

Стоян Атанасов

**СРЕДНОВЕКОВИЕТО –
ДАЛЕЧНО И БЛИЗКО**

Етюди по средновековна литература

София, 2022

© Издателство „Изток-Запад“, 2022

Всички права на български език запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде възпроизвеждана или предавана под каквато и да е форма и по какъвто и да било начин без изричното съгласие на издателство „Изток-Запад“.

© Стоян Атанасов, автор, 2022

© Деница Трифонова, оформление на корицата, 2022

ISBN 978-619-01-1048-4

СТОЯН АТАНАСОВ

СРЕДНОВЕКОВИЕТО
ДАЛЕЧНО И БЛИЗКО

ЕТЮДИ ПО СРЕДНОВЕКОВНА ЛИТЕРАТУРА



Съдържание

Предисловие	7
-------------------	---

Някои обща характеристики

В светлата гора на алегорията.....	12
Алтернативни пространства (отвъдното, Другият свят, ранните утопии) и техните граници	31

Тялото

Бележки върху тялото във френската средновековна и ренесансова литература през погледа на Мишел Фуко.....	54
Тяло за показ, тяло за продан в <i>Роман за розата</i>	64

Около Умберто Еко и Пиер Нора

Огледалният свят на Умберто Еко. Един паралелен прочит на <i>Името на розата</i> и <i>Роман за розата</i>	84
Литературни мистификации и фалшификат в средновековния и постмодерния роман.....	108
Събитие и колективна памет в средновековния рицарски роман	125

Творбите

Мари дьо Франс, или удоволствието да разказваш.....	138
Митът за Тристан и Изолда.....	149

Кретиен дьо Троя	170
<i>Ерек и Енида:</i> нов път за европейския роман	187
Новаторство и традиция в <i>Клижес</i>	195
<i>Ивен, Рицаря с лъва</i> , или социалното рицарство	201
<i>Отвлечането на Гениевра</i> – между <i>Ланселот</i> , <i>Рицаря на каруцата</i> на Кретиен дьо Троя и романният цикъл <i>Ланселот-Граал</i>	210
<i>Персевал, или разказ за Граала:</i> от мита към литературата	220
Робер дьо Борон и християнската метаморфоза на Граала	248
<i>Търсенето на Светия Граал</i> , или християнският ригоризъм в пределите на романа	269
<i>Смъртта на крал Артур</i> – роман за залеза на рицарството	279
Смехът на фаблиото	290
<i>Роман за Лисан</i> – опаката страна на Средновековието	297
Ерос в Розата	304
Мелюзина земна и небесна	325
Дон Кихот в омагьосания свят на романа	330
Цитирана литература	371
Показалец	381

Предисловие

Преди да опознаем епоха, личност или събитие, те ни изглеждат чужди, далечни. Не този психологически смисъл влагам в израза „Средновековието – далечно“. Тази далечна историческа епоха (V–XV в.) е обективен факт. Познаваме я само косвено – по писмени източници, чрез изобразителното изкуство (главно иконография и скулптура) или посредством археологически находки. Каквато и да е нашата компетентност да разчитаме историческите или художествените свидетелства от Средновековието, към него ние подхождаме с усещането за друг свят. В „далечното“ Средновековие ние в известен смисъл бягаме от себе си. В това отношение изкуството – в частност художествената литература – ни привлича и ни въздейства повече от чисто рационалното познание. Но се обръщаме към Средновековието и за да търсим себе си. Литературата, създадена по това време¹, е слово, разказ, на които сме подвластни и ние. В този смисъл Средновековието може да ни бъде и „близко“. Защото повествователното начало е основополагащо за човешката идентичност.

На средновековните разкази ние гледаме – съзнателно или интуитивно – с очите на хора, чийто умствен багаж и ценностна система са се оформили през миналия или през сегашния век. Желателно е да имаме представа за манталитета на средновековния човек, за условията на създаване, разпространение и възприемане на тогавашната книжовност. Едно е безспорно: средновековни хора ние не сме и не бихме могли да станем от общуването си с продуктите на средновековната култура. Съзнавайки тази очевидност, изниква въпросът как да възприемаме средновековната литература. Склонни сме да се поддадем на две противоположни изкушения. От една страна, да проектираме върху тази далечна литература днешните си интереси, съвременните понятия за нея, които са ни дали училището, университетът, книгите. В такъв случай рискуваме да се разминем с нейната самобитност, да припознаем себе си в нея. От друга страна, мисълта, че става дума за литература, писана преди толкова столетия, рискува да ни направи безразлични към нея. Тогава ѝ обръщаме гръб, забравяйки, че без старата култура днешното ни битие ще си остане просто усещане за настоящето. Знанието за себе си минава през знание за миналото. Тогава можем да кроим планове и за бъдещето.

¹ Простонародната литература води началото си, общо взето, от XII в. и се развива през следващите три столетия, т.е. до XV в.

Добрият подход към средновековната литература е въпрос на дозировка, на баланс между горните крайни гледища. Погледът ни към литературата от миналото е неминуемо двойствен: четем я с усещането, че си отдъхваме от днешната действителност, и в същото време ни се ще да вярваме, че този далечен свят ни позволява да разберем своя собствен, да вникнем в другия, за да осъзнаем по-пълноценно себе си.

С такава нагласа подхождам като изследовател на средновековната литература. Изследвам я и я преподавам. Животът ми се стече така, че вече половин век говоря на студентите за нея, пиша научни и научно-популярни статии и книги за средновековната култура. Преподавайки знания за старата литература, винаги съм се стремил да култивирам и определена чувствителност към нея. Убеден съм, че само така въпросното знание може да повлияе на индивидуалния вкус, на личния мироглед. Споделя ли се този вкус от мнозина, той става публично достояние. Така медиевистът литератор внася своя принос в съвременната култура.

Изследователят трябва да бъде педагог, т.е. ученият трябва да умее да популяризира своите достижения. И обратно, по същата логика добър преподавател може да бъде само добрият изследовател. В противен случай, знанията, почерпени от чуждите източници, неизбежно се израждат в „даскалщина“ в „попщина“. Използвам тези презрителни епитети, защото предугаждам опасността от догматизиране на хуманитаристиката. Застине ли в догма, тя става бремене, или в най-добрия случай, условие за придобиване на образователен ценз. Но няма да се превърне в духовен житейски опит.

Друг основен въпрос пред изследователя преподавател на френската средновековна литература е как да се въведе тя в родната книжнина. Защото въпросният „специалист“ е не само човек от XX и XXI в., той е българин. Когато говорим за тази литература, редно е да отчитаме една съществена разлика с българската средновековна книжнина. Последната е дълбоко и изцяло религиозна, докато средновековна Франция създава редом с религиозни, множество светски жанрове, които стоят по-близо до съвременната чувствителност.

До българската публика чуждата литература може да достигне само в превод. Ще уточня, че френската средновековна литература е писана на старфренски – език, който съвременният французин не разбира. Ето защо днес средновековната литература може да достигне до масовия френски читател само в превод на новофренски. Преводът е част от битността на чуждата литература. Имах шанса да работя с талантиви и компетентни преводачи от съвременен и стар френски език – проф. Паисий Христов, Атанас Сугарев, Владимир Атанасов и много други. Тези преводачи претвориха на български шедеври на френската средновековна литература².

² Голяма част от тези творби са в стихове. Прозата се появява едва в началото на XIII в. Докато на съвременен френски език тези произведения обикновено се превеждат в проза,

За тези публикации писах предговори³, които съставляват повечето от 22-та етюда в книгата. Обичам да казвам, че книга от далечна епоха или от далечна страна без предговор е като къща без прозорци. За мен добрият предговор трябва да привлече вниманието на читателя, да му отвори очите за творба, родена в далечен исторически и естетически контекст, да го насърчи да я направи част от собствения си духовен репертоар, да го опази от интерпретационни предписания, да не му налага категорично и окончателно смисъла на представяното произведение. Други етюди от книгата се родиха първоначално като научни доклади на престижни конференции или като приноси в Сборници с изследвания в чест на видни наши колеги.

Литературознанието, към което се стремя, трябва да бъде комуникативно, да стига до възможно най-широката публика, но без да прибегва до лесните прийоми на масовата култура и без да прави компромиси с критериите за научна издържаност. Опитвам се да пиша ясно, избягвам тясно професионалния жаргон с убеждението, че най-важното в една творба може да се каже на език, разбираем за всички.

Ще завърша с няколко думи за времевите рамки, в които се вписват етюдите, поместени в тази книга. Понякога представяното явление води началото си от предишни епохи (от Античността), понякога то продължава и след края на Средновековието (през Ренесанса, та и до наши дни). Има теми и естетически процеси, които не се побират в границите, очертани от историците⁴. Затова си позволих да включа към етюдите по средновековна литература и текстове на Умберто Еко, медиевист и в същото време талантлив представител на модерността в хуманитаристиката, както и един текст за Дон Кихот – творба от началото на XVII в. За нейното пълноценно възприемане читателят трябва да познава и средновековния рицарски роман, гениално пародирани в Дон Кихот. Всъщност Сервантесовият шедевър е безспорно най-блестящата илюстрация за органичната връзка между литературата на Средновековието и литературата на модерността. Търсил съм тази връзка във всички етюди. Ако съм допринесъл с нещо читателят да я долови по-ясно, книгата ще е постигнала основната си цел.

Стоян Атанасов

Паисий Христов и Атанас Сугарев ги пресъздадоха в стихове. Така българският читател влиза в досег със старите текстове при условия, сравними с тези на средновековната публика, която по-скоро е слушала, отколкото чела творбите. Стихотворният разказ е по-близо до ритъма, до музиката и се възприема слухово по-лесно.

³ През 2012 г. лансирахме поредицата „Романия“ за средновековна литература. Издателство „Изток-Запад“ реализира тази идея. Така до този момент бяха публикувани десет шедевъра на френската средновековна литература.

⁴ Историците делят Средновековието на три периода (Ранно – V–X в., Същинско, или Развита – XI–XIII в. и Късно – XIV–XV в.), а с началото на XVI в. започва т.нар. Ново време.

Някои общи характеристики

В светлата гора на алегорията¹

Mens hebes ad verum per materialia surgit.

Сюжет от Сен Дени²

Какво е мястото на алегорията в съвременните литературни практики на писане и четене? Към този общ въпрос следва да се подхожда само конкретно. Но всеки отговор би трябвало да отчита влиянието на една двухилядолетна традиция. Отношението към нея днес можем да обобщим посредством три позиции. Първата застъпва Бодлер, за когото алегорията е неизчерпаем и естествен извор на поезия, предизвикващ духовно опиянение, сравнимо с въздействието на хашиша: „[...] ще отбележим мимоходом, че алегорията, този толкова *духовен* жанр, който бездарните художници ни привикнаха да презираме, но който наистина е една от най-старите и естествени поетически форми, възвръща с пълно основание своето място в просветления от опиянението интелект.“³ Второ възможно отношение към алегорията откриваме у Антоан Компаньон, талантлив представител на съвременната университетска критика. Той противопоставя типологично филологическия и алегорическия подход към текста: „Филологията стои в основата на трудове, които нерядко са скучни, но се помнят дълго време; алегорията ражда малки, понякога очарователни чудовища, които бързо отстъпват място на следващите. Съзерцаваме ги с меланхолия като зародиш в течен препарат от някогашните аптеки. Историята на алегорията е тератология.“⁴ Третото отношение към алегорията е вероятно най-често срещаното днес. След вълната от изследвания върху алегорията през 70-те години на XX в.⁵ наблюдаваме рязък спад на интереса към тази проблематика, който видимо следва низходящата крива на интереса към историческата

¹ Публикувано във: *Vox litterarum, Култура, комуникация, критика*, №4, 2005, с. 6–22

² „Тромавият ум се издига до истината посредством материалните неща.“

³ BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, « Les Paradis artificiels », Paris, Gallimard, Pléiade, t. I., p. 430. Тук и по-нататък преводът на цитатите е мой – С. А.

⁴ Antoine COMPAGNON, *Chat en poche. Montaigne et l'allégorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 9.

⁵ Настоящата студия дължи много на фундаменталния труд на Marc-René JUNG, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Age*, Berne, Éditions Francke, Romanica Helvetica, vol. 82, 1971. Ограниченото място не ми позволи да се спра на мястото на алегорията в литературата за Граала и в *Роман за Лисан*. На тях е посветен друг ценен труд: Armand

поетика. Така се стига до положението авторитетен справочник по съвременна лингвистика като *Нов енциклопедичен речник на науките за езика* от Освалд Дюкро и Жан-Мари Шефер⁶ да не включва алегорията сред многобройните си статии и речникови единици. И той не е единственият.

Алегорията очевидно принадлежи на литератури и култури от отминали епохи. Познанието ни за нея обаче е необходимо – не само за да разбираме по-добре старите творби, но и за да долавяме по-точно нейните отблясъци, превъплъщения и продължения в продуктите на модерността. Алегорията е рожба на Средновековието. Появява се в Късната античност, набира сили и бележи забележително разнообразие през XII и XIII в. – време на поява и утвърждаване на големите литературни жанрове в Западна Европа, – след което съществува инерционно, но все пак мощно, до настъпването на съвременната епоха и тържеството на ренесансовия хуманизъм. След XVI в. полето на нейната практика се стеснява значително, изцяло алегоричните творби стават все по-редки отзвучия – носталгични или игрови – от една отминала традиция. Настоящият обзор е опит за кратко представяне на алегорията в латинската и френската средновековна литература.

Липсата на еднозначна и пълна дефиниция за алегория показва, че явлението има нееднороден произход. Цицерон и Квинтилиан, теоретици на класическата реторика, я разглеждат като вид изказ, буквално означаващ едно, а в преносен смисъл – друго⁷. Идеята за алегорията като иносказателност се възприема и от християнските мислители през Ранното средновековие.⁸ Към този най-общ възглед за алегорията като фигура на преносния смисъл се добавя идеята, че тя е разгърната метафора: *plura continuata verba tralata*⁹ („поредица от образни слова“). Иносказателното и метафоричното начало в алегорията обясняват и нейния двойствен знаков статус. В едни случаи връзката между означаващото

STRUBEL, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIIIe siècle*, Genève-Paris, Éditions Slatkine, 1989.

⁶ Oswald DUCROT, Jean-Marie SCHAEFFER, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

⁷ Цицерон: *aliud dicere, aliud intelligere* („едно казваш, друго разбираш“), *За Оратора* 3, 41; Квинтилиан: *aliud verbis, aliud sensu ostendit* („едно говориш, друго изтъкваш“), *За обучението на оратора*, VIII, 3, 83. Трябва да уточним, че съчинението на Квинтилиан е познато само косвено и частично през Средновековието. Достигнало е до нас в единствения си препис, открит през 1419 г.

⁸ Августин: *Quid ergo est allegoria, nisi tropus ubi ex alio aliud intellegitur?* („Та какво друго е алегорията, ако не тропа, при която едно нещо означава друго?“), (*Augustin, De trinitate*, XV, 9, 15, *Patrologia Latina*, 42, 1068). Исидор Севиаски: *Allegoria est alienloquium. Alium enim sonat, et aliud intellegitur* („Алегорията е иносказателност. Едно се чува, друго се разбира“), (*Etymologiae*, I, 37, 22).

⁹ Цицерон, цит. съч.

и означаемото на алегорията е неестествена, т.е. установена е по силата на определена условност. Последната може да бъде еднократна и краткотрайна (когато е плод на нечия авторова находка и не се простира отвъд съответната творба) или пък да присъства трайно като културен код. В други случаи означаващото и означаемото се явяват естествено свързани като частите на сравнението или метафората. Много по-късно – в края на XVIII и началото на XIX в. – Гьоте, Шелинг и Шлегел ще разделят и противопоставят тези две модалности на алегорията, като запазят термина *алегория* за случаите на условна иносказателност, докато вътрешносвързаните образ и смисъл (т.е. означаващо и означаемо) ще наричат *символ*¹⁰. В Античността и Средновековието обаче термините „символ“ и „алегория“ са хипостази: значенията им се колебаят, но в никакъв случай не се противопоставят.

В Късната античност се утвърждава една разновидност на алегорията, отнасяща се по-скоро до определен начин на тълкуване, отколкото до авторския почерк. Редица критици я наричат „алегореза“.¹¹ Алегорезата приписва на някои творби скрит, дълбинен смисъл, който авторът е вградил, а коментаторът ще разшифрова. За разлика от първия вид алегория, който следва да разглеждаме като *ornatus* – реторически похват с цел разкрасяване на речта, – алегорезата определя цялостното възприемане на творбата. Оттук и съмненията в основателността на алегорезата. Така например Плутарх (I в.) изказва съжаление, че някои тълкуватели на Омир и по-специално на митовите в *Илиада* и *Одисея*, приписват чужди на авторския замисъл значения: „Тези митове, които навремето се наричали *скрит смисъл*, а сега – *алегорично тълкуване*, биват обяснявани от някои коментатори превратно и погрешно.“¹² Алегоричното тълкуване се явява хипертрофирана форма на неизбежната за всеки критически коментар свръх-интерпретация. При него смисловият център е преместен от творбата върху читателя. И ако, строго погледнато, всеки прочит на отдалечена във времето творба е анахроничен, то алегорезата практикува въпросната анахрония с упорита последователност и методичност. В този смисъл алегорията е конструктивизъм *par excellence*.

С институционализирането на християнството се утвърждава една специфична алегореза – екзегезата. От началото на V в. Йероним, а след него Августин

¹⁰ Относно възгледите на немските романтици за символа и алегорията, вж. Tzvetan TODOROV, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, pp. 235–260. На този въпрос Умберто Еко е посветил важна глава в своята книга *Средновековното мислене*, „Изток-Запад“, София, 2018, по-специално с. 73–99. Когато писах този егюд, не познавах позициите на Еко по въпроса. Те потвърждават моята теза за символа и алегорията.

¹¹ Вж. например Paul ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 105.

¹² PLUTARQUE, *Œuvres morales*, t. I, Éditions Les Belles Lettres, 1987, « De audiendis poetis » („Как да възприемаме поетите“), p. 102.

тин (V в.), Исидор Севилски (VI–VII в.), Беда Достопочтени (VIII в.), Рабан Мавър (IX в.), Хуго от Св. Виктор (XII в.), Тома от Аквино (XIII в.) отстояват идеята за йерархическо тълкуване на Библията, при което буквалният, или *исторически*, смисъл се надгражда с още три смислови равнища: *тропологично* (морално), *алегорично* (едни събития се обвързват с други, макар че между тях няма видима връзка) и *анагогично* (земни реалности и събития се натоварват с трансцендентална референциалност).¹³ По-нататък ще се върнем на тази теория. Сега ще се ограничим с констатацията, че по същество последните три смислови равнища отговарят на общото понятие „алегорично значение“. Това строго регламентирано тълкуване на Светото писание почива на възгледи за божествения му произход и за дълбоката хармония в света като Божие творение. Понякога четирите равнища на екзегезата биват свеждани до три, при някои автори и термините за тяхното назоваване са други. Най-трайна употреба има терминологията, използвана от Тома от Аквино, който всъщност възприема една отдавна вече утвърдена традиция. Макар на моменти формулировките му да са неясни, авторитетът на Тома и пряката връзка, която установява той между четиристепенната екзегеза и християнската доктрина, го правят авторитетен източник и по този въпрос: „Истината, изобразена от реалността, има двоен смисъл: да ни вдъхне вяра по подходящ начин, да ни подтиква към добри дела.“ Тома разглежда въпроса за истината в двойна плоскост – на вярата в Бога и на човешкото поведение като морал в действие. Така тълкуването на Светото писание се оказва обхванато в координатната система на едно свръхдетерминирано смислово поле. „Ако събитията – продължава Тома – ни разкриват какъв морал трябва да следваме, говорим за техния морален или тропологичен смисъл. Ако ни сочат в какво да вярваме, говорим за техния алегоричен или типичен смисъл: например, когато в Стария Завет откриваме образно случилото се в Новия. Анагогичният смисъл позволява във фактите, описани в двата Завета, да открием образно онова, което осъществява на небето тържествуващата Църква.“¹⁴ Възгледът за четиристепенната интерпретация по принцип е строго теологически и се отнася единствено за Библейските текстове. Както ще видим обаче, някои автори прибегват до него и за тълкуване на други творби. Важно е да се отбележи, че църковните автори разграничават ревностно алегорезата от екзегезата. Те изхождат от съществената разлика между Светото писание и творбите на поетите. Докато буквалният смисъл на описаните в Библията събития е истински, защото те са се случили исторически, разказите на Омир, Вер-

¹³ По този въпрос, вж. Henri de LUBAC, *L'exégèse médiévale*, Ière partie, I, collection *Théologie*, 41, Paris, Editions Aubier, 1959, pp. 139–169.

¹⁴ Saint Thomas, *Quodlibet*, VII, 9, 6, a.14. Цитираме по Edgar de BRUYNE, *Etudes d'esthétique médiévale*, Paris, éd. Albin Michel, 1998, vol. 1, p. 676.

гилий, Овидий, Хораций са *fabula* – измислици, лишени от конкретна истина. Оттук и необходимостта от алегореза.

Последната, четвърта в нашата систематизация, разновидност на алегорията, е *персонификацията*. Твърде рано в средновековната книжнина се утвърждава традицията отделни чувства, морални ценности или категории на познание то да бъдат олицетворявани посредством собствени имена, физическа характеристика и определено поведение. Дълго време персонификацията остава чужда на какъвто и да било психологизъм. Тя функционира в текстовете просто като съвкупност от черти и като дискурсивна инстанция. Етимологията на латинската дума *persona* – „театрална маска“, „словесна или безсловесна роля“ – подсказва неиндивидуалния, несубективен характер на персонификацията. Когато алегорията говори, нейният Аз е граматическа категория без психологическо и екзистенциално съдържание. Затова естеството на персонификацията е реторическо – разгърнатата метафора. Важно е да уточним, че сама по себе си персонификацията не позволява да говорим за алегория. Персонификациите трябва да бъдат „разиграни“ в някакво действие – в интрига, която също да носи преносен смисъл. Едва тогава е налице алегорична творба.

Гореизложените четири типа преносен смисъл очертават полето на алегоричното. Два от тях – иносказанието като фигура на красноречието и персонификацията като фигура на означаването – се явяват техники на писане и/или на говорене. Другите два – алегорезата и екзегезата – назовават техники на интерпретацията. Разбира се, нито един от тях не се среща в чист вид. Напротив, художествената практика ги комбинира в различни пропорции и тъкмоте определят облика на алегоричното във всяка конкретна творба. Тук ще се спрем накратко на най-представителните алегорични поеми. Ще следваме техния хронологически ред, за да очертаем някои линии на влияние, както и общи тенденции в развитието на алегоричната литература.

В края на IV в. християнският писател Пруденций пише на латински език първата значителна алегорична творба, *Психомахия*. Той се придържа до епическия модел от Античността: „психомахия“ (т.е. „борба на душата“) описва в поредица от схватки единоборството на добродетелите с пороците. Всички герои – главни и второстепенни – олицетворяват абстрактни категории, очертаващи две полета. Първото разкрива на индивидуално равнище как добродетелите на душата пречистват поражданите от тялото пороци. Битките на Свян (*Pudicitia*) срещу Содомитство (*Sodomita Libido*), на Търпение (*Patientia*) срещу Гняв (*Ira*), на Смирение (*Mens Humilis*) срещу Надменност (*Superbia*), на Въздържание (*Sobrietas*) срещу Похотливост (*Luxuria*) проследяват етапите в аскетизма на образцовия християнин. Второто поле, на което протичат антагонизмите, е социално, доколкото алегориите означават борбата на младата Църква със силите, възпрепятстващи нейното утвърждаване: Вера (*Fides*) срещу Култ към старите

богове (*Veterum Cultura deorum*), Съгласие (*Concordia*) срещу Раздор (*Discordia Haeresis*) и т.н. Всички епизоди на единоборство протичат по една и съща схема: назоваване на героя (описанието, основна съставна част от алегорията, почти отсъства тук), кратка схватка с противника, последвана от дълго назидателно слово над неговия труп. Пруденций рисува кратко и обяснява продължително.

Характерна черта на алегорическата поема е присъствието на разказвача в повествованието. То произтича от естеството на някои алегии. Алегиите са персонификации, които действат и говорят, са самодостатъчни, защото казват за себе си всичко, което читателят трябва да знае за тях. Можем да ги наричаме условно *динамични*, защото изпълняват функцията на актанти. В същото време те единствени носят смисловото ядро, структуриращо разказа. Други алегии са чисто описателни и по същество *статични*. Тук няма действие, което да внася допълнителен смисъл в тях, липсва и глас, който да ги обяснява. Подобни алегии рискуват да застинат в непроницаеми загадки. Именно те налагат промяна в статута на разказвача, който на моменти изпълнява ролята на тълкувател. Така алегористът става „алегоревед“.

В случая с Пруденций наблюдаваме трикратна намеса на автора. И трите пъти тя цели да разясни алегорията. Поемата започва с Библейски разказ притча: Аврам освобождава с помощта на триста и осемнайсет свои хора Лот от пленничество при жестоките царе, след което приема хляб и вино от свещеника Мелхиседек. Сара – до този момент неплодна – ще му роди син. Тук Пруденций се намесва и обяснява на читателя, че разказът му е фигуративен¹⁵: триста и осемнайсетте войници са мистична фигура на Христос, Лот е човешкото тяло, робуващо на страстите; хлябът и виното са Евхаристията, т.е. Светият Дух, който Авраам приема в себе си, преди да оплоди душата – Сара. Смисловата рамка е поставена. Читателят разполага с код за тълкуване на предстоящите събития. Другите две авторови намеси са в края на поемата. Героите победители построяват храм, чието алегорично значение ще бъде обяснено отново от разказвача: четирите стени на сградата означават четирите основни възрасти в човешкия живот; скъпоценните камъни, красящи стените, са фигури на добродетелите (*omnes virtutum gemmas* – ст. 911). Ето как добродетелите строят храм, изобразяващ добродетелите, така както словото на персонификацията просто експлицира техните имена. Тавтологията често съпътства алегорията. В нашите очи тя може би говори за творческо безсилие, но в авторовата интенция е категоричен знак за тържеството на единствения смисъл.

В продължение на цяло хилядолетие *Психомехия* ще служи за модел при описание на епическата битка между силите на Доброто и силите на Злото.

¹⁵ Стих 50: *Haec ad figuram praenotata est linea*. Цитираме по изданието на М. Lavarenne, PRUDENCE, *Psychomachie*, Paris, éd. Les Belles Lettres, 1963.

Лексиката и повествователните стратегии на Вергилиевата *Енеида* ще бъдат допълнени след XI в. от репертоара на епическите песни за рицарски и воински подвизи. Огромното влияние на Пруденций пренасочва тази традиция в сферата на християнския морал. Придавайки видимост на невидими ценности, персонафикациите на *Психомахия* стават първите обитатели на един двуполусен свят. В него антагонизмът е неизменно един и същ, а изходът – предопределен от есхатологията и окончателната победа на Доброто.

Дидактическата поема на Марциан Капела (V в.) *За сватбата на Филология и Меркурий* е друг основополагащ алегорически текст. По своята тематика и обхват можем да я определим като езическа космогония в традицията на Хезиодовата *Теогония* и на Платоновия *Тимей*. По форма е *satura* – смес от проза и стихове. Вероятно тази форма е подсказала и фигурата на разказвача – персонафикацията Сатура. Тя гради фабулата, разказва я на Марциан, който пък на свой ред я разказва на сина си Марциан, за да го посвети в строежа на света и в основните дялове на познанието. Хомологичният принцип, по силата на който музата Сатура олицетворява собствения си тип дискурс, а Марциан-баща го предава на Марциан-син, подсказва една от закономерностите на алегоризма: тъждеството между идентичността на говорещия/пишещия и смисъла на неговото слово. Марциан Капела се проецира в музата Сатура, преди сам да влезе в повествованието като разказвач, чийто слушател/читател е неговият син двойник. Тази хомология на умножените инстанции на изказа може да се тълкува като художествен похват за натурализиране на един напълно условен механизъм на смислово изграждане.

Поемата на Марциан включва девет части (книги). Усложненият ѝ, на места неясен сюжет, развива мотива за хармонията – от космическата до междуличностната. Меркурий моли Аполон за съдействие да си намери достойна съпруга. Аполон му предлага Филология, дъщеря на Мъдрост. За целта е нужно обаче и съгласието на Юпитер. Така Меркурий и Аполон тръгват на дълго пътешествие, чиито етапи са седемте планети от Слънчевата система. Всяка от тях съжителства в хармония със съответната муза (Сатурн с Полихимния, Юпитер с Евтерпа, Марс с Ерато, Слънце с Мелпомена, Венера с Терпсихора, Меркурий с Калиопа, Луна с Клио). Преди да се произнесе, Юпитер свиква съвет на боговете, дошли от шестнайсет небесни тела. Пространното описание на облеклото на Юпитер е алегория на видимия свят. Следва картина на зодиака и представяне на боговете, обитатели на съответната планета. Меркурий дава височайшето си съгласие, след което боговете се разотиват, т.е. всеки от тях се превръща в небесно тяло.

Втора книга описва сърдечните трепети на Филология, която, обхваната от съмнения, се впуска в дълги кабалистични изчисления и спекулации върху собствените имена на младоженците. Числата обещават хармоничен брак. Преди да

поеме по Млечния път за двореца на Юпитер, където в присъствието на боговете ще се отпразнува сватбата, Филология приема членовете на своята свита: четирите основни добродетели (Мъдрост, Справедливост, Умереност, Смелост). Пред тях повръща всички книги, които е погълнала... Богатата библиотека поемат Изкуствата, Дисциплините и музите Урания и Калиопа. След пристигането си в небесния дворец на Юпитер Филология получава скъп брачен подарък – седемте Свободни изкуства от *тривиума* (Граматика, Диалектика, Реторика) и *квадривиума* (Геометрия, Аритметика, Астрономия, Музика). На всяко от тях е посветена по една глава – от трета до девета, включваща въвеждащо описание на Изкуството и пространно представяне на неговата област.

От това максимално сбито резюме се вижда, че Марциан изгражда образите си без капка правдоподобие и ги сдвоява не по-малко произволно. Действието е сведено до минимум и в последните глави остава на заден план. Статичните описания се превръщат в трактати.

Въпреки очевидните си художествени недостатъци в периода между IX и XV в. творбата на Марциан Капела ще бъде многократно преписвана и коментирана. Но фактът, че не съществуват нейни преводи на простонароден език, показва, че влиянието ѝ се ограничава в средите на владеещите латински език школари. Различните епохи я възприемат различно. Три аспекта обаче привличат неизменно вниманието на образованата публика: преплитането на митологията с алегорията, мотивът за небесното пътуване като космогонична алегория, персонификациите на Седемте свободни изкуства, които залягат в основата на тогавашното университетско образование.

През XIII в. две френски алегорически поеми външно заимстват елементи от Пруденций и Марциан Капела. *Битката на Седемте изкуства* от Анри Андели описва схоластически спорове, актуални за втората половина на века. *Сватбата на Седемте изкуства* от Жан льо Тентюрие (Бояджията) подхваща мотива за сдвояването на изкуствата с добродетелите. Авторът с прякор Бояджията обаче предлага нова смес на християнските ценности. Така се оформят следните брачни двойки: Граматика/Вяра, Логика/Покаяние, Реторика/Милостиня, Музика/Проповед, Астрономия/Влюбен Амур (sic), Геометрия/Въздържание, Аритметика/Проповед. Обвързването на научните дисциплини с ценности от християнския морал не почива на никаква логическа връзка. Изниква въпросът дали подобно каращисване не е по-скоро бурлесков похват. Развързката на разказа потвърждава хипотезата за пародия. Поетът разказвач описва сватбеното пиршество и в неговия разгар се събужда... Защото го мъчи жажда, а никой не му предлага чаша вино. Обикновено мотивът за съновидението очертава първоначалната рамка на повествованието. Тук той е изтеглен в края и се появява в комичен план. Жаждата на читателя ще остане също неутолена, ако търси да проумее ръководната нишка на бракосъчетанията. Пародията на Жан льо Тен-

тюрие е показателна за пропастта, която дели високата латиноезична алегория от развлекателната литература на простонароден език. Истинските последователи на Марциан Капела са латиноезичните автори енциклопедисти Бернар Силвестър (първата половина на XII в.), Ален от Лил (XII в.), Госуен от Мец (XIII в.), Брунето Латини (XIII в.). Ще се спра накратко на първите двама.

Творчеството на Бернар Силвестър е важен етап в развитието на алегорическата литература през Средновековието. Докато преподава реторика в гр. Тур, пише прочутите си алегорични коментари на първите шест книги на Вергилиевата *Енеида*¹⁶. Това незавършено съчинение представлява първи радикален опит за асимилация на езическа творба от християнската идеология. Бернар подхожда към епопеята на Вергилий с убеждението, че има работа с измислица, лишена от каквато и да била историческа основа. Следователно тя може да бъде тълкувана единствено в преносен смисъл. Бернар е глух и за поетическите качества на Вергилиевия шедьовър. Алегорезата, на която той подлага *Енеида*, понякога се покрива с интерпретационната решетка на екзегезата. Когато тълкува отделни постъпки на героите като *exempla* – положителни или осъдителни примери за морално поведение, – имаме основание да говорим за тропологически смисъл. Например морските скиталчества на Еней изобразяват душата, търсеца пътя за своето спасение. Трагичната страст на Дидона пък показва колко осъдителна е незаконната любов. В други случаи коментарът протича на алегоричното ниво от четиристепенната екзегеза. Еней, основател на нов град, олицетворява духа, вселяващ се в тялото. Градът-тяло е разделен на четири квартала. Първият – главата (*arx corporis*) – се обитава от мъдреци; вторият – сърцето – е убежище на смелите воители; в третия – бърбреците – живеят търговците, докато крайните квартали (*suburbium*) – краката и ръцете – съответстват на земеделските работници (*sedes agriculturalum*). По такъв начин Бернаровият прочит на *Енеида* наслажда християнския мироглед върху седименти от Платоновата социология, изложени в *Държавата*. На самата Вергилиева поема не се признава никакъв собствен смисъл. Алегорията резорбира специфичното, за да го превърне в типологично.

Бернаровите коментари подтикват не един средновековен автор да си присвоява знаменити творби от дохристиянската античност, воден от „добрите намерения“ да разкрие дълбоко скрития им смисъл. Така ще бъде създадено и едно от най-обемистите съчинения, писано на простонароден френски – *Морализираният Овидий*. Дело на анонимен автор от края на XIII или началото на XIV в., творбата включва петнайсетте книги на Овидиевите *Метаморфози*. Всеки разказ е предмет на тълкуване, многократно превишаващо дължината му, съ-

¹⁶ Вж. J. W. & E. T. JONES, *The Commentary of the First Six Books of the « Aeneid » of Virgil Commonly Attributed to Bernardus Silvestris*, Lincoln, 1977.

гласно реторическата практика *amplificatio*. Овидиевата фабула се явява предзнаменование на събитията, описани в Новия завет, както и на по-късни случки или морални понятия. Морализираният, т.е. християнизираният Овидий, е най-ярката проява на алегоричната свръхинтерпретация на творба от класическата античност. Тя поставя край на тогавашната многовековна традиция, в която неслучайно употребата на думата „алегория“ в старофренски език винаги носи християнска конотация.

Основният труд на Бернар Силвестър, *Космография*¹⁷, по същество представлява философски трактат, облечен в художествена фабула. Природа се оплаква на майка си Познание от хаоса в „първичната материя“. Познание се заема да въдвори ред в света. Книга първа от *Космография* – „Мегакосмос“ – описва сътворението на света: отделянето едни от други на четирите основни елемента, оформянето на звездите, планетите, появата на въздушните течения и накрая на Земята. Последната е изобразена според топоса за земния Рай. В книга втора, „Микрокосмос“, Природа се заема да създаде човека. Ще потърси помощ от Урания, владетелка на небесните сфери. След пътуването в космоса Природа открива на Земята Физис и двете ѝ дъщери Теория и Практика. Пред всички Познание отново излага своя проект. Следва описание на човека.

Героите в съчинението на Бернар са по-скоро прозопопеи, отколкото персонификации. Те не носят никакви личностни черти. Функцията им в текста се свежда до това да бъдат инстанции на изказа, който носи белезите на философско изложение. Затова, строго погледнато, „говорителите“ в *Космография* не са алегии. В тях не откриваме и никакви следи от митологията. Залог за алегоричното остава единствено фабулата. При цялата си условност, тя оказва мощно въздействие върху писатели енциклопедисти като Ален от Лил и Жан дьо Мьон, най-вече с централното място, които те отреждат на Природа.

Алегоричната поема *Книга за жалбата на Природа* (1171) на Ален от Лил прибегва до съновидението като структуриращ принцип. Поетът разказва своя сън за срещата си с Природа. Изправена на пищна колесница, Природа се впуска в дълга тирада, за да даде израз на негодуванието си, задето човекът е забравил нейните закони. Нападките ѝ са насочени най-вече срещу содомитите – почти банална тема в литературата от онова време. На кратките въпроси на поета Природа отговаря многословно и поучително. Следва появата на група алегорични образи – Брак, Целомъдрие, Умереност, Щедрост, Смирение. Описанието на всеки от тях съответства на олицетворяването от него качество, а последвалото слово е, пак в духа на *amplificatio*, своеобразна дисертация на същата тема. Образ и слово се обуславят взаимно, интерферират в едно-единствено редунгентно послание. И тук за интрига не може да се говори. В края на пое-

¹⁷ Bernardus Silvetris, *Cosmographia*, éd. P. Dronke, Leyde, 1978.

мата Гений, капелан на Природа, в проповедта си анатемосва всички, отклонили се от предписанията на Природа. Тук липсват и пространствени параметри на изложението. В този по същество реторически набор от похвати и общи места персонификациите рецитират без декор, а чувствата са застинали в абстракции. Героинята на Ален от Лил заклеявява, но не вълнува.

През 80-те години на XII в. Ален от Лил пише друга алегорична творба, *Антиклавдий*, в която откриваме още по-осезателно влиянието на *Космография* на Бернар Силвестър. Тук обаче моралното измерение на персонификациите изтиква на заден план научното изложение за макрокосмоса. Ален заимства от Бернар мотива за пресътворяването на човека. Природа мобилизира Добродетелите да създадат нов човек, за да спасят рода от застрашаващия го упадък. (Днес бихме могли да видим в този мотив ужасяваща антиутопия, но подобен анахроничен подход едва ли би позволил да вникнем по-добре във въпросния текст.) Съветът на Добродетелите се провежда в двореца на богинята; фреските по стените изобразяват сполуките и грешките на природата. Мъдрост се съмнява в смисъла на подобно начинание: природните сили са безсилни да създадат човешка душа. Разум предлага да се потърси Божието съдействие. Съгласие убеждава Мъдрост да се заеме с великата мисия. Следва описание на колесницата, с която Мъдрост се възкачва на небето. Тя е сглобена от Седемте свободни изкуства: Граматика е тегличът, Логика – оста, Реторика краси двете страни на колесницата, Аритметика, Музика, Геометрия и Астрономия са четирите колела на небесното возило. Сглобило го е Съгласие, а го теглят конете на петте сетива. Разум дърпа юздите. Впрягът стига благополучно в преддверието на небесния свод, но не може да проникне по-нататък. С помощта на Теология и Вярa Мъдрост ще се снабди с огледало, в което ще съзерцава смекченото отражение на Божите селения. Бог изпраща на Мъдрост своето творение Идея, от която ще се роди „идеалната душа“. Мъдрост се връща с нея на Земята, а Природа я свързва с тяло. Изкуствата и Добродетелите отрупват с дарове младенца. Благородство, син на Фортура, също представя своите. Ала новината за сътворяването на божествения свършен човек бързо достига до ада. Там Фурията Алекто ще мобилизира Пороците на боен поход срещу Добродетелите. Младенецът (*Juvenis*) участва активно в сражението. С победата на Добродетелите на Земята настъпва царството на Златния век.

Ален от Лил разширява значително репертоара на алегоричното: освен персонификации той прибегва също до реификации (например опредметяването на Седемте изкуства) и до ремитологизации (Фортуна, Алекто и т.н.). Всъщност никой от тези похвати сам по себе си не е алегория, но тяхното съчетание във фабулата накланя везните в полза на преносния смисъл. Докато имената на главните актьори, на Добродетелите и Пороците, подхождат на техните постъпки, начинът на опредметяване на Седемте изкуства не почива на никакво сходство

между означаващо и означаемо. Боравенето с митологичните фигури е също така твърде свободно. Като цяло колесницата на Мъдрост – най-сложната алегория – е сбор от разнородни елементи, истински впряг на Орел, Рак и Щука.

Но Ален не се задоволява с тази рапсодия. Към нея прибавя и теорията за екзегезата. В началото на своята творба авторът дава указания как би могла да се тълкува тя от читателите: начинаещите да се придържат до буквалния смисъл; посветените във висшите сфери на душата ще извлекат от четивото морален смисъл; онези, които с помощта на философията (т.е. на теологията), са усвоили небесните истини, ще изострят още повече интелекта си благодарение на алегоричния смисъл. Тази авторова постановка за интерпретация не бива да се възприема безусловно. Тя едва ли предлага истински ключ за дешифриране на творбата. Интересното в случая е, че Ален има амбицията да приложи теорията за екзегезата върху собствената си творба. Това е първата, макар и чисто реторична, заявка за сближаване на двете основни, но по идейна насоченост твърде различни алегорически практики – богословската екзегеза и светския алегорически разказ с персонификации на абстрактни ценности.

Във френската простонародна литература алегорията навлиза през XII в. По идеологическата си ориентация тя е религиозна и в редица отношения се доближава до интерпретационната техника на екзегезата. Доколкото се основава на Светото писание, където и на буквата се приписва истинност, алегорията допълва обяснявания текст. Понякога наблюдаваме обратното: алегорията предхожда Светото писание. В подобни случаи разказът или описанието са първичните елементи, алегоричното тълкуване следва на второ място. Най-често срещаните разкази от този вид са *пътувания* или *видения* на душата (на сънуващия или покойника) в отвъдното (Ад, Чистилище, Рай). Описанията – със или без фабула – са разнообразни, но сравнително ограничени жанрово и тематично: животни (действителни или митологични, групирани в специални сборници – бестиарии), скъпоценни камъни (чийто каталог стои в основата на жанра лапидарий), сгради, селища, дрехи, рицарски доспехи. Тук не бихме могли да споменем многобройните текстове от тази група¹⁸. Опростявайки максимално, те могат да се сведат до три типа алегорични ситуации: 1) текст, фраза или израз от Светото писание се обяснява с помощта на алегория; 2) описание или разказ се успоредява с откъс от Библията и тази съпоставка разкрива алегоричния му смисъл; 3) алегорията не се позовава на конкретен библейски текст, но се вписва изцяло в християнския мироглед.

Алегоричната книжнина на простонароден език се различава стилистично от латиноезичната. Авторите ѝ са чужди на богословските спекулации и

¹⁸ Най-пълно са представени те в *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, t. VI/1, VI/2, C, Heidelberg, Winter, 1968.

реторическите жестикулации на Бернар Силвестър или Алан от Лил. Те нямат претенцията и да са истински поети. Главната им цел е да популяризират християнската ценностна система. На нея подчиняват и алегорията, свеждат я до понятийна схема, инструментализират я в името на еднозначната доктрина. Погледнат през подобна призма, светът изглежда смислово подреден, йерархизиран и напълно обясним. В гората на алегориите всички пътеки водят до светли полянки – общи места на смисъла и на интерпретацията.

В началото на XIII в. алегорията прекосява още една граница: навлиза решително в куртоазната литература. В действителност още век преди това се забелязват признаци на тази тенденция. Поети и автори на романи проявяват склонност да персонифицират отделни чувства, да изграждат диалози между тях. Те, разбира се, напомнят повече за сухи схоластични диспути, отколкото за екзистенциални взаимоотношения. Едва през XIII в. обаче цялостни творби на куртоазна тематика ще възприемат алегорията като основен принцип на изобразяване във френската литература. Пръв Раул дьо Удан използва алегорията за нерелигиозни цели. През двайсетте години на века пише *Роман за Крилата*. Всъщност това не е роман, а думата се отнася само за романския език (в противоположност на латинския), на който пише авторът. И крилата не са истински. Раул изгражда алегоричен образ на идеалния рицар. Постава го под знака на Храброст, смятайки така да каже най-важното. Но скоро си дава сметка, че това е недостатъчно, и добавя още две качества – Куртоазия и Щедрост. Именно те са крилата на Храброст. После авторът решава да „забоде“ във всяко крило по седем перца, обозначаващи също рицарски достойнства. Алегорията е готова. Раул не се задоволява да я конструира, а разказва „историята“ на тази конструкция. Така той става първият постмодернист на алегорията! Композицията на Раул е пределно ясна в количествено отношение: тя включва точно седемнайсет елемента. Но какъв образ излъчва крилатата фигура? Въпросът е безпредметен: липсва каквото и да било визуално описание на Храброст. Изправени сме пред една без-образна алегория. Нейната застиналост и абстрактност подхожда повече на хералдиката, отколкото на литературата.

Раул дьо Удан е автор на още една алегорична творба, *Сън от Ада*. Както се вижда от заглавието, става дума за съновидение – широко застъпен топос в религиозната популярна литература. За пръв път обаче този мотив заляга в основата на светска творба. Разказът се води в 1 л. ед. ч. Раул сънува, че отива на поклонничество в Ада. Отсяда в гр. Алчност, в страната Непочтеност. Всички срещнати лица носят имена на Пороци. Следващият етап от пътуването прекосява областта Лъжовна вяра. Героят преспива в ханчето на Обирджийство, преди да продължи за Ада. Тамошният цар кани на пиршество своите помощници. Масата е покрита с кожа на лихвари, двама еретици изпълняват ролята на столове. А ето и менюто: предястие – победени шампиони с чесън; ястие –

тлъсти лихвари; основно ястие – разбойници, мариновани в кръв на търгаши и залети с кълцан чесън; за десерт – дърти курви в зелен сос... След гощавката царят чете на Раул книга с описание на Пороците, най-вече тези на „лудите поети“. Обитателите на подземното царство се готвят да завладеят Горния свят. Раул се сбогува с тях и се събужда.

Видно е, че бурлеската определя общата тоналност на разказа. Раул пародира пътуванията и виденията на християнската душа, полагайки началото на една традиция, която достига своята кулминация в романите на Рабле *Гаргантюа* (1534) и *Пантагрюел* (1532), както и със *Забавната история на Франсион* (1627) на Шарл Сорел.

Към средата на XIII в. Ришар дьо Фурнивал пише *Любовен бестиарий*. За разлика от дотогавашните произведения в този жанр (на Филип дьо Тан, Пиер дьо Бове), Ришар търси аналогии между чертите на животното и поведението на влюбените. Алегоричният смисъл тук не е предварително зададен код, а авторова находка. Читателят я възприема по-скоро като психологическо наблюдение, отколкото като белег за изобретателност. Свободната употреба на алегорията отдалечава литературата от нейната образователна мисия, превръща я в семиотична игра.

В ретроспективен план всички тези творби и тенденции в алегорическите практики можем да разглеждаме като жалони в развитието на иносказателността. Последната намира своя най-пълнен и комплексен израз в *Роман за Розата*¹⁹. Творбата е дело на двама автори. Първият, Гийом дьо Лорис, пише през 30-те години на XIII в.; четирийсет години по-късно Жан дьо Мьон добавя към незавършения разказ (малко над 4000 стиха) на своя предшественик своето продължение от 18 000 стиха. Въпреки впечатляващия си размер „*Роман за Розата*“ ще се окаже най-преписваната творба във Френското средновековие. Със своите повече от 300 преписа тя заема рекордно място в книгоразпространението на Догутенбергова Франция. Не е трудно да си обясним този успех: романът е „огледало“ на тогавашната литература и на духа на времето. Фабулата и стилистиката му постигат синтез на двувековна словесна традиция. Тук ще спомена само няколко от особеностите и функциите на алегорията в тази мащабна творба.

На първо място, алегорична е самата фабула. И тук ониризмът дава облика на повествованието. Гийом разказва свой сън отпреди пет години, който впоследствие се е сбъднал. В градина, описана като алегория на Земния рай (мотива за *locus amoenus*), героят, запленил от красотата на една розова пъпка, посяга

¹⁹ Гийом дьо Лорис, Жан дьо Мьон, *Роман за Розата*, превод в стихове Паисий Христов, София, Народна Култура, 1997. Ново, преработено издание на превода, дело на Паисий Христов, бе публикувано в изд. „Изток-Запад“, София, 2021.

да я откъсне, но си навлича гнева на група враждебно настроени пазачи, които издигат крепост около храста и кула, в която затварят Добър Прием – най-преданият съмишленик на героя в любовното му начинание. Занизва се дълга поредица от персонажи. Всеки от тях излага своето разбиране за любовта. Накрая те под предводителството на Амур атакуват крепостта и осигуряват достъп на разказвача до вече разпъпилата се Роза.

Това компресирано резюме само по себе си деформира перспективата на творба, чиято същност е заложена и в нейната мащабност. Но то позволява все пак да посочим основните елементи на алегорията. Сънят на героя алегоризира мъжкия любовен копнеж по розата/дамата. Всички герои на романа са персонификации. Ето по-главните от тях: Амур, Добър Прием, Срам, Приятелят, Мъдрост, Зъл Език, Притворство, Старицата, Природа, Гений. Физическите им портрети са в унисон с качеството, което олицетворяват. В този смисъл героят се изгражда като разгърната метафора. Всички персонажи са „идеолози“ на любовта. Те излагат възгледите си доктринерски. Става ясно, че романът е поредица от трактати за любовта. Изкуството на любовта тук предполага не „телесни техники“ (от типа на описаните в Кама Сутра), нито „възпитание на чувствата“, а познание за света и за морала. Нещо повече, вторият автор, Жан дьо Мьон, променя – първоначално неусетно, впоследствие радикално – куртоазната перспектива на Гийом дьо Лорис. „Изкуството на любовта“ ще изостави рицарското преклонение пред Дамата, ще се превърне в социология и своеобразна „натурфилософия“. Пътят към Розата минава през широките полета на енциклопедичното познание. От това интригата сериозно се разхлабва. И ако все пак запазва своето единство, то е благодарение на алегорията и на способността ѝ да надгражда нови равнища на смисъла. В *Роман за Розата* думата „алегория“ не се среща нито веднъж. Ала като начин на означаване тя е повсеместна. Антропоморфизмът налага своя отпечатък във всички области на познанието.

След *Роман за Розата* алегорията започва постепенно да запада. Макар да присъства в творбите на всички големи поети от Късното средновековие (XIV–XV в.) – Кристиан дьо Пизан, Гийом дьо Машо, Жан Фроасар, Йосташ Дешан, Шарл д'Орлеан, Франсоа Вийон, – сферата на нейното действие се стеснява, появите ѝ са откъслечни и свидетелстват по-скоро за силата на инерцията, отколкото за жизнеността на традицията.

Ограничавайки се тук с представяне на латинската и френската алегорическа литература, не можем все пак да не прескочим за момент тези рамки и да посочим мястото на Данте в средновековната алегоричност. Казаното за *Роман за Розата* по отношение на френската традиция важи с пълна сила за Данте по отношение на общоевропейската. Едва ли е необходимо да убеждаваме някого в това, че Данте побира в себе си цялото Европейско средновековие. Още с първата си стихосбирка *Нов живот* (1292–1295) Данте използва алегорията и

като поетически похват, и като подстъп за тълкуване на собствената си поезия. Следващата му творба, *Пир* (1304–1307) отива още по-далеч в спойката между алегория и алегореза. Съчинението включва четири части (книги): първата има характер на философско въведение в творбата; всяка следваща започва с любовна песен, последвана от алегоричната ѝ интерпретация. Трите песни наброяват съответно 50, 90 и 145 стиха, а страниците на Дантевия коментар към всяка от тях са 50, 50, 80! Алегоричната песен е просто праг и претекст за алегорезата. Дантевият интелектуален инструментариум се подхранва от философията на Аристотел, Брунето Латини и Тома от Аквино. Но като вид интерпретация алегорезата тук навлиза решително в екзегезата.

Позволяваме си да приведем един по-дълъг пасаж от *Пир*, защото той е от съществено значение за изясняване на Дантевата концепция за алегорезата:

[...] Писанията могат да се възприемат и следва да се излагат главно според четири смисъла. Първият се нарича буквален и той не отива по-далече от буквата на привидните слова, каквито са измислиците на поетите. Вторият се нарича алегоричен. Той се крие под наметалото на измислиците и е истина, стаена под красива лъжа; например когато Овидий казва, че с цитрата си Орфей укротявал жестоките зверове и раздвижвал дърветата и камъните: това означава, че с инструмента на своя глас мъдрият човек смирява и омилоствивява жестокосърдечните, налага волята си на същества, които не живеят с наука и изкуство; а който не следва разума, е като камъните: [...]. Всъщност теолозите разбират този смисъл различно от поетите: но тъй като тук възнамерявам да следвам маниера на поетите, възприемам алегоричния смисъл така, както те си служат с него.

Третият смисъл се нарича морален. Следвайки го, школарите трябва да търсят в Писанията полезни за себе си и за възпитаниците си неща: така например когато в Евангелието Христос се качва на хълма, за да се преобрази, от дванайсетте апостоли той взема със себе си само трима, което в морален смисъл означава, че за тайните неща трябва да бъдем в тесен кръг.

Четвъртият смисъл се нарича анагогичен, сиреч свръхсмисъл. При него в Писанието се влага духовно значение, което, освен че буквално е истинско, чрез означените неща дава смисъл на възвишените реалности на вечната слава: например когато словото на пророка казва, че излизането от Египет на израилския народ направило Иудея свята и свободна. Освен че това е така буквално, не по-малко вярно е в духовно отношение, а именно че отърсвайки се от греха, душата става свята и свободна. При излагането на тези смислови области буквалният смисъл винаги трябва да стои на първо място, доколкото съдържа останалите, и без него би било невъзможно и неразумно да се мисли за другите и най-вече за алегоричния. [...] Ето защо ще излагам неизменно

във всяка песен буквалния ѝ смисъл, после ще разкривам алегоричното ѝ значение, т.е. скритата истина; а понякога ще споменавам по нещо и за другите два смисъла, когато времето и мястото са подходящи.²⁰

Става ясно, че Данте се придържа до традиционния възглед за екзегезата. Повтаря след теолозите, че буквалният смисъл при поетите е неистински. В същото време обаче застава на позициите на поетите и подчертава, че буквалният смисъл е пръв, задължителен етап в тълкуването. Без него алегоричното смислово равнище би било невъзможно. Като еманципира буквалния смисъл, Данте възстановява загубеното равновесие между буквата и фигурата. *Божествена комедия* е замислена като мащабна реализация на това равновесие. Всички основни фигури – на първо място Вергилий, Беатриче, Катон и т.н. – са изобразени и като исторически личности и като алегории на морални и духовни ценности. Алегорията у Данте е добре проучена.²¹ Особено убедителни са постановките на Ерих Ауербах за фигуративния смисъл в *Божествена комедия*.²² Под *фигура* Ауербах разбира всяка форма, която, от една страна, въздейства сетивно и/или препраща към определена историческа реалност, а от друга страна, се обвързва с друг смислов ред – йерархичен и разположен по скалата на християнските ценности. Ауербах отбелязва, че цялата *Божествена комедия* „почива на фигуративна концепция“. Ето неговите аргументи:

Става дума именно за фигуративна интерпретация на действителността, която, макар и в непрекъснат конфликт с чисто спиритуалистичните и неоплатонически тенденции, е била преобладаващ възглед в средновековна Европа. Тази интерпретация възприема земния живот като нещо напълно реално – като реалността на плътта, приела в себе си Словото – и в същото време при цялата си реалност този живот е само *сянка* и *фигура* на действителната истина, идна и окончателна, истинската реалност, която ще разкрие и съхрани фигурата. По такъв начин земното събитие не се разглежда като завършена самодостатъчна реалност, нито дори като брънка от верига, където едно или много събития непрекъснато пораждат други. То се възприема преди всичко спрямо непосредствената вертикала на божествения ред, която го приема в себе си и ще го превърне в положителна реалност. В такъв смисъл земното събитие става действително пророчество, или *фигура*, на част от Божестве-

²⁰ Цитирам и превеждам от френския превод на *Пур*: Dante, *Œuvres complètes*, traduction et commentaires par André Pézard, Paris, Gallimard, Pléiade, 1965, « Banquet », II, 2–15, pp. 313–316.

²¹ Вж. богато документираната студия на Jean PÉPIN, *Dante et la tradition de l'allégorie*, Institut d'études médiévales, Montréal, Librairie J. Vrin, Paris, 1970.

²² Вж. хабилитационния труд на Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, както и сборника с изследвания на Ауербах върху Данте, *Écrits sur Dante*, éd. Macula, Paris, 1998.

ната реалност, фигура, обречена да се осъществи един ден напълно. Но тази реалност не е само бъдеща: тя присъства непрекъснато пред Божия взор и в отвъдното, тъй че истината на откровението хем е тук открай време, хем стои извън времето.²³

Фигуративността, с други думи – алегоричността на Дантевата трилогия е здраво заземена и в същото време трансцендентна в завършения си смислов път. Между началната и крайната точка на алегорията вертикалата на Дантевия хронотоп полага всички регистри на иносказателното. Дантевата алегория предполага и своята алегореза. Обвързаността на алегорическия почерк с алегорезата поражда диалектиката на земното и небесното, на сетивното и духовното, на единичното и типологичното. Това я прави универсален ключ към литературата и към света в епоха, която вярва, че литературата може да изобрази света и че светът може да се вмести в литературата. Както казва прочутото тристишие на Ален от Лил:

Всичко сътворено на света
ни се разкрива огледално
досуц кат книга и картина.²⁴

Ренесансовият хуманизъм ще се отвърне от алегорията. Дълбокият смисъл на книгите занаяпред ще минава през проверката на опита. Но преди да бъде изоставена, алегорията бива осмивана. В предговора си към *Гаргантюа Рабле* се подиграва с цялата алегорическа традиция: „Вярвате ли вие искрено, че когато е създавал *Илиадата* и *Одисеята*, Омир е мислил за ония мъгляви алегии, които му приписваха Плутарх, Хераклид Понтийски, Евстатий, Корнута и които впоследствие заимства и Полинициано? Ако вярвате, вие ни с крака, ни с ръце се доближавате до моето мнение, според което Омир е мислил за тези алегии толкова малко, колкото Овидий в своите *Метаморфози* за евангелските тайнства, при все че един празноглав монах се е опитал да доказва обратното пред глупци като него или както казва поговорката – „Търкулнала се тенджерата и си намерила похлупака“.²⁵

Монтен от своя страна споменава презрително един-единствен път в своите *Опити* думата „алегория“, в пасаж, критикуващ старата реторика: „Когато слушате да употребяват думи като „метонимия“, „метафора“, „алегория“ и тем подобни граматически термини, струва ви се, че това е някакъв необикновен

²³ Erich Auerbach, « Figura », in: *Ecrits sur Dante, op.cit.*, p. 217.

²⁴ *Omnis mundi creatura / Quasi liber et pictura / Nobis est in speculum.*

²⁵ Франсоа РАБЛЕ, *Гаргантюа и Пантагрюел*, ИК „Колибри“ превод от френски Дора Попова, София, 1994, с. 9.

и изискан език? А всъщност това са думи, с които си служи и вашата домашна прислужница.²⁶

Не е чудно, че за мислител като Монтен, който търси истината в себе си, алегорията е чужд език. Реакцията му срещу алегорията всъщност разкрива важна нейна страна – да прокарва мост към другостта, към различието, но не за да ги признае като такива, а да ги асимилира към сферата на самопровъзгласилата се ортодоксалност. Когато литературата започва да се вглежда в непознатото или в себе си, когато става средство за себепознание, това е знак, че е настъпил часът на раздяла с алегорията.

²⁶ Монтен, *Опити*, кн. I, гл. LI, превод от френски Тодор Чакъров, изд. „Изток-Запад“, София, с. 507.