

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 2

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 2

БОЖЕСТВЕНА И ЧОВЕШКА МЕТАМОРФОЗА В ОМИРОВИЯ ЕПОС

ВЯРА КАЛФИНА

Фокус на изследването е описанието на метаморфозата в старогръцкия героически епос. Доколкото единствените запазени образци са поемите *Илиада* и *Одисея*, анализът се фокусира само върху тях.

Първата част от текста анализира метаморфозата на боговете в старогръцкия епос. Най-честият вариант е временната трансформацията в птици. В този мотив не се откриват следи от териоморфни митологически представи. Метаморфозата винаги е функционална и обичайно цели божественото присъствие да остане незабелязано от хората.

Втората част от изследването анализира описанията на човешка метаморфоза. За разлика от по-късните литературни източници, в Омировия епос почти липсва мотивът за трансформация на хора заради гнева и милостта на боговете. Човешките метаморфози в епоса са обичайно временни. Двата най-чести варианта са магическите трансформации (напр. превръщането на Одисеевите спътници в свине от богиня Кирка) и временното преобразяване на човек (вдъхване на смелост, промяна на облика на човек и пр.). Няколкото случая на споменаване на станали по-късно популярни митологически разкази за необратима метаморфоза са по-скоро спорни и може – противно на общоприетата идея – да не са били загатнати в епоса, а да са послужили като вдъхновение за композирани по-късно наративи. Пример за подобна метафора, разбрана погрешно като алюзия за познат митологичен сюжет, е сравнението на троянската царица Хекуба с бясно куче, способно да разкъса плътта на Ахил.

Липсата на мотива за необратимата човешка метаморфоза в епоса означава, че епическият жанр не е сред източниците на този много популярен от Хезиод насетне мотив.

Ключови думи: античност, митология, митография, метаморфоза, старогръцки епос, магия, смъртност

DIVINE AND HUMAN METAMORPHOSIS IN HOMERIC EPIC

Vyara Kalfina

The focus of the research is the description of metamorphosis in ancient Greek heroic epic. Since the only existing preserved sources of the genre are the poems *Iliad* and *Odyssey*, the analysis focuses solely on them.

The first part of the text analyses the divine metamorphosis in ancient Greek epic. Its most common version is the temporary self-transformation of the gods into birds. In this motive there are no traces of any theriomorphic mythological notions to be found. The metamorphosis is always result-oriented and it usually aims to hide the presence of the deities from the mortals.

The second part of the research analyses the descriptions of human metamorphosis. Unlike the subsequent literary accounts, in the Homeric epic there is just scarce evidence of the motive of human beings been transformed by the anger or the pity of the gods. The depicted metamorphosis in the epic is usually temporary. There are two main versions of it: magical transformations (as, for instance, the turning of Odysseus' companions into swine by the goddess Kirke) and the temporary transformation of a person (as, for instance, inspiring bravery into someone's heart or changing someone's appearance, etc.)

The several cases of mentioning of the popular in the later tradition mythological stories of irreversible metamorphosis are rather disputable and could have been – against the common perception – not the subtle hints to already familiar plots, but rather an inspiration for composing of some new narratives subsequently. An example of a metaphor falsely interpreted as an allusion to existing mythological plot is the comparison of the Trojan queen Hecuba to a wild dog, eager to tear to pieces Achilles' flesh.

The lack of the motive of irreversible human metamorphosis in the epic means that the current literary genre is not among the sources of this extremely popular (from Hesiod on) mythological motive.

Keywords: antiquity, mythology, mythography, metamorphosis, Greek epic, magic, mortality

Мотивът за необратима човешка метаморфоза в обект от живата или нежива природа е широко застъпен в античността. Подобно впечатление оставят редица запазени произведения, сред които емблематичната поема на Овидий *Метаморфози*¹. Знаем и за няколко изгубени едноименни гръкоезични сборника, композирани било като свод метаморфични разкази, било по определен тематичен критерий, например разкази за трансформации на хора в птици². Темата за метаморфозата става особено популярна през елинистическата епоха, т.е. след III в. пр.Хр. В предходните векове тя присъства откъслечно и по специфичен за различните жанрови среди начин. В употребата на мотива може да се очертаят три основни етапа, споделящи общи характеристики:

¹ За удобство в настоящия текст имената на античните автори ще бъдат представяни в съкратен, а не в по-уместния за аналитичен текст пълен вид (т.е. *Овидий* замества подразбиращото се *Публий Овидий Назон*).

² Например запазените само в частичен преразказ съчинения на Никандър *Превращения* и на Бойд *Орнитогония*. Основният източник за двете поеми е сборникът *Метаморфози* на Антонин Либерал, написан на латински език и датиран ок. II в. Почти всеки разказ от сборника посочва изрично източника си. *Метаморфози* е преведен на български език, вж. библиографията към настоящия текст.

1. Омир; 2. ранни поети и митографи от Хезиод до трагичите; 3. елинизъм и следелинистически период (Forbes Irving 1990, 7)³. Предложената от Форбс Ървинг хронология на митовете за метаморфоза следва естествената времева поетапност в използването на разкази по тези мотиви, като откроява промените, които настъпват както във вътрешно съдържателен план, така и в контекстуалната им жанрова употреба. Настоящото изследване се фокусира върху първия етап на развитие на мотива.

Омир. Омировите поеми *Илиада* и *Одисея* са първите две изцяло запазени писмени свидетелства, в които откриваме мотива за метаморфоза. Обичайният вариант на мотива е временна трансформация на божество, значително по-редки са случаите на човешка метаморфоза. Съществените отлики между двете налагат и отделното им проследяване.

I. БОЖЕСТВЕНА МЕТАМОРФОЗА В ИЛИАДА И ОДИСЕЯ

Божествените трансформации в епоса са по неизбежност временни и обратими. Техни агенти са самите преобразяващи се богове, в този смисъл те са и доброволни. И двете характеристики ги отличават от метаморфозите на човеци, които никога не са самопредизвикани и най-често имат като резултат трайно постигане на нова телесна форма (по Овидий).

В *Илиада* и *Одисея* божествата приемат различен от присъщия си облик, за да постигнат непосредствена близка цел. Целите може да се обобщят по приблизително следния начин: убеждаване или окуражаване на герой (в този случай боговете се уподобяват на смъртен), пряко наблюдаване на случващото се (уподобяване на птици), експлициране на божествена воля (изпращат явен омен или сами се явяват като природен феномен).

1. Моргална травестия на божеството. Добиването на временен човешки облик текстът изразява чрез учудващо богат лексически и морфологичен апарат: Най-често епосът използва минали (аористни или перфектни) причастия със значение „уподобен“⁴. Често се срещат и прилагателни със значение „подобен, еднакъв“⁵. По-рядка е употребата на глаголни форми от глаголи със значение „наподобявам“, „приличам на“⁶. Впечатление прави почти пълното отсъствие на глагола μεταμορφόω „преобразявам“, с който се свързва и самият термин *метаморфоза*. Причините за това са, че той навлиза в широка упо-

³ Изследването на Форбс Ървинг *Метаморфозата в гръцкия мит* проследява хронологически и систематизира съдържателно всички засвидетелствания на мотива в старогръцки контекст. Преглед на дотогавашните изследвания по темата може да се види в цитираното съчинение (1990, 1–6), както и в главата Comparative approaches (141–239) на изследването *Approaches to Greek Myth*, издадено под редакторство на Л. Едмъндс от 1990.

⁴ Например εἰδόμενος, εἰσάμενος; εἰκότως.

⁵ Т.е. ἐναλίγκτος, ἴκελος, ὁμοῖος.

⁶ Например εἶδομαι и εἶκω.

треба в езика в доста по-късен период, както и че обичайно се използва транзитивно, т.е. в значение на „трансформирам някого“. Доколкото, както беше изтъкнато, боговете сами са агенти на метаморфозата си, логично е предпочитани да бъдат по-скоро изброените по-горе форми.

Уподобяване на смъртен божествата използват, когато искат да подтикнат избран човек към действие. Общо случаите, които могат да се тълкуват като недвусмислено превъплъщаване на богове, са двадесет и три само в *Илиада*⁷. Боговете, които се трансформират, са: Афродита (III. 386); Ирида (III. 121); Скамандър (XXI. 213); Хипнос (II. 20); Хера (V. 784-785) Хермес (XXIV. 347); Арес (V. 461-462; V. 604); Атина (II. 280; IV. 85-87; XVII. 555; XXI. 285; XXII. 227); Посейдон (XIII. 45; XIII. 216; XIII. 356-357; XIV. 136; XXII. 285) и Аполон (XVI. 716; XVII. 73; XVII. 323; XVII. 583; XX. 81-82; XXI. 600). В едва четири случая на метаморфоза боговете биват разпознати. Разобличаването на илюзията обаче не е просто сюжетно обусловено или случайно. Елена разпознава Афродита, защото като потомка на божество е надарена с възможности, надхвърлящи обикновените човешки сетивни усещания. Диомед разпознава Арес, понеже богиня Атина му дарява способност да разпознава боговете. Героят Аякс Ойлеев разкрива, че не прорицателят Калхант подтиква ахейците към битка, а че в неговия облик се е явило божество, макар да не знае кое е. Речният бог Скамандър също е разпознат като уподобен на човек, доколкото не се стреми да се прикрие, а просто приема уместен вид, в който да се покаже⁸.

В огромната част от случаите обаче изобщо не се споменава дали боговете биват разпознати като такива. Това е естествено предвид вече откритата функционална насоченост на тези метаморфози. Т. е. разказът се фокусира върху изпълнението на божеския замисъл, а не върху инструментариума, който боговете ползват, или върху ситуационната реакция на смъртните. Подобно премълчаване на мотив, когато той няма отношение към сюжетното построение на поемата, е присъщ на епоса. Аристотел изтъква, че това е и едно от основните достойнства на Омировите поеми – в тях няма излишни спрямо сюжета епизоди и същевременно от тъканта на текста не може да се махне нищо, без това да повлияе на цялото⁹.

⁷ Настоящото изследване се фокусира в по-значителна степен върху *Илиада*, доколкото *Одисея* е подробно анализирана в широко ползвания и многократно цитиран в настоящия текст анализ на Ричард Бъкстън (2009).

⁸ Като речно божество той е неотделим от стихията, която представлява. По въпроса срв. Вермюл (1974, 94 и сл.).

⁹ *За поетическото изкуство*, гл. 9: „Следователно както при другите подражателни изкуства едното подражание има един предмет на подражанието, така и при фабулата трябва, понеже тя е подражание на действие, то да бъде единно и цялостно, а частите на събитията му да се съчетават така, че ако се премества или отнема една част, да се изменя и разклаща цялото. Защото това, чието присъствие или отсъствие не прави никакво впечатление, не е никаква част от цялото“ (прев. Ал. Ничев).

В случаите, когато смъртната маска на бога не успява да заблуди Омировите герои, издйнически белези представляват най-често части от тялото на бога:

1. Шия, гръд и очи (III. 39-397 – Елена разпознава Афродита)
2. Прасци и глезени (XIII. 66-72 – Аякс Ойлеев разпознава Посейдон)

3. Глас. В нито един от случаите на разпознаване по гласа текстът не уточнява в какъв облик се е явил богът. Случаите на подобно вокално разкриване в *Илиада* са следните: II. 182 (Атина се явява на Одисей); V. 862-863 (Арес се провиква); X. 508 (Атина разговаря с Диомед); XV. 321-322 (Аполон се провиква); XX. 380 (Аполон разговоря с Хектор). В нито един от изброените случаи няма индикация за божеското превъплъщение. Доколкото обаче боговете са разкрити, разказът естествено пропуска излишното описание на тяхното антропоморфно превъплъщение.

4. Разкриващо божествено присъствие може да бъде и необичайното поведение на герой, неспособен да извърши подвизите си без подкрепа от боговете. Например: за Диомед се казва, че *καίνεταί* – т.е. обзет е от божествената лудост (V. 185-186). Други примери за такова досещане в *Илиада* са: XV. 466-470; XXIII. 223-225; XXIII. 728; XXIV. 484-485.

Нерядко разпознаването на събеседника като божество е лишено от конкретика. В такива случаи героите питат боговете кои са (напр. III. 369; XV. 247; XVII. 338).

Изброените примери красноречиво изтъкват недостатъците на божеската травестия. Обобщени в думите на Аякс Ойлеев: „боговете се лесно познават“ (XIII. 72)¹⁰, те поставят въпроса защо в рамките на мотива за преобразования бог Омир откроява елемента на разпознаването му от смъртните.

Както вече беше изтъкнато, в повечето случаи на разкриване Омир не описва предварително визуалната метаморфоза на бога. Причината за това е фактът, че трансформацията винаги е насочена към постигане на определена цел, а не е важна сама по себе си, затова и разказът избягва излишно тежката детайлност на описанието.

От събитийна гледна точка разпознаването на „маскирания“ бог не променя случващото се. Героите действат според наставленията на боговете, отражение на вече породили се човешки желания. Обикновено божеският тласък само успоредява налична у човека мотивираност за действие (Богданов 1976, 88)¹¹. Макар да е моделен в редица отношения, старогръцкият епос се отличава с примитивна едноплановост на представяните персонажи и ситуации. Там, където бихме очаквали протичане на вътрешен монолог, епосът представя буквален разговор на човек с божество¹². Напълно лишен от психологизъм,

¹⁰ Всички позовавания на текста на поемата са според превода на А. Милев и Бл. Димитрова (1971). Оригиналният стих е *ἀρίυνοτοί δὲ θεοί λερ*.

¹¹ Сrv. още с. 89: „Боговете в *Илиада* са висша регулационна система, която попълва недостатъчната разсъдъчност на човека.“

¹² Сrv. прочутата сцена от първа песен, в която Атина се явява на Ахил „видима само

епосът представя боговете да подсилват смелостта, че дори и физическата сила на героите, а почти всяка проява на находчивост се екстериоризира и описва като подсказана от боговете.

В тази жанрова среда не е изненадващ мотивът за преобразования в човешки облик бог, чиято поява дублира вече налична у героите мотивация за действие. Доколкото обаче именно то е важно за сюжетното протичане на поемата, това дали божеството бива разпознато като такова, или не, е без значение. Единствената разлика в ситуацията на разпознаване и на недосещане е реакцията на преживяващия срещата с безсмъртен, защото прякото общуване с боговете поражда удивление и страх.

Недвусмислената стратификация на света на небесен, земен и подземен дял допуска прехождане между отделните му части, но обикновено то се осъществява отгоре-надолу: боговете пряко влияят върху света на хората, за които небесните простори са недостъпни. Хората, от своя страна, завършват живота си с прехода към печалния Хадес, до който само малцина богове имат достъп (Vermeule 1979, 126 и сл.). Човешкият преход към Хадес е свързан с „активирането“ на душата ($\psi\upsilon\chi\eta$), която напуска тленното си обиталище (Bremmer 1983, 14). Оставяйки земния свят, човек запазва само отражението на предишния си облик. Трансгресията на боговете към пряко общуване с хората не е свързана с подобна промяна. Присъствието им в човешкия свят не буди съмнение у никого, но внезапният му проблясък изумява човека.

Добиването на човешки облик смекчава вцепеняващия ефект на божеската поява¹³. В този мотив обаче не следва да се провижда връзка с определени религиозни представи, още по-малко с реални култови практики. Както вече беше изтъкнато, ситуационната теофания в епоса е жанров инструмент за подчертаване на двете нива на протичане на действието. Както хората воюват на земята, така и боговете спорят помежду си на Олимп. Божественият план е, разбира се, лишен от горестта на отношенията между смъртните, но на формално ниво дублира случващото се сред тях. Но дори когато пряко се месят в човешките дела, боговете остават висши създания, чиято внезапна поява не може да бъде приета без пристъп на религиозен страх ($\theta\acute{\alpha}\mu\beta\omicron\varsigma$). Инструмент за преодоляване на това вцепеняващо усещане на сюжетно ниво е представянето на божествата като приели човешки облик.

2. Животинска травестия на боговете.

Привидно по-различен е случаят с божеските превъплъщения в животински облик. Животинската метаморфоза е интригуваща тема за редица изследователи и е обект на пространна дискусия, продължила няколко десетилетия.

за него“ и го разубеждава да нападне с меча си Агамемнон (ст. 188-222). Ако тази сцена се разкаже битово, тя би представлявала протичане на пламенен вътрешен монолог на Ахил.

¹³Срв. *Ил.* XX. 129-131: боговете се уговарят да предупредят Ахил за присъствието си на бойното поле, защото: „страх ще го хване, щом някой всевечен го срещне във боя, че боговете са страшни, когато се лично покажат“.

Схващанията дали поемата представя боговете като добили птичи образ, или просто художествено ги оприличава на птици са силно поляризирани (Vuxton 2009, 30–32). Дискусията за това се води и непряко в полето на превода на тези пасажи – позицията на преводача е видна по това дали конкретните места се превеждат като сравнение с птица, или като веществено уподобяване на такава.

Изследователски подходи

Сериозна заявка за несъщинската метаморфоза на боговете в птици прави Дирлмайер в публикуваната през 1967 г. монография *Die Vogelgestalt Homerischer Götter (Птичиият облик на Омировите богове)*. Това изследване има огромно влияние за пораждането на дискусията и оставя траен отпечатък върху представите за този мотив в следващите десетилетия.

Преглеждайки дотогавашната научна дискусия¹⁴, Дирлмайер отхвърля релевантността на теориите за териоморфни реликти в разказите за божествена трансформация в птици. Съгласно неговия прочит на *Илиада* и *Одисея*, всички случаи на подобна метаморфоза в двете поеми са мислени от поета като сравнения с птици, при които водещо е всъщност описанието на самото движение, метафорично предадено чрез сравнението с бързината на птичия полет. Обобщавайки наблюденията си, Дирлмайер заключава, че терминът „метаморфоза“ е „просто погрешен“¹⁵. Обяснението на превращенията в човешки облик той намира в антропоморфната представа за боговете, въз основа на която тези травестии може да се схванат като замяна на човекоподобен облик с човешки такъв. Аргументите от цялото му изследване може да се обобщят по следния начин:

- Лексикални. Основният аргумент от тази група е липсата на категорично уточнение по отношение на какво се е уподобил богът на птица. Такива обяснения се дават най-често в *accusativus relationis*: подобен по вид (δέμας), по глас (φωνήν) и пр¹⁶. Друг аргумент на автора срещу буквалното възприемане на този тип божеска метаморфоза е употребата на неуместни спрямо предположенията птичи облик на боговете глаголни форми от глаголи със значение „вървя“, „слизам“ и пр¹⁷.
- Концептуални. Изхождайки от позицията, че в епоса няма колективна теофания, Дирлмайер заключава, че е недопустимо предположението, че богове, превърнати в птици, биха рискували да се появят пред повече от един герой¹⁸.

¹⁴ Dirlmeier (1967, 7–13).

¹⁵ Dirlmeier (1967, 15–16).

¹⁶ Dirlmeier (1967, 7).

¹⁷ Dirlmeier (1967, 33).

¹⁸ Dirlmeier (1967, 30–31).

- Аналитично-рационализаторски. Подтик към този тип аргументация Дирлмайер получава по всяка вероятност от някои антични схолии към конкретните места. Например в схолия към описанието на борбата на Менелай с Протей (*Од.* IV. 456 и сл.) се казва, че не е възможно богът да се е превърнал в огън, защото при това положение е щял да изгори борецния се с него Менелай. По модела на този тип разсъждения Дирлмайер разглежда епизода с епифанията на Левкодея (*Од.* V. 352-353). Не отплуването ѝ като гмурец, а фактът, че жена плува наред морето, показва, според него, на Одисей, че тя е богиня¹⁹. По същия начин изследователят поставя въпроса как в облика на птици боговете са в състояние да се наслаждават на битката²⁰ и как Аполон е в състояние при все птичия си облик, да се притече на помощ на ранения Хектор. Отговор на схващаното от самия него като абсурдно противоречие Дирлмайер дава чрез твърдението, че Аполон изобщо не е добивал птичи образ, а се е явил във вечно присъщия му антропоморфен облик²¹.

В заключението си изследователят отхвърля и възможността подобни разкази да са реликти от древни териоморфни представи за боговете. Аргументите му са следните:

- Ако мотивът за божеска метаморфоза беше наследие от подобни прото-религиозни вярвания, Атина щеше да бъде представена като сова.
- Случаите на птича травестия далеч не биха били единственият вариант на животинско превъплъщение на боговете²².

Възможна реакция на тези разсъждения представляват следните няколко наблюдения, подредени по реда на представените аргументи.

1. Както вече беше отбелязано, божествената метаморфоза в човешки облик у Омир има изключително утилитарен характер – тя винаги бива предприета с оглед на постигането на краткосрочна цел. В този смисъл тя предпоставя контакт с героя, иницииран чрез въвеждането му в заблуждение. Затова и уточнението при уподобяването на човек, че богът му прилича напълно по лик или глас е съвсем уместно. За разлика от тези сцени, трансформирането в птица е свързано с представата за отстранено наблюдаване на събитията (*Ил.* VII. 59; *Ил.* XIV. 290; *Од.* XXII. 239-40) или за експлициране на божественото присъствие (*Од.* I. 320; *Од.* III. 372; *Од.* V. 352-3). Самоподразбиращо се е наблюдението, че и в двата случая не става дума за конструирането на илюзия при контакт със смъртните. Напротив – в първия изобщо не се прибягва до контакт с тях, дори той умишлено е избягван, а във втория е целено недвусмисленото осмисляне на общуването като среща с безсмъртен.

¹⁹ Dirlmeier (1967, 27).

²⁰ Анализът е във връзка с *Ил.* VII. 59.

²¹ Dirlmeier (1967, 31).

²² Dirlmeier (1967, 35).

- В този смисъл напълно понятна е липсата на допълнителните маркери за подчертаване на подвеждащата функция на метаморфозата, защото в наблюдаваните случаи тя не е функционална травестия, целяща подтикване към действие на неосъзнаващите я герои.
2. Във връзка с горните наблюдения стои и контрааргументът срещу липсата на колективна теофания. Появата на птица не би следвало да предизвика изненада у някого, доколкото птиците са част от естествената фауна на бойното поле, която – редно е да се отбележи – не е дотолкова разнообразна, че да даде поле за развихряне на авторовото въображение по отношение на избора на животински видове. Затова и явяването в птичи образ не може да се отнесе към категорията на божеска епифания. Несъмнена теофания обаче представляват явните омени, които боговете изпращат на сражаващите се. Целта на тези знаци е те да достигнат до всички, което и прави теорията за неколективния характер на теофанията безпочвена.
 3. Рационализаторският подход е най-лесният начин за атрактивно разобличаване на митовете, но пък за сметка на това е силно лишен от аргументативна стойност. Емили Киърнс уместно отбелязва, че всяко говорене за боговете у Омир е донякъде метафорично, защото е отвъд ежедневието и отвъд ограниченията на езика, което налага и използването на близки до човека сравнения (Keatns 2007, 70). Затова и е напълно необосновано разбирането на мита на неметафоричния език на ежедневието човешки опит. Безспорно, схолиите към античните текстове, продукт на близка по време епоха или на по-късни векове, често клонят към подобно рационализиране, но те принадлежат към изменен културен контекст и въпреки хронологичната им близост до текста, който коментират, не бива да бъдат безусловно схващани като релевантни спрямо епохата на неговата поява.
 4. Аргументът за очакваната поява на Атина във вид на сова предполага пълно припокриване на литературната традиция с култовите измерения на почитта към богинята. Като съображение срещу подобна категорична предпоставка могат да се посочат наблюденията на Елинор Бевън в статията ѝ, изследваща несъответствието между посветителните дарове във вид на водни птици в няколко големи гръцки светилища и литературната традиция, представяща тези птици като атрибути на други божества (Bevan 1989, 165)²³. Заключение, което авторката

²³ Своето изследване Бевън съсредоточава върху водните птици като вотивни дарове през късногеометричната и ранноархаическа епоха. Изхождайки от факта, че най-големите находища на такива дарове се намират в светилища на женски божества (Линдос, Фера, Спарта, Перахора и Ефес), тя търкува наличието им в Делоското светилище на Аполон като свързано с местен култ към женско божество на раждането (осмислено впоследствие през фигурите на Лето, Артемида, Илития и хипербореиските девойки), предхож-

прави, е, че литературната традиция често бива повлияна от контаминирани варианти на разкази за боговете, т.е. не е задължително обвързана с култовото им – и съответно вотивно – честване. Ако отнесем този извод към въпроса за непонятния избор на видовете птици, в чиито облик се явяват Омировите богове, може да подложим на съмнение твърдението, че Атина следва да се яви като сова, Аполон като лебед и пр. Изследването на Бевън недвусмислено доказва, че атрибуцията на определени животни към даден бог в литературата не винаги отговаря на исторически засвидетелстваните измерения на култовата му почит.

5. Неналичието на божески превъплъщения, различни от тези в птичи облик, можем да обясним чрез вече многократно подчертания конкретно утилитарен характер на метаморфозите. Появата във вид на птица цели прикриването на боговете един от друг или от хората. Подобна задача би била значително по-трудно изпълнима, ако боговете бяха представени като по-едри или по-възпрепятствани от гледна точка на придвижването си животни. В този смисъл обяснението на мотива може да се сведе до нивото на обусловена единствено от сюжета образност.

Освен това поемата разказва и за временно преобразования в жребец Борей (*Ил.* XX. 224-225). Метаморфозата на бога може да се опише като силно практически ориентирана, доколкото тя довела до оплождането на три хиляди тракийски кобили²⁴.

Детайлният прочит на аргументите на Дирлмайер води до пълното им отричане в настоящия текст, но е необходимо, доколкото това изследване сериозно повлиява дискусиата върху разглеждания проблем в продължение на десетилетия²⁵.

В своя анализ на божеските превъплъщения в Омировите поеми от 2009 г. Ричард Бъкстън²⁶ не поставя под съмнение неметафоричния характер на метаморфозата²⁷, но насочва вниманието си към човешката реакция на божеската поява.

дащ по време разпространението на култа към Аполон.

²⁴ Тълкуванието на този епизод, което Дирлмайер предлага, е напълно неубедително. Според него, превъплъщавайки се в жребец, Борей влиза в ролята на Посейдон и в този смисъл метаморфозата му се изразява в преминаване от един към друг божески облик (1964, 25).

²⁵ Въпреки изразените критики, Ербсе и Банерт като цяло следват разсъжденията на Дирлмайер (Срв. коментара относно тяхната позиция в Уест (1988, 183–184). Ербсе, например, търси примиряване с крайността на Дирлмайер, уточнявайки, че поетът свежда животинския облик (носител на древни религиозни представи) до функцията на маска. Доколкото действието в *Илиада* е представено като случващо се между небето и земята, птичий образ е напълно естественото решение за божеската травестия (Erbse 1980, 273).

²⁶ *Forms of Astonishment. Greek Myths of Metamorphosis* (2009).

²⁷ Vuxton (2009, 31). Срв. още наблюденията на Гладстоун (2008, 88).

Употреба на мотива за животинска метаморфоза на боговете в Омировия епос: схолии и съвременни интерпретации

Случаите на несъмнена божеска метаморфоза в птици са общо шест – два в *Илиада* и четири в *Одисея*. Схематично те могат да бъдат представени така: *Ил.* VII. 58-61 (Атина и Аполон като ястреби наблюдават битката); XIV. 287-291 (Хипнос се крие сред клоните на голям дъб, за да остане незабелязан от Зевс); *Од.* I. 319-323 (Атина си тръгва във вид на незрима птица, предизвиквайки чувство на $\theta\acute{\alpha}\mu\beta\omicron\varsigma$); III. 371-372 (дублира предходната сцена); V.351-353 (Левкотей като гмурец изчезва в морето след срещата си с Одисей); XXII. 239-240 (Атина във вид на лястовица наблюдава случващото се в дома на Одисей).

- *Ил.* VII. 58-61. Уподобяването на Атина и Аполон на птици не е коментарирано в античните схолии. По въпроса Ербсе дава препратка към Дирлмайер (Erbse 1971, 237–8). В коментара си към това място Кърк отбелязва липсата на антична рефлексия по него, но изказва убеденост, че двете божества са само оприличени на птици. Разглеждайки превъплъщението на Хипнос, той заключава, че богът търпи действителна метаморфоза, изтъквайки, че нейното присъствие в текста е силно изненадващо и необичайно. В случая с Атина и Аполон обаче Кърк не допуска подобно тълкувание, доколкото териоморфният код на двете божества не се съгласува с появата им във вид на ястреби (Kirk 1990, 239–241)²⁸.
- XIV. 287-291. Коментарът на схолиаста е насочен към предпазните мерки, които богът взима, за да се прикрие от Зевс – той се скрива нависоко, сред клоните и в преобразен вид²⁹. В коментара си към мястото Янко изтъква, че „Хипнос приема формата на птица, както боговете често постъпват“ (Jancko 1992, 196–7). В разсъжденията си относно вида птица, в който Хипнос се превръща, Янко достига до извода, че това е вид бухал, познат в Йония, отбелязвайки, че не е случайно превъплъщението на този бог в птица, която прекарва дните си в сън³⁰.
- *Од.* I. 319-323. Схолиите към това място са изцяло съсредоточени върху анализ на лексемата $\acute{\alpha}\nu\omicron\lambda\iota\alpha$. Цитират се мненията на Аристарх, Херо-

²⁸ По повод обвързаността на боговете с животни, представяни от литературната и иконографската традиция като техни зооморфни кодове, вж. бел. 22.

²⁹ Схолията е цитирана според позоваването на нея у Ербсе (1974, 633) към 289-290: $\kappa\alpha\iota\ \acute{\upsilon}\lambda\omicron\ \tau\omicron\upsilon\ \psi\upsilon\omicron\upsilon\varsigma\ \kappa\alpha\iota\ \tau\omicron\nu\ \kappa\lambda\acute{\alpha}\delta\omicron\nu\ \kappa\alpha\iota\ \tau\eta\varsigma\ \mu\epsilon\tau\alpha\mu\omicron\rho\acute{\omicron}\sigma\epsilon\omega\varsigma\ \mu\grave{\eta}\ \acute{\omicron}\rho\acute{\omicron}\tau\omicron$. Ербсе отново дава препратка към изследването на Дирлмайер.

³⁰ Янко прави и много интересно наблюдение относно двете имена на птицата, които поемата съобщава. Познатото само на боговете име той свързва с историята на епонимната героиня Халкида, която била превърната в птица. Знанието за това превръщане е достъпно само за боговете, които разпознават, според разсъжденията на Янко, в тази птица преобразената Халкида. Продължавайки анализа си, Янко отбелязва, че макар Омир и Хезиод да познават много разкази за човешки трансформации в птици, избягват да ги представят (1992, 197).

диан, Хераклид, които предлагат тълкувание на очевидно трудната за разбиране дума. Важен за настоящото изследване е фактът, че всички коментари дискутират вида птица, в която се превъплъщава Атина, без да поставят под съмнение самата трансформация (Pontani 2007, 165–167; Dindorf 1855, 57). Колебанията по това място са в основата и на коментара на Уест (West 1988, 115–116). По отношение на превръщането обаче, Уест е категорична, че има същинска трансформация, а не просто сравнение.

- III. 371-372. Схолията към това място изтъква, че Атина действително е приела вид на птица, а изумлението на стареца се дължи на факта, че богинята общува с Телемах, макар той да е толкова млад. В коментара си Уест се придържа към идеята за същинска метаморфоза³¹.
- V. 351-353. Превъплъщението на Левкотей в морска птица не намира коментар нито в схолиите, нито в анализа на Хейнсуърт³².
- XXII. 239-240. Схолията настоява, че нито Атина се е превърнала в птица, нито Хермес или Левкотей, както и Протей не е станал огън, защото иначе би изгорил Менелай (Dindorf 1855, 711). В коментара си към мястото Мануел Фернандес-Галиано не изказва категорично мнение, но изтъква, че εἰδόμενος е термин, ползван за обозначаване на метаморфоза (Fernandez-Galiano 1992, 262).

Анализ на мотива за божествена метаморфоза в птици

Дълбинният проблем, върху който обраства проследената дискусия, е дали Омировите богове са представители на определени религиозни идеи, свързани в реално практикувани ритуали, или по-скоро са фикционални в конкретните си епически проявления и представени по този начин заради нуждите на сюжета. Поетическите инвенции по отношение на Омировата картина на света на боговете са съсредоточени главно върху вторичните като значение и сюжетно присъствие божества³³. Нито едно от тези божества обаче не е пред-

³¹ West (1988, 183–184).

³² Hainsworth (1988, ad. loc.)

³³ Срв. наблюденията на Ербсе върху наложеното от сюжетни потребности персонифициране на по-ниски по ранг божества у Омир (Erbse 1986, 11–34). Ербсе разглежда в този план Ата, Молбите, Деймос, Фобос, Онейрос и пр., изтъквайки, че тези божества са поетическа инвенция и не са обвързани с култови чествания, защото в персонифициран вид те не съществуват извън рамките на епоса. Ербсе допуска част от тези второстепенни божества да са заимствани от други епически творби, съществували по същото време (1986, 24), като обобщава, че подобни божески персонификации се явяват в кулминационни моменти от разказа, когато потребителят на поемата трябва да разбере мотивите, които пораждат действието (1986, 34). Срв. още Додс (1957, 5), който прозира в двете появи на богинята Ата (Ил. IX.505 и XIX.19) алегория на състояние на частична или пълна невменяемост.

ставено като приемащо птичи облик. Претърпяващите такава метаморфоза богове са първостепенни действащи лица в епоса и са били несъмнено обект на повсеместна религиозна почит във времето на възникване на поемите. Несъмнен е и фактът, че те – поне частично – пазят религиозния си характер (Богданов 1976, 88; Dodds 2004, 2).

Към жанровата фикционалност на представянето на боговете можем да отнесем и изобразяването им като голямо семейство, живеещо на Олимп и оглавявано от бащата гръмовержец. Този образ е епическа проекция на разпространената в широк ареал в Егейския басейн и близкия изток в началото на втората половина от II хил. пр.Хр. религиозна концепция за единността на божественото семейство. Редом с това описание обаче, епосът представя боговете като притежаващи и обитаващи свои собствени дворци и имащи предпочитания по отношение на градовете и народите, които посещават. Тази картина на отделно съществуване по-скоро отговаря на реалността на локалния култ (Griffin 1980, 186).

В обобщение може да се каже, че макар Омировите богове да са изобразени по жанрово типизиран начин, тяхното представяне не противоречи на историческата реалност на култа им. С оглед на това е прекалено категорично епическите богове да бъдат мислени просто като художествени фикции, без да се държи сметка за религиозния им характер. Но в същото време позитивистичното възприемане на птичата метаморфоза като реликт от древни териоморфни представи също не е оправдано. Вероятно дълбоките корени на мотива за преобразяване в птичи образ отвеждат към подобни представи, но не обясняват убедително контекстуалната функция на метаморфозата в двете поеми. Опит за подобно тълкувание представляват следните няколко съображения.

1. Мотивът за трансформация на богове в птици е пряко свързан с възобразяването на пространственото придвижване. Преодоляването на разстояние е тема, която е централна за *Одисея* и несъмнено важна за гърците. Един от начините да се мисли преувеличено за пътуването е уподобяването на птица.
2. Животинската травестия има сюжетно измерение, доколкото позволява присъствието на бога да остане незабелязано за известно време.
3. Невъзможност за сетивна сублимация на божеството. Омировите богове притежават редица телесни характеристики, изразени не само в антропоморфния им облик. Те непрестанно полагат усилия да останат незабелязани – прикриват се в мъгли и облаци, приемат облик на животни или хора. Когато дарява Диомед със способността да вижда боговете, Атина не прави незримото божеско присъствие осезаемо, а просто съоръжава героя с възможност да *различава* боговете от хората в боя (V. 127-128). За да се скрие от Арес, Атина използва шлема на Хадес (V. 845). За да остане поне временно незабелязан от Зевс, Посейдон се бие само в облик на смъртен (XIII. 357). Временната божеска

метаморфоза успешно служи за осъществяване на конкретни временни цели. Причината боговете да си служат с нея е фактът, че не могат да останат скрити един от друг, нито от смъртните. Божественото тяло е парадоксално консистентно. Пряк израз на тази представа е ранимостта на бога. Макар раните на бога да са неусетно лечими, дори смъртен може да ги нанесе³⁴.

Вещественото телесно присъствие на боговете се изразява и в липсата на всеприсъственост. Макар от близкоразположената планина Ида, че дори и от о-в Самотраки, боговете да наблюдават бойните действия, те имат нужда от техническо време, за да се притекат на помощ или да се включат в битката³⁵. За да се преодолее необходимостта от придвижване, някои от тях са представени като намиращи се в непосредствена близост до бойното поле. Приели неотличаващия се от природната среда облик на птици, боговете просто изчакват подходящ момент, за да се слоят с воюващите. Доколкото за боговете поемата изрично казва, че могат да се показват както решат, изборът на птичи образ е напълно понятен, включително и косвено коментиран в рамките на епоса. Самата трансформация е оправдана, а обектът на наподобяване е точно подбран от обкръжаващата бойното поле среда. В този смисъл боговете показват свръхмощ, но без да прекрочват границата към ирационалното³⁶. Изобразяването им по този начин в епоса може добре да се отнесе към формулираното от Аристотел правило „да се предпочита правдоподобното невъзможно пред невероятното възможно“³⁷.

II. ЧОВЕШКА МЕТАМОРФОЗА В ЕПОСА

Двете поеми представят много описания на пряко влияние на боговете върху хората. Най-честите методи на причиняващо промяна въздействие са следните: 1. вдъхване на мисъл/емоция (вътрешно преобразяване); 2. кратковременно външно преобразяване на герои; въздействие върху материални обекти; 3. по-трайно външно преобразяване на герои. Обобщено тези мотиви могат да се определят като иницирирана отвън метаморфоза с главен агент божество и с несъвпадащи субект и обект на трансформацията.

³⁴ Диомед ранява Афродита (V. 330-341); Арес получава рана в бой (V. 858-861; XXI. 407)

³⁵ Относно амбивалентното схващане за божеско присъствие срв. Киърнс (2007, 63), която посочва, че макар цялостната концепция на мита да предполага всеприсъствие или поне всеосведоменост от страна на боговете, все пак антропоморфното им представяне им налага пространствени ограничения. Ако и в по-малка степен затруднени от хората, те трябва да се придвижват от едно място на друго, използвайки най-често фантастичен модел на най-бързото познато по Омирово време превозно средство – колесницата. Към тези разсъждения можем да добавим и вече изказаното възприемане на птичия полет като въобразяване на надхвърлящо по ефективност и бързина човешките възможности за придвижване.

³⁶ Срв. анализа на Грифин (1980, 172).

³⁷ За поетическото изкуство, 24.

1. Вдъхване на мисъл/емоция (вътрешно преобразяване на героите)

Мотивът за вътрешното преобразяване на героите, причинено от боговете, е многократно срещан в двете поеми. Най-честият негов случай е вдъхването на сила у смъртния от божеството. За изразяването му обикновено се използват формулни стихове, а поривите, вселявани у човека, изграждат синонимна поредица със значение „сила“, „смелост“, „дързост“³⁸. Сюжетът на *Илиада* предполага най-вече вдъхване от страна на боговете на смелост за боя. В подчертано различие спрямо това, *Одисея* представя като пратено от бог пораждането на всяка важна мисъл или идея, претърпяването на всяка важна ментална промяна (Dodds 1957, 10–11). Обобщено може да се каже, че всяко отклонение от обичайното човешко поведение, чиито мотиви не са непосредствено ясни, се обяснява от самите герои на поемата чрез божеска намеса³⁹. Това мотивира и Грифин да направи наблюдението, че в *Одисея* няма място за случайни събития, а напротив – боговете непрестанно напътстват човека (Griffin 1980, 165). Всяването на божествен порив у смъртния винаги е обвързано с преодоляване на човешки инстинкти. В този смисъл то не толкова успоредява налична у човека мотивираност за действие, колкото прехвърля границите на конвенционалния порив за самосъхранение, гарантирайки сигурност в ситуация, която иначе би била рискова, но – с помощта на блящото божество – се превръща в тежко изпитание с предизвестен за героя успешен край. Това е начинът да се оправдаят иначе трудно понятни избори, които правят Омировите герои, – например привидно самоубийствен щурм към вражеските редици, предприемане на опасно пътуване по море или суша; изправяне в съревнование с по-могъщ враг. Одисей е единственият човешки персонаж, който поема подобни рискове без предварително да е получил гаранцията на божеската подкрепа. Още повече, той съзнава риска, доколкото се втурва да действа прибързано на места, отдалечени от прякото влияние на неговата покровителка Атина – места, обиталище и сфера на влияние на други божески сили. Това е и основната причина за привързаността на Атина към него, изразена експлицитно неведнъж в текста на поемата. Атина определя Одисей като най-хитър сред останалите хора, но и като най-разумен. Действително, съвременният читател рядко остава убеден от това твърдение, проследявайки авантюристичните действия на Одисей⁴⁰. Поемането на риск обаче води до натрупване на опит, а епосът характеризира като умен опитния, преживелия и помнеция много събития и хора човек⁴¹. Затова и процесът на опознаване на

³⁸ μένος, σθένος, θάρσος, ἀναίδεια, ἀλκή и пр. Случаите на подобно влияние от страна на боговете са твърде многобройни и изброяването им би било излишно.

³⁹ Додс (1957, 13).

⁴⁰ Достатъчно е да споменем най-отличителния в поредицата „мъдри“ избори на Одисей – влизането в пещерата на оказалия се човекояден великан Полифем.

⁴¹ Представата за натрупаната с годините мъдрост в епоса не включва задължително

света от страна на Одисей може да се схване като натрупване на нужната за мъдреца емпирия⁴². В този смисъл *Одисея* силно се отличава от *Илиада*, която представя статична картина на света в някои от неговите най-значими измерения⁴³, без да предполага вътрешно развитие на героите, а само съобразено със социалната им позиция поведение и реакции. *Одисея* фабулира около темата за вътрешното развитие на героя. Кумулативният характер на това развитие оставя впечатление за незряло упорство у Одисей, допускащ привидно едни и същи грешки, но всъщност показва промяна в отношението му към света. Личната запознатост и ангажираност на Одисей със събитията, които са му се случили, го превръщат в достоен за похвала от страна на феаките бард (XI. 335-61)⁴⁴. В този смисъл, дори да приемем, че боговете в *Одисея* са далеч по-лишени от индивидуалност и личен колорит спрямо представянето им в *Илиада* (Kearns 2007, 67), оправдано можем да твърдим, че представянето на човека в *Одисея* е далеч по-индивидуализирано, защото е фокусирано върху личните мотиви за действие и развитието на героя. Ако в *Илиада* героите са представени като агенти по божия воля, но реагиращи на случващото се сами, т.е. тяхната индивидуалност е сведена до поведението им във вече породили се ситуации⁴⁵, *Одисея* обръща тази призма – героят обикновено действа на своя глава и търси помощта на божеството едва след това. Поставен в обичайна човешка ситуация след пристигането си на Итака, Одисей има нужда от преки напътствия и инструкции. В рамките на така зададената ситуация, той се държи според желанието на божеството, т.е. влиза в рамките на познатото от *Илиада* образцово геройско поведение.

идеята за особена разсъдъчност на отделния човек. Кумулирането на опит обаче и преживяването на различни житейски ситуации гарантира по-добро познаване на света и в този смисъл се провижда като мъдрост. По подобен начин епосът често представя прорицателите не като боговдъхновени гадатели, а като зрели хора, водени в наблюденията и съветите си от собствения си житейски опит, а не от свръхестествени подтици. Биографичната древност е своеобразна гаранция за наличието на възприемани като положителни характерологични черти. Срв. думите на Нестор пред Ахил и Агамемнон: „Аз съм живял със герои, от двама ви много по-смели.“ (*Ил.* I. 260).

⁴² Идеята за знанието като чисто външно и първоначално количествено измеримо чрез практическия опит е разгърната от Нестле. Съгласно неговите виждания, епосът показва само наченки на интериоризиране на този опит и изграждане на вътрешно съзнание (Nestle 1942, 34).

⁴³ Пример за подобни големи теми в поемата са войната, военната йерархия, общуването на хората с боговете и пр.

⁴⁴ Сравняването на героя с аед в рамките на поеми, изграждащи донякъде хиперболизираната картина на всеобща дълбока почит към мъдрите певци, може да се възприеме като изключителна похвала за него. По въпроса за социалното положение на аеда в епоса вж. Сегал (1992, 17).

⁴⁵ Според категоричното наблюдение на Грифин (1980, 177) основната характеристика на геройската същност се изразява именно в това да останеш достоен и благороден, независимо от изпитанията, на които те подлага съдбата.

Вдъхването на порив за действие у героите не може да бъде окачествено като същинска метаморфоза, но разкрива представите за влиянието, което боговете могат пряко да окажат върху хората. То остава близко до реторическите прийоми на въздействие върху човека, без да прекрачи границата към магическите по своя характер повлиявания на външния му вид.

2. Кратковременно външно преобразяване на герои

Мотивът за кратковременното външно преобразяване на герои е същностно различен от разгледаните случаи на подтик към действие от страна на боговете. Основната отлика е, че тази божеска намеса не цели проява на активност от самия герой, а постигане на определено въздействие от неговата поява⁴⁶. Преобразяването има като пряк агент божество и често се случва с помощта на магически помощници, напр. божествени субстанции, скиптър и др.

Граничен между двата описани модела на външно и вътрешно преобразяване е мотивът за „олекотяване“ тялото на героя. Макар в някои от вариантите на мотива да е допустимо осмислянето му като метафора, близка по смисъл до описаното вече вдъхване на сили, някои аспекти на представянето говорят, че това е веществено, макар и кратковременно преобразяване на героя. Опримеряване на този мотив в *Илиада* представляват следните случаи: V. 122-123; XIII. 60-61. И в двете описания е използван формулен стих: „Тялото леко му стори, нозете, ръцете – чевръсти.“⁴⁷ Преобразяващите божества са Атина и Посейдон, т.е. двама от боговете, пряко свързани с мотива за самотрансформацията в животински и човешки облик. Във втория случай обаче фигурира допълнителен елемент – скиптър (σκῆπτρον), с който Посейдон си служи за преобразяването. Споменаването на този атрибут естествено поставя въпроса доколко можем да схванем описанието като магическо преобразяване. Омировите поеми познават два персонажа, трайно обвързани с магическата метаморфоза – Кирка и Протей. Разказът и за двете божества обаче е поместен в *Одисея*. В рамките на *Илиада* използването на подобни атрибути е крайно нетипично, доколкото поемата целенасочено страни от описанията на магически действия, а *Одисея* ги представя като случващи се в извън пределите на човешкия свят⁴⁸. Затова и използването на магически атрибут от Посейдон напред Илионското поле не може да се пренебрегне като случаен мотив, а следва да се разгледа като вмъкване на магически-медиаторен елемент в описанието. Друг мотив, който може да се тълкува като индикация за нали-

⁴⁶ Сrv. мотива за озаряване на героя (*Ил.* V.4-8; XVIII.203-206; *Од.* XVI. 173-176). Очевидно в тези случаи се цели постигане на въздействие не върху героя, а върху останалите присъстващи.

⁴⁷ γυῖα δ' ἔθηκεν ἑλαφρά, πόδας καὶ χεῖρας ὑπερθεῖν.

⁴⁸ Вж. Нестле (1942, 22). Сrv. още обяснението на Грифин (1980, 166–167) за липсата на чудеса и магии: Омир ги избягва, защото противоречат на водещата идея на епоса – че всеки човек трябва да умре, а магията е начин за избягване на смъртта.

чието на магически/свръхестествени елементи в *Илиада* представлява многократното преместване на човешко тяло (живо или не) от страна на боговете⁴⁹. Все пак ако най-общо определим магията като опосредствана чрез специален инструментариум и строго фиксирани действия способност за влияние върху другите, то трудно бихме разпознали много подобни прояви в *Илиада*. Близката обвързаност на боговете с действието и неговите агенти ги представя по-скоро като пряко повлияващи смъртните. Т. е. в *Илиада* това, което някой би нарекъл свръхестествено или магическо влияние, е атрибуирано естествено към олимпийските богове като тяхна иманентна сила. Употребата на мощни средства е възможна, но остава необходимост само за божества, чиито второстепенен характер позволява изобразяването им като практикуващи магия, но не предполага покриване на особено широк спектър способности. С други думи начинът да се представя магия в жанрова среда, която не допуска нейното експлициране, е описанието ѝ като проява на директна божеска воля.

Изключително интересен вариант на намеса в света на хората е въздействието, което боговете могат да упражняват върху мъртвите тела – *сώματα*. Примерите за това в *Илиада* са следните: Тетида съхранява тялото на Патрокъл (XIX. 30-39); Афродита и Аполон – на Хектор (XXII. 185-190); Аполон на Хектор (XXIV. 20). Забележително в последните три изброени случая е, че съхраняването на трупа се извършва посредством капване на амброзия и нектар върху него. Двете субстанции, които съставляват менюто на боговете, са недостъпни за непосветените хора. Храната е това, което прави боговете различни от хората – срв. „жито не вкусват и вино искрящо не пият. Ето защо са безкръвни и прозвище носят безсмъртни” (*Ил.* V. 341-342). Вкусването на божествената храна би било фатално за човека, така както опиването с човешко вино се оказва фатално за циклопа Полифем (Vermeule 1979, 130-131). Боговете обаче са в състояние да влеят жителна доза нектар и амброзия във вече мъртвия (*νεκρός*) смъртен човек (*βροτός*). Макар да нямат силата да възкресят умрелия, защото душите са владение на Хадес, олимпийците продължават да имат власт над земното, тленно измерение на човешкия живот – тялото, но не могат да повлияят случващото се след смъртта.

По същество въздействието върху вече мъртвото тяло не е различно от другите прояви на пряка намеса на боговете в земните дела. Най-честият случай на подобни проявления са метеорологичните промени по воля на боговете. Те могат да се явят като омен (мълния, кървав дъжд (*Ил.* XVI. 459-60 и пр.) или да имат конкретно сюжетно предназначение (пръсване на мъгла с цел прикриване, съкращаване на деня (*Ил.* XXIV. 239-40 – Хера) и удължаване на нощ (*Од.* XXIII. 243) и пр.). Освен това боговете се намесват пряко – режат ремъци (*Ил.* III. 375), насочват или отклоняват стрели и копия (IV. 129; V. 290; XIII. 562-563); късат тетива (XV. 464) изправят паднали герои (VII. 272) и пр.

⁴⁹ Наблюдението за магическия характер на тези действия прави Кийърнс (2007, 65).

3. Трайно, но обратимо външно преобразяване

Най-емблематичният пример за трайно, макар и не вечно, преобразяване на епически герои представлява описанието на срещата на Одисеевите спътници с Кирка (*Од.* X)⁵⁰. Отделните откромими елементи на магията в този разказ се поделят на предметни и словесни. Атрибутите, които Кирка ползва, са възшебна отвара (X. 213; X. 235-6) и магическа пръчка (*ράβδος*; X. 238; 293; 319 и 389), използвана както за дехуманизиращата промяна, така и за възвръщане на човешкия облик на героите. Като словесни елементи на магическото действие можем да разпознаем песента на Кирка, която подтиква минаващите край дома ѝ да влязат (X. 221). Неслучайно поемата подчертава, че Одисей, приближавайки дома на магьосницата, не чува песента ѝ, а – напротив – сам я извиква (X. 310-311). В контекста на ригидната последователност на елементите от магическия ритуал този пропуск обозначава предстоящия неуспех на магическото действие. Като словесен елемент на магията може да се възприеме и заклинателната формула на подкарване на прасетата към кочината (X. 237-8; 320)⁵¹. Макар да звучи като спонтанно подмятане, забележително е, че Крика подкарва към кочината мъжете още преди същински да ги преобрази. Т.е. думите ѝ са по-скоро заклинание, указващо в какво животно ще бъдат превърнати потърпевшите.

Така шрихираното описание не оставя съмнение в магическата същност на действията на Кирка. Дори яростният апологет на липсата на метаморфоза в епоса Дирлмайер признава, че в случая е представена същинска трансформация⁵². Според разсъжденията на Форбс Ървинг, случаят на Кирка представлява един от двата типа човешка метаморфоза, които епосът разказва, а именно: магическата. Макар Кирка и Протей⁵³ да са божества, те са „зловещи неморални създания, обитаващи отдалечени пространства, чиито действия нямат религиозна или морална мотивация“. А именно тя, според автора, е основната характеристика на разказите за метаморфоза от по-късно време⁵⁴. Към това бихме добавили още няколко наблюдения.

Несъмнено Кирка и Протей са изцяло маргинални божествени създания. Отделеността им от света на хората, но и на боговете, се проявява на няколко

⁵⁰ Подробен анализ на разказа за Кирка в *Одисея* виж в Калфина (2008).

⁵¹ *Од.* X. 320: „Хайде в свинарника лягай при другите твои другари!“ (прев. Г. Батаклиев)

⁵² Dirlmeier (1967, 7).

⁵³ Протей е морско божество-прорицател, което има силата да се превръща в различни животни и демонологични създания. И двете характеристики – променливият облик и гадателските умения са присъщи на митологичните създания, обитаващи морските пространства. Те отразяват представата за променливостта – а оттам и опасността – на морето. Разказът за надхитрения от Менелай Протей е поместен в четвърта песен на *Одисея* (454-459).

⁵⁴ Forbes Irving (1990, 8).

ко нива. Преди всичко тя е чисто пространствена. Обиталищата на Кирка и Протей са отдалечени, те се намират на самия предел на познатия и обхождан от богове и хора свят. Освен това и двамата са второразредни божества, чието присъствие в епоса е само епизодично. Не на последно ниво разказите за магическите трансформации – чужди или лични – са предадени в поемата като вторични (Gildenhart; Zissos 2013, 40-45). *Одисея*, за разлика от “простата и патетична” (по Аристотел) *Илиада*, избилства от фантастични елементи. Всички те обаче са представени опосредствано през вътрешен разказ на някои от протагонистите в поемата. Причината за това е, че жанрово епосът не допуска произволно боравене с теми и мотиви. Дори когато разказва за магически ритуал или фантастично създание, поемата не ги обрисова пряко, а опосредствано през някого от героите. Това не следва да се възприема като отстояване на дистанция спрямо митическия свят, а по-скоро като тематично вписване на неприсъщи за жанра мотиви в поемите.

4. Необратима човешка метаморфоза?

Като най-близки до моделния митологичен разказ за необратима човешка метаморфоза в епоса се открояват две истории: разказът за вкаменяването на Ниоба и съседите ѝ (*Ил.* XXIV. 602-17) и разказът за вкаменяването на феакския кораб, закарал Одисей на Итака (*Од.* XIII. 170-83).

В анализа си на двата разказа Форбс Ървинг настоява, че те не следва да се причисляват към групата на метаморфичните митове от по-късния тип, доколкото не представят трансформация на хора, заслужили милостта или гнева на боговете. Изследователят стига дори още по-далеч, казвайки, че реално човешка метаморфоза в епоса липсва, а там където тя е изрично разказана – като в случая с Ниоба – е само временна и потърпевшите от нея са просто възпрени от действие, а не реално заслужили преобразяването си⁵⁵.

Вкаменявайки някого, боговете манифестират волята си. В този смисъл петрификациите са своеобразни божествени знаци – омени. Макар да имат като обект хора, тези метаморфози са същностно по-близки не до магическите трансформации на Кирка, а до вкаменяването на змията, с което Зевс възвестил волята си (*Ил.* II. 318-321).

⁵⁵ Приам разказва, че Ниобините деца девет дни останали непогребани, „понеже Кро- нид вкаменил бе народа“ (*Ил.* XXIV. 611). По-късно за самата Ниоба се казва „там се тер- зае от скърби Ниоба, макар че е камък“ (*Ил.* XXIV. 617). В първия случай категорично не може да става дума за необратима метаморфоза, а по-скоро за проява на вцепеняващ ужас от проявленията на божествата. Убивайки дванадесетте деца на Ниоба, Аполон и Артеми- да буквално вкаменяват (по Бъкстън) свидетелите на чудовищното дело.

Като намек за премълчани от епоса метаморфични разкази някои изследователи възприемат споменаванията на Алкиона (*Ил.* IX. 561-564)⁵⁶, на славея (*Од.* XIX. 518-523)⁵⁷ и на заканата на Хекуба към Ахил (*Ил.* XXIV. 212-213)⁵⁸.

- Най-богат на генеалогични детайли от трите разказа е този за славея, в който героинята не е названа по име⁵⁹. Посочвайки като съпруг на славея тиванския цар Зет, Омир се придържа към т. нар. Беотийска версия на митологическия разказ, която в по-късно време е почти изцяло изместена от нееднократно разработваната в трагедията атическа версия⁶⁰. Любопитно е да се отбележи, че единственият друг източник на този вариант на историята за славея е митографът Ферекид от Атина (V в. пр.Хр.)⁶¹. Анализ на самия разказ е трудно възможно. Според схолиите към мястото⁶², Аедона (*Славей*) убива сина си Итил вместо сина на Зетовия брат Амфион, на когото завиждала, защото имал шест деца, а тя само две. Възможно е този рядък мотив да е проекция на историята за Ниоба, майка на децата на Амфион. Според наблюденията на Фаулър, жалбата на славея по погубеното ѝ дете е присъща на атическата версия на разказа, в който майката умишлено убива детето си, за да накаже баща му (Fowler, ad loc.). Не може да се каже дали става дума за смесване на различни версии на митологическия разказ, защото ако имаше такава, вероятно и генеалогията на славея щеше да бъде различна.⁶³

⁵⁶ „И оттогава наричана в къщи била Клеопатра/ с името на Алкиона, понеже и нейната майка/ имала същата участ на морската птица злочеста:/ плакала горко, когато сам бог Аполон я отвлякъл.“

⁵⁷ „Щерката на Пандарей — бледожълтият славей, когато/ новата пролет настъпи, така се залива с напеви, / кацнала върху върхари на кичести клони дървесни,/ и постоянно мени многозвучните жалостни трели —/ плаче за милия Итил, когато роди на цар Зета,/ но заслепена сама тя прободете с медта безпощадна.“

⁵⁸ „... страшния мъж, на когото, да можех, / дълбоко в черния дроб бих се впила и бих го изляла!“

⁵⁹ Подробен преглед на вариантите на митологическия разказ за славея и сестра ѝ ластовицата виж в Калфина (2021).

⁶⁰ В която антагонист е вероломният тракийски цар Терей. Тази версия на мита е разработена от Софокъл в незапазената му трагедия *Терей*.

⁶¹ С изключение на някои спорадични споменавания, лишени от каквито и да било детайли, срв. напр. Павзаний IX. 5. 9.

⁶² Вж. Fowler (2000/2013, ad loc.).

⁶³ В *Илиада* и *Одисея* има немало очевидно привнесени епизоди и елементи на разказа, плод на късни редакции. Споменаването на определено селище в най-знаменателните произведения на старогръцката литература е било въпрос на изключителен престиж в античността. Включването в *Каталога на корабите* например е източник на безспорен символен капитал (Dowden 1992, 67). Доудън допуска, че присъствието на Атина и Саламин в списъка с корабите на обединените гръцки сили е плод на вторична атическа редакция на поемите. Ако подобна намеса имаше и в разказа за славея, вероятно той щеше да бъде в по-популярната в по-късно време атическа версия.

По-късно в поемата Пандарей и дъщерите му отново са споменати (*Од.* XX. 66-78), но вероятно става дума за различен персонаж⁶⁴. Жалбата по детето може да има и различно обяснение в конкретния контекст. Преобразената в славей жена е спомената от Пенелопа при разговора ѝ с все още неузнаваемия в чужд вид Одисей. В този диалог, изтъкан от алузии и премерени заблуди, Пенелопа и Одисей сами се държат – по наблюденията на Гилденхард и Зисос – като митотворци⁶⁵. Царицата недвусмислено показва, че не вярва на измамното самопредставяне на странника в дома ѝ. Той, от своя страна, съчинява нова илюзорна биография, в която вплита редица митологически референции. Възможно е вмъкването на разказа за славея да поставя акцент върху застрашения син на Пенелопа (Gildenhart; Zissos 2013, 44) и в този смисъл да е елемент от иносказателната реторика, с която тя многократно си служи.

- Предполагаемата метаморфоза на Хекуба в кучка е подробно анализирана другаде (Калфина 2016). Разказът за трансформацията на троянската царица е засвидетелстван в много по-късни източници. Съвременните изследователи са склонни да виждат в трагическите разработки на мотива интерпретация на вече съществуващ (още от времето на Омир) наратив. Позицията на автора на настоящия анализ обаче е различна. Допустимо е идеята за метаморфозата да е вдъхновена от думите на Хекуба в *Илиада*, които да не са намек за познат във времето на аеда митологичен разказ. Във военен контекст често се използва животинската образност и метафорика затова и подобна канибалистична заплаха не е прецедентна (Vermeule 1979, 93–94)⁶⁶.
- Третата спомената метаморфоза е тази на Алкиона. Подобно на случая с преобразената в славей жена, и тук анализът е затруднен от почти невъзможното свързване на откъслечното споменаване с популярния мит за преобразената в морска птица Алкиона. Връзката между двете е скръбта от смъртта на съпруга, но тогава споменаването на похищаването от Аполон е обръкващ и ненужен елемент от разказа.

С оглед на бъдещото изследване на мотива за метаморфоза е нужно да отбележим, че в нито един от изброените случаи не присъства мотивът за запазеното съзнание на претърпелия метаморфоза човек.

⁶⁴ Двете момичета са похитени от харпиите, които ги предават като робини на ериините. Няма как обаче да става дума за същия разказ, защото дъщерите на Пандарей са неомъжени, което изключва мотива за детеубийството.

⁶⁵ Gildenhart; Zissos (2013, 44–45).

⁶⁶ Вермиул разглежда няколко подобни заплахи в епоса и стига до заключението, че те са просто реторически похвати, на които не следва да се придава допълнителна митологическа стойност. Подробен прочит на конкретния разказ виж у Калфина (2016).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Илиада и *Одисея* представят метаморфози както на богове, така и на смъртни. Както беше изтъкнато неведнъж, боговете се трансформират, за да постигнат непосредствена цел. В мотива за преобразяването им е пресилено да се търсят следи от религиозни представи или реликти от териоморфни фази от развитието на култова почит. Изказано на езика на битовия прочит, боговете в епоса се трансформират, защото могат.

По-различен е случаят с метаморфозите на хора. По наблюденията на Форбс Ървинг нито в *Илиада*, нито в *Одисея* има трансформации от по-късния тип – мотивирани от милост или наказание. Такива метаморфози присъстват в старогръцката литература от Хезиод насетне и стават особено популярна тема през елинистическата епоха. Обясненията на изследователя за липсата на подобни разкази е, че – от една страна – те не се предполагат от големите теми за войната и пътуването. От друга, епосът е жанр, базиран върху фундаменталното оразличаване между основните категории на съществуване и същност на богове, хора и животни. Основната отлика между първите е неизбежността на смъртта⁶⁷. А метаморфозата представлява своеобразен компромис: тя е напускане на човешкото съществуване без преживяване на смърт. Затова и в границите на жанра, регламентиращ строго тези деления, разказите за метаморфоза е логично да бъдат пропуснати⁶⁸.

Към този анализ може да се добавят още някои наблюдения.

- Доколкото Омировият епос представя непосредствено човешката метаморфоза, той я изобразява като временна и обратима. Трансформацията може да е резултат от магическо действие: както в случая с богинята Кирка. За да се реализира, се използват типични за магията средства: жезъл, вълшебна отвара, словесни заклинания. Част от тях са необходими и за обратната промяна на преобразените човеци.

Другият вариант на метаморфоза е директно причинената от боговете: например вкаменяването на съгражданите на Ниоба от Зевс. Лишеното от детайли описание на конкретната метаморфоза, както и липсата на други засвидетелствания на мотива, отварят пространство за почти метафоричното тълкуване на този разказ. Изявявайки себе си по подобен макабрен начин, Аполон и Артемида стъписват от ужас свидетелите на погрома над Ниобините деца. В този смисъл вкаменяването на гражданите е почти равносилно на вцепеняващия ефект на теофанията в епоса (по Бъкстън).

- *Илиада* и *Одисея* споменават и няколко случая на типичната за по-късните литературни източници човешка метаморфоза, след която човек се трансформира в птица или бозайник. Част от тези загатвания са спорни

⁶⁷ Някои изследователи настояват, че *Илиада* следва да се чете като поема за смъртта или по-точно като поема за смъртността (Vermeule 1979, 97).

⁶⁸ Forbes Irving (1990, 10–12).

(напр. Хекуба), доколкото не е ясно дали зад тях аудиторията на поемите е провиждала вече съществуващи наративи, или – обратното – те са послужили като вдъхновение за създаване на етиологични митове в по-късно време. Други митологични препратки са обърквачи с неясните си детайли (напр. Алкиона). Общото между всички обаче е, че те винаги са опосредствано представени като вътрешен разказ в епоса. Това дистанциране от подобни митологически мотиви позволява епическият разказ едновременно да включва фантазни елементи, но и ги оставя изцяло в полето на реторическите изяви на героите (Gildenhard; Zissos 2013, 41-43).

- Особен вид трансформация е преобразяването на тялото на героя. То се случва чрез даряване на сили, вдъхване на смелост, озаряване на вида. По този начин боговете демонстрират способността си да влияят на човешкия свят. Единственият аспект на човешкия живот, който не е в техните ръце, е лимитиращият маркер на човешката природа – смъртта. Боговете живеят в блаженство на вечно светлия Олимп. Светът на хората обаче е наполовина озарен, наполовина подвластен на мрака, който прибира в дълбините си всички човеци след смъртта им⁶⁹. Омировите светли озарени божества нямат достъп до това безрадостно завършващо продължение на човешкия живот, не могат и да влияят върху него. Техните възможности покриват целия спектър на земното човешко съществуване, но не прекрачват границата, която хората преминават само веднъж. Единственият вариант за досег на боговете със смъртта е способността им да съхраняват мъртвото тяло. То обаче принадлежи на света на живите, дори когато е напуснато от душата ($\psi\chi\eta$) на умрелия човек. Тогава, парадоксално, за него започва да се мисли в цялост, а не като съчленено от отделни елементи⁷⁰. Необратимата човешка метаморфоза никога не се осъществява посмъртно. Тя, сама по себе си, представлява компромисно неумиране на човека. Затова и не намира същинско място в поемите, регламентиращи мястото на смъртния човек в света.

⁶⁹ Идеята за човешкия свят като свят на редуване на мрак и светлина и в този смисъл граничен между обиталището на боговете и на мъртвите е разгърната от Грифин (1980, 162). Самите богове имат нужда от развлечения, но понеже мразят да гледат към Хадес, те се забавляват, като наблюдават човеците (1980, 189).

⁷⁰ Тази идея намира и чисто лексикален израз, доколкото терминът $\sigma\beta\mu\alpha$ се ползва за означаване само на мъртвото тяло.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аристотел (1975) *За поетическото изкуство*. Прев. от стгр. Ничев, Ал. София: Наука и изкуство. (Aristotel (1975) *Za poeticheskoto izkustvo*. Tr. by Nichev, A. Sofia: Nauka i izkustvo.)
- Богданов, Б. (1976) *Омировият епос*. София: Народна просвета. (Bogdanov, B. (1976) *Omiroviat epos*. Sofia: Narodna prosveta)
- Калфина, В. (2021) Сестри, съпрузи, канибали: трансформациите на един митологичен разказ в старогръцката драма. В: *30 години специалност Културология*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 259–270. (Kalfina, V. (2021) *Sestri, sapruzi, kanibali: transformaciite na edin mythologichen razkaz v starogryckata drama*. In: *30 godini specialnost Kulturologia*. Sofia: Universitetsko izdatelstvo “Sv. Kliment Ohridski”, 259–270)
- Калфина, В. (2008) *Разказът за Кирка в Одисея* [онлайн] Прегледано на 30.04.2023. Достъпно на: https://liternet.bg/publish23/v_kalfina/razkazyt.htm (Kalfina, V. (2008) *Razkazyt za Kirka v Odisseia* [online] Accessed 30.04.2023. Available at: https://liternet.bg/publish23/v_kalfina/razkazyt.htm)
- Омир (1969) *Илиада*. Прев. от стгр. Милев, Ал., Димитрова, Бл. София: Народна култура. (Homer (1969) *Iliad*. Tr. by Milev, Al., Dimitrova, Bl. Sofia: Narodna kultura)
- Омир (1971) *Одисея*. Прев. от стгр. Батаклиев, Г. София: Народна култура. (Homer (1971) *Odisseia*. Tr. by Batakliev, G. Sofia: Narodna kultura.)
- Старогръцки митографи (2015) Съст. и ред. Славова, М. Прев. Славова, М., Калфина, В., Драгнев, Д. Пловдив: Фондация *Българско историческо наследство*. (Starogrycki mythographi (2015) Slavova, M. (ed.) Tr. by Slavova, M., Kalfina, V., Dragnev, D. Plovdiv: Fondacia Bylgarsko istorichesko nasledstvo.)
- Bevan, El. (1989) Water-Birds and the Olympian Gods. *The Annual of the British School at Athens* 84, 163–169.
- Bremmer, J. (1983) *The early greek concept of the soul*. New Jersey: Princeton University Press.
- Buxton, R. (2009) *Forms of Astonishment. Greek Myths of Metamorphosis*. New York: Oxford University Press.
- Dindorf, W. (1855) *Scholia Graeca in Homeri Odysseam: Ex Codicibus aucta et emendata*. Tomus I/Tomus II Oxonii: E typographeo academico.
- Dirlmeier, Fr. (1967) *Die Vogelgestalt Homerischer Götter*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Dodds, E. R. (2004) *The Greeks and the Irrational*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press. First edition: California: University of California Press, 1951.
- Dowden, K. (1992) *The Uses of Greek Mythology*. London and New York: Routledge.
- Edmunds, L. (ed.) (1990) *Approaches to Greek Myth*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Erbse, H. (1986) *Untersuchungen zur Funktion der Götter im Homerischen Epos*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Fernandez-Galiano, M. (1992) Book XXII: Commentary. In: Russo, J., Fernandez-Galiano, M., Heubeck, A. (eds.) *A commentary on Homer's Odyssey Vol. III. Books XVII–XXIV*. Oxford: Clarendon Press.

- Forbes-Irving, M. P. C. (1990) *Metamorphosis in Greek myths*. Oxford: Clarendon Press.
- Fowler, R. (2000/2013) *Early Greek Mythography*. (Vol. I: Texts., Vol. II: Commentary.) Oxford.
- Gladstone, W. E. (2008) *Homer*. BiblioLife.
- Griffin, J. (1980) *Homer on life and death*. Oxford: Clarendon Press.
- Hainsworth, J. B. (1988) Book V: Commentary. In: Huebeck, A., West, S., Hainsworth, J. B. (eds.) *A commentary on Homer's Odyssey. Vol. I Introduction and books I–VIII*. Oxford: Clarendon Press.
- Janko, R. (1992) *The Iliad: a commentary. Volume IV: books 13–16*. Cambridge University Press.
- Kalfina, V. (2016) Hecuba's Metamorphosis into a Dog: Toponymic and Literary Dimensions. *ÉTUDES BALKANIQUES* LII (1), 77–83.
- Kearns, E. (2007) The Gods in the Homeric epics. In: Fowler, R. (ed.) *The Cambridge companion to Homer*. New York: Cambridge University Press, 59–74.
- Kirk, G. S. (1990) *The Iliad: a commentary. Volume II: books 5 – 8*. Cambridge University Press.
- Nestle, W. (1942) *Vom Mythos zum Logos*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Pontani, F. (2007) *Scholia Graeca in Odysseam. Ed. F. P. Vol. I Scholia ad libros α–β*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Segal, Ch. (1992) Bard and Audience in Homer. In: *Homer's Ancient Readers. The hermeneutics of Greek epic's earliest exegetes*. Princeton: Princeton University Press.
- Vermeule, E. (1979) *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Vermeule, E. (1974) Götterkult. *Archaeologia Homerica* III (V) Hrsg. Fr. Matz und H-G. Buchholz. Goettingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- West, St. (1988) *Book I: Commentary*. In: Huebeck, A., West, S., Hainsworth, J. B. (eds.) *A commentary on Homer's Odyssey. Vol. I Introduction and books I–VIII*. Oxford: Clarendon Press.