

Жоржета Чолакова. Хилозоизъм и романтически пейзаж. // *Пространствата на словото*. Юбилеен сборник в чест на проф. д-р Светлозар Игов, том 2. Съст. проф. д-р Клео Протохристова, доц. д-р Елка Трайкова, доц. д-р Александър Йорданов и др. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2012 г., с. 54 – 65.

ХИЛОЗОИЗЪМ И РОМАНТИЧЕСКИ ПЕЙЗАЖ

Жоржета Чолакова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Hylozoism is the philosophical point of view that all matter (including the universe as a whole) is alive. This idea is present in ancient philosophy and mythology, but makes a tangible comeback in the aesthetics of Romanticism – its cosmologic vision of the world and man preconditions the birth of the new mythological paradigm. The idea about the immanent spirituality of matter puts man and nature into one image system and causes their mutual reflection. The paper outlines some of the typical manifestations of hylozoistic vision during the forming of the new concept of landscape where the process of balladization plays an important role.

Key words: Hylozoism, romantic landscape, balladic aspects of chronotope, balladic characters

Появата на пейзажа в европейското художествено пространство е процес, исторически свързан с ренесансовата антропоцентрична визия за света¹. Тази зависимост е твърде интересна, тъй като ни насочва към логическия извод, че оценностяването на човешката идентичност се осъществява чрез полагането ѝ в контекста на извън- и надчовешката перспектива на природата и двойната оптика на нейната хоризонтално-вертикална пространствена визия. Синхронният генезис на понятията *пейзаж* и *модерност* по недвусмислен начин сигнализира за взаимовръзката между интерпретативното художествено съзнание, с което се свързва началото на модерността, и пейзажа като художествена идея за природата, респективно за света. От

¹ Мишел Коло отбелязва, че понятието за пейзаж се появява през XVI в.: през 1549 г. във Френско-латинския речник на Естиен е дадено първото определение на френски: „просторна местност, която може да бъде обхваната в своята цялост с поглед“; по това време се появява и английската дума *landscape*, и фламандската *landskip*, а немската дума – *landschaft*, е забелязана още през VIII в., но в значение на политическа територия, докато със значение на пейзаж започва да се употребява отново през XVI в. (Коло, 2005: 11–12).

този момент модерният пейзаж започва да се разграничава от античния и средновековния космос (Берже, Коло 2007: 16). Ренесансът осъществява трансфер на основни за античната естетика и философия концепти, които участват във формирането на модерното съзнание и разбиране за света като непрестанно движение на форми и състояния. Сред реабилитираните концепти обаче не е хилозоизмът². Митологичната идея за иманентната одухотвореност на материята бива асимилирана от християнската представа за божествения генезис на всичко съществуващо. Едва с появата на романтизма и неговата естетическа съпротива срещу съществуващото нормативно мислене хилозоизмът ще се окаже в активна художествена позиция, импонираща на потребността от нова спиритуална идентичност.

Присъщ на древногръцката философия, хилозоизмът изразява виталното единство на света и одухотвореността на материята. В неговия фундамент е заложена идеята за неразривната връзка между *движение* и *душа* като нейни същностни характеристики. Макар и да има пресечни точки с анимизма и пантеизма, хилозоизмът не се идентифицира с тях. Одухотвореността на природата, която се съдържа във всички тези понятия, има различна мотивация и трактовка. Анимизмът изразява политеистичното архаично мислене и съдържа преди всичко религиозни конотации. И макар философията на хилозоизма да се основава също на идеята, че всичко съществуващо е живо и притежава собствена душа, за нея остава неприсъща анимистичната представа, унифицираща различните форми на одухотворената материя

² хилозоизъм (от гр. хили – ὕλη „материя” и ζῳή (зои) – “живот”). Това понятие споменава за първи път английският неоплатонист Ралф Къдуърт (1617–1688) в своя фундаментален труд, посветен на старогръцката философия, *Истинската интелектуална система на Вселената* (Ralph Cudworth. *The True Intellectual System of the Universe*. New York: Published by Gould & Newman, 1837 [1678], с. 157–165). Хилозоизмът се оказва адекватен и на редица по-късни философи особено от епохата на Просвещението. В своята монография *Les rapports entre l'âme et le corps : Descartes, Diderot et Maine de Biran* (Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1992) Бернар Берчи цитира определението на Дидро за хилозоизма, което френският философ дава в своята *Енциклопедия*, по-конкретно в том VIII, публикуван през 1765 г.: „Определен вид философски атеизъм, според който всички тела сами за себе си притежават собствен живот като същностно битие” (с. 107). Идеята за изначалната духовна същност на всичко съществуващо е определяща и за философските възгледи на Жан-Батист Робине (J.-B. Robinet. *Considérations philosophiques de la gradation naturelle des formes de l'être ou Les essais de la nature qui apprend à faire l'Homme*. Paris : Charles Saillant, 1768), според когото ”и в камъка, и в растението е заложен един и същ основен принцип на живота” (с.7). „Всяка материя е органична, жива, жизнена” (с. 8) – казва Робине. Очевидно основна хилозоистична максима е липсата на принципна разлика между живата и неживата материя. Жизнеността на материята според хилозоизма е иманентно състояние (жизненост обаче не в смисъл на виталност, а на одухотворено движение, което може да се приеме като условие за познание). Кант от своя страна се отнася критично към хилозоизма в *Критика на способността за съждение* (1790).

в човешки образи. Не само хилозоизмът, но и пантеизмът от своя страна, възвеличавайки природата като божествено творение и като възплъщение на идеята за всемира, изключва антропоморфната представа за божественото. За разлика от него обаче хилозоизмът утвърждава иманентния характер на жизнеността на природата и не обяснява виталната ѝ сила с наличието на божествена инстанция. Пантеистичната идея за космогоничната тоталност на света идентифицира Бог и Вселена. Хилозоизмът обаче е отказ от трансцендентната Другост, от теистичната визия за света, от ортодоксалната християнска максима за надпоставеността на Бога Креатор, противопоставяйки иманентизма на трансцендентизма: всичко съществува самостоятелно и едновременно като изначален комплекс, саморегулира се и се самовъзпроизвежда, без да се подчинява на никакви телеологични зависимости. Каузалността се изразява единствено тогава, когато възникват непредвидими обстоятелства, които превръщат латентното състояние в активно. При все това идеята за иманентната духовност на материята не изключва нейната божествена същност, но я приема като изначално наличие. В този смисъл целият свят във всичките му проявления се мисли не като божествено творение, а като саморегулираща се система, в която всяко нещо е в духовно взаимодействие с всичко останало. И тъй като според хилозоистичната логика и човекът, и природата представляват аргіогі одухотворена материя, те притежават чувствителност, която може да бъде както жестово активна, така и стаена. Иманентният духовен потенциал на материята и въобще на битийния свят, който е в непрекъснато движение, генерира всеобщо духовно пространство, в което човек и природа се срещат.

Тази среща, принципно обуславяща съществуването на пейзажа, се осъществява за първи път през Ренесанса, но единствено като заявка за осъзнаване на субекта и обекта като автономно съществуващи инстанции. Ще трябва да минат няколко века, преди те да се осмислят не само като две взаимоотносяващи се величини, но и като проявления на единна духовна субстанция. Субект-обектната връзка човек-природа, която е онтологичният фундамент на пейзажа, произвежда различни образни проекции, които обаче не са в детерминистична зависимост с хилозоизма, анимизма или пантеизма. Свидетелство за това е фактът, че хилозоистичната идея става популярна чак през Просвещението, докато пейзажът има своето присъствие и в живописата, и в литературата още от XV в. Пиер Донадийо отбелязва, че преди XV в. има само две

платна, в които пейзажът е с автономна функция³ (Донадийо 2005: 62), а тази автономност ще се окаже твърде спорадична чак до романтизма: в продължение на няколко века пейзажът ще бъде най-често изтласкван на втори план или за да локализира някаква сцена⁴, или за да маркира биографични референции в жанра на портрета. Както в живописата, така и в литературата до края на XVIII в. той ще се ръководи предимно от естетически съображения⁵, а естетизмът, както и аристократизмът на пасторално-идиличното отношение към природата са диаметрално противоположни на хилозоистичната визия за примарната духовна същност на материалния свят. Едва когато субективната авторефлексия стане неделима от мисълта за всемира, образните отражения на природата ще придобият философско-екзистенциална символика: Азът съзнателно и с търсещо око ще проектира себе си в живата и изпълнена с духовни пулсации природа, а заедно с това ще открие в нея божествената идея за света. Тази пантеистична идея, която ще бъде вдъхновяваща и за Гьоте, и за Русо, и за Шатобриан и Ламартин, ще зададе един нов образен хоризонт за пейзажния образ в съответствие с представата за божественото величие и сакралност на природата. В тази концептуална перспектива хилозоистичната идея не задава алтернативна посока, а предлага възможност за съчетаване на пантеистичния монументализъм с усетливост към конкретните материални форми. Азът става внимателен, наблюдателен и съзерцателен, способен да съчетае абстрактната идея за необята с вчувстване в сетивно доловимата предметност на материята. Сензуалистичният характер на хилозоизма, разбирането, че всяка материална форма е жив организъм със собствена чувствителност, не влиза в противоречие нито с пантеистичната сакрализация на природата, нито с анимистичната персонификация на нейните първични сили. Наред с това обаче той е в състояние да разшири спектъра от образни проявления на одухотворената природата, допускайки не само нейната космогонична монументализация или антропоморфна персонификация,

³ Тези картини се намират в пинакотеката в Сиена (Палацо Буонсиньори) – *Замък на брега на езерото* (*Un castello in riva al lago*) и *Град край морето* (*Una città sul mare*). Рисувани са върху дърво и техен автор е Амброджо Лоренцети (1319–1348). Към казаното от Донадийо ще добавим, че те са сред малобройните картини от тази епоха, които не са референциално свързани с библейски сюжет. В първата картина е налице пространствена перспектива, а дърветата както в близък, така и в далечен план са изобразени като част от култивирана природа. Очевидно идеята за перспективата се ражда значително преди теоретичната си аргументация в *Трактата за живописата* (1452) на Леонардо да Винчи и *За живописата* (1435) на Леон Батиста Алберти.

⁴ Сред първите ренесансови картини, в които се появява пейзаж, са *Рождество* (1420) на фламандския художник Мастер Флемал, *Плащане на данъка* (1425) на Мазачо, *Посещение* (1434) на Фра Анджелико, *Чудният риболов* (1444) на Конрад Виц. Всички посочени живописни платна интерпретират определена библейска сцена, ситуирана в природата.

⁵ Раждането на изкуството на градините и парковете в епохата на Просвещението е убедително свидетелство за естетизиращото отношение към природата.

но и иманентната духовност на всичко съществуващо. По силата на хилозоистичната логика видимо статичните обекти се оказват способни да реагират като живи и да се превърнат в онтологична среда за субекта, а заедно с това да го направят част от една всеобемаша и безгранична система от движения и взаимоотношения, манифестирани във и чрез всяка материална форма в човешкия универсум.

Идеята за универсума като концертно проявяващо се иманентно движение на предметното пространство и в същото време като ахронично космогонично битие на човека прави възможна проекцията на Аза и във видимото (материалното), и в невидимото (идейното) субект-обектно поле: видимото активира сензуалната рефлексия на образния обект, а невидимото – интелектуалната рефлексия на субекта. В този смисъл хилозоистичната представа на романтизма за света като неделимо двуединство от безграничен всемир и човешка граничност, от въображаема и зрима форма на съществуване активира художествената функция на материални, сетивно доловими образи, които са сценично положени в ясно очертана хронотопна рамка. Зад тяхната оптична конкретика, пресъздадена при това с окото на художник, който доява динамиката на формите и цветовете, обаче прозира хоризонтът на невидимото, на „тъмната далечина отвъд планините” (Маха, „Май“). Това прави фикционалния образ на природата едновременно и фигурално конкретен, и конструиран според принципите на митопоезиса. Природата е едновременно и възплъщение на вечността, и сензуално отражение на човешката същност. Така символните знаци на природата имат потенциала да означават едновременно реалност и иреалност, видимост и невидимост, човешко и божествено, живот и смърт. Романтизмът е този, който открива нейната онтологичната двойственост да бъде и естествената среда, в която се разиграват важни исторически и лични драми, и метафизична проекция на всемира. Светът на романтизма се оказва съ-битие на привидно изключващи се противоположности и именно той за първи път проблематизира битието в бинарната перспектива на видимо и невидимо, на материя и дух, а това от своя страна превръща романтичното око не само в сетивен, но и в интуитивен орган. Невидимото за физическото око става постижимо чрез мисълта, проникваща отвъд границите на емпиричния свят и формалните естетически критерии: невидимото прозира през видимото, съществува чрез него и през него, а това внушава неговото едновременно реално и имагинерно съществуване. Смътното, неясното, но уловимото чрез интуитивния поглед ще означава едновременно и всемирната идея за природата, и човешката душа, и имплицитното битие на всяка онтологична форма. Пейзажният образ ще поеме пулсациите на сърцето,

за да се превърне в пейзаж на душата, което великолепно изразява стихът на Шели от *Демонът на света* (1816): „лазурните вени на сърцето се прокрадват като тъмен поток през снежно поле” („a beating heart, whose azure veins / Steal like dark streams along a field of snow”, *The daemon of the world*. Part 1.). Чрез тази нова смислова перспектива, която романтизмът открива в природата, азът става едновременно с това и отвъд-аз, не-аз: субективното съвместява вече сензуалните и вътрешно интимни граници на субекта с необятния простор, одухотворявайки материалните форми на всемирната природа. Така романтизмът постига първото в историята на художествената мисъл преодоляване на аза чрез самия себе си. В този смисъл, наложената в литературната наука клиширана представа за максимален субективизъм на романтичката авторорефлексивност би могла да бъде преосмислена в нова светлина.

Онтологичната синхрония на материя и дух, заложената в хилозоистичната идея, може да се реализира в поетичния език както в глобалния план на художествената идея, така и в метафоричната структура на отделните образни единици. Взаимопреливането на материя и дух означава дематериализация на видимата реалност, но заедно с това и въ-образяване в динамични форми на духовните пулсации на субстанцията, която според хилозоистичната логика е единна за човека и всемира. От една страна, разтварянето на материята в иманентно принадлежащата ѝ духовна същност размива контурите на предметите, за да се открие тяхната метафизична кореспонденция с всемира. Така например Ламартин – дори когато организира своята мисъл около представата за езерото, ще открие в него хоризонталното измерение на безкрая и ще асоциира езерото с „океан на времето”. Пространствената перспектива, изразена чрез категорията обозрима / необозрима, е приложима и по вертикала, извеждайки визията за дълбините – небесни или водни. Не предизвиква изненада фактът, че лексикалната фреквентност на думите за дълбочина ще се окаже симптоматична за романтичката поетика. В поемата на Маха *Май*, например, думата за дълбини („hloub”) и нейните производни се повтарят над 30 пъти, за да означат както дълбоката душевна драма на героя, така също безпределния простор и неговите светлини, проблясващи в тайнствените дълбини на езерото, което е основният образен център и в наративния план, и в изразената космогонична визия за човешкото битие. Експлицитно изразената вертикална перспектива се допълва и от фреквентната употреба на думи

като „лоно” и „скут”⁶, които метафорично означават природата като материнско тяло, обгръщащо света с любов и нежност. Отварянето към необозримото вътрешно и външно пространство не заличава усещането за физическата чувствена същност на природата: тихият мъх шепти любовно, езерото стене тъмно и тайнствено... Природата за Маха е вечно жива материя, а тази идея кореспондира с хилозоистичната представа за иманентната жизненост на универсума, в който съжителстват в едно неотделимо цяло реални и имагинерни образи, винаги въплътени в динамични форми. Много силно доказателство за това, че философската концепция на Маха е релевантна на хилозоизма, предлага I интермецо, изобразяващо ритуалната подготовка за предстоящата смърт на героя: и живата природа (жабите, цветята, светулките, къртицата), и неживата (планините, пръстта), и космическата (луната), и природните явления (езерният вихър, ветровете, бурите, мъглата, облакът), и знаците на предстоящата физическа смърт (черепът, колът с колелото, където ще бъде умъртвен Вилем), и призрачните духове, и времето участват равностойно в среднощната сцена. Думите, които всички те изричат, озвучават пространството, но не предполагат тяхната персонификация – тя се оказва възможна единствено поради театралния формат на сцената, но в самия литературен текст антропоморфизацията не е маркирана. Хилозоистичната идея следователно прави възможна както дематериализацията на природния свят, така и инкорпорирането на собствена духовност във всичко съществуващо, без да бъде необходимо действието на персонифицираща конвенция. Това обезпредметяване на предметността не я прави илюзорна или халюцинативна – тя е реална, физически зрима и сензуално въздействаща, но в същото време притежава зад видимата материална повърхност някакво собствено тайнствено битие. При това семантичният ефект на дематериализацията се постига преди всичко на сугестивно ниво като едновременно присъствие и отсъствие на едни и същи образи или

⁶ Ето няколко емблематични примера за метафоричната употреба на лоното и скута в пейзажната образност на Маха: „всичко е потопено в лоното на водите” („vše stopeno v lůno vod”), „лоното на тъмните планини” („lůno temných hor”), „Като вечерен май в лоното на пустите скали” („Večerní jako máj ve lůně pustých skal”); сенките на дворовете се прегръщат и снишават в скута на мрака („Dál blyštil bledý dvorů stín,/ jenž k sobě šly vzdy blíž a blíž,/ jak v objetí by níž a níž /se vinuly v soumraku klín”), бялата сянка на кулата е проникнала дълбоко в скута на езерото („Tam při jezeru vížka ční/nad stromů noc; její bílý stín/ hlubokoť stopen v jezera klín”), над тъмната сянка на планините звезди изгряват в скута на нощта („nade temný horní stín / vychází hvězdy v noci klín”) и т.н. Фонетичната идентичност между чешките думи лоно и луна, които дори в определени падежни форми имат и идентична морфемна структура, дава възможност на Маха да постига полисемантичен ефект. Пример за това е стихът „Tajemné světlo je v jezera dálném lůně”, което може да се преведе по два начина: „Тайнствената светлина е в далечното лоно /далечната луна на езерото”. При първия случай се извежда архаичната идея за природата и нейната енигматична раждаща сила („далечно лоно”), а при втория – отражението на далечната луна в езерните глъбини, което придава медиативна семантика за езерния образ.

характеристики. Пример за това е фактът, че въпреки наличието на така богато уплътнена природна картина и динамично фигурални пейзажни образи, които са в непрекъснато привличане и движение, в поемата на Маха липсва думата „тежък“. На фона на активната поетика на дълбочината, чиято посока надолу отмерва гравитацията на материята, отсъствието на тежестта като атрибутивна характеристика на материята, чрез която тази гравитация би се проявила, придава на предметността едновременно плътност и безплътност. Синхронията на отсъствие/присъствие е последователно проведена като образотворчески принцип в прословутия пасаж за изгубеното детство. Тук всеки образ е изграден като единство от взаимоизключващи се значения: детството е асоциирано с нещо отминало и невъзвратно, което обаче сякаш продължава във вечността, неговият далечен сън/мечта е „мъртъв като сянка“ („Dalekoť jeho sen, umrlý jako stín“), той е „светлина на мъртвата звезда“ („umřelé hvězdy svít“), „песен на мъртвия лебед“ („mrtvé labutě zpěv“) и т.н. Подобна семантизация на отсъствието внушава усещането, че не само живата и неживата природа, но всеки знак за човешка екзистенция живее вечно, надмогвайки физическите закони на материята посредством законите на иманентната духовност.

Хилозоистичната идея на романтизма се проявява по безспорен начин и чрез баладизацията на пейзажния образ – проблем, който изисква по-специално внимание, но тук ще се ограничим само в някои тезисно изведени аргументи, които биха послужили за надежден ориентир в опита ни да открием хилозоистичния аспект на романтичния пейзаж. Първият от тях изисква да отбележим, че баладичният пейзаж не е жанрово обвързан с баладата⁷, доказателство за което е липсата на задължителна отговорност между баладичен пейзаж и зараждащия се в предромантизма жанр на баладата. Ако съпоставим появилите се към края на XVIII в. балади на Гьоте, Шилер, Уърдсуърд и Колридж с баладите от XV в. (например *Баладата на обесените* на Франсоа Вийон), ще открием съществени разлики: формалните параметри, изискващи определен брой стихове, стриктната строфическа организация и принципи на римуване, характерни за ренесансовата балада, се заменят от все по-отчетлива образна специфика, присъща на нордическата фолклорно-митологична система, както и на славянския фолклор и в същото време съответстваща на романтичната космогонична визия, в

⁷ Баладичен пейзаж можем да открием и в други жанрове: напр. романтичната поема, модернистичната лиризирана проза. В литературната наука е прието дори жанровото понятие „роман балада“ за част от прозата на Владислав Ванчура (*Маркета Лазарова*), Йозеф Чапек (*Папратова сянка*) и др., където пейзажът се изгражда според принципите на баладизацията.

която човек и природа са съизмерни и дори субстанционално хомогенни величини. Например някои от баладите на Бюргер (*Ленора*, 1773), Гьоте и Шилер, на преводите на Хердер в сборника *Народни песни* (*Volkslieder*, 1778–1779)⁸, а също и на част от включените в стихосбирката на Колридж и Уърдсуърд *Лирически балади* (1798) не изграждат пейзажен образ независимо дали са наративно наранимо локализирани сред природата. Убедителен пример за това са и баладите на К. Я. Ербен *Китка* (1853), в които локализацията на действието в гората или край езерото не гарантира изграждането на пейзажен образ, но затова пък постига синтез между фолклорно-митологичната идея за иманентната одухотвореност на природата и християнско-етичните послания (напр. в *Съкровище* скалата се отваря, за да постави със скритите си несметни богатства на изпитание майчиното чувство, но благодарение на дълбокото си ракаание майката открива отново своето дете, което тя му е отнела).

В тази нова художествена картина на света реално и иреално участват равностойно в изграждане на визията за всемирната и непреходна духовност на универсума и на човека като негово отражение и възплъщение. Естествено е в такъв случай да очакваме природата да придобие не само по-висока степен на семантична отговорност в структурирането на образната система, но и особено силна символична функция, която, по думите на Кенет Кларк⁹, „придава на обектите специфична интензивност” (Кларк 2010: 11). Тази интензивност обуславя доминацията на пространствената семантика, която е натоварена да изрази вечното и неподвластно на протичащото време духовно битие на света. Материалната плътност на образите се засилва и се създават условия за тяхната спатиализация (*espacement*), както отбелязва Мишел Коло, имайки предвид „повторяемостта и настоящето присъствие на пространствени метафори” (Коло 2005: 46). Образите придобиват динамична фигуралност, което създава и предпоставка за реализация на хилозоистичната идея за иманентната одухотвореност и движение на материята. Спатиализацията на романтичния пейзаж най-често се проявява чрез функционално единство от локализация, медиалност и символизация. Тези три структурносемантични принципа се проявяват твърде отчетливо и в баладичната образност: локализацията се реализира в

⁸ Сборникът на Хердер *Народни песни* (*Volkslieder*, 1778–1779) излиза през 1807 г. със заглавие *Гласовете на народите в песни* (*Stimmen der Völker in Liedern*).

⁹ В монографията си върху пейзажа Кенет Кларк определя като символистичен пейзажа на средновековната религиозна живопис, но смятаме тази теза за неубедителна, тъй като е все още твърде рано да се говори за пейзаж въобще: той възниква при срещата на субекта с обекта, а през Средновековието все още липсва подобна аксиологическа конвенция, която да създаде условия за субективизация на природата.

наративния план, който е отчетливо изразен във всеки лиро-епически жанр и осигурява динамичното функциониране на цялостния образен комплекс от реални и иреални персонажи; медиалността на пейзажа прави възможна срещата на човека и всемира и реализира космогоничната съизмеримост на индивидуалното изживяване и непреходните универсални същности на битието; символизацията отваря митологемния хоризонт на смисъла. Така романтическият пейзаж се оказва особено адаптивен към принципите на баладизация на човешкия микрокосмос: иреалното се проявява в своята конкретна видимост и измеримост и влиза в непосредствен и при това съдбовно драматичен контакт с човека.

Очертаната още през 70-те години на XVIII в. жанрова парадигма на новия тип балада се оказва приложима и за поети романтици като Виктор Юго, който във втория том на *Оди и балади* включва в отделен раздел 15 балади, създадени в периода 1823-1828. Баладичното тук се проявява най-вече чрез интерграцията на реално и иреално посредством срещата на образи, принадлежащи към двата свята: феята свежда лице над лирическият субект (*Балада първа. Фея*), елфът – „дете на въздуха, съня/мечтата, син на раждащата се природа и на деня, който изгрява” (*Балада втора. Елф*), изповядва своята ранима нежност край готическия балкон миг преди да се появи девойката, Сатаната и демоничният синкав пламък се появяват през нощта на двамата войници (*Балада осма. Двамата стрелци*) и т.н. Разбира се, транспонирането на митологични, фолклорни и библейски персонажи в света на лирическият субект, обвързването им в общ наратив и озвучаването им в единна лирическа тоналност не се налага като задължително условие за реализация на заявената още в заглавието – и на сборника, и на отделната творба – жанрова претенция, но е едно от най-убедителните свидетелства за взаимопроникване на световите, което постепенно ще се наложи като типологичен жанров маркер на романтическата балада. Отварянето на баладата към този тип антропоморфна образност е факултативно, поради което тя отсъства от някои стихотворения, определяни от своите автори като балади – напр. *Царят на Туле* на Гьоте, *Ръкавицата* на Шилер, *Чуй ме*, *Мадлен* на Юго, *Балада* на Маха или *Пророчица* на Ербен. Хилозоистичната идея се проявява не толкова в самото присъствие на подобни създания, които идват в литературния свят на романтизма най-вече от анимистичните митологични и фолклорни представи, колкото в тяхната способност да проблематизират привидната плътност на материята, да придадат особена спиритуалност на човешката телесност и на принадлежното ѝ пространство. Баладичното проявление на конвенцията за изначалната одухотвореност на материята

привежда в движение не само живата природа и свръхестествените същества, но и масивните предметни форми. В *Легенда за монахинята (Балада тринадесета)* например църквата, където би трябвало да се състои любовната среща на монахинята и разбойника, се превръща в призрачно-демонично пространство: стълбището оживява, за да направи невъзможна тяхната среща, а те се превръщат в бродещи сенки („une ombre blanche, un spectre noir”), които се търсят, без да се открият. Ако в античната митология призраците са сенките на мъртвите, които обитават единствено отвъдното, то в нордическата архаика, която най-силно инспирира романтиците, те са редом с живите. Именно тази идея за липсата на граница между двата свята, за коекзистенцията на земно и свръхземно, се оказва особено вдъхновяваща за поетите романтици, което би могло да обясни техния афинитет към фолклорно-митологичния свят на фантазните преображения както на антропоморфната, така и на предметната материя.

Баладичният наратив не само изравнява онтологичните позиции на субекта и одухотворената материя, но придава на приказните образи актантна роля: те се намесват в човешкия свят, за да го проблематизират или дори преподредят съобразно някакви висши етични принципи. Така например в баладата на Гьоте *Рибарят* уловената рибка издърпва рибаря във водата и го удавя, за да не му позволи да убие нейните рожби; оживяването на сградата и превръщането на двамата влюбени в призраци в *Легенда за монахинята* на Юго предотвратява греховното изкушение на монахинята; в *Рибка* на Мицкевич измамената девойка се превръща в русалка и наказва със смърт неверния си годеник; в *Златния чекрък* на Ербен добрият горски дух, въплътен в образа на старец, събира разсечените части на тялото и съживява убитото момиче, за да възтържествува правдата. Типичната наративна формула, чрез която свръхестествени персонажи се намесват в човешкия живот, не предполага топоцентрична фиксация: епическата линия може да се обвърже както с дома, така и с природата или с историческа батална сцена¹⁰. При всички случаи обаче е видно, че новата концепция на романтизма за пейзажа е до голяма степен следствие от значението, което започва да се отдава на мястото на действие, както и от разбирането за екзистенциалното пространство като духовен универсум.

¹⁰ Уместно е да припомним наблюдението на френския изкуствовед Анри Фосийон относно участието на пейзажа не само в пейзажната живопис, но и в пресъздаването на исторически теми. Художници като Делаacroa, Жерико, Прудон, Давид, Грос, Коро и редица други, отбелязва Фосийон, проявяват непозната до този момент чувствителност към мястото на историческата драма (Фосийон 1991: 177). Тази нова за живописиста концепция интерпретира историческото събитие като неделима част от необятния и вечен свят на природата и поради това допуска намесата на извънземни сили в решаването на изобразявания исторически конфликт.

Иманетната принадлежност на всичко видимо и невидимо, на човек и природа, на дух и материя към едно общо онтологично измерение прави възможно и тяхното взаимно образно превъплъщение. Метаморфозата, присъща както на митологичните, така и на фолклорните представи, дава израз именно на хилозоистичната идея за материята като жива и духовна. Особено характерен мотив е превръщането на жената в рибка и русалка (Гьоте, Мицкевич) или във флорален образ (баладите *Върба* и *Китка* на Ербен). Акватичният характер на женското начало произвежда различни и при това твърде важни за романтичeskата поетика на пейзажа персонифицирани рефлексии – напр. Езерната дама¹¹ изплува от водите на нощното езеро в *Прелюд* на Уърдсуърд, русалката или водната фея е основен персонаж в едноименната балада на Пушкин и в баладите на Мицкевич *Рибка*, *Свитеж* и *Свитежанка*, с водата се оказват фатално свързани и Ярмила от *Май* на Маха, и девойката от *Водния дух* и *Бъдни вечер* на Ербен. Онтологичната връзка на този персонаж с езерото го превръща в *Genius loci* и предпоставя спиритуализацията на цялата пейзажна картина. Но ако водният женски образ може да се приеме като следствие от анимистичната представа за природата и се явява въплъщение на определена архетипна идея, то в редица случаи иманентната одухотвореност на езерото се постига без участието на подобни фигуративни персонификации. Архетипната символика на водата, въплътена в женски образ, представлява само една страна от семантичния потенциал на езерото. Другата много съществена и интенционално продуктивна страна е неговата инферналност, за което има редица митологични, библейски и литературни свидетелства¹². Именно този иманентно принадлежащ на езерния образ аспект би трябвало да имаме предвид, когато изследваме специфичните проявления на хилозоистичната концепция на романтичeskия пейзаж. Баладизацията на езерото в този случай не изисква непременно участие на фолклорно-митологични персонажи, а се постига чрез

¹¹ Езерната дама има своя първообраз в легендарния цикъл за крал Артур, на нея е посветена и баладичната поема на Оскар Уайлд *The Lady of the Lake* (1810). Тя обитава не само езерото, но и горския бряг. Специално внимание заслужава въпросът за митопоетичната кореспонденция между двата основни баладични топоса – езерото и гората, както и типологичните сходства между техните персонажни инкарнации. По тази логика Езерната дама и Горската фея се оказват изразители на един общ персонажен модел. Срвн. напр. *La Belle Dame Sans Merci* на Китс.

¹² Ето пример от Псалм 87:7: „Posuisti me in lacu inferiori, in tenebris et in umbra mortis”. По този въпрос вж. статиите на Ж. Чолакова „Библейското езеро” (*Интеркултурният диалог – традиции и перспективи*. Научни трудове на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски”, Филология, Т. 46, кн. 1, сб. Б. Литературознание, 2008, 54–64), „Pokus o vymezení imanentní sémantiky jezera” (*Bohemica litteraria. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. Brno, 2010, R. 13, č. 1–2, s. 47–60) и „Към въпроса за библейската метафорика на водата” (*Следите на словото. Юбилеен сборник в чест на проф. дфн Диана Иванова*. Изд. „Контекст”, Пловдив, 2011, 468–479).

атрибутивни негови характеристики, които имат за цел да внушат представата за неговото собствено духовно битие. Сред тези основни характеристики е например соноризацията, но не като отражение на някаква външна звукова среда, а като иманентна онтологична същност. В *Май* на Маха например от езерото звучи тайнствена болка („Jezero hladké v křovích stinných/ zvučelo temně tajný bol”); в *Доника* на Сауди още в първите стихове е създадена представа за езерото като демонично пространство, което предизвиква смъртен страх у всяко живо същество, а от неговите привидно спокойни води се чува странна музика, която предвещава смърт („Sudden the unfathom'd lake sent forth/ Strange music from beneath”). Шепотът, музиката, гласовете, които излъчва езерото, озвучават нощния пейзаж и с това внушават още по-силно усещане за мистична тишина.

Философията на хилозоизма създава един комплексен, но хомогонен свят, интенционално единен, в който вселената е човешки обитаемо пространство, а човекът е наиндивидуален космос, проектиращ неразривното единство от живот и смърт, любов и престъпление, миг и вечност. В тази перспектива не е трудно да разпознаем и действието на един свеобразен алхимичен алгоритъм¹³, основаващ се на универсалния принцип на кореспонденциите. Разграничаването на хилозоизма от анимизма не ги противопоставя, а има за цел да специфицира техните образни проявления в поетиката на романтичния пейзаж и да зададе една неизследвана все още перспектива на неговата митопоетична образна система.

Бакес 2003: Backès J.-L. *Le poème narratif dans l'Europe romantique*. Paris : Presses Universitaires de France, 2003.

Берчи 1992: Baertschi B. *Les rapports de l'âme et du corps : Descartes, Diderot et Maine de Biran*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1992.

Буверес 1992: Bouveresse, René. *Leibniz et Spinoza : l'idée d'animisme universel*. Librairie philosophique J. Vrin, 1992.

Донадийо, Перигор 2005: Donadieu, P., Michel Périgord. *Clés pour le paysage*. Gap-Paris : Géophrys, 2005, 361 p.

Кларк 2010: Clark K. *L'art du paysage*. Paris : Arléa, 2010 [*Landscape into Art*, 1949].

¹³ За връзката между хилозоизма и алхимията споменава Буверес 1992: 85.

Коло, 2005: Collot, M. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris : José Corti, 2005.

Фосийон 1991: Henri Focillon. *La peinture au XIXe siècle. Le retour à l'antique. Le romantisme*. Préface de Henri Loyrette. Flammarion, 1991, 481 p.