

ЕЗЕРНАТА ЖЕНА В БАЛАДИТЕ НА АДАМ МИЦКЕВИЧ

Жоржета Чолакова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

THE WOMAN OF THE LAKE IN THE BALLADS OF ADAM MICKIEWICZ

Zhorzheta Cholakova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This paper aims to look at how a newly shaped image structure of romanticism, such as the lake, served Adam Mickiewicz's perception and implied inventions inherent to his artistic world. The lake is a transitive space where the two worlds (realistic and unrealistic) meet and whose anthropomorphic incarnation is the Woman of the Lake. Her mythological versions in the ancient and Nordic mythologies are revealed, and on this basis, her specific character structure and function in the ballads of Mickiewicz are outlined.

Key words: Woman of the Lake, mermaid, the ballads of Adam Mickiewicz, the lake as a ballad topos

В забележителната си монография *Водата и сънищата* Гастон Башлар казва: „Образите, открити от хората, еволюират бавно, трудно и става разбираемо проникновено наблюдение на Жак Буске: „Един образ струва на човечеството толкова усилие, колкото на растението една нова характеристика.“ [...] Ние вярваме, че една философия на въображението би трябвало да изучава отношенията между материалната каузалност и формалната каузалност“ (Башлар 1942: 9). За нас това изказване на Башлар е особено ценно, защото изрича основанията подобни изследователски намерения да се окачествяват не като тематологичен етюд, а като опит да се осмисли генезисът и еволюцията на даден образ или образен комплекс като епистемологичен акт. Реалността на човешкото мислене се удостоверява благодарение на иконичната си природа, а именно в перспективата на подобно изследване става възможно да се проследи раждането и движението на идеите.

Изборът на нашия изследователски обект е мотивиран именно от желанието ни да установим до каква степен и по какъв начин поезията на Мицкевич илюстрира едно явление от естетически, а не от национален или индивидуалнотворчески порядък, по-конкретно как една ново-създадена от романтизма образна структура, каквато е езерото, обслужва авторската концепция и имплицира същностни инвенции. Ще припомним, че като самостоятелен и основен център на цялостна образна структура езерото се появява чак при Гьоте¹ в неговото стихотворение „По езерото“ („Auf dem See“, 1775), а с Езерната школа на ранния английски романтизъм започва неговото изключително интензивно художествено битие през целия XIX век, за което свидетелстват Байроновите поеми *Шилънският затворник* (1816) и *Чайлд Харолд* (1818), известното стихотворение на Ламартин „Езерото“, включено в поетичната книга *Поетически съзерцания* (*Méditations poétiques*, 1820), или едноименното стихотворение на Едгар Алън По („The Lake. To –“, 1827), стихотворения на Виктор Юго от *Вътрешните гласове* (*Les voix intérieures*, 1837) и *Съзерцания* (*Les Contemplations*, 1855), поемата на К. Х. Маха „Май“ (1836), както и редица други поетически прояви на чешкия романтизъм и неоромантизъм (Адолф Хейдук, Витезслав Халек, Ян Неруда, Ярослав Врѝхлицки и др.). Присъствието на езерото в полското художествено пространство е отбелязано в студията на Маргрета Григорова „Пътеводител на романтичния пътешественик“, включена в книгата ѝ *Хоризонти и пътища на полската идентичност* (2002), в която авторката подчертава инспиративното въздействие на Ламартиновото „Езеро“ върху Крашински, както и поетичният образ на Юлиуш Словацки за любовната разходка като „вълшебно ходене по езерните води“ в поемата „В Швейцария“. „Езерата – казва М. Григорова, – тези любими водни пространства на романтиците, които спират движението на света и предизвикват неговото самосъзерцание със своята огледалност. Езерото организира космоса за романтика, то е око на прозрението, философски ключ, емблема, форма-инструмент за разгадаване на Вселената. Неговите конкретни земни възплъщения са откровена демиургия, осезаема природна прегръдка за съзерцаващия романтик, образи на екстаза“ (Григорова 2007: 121). И в по-нататъшните

¹ През периода на „Буря и натиск“ („Sturm und Drang“) от 1767 до 1785 г. Гьоте създава множество балади, които придобиват изключителна популярност не само в немскоезичните културни среди, но и в многонационалната Хабсбургска империя, към която по това време принадлежи част от полските земи.

си наблюдения върху наречените от нея „езерни балади на Мицкевич“² изследователката проявява усет към баладичната топка и семантичната роля на езерото, което според нея „се оказва идентично със сакралната сферичност на света, в която съ-съществуват скритата и явната част от световното знание. [...] Но езерото е не само прозрачно, то е огледално – отразява синия цвят на небето през деня и звездния хоровод през нощта. То е огледален щит, който пази, от една страна, ирационалните тайни на езерото, от друга – разумния кръг на Битието. Типът „езерна балада“ се явява идеален жанрово-светогледен код за взаимопроникване между Тук и Отвъд, за посвещаване в тайните на Отвъдността“ (пак там: 150). Освен обаче да „явява света в статичната си яснота“ (пак там), езерото – а не само морето – е наративно обвързано с мотива за изпитанията, но не на човешката сила и издръжливост срещу бурите и ураганите на живота, а изпитания от един по-висш регистър. Имайки предвид образните пристрастия на романтиците към морето и езерото като топоси на изпитанията, бихме си позволили да разграничим два типа акватичен семиозис³ – единия, който е наративно обвързан със стихийното вълнение на морето или океана и който извежда отворения хоризонт и движещите се водни прегради на вълните като екзистенциален модус на житейското пътуване. Другият, катартичният, се реали-

² Преди Мицкевич баладата има своите художествени образци в поезията на редица полски поети, между които Франчишек Карпински (1741 – 1825) – поет с лирико-сантиментална гласа, съзвучна с философията на Ж.-Ж. Русо. Карпински създава предимно религиозна и патриотична поезия, както и буколически идилии (пол. *sielanki*), пресъздаващи митологичния свят на Аркадия. Пасторалната поезия има изключително богата история в полската литература от Ренесанса до романтизма в лицето на Ян Кохановски, Шимон Шимонович, Шимон Жиморович, Самуел Твардовски, Адам Нарушевич, Франчишек Княжнин, а от времето на романтизма освен Мицкевич с този жанр се свързва и поемата *Веслав* на Кажимеш Броджински.

³ Термина семиозис употребяваме, за да подчертаем ролята на контекста за реализация на сигнификацията. Употребата на този централен за семиологията термин обаче не детерминира методологията на нашето изследване, макар че отчитаме основанията поставеният проблем да се разгледа с оглед на трите нива на семиозиса – семантика, синтактика и прагматика: семантиката, която изследва отношението на знака към неговия обект, очертава релацията между езерото като природен обект и като фикционален образ; синтактиката очертава отношението на този образ към други знаци от образната система (например към пейзажа като комплексна структура), а прагматиката би осветлила проблема защо точно през романтизма се ражда езерната поетика и защо този образ има такава висока честотност и активна естетическа функция при извеждане на категорията на възвишеното.

зира по вертикала на метафизичното пътуване към невидимите под езерната повърхност дълбочинни измерения на битието, за да реабилитира – след драматичната среща на двата субстанциално различни свята – идеята за преодоляване на кризата, застрашаваща универсални човешки ценности и заедно с това равновесието на духовния универсум. Онтологично условие за съхраняване на духовния ред се явява за романтиците нравствената ценностна система на отделната личност. Изпитанията например в езерните балади „Свитежанка“ и „Рибка“ изискват вяност в любовта и нарушаването на този закон на всемирната хармония е повод това престъпление да бъде възмездено със смърт.

В този смисъл художествените свидетелства на романтичeskата „езеромания“ всъщност реализират не само пейзажната концепция на романтизма, но заедно с това и една нова онтологична идея за пространството, материята и нравствената аксиология. Наред с образната конвенция, извеждаща езерото като структурно-семантичен знак на пейзажа, в редица текстове, определяни най-често от самите поети като балади, езерото се явява транзитивно пространство, в което се срещат двата свята – реалният и иреалният. Подобна неизследвана до този момент перспектива ще бъде предразположена от някои митологични наративи, където езерото е мислено не като природен топос, а по-скоро като трансцендентно пространство, обитавано от демонични сили (най-известни са разказите за двата подвига на Херакъл на езерото Лерна и на езерото Стимфал). Библейската идея за езерото допълнително разколебава неговия акватичен характер: Старият завет например изобилства от примери, в които думата за езеро се употребява със значение на ров, гроб, яма, а в Откровението на Йоан преизподнята е представена като „езеро, което гори с пламъци и сяра“⁴. Именно двойственият характер на епистемологичното му битие като природен и трансцендентен образ, като акватично и безводно пространство, като спокойна повърхност и тайнствени гълбини прави възможно осъществяването на специфичната за романтизма метафизична визия за съ-битието на видимо и невидимо. От една страна, като пейзажен образ езерото предразполага към медитативно единение с тишината и хармонията на природата, а от друга, се явява топос на отвъдното и на мистичните изпитания за човека.

Амбивалентният му характер да бъде и *locus amoenus* – заради спокойните, тихи, сънни води⁵, и *locus horridus* – заради непрогледна-

⁴ По този въпрос вж. Чолакова 2008, 2011.

⁵ В романтичeskата поезия езерото е най-често назовавано като спящо, спокойно и дълбоко.

та тъмна дълбочина на водната бездна, очертава широката амплитуда на образните му превъплъщения и му осигурява поливалентна образна функционалност. В поезията на романтизма езерото се отличава не само със своята фреквентност, но и със своята образна пластика, със способността си да съвместява в един потенциален метафизичен универсум биполярните измерения на човешката идея за света: света на удоволствието и света на ужаса, пасторално идиличното, но и есхатологично демоничното пространство, да имплицира философията на меланхолията, но и травматичната памет за националните исторически катаклизми.

Тази амбивалентност се проявява и във визията за загадъчната природа на жената, обитаваща езерните води. Тя се явява като *Genius loci* в поетичните визии на лейкистите – например в *Прелюдия (Preludium, 1799)* на Уърдсуърд, *Доника (Donica, 1797)* на Сауди, в обемната епическа поема от шест песни *Езерната дама (The Lady of the Lake, 1810)* на Уолтър Скот, която през 1822 г. е преведена на полски от Карол Кажимеж Шенкевич⁶, а през 1828 г. – и на чешки от Фр. Л. Челаковски, в „*La Belle Dame Sans Merci*“ на Джон Кийтс и редица други произведения, които самите автори определят като балади. А за персонажната значимост на езерната жена свидетелства фактът, че всяко нейно художествено присъствие се явява структурен център на произведението. Към архетипа на акватичния женски образ бихме отнесли и Ярмила от поемата на Маха „Май“, която самоубийствено потъва във водите на езерото, но сякаш продължава тайнствено и невидимо да присъства чрез шепота на вълните.

Несъмнено Боян Биолчев има основания да свързва генезиса на този женски образ в баладите на Мицкевич „Свитеж“, „Свитежанка“ и „Рибка“ и отчасти „Обичам това“ с образа на русалката, като говори за „езерна сценография на романтично-трагичната раздяла между любим и любима, майка и дете, където русалката е и славянско приказно творение, и романтичен литературен персонаж“ (Биолчев 1995: 142).

Ще се опитаме обаче съвсем накратко да щрихираме различията между двата акватични женски образа. Първото от тях произтича от техния топогенезис: за разлика от Езерната дама русалката обитава различни водни пространства и в този смисъл не е субстанционално свързана с езерото като митопоетичен топос. Както нимфата в античната митология, така и русалката в славянския фолклор се явява по-скоро фигурална инкарнация на двуединството на земния и водния

⁶ Карол Кажимеж Шенкевич (Karol Kazimierz Sienkiewicz, 1793 – 1860) – поет, историк, публицист, един от създателите на Полската библиотека в Париж.

свят: наполовина човек, наполовина риба, тя всъщност чрез тази двусъставна образна конфигурация символизира двуединството на водата и земята, като архетипна характеристика на Вечната жена. В този смисъл външността ѝ въплъщава идеята за органичната свързаност на тези два компонента, т.е. не само за тяхното хармонично съвместяване, но и за тяхната неделимост. В този смисъл русалката е жената риба – тя е антропозооморфно създание, което имплицира твърде архаични представи за водата и земята като дихотомна органика на животворната среда.

За разлика от русалката Езерната дама има изцяло антропоморфна външност – тя е красива млада жена, примамна и ефирна, с дълги разпуснати коси⁷. И ако художественият образ на русалката в романтическите балади има фолклорен генезис, първообразът на Езерната дама се появява най-напред в Артуровия цикъл и следователно е от митологичен порядък. Типологичните съответствия между двата акватични персонажа са рефлекс преди всичко на тяхната семиотична релация с архетипа на водата. Изненадващо обаче Езерната дама не отговаря на становището на Юнг, че „водата е най-общият символ на несъзнаваното. Езерото в долината е несъзнаваното, поради което често се нарича „подсъзнание“, обикновено с унищожителното подразбиране, че става дума за едно нисше съзнание. [...] Психически погледнато, водата е дух, който е станал несъзнаван. Но водата е зем-

⁷ Класическо описание на Езерната дама четем в Тридесета глава от романа на Уолтър Скот *Кенилуърт* (*Kenilworth*, 1821): „Внезапно на островчето се появи красива жена, облечена в небесносиня копринена туника и пристегната с широк пояс, върху който бяха изписани разни знаци, наподобяващи юдейски талисмани. Целите ѝ ръце и крака бяха голи, а китките и глезените ѝ бяха украсени с необикновено големи гривни. Върху дългите ѝ лъскави черни коси бе прикрепен венец от изкуствен имел, а в ръцете си държеше жезъл от черно дърво със сребърен връх. Съпътстваха я две нимфи, облечени със също такива чудновати дрехи. Всичко бе пресметнато толкова добре, че жената от Плаващия остров стъпи със спътничките си на брега при кулата Мортимър точно в мига, когато Елизабет стигна там. С красиво построена реч непознатата съобщи, че тя е прочутата Езерна дама, прославена в легендите за крал Артур; че е възпитала непобедимия сър Ланселот; че нейната красота се оказала по-силна от мъдростта и магиите на всемогъщия Мерлин. Още от тези далечни времена живеела тя в своя кристален дворец, въпреки че Кенилуърт преминавал от ръцете на едни прославени и могъщи владетели в ръцете на други. Сакси, датчани, нормани, родовете Сейнтлоу, Клинтън, Монфор, Мортимър, Пантагенет – колкото и страшни и величествени да били – не могли да я накарат да подаде глава от водата, която скривала нейния кристален дворец“ (превод от английски: Красимира Тодорова. София: ДИ „Отечество“, 1985).

на и осезаема, тя е течността на направляваното от инстинктите тяло, кръвта и кръвообращението, миризмата на звяра, чувствеността, на тежала от страст“ (Юнг 1999: 25, 26). Разсъжденията на Юнг по отношение на първичната и в този смисъл разрушителна намеса на Водната жена в живота на хората се отнася преди всичко за сирената, нимфата, русалката – митологиите и фолклорът предлагат редица примери за това. Смъртта, която причинява русалката, е може би следствие на нейната двойствена природа: човешката ѝ „горница“ реагира болезнено на накърнените ѝ любовни чувства и на изневярата на нейния любим и тя причинява смърт, защото е водена от присъщата на човешката природа болка и инстинкт за отмъщение; люспестата ѝ животинска „долница“ – рибешката опашка, е знак за нейната принадлежност към друг, нечовешки свят, в който не разумът, не каузалната логика на никакви нравствени принципи ръководят нейното поведение: тя повлича в дълбоките води пленения от нейната красота мъж, водена от първичния либидов инстинкт и от неударжимата страст да властва над по-слабия, което е присъщо за света на дивата природа. Неслучайно именно русалката – а не Езерната дама – може да роди дете, на което да посвети своите грижи и любов: именно нейният майчин инстинкт повлича рибаря от едноименната балада на Гьоте⁸, за да му попречи да убива нейните рожби, а Криша от баладата на Мицкевич „Рибка“ излиза на брега, за да накърми своя новороден син. Русалката е най-често жертва на човешката коварност и поради това смъртта, която причинява, е самосъхранителна реакция срещу проява на аморално човешко поведение. В други случаи обаче – например в „Русалка“ на Пушкин, тя причинява човешка смърт, примамвайки в дълбоките води мъжа, пленен от нейната красота. Неслучайно обаче нейна жертва в Пушкиновата балада е монах – факт, който отново крие определено нравствено послание срещу поддалия се на еротично изкушение духовник.

За разлика от образа на русалката, който най-често е свързан с мотива за нещастната съдбовна любов, пораждаща смърт, то Езерната жена е много по-сложен образ и затова има много по-богато литературно битие – тя е способна да участва не само в приключенски наративи, но да имплицира много по-широк диапазон от послания. Трите езерни балади на Мицкевич – „Свитеж“, „Свитежанка“ и „Рибка“, ни предлагат съществени основания да разсъждаваме в тази посока.

⁸ В баладата на Гьоте тя е изобразена като риба, но нейното поведение е идентично с това на русалката.

Преди да пристъпим към Езерните жени на Мицкевич, нека да припомним няколко важни от наша гледна точка ориентира.

Първият принципно важен за нас въпрос се основава на митологичния страт на този акватичен образ (за разлика от фолклорния генотип на русалката). Подобен ракурс би ни осигурил и допълнителен аналитичен материал по въпроса за митологизма на романтичното художествено съзнание. Освен това подобен ракурс би ни освободил от едностранчивото тълкуване на баладите на Мицкевич (а и по принцип от баладите на романтизма) единствено като израз на литературния култ на романтизма към фолклорната традиция. От една страна, баладите на Мицкевич от неговата първа стихосбирка от 1822 г. се появяват в зората на западнославянския романтизъм, когато фокусът на възрожденската идеология извежда в доминираща позиция идентификационните национални каузи, и поради това разбираме защо традиционният литературоведски поглед разчита най-често на рефлекс на реабилитиращото собствената национална (или етногенетична) култура съзнание. От друга страна обаче, нашето убеждение е, че дори още с първите си прояви полският романтизъм в лицето на Мицкевич и неговата дебютна стихосбирка *Балади и романи* универсализира своите художествени послания посредством образотворческата стратегия на модерния митологизъм, чиято висша естетическа цел е да въплъти във фигурална динамична субстанция идеята за възвишеното.

Митологични хипостази на Езерната жена

В античната митология първата Езерна жена е Горгона Медуза⁹, който в културната памет битува преди всичко като персонифициран образ на ужаса и вкаменяващата смърт. В художествените интерпретации от различни културни епохи този женски образ не се свързва с езерния топос, но според Павзаний след смъртта на баща си тя се възцарила над областта край езерото Тритонида. Именно там тя намира смъртта си под меча на Персей. Павзаний отбелязва един нов, и при това изненадващ акцент в изображението на чудовищната глава на Медуза – нейната красота, и дори премълчава зловещата ѝ природа:

[...] тя била убита коварно през нощта, а Персей дотолкова бил удивен от красотата ѝ дори когато била мъртва, че отрязал главата ѝ и я занесъл на елините да я видят [II 21: 5].

⁹ По този въпрос вж. Чолакова 2011.

За разлика от Аполодор (II 4:2), според когото Медуза – владетелката на Тритонийското езеро, е жена демон със змии вместо коси на главата си и с поглед, който вкаменява всеки, който я погледне, Павзаний я изобразява като въплъщение на женската красота и невинност, станала жертва на „коварно убийство“. Контаминацията на тези два напълно противоположни образа ще формира митологичната фигура на Езерната жена – омайно красива и призрачно ефирна, която едновременно излъчва любов и носи смърт. Освен нейната красота обаче Павзаний изтъква и други нейни качества, които се свързват с героическия тип поведение, характерно за мъжа ловец и воин: „Тя била дъщеря на Форкос, а след смъртта на баща ѝ се възцарила над обитателите около езерото Тритонида, излизала на лов и в сражения предвождала либийците“ (Павзаний II 21: 5). В същия пасаж Павзаний отбелязва, че „всъщност тогава, когато се противопоставила на войската на Персей – Персей предвождал подобрани воини от Пелопонес – тя била убита коварно през нощта, а Персей дотолкова бил удивен от красотата ѝ, дори когато била мъртва, че отрязал главата ѝ и я занесъл на елините да я видят“. Следователно образният модел на Горгона Медуза, изграден от Павзаний, включва не само женски, но и мъжки позитивни качества – тя е не само пленително красива, което е задължителна характеристика на жената според античната естетика, но и смел воин, защитник на родното пространство. В тази посока бихме могли да тълкуваме и още един разказ на Павзаний: Атина отрязала няколко косъма от главата на Медуза и ги дала на Кефей, за да предпази град Тегея от завладяване (VIII 47: 5). Така се откроява една важна характеристика на този митологичен женски образ, която сякаш отсъства от наложената конвенционална схема, но която разчитаме и в художествената концепция на Мицкевич за Езерната жена – нейната магична способност да бъде пазителка на родното пространство. Следователно тази позабравена конотация на митичната езерна жена се оказва крайно ефективна в контекста на конструиране на националната митология на полския романтизъм, тъй като въплъщава **топоцентричната идея за национална идентичност**, характерна за възрожденската идеология на поробените славянски народи.

Подобни инвенции съдържа и Езерната жена в британската митология, която се появява с особено важна наративна и интенционална функция в Артуровия цикъл. След смъртта на своя баща Ланселот е отгледан от Езерната дама, тя е тази, която съхранява меча Ескалибур, за да го даде на крал Артур, и тази, която успява да очарова магьосника Мерлин и да го направи свой пленник. Така в келтската ми-

тология Езерната дама се явява изразител на комплекс от разнородни роли: проявява майчинска закрила спрямо Ланселот, без обаче да изключва инцестните си подбуди към него, тя е хранителка на рицарската чест и войнската доблест, покровителка на кралската власт в името на обединението и целостта на държавата, но в същото време коварно успява да надхитри влюбения в нея Мерлин, който с магическите си способности осигурява свръхестествена закрила на Камелот и лично на крал Артур. Двойствената ѝ същност ѝ осигурява ролята на медиатор между реда и хаоса, между света на цивилизацията и света на дивата природа, между разума и мистерията.

В баладата „Свитеж“¹⁰ очевидно можем да разпознаем именно този митичен страт на Езерната жена, в който античният и британският модел се пресичат: нейната покровителствена мощ не се проявява към отделна личност, както се случва често с античните герои, а към определен цивилизационен топос. Именно тази типологична характеристика на Езерната жена Мицкевич конотира с идеята за съхранение на родното. Вдъхновен от желанието за нов прочит и модерно преосмисляне на съхранените в културната памет общочовешки ценности, той вгражда в образа на Свитежанката идеята за родовата памет: в неговата балада Езерната жена се появява, за да разкаже историята за величавия героизъм и трагичната съдба на един приказно красив град и неговите достойни хора¹¹.

Имайки предвид начина, по който този образ присъства в трите балади на Мицкевич, ще очертаем проявленията на възвишеното¹², което според Льо Сканф „в много по-голяма степен от красивото се явява

¹⁰ Това забележително лиро-епическо произведение е написано по време на престоя на Мицкевич в Плужин (днес в Беларус, близо до Новогрудек), където среща своята първа голяма любов Марила Верещчагувна. Както е известно, метаморфозата е образотворчески принцип, който се среща във всички митологии и фолклорни традиции. Нейното предназначение е да докаже зависимостта на човека от божествената воля, която или наказва, или спасява.

¹¹ С езерото Свитеж (белар. Свіцязь) е свързана една много популярна легенда, която е разказана и в едноименната балада на Мицкевич от Езерната жена. Историята е следната. На мястото на езерото някога имало красив град, който бил нападнат от руския цар. Всички били готови да умрат, но не и да приемат позора на робството. Тогава станало чудо – за да не предаде хората на врага, земята се отворила и погълнала града, на неговото място се появило приказното езеро Свитеж, а жените и девиците били превърнати в цветя – красиви и отровни, които се носели по водната му повърхност. Когато руските нашественици започнали да късат от тях, отровата им ги погубила.

¹² По въпроса за възвишеното в романтичeskата естетика вж. Льо Сканф 2007, Жирон 2005.

гаранция за ценност, тъй като не може да бъде заподозряно в утилитаризъм, то представлява една удивителна вселена, изцяло конструирана в името на естетическото удоволствие и нравственото извисяване“ (Льо Сканф 2007: 56). Отнасяйки тази постановка за възвишеното към образната интерпретация на Езерната жена в баладите на Мицкевич, установяваме нейната принципна основателност. Всъщност раждането на романтичeskата балада (и нейните диахронно и концептуално съпътстващи варианти в контекста на предромантизма и неоромантизма) от подобен жанрово-тематичен тип, съдържащ фолклорно-митологични компоненти, ще отвори благодатна перспектива за художествена реализация на романтичeskия концепт за възвишеното.

Възвишеното се проявява чрез изграждане на **монументални образи на някогашна историческа слава**, които са погубени вследствие или на война, или на Божия гняв – най-често това са топоси на човешката цивилизация, които подобно на Омировата Троя свидетелстват за погрома на протичащото време над величавото минало. (Една от темите, които вълнуват Мицкевич, е например упадъкът на Рим.) Поради факта, че романтизмът в славянските литератури се развива в условията на Националното възраждане, когато се формират националните митове и един своеобразен тип „поетичен“, а не само патриотичен историзъм, тази мощна вълна ражда и големите разкази за величавото минало. Подобен тематичен и идеологически комплекс се оказва напълно приложим и към романтичeskата балада – свидетелство за това е баладата на Мицкевич „Свитеж“ (бълг. превод на Найден Вълчев „Свитяз“), където чрез образа на Езерната жена е представен поетичният разказ за унищожения град, който лежи на дъното на езерото. Езерната жена тук е носител на културна памет и тя се явява медиатор между миналото и настоящето, между легендарния разказ за физическата гибел и духовното надмогване на смъртта чрез съхранения от нея разказ за трагичната история на жителите, които доброволно приемат жертвата, превръщайки езерото в своя обител, неприкосновена за вражеската агресия. Баладичният наратив съчетава приказно-фантазияния образ на Езерната жена със свидетелската позиция на лиричeskия герой, въплъщаващ тъгата и бунта на своето поколение, като участва по този начин в художествената експликация на един своеобразен „митологичен историзъм“.

Друго проявление на възвишеното, което ще се окаже подходящо за жанровата структура на романтичeskата балада, е неговото първостепенно участие в артикулиране на **космогоничната идея за човека**. Лиричeskият субект става изразител на една титанична и про-

фетична идея за смисъла на човешкия живот. Неговите интимни духовни проблеми се преекспонират и преосмислят като проблеми на всемирното битие. Ето защо в романтическата балада чрез проявленията на свръхземното се манифестира хилозоистичната идея за вечно живата и разумна същност на всичко съществуващо – видимо и невидимо, чиято екзистенциална форма е винаги зрима, тоест материална или материализирана. Жизнената динамика и воля в името на моралната правда определят същността и наративното поведение на природата, разбираана като материално възплъщение на духовния универсум. От водите изплува прекрасна женска фигура като възплъщение на паметта за героичната гибел на свитежаните, свидетелствайки за способността на природата да пази истината за миналото, а чрез митопоетичните си персонификации – като тази на Езерната жена – да гарантира историческата памет. Хилозоистичният характер на баладичната образност следователно кореспондира с метафизичния космогонизъм на романтизма, реализирайки интенцията за моралната отговорност на личността пред вечността. Като доказателство на тази максима в „Свитеж“ земята се разтваря и покрива града с вода, превръща го в езеро, за да го спаси от унизителна смърт, а покривайки водната повърхност с красиви, но отровни цветя, отмъщава на нашествениците.

Чрез образа на Езерната жена се реализира и друга основополагаща за възвишеното функция – характерната за романтизма идея за **вездесъщата сила на Словото**. В баладичния нарратив още от времето на Гьоте и Шилер, а по-късно и в редица поетически послания на романтиците, включително и на Мицкевич, важно участие има диалогът, който свързва в общо епистемологично поле реалния и иреалния свят, субекта и универсума. Така земното, възплътено в представата за ранимостта и преходността на човешкия живот, се среща с превъплъщенията на свръхземни сили, които със своята поява в света на хората провокират тяхната духовна устойчивост и морални ценности. Типичен пример за това е баладата „Свитежанка“. В определени случаи, както е например в „Свитеж“, в доминираща позиция е изведен монологът. Възщност по въпроса за това дали монологът, или диалогът са по-подходящи за баладата, спорят Гьоте и Шилер. Важното в случая е, че именно разказът на Свитежанката изважда от дълбините на забравата спомена за историческата гибел и провокира надежда за бъднините, отговорността за които осъзнава лирическият говорител.

За разглеждания тук проблем е от значение и склонността на романтиците да изразяват възвишеното чрез **идеала за женска кра-**

сота, който се измерва вече не чрез класически пропорции на тялото, а чрез загадъчната сила на чувственото въздействие:

Powiem jednakże: nie straszyciło wcale,
Żywa kobieta w niewodzie,
Twarz miała jasną, usta jak korale,
Włos biały skapany w wodzie.

Тази мистична сила на красотата въвежда възвишеното в полето на най-дълбоко интимно изживяване. За това свидетелства например баладата „Свитежанка“, където този приказно-фантазен образ се явява възплъщение преди всичко на еротичната магия: мъжът се разхожда с „горската“ жена, но „езерната“ жена го привлича и те танцуват над водата.

Изразяването на естетическия идеал на романтизма чрез съвършената красота както на природата, така и на жената успоредява тяхното участие в образната структура и ги прави взаимно изразими. Чрез прилагане на сходни образотворчески принципи в изграждането на пейзажния и женския образ несъмнено се внушава представата за единородния характер на тяхната същност, което Юнг декодира в архетипа на водата като възплъщение на женското начало.

Образът на Езерната жена изплува в дискурсивния план на митопоетическия език на романтизма, за да осъществи неговата онтологична идея. Разбирането за този персонаж се оказва нелека задача – първо, защото не се идентифицира напълно с архетипа на водата, независимо че е родена от нея и живее в нея. Възщност не само Свитежанката на Мицкевич, но и други образни инкарнации на Езерната жена имплицират представата за нейната прозрачност, призрачност. И това е така, защото в своята образна структура Езерната жена имплицира двуединството на вода и въздух. Именно в тази структурна специфика откриваме разликата спрямо образа на русалката – следователно не говорим за вариативни различия на един и същи персонажен тип, а за фундаментална онтологична разлика между двата акватични женски персонажа.

Появата на Езерната жена в образната система на романтизма подсказва за настъпването на важна промяна в отношението към природата. Лейкистите, които възщност първи въвеждат този образ, показват, че литературата вече не само изразява непознато до този момент чувство към природата, но започват да осмислят чрез нея универсалната идея за битието и за измеренията и стойностите на живота. Субективизмът от романтически тип следователно за първи път за-

почва да мисли за субекта чрез външни за него измерения и критерии. Религиозната метафизика ползва за критерий божественото единоначание на света и човека, което прави невъзможно мисленето за субекта чрез екстериорна спрямо него система. Без да я игнорира, романтизмът развива и друг епистемологичен рефлекс, при който метафизичното мислене не е непременно теологично, нито пък теокосмогонично, каквото е в примарните митологични представи. Романтизмът формулира и своя собствена идея за субекта чрез средствата на универсалисткия дискурс (в смисъла на Лиотар), което води до деперсонализация на субекта посредством демонстративна хиперактивност на азовата идентификация и саморефлексия. Амбивалентният характер на тази проява на модерното съзнание се изразява в съчетаването на дискурсивния план на азовата рефлексия с интенционалния план на космогонична деперсонализация. Пресечната зона, в която се осъществява тази двойственост на романтичния субект, е концептът на природата, мислен едновременно като физис (φύσις) и натура (natura), чиято персонажна инкарнация се явява акватичният женски образ.

ЛИТЕРАТУРА

- Аполодор 1992:** Аполодор. *Митологическа библиотека*. Превод от старогръцки Мирена Славова. София: Наука и изкуство, 1992.
- Башлар 1942:** Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. José Corti, 1942.
- Бергло 1984:** Berthelot, Anne. Du lac à la fontaine : Lancelot et la fée-amante. // *Médiévales*, № 6, 1984. Au pays d'Arthur, pp. 3 – 17.
- Биолчев 1995:** Биолчев, Боян. *Отвъд мита. Адам Бернард Мицкевич. Между осанката на народния пророк и homo ludens*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1995.
- Бахнева 1993:** Бахнева, Калина. *Преселението на художественото слово. Полският романтизъм и модернизъм и френският символизъм в българския поетичен контекст от края на XIX до 20-те години на XX век*. С., 1993.
- Боавен 1984:** Boivin, Jeanne-Marie. La Dame du Lac, Morgane et Galehaut [Symbolique de trois figures emblématiques de l'Autre Monde dans le « Lancelot »]. // *Médiévales*, № 6, 1984. Au pays d'Arthur, pp. 18 – 25.
- Григорова 2007:** Григорова, Маргрета. *Хоризонти и пътища на полската идентичност*. Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2007.
- Льо Сканф 2007:** Le Scanff, Yvon. *Le paysage romantique et l'expérience du Sublime*. Pays/Paysages. Seyssel Camp Vallon, 2007.

- Жирон 2005:** Girons, Baldine Saint. *Le Sublime de l'Antiquité a nos jours*. Paris Desjonqueres, 2005.
- Павзаний, http:** Павзаний. *Описание на Елада*, < <https://antichniavtori.wordpress.com/2008/11/12/onek2/>>, 23.12.2012.
- Чолакова 2008:** Чолакова, Ж. Библейското езеро. // *Интеркултурният диалог – традиции и перспективи. Научни трудове на Пловдивския университет „Паусий Хилендарски“*, Филология. Т. 46, кн. 1, сб. Б, 2008, 54 – 64.
- Чолакова 2011:** Чолакова, Ж. Античната представа за езерото. // *Научни трудове на Пловдивския университет „Паусий Хилендарски“*, Филология. Т. 49, кн. 1, сб. Б, 2011, 48 – 64.
- Юнг 1999:** Юнг, К. *Архетиповете и колективното несъзнавано*. Плевен, 1999, 25 – 26.