
ПРОГЛАД

Издание на Филологическия факултет
при Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“

кн. 1, 2013 (год. XXII), ISSN 2367-8585

Дияна НИКОЛОВА

ТВОРЕЦЪТ И НЕГОВИЯТ МОДЕЛ

Diana NIKOLOVA

ARTISTS/CREATORS AND THEIR MODELS

Текстът анализира някои специфики на античната култура и нейните проекции в западноевропейското изкуство – представите за любовта и щастието, за твореца, за ролите на жената в обществото и в изкуството. Чрез сюжети от античната литература и историография се проследяват устойчиви представи, превърнали се в топос и на западноевропейската мисловност: образите на жената творец (Сафо, Корина), митът за мъжа творец и неговия модел – „муза“ (Кампаспа, Фрина, Лауса, Аспазия, Цинтия, Форнарина), за Пигмалион и Галатея.

Ключови думи: Сафо, Корина, Кампаспа, Фрина, Лауса, Аспазия, Пигмалион, Галатея, Рафаело, Форнарина.

The text analyses some particular features of the culture of the Antiquity and their projections into Western art, more specifically the ideas of love and happiness, of the artist/creator, of the roles of women in society and art. By tracing literary examples from the Antiquity, as well as literary historiography I will highlight the stable lines of representation which have also fed into the topos of West European imaginary – the image of the woman artist/creator (Sappho, Corinna), the myth of the male artist/creator and his model – “muse” (Kampaspa, Phryne, Lais, Aspasia, Cynthia, Fornarina), the myth of Pygmalion and Galatea.

Key words: Sappho, Corinna, Kampaspa, Phryne, Lais, Aspasia, Pygmalion, Galatea, Raphael, Fornarina.

Още в рамките на античността се оформят характерни възгледи, свързани с представите за твореца, за ролите на жената в обществото и в изкуството, за любовта, за приятелството и брака. Те изковават на свой ред устойчиви мисловни парадигми, формират социални, етически, естетически конвенции – чрез ядро от образи и мотиви, възникнали в античността и усвоявани от следващите културни епохи; превръщат се в устойчив топос на западноевропейската култура, транскрибират се във всички изкуства. В тях свободната и красива жена в полиса е непременно хетера и вдъхновителка на мъжа творец – играе ролята на модел и негова „муза“. Образът на жената творец (Сафо, Корина, Носида) е осмислен също в този модел – като хетера и/или божествена поетеса. Налице са елементи, изграждащи един своеобразен мегасюжет в античната литература (от класическия период насетне), работещи на базата на изключително устойчива мрежа от значения, градена около опозициите мъж/жена, свободен гражданин/метека, съпруга/хетера, творец/муза. Те съграждат десетките разкази за известни модели и хетери – вдъхновителки на славни и достойни мъже (художници, държавници, философи, поети). Това на свой ред отправя към архетипния сюжет *за художника и неговия модел* („муза“), създаден в античността.

Образи на жената в античната литература

Ще припомним, че още у философа мъдрец Талес скълата от ценности е да си *елин, човек, мъж*, а не варварин, животно, жена¹. Тази йерархия на стойностите в гръцкото социално-политическо и културно битие се запазва чак до Еврипид. Тя е утвърдена и от Солоното законодателство, и от последвалите полисни уредби в много градове на Елада. Поезията дава любопитен образ на тази тенденция. Някои от най-саркастичните фрагменти, достигнали до нас, са посветени на *жената като социално зло*, като *стихийно бедствие* (макар това да е една нетрадиционна за старогръцката култура представа) – при Семонид Аморгоски и Хипонакт. Хипонакт, известен като един от най-язвителните, духовити и саркастични поети на античността, въвежда холиямба, възникнал на основата на фолклорната поезия. Вероятно и интерпретацията му на образа на жената като

зло идва оттам. По сходен начин темата за жената е разработвана и в елегии на Теогнид, при Мимнерм и Солон, а Хипонакт ще е повторен след векове и от александрийския поет Палад². Архилох заклеява в яростни ямби Необула и довежда семейството ѝ до самоубийство (второто в по-късни антични версии); Семонид Аморгоски пише ямбическа поема „Порицание на жените“ с лайтмотив: *Да, това е най-злото от злините, наричат го жена*. Традицията да се гледа негативно на жената и на отредената ѝ роля в света и в обществото може да открием и в мита за Пандора, както и в бедите, които води след себе си Афродита според елинските представи³. И Атенеи ще обобщи с примери от митологията и литературата гибелната роля на жената, свързана с войни и смъртта на достойни герои (XIII, 10)⁴. Той ще продължи по тази „обща тема“ и с дебата *за и против* хетерите (XIII, 21–75). От неговите текстове векове наред Западна Европа ще черпи сведения за интересни детайли от бита, музикалната култура, философията и литературата на античността, както и забавни исторически факти и анекдоти.

Затова пък на остров Лесбос жените са свободни, те са жрици на изкуството и се възпяват в елегии и епитафии. Такава е **Сафо**, за която античните автори говорят с благоговение. И Аристотел показва уважението си към нея, макар традиционното отношение към жената в полиса да прозира в създанието му: *„всички почитат мъдреците [...] митиленици – Сафо, макар че е жена“* (Аристотел 1993:145). **Ерина** се е считала за съперница на Омир в епическата поезия; а **Корина** укорява в един фрагмент неравнопоставеността на жените и мъжете в поетическите състезания.

Отвъд полето на изкуството, в класическия полис античната жена (съпруга, майка) няма особени права⁵. Мястото ѝ е в *γυναικεῖον* – в отделна част от дома, откъдето се грижи за семейство, дом и домашно стопанство (на старогръцки тези три думи са една – *oikos*). И когато е ситуирана в полето на изкуството, тя отново бива осмисляна двойко: като *хетера/поетеса*. Пример за това е образът на Сафо, интерпретиран в такъв режим още в античността. Единият образ е на учената, „божествената Сафо“, „десетата Муза“, каквато е била в очите на съвременниците си и до Платон, а и в по-късната елинска епиграматическа традиция, т.е. парадигматичен образ на

твореца, на поетическото начало. Другият е на трагично влюбената и умираща от несподелена любов жена (образ, изграден основно в атическата комедия). Затова и в опита да реабилитира „десетата Муза“ по-късната антична традиция вече говори за *две жени с името Сафо – поетесата* от Митилена и *хетерата* от Ерезос. Именно на втората се приписва и любовта към Фаон. Клавдий Елиан пише: „Платон, синът на Аристон, описва поетесата Сафо, дъщеря на Скамандроним, като мъдра жена. Научавам, че на о. Лесбос е живяла и друга Сафо, не поетеса, а хетера“ (Елиан 2009:200)

Любовната тематика рано и устойчиво се обвързва с жената, но в архаиката именно жената не е традиционен обект на любовното чувство и затова не се превръща в сериозен обект на любовното говорене от страна на мъжа поет. В литературните източници най-често тя е поетеса, говореща за любовта си *към друга жена* (девојка, ученичка) и/или *към млад мъж*. Затова римската литература ще обсъжда, вече без да ги разбира, любовните и социални практики на митиленци, на Сафо и ученичките от школата ѝ. Още по времето на Аристофан негативизмът по отношение на лесбийските страсти е очертан като културна санкция спрямо традиционното място на жената на о. Лесбос през VII–VI в. пр. Хр. Дидим, живял по времето на Цицерон, посветил изследване на въпроса била ли е Сафо куртизанка⁶. И Апулей ще коментира, че Сафо е писала страстни и чувствени стихове, несъмнено разюздани, но толкова изтънчени, че волността на езика ѝ очарова. Не трябва да се пропуска и фактът, че античните автори (историци, писатели, лексикографи, митографи, парадоксографи, комедиографи) са мъже⁷. В техните разкази легендите за Сафо се сливат с исторически факти; съзнателно се пренебрегва символичният смисъл на сюжета, на образи като Левкада, юношата Фаон, на сродни сюжети като Афродита и Адонис, Ендимион и Селена. За античните историци ще е логично жена с темперамента на Сафо да се самоубие от несподелена любов по красив юноша.

Не само образът на Сафо се удвоява в античността – като *поетеса* и *хетера*. Така са представени и други две големи и уважавани поетеси, живели доста след Сафо – **Носида** и **Ерина**⁸. Античността ще разказва и как **Фрина** вдъхновява Праксител за изobraжението на Афродита, а Апелес – за Афродита Анадиомена⁹. В

литературната традиция *Афродита и Сафо* постепенно се обвързват. Тази връзка активно се подхранва и от факта, че под „лирическо аз“ в поезията на Сафо се подразбира много често именно Афродита, а монодиите ѝ са пронизани от представата за особената ѝ връзка с богинята.

Афродита и вариации на женския образ в античността

Сакралният тип жена на равнището на мита откриваме от най-древни времена в образите на Великата Богиня-майка, на Афродита, Артемида, амазонките и др. Това са и свещенослужителки в храмовете на Артемида, и прорицателки като Пития. Хетерата също има изконно религиозни значения – тя е сродна като образ и функции с Великата Богиня (и с гръцката Афродита), притежаваща много млади мъже и свързваща се с тях в свещен съюз, символизиращ плодородието. *Хетерите*¹⁰ имат висок социален статус в античността – те са служителки на Афродита, съратнички и приятелки на мъжете¹¹. И самата идея за *приятелство* в античността е многоаспектна. *Philos* има значението на *свой*, отразява кръвно родство, близост, а по-късно и приятелство, привързаност, съюз, любов¹². В елегиите на Теогнид дружбата се родее с любовта, тя е аристократично по своя смисъл понятие. В класическия период понятието се усложнява: приятелството вече може да стои над роднинските връзки¹³. Сократ и Платон ще открият духовната страна на привързаността, Аристотел също ще говори за няколко типа приятелство¹⁴. И насетне етическите акценти в това понятие ще са различни – при Епикур, Теофраст, Епиктет, Диоген Лаерций, Цицерон, Сенека, Плутарх. Героят на Атеней, Миртил, започва защитната си реч за хетерите именно с аргумента, че от всички жени само те са наричани с дума, означаваща приятелство, вероятно свързана с прозвището на Афродита Хетера (хетайра)¹⁵. В ясно оформящата се в античния полис идеология на обособяване на съпругата се отрежда мястото в дома и стопанството, а на мъжа – обществената сфера, политиката, културата, науката. Това обаче не е валидно за античната хетера, над която не се простират законите на брака. Хетерите са свободни, владеят всички музически изкуства – поезия, пеене, музика, танц, изкуството на

беседата и на писмото; умеят да се обличат и разкрояват, да поддържат красив дома, владеят изкуството на любовта. Затова Аристофан Византийски не смята за унижително да пише за живота на атинските хетери; Калистрат и Аполодор – също.

Античната литературна рецепция на хетерата

До нас са достигнали разнородни в жанрово отношение изворови материали предимно от късната античност (*Естествена история* на Плиний Стари, *Диалози на хетери* на Лукиан, *Гощавка на софисти* на Атеней, *Писма на хетери* на Алкифрон, *Шарени истории* на Елиан и др.), в които степента на обективност при представянето на образа и ролята на хетерата в обществото е различна. Хетерата безспорно е свързана с важна институция в гръцкия свят, също така ѝ е отредена и роля в сюзопосиона. В него хетерата участва редом с мъжете и има същите мъжки роли: да събеседва на научни и философски теми, да пее, свири и танцува, да пие, т.е. споделя важната роля на мъжа свободен гражданин в сюзопосиона – поет и философ, изящен събеседник, прекарващ времето си далече от неволи и светска суета, превърнал житейските наслади в изкуство да се живее. Образите на знаменити хетери от античността присъстват основно в атическата комедия и в жанрове, характерни за елинизма и римската литература като „шарена литература“ и диалог¹⁶, парадоксография, епистологография. Тези жанрове, родени в зората на елинизма, стават особено популярни към II век. Те са рожба на фактори като нарастващ интерес към чудесното, екзотичното и невероятното; модата да се колекционират редки неща; създаването на компилативни съчинения с енциклопедичен характер – предимно за развлечение на читателя. В тях (главно в парадоксографията) историческите сведения и факти често се възприемат некритически, макар да се позовават на обилие от литературни източници, изворите са нееднородни, а действителната осведоменост на автора относно тези източници също е под въпрос¹⁷. Елиан създава именно *пъстри, забавни и поучителни* четива; наричан е γλυκύς, защото разказва сладки и приятни неща (обилие от литературни и исторически факти, анекдоти, забавни случки), но при него присъства и коментарна по-

зиция. Доколко тя е авторова или е реторически похват, е трудно да се отсъди. В много от тези жанрово еkleктични текстове се появяват и хетери. Подобно на персонажите от атическата комедия те са типизирани, стилизирани образи; при тяхното изграждане е използван „принципът на пъстротата“ (*variatio*), разказите за тях са вариации на няколко основни теми и сюжетни схеми. Писмата на Алкифрон¹⁸ са ярък пример за развитието на епистографията в римския период. Сред тях се открояват тези на хетери – най-любопитните в композиционно и съдържателно отношение. Трактовката на любовната тема в писмата на хетерите кореспондира пряко с любовната елегия. И писмата на Филострат Стари по същество са любовен жанр на античната епистоларна литература; вариации на традиционни теми – за красотата на жените, любовта, чара на юношите. В тях митологичните образи и любовната топка на старогръцката лирика са навсякъде, вкл. в писмата на хетери. И писмата на Аристенет кореспондират с текстове на Лукиан, Филострат, Алкифрон, с атическата комедия, александрийската поезия и романа (любовна повест). Сред тях са писма на хетери до техни приятелки, до възлюбените им млади мъже, до целомъдрени и неотстъпчиви юноши, които те се опитват да съблазнят.

Образите на юношата и хетерата/девојката вече са конструирани като устойчиви типажии в също така устойчиви типове сюжети. И античните комедиографи посвещават на тази тема много творби, носещи имената на известни хетери. Полибий (XIV. 11) разказва, че сгради в Александрия са носили имената на известни *флейтистки и хетери*. Портретите и скулптурите им били поставяни пред храмове и обществени сгради редом със статуи на знаменити пълководци и политици. На тях били посвещавани и храмове¹⁹. Атенеи се позовава на много антични историографи и на други източници, които говорят за любими наложници на царе и пълководци: пише за Александър и Таида, която след смъртта му се омъжва за Птолемей (XIII. 37); цитира и Полибий, който пише, че в Александрия има статуи на Клейно – виночерпка на Птолемей II Филадельф (X. 425), изобразяващи я с хитон и ритон в ръката, а най-красивите сгради носят имената на флейтистки, танцьорки и актриси – на мимическата актриса Мюртион, флейтистките Мнесида, Потейне (XIII.37). Сред

известните имена са и Агатоклея (наложница на Птолемей IV), Аглаида, Клейно, Дидима, Главка. Много от тях стават, редом с поетесата Сафо²⁰, персонажи на антични комедии от Евбул, Ферекрат, Антифан, Диокъл, Менандър и др. Често анекдотичните истории, свързани с тези знаменити хетери, са толкова сходни, че е трудно да се установи историческата основа напр. разказите за хетерата Лаиса (Старша и Младша), свързвани с Мирон, с Апелес, с философи и ретори.

Античността създава няколко сродни сюжета, свързани с жената – хетера, муза и приятелка на славни мъже:

1. за божествено красивата и умна *хетера* – приятелка и спътница на поети, философи и държавници;

2. за хетерата изкусителка и целомъдрения философ (*подобен на каменна статуя*, в когото тя не успява да събуди любовна страст);

3. за хетерата, вдъхновяваща художници и скулптори, виждащи в/през нея образа на божественото съвършенство, аналог на Афродита (*харис* на хетерата като отблясък на божественост в отсаметото);

4. за скулптора и неговата творба (*статуя*), събудила страст у мъжа творец/зрител (и оживяла по волята на богинята).

Към първата група разкази принадлежат историите за философи, оратори, пълководци, поети и драматурзи и знаменити хетери като Лаиса (Лаида), наложниците на Птолемей II Филадельф, Птолемей Филопатор, Александър Македонски (Фрина, Таида), както и за Аспазия и Милто. Сред тях са и Мегалострата – муза на поета Алкман, Гликера – на Менандър, Археанаса – възпята от Платон, Лаиса от Коринт – възлюбена на философа Аристип. Към втората група сюжети може да причислим историите за Фрина/Лаиса и Ксенократ. Диоген Лаерций (IV.2) разказва, че никой мъж не можел да устои на красотата и ума на Фрина, освен философът Ксенократ – добродетелен, честен, мъдър и справедлив мъж, недостъпен за плътски изкушения. Затова Фрина се обзаложила, че ще го съблазни. Тя изгубила облога, но отказала да плати с думите: „Аз казах, че ще събудя чувства в човек, а не в каменна статуя“. И тук антич-

ните източници се разминават – тази история е отнасяна и към хетерата Лаиса²¹.

За известната коринтска хетера **Лаиса** (Λβίτ)²² пишат основно комедиографи. С това станало по-късно нарицателно име са известни две хетери. Едната е от Коринт, от първата половина на V в. пр. Хр., съвременница на Аспазия. За нея се твърди, че имала за поклонници философите Диоген и Аристип, Демостен, скулптора Мирон. Другата – от втората половина на V в. пр. Хр., родом от Сицилия, често се свързва с художника Апелес (макар това да е анахронизъм), както и със стария скулптор Мирон, който я направил свой модел и се влюбил в нея. Античната комедия ще я види – подобно на поетесата Сафо, като комичен образ. Според Епикрат старицата Лаиса (ок. 70-годишна) се влюбила отчаяно в юноша и го следвала чак до храма на Афродита в Тесалия, а там била убита с камъни от местните хетери²³. Аналогичен е и биографичният мит за „старата“ поетеса Сафо, която (ок. 40-годишна) се влюбила отчаяно в младия Фаон и се самоубила със скок от Левкада²⁴. И Платон посвещава на Лаиса една епитафия, която е с дълъг живот в западноевропейската литература, превръщайки историите в литературен сюжет²⁵. В живописата най-интересно е изображението ѝ от Ханс Холбайн Младши („Лаиса Коринтска“, 1526). На портрета е млада жена в ренесансови дрехи с протегната напред дясна ръка и монети на масата пред нея, подсказващи репутацията ѝ на много известна и скъпа хетера, съперничка на Фрина.

Любовта на Перикъл към йонийката **Аспазия** (Ἀσπασία от Милет) е легендарна още в античността, но и скандална, защото смесва съпружеството с любовта. Ако до времето на Кимон жените все още са фигури и в общественно-политическия живот (напр. Елпиника, сестрата на Кимон), то по времето на Перикъл това вече е изключение²⁶. Комическите поети превръщат и Аспазия в своя героиня, напомняща ту ревнивата Деянира, ту властната Омфала; сравняват бедите на великия Херакъл с „доброволното робство“ на Перикъл, свързал живота си с чужденка, с хетера²⁷. Античността създава бюстове на Аспазия, подобни на тези на Сафо и Афродита. На тях тя е сериозна, вгълбена, с прибрани в строга прическа коси. Такъв бюст от II в., наречен „Aphrodite Sosandra/Aspasia“, е почти

идентичен с мраморно изображение на Афродита от същото време. Аспазия е малко рисувана от европейските живописци. Вероятно сериозният и напрегнат режим, в който античността я представя редом с неоспоримата и авторитетна фигура на Перикъл не предлага бурна игра на въображението за европейските творци²⁸. На малко изобразителни визии и художествени интерпретации ще се радва и друга антична жена – философ, учен, енциклопедист и неоспорим авторитет за своето време и следващите векове. Това е **Хипатия**²⁹, която Рафаело ще изобрази почти като Муза наравно с мъжете философи, учени и поети в „Атинската школа“ (1509). Но XIX век ще я въведе в еротичния канон за изображение на жената и ще я представи гола, с оранжеви и разпуснати до бедрата коси³⁰ – нова визия на Афродита, на античните богини и нимфи. И образът на **Милто** (Аспазия от Фокея)³¹ доста се различава от този на останалите хетери. Красива, но и скромна, добродетелна, благородна, тя ще е въплъщение на традиционната представа за морал и женски достойнства³². Елиан я описва така, както в поетическата традиция са описвани елинските богини: с руси къдриви коси, големи очи, лице с цвят на роза, бели зъби и алени устни, „с хубави глезени“³³ и с глас, подобен на този на Сирените.

Третият тип антични сюжети са свързани с *твореца* (скулптор, художник) и *неговия модел* – красива и уважавана хетера. Това са разказите за Лаиса и Апелес, Лаиса и Мирон, Фрина и Праксител, Фрина и Апелес, Апелес и Кампаспа. Не е случайно, че биографичните легенди за едни от най-големите творци от IV в. пр. Хр. се свързват устойчиво с **Фрина**³⁴. И разказите за нея, като този за Сафо и Фаон, се активизират през късната класика и елинизма – главно у комедиографи, в анекдотични истории. Античността разказва как тя вдъхновява Праксител и Апелес за изображения на Афродита. От древни времена сакралният тип жена се свързва с независимост, необвързаност, непринадлежност на определен мъж. Този статут имат *девите* (служителки на богини, прорицателки) и *хетерите*. По специфичен начин *представите за изключителната жена* – в полиса, в полето на изкуството – се вписват и в биографичния мит за Сафо, и в разказите за Апелес и Фрина, Апелес и Кампаспа. И повтаряната от античните кописти скулптурна глава, наречена

„Сафо“, вероятно е копие по известна статуя на Афродита от Алкамен. Красотата и младостта в елинската култура са обект на особена възхита и почит.

„Харисът“ на човека е отблясък на божественост в отсамното, профанното битие. Телесната красота не престава да бъде в центъра на вниманието – поети и философи я възпяват, живописци и скулптори я пресъздават в творби. В елинизма красотата се отъждествява със съвършенството, а това се превръща в стремеж на всеки човек. За гърдите на Лаиса ще се говори, че могат да са достоен модел за гърдта на Елена; очите и косите на юноши, флейтистки и хетери ще са обект на поетически възторзи. *Красотата на хетерите е общ топос на античната литература*. За тях говорят като за богини и опасни изкустителки. Славата на **Фрина** е свързана със скандални/ анекдотични истории със съмнителна достоверност (Атений, Павзаний), сродни с разказите и за атинската хетера **Ламия**³⁵; тя е героиня и на атическата комедия. Страбон (IX.2.25) ще разказва аналогични истории като тези за Фрина, но вече с името на хетерата **Гликера**. Нея Менандър въвежда в своя комедия, по късно ще е считана и за любимка на комедиографа, а писма между него и Гликера съчинява Алкифрон. С Фрина ще се актуализира и *мотивът за художника и неговата муза*. В Книдос печатали монети с лика на Афродита по скулптурния ѝ образ от Праксител³⁶. От античността е оцелял и барелеф, изобразяващ Фрина и Праксител. На него тя е полугола, а скулпторът е зад статива си и я скицира.

Този сюжет ще канонизира западноевропейската живопис. От него и от историите за Фрина са вдъхновени множество картини, опери и балети. Образът на хетерата като вариация на Афродита подсказват много антични извори (напр. Фрина, вдъхновила Апелес за „Афродита Анадиомена“). „Афродита от Книдос“ на Праксител е първата скулптура в античния свят, представяща *голо женско божество*. Ернст Гомбрих с основание счита тази картина за произведение, предопределило в голяма степен развитието на европейското изкуство. То закрепва на свой ред и *мотива за твореца и неговия модел* – за гениалния скулптор и божествената хетера, неговя вдъхновителка и модел. Много от известните анекдотични исто-

рии за Фрина се дублират с тези за хетерите Гликера, Ламия, Лаиса, Кампаспа. През IV в. пр. Хр. се зараждат два сходни сюжета около хетерите Кампаспа и Фрина, свързани с Апелес и Праксител.

Александър, Апелес и Кампаспа³⁷

Според Елиан Панкаста от Лариса била „първата жена, с която Александър имал връзка“ (XII, 34). И Плиний Стари сочи, че „модел на Апелес за богиня Афродита била знаменитата Кампаспа“ – наложница на Александър Велики (XXXV. 10, 97; XXXVI). Той я отстъпил на Апелес, който се влюбил в нея, докато я рисувал. *История на Александър Велики Македонски* на Квинт Курций Руф, в която тези сюжети присъстват, е авторитетен и популярен през Ренесанса текст, даващ вдъхновение и теми за творците. В ренесансовата драматургия сюжетът „Александър и Кампаспа“ се появява редом с друг, сроден на него – „Сафо и Фаон“. Пример за това са две пиеси на Джон Лили³⁸. И в живописата не секва интересът към Александър, Апелес и Кампаспа. Той ще е с почти канонично решение от Ренесанса до края на XIX век: *представя художника в неговото ателие – с модела му, божествената хетера и/или с Александър Македонски редом с тях. Кампаспа ще е изобразена като Венера³⁹, Музите, нимфите, Сафо.*

Римската литература въвежда и нови женски персонажи, интерпретирани в познатата архетипна схема. Сред тях са Лесбия на Катул и Цинтия на Проперций. През I в. пр. Хр. трайно се е настанил образът на хетерата, наследен от комедиографи, историци, митографи, парадоксографи. По специфичен начин тази традиция присъства и при Катул, възпял в елегииите си Клодия с поетическото име Лесбия. Всички сведения за нея са обвити в литературни митове. Тя е знатна патрицианка, дете на римски консул, родът ѝ се свързва с дева весталка, служителка на Кибела. Литературната ѝ биография я представя като *благородна и образована жена/хетера*. След удвоения образ на Сафо, Ерина, Корина и Носида в тази парадигма закономерно ще се впише и Клодия-Лесбия. По едни свидетелства е добродетелна съпруга на сенатор, чийто приятел е Катул, а по други е римска хетера (*amicae*). Цицерон я представя като умна и коварна

жена, участваща в политическия живот именно чрез властта си над мъжете и я нарича развратна патрицианка. Образът ѝ е различен от този на лирическата героиня Лесбия на Катул, но и той съгражда версията за връзката на Клодия с брат ѝ (наречен от поета Лесбий), негов съперник в любовта. Имената при Катул отпращат към Сафо и Лесбос с неговите нрави (според римляните – разпуснати, със склонност към чувствени наслади и рушене на моралните норми). Римската литература ще обсъжда и санкционира социалните практики на митиленци, но влиянието на Сафо ще остане огромно. Историята на литературния любовен сюжет Катул-Лесбия ще се реконструира векове наред от историци и филолози по стихове на поета и множество косвени исторически сведения, но ще остане символ на любовната страст, на изпепеляващите чувства към една прекрасна, противоречива и загадъчна жена. **Цинтия** е поетическо име на любимата на римския поет Проперций, възпята в елегииите му. Според Апулей това била Хостия (Апология, X. 2). И отново зад устойчивата персонажна схема и условната топика на елинистичната любовна лирика и субективната римска елегия жената ще е възпявана с имена и култови епитети на богини – Лесбия, Делия, Цинтия.

Всички знаменити хетери, за които говори античността, са красиви, умни и образовани; в тях са влюбени знаменити мъже. Но любовта почти винаги остава извън брака, те си остават любими „приятелки“ на велики държавници и/или модели на творци, постигащи чрез образа им идеята за божествения „харис“.

Любовта извън брака

Днес е трудно да се установи до каква степен историите, свързани с ролята на хетерите в социално-политическия и културния живот на античността, са верни. Но е безспорно, че идеята за любовта в елинската култура е свързана с представата за *любов извън семейството*. През IV в. пр. Хр. е напълно утвърдена представата за разликата между съпруга и хетера, за мястото и ролята на жената в полиса. За това говори и приписваното на Демостен съждение, че хетерите са за чувствени наслади, наложниците – за всеки ден, а съпругите – за да раждат законни деца и да бъдат надеждни стопанки на дома, т.е. че мъжът следва да има три жени: съпруга – за

продължение на рода, робиня – за плътски наслади и хетера – за духовните потребности (Атений, XIII. 31). Бракът е средство за продължение на рода, но само любовта и приятелството с мъж е достойна да ръководи душата на философа – пише и Лукиан, подчертавайки аристократизма и духовната страна на това понятие. Тази традиция при осмислянето на жената и на отредените ѝ роли в социума, продължава и в следващите векове – в Рим, през Средновековието⁴⁰ и в Ренесанса, когато отново ще се нароят красивите и също така „митологични“ любовни истории⁴¹. И отново ще гравитират около *представата за мъжа-творец и жената-муза* (модел, любовница, вдъхновение).

Митът за **Рафаело и Форнарина**, роден XVI в. (по сведения у Вазари), ще акумулира нови смислови решения в изкуството. След удвоения образ на жената творец от античността на сходни смислови трансформации се подлага и осмислянето на образа на Рафаело – „божествения“, боговдъхновения художник на небесната красота и чувствения, греховния, потопения в телесни наслади човек (умиращ млад заради това)⁴². Около историята за Форнарина и Рафаело се заговаря активно през XVIII–XIX в. (наименованието на негов портрет като *La Fornarina* се появява в XVII в.). Този процес е особено активен при романтиците, когато образът на Форнарина се вписва в архетипния сюжет за художника и неговия модел и се въвежда мотивът за смъртта на твореца (заради жена, в режима Ерос/Танатос)⁴³. Според една версия тя е *дъщеря на хлебар* от Сиена и става голямата любов на художника. Той я среща случайно, влюбва се в нея и я откупва от баща ѝ. До смъртта на Рафаело е любимият му модел, след това постъпва в манастир. Според някои изследователи те дори тайно са встъпили в брак⁴⁴. По друга версия Форнарина е *куртизанка* и след смъртта на Рафаело е богата и известна в Рим, любимка на банкера Агостино Киджи, меценат на Рафаело.

Така след историята за Апелес, Александър и Кампаспа в този архетипен сюжет влизат разказите за Рафаело, Форнарина и А. Киджи. Още повече, че Рафаело (според много изкуствоведи) изобразява себе си именно *като Апелес* на ватиканската фреска *Атинската школа*, а за образа на Хипатия му служи отново М. Лути/Форнарина. През 1824 г. Антоан дьо Кенси публикува биография

на Рафаело, в която говори за Форнарина. Постепенно ѝ се приписва и вината за ранната, внезапна смърт на художника⁴⁵. Биографичният мит насетне ще добави, че Форнарина е *куртизанка* и дори *еврейка*. В XIX век митът за Форнарина ще се сроди и с мита за опасната еврейка, за жената изкусителка – екзотична, тайнствена, вдъхновяваща и гибелна (*la femme fatale*, одалиската, Саломе, Саламбо, Клеопатра, мотивът „любовта на куртизанката“). Енгр ще изобрази Форнарина в ателието на художника (*Рафаело и Форнарина*, 1814) – подобно на Пигмалион творецът е взрян в кантината, докато оживялата сякаш девойка от платното седи на скута му: любовта на твореца превръща обикновеното момиче в Мадона, в митическа богиня – в един идеализиран образ на вечното и съвършено женско начало. При Енгр и творците след него традицията се преосмисля, а мотивът преминава и в популярната за изкуството на XIX век ориенталска тема⁴⁶. Едно от свързващите звена в процеса на преосмисляне на традицията става митът за Рафаело и Форнарина.

Романтическият любовен сюжет за *твореца и неговия модел* ще е интерпретиран в театъра и операта, а *La Fornarina* на Рафаело – транскрибирана от много художници. Романтическата интерпретация ще присъства в операта на Карл Целер *Die Fornarina* (1878)⁴⁷. Сюжетът се успоредява с мита за Акид, Галатея и Полифем и завършва с гибелта на влюбените във водите на езеро. В едноактната опера на Аренски Рафаел (1894) сюжетът е сходен, но финалът е щастлив⁴⁸: кардиналът влиза в ролята на Александър Велики (сюжетът Александър, Апелес и Кампаспа; мотивът „великодушието на Александър“⁴⁹). През 1824 г. Пол Дьоларош ще възкреси в сходно композиционно решение като на Енгр (Рафаело и красив Форнарина) друга аналогична любовна история от XV век – за греховната любов на флорентинския художник и монах **Филипо Липи** към монахинята **Лукреция Бути**⁵⁰. Вазари описва и Ф. Липи подобно на Рафаело – като „поклонник на Венера“, любител на женската красота и телесните наслади⁵¹, а това ще сроди в литературните интерпретации на XIX век митовете и историческите сведения за двамата големи ренсансови художници.

През XIX век ще настъпят важни трансформации в интерпретацията на елинските сюжети за *жената творец*, за *хетерата*,

моделът на мъжа творец. Но жената ще продължава да се вписва в очертаната архетипна схема – изкусителка, куртизанка, модел и вдъхновител за творбите на мъжа творец. Дори учени, поетеси и философи като Хипатия, Аспазия и Сафо ще са въведени в трагични любовни сюжети, в които образите им ще са интерпретирани в еротичен и/или снизяващ режим⁵².

Четвъртият тип сюжети е по-различен – гравитира около идеята за *творба*, събудила любовна страст у мъжа. Елиан (IX, 39) и Лукиан разказват забавни примери за „безумна любов“: юноша се влюбва в скулптура на богиня и се държи с нея „като с жива“, а после се самоубива от срам. По-специфичен обаче е митът за **Пигмалион** у Овидий. И в неговия разказ юноша се влюбва в скулптура и я обича като реална жена. Според античните извори Пигмалион е цар на Кипър⁵³. При Овидий е целомъдрен юноша скулптор, безбрачен поради „пороци безчет, по природа присъщи на мисълта на жената“⁵⁴. Той се влюбва в статуя, която извайва, а от брака му с оживялата „слоновокоствна дева“ се ражда Пафа. Митът е тясно свързан с култа към кипърската Афродита, жрец на която е и Пигмалион (вероятно и юношата е сроден с кипърския Адонис, възлюбен на богинята). За това сочи друга версия на мита, в която Пигмалион се влюбва в самата Афродита⁵⁵. Пигмалион отхвърля любовта на реалните жени, на хетерите (Пропетидите), и вместо тях предпочита любовта на каменна дева съвършеното му творение.

При Овидий тя няма названо име; едва през XVIII век ще бъде назована Галатея⁵⁶ – в „Пигмалион“ на Ж.-Ж. Русо (1771). Русо заимства сюжета от *Метаморфози* също като много европейски творци, въвеждайки популярното име на nereидата Галатея. Насетне творците активно ще следват версията на Русо за Галатея⁵⁷. Почти едновременно с Русо към мита се обръщат и скулпторът Фалконе (1763), и художниците Фр. Буше, Лагрене. През 1913 г. пиесата на Б. Шоу *Пигмалион* е нова и оригинална версия по стария елински мит за твореца и неговата творба. Митът само ще „осветява“ сюжета на пиесата, ще провокира аналогии⁵⁸. При Овидий водещ е мотивът за метаморфозата на статуята и нейните етапи: от извайването на „сякаш жива“ статуя, обичана от Пигмалион като реална жена, до нейното събуждане за истински живот (чрез Венера) и брака

на скулптора с оживялата дева. В този литературен мит *творецът се влюбва не в своя модел (хетера), а в творбата, която създава*. Затова тя няма име. При Овидий в самия процес на творчеството, в демиургичния акт се ражда и любовта. Красотата на творбата, събудила чувствата на младия скулптор, е дело на собственото му *техне*. Тя е възплъщението на идеята за божествената красота и съвършенство, приела материални форми. Съзерцанието на красотата в скулптурния обект се свързва с въпроса за търсенето на близостта с другото. И ако в повечето други сродни антични сюжети творецът се влюбва в известна хетера-модел, тук творецът се влюбва в самата творба. Този литературен мит поставя въпросите за *репрезентацията*, за *статуса на изображението* в античността и за *твореца*. Творецът е деец в античното разбиране на това понятие, по особен начин обвързан с творбата си⁵⁹. Ритуалното моделиране (художественият занаят) проявява своята свръхестествена реалност в предмети, чиято природа също е мислена първоначално като сакрална, т.е. елинското изкуство до и от времето на архаиката не сътворява нов свят, а *копира* сътворения, то *е в него* и в този смисъл не го интерпретира – то е самият свят. *Технето* на майстора е *сакрално знание и действие*, то не предполага творческо своеволие. Творецът повтаря в демиургичен акт космогоничния модел, т.е. в диадата автор-произведение авторът отсъства в архаичното изкуство, той е само медиатор, изпълнител. Действието е огледало на способността на дееца, а извършителят е функция на мисията си. Между дейността и нейния краен продукт има празно място – това на дееца, автора, т.е. създателят се е слял с предмета (творбата). Името Галатей логично не се появява в античните версии на мита за Пигмалион. Девата е творба, а творба и творец са едно цяло в акта на демиургията. И при Овидий скулптурата няма свое име. Връзката творец-творба се обосновава през познатата митическа фабула за метаморфозата и през разказа за юноша, влюбен в скулптура на богиня и пожелал да се свърже с нея. Но след Русо, въвел името на творбата, при всички творци от втората половина на XVIII век наметне се появява устойчиво името Галатей.

Каква е в културата на Елада природата на репрезентацията (като субституция или като миметично напомняне за отсъстващия

обект⁶⁰). В архаиката скулптурното изображение препраща към ксоанона и колоаса⁶¹. Процесът на раждане на изображението от представянето на невидимото (идол, daidala) до имитацията на явлението започва с това изображението да представя невидимото, неизобразимата божественост. Вторият етап е имитация на видимостта. В този смисъл **kolossos е религиозен знак** и мост към божественото: извиква спомен за свещената власт, внася я във видимия свят, осъществява човешката комуникация с божеството (и в същото време подчертава дистанцията, недостъпното, тайнственото, „другото“, което се простира отвъд човешкото, отвъд смъртта). Затова и в античността съществуват разкази за влюбване в богиня, както и в скулптурното ѝ изображение. Архаичният eidolon е не толкова изображение, колкото *двойник*, защото принадлежи на другия свят⁶². Още в архаиката идолите променят смисъла си и стават *изображения*, а изображенията придобиват нов модус – *съзерцателност*. Съзерцаващият субект още не е напълно еманципиран, не е субект в същинския смисъл на това понятие. Той е потопен в света като зрител, преживяващ зрелищен спектакъл. Новото битие на гръцката статуя се свързва с идеята тя да бъде *възприемана, съзерцавана* (не е образ за себе си, а образ за другите) и вече няма характера на древна религиозна скулптура. Аналогична е и скулптурата на Пигмалион – „сякаш жива“ дева, „уподобена от слонова кост“⁶³ (Овидий, X), която той съзерцава и в която се влюбва. Творбата е неподвижна – съществуваща в реално време и пространство, сякаш жива, но застинал образ. Този образ съживява Венера за младия скулптор Пигмалион.

Технето на майстора, изготвящ изображения (εἰδῶλον δημιουργία), отправя и към въпроса за разликата между *истинно и неистинно*⁶⁴. Още Дедал създавал изображения като живи, но неподвижни. Такива изкусни изображения ще създават поколения творци до Праксител, Апелес, Зевксид и Паразий⁶⁵. Техните образи на богини били сякаш живи, мамели окото, събуждали чувства и страсти (физически репрезентираното тяло отсъства, но отражението му утвърждава неговото присъствие, има власт над зрителя⁶⁶). Аналогична е ситуацията в мита за Пигмалион у Овидий. До V в. пр. Хр. мисленето за демиургията е свързано предимно с отношението *обект под-*

ражател и се схваща като илюзия, измамно наподобяване на реалното. Подражателят се идентифицира с обекта на своето подражание и се превръща в негов двойник. Такъв е архаичният идол – двойник на обекта, възплъщаващ същността му, който може да се проявява и чрез *сън; видение*, предизвикано от божество, да е *призрак*. И у Платон живописецът създава призрочни, а не действителни образи, той е подражател на трета степен, подражава на нещо привидно (*Държавата*, X). След това централен въпрос за изкуството става *подобие*то, приликата между модел – неговото копие, както и въпросът за прекрасното. Човешките подобия отново са сравними с божествените, поетът – с жреца, поезията – с пророческия глас, без обаче в тази логика на интерпретация да работи архаичната чисто ритуална връзка между *изкуството и божеството* (неговото живо присъствие в *eidolon* и религиозната значимост на този факт).

Ренесансът ще еманципира твореца от занаятчията⁶⁷. Агонът между поезия и живопис ще доведе до отвоюването на високия статут на художника, архитекта и скулптора; *техне*-то на майстора ще носи идеята за творческото начало, както и за изкусно подражание на природата (овладяване на законите на природата и на репрезентацията). Обособява се гилдията на художниците и скулпторите, възникват академиите, Вазари ще отдели изобразителните изкуства като *Arti del Disegno*, създава се *Accademia di Belle Arti* (1563). В Ренесанса ще сменят местата си изображението и творецът (деец), приоритетна роля ще има геният, който не е просто занаятчия. Този процес се усложнява и от принципа *imitatio*⁶⁸, и от това, че изкуството подражава на света, но и на *образите на душата* (*phantasia*). Пример за това е живописца на Рафаело („живопис на виденията“)⁶⁹. В писмо на Рафаело до Кастильоне⁷⁰ той перифразира историята за Зевксид и твърди, че за да създаде един прекрасен женски образ, трябва да изучава много красавици, да събере красотата, разпръснатата в природата. Споделя за създаването на образа на Галатея, че идеята за нея е *в ума му*.

През Ренесанса започва и масово производство на изображения, изгубили сакралната си връзка с ръката на майстора, която ги създава, с уникалността на твореца. Това е и времето, когато се зараждат *новите митове за художника* – един от тях, за Рафаело,

тръгва с Вазари, за да се преосмисли в романтизма⁷¹ през опозициите божествено/земно, безкрайно/крайно, аскеза/чувственост, изкуство/живот, вечно/преходно, идеално/реално (модел, земен образ, *φύλτασμα*). Обектът на любовното чувство ще се намира не в реалността, а сред фантазмите; в ума, за да се обективира след това. Такъв е и митът за Рафаело, открил във Форнарина образа на божествената красота и пресъздаващ я в творбите си. През XIX век тази любов вече ще е представяна по симптоматичен начин: художникът ще види девойката първо *в съня си* (откровение насън), след това ще я срещне и на живо, за да я превърне в свой модел и вдъхновителка (проводник на божественото вдъхновение на твореца), в любима спътница в живота. Вакенродер ще интерпретира твореца Рафаело през парадигма, която романтизмът ще наложи активно в следващите десетилетия. Образът от картината ще е овеществено на фантазията, облечена в телесна форма идея. Така античната Галатея и Мадоната са изразители на една същност (небесната красота). Форнарина се превръща в репрезентация на съновидение, на романтическа мечта, на копнеж по абсолюта. Такава ще е тя и при руските романтици⁷², и в концепцията за творец-демиургия-творба при немските романтици (Вакенродер, Тик, Новалис, Фр. Шлегел, Хофман)⁷³.

Реактуализациите на антични сюжети в западноевропейската култура ще доведе и до тяхното преосмисляне, и до извеждането на мисловни стереотипи и културни клишета, свързани с функциите на жената в социума, отразени и в *конструкта за твореца и неговия модел/творба*. Доминантни в транскрибираните антични сюжети ще останат любовта, жената, творчеството и образът на твореца, които още вторичната елинска митология задава.

БЕЛЕЖКИ

¹ За три неща съм благодарен на съдбата:

че съм елин, а не варварин;

че съм човек, а не животно;

че съм мъж, а не жена. (Лаерций 1985: 25)

² Хипонакт: Два дена от жената имаш най-сладки: денят, в който се жениш за нея, и денят, когато я погребваш [когато я изнасяш мъртва].

Палад: Всяка жена е отрова. Но все има два момента сладки: единият на брачното ложе, другият в гроба [на смъртен одър]. (Балабанов 1939: 92,193)

³ Преди да бъде сътворена Пандора, на земята няма жени и също така няма смърт. Поколение от Златния век не познава старостта и смъртта, а съня. Смъртта и жената сякаш се появяват заедно в Хезиодовия теогоничен разказ. Вж. Вернан, 2004: 143–166.

⁴ Афиней 2010.

⁵ И религията, и обществените интереси в Елада осъждат безбрачието. Но целта на брака е свързана само с продължението на рода, с изпълнение на полисните и на религиозните задължения. В него личността на жената не играе особена роля, нито любовта и семейната хармония. Разбира се, в различните полиси в отделни исторически периоди и ролята на жената е различна. В Спарта статутът ѝ е като на мъжете, същото се отнасяло и за Аргос, където жените, предвождани от поетесата Телесила, с оръжие в ръка защитавали града си от нашественици (по Павзаний, Плутарх – *De mulierum virtutibus*). Плутарх защитава тезата, изведена от софистите и от Сократ, за равностойното място на жената в полиса. Той дава примери за мъжество и доблест (ἀρετή), а сред неговите 27 разказа само 2 са за скромност и свян (като по-традиционни „женски“ добродетели).

⁶ Сенека (*Нравствени писма до Луцилий*, LXXXVIII. 37) казва, че граматикът Дидим е писал по въпроса на какво повече се е отдавал Анакреонт – на пиянство или на похот, както и за разпътния живот на Сафо. (Сенека 1994–1996)

⁷ При конструирането на идеологически твърдения на елинската литература следва да се има предвид и нормата, идеологическата рамка, която ги пропуска в съответния културно-исторически период, както и формалните и смисловите механизми, които работят, в различните жанрове.

⁸ Носида (III в. пр. Хр.) – споменава се устойчиво, че била служителка на култа на Афродита. Ерина (вер. IV в. пр. Хр.) също се сочи като приятелка, „ученичка“ и съперничка на Сафо (*Суда*).

⁹ За известните хетери и „музи“ на творците ще разказват Плиний Стари, Павзаний, Плутарх, Валерий Максим, Елиан, Лукиан, Алкифрон, Атений, Диоген Лаерций, Секст Емпирик.

¹⁰ ἑταίρᾱ – приятелка, хетера – от ἑταῖρος (боен приятел, спътник, помощник; член на хетерия). Това издига статуса им до *приятел*, а не просто компаньонка, любовница. Хетерата се занимава с „мъжки“ дела като свободен гражданин – с философия, реторика, музика и поезия; участва в диспути, размиш-

лява за благого на полиса, помага в държавните дела. Затова и най-знаменитите и известни антични жени са хетери – сътрапезнички и „музи” на мъжете, умни и образовани жени, водещи независим начин на живот, макар Лукиан от Самосата да ги окарикатурява, представяйки ги като вулгарни и алчни жени.

¹¹ Както показва и името, хетерата не е обикновена блудница, проститутка (ρῥῆσιη).

¹² φίλια – обич, привързаност, любов, приятелство. При Омир като прилагателно думата означава както „мил, любим, приятен”, но и „свой, собствен”, а оттам и „близък, скъп”. Това е и приятелство, но и привързаност, притежание, влечение, любов. У Омир се среща като обозначение за родство, собственост (своя жена), привързаност (ако човек е приет в рода, т.е. става *свой*). При Херодот φίλια е привързаност, съюз, мирен договор (глаголът φίλέω – „обичам” – означава и семейна обич между мъж и жена). Оттук и φίλη – приятелка, любовница; съпруга; слугиня (от старогр. φίλέω – обичам, привързан съм). Идеята за воинско приятелство се обозначава отново чрез роднински връзки (напр. Ахил скърби над трупа на Патрокъл както баща над тялото на сина си).

¹³ В Хиерон Ксенофонт степенува по важност приятелските отношения: брат-сестра, родител-дете, жена-мъж, а това между приятели без пряка роднинска връзка (между *hetairoi*) е на четвърто място. Лукиан в диалозите си дава примери за дружбата: за приятелството у скитите, което е вече над роднинските взаимоотношения. Античността поставя акцент вър-ху любовта, която приятелят поражда, както и върху социалния му статус – приятелството не е връзка, която избираме само по свое желание, а е и образец за общност, в която ролите са до голяма степен зададени и утвърждават универсални ценности (у Аристотел щастието е немислимо без правилните приятелства: *Реторика*, I. 5).

¹⁴ Това са партньорство (братско, роднинско, съпругеско, съседско, политическо, приятелско, еротично); равни или неравни отношения (базирани на идеята за превъзходство); характер на чувствата; видове приятелство – утилитарно, хедонистично, безкористно, духовно (*Никомахова етика*).

¹⁵ *Hetairos* и *hetaira* са имена на богове, напр. Зевс Хетерий, Афродита Хетера (Фрейденберг 1935: 381–392).

¹⁶ Напр. *Амически ноци* на Авъл Гелий, *Шарени истории* на Елиан, *Stromatais* на Климент Александрийски, *Диалози на хетери* на Лукиан от Самосата.

¹⁷ Това обаче е задължителен жест на литературна ерудираност и на отношение към традицията, поради което литературни и исторически източ-

- ници, както и митове присъстват – с различни стратегии – и в парадоксографията, и при автори като Лукиан, Елиан.
- ¹⁸ В *Писма на хетери* се появяват интересни „светски личности“, популярни през IV в. пр. Хр.: Фрина и Праксител, Евтидем, Менандър и Гликера и др. (вж. Лукиан 2010)
- ¹⁹ Атений, VI. 62. Пример за това е храмът на Афродита Ламия – в чест на хетерата Ламия, знаменита атинска флейтистка, за която пишат Плутарх (Деметрий, 16, 27), Елиан XII. 17 и Диоген Лаерций (V. 76). Атинската хетера ЛЕБЪЙНБ („лъвица“), на която Деметрий посветил храм, била родом от Коринт. Суда я сочи сред другите прославени коринтски хетери. На Стратоника бил издигнат паметник край Елевзин, на Клейно – статуя в Александрия (Полибий, XIV; Атений, XIII. 37). Вж. Полибий 2002; Афиней 2010; Елиан 2009; Плутарх 1994; Лаерций 1985.
- ²⁰ Литературните митове за Сафо и Фаон се раждат през елинизма, най-вече чрез жанра комедия. Те са дело на комедиографите Амейпсиас, Антифан, Платон Комикът, Дифил, Менандър.
- ²¹ Атений, XIII, 54 (Афиней 2010). И други антични автори пишат за Лаиса и Фрина – нарицателни за красиви и изкусителни жени.
- ²² Коринт е градът, прославен с храмовете на Афродита и с хетерите, служителки в тях. В него бил издигнат паметник и гробница, на която епитафия прославяла божествената хубост на Лаиса.
- ²³ Павзаний, II. 2,4; Атений, XIII (Павзаний 2004; Афиней 2010).
- ²⁴ Вж. Николова 2010: 260–280.
- ²⁵ Епитафията *Дарът на Лаиса*. Римският поет Авзоний в IV век ще напише епиграма по Платоновата епитафия за Лаиса. Ще го последва Т. Мор (*Epigrammata*, 36), а неговата епиграма ще преведе Волтер (1764). Пушкин през 1814 г. пише стихотворение (*Лаиса Венере, посвещава ей свое зеркало*) – на свой ред реплика към епиграмата на Т. Мор.
- ²⁶ Аспазия била красива, умна и образована, а домът ѝ в Атина се превръща в интелектуален център и привлича най-известните творци и мислители: Сократ, Анаксагор, Херодот, Фидий, Ион Хиоски, музикантът Дамон и др. Така ще я представи и художникът Ж.-Л. Жером (*Сократ търси Алкивиад в къщата на Аспазия*, 1861).
- ²⁷ От Атений става ясно враждебното отношение на атиняни към чужденката хетера в политическия живот на Атина (обвинявана в безчестие и сводничество). Преди това и Аристофан намеква за вредите от „дома за увеселения и радости“; за трите хетери, заради които избухнала война в цяла Гърция (*Ахарниците*, 524–529). Вж. Аристофан 1985: 44.
- ²⁸ Ако до XVII в. тя е редом с атинските философи (при Мишел Корней Младши), то чувствената красота на куртизанка в образа ѝ ще види живо-

- писта през XVIII–XIX в. (Мари-Женвиев Булиар; Ж.-Б. Рено, Л. Алма-Тадема, Домие, Дьолакроа, Жером).
- ²⁹ И за нея античните свидетелства са противоречиви: тя е *дева* или *жена на философа* Исидор; красива, добродетелна и мъдра.
- ³⁰ Charles Mitchell, *Hypatia* (1885).
- ³¹ Кир Млади нарича своята любима наложница Милто с името Аспазия по атински образец, превърнал се в модел за подражание (Плутарх, *Перикъл*, XXIV; Елиан, XII, 1). Вж. Елиан 2009; Плутарх 2008.
- ³² В устойчивата елинска представа за варварите присъства винаги идеята за разкош, богатство и склонност към сетивни удоволствия. Такива са и традиционните елински описания на хетерите – властни и алчни за подаръци и богатства, ползващи пищни дрехи, помади и други средства за разкрасяване и съблазняване. Обратно на това – Милто е представяна като скромна, уважаваща синовната любов и дълг, вярна на любимия си, горда, свободолюбива и неподвластна на тирани и авторитети. Такава е тя от първата си среща с Кир насетне (Елиан, XII, 1). Елиан 2009: 191–196.
- ³³ καλλισφυρος – хубавонога (Илиада, IX, 557, 560); аналогичен е епитетът и у Хезиод за стройноногата Нике (Теогония, 384) и в партений на Алкман – за хубостта на Агесихора. (вж. Омир 1976: 182; Хезиод 1988: 34)
- ³⁴ Фрина (Φρύνη) – истинското ѝ име е Μνῆσαρτη, родом е от Беотия, живяла в Атина през IV в. пр. Хр.
- ³⁵ Атеней, XIII (*Фрина и ораторът Хиперид*; историята за възстановените от нея крепостни стени на Тива, за статуята Ерот и др.). Павзаний (I, 20) разказва много анекдотични истории за Фрина и Праксител, някои сродни с разказите за щедростта на Ламия, възстановила разрушената картинна галерия в Сикион. (вж. Афиней 2010; Павзаний 2004)
- ³⁶ Съвременниците на Праксител разказват, че модел за Афродита била хетерата Фрина.
- ³⁷ Кампаспа, Панкаста (Πανκαστῆ) – хетера, родом от Лариса. Варианти на името в античните източници: Campaspe, Pancaste (К. Елиан), Pacate (Лукиан). Вж. Smith 1870: 593.
- ³⁸ John Lyly: *Campaspe* (1584), *Sapho and Phao* (1584).
- ³⁹ С раковина в нозете, в традиционната поза на богинята, каквато я представят античната скулптура, Апелес, фреските от Помпей, Ботичели (*Раждането на Венера*, ок. 1486).
- ⁴⁰ В Средновековието политиката и общественият живот са „мъжки дела“, това е устойчив топос на времето. И ако в тях по някакви причини встъпва жена, то хронистите я хвалят, като определят функциите ѝ чрез *cum virilis audacia, viriliter* (с мъжествена смелост), т.е. оценката е *по мъжки добре* или *по женски лошо*. Такива са женските персонажи в историческите

хроники и в епоса: валкиюри, варварски кралици – по-смели и силни от рижари, в мъжки доспехи, с мъжки качества и достойнства.

⁴¹ Напр. Рафаело и Форнарина, Филипо Липи и Лукреция Бути.

⁴² Вазари пише за Рафаело като за велик творец с благ нрав (с блясъка на много добродетели, подобно на „смъртен бог“), но и като за влюбчив, склонен към „плътски утехи“. Посочва, че Рафаело рисувал портрети на много жени, в това число на римската куртизанка Беатриче от Ферара, както и на любимата си. В състояние на влюбеност той често не можел да работи с необходимото усърдие, без любимият му модел да е край него (напр. за фреската *Амур и Психея*). (Вазари 2008)

⁴³ Историята е акумулирана от две картини: *Портрет на млада жена/La Fornarina* (1519) и *La Velata* (1515/16). Модел на художника от 1514 г. насенет е Margherita Luti, която става прототип на Галатея (*Триумфът на Галатея*, 1515) и на други женски образи от римския му период. За интерпретацията на мита Рафаело-Форнарина от Вазари до XIX век вж. Blunt 1958: 2–20.

⁴⁴ Maurizio Bernardelli Curuz счита, че са женени тайно и това е закодирано в серия символи в *La Fornarina*, създадена непосредствено преди смъртта на Рафаело: брошката в тюрбана ѝ, символизираща брачната церемония, миртовото дърво от фона на портрета – символ на любов, плодовитост и вяност; лентата за ръка, на която е името Рафаело от Урбино; перлата в косите (в *La Donna Velata*) и др. След смъртта на художника много от тези символи са заличени (вер. от ученици на Рафаело). През 1520 г., 4 месеца след смъртта на Рафаело, в регистъра на манастира Santa Apollonia е вписано името на вдовицата Margherita, дъщеря на хлебар от Сиена.

⁴⁵ Comolli, Angelo. Vita inedita di Raffaello da Urbino illustrata con note, Rome, 1790 // Luitpold Dussler. *Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*, 1971.

⁴⁶ Образът на Форнарина и интерпретацията ѝ при Енгр е своеобразно свързващо звено между ренесансовите Мадони и одалиската. Този образ присъства в серия картини на Енгр. В *Рафаело и Форнарина*, където в третия план е детайл от *Madonna della Seggiola*, тя е със същия тюрбан като в *La Fornarina* на Рафаело, който после ще се появи и в серията одалиски на Енгр: в *Голямата одалиска* (1814), *Кънеща се* (1808) (Bryson 1984; Heimann 1990).

⁴⁷ Сънят на Рафаело (в който вижда образа на Галатея), срещата му с Форнарина (готвена за манастир), внезапно избухналата им любов и пречките пред нея: старият баща и княз Фарнезе (визират се А. Киджи като съперник в любовта (*Fürst Farnese*), и бащата на Форнарина (*Fastidio*) като Поли-

фем. (Zeller. *Die Fornarina*, III акт. (<http://www.carlzeller.at/?menu=57&lang=1> – 20.5.2013)

⁴⁸ Операта представя ателието на художника в навечерието на пролетния карнавал в Рим; внезапната силна любов между Рафаело и Форнарина, застрашена от предстоящия брак на художника с племенница на мецената му, кардинал Бибиена. След разкритието на любовта им гневът на кардинала внезапно изчезва при вида на картина в ателието на Рафаело (Мадона), в която съзира искрената и голяма любов на твореца и величието на изкуството му. Либретото се базира на сведения у Вазари, който разказва за дългогодишните усилия на Бибиена, приятел на Рафаело, да го ожени за племенницата му М. Довици, бракът с която се отлага до смъртта на художника. (Аренский. *Рафаэль*, либретто. // <http://libretto-oper.ru/arensky/raphael> – 20.5.2013)

⁴⁹ Вж. Николова 2008.

⁵⁰ Сходна е и серията картини на Габриеле Кастаньола *Filippo Lippi e Lucrezia Buti* (1862/63–1873).

⁵¹ Според Вазари Козимо Медичи го заключвал в ателието, за да не го разсейват желанието. За олтареобраз на Дева Мария Ф. Липи избира младата послушница Л. Бути (негов модел и за Саломе в *Пирът на Ирод*). Двамата се влюбват, художникът я отвежда от манастира и заживява с нея, от връзката им се ражда Филипино Липи. По-късно, освободени от монашеския обет, те встъпват в брак.

⁵² Напр. Хипатия и Аспазия в живописата от XIX в., Сафо в живописата и литературата от периода Бел епок. Вж. Николова 2013.

⁵³ Аполодор, III. 14 (3). С Пафос (Кипър) се свързва и раждането на Афродита (*Теогония*, 193–200). Другият Пигмалион е цар на финикийския град Тир и брат на Дидона. Вж. Хезиод 1988: 30; Аполодор 1992: 114.

⁵⁴ *Метаморфози*, X. 244–245 (Овидий 1981: 206–207). Пигмалион е отвратен от Пропетидите, отричащи Венера, които богинята наказала – вкаменила сърцата им и им оставила само похотливи желанието. Те проституирали и принасяли в жертва гостите на светилището в Амуртунта, а след това били превърнати „в кремък корав“ – *Мет.*, X, 220–242 (Овидий 1981: 205).

⁵⁵ Фрейзър ще анализира този мит в светлината на култа към Великата Богиня: свещена брачна церемония, в която царят, божествен жених, подобно на Адонис встъпва в съюз с богинята/свс скулптура на богинята – Астарта, Афродита (Фрейзър 1984).

⁵⁶ В античността Галатея е nereida – от Омир и Хезиод до Овидий, Вергилий и Хигин (митът за Галатея, Акид и Полифем).

- ⁵⁷ Ян Рау. *Пигмалион, влюбен в статуя* (1717); операта на Рамо *Пигмалион* (1748), последвана от оперите на Г. Бенда *Пигмалион* (1779, по немско либрето, в което отново се появява името Галатея), на Bonifacio Asioli – *Пигмалион* (1796, по Русо), на Л. Керубини *Пигмалион* (1808), на Доницети (*Пигмалион*, 1816), който използва сюжета на Русо и *Метаморфози* на Овидий.
- ⁵⁸ Макар да става дума за метаморфози на героите, основният мотив у Овидий отсъства в пиесата. Имената Пигмалиона и Галатея не се срещат в текста (освен в заглавието), а в послеслова, написан доста по-късно. По специфичен начин и романът на Оскар Уайлд *Портретът на Дориан Грей* интерпретира няколко мита, сред които за Нарцис и за Пигмалион.
- ⁵⁹ μιμνησθαι – подражавам, подражание, подражател – обхваща всички аспекти на творческия акт: действие, автор (деец), художествена творба.
- ⁶⁰ Репрезентацията е показване на нещо отсъстващо, на образ, чрез който се съзира отсъстващият обект, *замяна на отсъстващото с негово изображение*.
- ⁶¹ Според Е. Гомбрих и Ж.-П. Вернан в древните общества репрезентацията е по-скоро субституция (заместване), субституцията предшества портретирането. В древна Гърция постепенно се създава нов идеал и представа за природата на изображението, за да се появи класическата репрезентация в Ренесанса. Гръцкият *идол*, *колос* обозначава граничност между отсамно/отвъдно, видимо/невидимо, света на живите/света на смъртта. Колосът показва нещо отсъстващо, идващо „оттам” в отсамния свят, което зрителят може да види (да види невидимото). Eidolon, хоанон са възплъщение на свръхсетивни качества на божеството, в реалното присъствие се манифестира непреодолимо отсъствие.
- ⁶² *Другото* започва да описва едно пространство на фиктивното, между съществуващо/несъществуващо, истинно/неистинно (Вж. Вернан 1998).
- ⁶³ И древните ксоанони (daidala) се променят – изготвят се не само от дърво, но отчасти и от слонова кост, от мрамор. За това пишат Страбон, Павзаний (Вж. Страбон 1994, Павзаний 2004).
- ⁶⁴ Към разбирането за ейдос, ейдолон, фантазма.
- ⁶⁵ Античността говори за тях като за майстори на илюзията (напр. Плиний Стари, „Естествена история”, XXXV, XXXVI).
- ⁶⁶ Власт на твореца над образа, както и на образа над зрителя.
- ⁶⁷ Още в Средновековието се отделят artes liberales от mechanicae artes, но архитектурата и скулптурата принадлежат към механичните изкуства (към armatura).

⁶⁸ Подражание на древните, на античността.

⁶⁹ Ямпольский 2007.

⁷⁰ Пак там.

⁷¹ У Вакенродер Рафаело е идеалният творец, визионер, създаващ идеални образи на красотата, родени в прозренията му, във въображението (Вакенродер 1984).

⁷² Лермонтов, *Поет* (1828); Жуковский *Рафаэлева Мадонна* (1821–1824).

⁷³ Вж. Михайлов 1997; Аверинцев 1993.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев 1993: Аверинцев, С. С. „Две срещи“ о. С. Булгакова в историко-культурном контексте. // *С. Н. Булгаков: Религиозно-философский путь*. Сб., состав. М. Васильева, А. Козырев, с. 251–265. Москва: Русский путь.

Averintsev 1993: Averintsev, S. S. „Dve vstreči“ о. S. Bulgakova v istoriko-kulturnom kontekste. // *S. N. Bulgakov: Religiozno-filosofskij put'.* Sbornik, sostav. M. Vasilyeva, A. Kozurev, с. 251–265. Moskva: Russkij put'.

Аполодор 1992: Аполодор. *Митологическа библиотека*. Прев. М. Славова. София: Наука и изкуство.

Apolodor 1992: Apolodor. *Mitologicheska biblioteka*. Prevod Mirena Slavova. Sofia: Nauka i izkustvo.

Аристотел 1993: Аристотел. *Реторика*. Прев. Ал. Ничев. София: СОФИ-Р.

Aristotel 1993: Aristotel. *Retorika*. Prevod Al. Nichev. Sofia: SOFI-R.

Аристофан 1985: Аристофан. *Комедии*. Прев. Ал. Ничев. София: Народна култура.

Aristofan 1985: Aristofan. *Komedii*. Prevod Al. Nichev. Sofia: Narodna kultura.

Афинеј 2010: Афинеј. *Пир мудрецов*. Пер. Н. Т. Голинкевич. Москва: Наука.

Afinej 2010: Afinej. *Pir mudretsov*. Perevod N. T. Golinkevič. Moskva: Nauka.

Балабанов 1939: Балабанов, Александър. *Любов и поезия*. Хемус.

Balabanov 1939: Balabanov, Al. *Lyubov i poezia*. Nemus.

Вазари 2008: Вазари, Дж. *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*. Пер. А. Г. Габричевского и А. И. Бенедиктова. Москва: Альфа-Книга.

Vazari 2008: Vazari, Džordžo. *Žizneopisanija naibolee znamenityh živopistsev, vayateley i zodčih*. Perevod G. Gabričevskogo i A. I. Benediktova. Moskva: Al'fa-Kniga.

Вакенродер 1984: Вакенродер. *Сърдечните излияния на един влюбен в изкуството монах*. // *Естетика на немския романтизъм*. Прев. Харитина Костова-Добрева. София: Наука и изкуство.

- Vakenroder 1984:** Vakenroder. Sardechnite izliyania na edin vlyuben v izkustvoto monah. // *Eстетика na nemskiya romantizām*. Prevod Haritina Kostova-Dobrevа. Sofia: Nauka i izkustvo.
- Вернан 1998:** Вернан, Жан-Пиер. *Мит и мислене при древните гърци*. Прев. Л. Радоилска. София: Критика и хуманизъм.
- Vernan 1998:** Vernan, Zhan-Pier. *Mit i mislene pri drevnite gārtsi*. Prevod L. Radoilska. Sofia: Kritika i humanizam.
- Вернан 2004:** Вернан, Ж.-П. *Индивидът, смъртта, любовта*. Прев. Н. Панова, Л. Денкова, А. Янева. София: Нов български университет.
- Vernan 2004:** Vernan, Zh.-P. *Individāt, smārtta, lyubovta*. Prevod N. Panova, L. Denkova, A. Yaneva. Sofia: Nov bālgarski universitet.
- Елиан 2009:** Клавдий Елиан. *Шарени истории*. Прев. Н. Шаранков, Н. Панова. София: Колекция АРХЕТИП.
- Elīan 2009:** Klavdiy Elian. *Shareni istorii*. Prevod N. Sharankov, N. Panova. Sofia: Kolektsia ARHETIP.
- Лаерций 1985:** Диоген Лаерций. *Животът на философите*. Прев. Т. Томов. София: Народна култура.
- Laertsy 1985:** Diogen Laertsy. *Zhivotat na filosofite*. Prevod T. Tomov. Sofia: Narodna kultura.
- Лукиан 2010:** Лукиан. *Избрани съчинения*. Прев. Д. Илиев, Драгомира Вълчева, М. Ивайлова. София: Колекция АРХЕТИП.
- Lukian 2010:** Lukian. *Izbrani sachinenia*. Prevod D. Ilev, Dragomira Valcheva, M. Ivaylova. Sofia: Kolektsia ARHETIP.
- Михайлов 1997:** Михайлов, А. В. Вакенродер и романтический культ Рафаэля. // Михайлов, А. В. *Языки культуры*. Москва: Языки русской культуры.
- Mihaylov 1997:** Mihaylov, A. V. Vakenroder i romantičeskij kul t RafaPlja. // Mihaylov, A. V. *Yazyki kultury*. Moskva: Yazyki ruskoy kultury.
- Николова 2008:** Николова, Диана. Археологията на един Моцартов сюжет – „Отвлечане от сарая“. // *LiterNet*, 27.10.2008, № 10.
- Nikolova 2008:** Nikolova, Diyana. Arheologiyata na edin Motsartov syuzhet – „Otvlichane ot saraya“. // *LiterNet*, 27.10.2008, № 10.
- Николова 2010:** Николова, Д. *Идеята за човека в старогръцката лирика (архаика и класика)*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“.
- Nikolova 2010:** Nikolova, Diyana. *Ideyata za choveka v starogrātskata lirika (arhaika i klasika)*. Plovdiv: UI „Paisiy Hilendarski“.
- Николова 2013:** Николова, Д. Сафо – преоткривана и въобразявана. // <http://calic.balkansbg.eu/conferens/liaisons-dangereuses/item/60-sappho.html>
- Nikolova 2013:** Nikolova, Diyana. Safo – preotkrivana i vaobrazyavana. // <http://calic.balkansbg.eu/conferens/liaisons-dangereuses/item/60-sappho.html>

Овидий 1981: Овидий. *Метаморфози*. Прев. Г. Батаклиев. София: Народна култура.

Ovidiy 1981: Ovidiy. *Metamorfozi*. Prevod G. Bataklijev. Sofia: Narodna kultura.

Омир 1976: Омир. *Илиада*. Прев. Ал. Милев, Блага Димитрова. София: Народна култура.

Omir 1976: Omir. *Iliada*. Prevod Al. Milev, Blaga Dimitrova. Sofia: Narodna kultura.

Павзаний 2004: Павзаний. *Описание на Елада*. (кн. I-V). Прев. В. Русинов. София: Рал Колобър.

Pavzaniy 2004: Pavzaniy. *Opisanie na Elada*. (kn. I-V). Prevod V. Rusinov. Sofia: Ral Kolobrr.

Плутарх 1994: Плутарх. *Сравнительные жизнеописания в двух томах*. Т. II. Пер. С. П. Маркиша, ред. С. С. Аверинцев. Москва: Наука.

Plutarh 1994: Plutarh. *Sravnitel'nye žizneopisanija v dvuh tomah*. Т. II. Per. S. P. Markisha, red. S. S. Averintsev. Moskva: Nauka.

Плутарх 2008: Плутарх. *Успоредни животописи*. Прев. Драгомира Вълчева, Н. Панова, Д. Табакова. София: Колекция АРХЕТИП.

Plutarh 2008: Plutarh. *Usporedni zhivotopisi*. Prevod Dragomira Valcheva, N. Panova, D. Tabakova. Sofia: Kolektsia ARHETIP.

Полибий 2002: Полибий. *Всеобща история*. Т. 2 (кн. V–XV). Прев. В. Русинов. София: Рал Колобър.

Polibiy 2002: Polibiy. *Vseobshhta istoria*. Т. 2 (kn. V-XV). Prevod V. Rusinov. Sofia: Ral Kolobrr.

Сенека 1994–1996: Сенека, Луций Аней. *Нравствени писма до Луцилий*. Т. 1. 1994, Т. 2. 1996. Прев. Анна Шелудко. София: Рива.

Seneka 1994–1996: Seneka, Lutsiy Aney. *Nravstveni pisma do Lutsilij*. Т. 1. 1994, Т. 2. 1996. Prevod Anna Sheludko. Sofia: Riva.

Страбон 1994: Страбон. *География*. Пер. Г. Стратановского. Москва: Ладомир.

Strabon 1994: Strabon. *Geografija*. Perevod G. Stratanovskogo. Moskva: Ladomir.

Фрейденберг 1935: Фрейденберг, О. М. Из до-гомеровской семантики. // *Академику Н. Я. Марру*. Сб., ред. И. И. Мещанинов. М.-Л.: АН СССР.

Freydenberg 1935: Freydenberg, O. M. Iz do-gomerovskoj semantiki. // *Akademiku N. Ja. Marru*. Sbornik, red. I. I. Meščaninov. M.-L.: AN SSSR.

Фрейзър 1984: Фрейзър, Дж. *Златната клонка*. Прев. Цв. Петков. София: Изд. на Отечествения фронт.

Freyzar 1984: Freyžar, Dzh. *Zlatnata klonka*. Prevod Tsv. Petkov. Sofia: Izd. na Otechestvenia front

- Хезиод 1988:** Хезиод. *Теогония. Дела и дни. Омирови химни*. Прев. Станка Неद्याлкова, Р. Константинова. София: Народна култура.
- Heziod 1988:** Heziod. *Teogonia. Dela i dni. Omirovi himni*. Prevod Stanka Nedyalkova, R. Konstantinova. Sofia: Narodna kultura.
- Ямпольский 2007:** Ямпольский, М. *Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в искусстве*. Москва: НЛО.
- Jampol'skij 2007:** Jampol'skij, M. *Tkač i vizioner. Očerki istorii reprezentatsii, ili O material'nom i idealnom v iskusstve*. Moskva: NLO
- Blunt 1958:** Blunt, Anthony. The Legend of Raphael in Italy and France. // *Italian Studies*, Vol. 13, 1958, pp. 2–20.
- Bryson 1984:** Bryson, Norman. *Tradition and desire: From David to Delacroix*. Cambridge University Press.
- Heimann 1990:** Heimann, Nora. The Road to Thebes: A Consideration of 1 Ingres's Antiochus and Stratonice. // *The Rutgers Art Review*, 11, 1990, p. 1–21.
- Smith 1870:** *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. Ed. William Smith, v. 1. // <http://www.ancientlibrary.com/smith-bio/0602.html>