дълговековна история.

Идилията е пример и за нови динамики между литературен текст и музикално-песенен фолклор. Тя органично вписва в поетическата тъкан фолклорните амебейни пастирски агони. Идилията предполага многопосочно разбиране за *игра* – и наивното, безизкусното, и сериозното, ерудитската игра на филолога. В нея са видими и новите „роли“ на твореца – авторово влизане в пастирски образ с пастирско

⁴ Сервий Хонорат използва simplicitate като жанров маркер, когато говори за Вергилиевите *Буколики*. Той съпоставя епическата поезия (тематиката и героическите ѝ персонажи) с еклогите, описващи селския бит и занимания, пастирите и техните „прости радости“ (Serv. Vergilii Bucolicon Librum pr.1.1).

име сред другите буколически персонажи в текста, в една условна празнична ситуация, разгърната сред селска природа, която е също толкова условна, стилизирана, идеализирана⁵.

Творбите на Теокрит конструират буколическата топка, задават емблематични пастирски имена, които ще носят персонажите в пасторалните творби и през следващите векове, боравят по нов начин с екфразиса, въвеждат в определен смислов режим парадигмални митически сюжети, задават *буколическия код*. Те представят красив и хармоничен свят, изваян и живописно, и акустично. Предлагат на елинистическия градски човек особено „влизане“ в рустикалното, където говоренето и „от свое име“, и през гласовете на персонажите е откровено игрово, а читателят може да се наслаждава както на изящните песни, които си обменят пастирите, така и на „натуралистичната“ зарисовка на груби селски хора, облечени с кози кожи, говорещи за своя бит, делнични занимания и любовни трепети.

Буколическият свят е свят-в-света, камерен идеален свят, поместен в големия. Той е сложно съграден, вписва един в друг условни светове, ярък пример за което е първа идилия на Теокрит. Специфично за този фикционален свят е съвместяването на качествено различни хронотопи. В него си дават среща човешкият и божественият свят, реалният и митическият/литературният, съвременното и един рустикално изваян „златен век“.

„Картинката“ (εἰδύλλιον) отразява елинистическата идея за нагледност (ἐνάργεια⁶), за постигане на илюзия за *пределна реалистичност*, за *оживяла картина*. Визуализират се образи и сцени, изпълнени с множество детайли⁷, както и природни картини, а това превръща читателя в *зрител* и *слушател* на една живописно и акустично изваяна „картинка“. През елинизма ἔκφρασις е средство за създаване на нагледно и въздействащо изображение, което има различни цели – от занимателност през обективност до поучителност и знание. Такова описание може да е включено в различни в жанрово отношение твор-

⁵ Емблематичен пример в тази посока е VII идилия на Теокрит – *Талисии (Жетварски празник)*.

⁶ Ἐνάργεια – от ἐναργής („блестящ, ярък“). Като термин се употребява от Платон и Аристотел насетне, свързан е с *отчетливост*, *видимост*, постигане на визуален ефект. В елинистическата литература се употребява със значението на много реалистично описание, целящо чувствено възприятие.

⁷ Това е свързано с елинистическото разбиране за прецизност, точност, детайлност (ἀκριβολογία).

би или да е самостоятелна творба, което става значително по-късно⁸. Закрепването на наименованието εἰδύλλιον към творбите на Теокрит и следовниците му показва рецепцията им в античната култура – като *изящни фикционални картинки*, **различен** от реалността художествен свят, *виртуозно изваян малък идеален свят*. Идилията не отправя свръхпослания, не разчита на единен прочит, а на индивидуална читателска интерпретация, на персоналното влизане в съградения художествен свят.

Първа идилия (*Тирсис или Песен*) носи всички характеристики на новия тип литературен текст, създаван от елинистическите творци. Тя започва с ерудитско въведение в художествения свят на новосъздадения жанр: със сладостния напев/шепот (ψιθύρισμα) на пинията (πίτυς), склонена над ручея; сладостта на сиринкса и песента на козаря, която отново е свързана със сладост (μελίζω – „пея под акомпанимент на инструмент“, μέλος – „песен“, μέλι – „мед“):

*Сладък е шепотът, който напява си борът, израсъл
там, край тез извори; но и ти сладко на флейта, козарю,
свириш; след Пан ще спечелиш за песни си втора награда.*

(I. 1-3)⁹

Думите на козаря обиграват същата тема – за пастирската песен, по-сладостна от ромон на планински поток (I. 7-8). Идилията няма да възпява героическия гняв (μῆνις)¹⁰, епическата „махия“. Тя гради камерен свят на музически занимания, любовни копнежи и сладостни песни сред красива, спокойна и изобилна природа (изобилността се въвежда и през митическия бог Приап, и с описания на полята и стадата, на житото и плодовете, които земята ражда през лятото и есента).

Първа идилия е своеобразен *mise en abyme*. Тя съгражда условен буколически свят, в който са вписани други два също така условни художествени свята. Единият е в изобразените на пастирска дървена чаша сцени (I. 27-56), описани от безименен козар (αἴπολος), а другият – в песента на сицилийския пастир (ποιμήν) Тирсис за Дафнис – божествения юноша, митическия създател на буколическата песен, свирещ на сиринкс (инструмент, свързан със Сицилия, с Пан, с парадиг-

⁸ Екфразисът става самостоятелен жанр с *Картини* на Филострат Стари, *Картини* на Филострат Млади, *Описания* на Калистрат.

⁹ Теокрит 2010: 6. Идилиите на Теокрит са цитирани на български в превода на Тодор Дончев.

¹⁰ Омировата *Илиада* (I. 1) започва с лексемата „гняв“ (Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος).

матичен любовен сюжет за Пан и Сирина). Така темата на първа идилия е **песента** (ὄδη) и по-точно **сладостната буколическа песен, амейбийният агон**, присъстващи на съдържателно и на структурно равнище. Първата ѝ част описва чашата и света, изобразен на нея, а втората – смъртта на пастира Дафнис (I. 65-141).

В тази идилия е топиката на новия жанр, всички негови градивни елементи: пастири, песенен агон, награда за победителя¹¹, приятно място, където традиционно ще се разгръщат буколическите сцени с пеещите пастири, екфразис, митът за Дафнис, важният темпорален код – следобеден летен зной, „часът на Пан“ – на бога, когото козарят се страхува да не събуди и разгневи с песента си. Още в началото на I идилия се сливат различни фикционални светове – на мита и на художественото пространство, градено в текста; на митическия Пан и на „реалния“ Пан, от когото се бои козарят; на полянката, където са разположени персонажите – със статуя на Приап на нея, препращаща отново към мита и към песента на Тирсис за загиналия от любов заради жестоката Киприда Дафнис.

За устойчивостта на топиката, създадена от Теокрит, свидетелстват и еклогите на Вергилий, в които тематичният център отново е **amor** и **carmen**. Първа еклога на Вергилий започва с буколическото място, пастирската *песен* (пастирската Муза) и традиционен за пастирите *музикален инструмент* – *avena*¹². Дискретният диалог с Теокрит започва още в началните стихове на първа еклога, при това на много нива. Името на пастира Титир (Tityrus) се среща при Теокрит (III идилия). То етимологично се извежда и през τίτύριος (авлос), и през τίτυρος (сатир). Клавдий Елиан (*Шарени истории*, III. 40) отбелязва: „Другари на Дионис в танца били сатирите, наричани от някои „титири“. Получили са това име покрай тананиканията, с които се забавлявали“ (Елиан 2009: 91). Хезихий регистрира и употребата на κάλαμαϊόν (малка цикада) при Теокрит, свързана с κάλαμος (тръстика) и по-късните обвързвания с τίτυρος, както и с музикалния инструмент сиринкс. Вергилий въвежда още в I еклога сякаш по-неутрален музикален инструмент – *avena*, асоцииран с див овес (*avena fatua*), от чийто кух ствол се прави духов инструмент, но това всъщност е поредна от-

¹¹ Важен мотив в идилията на Теокрит е и размяната на дарове между пастирите. Най-често се дарява сиринкс – емблематичен пастирски инструмент, устойчиво свързан с жанра идилия (VI. 41-43). Героите обещават и щедри дарове на бог Пан – покровител на стадата и пастирите (I. 123-129, V. 58-59).

¹² На български всички пастирски инструменти, присъстващи в творбите на Теокрит и Вергилий, са превеждани със „свирка“.

пратка към Теокрит, към тръстиковите музикални инструменти на пастирите и митическите фабули, свързани с тях, присъстващи (най-често дискретно) в идилията му.

Метаидилията *Тирсис или Песен* залага посоките за развитие на жанра. В нея пастир пее за създателя на буколическия мелос – пастира Дафнис, а наградата е пастирска дървена чаша (κίσσύβιον), на която е изобразен свят, също минал през филтъра на буколическото. Този екфразис е програмен за буколическата поезия – и за идилията на Теокрит, и за последвалата пасторална литература.

Теокритовата чаша (κίσσύβιον) и антимиетичният екфразис в идилията

Детайлното описание на чашата в първа идилия е с много функции. Може да се определи като остроумен жест на поета, демонстриращ характерната за буколическия жанр нереалистичност, условност. Тирсис стои пред чашата и я вижда, затова описанието ѝ не е необходимо в представената в текста ситуация и очевидно е предназначено за читателите, които трябва да си представят изобразеното – да визуализират произведение на приложното изкуство, описано със средствата на поетическото слово. При това става дума за фикционална, а не за реална чаша, която е предмет на екфразиса. Тя първо е наречена κίσσύβιον (I. 27), след това и σκύφος (I. 143), и δέπας (I. 55, 149). За такъв тип чаши (δέπας) се говори в *Одисея* (X. 316) и в *Илиада* (IX. 203, XV. 88, XVI. 254). Описанието е направено от персонаж в идилията (козаря) и това е неговата интерпретация на изобразените по чашата сцени, което отново е игрови жест на Теокрит. Красивата дървена чаша има важни функции и с оглед на сюжета – Тирсис пее сладка и изящна песен, за да я получи като награда и да направи възлияние в чест на музите (I. 143-144).

Екфразисът в първа идилия е изящен ерудитски литературен жест към поетическата традиция, игрова реплика към Омир. Описанието на щита на Ахил (*Илиада*, XVIII. 478-608) е екфразис, превърнал се в образцов за поетите и реторите през Античността, особено през елинизма. Епическата μοχία предполага мащабният свят да е изобразен на щита на Ахил, сътворен от Хефест. При Теокрит камерният буколически свят е представен на дървена чаша, дело на неизвестен майстор. Козарят съобщава само следното: „коза на лодкар от Калидна аз дадох, / да я прекупя, и буца голяма със сирене бяло“ (I. 57-58). В стих 57 се говори за лодкаря превозвач, но не става ясно откъде той е придобил чашата.

Има много видове антични чаши, свързани с битови, религиозни и пиршествени практики, но в литературните текстове преди Теокрит за *κισσύβιον* се говори именно при Омир. От такава чаша пие вино циклопът Полифем (*Одисея* IX. 346); Евмей ползва такава чаша, когато кани на трапезата си Одисей (*Одисея*, XIV. 78, XVI. 52).

Теокрит извайва нов свят с екфразиса от I идилия. Сцените по чашата съдържат топиката на новосъздавания жанр, отразяват игровите стратегии на модерния елинистически автор ерудит, съживяващ предходната поетическа традиция с нови художествени цели. Покъсно Атений (*Дейгнософисти*, XI) разсъждава за наименованието на този вид чаша и предполага, че е наречена *κισσύβιον*, защото пастирите я изработват от бръшлян (*κισσός*) или защото по тези чаши изобразителните мотиви са свързани с бръшлян. В описаните растителни мотиви по чашата Теокрит говори за бръшлян и за акант. Изборът не е случаен – бръшлянът е символ на Дионис, акантът (*ἄκανθος*) е растение, чиито листа са традиционни орнаменти в декоративната скулптура, в капитела на йонийските колони. В лексикона на Хезихий лексемата *ἄκανθίαις* е посочена и като наименование за вид *цикада*, свързвана с растението акант¹³. И след Теокрит акантът устойчиво се обвързва и с цикадата, и с поета (Посидип, AP. XII. 98).

Екфразисът от първа идилия на Теокрит ще „повтори“ и Вергилий. В трета еклога, изтъкана от ерудитски цитати, пастирите Меналк и Дамет встъпват в песенен агон, като залагат дървени чаши – всеки *по две букови чаши*, изкусно изработени от майстор, наречен „Алкимедонт божествен“ (III. 37). Описанието им е кратко, но се придържа към представеното в I идилия на Теокрит и активизира художествения свят, създаден от него, при това със съществени новаторства. На чашите на Вергилиевите пастири са изобразени буколически флорални елементи, митически певец (Орфей), но и реални исторически лица – елинистическите учени Конон и Евдокс. Отпратката към описанието на Теокритовата чаша е директна – с изобразените плодове, бръшлян, акантови клонки (I. 29-31, 56). Козарят в първа идилия на Теокрит заявява: „с устни не съм я докосвал: тя нова е още и чиста“ (I. 60). Същото казват и пастирите на Вергилий – повтарят една и съща фраза: „скътал ги бях и ги пазя, до устни не съм ги поднасял“ (III. 43, 47). И в света, представен във Вергилиевия екфразис, буколическото съвместява дарове на различни музи (поезия и астрономия), реално и фикционално, митически певци и китареди и елинистически учени.

¹³ Вж. Качинска, Витчак 2019: 59.

След като са описали чашите си, Дамет и Меналк, разположени сред идилична природа, засвирват на своите пастирски инструменти (*fistula*¹⁴) и започват надпев (III. 55-59), а Палемон става съдия в песенния им агон¹⁵.

Екфразисът от I идилия на Теокрит, задал един от каноните на жанра, има важни художествени задачи: той съдържа буколическата топка, представена през описание на битов предмет, чаша. За елинизма е характерна релефната керамика, съдове с изобразени сложни многофигурни сцени и орнаментални мотиви (т.нар. „мегарски“ чаши). При Теокрит нереалистичността на описаната чаша е свързана и с това, че изобразените сцени е трудно да са направени върху „проситичка“ дървена чаша. Подобни многофигурни композиции има по глинени и метални киликси, скифоси. Теокрит не дава в определен ред и описаните сцени по кръглата чаша. И макар описанието да изглежда непринудено направено от козаря, то е многозначно и следва промислена идея. Екфразисът е от няколко части: въведение (27-31) – с описание на аромата на чашата, нейната форма и растителните мотиви (29-31); три сцени – жена и двама мъже край нея (32-38), стар рибар (39-44), момче с двете лисици край лозето (45-55); финално описание на декоративния орнамент с акантови клонки и начина на придобиване на чашата (56-59). Особено важна е символиката на представените сцени: **двама мъже**, разгорещено спорещи край красива млада жена (встъпили в любовен агон); **стар рибар** с мрежа, зает с изнурителен труд („той беловлас е, но пак на младеж е по силите равен“ – I. 44, т.е. описан като Омировите „старци“); **момче** край „лоза натежала богато от гроздове зрели“ (I. 46), което е унесено в заниманието си да плете от тръстики клетка за скакалци (*πλέγμα*) и забравя да пази лозето, нападнато от две лисици (I. 46-55). И трите сцени изобразяват буколически изваян агон (*ἀγών*). Сцената със спорещите мъже дискретно загатва за амебейните агони на пастирите („взаимно оспорвят си я с ядни думи, / всякой на своя си ред“ – I. 34-35), което е базисна характеристика на Теокритовите идилии, въвеждащи читателя в света на любовните съперничества; отправяща и към мотива за Полифем, Ацид и Галатея, разгърнат в VI и XI идилия. Описанието на младата жена също отправя към митопоетическата традиция – тя е

¹⁴ *Fistula* – латинското наименование на сирикс (*σύριγξ*), употребявано от римските поети.

¹⁵ Относно Палемон античните коментатори предполагат, че Вергилий визира Гай Азиний Полион, на когото е посветена IV еклога. Той е римски консул, поет и автор на трагедии, приятел и покровител на Вергилий и Хораций.

наречена божествено произведение на изкуството (θεῖον δαίδαλμα – I. 32)¹⁶. Сцената с момчето и двете лисици край лозето композиционно следва избраната от Теокрит изобразителна стратегия. Отново има три фигури – две лисици и момче, плетящо клетка за скакалци. Този многозначен образ после ще се разгърне и в посока на цикада (τέττιξ), и към образа на Титир, пеещ по-сладко и по-звънко от цикада (I. 148). Старият рибар с мрежата също е сред важните буколически образи. Появява се дискретно и в III идилия, преди Санадзаро да наложи тези персонажи като традиционни за жанра със своите *Рибарски еклоги*. Темата за труда, въведена с рибаря, ще се разгърне и с Олпис в III идилия (*Козарят или Амарилида*), и с песента на Милон, отправена към младия и влюбен Букай в X идилия (*Работници или Жетвари*). Игровото влизане в различни тематични регистри е видимо в X идилия, обиграваща **любов – труд – песен**. Трудът е само повод Теокрит да конципира философско-поетически даровете на Деметра, младостта, живота, ритуалния характер на човешката дейност, свързана със земята и със стадата животни. Съветите против любовната мъка и в XI идилия (*Циклопът*) ще са свързани с връщане към реалността и труда като контрапункт на любовния копнеж (πόθος¹⁷). Тези мотиви се появяват в много идилии на Теокрит. В тях никога не присъства описание на реална трудова дейност. Трудът се обиграва главно през мотива за **плетенето** (на клетка, мрежа), а от делника на пастира в идиличния фикционален свят влизат **музикалните инструменти** и **песента**. Още от конструирането на жанра този свят и персонажите му визират *изкуството*, осмислят концептите *отит*, *щастие*, *любов*, а не реална селскостопанска действителност.

Светът в идилията на Теокрит още в екфразисното описание в I идилия отразява важни аспекти на концепта **игра**: като детско занимание (с момчето и клетката за скакалци), като любовна игра (агон) и като игра на космическия Ерос, включително и със старостта и присъщата ѝ сериозност и трудови занимания. В идилията на Теокрит и в последвалата буколическа литература старостта е натоварена и с други важни функции. Старият пастир е *мъдър наставник* на младите – главно в изкуството на любовта и в музикалното изкуство.

¹⁶ Тук отново има многозначност: може да става дума за подобна на божествена статуя жена (δαίδαλμα е от обичайната лексика, свързана с описание на предмет на изкуството) или пък жената е създадена от боговете, т.е. изкусно е изваяна на чашата като създадена от техните ръце (като Пандора). Вж. Рауне 2001: 265 – 267.

¹⁷ Πόθος – жал по нещо, копнеж по нещо отсъстващо, по непостижим обект на желанието.

Сцената с плетящото клетка за скакалци момче от I идилия се обиграва и в XI идилия: няма никакъв лек (фармаков) против любовта освен „дружбата със Пиеридите Музи“ (XI. 2-3), а делничният пастирски труд може да върне влюбения в реалността:

*Ах ти, Циклопе, Циклопе! Умът ти къде ли отлете?
Кошници що не плетеш? За овцете си шума зелена
що не събираш?*

(XI. 72-74)

Любовните страдания на Гал в X еклога на Вергилий също са маркирани с тази пастирска дейност:

*Вече достатъчно песни поетът ваш ня, Пиериди,
докато седнал, той кошче плетеше от гъвкава ружа.*
(X. 70-71)¹⁸

По-късно мотивът е огласен и в романа на Лонг: „Случвало се да накъса Хлоя стъбълца на асфодел от някой мочур и да седне да плете клетчица за скакалци и увлечена в работата, да забрави за овцете“ (*Дафнис и Хлоя*, I. 10). И първа еклога на Немезиан започва аналогично: Титир плете от камъш кошница, когато е призован от пастира Тиметас да пее под съпровод на тръстикова флейта (*harundo*¹⁹), на която Пан го е научил да свири.

Този топос, съграждан от античните буколици, е проследим и в живописата – в десетките любовни сцени сред буколическа природа, където *клетката* се натоварва и с нови значения, но отново предимно по линия на *любовта*²⁰. В такъв режим – от детски чистото до откровенно еротичното – мотивът се разгръща и в романа на Лонг (*Дафнис и Хлоя*, III. 10). В буколически режим темата с плетящото клетка момче, въведена в I идилия, е обигравана от почти всички антични буколици и епиграматисти. В стихотворение, приписвано на Бион, наречено

¹⁸ Вергилий 1980: 57.

¹⁹ При римските буколици пастирските инструменти най-често са *avena*, *tibia*, *calamus*, *fistula*, *harundo*.

²⁰ Чувствената любов и отклоненията от благочестивия живот са свързани с клетката и при нидерландските майстори от Златния век, и в сборниците *Емблеми*, и при френските художници и гравьори от XVII век, и във френската рококо живопис през XVIII век. Купидон, градина и клетка за птици са алегория на любовта, която лети, но може да е контролирана, а любовни флиртове (любов извън семейството) се представя чрез жена/весела компания и клетка за птица с отворена вратичка. Емблематични в това отношение са пасторалните любовно-еротични сцени на Ланкре, Вато, Фрагонар.

Ловец на птици, момче улавя в клетка Ерос, обърквайки го с птичка, но мъдър пастир го съветва да бяга надалече от такава птица – тя сама ще долети при него, когато стане мъж. *Ерос беглец* (Ἔρως δραπέτης, AP IX. 440) на Мосх също се радва на много преводи и подражания. Мотивът става общо място в западноевропейската буколическа литература и в руската поезия през XIX век²¹.

В античната култура *плетенето* (нишка, връв, мрежа) се свързва и с Мойрите, и с мрежите на Афродита и Ерос. Такъв е образът на Ерос при Ибик; Афродита при Сафо и Теогнид е определена като *плетяща коварни мрежи, хитрини*. Двойствената природа на Ерос присъства и при Платон (*Пир*, 203b – 204c), при когото богът не е нежен и хубав, а грубоват и пращен, скитащ се без постеля (203d), а по баща (Хитростта) е и „страшен ловец и все плете клопки“²². За безжалостния Ерос пее Тирсис още в I идилия на Теокрит, където богът е наречен страшен, причиняващ болка (ἄλγος), на когото е трудно да се устои (ἀργαλέος, I. 98).

Почти всеки образ и мотив, създаден в първа идилия на Теокрит, представлява тематично микроядро, което се разгръща насетне в европейската култура. Буколическият свят от екфразиса в I идилия говори и за „**човешките сезони**“ – с играещото дете, младите влюбени, стареца. Тази идилия задава различни смислови полета, предлага на читателя сам да открива ерудитските цитати и отпратки към Омир, Хезиод и лириците от архаическия период, към образа на играещото дете у Хераклит, към играещите на зарове (ашици) Ерос и Ганимед в *Аргонавтика* (III. 115-127) на Аполоний Родоски. Предлага и възможността читателят да се наслаждава само на изцяло изваяната „простичка“ пасторална сцена. **Песен, любов и смърт** се обвързват в I идилия и се полагат на нов космически фон – **буколическата природа**. Нова е и митическата версия за гибелта на пастира Дафнис, която представя Теокрит. Песенният агон завършва с победата на Тирсис, който „пее понежно от цикада“ (I. 148), а получената като награда чаша отправя дискретно и към Хезиод с поетическата му победа и наградата – триножник (τρίλοδος), за която говори в *Дела и дни* (656-659).

²¹ При Т. Тасо в пролога на *Аминта* (1573), при Державин в *Птицелов* (1800). Преводи на *Ловец на птици* правят Голенищев-Кутузов (*Амур и молодой птицелов*, 1804), Мерзляков (*Маленький птицелов и Амур*, 1826, както и *Амур беглец*, 1807, по Мосх), Латишев (*Птицелов и Эрот*, 1898).

²² Цит. по превода на Георги Гочев (Платон 2015: 79 – 80).

Още през 1906 година Виламовиц-Мьолендорф анализира ерудитската литературна игра в жанра идилия, започнала с Теокрит²³. Пастирите пеят в хекзаметър изящни в поетическо отношение песни и с лекота обработват митически фабули, част от които малко известни или напълно новаторски представени от поета – ясен знак, че не става дума за фолклорна ситуация, макар тя да е описана много реалистично. Изящно изваяният фикционален свят в идилията е изтъкан не само от литературни цитати и игра с митически фабули, но и от архаизми и неологизми, от лексеми, изпълвани с нова семантика.

Идилията неслучайно се превръща в любим ерудитски жанр за много творци от елинизма до ХХ в. Тя е определена като *l'art pour l'art*, поезия за поезията. Нейният генезис е в елинистическата култура, когато се раждат нови поетически езици, една нова поетика – *поетика на литературната игра*. Тази игра е многопосочна: със словото, с жанра, стила, метриката, поетическите диалекти, с предходни авторитетни творби и автори, с публиката, с отношенията реалистично – фикционално, описателно – изобразително, литературно – живописно, словесно – музикално. Откриими са нови динамики в изкуството, свързани не само със слуховото, с песента и с паметта (с Мнемозина, $\mu\nu\eta\mu\eta$, $\alpha\omicron\iota\delta\eta$), а и с *визуалното*, както и с възможността за внимателно вникване в художествения текст, в словесния детайл. Идилията е ориентирана към елитарен читател, към усамотено четене и възможност за многократно препрочитане, но в същото време работи и с устната песенна традиция, възсъздава (имитира) новаторски песните на „пастири“, т.е. една акустична ситуация, предполагаща звучаща песен, $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$. Предполага и агон с живописиста – през екфразиса, разгърнат още в I идилия на Теокрит.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев 1996: Аверинцев, С. *Риторика и истоки европейской литературной традиции*. [Averintsev, S. *Ritorika i istoki evropeyskoj literaturnoj traditsii*.] Москва: Школа „Языки русской культуры“, 1996.

Баткин 1995: Баткин, Л. М. *Итальянское Возрождение: проблемы и люди*. [Batkin, L. M. *Ital'yanskoe Vozrozhdenie: problemy i lyudi*.] Москва: РГГУ, 1995.

²³ Виламовиц-Мьолендорф 1906: 137 – 150.

- Вергилий 1980:** Вергилий. *Буколики, Георгики, Енеида*. Прев. от латински: Георги Батаклиев. [Vergilij. Bukoliki, Georgiki, Eneida.] София: Народна култура, 1980.
- Виламовиц-Мьолендорф 1906:** Wilamowitz-Moellendorff, U. *Die Textgeschichte der griechischen Bukoliker*. Berlin: Weidmann, 1906.
- Елиан 2009:** Елиан, Клавдий. *Шарени истори*. Прев.: Николай Шаранков, Невена Панова. [Elian, Klavdij. Shareni istorii.] София: Архетип, 2009.
- Качинска, Витчак 2019:** Kaczyńska, E., Witczak, T. Cicadas in the Hesychian Lexicon. // *Graeco-Latina Brunensia*, vol. 24, iss. 2, 2019, 53 – 65.
- Омир 1971:** Омир. *Одисея*. Прев. от старогръцки: Георги Батаклиев. [Omir. Odiseya.] София: Народна култура, 1971.
- Омир 1976:** Омир. *Илиада*. Прев.: Александър Милев, Блага Димитрова. [Omir. Iliada.] София: Народна култура, 1976.
- Пейн 2001:** Payne, Mark. Ecphrasis and Song in Theocritus' Idyll 1. // *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 42, 2001, 263 – 287.
- Платон 2015:** Платон, *Пир*. Прев. от старогръцки: Георги Гочев. [Platon, Pir.] София: Изток – Запад, 2015.
- Сервий.** Servius. *Vergilii Bucolicon Librum* // <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a2007.01.0091>> (6.11.2022)
- Теокрит 2010:** Теокрит. *Идилли*. Прев. от старогръцки: Тодор Дончев. [Teokrit. Idilii.] София: Аля, 2010.