

ПЕСЕНТА НА ЦИКАДИТЕ И МИТЪТ ЗА ПОЕТА

Дияна Николова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Дияна Николова. Песня цикад и миф о поэте

В текста се разглежда мифологема „цикада“ и нейното присъствие в античното изкуство и в литературата на Сребряния век. Цикада още в Античността става символ на поета, аполлоново изкуство, музика, песен. Тя неразрывно е свързана с буколическия локус, с *otium* на творца. Античната идея за цикада и нейната връзка с медът – пчелата – песен, с Ерос, с идеята за време и за творческо безсмъртие се проследява през призмата на творчеството на Хомер, Хезиод, Платон, еллинистичните и римските поети. Изследва се присъствието на цикада в културата на Сребряния век с оглед на вариантите на превод на лексема *téttiξ* на руски език през периода XVIII – XX вв. (до първото поколение на руските авангардисти).

Ключови думи: цикада (*téttiξ*), кузнечик, куранта, Анакреонт, Платон, Каллимах, Феокрит, Я. Полонски, Вяч. Иванов, М. Кузмин, М. Волошин, В. Хлебников

Diyana Nikolova. The Song of Cicadas and the Myth of the Poet

The text examines the “cicada” myth and its presence in the literature and art of the Silver Age. Since Antiquity the image of the cicada was conceived as a symbol of the poet, of Apollonian art, music and song. It was also steadily associated with the bucolic locus, with the *otium* of the artist. The argument traces the ancient idea of the cicada and its connection with honey – bee – song, with Eros, love, with the idea of time and creative immortality in the works of Homer, Hesiod, Plato, alongside other Hellenic and Roman artists. Its place and presence in the culture of the Silver Age is analyzed in view of the various translation choices related to the token lexeme *téttiξ* among Russian artists from the 18th until the 20th century (up to the first generation of the Russian avant-garde).

Key words: cicada (*téttiξ*), Grasshopper, A striking clock, Anacreon, Plato, Callimachus, Theocritus, Y. Polonsky, Vyacheslav Ivanov, M. Kuzmin, M. Voloshin, V. Khlebnikov

Античната култура говори за музическата одареност на поета, за сладостта на песента и любовта през образа на цикадата, превръщайки я във важен митопоетически концепт много преди активната ѝ употреба в буколическите жанрове, трайно обвързали я с твореца, с поета и музиканта, с „литературния пастир“. Цикадата е натоважена със специфични значения в старогръцката култура – при Омир и Хезиод, в мита

за Титон и обработката му в архаическата лирика, в мита за китареда Евном и делфийските цикади, при Платон, при елинистическите поети и античните митографи, в античните романи, при римските буколици. Цикадата става символ на поетическото *téchne*, на творческото безсмъртие. Трайно присъства и в разгърнатите описания на *locus amoenus* от Античността до XX век, при градежа на концепта *otium*.

Този текст се фокусира върху присъствието на цикадата в античната култура и при поетите от Сребърния век. Преводаческите избори на лексемата „цикада“ (τέττιξ) са различни не само в българската, но и в другите literatury и това е свързано с културния контекст, със степента на рецепция на античната литература в съответната приемна среда. За това ще става дума и насетне в настоящото изследване. На български „цикада“ се превежда с *жътварче* и най-често с *щурец*, както е в преводите на Омир, Хезиод, Алкей, Платон, Аристотел, Теокрит, Страбон. В изданието на *Реторика* (Аристотел 1993, II. 21.8, III. 11.6, прев. Ал. Ничев) цитираната два пъти фраза от Стезихор¹ е преведена като „жътварчетата ще пеят за себе си от земята“ (Аристотел 1993: 137, 178). На английски тази апофтегма е преведена с *grasshopper* (скакалец): „the grasshoppers will sing to themselves from the ground“², а на руски език изборът е *цикада* (Аристотел 2000: 68, 95). Най-често за „цикада“ преводачите избират *щурец*, *кузнечик*, *сверчок*, *коник*, *кобылка*, *стрекоза*, *grasshopper*, *tree cricket* (и в диалози на Платон като *Федър*, където τέττιξ се превежда с *grasshopper*). В превода на *Дела и дни* на Хезиод от Грегъри Наги в белжка 11 към стих 582 Наги уточнява, че с *grasshopper* погрешно се замества *cicada* (Наги 1982). В съответната приемна културна среда тези преводачески избори се променят във времето и съобразно с разбирането за жанр³, и с оглед на диференцирането на отделните пеещи насекоми и

¹ Αριστοτέλης, Ρητορική, 1395a: οἷον εἴ τις λέγει ὅπερ Στησίχορος ἐν Λοκροῖς εἶπεν, ὅτι οὐ δεῖ ὕβριστάς εἶναι, ὅπως μὴ οἱ τέττιγες χαμόθεν ᾄδωσιν. Подчертаното в цитата е от мен, Д. Н.

² Аристотел 1926. Текстът е наличен в Perseus Digital Library. Старогръцките и римските автори също са цитирани по дигитализираните класически издания в тази библиотека.

³ Пример за това е и лексемата „свирель“, с която в руската литература се предават наименованията на инструментите авлос (αὐλός), сирикс (σῆριγξ), лат. *salamus*, *avena*. Тази лексема се обвързва трайно с любовната элегия и с буколическата литература и за разлика от „дудка“ не се свързва с ниския стил. Митът за сирикса на Пан представя и Аполон Майков (*Свирель*, 1840). През XIX век примерите за обвързването на *песня* – *сладкая свирель* са много в руската поезия. Сред тях е *Блаженство* (1814) на Пушкин: „В роще сумрачной, тенистой, / Где журча в траве душистой, / Светлый бродит ручеек, / Ночью на простой свирели / Пел влюбленный пастушок...“ („В горичка сумрачна, сенчеста, / където, ромолейки в тревите ароматни, / тича светъл ручей, / през нощта на проста свирка / пее влюбено пастирче...“). Цит. по Пушкин 1999: 49. Преводите от руски език в настоящия текст са мои, Д. Н. Те са буквални, целят да предадат максимално точно значението, а не ритъма и метриката на оригинала.

натоварването им с определено значение в литературните творби, както и при процеса на проникване на разговорни и диалектни думи в литературния език. По отношение на преводаческите избори (различни в отделните културни периоди и национални литератури) следва да се отбележи и още една трудност. Тя е свързана със степента на активност на преводната рецепция на антични творби в съответната култура, както и с аудиторията, която ги познава и ползва в оригинал и превод⁴. Открояването на цитат и на важни лексеми в текста предполага и „преноса“ им в съответния национален културен контекст, търсенето на лексикални съответствия и намирането на текстуални еквиваленти. Цитирана фраза, стих, лексема следва да бъде забелязана и в преводния текст, при това – като се запази смисълът и експресивността на оригинала.

Когато става дума за старогръцки и латински наименования на насекоми като *цикада*, както и на антични духови музикални инструменти изборът отново предполага съобразяване със съответната литературна традиция. Затова „свирка“ (на руски „свирель“) е преводачески избор за авлос, сирикс и другите антични флейтови инструменти⁵, а щурец, скакалец, жътварче, стрекоза, кузнечик, сверчок, grasshopper, tree cricket – за цикада (τέττιξ, cicada). Тези кратки въвеждащи уточнения предполагат и необходимостта от цитиране на оригинала спрямо преводното битие на античните текстове, за да се открият функциите на *цикадата* при градежа на мита за поета демиург.

Още в старогръцката култура се съгражда и нормира устойчивият образ на това насекомо – със специален статут в поетически и философски, а не в ентомологичен план. От тази гледна точка *цикадата* е различна от щурец, скакалец, водно конче и други насекоми, които присъстват в разгърнатите природни описания на *locus amoenus* в античната литература.

Митологемата цикада.

Песента на цикадите и поетическото τέχνη

Още при Омир мъдростта и сладкодумието на троянските старейшини са оприличени на гласа на цикада (*Илиада*, III. 150-152):

⁴ Това вероятно обяснява и липсата на образа на *цикадата* като символ на поета и творческата демиургия в българската литература. Преводната ни рецепция на антични творби е особено слаба най-вече по отношение на елинистическата литература, а преводаческите избори за *цикада* като „щурец“ не открояват специфичния семантичен ореол на τέττιξ, cicada.

⁵ За разлика от руския език, където „свирель“ е общо наименование на дървени духови инструменти, на български такова общо понятие няма. Употребяват се свирка, дудук, цафара (овчарска свирка), пищялка, кавал. Доколкото в българския книжовен език от глагола „свиря“ се образуват и съществителните „свирец“, „свирня“, „свирка“, в много от преводите на антични текстове изборът също е „свирка“.

γῆραι δὴ πολέμοιο πεπαιγμένοι, ἀλλ' ἀγορηταὶ
ἔσθλοί, **τεττίγεςσιν** εὐοικότες οἳ τε καθ' ὕλην
δενδρέω ἐφεζόμενοι ὅπα λειριόεσαν ἰεῖσι: (Ιλιάς, III. 150-152)

Старост отдавна им пречеше в лютите битки да влизат,
ала отлични оратори бяха тъй, както **щурците**
сгушени в шумата, где то най-сладостни звуци занизват. (*Илиада*, 1976: 70)⁶

При Хезиод такова е определението за гласа на Музите – „сладкият звук [...] като лилия нежен“ (*Теогония*, 39-41) е сравняван с цикадата, която „звънко лее безспирна и сладостна песен“ (*Дела и дни*, 583). При Аристотел в *Реторика*, както и в трактата на Деметрий *За стила* като пример за изящен стил се дават поетически текстове, в които присъства песента на цикадата. При Деметрий (III. 142): πτερύγων δ' ὕλα κακχέει λιγυρὰν αἰοιδάν, ὅπποτα λόγιον κάος γὰν ὀμπλεπτάμενον καταύει („под крилето излива звънката песен, когато огнената жар се разстила по земята“). Макар някои коментатори да сочат като първоизточник на този стих Сафо, повечето го свързват с Алкей (фр. 347 Lobel-Page)⁷. При Хезихий (*Hesychian Lexicon*) са засвидетелствани детайлно употребите на лексемата „цикада“, включително и наименованията ѝ в различните старогръцки диалекти. Сред тях е и καλαρίς – от κάλαμος (тръстика), което я обвързва активно с буколическия топос (при Теокрит X. 18 – καλαμαῖος), с парадигмалния любовен мит за Пан и Сиринга. Този многозначен образ (на цикадата) ще се разгърне и в посока на *пастирска песен* с образа на пастира Титир, пеещ по-сладко и по-звънко от цикада (Теокрит, I. 148).

Епитетът *звънкогласна* се формира през ἤχέω (дор. ἀχέω) – „звуча, звъня“. Още при Хезиод се появява „звънкогласна цикада“ (ἤχέτα τέττιξ), която „звънко започне да лее безспирна и сладостна песен“ (*Дела и дни*, 582). Насетне цикадата се антропоморфизира именно по линия на *песента, музическия дар, поета музикант* и ще е изобразявана с китара, сиринкс, авлос, както и в песенен агон с други същества.

При елинистическите поети буколическите агони градят поетически йерархии между пастирите съобразно с музическия им дар. По аналогичен начин се представят песенните надпявания между птици и насе-

⁶ Маркирането на думи в цитатите е мое, Д. Н. В бележка 7 към стих 151 в българското издание на *Илиада* се съдържа следното странно разяснение: „Някои тълкуватели смятат, че тук под „щурци“ се разбират особен вид насекоми, които са вече изчезнали“ (Омир 1976: 485).

⁷ Номерацията е по академичното издание на Лобел и Пейдж (Lobel-Page 1955). Относно хипотезите за авторството на този фрагмент вж. Алкей 2013: 78 – 79, Либерман 1992: 45 – 47.

коми. Уменията на пастира в амебейния агон при Теокрит често се оприличават на песента на цикада спрямо звука на други насекоми: оса (σφήξ) бръмчи срещу цикада (V. 28-29)⁸, жаба (βάτραχος) се състезава с щурец, със скакалец (ἄκρις):

[...] и не мисля
с песни си да победа Сикелид знаменити от Самос,
нито Филет, че пред тях съм аз жаба, що пей пред щурците (VII. 39-41)⁹

В аналогичен режим е и съпоставката между сврака (κίσσα) и славей (ἁηδών), между Аполоновата птица – лебеда (κύκνος), и папуняка (ἔλωψ):

Свраките, Лаконе, в бой срещу славей не бива да влизат,
нито папуняк със лебед (V. 136-137)¹⁰

Ерудитската игра с ἔλωψ има характера не само на комично сравнение между Аполоновата птица и папуняка. Тя е много характерна за елинистическата литература при градежа на образа на поета и в случая отправя към по-малко известни етиологични митове. Името на птицата папуняк (ἔλωψ) е свързано и с митическия цар Епопей (Ἐπωπεύς), и с Терей (Τηρέυς), превърнат в папуняк (Аполодор, III. 14. 8), който продължил да издава същите звуци като в момента на метаморфозата – „Пу“, т.е. „Къде?“ (Аполодор 1992: 116 – 117, 183).

Сред звънко пеещите насекоми и птици привилегировано и специално място има **цикадата**. Тя е обвързана с **поетическото вдъхновение** и с **любовта** (любовната нега) още при Хезиод, преди в идилията на Теокрит да се разгърнат трайно аналогични описания (в идилии I и VII).

Щом разцъфти ангиναрът и седнал в дървото, щурецът¹¹
звънко започне да лее безспирна и сладостна песен
изпод крилете си в дните томящи на лятната жег,
тъкмо тогаз са най-тлъсти козите и виното – пивко,
най-похотливи жените и най-маломощни мъжете,

⁸ Βουκολιασταὶ Κομάτας καὶ Λάκων:

Κομάτας:

ὅστις νικασεῖν τὸν πλατίον ὡς τὸ πεποίθεις,

σφῶξ βομβέων τέττιγος ἐναντίον. ἀλλὰ γὰρ οὐ τοι (V. 28-29)

⁹ Σικελίδαν νίκημι τὸν ἐκ Σάμῳ οὔτε Φιλητᾶν
ἀεῖδων, βάτραχος δὲ ποτ' ἀκρίδας ὥς τις ἐρίσδω. (VII. 40-41)

¹⁰ οὐ θεμιτὸν Λάκων ποτ' ἀηδόνα κίσσας ἐρίσδειν,
οὐδ' ἔλωπας κύκνοισι: τὸ δ' ὃ τάλα ἐσσι φιλεχθής.

¹¹ В оригинала – цикада, τέττιξ (ст. 582): ἡμος δὲ σκόλυμός τ' ἀνθεῖ καὶ ἡχέτα τέττιξ

Сириус щом изсуши коленете им, още главите,
зной пък опърли телата; но нека тогава да има
вече и сянка дълбока, и вино библинско, и още
бяла погача, и с тях от козата последното мляко,
мръвки от пасла в леса и нераждала нивга телица,
още от първи козлета; и вино искрящо тогава,
в сянката седнал, да пия, сърцето си с гозби наситил,
свойто лице към Зефира, навяващ прохлада, обърнал,
също към буйния, чистия, вечно струящия извор.

(Хезиод, *Дела и дни*, 582-595)

След това и в диалозите на Лукиан се появяват директни отпратки към буколическия locus amoenus. Разпознаваме цитат от Платон (*Федър* 230 b-c) присъства в *Два вида любов* (Ἐρωτες, 18):

Чудесно място човек да се прислони. Защото тоя платан е и висок, и доста широка сянка хвърля. Прекрасна е и тая стройна върба, дето стеле сянката си редом. [...] Звучният летен ромон приглася на хора на шурците¹².

(Платон 1982: 495)

Скоро намерихме местенце, където тясно преплитащите се клони хвърляха гъста сянка и можеше да се отдъхне от летния зной. „Ето приятно място – казах аз. – И цикадите звънко пеят в листака над главите ни.“

(Лукиан)¹³

Интересно борава с наследената традиция римският поет Немезиан (III в.). В неговата първа еклога описанието на буколическия локус два пъти е свързано с *тишина*, с безмълвна горичка, т.е. с липсата на природни шумове и звуци на птици и насекоми, които да пречат на песента на пастирите¹⁴. Пастирите дирят приятно място за песните си и Титир заявява, че трябва да отидат под сянката на брястове и букове, където шумоленето на бора, причинено от вятъра, да не им пречи. Макар и интересен, този пример си остава частен случай по отношение на жанровия канон. Като цяло в античната литература буколическият локус е акустично извайван – огласян е от нежно шептящи дървета, от ромон

¹² В оригинала – „хора на цикадите“ (θερίνον τε καὶ λιγυρὸν ὑπὸ χεῖ τῶ τῶν τεττίγων χορῶ.)

¹³ Цит. по превода на Н. П. Баранов (Лукиан 2001). В оригинала:

ἐπεὶ δ' ἤκομεν εἰς τι συνηρεφὲς καὶ παλίνσκιον ὥρα θέρου ἀναπαυστήριον, Ἡδύς, εἰπὼν, ὁ τόπος, ἐγὼ, καὶ γὰρ οἱ κατὰ κορυφὴν λιγυρὸν ὑπὸ χροῦσι τέττιγες, ἐν μέσῳ πάνυ δικαστικῶς καθεζόμεν αὐτὴν ἐπὶ ταῖς ὀφρύσιν τὴν Ἠλιάϊαν ἔχων.

¹⁴ В оригинала:

Dum fiscella tibi fluviali, Tityre, iunco
textitur et raucis immunia rura **cicadis**,
incipi, si quod habes gracili sub harundine carmen
compositum. nam te calamos inflare labello
Pan docuit versuque bonus tibi favit Apollo. (I. 1-5)

на вода и звънките песни на птици и насекоми, сред които неизменно присъстват цикадите. Пример за този оноματοпоетически език е седма идилия на Теокрит с разгърнатия буколически пейзаж (VII. 131 и сл.). На прохладно място със студена вода сред меката трева бърборят шурци (Теокрит, V. 34)¹⁵, неуморно пеят цикади и жужат пчели, но за *божествения глас на поета* се говори през *песента на цикадата*.

Песента на цикадите и любовта

Песента на цикадите е обвързана не само с Хеликон и Парнас. В архаическата лирика тя съпровожда любовния копнеж, което логично я прави важен поетически образ и в идилията на Теокрит, и в елинистическата поезия като цяло, насетне и в романа на Лонг *Дафнис и Хлоя*.

Диалогът между лириците е започнал много преди елинизма. В достигнал до нас фрагмент от Алкей има реплика към цитираното по-горе описание на Хезиод за любовната нега, обхващаща човека, когато изгрява Сириус (т.е. през юли, в началото на лятото) – сладката песен на цикадата, носеща се от дърветата в летния зной, е звънка и тъжна, съзвучна с любовното чувство (фр. 347)¹⁶.

Този метафоричен образ на любовната страст е разгърнат и при Ибик, който говори за *жарка страст* (ἄζαλέας μανίασιν, фр. 286. 10-11), употребявайки Хезиодовия епитет за *зной*, за жарко лято (Σείριος ἄζει)¹⁷, както се среща и при Алкей (фр. 347. 5-6). При Ибик любовта традиционно е представена чрез пролетта и цъфтящи кидонски ябълки, лози, ручей сред поляни и на този locus amoenus е противопоставена опустошителната любовна страст, оприличена на Борей. Любовта е *игра*, *състезание*, в което побеждава Ерос (I. 97-98), и *огнена жар*, с която Афродита изгаря влюбения

¹⁵ *Комат и Лакон* (Βουκολιασταὶ Κομάτας καὶ Λάκων), V. 32-34:

τεῖδ' ὑπὸ τὰν κότινον καὶ τάλσεα ταῦτα καθίζας.
ψυχρὸν ὕδωρ τοῦτεϊ καταλείβεται: ὧδε πεφύκει
ποία χά στιβὰς ἄδε, καὶ ἀκρίδες ὧδε λαλεῦντι.

(„тук под маслината дива да пееш, под тия дървета; / студена вода тук отсам все клокочи, моравата тук има, / и туй легло от листа; и шурци тук цвърчат непрестанно“ – Теокрит 2010: 29). В стих 34 – λαλεῦντι (от λαλέω – „бърборя“). Използва се и за звуците, издавани от насекоми и животни – в случая на скакалци (ἀκρίδες).

¹⁶ Алкей (фр. 347 Lobel-Page): τέγγε πλεῦμονας οἶνω, τὸ γὰρ ἄστρον περιτέλλεται / ἃ δ' ὄρα χαλέπα, πάντα δὲ διψαῖσ' ὑπὰ καύματος, / ἄχει δ' ἐκ πετάλων ἄδεα τέττις / ἀνθεὶ δὲ σκόλυμος· νῦν δὲ γύναικες μιαρῳτάται, / λέπτοι δ' ἄνδρες, ἐπεὶ <δὴ> κεφάλαν καὶ γόνα Σείριος / ἄσδει.

Стих 586 при Хезиод, описващ любовната нега при мъжете и жените, Алкей разгръща с леки изменения: λέπτοι за мъжете (от λεπτός – „слаб, сух“), μιαρῳτάται за жените (като „нечисти“, т.е. похотливи, съблазнителни). Вж. Алкей 2013: 79. Фрагментът на Алкей е преведен от Б. Георгиев – вж. Антична поезия 1970; руския превод на В. Вересаев вж. в Елински поети 1963: 291.

¹⁷ Хезиод, *Дела и дни*, 587-588 („Сириус щом изсуши коленете им, още главите, / зной пък опърли телата...“ (Хезиод 1988: 67).

(VII. 55-56). Така песента на цикадите в знойния летен ден устойчиво се обвързва с любовната нега, с любовната песен, а от Теокрит насетне – и с „литературния пастир“ включително през едно от наименованията на цикадата – καλαμίς (καλαμαῖος при Теокрит), свързано и с етиологичния мит за юношата Каламос (Κάλαμος), превърнат в тръстика¹⁸, както и с инструментите авлос и сирикс, отправящи към мита за Пан и Сирина (σῦριγξ – сирикс, Σύριγξ – Сирина), а насетне и с духовите инструменти salamus, avena, tibia, fistula, harundo при Вергилий, Овидий, Немезиан.

Митът за цикадите

Мита за цикадите представя Платон във *Федър* (259 b-e). Някога те били хора, но загинали, слушайки с възхита омайните песни на Музите, защото забравили да се хранят. Превърнали се в цикади и получили тоя дар от Музите – от раждането до смъртта си да пеят, а след това да съобщават на Музите кой човек коя от тях почита най-много. В диалога на Платон не става дума само за етиологичен мит (каквито митове обичат да обработват след това александрийските поети), а за творческата демиургия и за смисъла на философските занимания, свързани с Калиопа и Урания. Платоновият Сократ казва, че цикадите пеят в знойния ден над главите на събеседниците и следят дали те разговарят или поради леност на мисълта дремят като овце по обед край извора (*Федър*, 259 c-d). Цикадите са наречени и пророци на музите (Οἱ Μουσῶν προφῆται – *Федър*, 262d): „Навярно и музините пророци, певците над главите ни, са причина да ни се вдъхне тоя дар“ (Платон 1982: 536).

Аристотел също дава описание на цикадите, следвайки митопоетическите представи за тях като *чисти* и *божествени* същества. Те нямат уста, а хоботче, подобно на език, и чрез него се хранят само с роса, като я усвояват напълно, без да отделят нищо след това (*История на животните*, IV. 7. 77¹⁹). И насетне тази представа се запазва и гради устойчивия образ на цикадата като специално насекомо – в поетически и философски план. При Вергилий цикадите също се хранят само с роса, а техните песни са вечни, както и славата на Дафнис (еклога V. 77-78):

Докато мащерка кърми пчелите, росата **щурците**,
твоего име и чест, и прослава ще траят навеки.

(Вергилий 1980: 40)

¹⁸ Този мит по-късно пресъздава и Нон, *Деянията на Дионис* (Διονυσιακά, XI. 370 – 490). Вж. руския превод в: Нон 1997. Каламос (син на речен бог) е влюбен в Карпос (Καρπός, лексемата означава „плод“) – син на Зефир и нимфата Хлорида (Χλωρίς), превърната после в богинята Флора.

¹⁹ Вж. Аристотел 1996.

И в една анонимна епиграма (AP VII. 196), поместена първо в антологията на Мелеагър, става дума за звънкогласната и опиянена от капките роса цикада, която пее като лира и песента ѝ радва горските нимфи, а лирическият говорител се надява да избяга от Ерос и да си отпочине в летния следобед под сянката на чинар. Цикадата отново е звънкогласна (ἀχήμενός τέττιξ). Този епитет отправя и към музикалния аспект на звуците ѝ – чист, звънък, пронизителен, чуруликаш (дор. ἀχέω, йон. ἤχέω – „звуча, звъня, пея“). Епиграми на Посидип (AP XII. 98), на Антипатър (AP IX. 92) и на Памфил (AP VII. 201) също са посветени на цикадата. Антипатър (поет от кръга на Луций Калпурний Пизон) отново огласява устойчивата представа, че цикадите, когато са опиянени от росата, пеят по-звучно от лебедите, както поетът пее за благодетелите си.

Елинистическата поезия обвързва трайно **поета с цикадата** в посока, която ще концептуализират и римските автори, и творците от Ренесанса до XX век, при които otium на твореца и voluptas (ἡδονή) са свързани с музически занимания в идилично природно пространство. В пролога към *Причини* Калимах оприличава себе си на цикадата, която пее и се храни само с небесна роса (Αἴτια, fr. 1. 20-33) и която е безсмъртна, подобно на поета, обичан от Музите. Калимах оповестява „казаното“ му от Аполон – поезията трябва да е нежна, изящна като звънката песен на цикадите, а не груба като гласа на магаре²⁰. И Теокрыт сравнява песента на пастирите със звънката песен на цикадите.

Цикадата работи в още един важен смислов режим, отправящ към любовния сюжет за **Титон и Еос** (Ἑως – Зора). Той е свързан и с мотива за **безсмъртието**, с темите за времето, старостта и смъртта, огласени още в архаическата лирика. Митическата фабула е следната: богинята на зората се влюбва в младия троянски принц Титон (Τιθωνός) и измолва от боговете безсмъртие за любимия си, но не и вечна младост. Накрая старият Титон се превръща в цикада, тъжно пееща зад вратата в покоите на Еос²¹. От него остава само *гласът, песента* – символ и на любов, и на безсмъртие. Митическите версии за Титон го представят като млад и красив юноша – *пастир, китаред*. За разлика от Ганимед, обожествен по волята на боговете и дарен с вечна младост, Титон е безсмъртен, но старее. Мотивът за старостта като зло и най-тежка човешка орис се разгръща още при Хезиод и при архаическите лирици. Присъства при Сафо (фр. 58) и Мимнерм (фр. 4) и през мита за Титон, надарен с безсмъртно зло – със старост, по-страшна от смъртта.

²⁰ Фр. 1. 29-30. Руския превод на *Причини* (Пролог, 29-38) вж. в сб. *Елински поети*, 1999.

²¹ Според логографа Хеланик самата богиня превръща Титон в цикада (Hellanicus. FGrHist. 4 F 140, цитирано по Фокнър 2008: 276).

Старостта може да бъде отхвърлена като стара кожа (γῆρας) и да настъпи обновление, метаморфоза. Лексемата γῆρας означава и *старост*, и *кожа* (на змия) и в този смисъл отпраща към мотива за подмладяването. При Калимах в *Причини* (фр. 1. 32-38) се появява като желание на поета да отхвърли старата си кожа подобно на цикада. Тежестта на старостта е оприличена на Енкелад (Εὐκέλαδος) – гигант, хвърлен под вулкана Етна. В този откъс от пролога образът на старостта е свързан с мотива за *поетическо безсмъртие*, представено през цикадата и божествената песен, както и през избора на поета. Според Калимах той не трябва да е обвързан с материални изгоди и слава. Онези, които от младостта си са любими на Музите, остават такива и когато им побелеят косите, заявява той.

Има много основания цикадата да се превърне във важен поетически концепт още при елинистическите творци и трайно да се настани в *locus amoenus*, в буколическите жанрове, в любовната элегия, епиграмата, в епитафии за насекоми и животни. Тя е мислена като чисто създание, небесно, духовно (храни се само с роса), свързано с Музите; пее звънко и сладко, а трелите ѝ се асоциират с любовната нежа и жаркия летен ден. Ражда се в земята и тази нейна хтонична природа я свързва както със смъртта, така и с безсмъртието – и в мита за Титон, и в Платоновия разказ, където Музите дават безсмъртие на цикадите заради умението им да ценят изкуството, да се възхищават на музическите песни. Цикадата обитава „приятно място“, красиво и потопено в щастливо „безвреме“ – като в копнежа на поета да е далече от социалните трусове на съвремението, в един идиличен локус, трайно обвързан и с пастира в многото му митопоетически значения, с които го изпълва античната култура.

Обвързването на цикадата с музиканта и поета присъства и в мита за китареда Евном и делфийските цикади. Разказан е накратко при Страбон (*География* VI. 1.9) и обстойно при Климент Александрийски в *Протретики* (Προτρετικὸς πρὸς Ἑλληνας, ок. 195 г.). Позовавайки се на Тимей, Страбон предава историята за музикалното състезание между китаредите Аристон и Евном, проведено на Питийските игри. Победата на Евном отбелязали в Локрида със статуя, изобразяваща го с китара и цикада на струните ѝ²². В първа глава на *Протретики* Климент Александрийски обстойно разказва мита за локриецца Евном, който свирел на лира в часа на зноя, когато цикадите пеели под листата, нагreti от слънцето. Когато се скъсала една от струните му, цикада долетяла и започнала да свири, заменяйки липсващата струна. И не песента на Евном призовала цикадата, а тя

²² В българския превод на Страбон цикадата е преведена като *циурец*. Руският преводач на *География* (Г. Стратановски) запазва в превода *цикада*, следвайки оригинала: ἐδεῖκνυτο δ' ἀνδρὶας ἐν Λοκροῖς Εὐνόμου τοῦ κιθαροῦδοῦ τέττιγα ἐπὶ τὴν κιθάραν καθήμενον ἔχον.

по своя воля долетяла и запяла, подражавайки на музиката му. Насетне тази история ще бъде и илюстрирана в сборниците с емблеми, пример за което е *Емблеми* на Андреа Алчиато (*Emblemata*, 1531). Илюстрациите са придружени с текста „Musicam Diis curae esse“ („За музиката се грижат боговете“) и с посветителната епиграма, известна от *Anthologia Graeca*²³.

Още в Античността и музикален жанр е назван по песента на цикадите – **теретизма** (τερέτισμα, от терέτιζω – „пея като цикада, чуруликам, тананикам“). Терминът се появява първо в анонимен елинистически трактат за музиката. Лексикографът Хезихий свързва теретизмата с виртуозните вокално-инструментални изпълнения, които подражават на песента на цикадите. Преди това Клавдий Елиан (*Шарени истории*, III. 40) извежда етимологията на *сатир/титир* (Τίτορος) от песните (τερέτισμα), които пеят веселите спътници на Дионис: „Другари на Дионис в танца били сатирите, нарични от някои „титири“. Получили са това име покрай тананиканията, с които се забавлявали“ (Елиан 2009: 91).

И във византийската музикална култура се употребява теретизмата вече като мелизъм. Йоан Кукузел включва дълги пасажи от срички като те-ре-ре, то-ро-ро, ти-ри-ри и др., които до бъдат изпети към песнопенията. Тези срички са известни като теретизми (τερέτισματα). Козма Македонец, песнописец и учител в Ивирон между 1665 и 1700 година, пише музикален пасаж от „теретизми“ и ги нарича *atzemikon erotikon* („любовни песни“)²⁴. С това понятие се обозначават светски композиции, свързани и с византийския жанр *кратъмата* – песнопения в калопфонен стил, в които се произнасят срички, наподобяващи ангелското пеене, наричани кратеми, теретизми. Византийските музикални трактати описват теретизми и кратеми като пеене, наподобяващо и природни звуци – трелите на цикадите, и звуци на музикални инструменти.

И в химните на Синезий от Кирена²⁵ цикадата е устойчива митология, свързана с поетическия дар. Огласявайки мечтата си за тих, спокоен и безизвестен живот, насочен към постигане на мъдрост (пастирски *otium*), Синезий заявява:

²³ В *Емблеми* Алчиато активно борави с античната литературна традиция, с текстове, поместени в антологии, в случая – с епиграми за животни, за цикадата и Евном (*Anthologia Graeca* 6. 54). Илюстрациите на Евном и цикадата в различните издания на *Emblemata* на Алчиато вж. в Alciato at Glasgow (електронен ресурс).

²⁴ Вж. Кономос 2011: 162, 164. Като *αναυραγματισμοί* тези вокални части са включвани и в литургичните песнопения.

²⁵ Синезий от Кирена (ок. 370 – 413) е оратор и поет, писал на старогръцки език, възпитаник на Хипатия в Александрия, където учи през 393 – 395 г. Автор е на 9 химна, на писма, хомилии, речи. Епископ на Пентаполис от 410 г. Цитираният химн е по сб. *Антични химни*. М., 1988. Преводът на цитата е мой – Д. Н.

Аз чух песента на цикадата, / пиеща утринна роса, / и запяха моите струни
/ с необичаен звук – като че / ме връхлетя вдъхновение. (IX. 45-49)

Трайното обвързване на цикадата с божественото, с песента и с музическата одареност на твореца обяснява участието ѝ в градежа на поетическия *otium*. Дори и в моралистичен и по-негативен оценъчен план – в басните на Езоп, като *Мравка и цикада* (Μύρμηξ καὶ τέττιξ), *Човек и цикада* (Ἀνθρώπος καὶ τέττιξ), цикадата отново запазва значението си на музическо създание, което пее и се храни само с роса. В баснята *Човек и цикада* беден мъж лови скакалци (ἄκρίδας), но улавя в мрежата си и цикада. Решава да я убие, а тя му се примолва да я пощади, защото не унищожава житни класове и листа, песните ѝ радват сърцата на пътниците и никой няма повънък глас от нея. Затова мъжът я пуска на свобода.

Образът на цикадата е „общо място“ в античната литература от Омир и Хезиод до александрийските и римските поети и романа на Лонг *Дафнис и Хлоя*. И ако при Омир цикадата е свързана с реторически умения, при Платон – с философията, Калимах и Теокрит поставят нови семантични акценти. За александрийските поети цикадата изпълнява сладкогласния поет – любимец на Музите и на Аполон, става символ на поетическо безсмъртие, свързва се и с ясно открития *авторски глас*, агонално положен в общото литературно поле. През XIX век тази тенденция отново се активизира. Видима е при модернистите, чието ерудитско и игрово дистанциране от предходниците (както и от съвременниците им) е съзвучно и съизмеримо с това на авторите от елинизма и литературната програма, огласена у Калимах през мисленето за творчеството като израз на *ярка индивидуалност*, като „чисто изкуство“, далече от масовия вкус, от постигане на материални блага, популярност, слава. В този контекст и употребите на *цикадата* като символ на поета са напълно обясними.

Руските цикади

Руските творци от XVIII и XIX век възраждат мита за поета, в градежа на който стои и цикадата. Преводи на ода, свързвана с Анакреонт (*Към цикадата*, Εἰς τέττιγα), въвеждат трайно мотива за пеещата цикада в руската поезия. Интересът към сборника *Анакреонтически песни* (*Anacreontea*²⁶) и към лириката на Анакреонт започва с Антиох Кантемир

²⁶ *Анакреонтически песни* е много популярен античен сборник с 60 творби на автори от различно време, включван към антологията на К. Кефалас, която на свой ред става част от *Палатинската антология* (AP). Предполага се, че сборникът е създаден в късноелинистическо време, а интересът към него започва активно от Ренесанса насетне с изда-

и Михаил Ломоносов – първите му преводачи в Русия, след това и с Г. Р. Державин, Н. И. Гнедич, К. Н. Батюшков, А. С. Пушкин. Заглавията на руски език първоначално най-често избират лексемата „кузнечик“ (щурец), вместо „цикада“. В *Кузнечик* (1802) Державин назовава щуреца „нежен син на Аполон“, „звънкогласен“, „философ“, „любим на всички музи“. В превода на Гнедич (*Кузнечик*, 1822) цикадата отново пие роса от дърветата и царствено пее в полето край земеделците. Определена е като „сладостен предвестник на лятото“ („лета сладостный предвестник“), любима на Музите и на Аполон, чийто дар е звънкият ѝ глас („дар его – твой звонкий голос“). Цикадата е безсмъртна, мъдра, богоподобна („Ты и старости не знаешь, / О мудрец, всегда поющий, / Сын, жилец земли невинный, / Безболезненный, бескровный, / Ты почти богам подобен!“).

Още с превода на Анакреонт, осъществен от Кантемир (*К трекозе*, 1736), в руската култура се налага митопоетическият концепт „цикада“ като същество, любимо на Музите и Аполон, като безсмъртно създание:

Любят тебя и все музы,
И сам Фебус тебя любит,
Что звонкий тебе дал голос;
И не вредит тебе старость.

(Обичат те и всички музи. / И самият Феб те обича, / който ти е дал звънкия глас; / И не ти тежи старостта.)²⁷

През 1761 година и Ломоносов прави свободен превод на т.нар. стихотворение на Анакреонт *К цикаде* („Кузнечик дорогой, коль много ты блажен...“), издържано в идилическа модалност. Смесовият център на текста огласява поетическия *otium* през образа на цикадата, прекарваща живота си сред меката трева, наслаждавайки се на медена роса („Препровождаешь жизнь меж мягкою травой / И наслаждаешься медвяною росой“). Цикадата е причастна към целия свят, свободна, независима от материални блага и социално-политически принуди:

Ты ангел во плоти, иль, лучше, ты бесплотен!
Ты скачешь и поешь, свободен, беззаботен,
Что видишь, всё твое; везде в своем дому,
Не просишь ни о чем, не должен никому.

(Ти, ангел в плът, или – по-точно безплътен! / Ти скачаш и пееш, свободен, безгрижен, / Каквото видиш, е твое; навсякъде си у дома, / Не молиш за нищо, не си длъжен на никого.)

нието от 1554 г. на Анри Естиен (известен още като Хенрик Стефан). Нито едно от стихотворенията в сборника не принадлежи на Анакреонт, както филологическите изследвания от XX век показват.

²⁷ Цит. по Кантемир 1956: 311.

Замяната на „цикада“ с „шурец“ (кузнечик) отваря различни семантични полета, поради което и прочитът изисква както отчитане на оригинала, така и на собствения национален културноисторически контекст, в който битува този митопоетически образ (*téttiç, cicada*) и обяснява съответните преводачески избори. Те са свързани и с литературния език, и с жанровата специфика на творбата. Това показват и преводите на басните на Езоп и Лафонтен, както и творбите на баснописците през XIX век спрямо изборите на лексеми за цикада в буколическите жанрове.

Баснята още при Езоп свързва цикадата с представата за леност и безгрижност – с *otium* на музиканта, който в моралистичен план е тълкуван негативно. Такъв е образът на музиканта и в баснята на Владислав Озеров *Щурец (Кузнечик, по Лафонтен, 1797)*: „кузнечик ветрены, все красны дни пропел среди веселых нив“ („шурец вятърничав, всички прекрасни дни пропя сред орните поля“²⁸). Аналогичен е този образ и в превода на баснята на Лафонтен *Щурец и мравка (La Cigale et la Fourmi)* при Ю. Неледински-Мелецки (*Стрекоза*, 1850):

Лето целое жужжала
Стрекоза, не знав забот.

(Цяло лято жува / шурецът, без да знае грижи.)

И в превода на Сумароков на тази басня, както и при Неледински-Мелецки, изборът е „стрекоза“ като обобщаващо наименование за *пеещо насекомо*²⁹.

Темата за ленивия музикант (цикада, стрекоза, кузнечик) и за благоразумния труженик (мравка, муравей) се разгръща от басните на Езоп насетне и в следващите векове с аналогични внушения. В руската култура тази добре позната тема се осмисля активно и многопосочно – в различни в жанрово отношение творби (преводни и авторски) и през различни лексеми, обозначаващи цикада. „Стрекоза“ и „кузнечик“ се диференцират жанрово в руската литература, а не са плод на случаен преводачески избор, когато градят семантични полета, т.е. жанровият вектор е по-мошен от езиковия. До XVIII век в руските преводи на басните на Езоп и на Лафонтен цикадата е „сверчок“ (шурец), а от втората половина на XVIII век насетне – „стрекоза“. Л. Успенски коментира тези преводачески избори и от езикова гледна точка. Цикадата прониква активно в руския поетически

²⁸ Поетическият образ „веселые нивы“ (най-често в мн. число) е много характерен за руската поезия през XIX век и означава поля, ниви за оран, засято поле.

²⁹ Според Вейсман (*Немецко-латинский и русский лексикон*, 1731) „стрекоза“ не означава само водно конче, а е обобщаващо наименование за „кузнечик“ (шурец), „саранча“, „кобылка“ (скакалец) и др. Вж. Топоров 2006: 405 – 416.

език през XIX в. Преди това тя е заменяна с лексемата „стрекоза“ (в ж.р., по аналогия с фр. *sigale* – в ж.р.), докато „муравей“ и „кузнечик“ са в мъжки род. Така се появява странният хибрид „стрекоза“, която може и да скача, и да пее звънко в тревата (Успенски 1954: 278). При одите изборът е „кузнечик“. Още Ломоносов задава тази посока с превода на анакреонтичната ода *Εἰς τέττιγα* („Кузнечик дорогой, коль много ты блажен...“). При Николай Гнедич и Гавриил Державин се налага същата образност („счастливец кузнечик“, „песнопевец“, „Аполлона нежный сын“). Определенията са аналогични на античния образ на цикадата, а преводаческият избор („кузнечик“) е свързан и с дума в мъжки род (τέττιξ е в м.р.). При това лексемите си остават *литературни*, необвързани с конкретните насекоми, описвани в природонаучните текстове. Замените изглеждат на пръв поглед парадоксални, когато мястото на звънко пеещата цикада заеме безшумното водно конче, ако не са литературните значения, свързани с градежа на поетически образи, дистанциращи се от конкретен денотат³⁰. Тези лексеми в литературата не носят ентомологично значение, затова и „стрекоза“ присъства в поетически описания, сходни с тези на цикадата от античната лирика и буколическите текстове от елинизма насетне. Пример за това е и *Село (Деревня 1792)* на Н. Карамзин, където в буколическия локус са и пеещите цикади („стрекозы“), и пчелите с медените им кошери, и ромонът на ручей, и спокойно почиващият сред окосеното поле селянин, както и творецът, чийто идиличен *otium* е представен именно сред селските поля и прохладните сенчести горички. Изборът „стрекоза“ е свързан вероятно и със способността на тези „пеещи“ насекоми да издават пронизителни звуци („стрекотать“).

Многозначна е и употребата на „саранча“ (скакалец), „сверчок“ и „коник“ (шурец), редом с „кузнечик“. Речниците и сборниците с емблеми и символи също отразяват битуването на различните им значения, сред които са „лош стихотворец“, „лъжец“ и „бог Аполон“ („Сверчок, кузнечик или коник полевой значит негодного стихотворца, враля, и Аполлона“³¹).

Към средата на XIX век в руската литература се настанява активно и лексемата „цикада“ – като знак за античен колорит и елемент от копнежния образ на Елада (А. Фет, *Греция*, 1842)³², с интерес към целия

³⁰ Същото се отнася и за поетическия образ на пеещия лебед (на поета, пеещ като лебед), свързан с Аполон, т.е. митопоетически концепт, а не описваната от биолозите птица, която не е пойна.

³¹ Максимович-Амбодик 1811: 51, № 247. // *Эмблемы и символы* (Амстердам, 1705, Петербург, 1721). Цит. по Успенски 2008: 17.

³² Афанасий Фет:

Там, под оливами, близ шумного каскада,
Где сочная трава унизана росой,

спектр от значения, които цикадата носи в Античността. Много поети и преводачи през този период работят прецизно с античния поетически корпус, в който цикадата е символ на музически одарения поет. В същото време руската литература продължава да съгражда и свой собствен и уникален образ на „стрекоза“ и на „кузнечик“ – като фикционално създание, сходно с митопоетическия образ на античната цикада.

В алегоричната поема на Яков Полонски *Щурецът музикант* (*Кузнечик-музикант*, 1859), определена от автора като „шега във вид на поема“, се обиграват всички смислови пластове, които руската литература е задала (и не само руската, но и в контекста на игровите стратегии, осъществявани в буколическите жанрове от елинизма до XIX век в европейската култура). Централният персонаж в поемата е полски щурец – ненадминат музикант, чиито концерти са сред идилична природа в летния зной³³. В този буколически локус се разгръща и любовта на музиканта към красивата пеперуда, наречена „Силфида“, „фея“. Поемата на Полонски е остроумна вариация по голямата тема за изкуството, твореца, любовта и смъртта. Тя активно работи с топиката на идилията и буколическата елегия. Съдържа и диалогична част (разговори на кокетката пеперуда с щуреца), и монолози на нещастния гениален поет и музикант, представя и творческите му изпитания в името на любовта, и скръбта по загиналата му любима.

Модерното осмисляне на образа на цикадата е открито при Вячеслав Иванов. То отразява нов етап в мисленето за поета, за високата мисия на поезията, разгърната системно от представителите на Сребърния век (Кузмин, Сологуб, Блок, Аненски, Хлебников, Манделщам). В *Цикади* (*Цикады*, от цикъла *Песни Дафниса*, 1895) Вяч. Иванов обигравя „кузнечик“ и през „кузнец“ (ковач), разширявайки смисловия диапазон в посока към поетическата демиургия. Така работи този образ и в лириката на Максимилиан Волошин (*Подмастерье*, 1917), където поетът е калфа на словесния, на светия занаят, ковач на думите („Ты будешь подмастерьем / словесного, святого ремесла, / Ты будешь кузнецом / упорных слов, / вкус, запах, цвет и меру выплавляя...“).

В речника на Владимир Дал лексемата „кузнец“ в диалектите означава и насекомо, и птица, издаваща характерни ритмични звуци („Кузнец. сиб.

Где радостно кричит веселая цикада

И роза южная гордится красотой...

(Там, под маслините, край шумния водопад, / където сочната трева е покрита с роса, / където радостно пее весела цикада / и южната роза се гордее с красотата...) (Фет 1982).

³³ Поемата започва с противопоставянето на нахалния щурец, „сверчок-нахал“ (домашен щурец) спрямо цикадата, наречена „полски щурец“ („полевой кузнечик“): „Не сверчка-нахла, что скрипит у печек, / Я пою: герой мой – полевой кузнечик!“.

птица лилок, чурилка, козодой, *Caprimulgus europaeus*. Кузнечик м. насекомо конёк, кобылка, *Gryllus*, коник, пружик³⁴). Този акустичен образ – през издаваните ритмични звуци – ще се разгърне в посока на „куранты“ (стенен часовник), като „часы-кузнечик“ при Манделщам, макар да се появява още при Аполон Майков – поет и елинист, изящен майстор на пейзажни стихотворения, свързани и с идилични образи на селото (*Звуки нощи*, 1859)³⁵. Този образ поема в себе си и темата за времето, за човешките сезони, смъртта, „зимата“, творческата криза, самотата, забравата (напр. в *Что поют часы-кузнечик...*³⁶ и в сборника *Tristia* на О. Манделщам).

В *Цикади* (1895) Вяч. Иванов следва ерудитски антични текстове на редица автори, говорещи за цикадата – Омир и Хезиод, Алкей и Сафо (на които е преводач³⁷), Платон, Климент Александрийски (*Протретики*), Лонг. Цикадите на елиниста Вяч. Иванов са ситуирани в буколически локус – сред жарък летен следобед, когато Пан бленува под облака от зной, Дафнис не спи и до него е морната Хлоя („томная Хлоя“). Тук смислово се гради образът на природата, на летния зной, както и на любовта на Дафнис и Хлоя – през „истома“ (отмала), „солнечная дрема“ (унес, дрямка), „греза“ (бян) и съответно „томная“³⁸ като епитет за

³⁴ Вж. Дал <http> (стат. *Кузня*).

³⁵ При Майков: „стрекозы как часы стружат между кустов“ („цикадите като часовник стържат между храстите“). Същият образ се появява и в превода на Вяч. Иванов на Бодлер от 1905 г. (*Bohémien en voyage*): „Цикада знойная скрежещет веселей“ (Цыганы. // Бодлер. *Цветы Зла*). В оригинала – „grillon“ (насекомо, издаващо звуци). Тези звуци на цикадите присъстват и в *Цикади* (*Цикады*, 1895) на Вяч. Иванов, определени като „скрежетопильные“ (стържещо-режещи).

³⁶ Стихотворението *Какво пее часовникът ковач* (*Что поют часы-кузнечик*, 1917) е в диалог и с К. Балмонт (*Дождь / Дъжд*) от сб. *Ще бъдем като Слънцето* (*Будем как Солнце*, 1903).

³⁷ *Собрание песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинников Вячеслава Иванова со вступительным очерком его же*. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1914 (второ издание, допълнено с преводи на нови фрагменти, излиза през 1915 г.). През 1914 година Вл. Ходасевич пише възторжена рецензия за тези преводи, в която е съдържа само по отношение на русификацията на някои изрази в духа на руския песенен фолклор (*Русские ведомости*, 1914, № 145, с. 5, публ. в: Ходасевич, В. Ф. *Собрание сочинений в 8 томах*. М., 2010, Т. 2, 166 – 167). И в по-късните стихове на Вяч. Иванов е отразена тази ерудитаност, видима и в отпратките към Омир и неговите цикади:

Из Гомерова ли сада

взять сравненье? – как цикада.

Он цикадам (сам таков!)

уподобил стариков. (*Римский дневник*, февраль 1944)

(От Омировата градина ли / да вземем сравнение – като цикада. / Той на цикадите (самият такъв!) / е уподобил старците).

³⁸ Томный – томителен, меланхоличен, вял, копнежен. Словосъчетания „томный взгляд“, „томный вздох“, „томная нега“, „полный истомы“, „сладко томительная грусть“ носят същата многозначност. Лат. *tēmētum* (поет.) означава и опияняваща напитка, вино (срв. и

Хлоя. Цикадата, наречена „звънкогласна певица, вдъхновена пророчица“ („звонкогласная певунья, вдохновенная вещунья“), се появява и в друго едноименно стихотворение на Вяч. Иванов – *Цикада* (1912), което представя нова версия по темата *поет цикада, певец и цикада* и дискретно цитира Платон, наричащ цикадите *музини пророци* (Федър, 262d). Разбира се, профетичният образ на поета е граден още от Романтизма насетне в цялата многозначност на обвързванията поет – жрец – жертва – мисия – живот – смърт – творческо безсмъртие.

Образът на **поета цикада** е високочестотен в лириката на Вяч. Иванов и като цяло при поетите от Сребърния век³⁹. Многозначността на *Цикади* предполага читателски асоциации и с Анакреонт, сравняващ Ерос с ковач (χαλκεύς), който го е ударил с чука си и го е хвърлил в зимния планински поток/порой (fr. 413). Стихотворението на Вяч. Иванов извиква асоциации и със слънчевия Аполон Музагет и изящно затгатва за поетическото безсмъртие и славата на поета („под теревинфом смолистым“/„под теревинта смолист“, „под теревинфом победы“ /„под теревинта на победата“⁴⁰). Текстът отпраща и към митовите за Дафнис и поетическите им обработки, и към *Дафнис и Хлоя* на Лонг. През 1895 година Мережковски превежда романа на Лонг, а цикълът на Вяч. Иванов *Песните на Дафнис*, създаван през същата година, кореспондира недвусмислено и със сюжета на този така известен античен буколически роман, в който любовта (любовната игра) често се описва и през песента на цикадите. Разказвайки за първите еротични пориви на любовта между Дафнис и Хлоя, Лонг често ползва този образ. В една от описаните сцени цикада се скрива в пазвата на Хлоя и пее там, а Дафнис я изважда и тя продължава да пее в дланта му. Хлоя се засмива, взема цикадата, целува я и отново я слага в пазвата си (I. 26). Цикадите участват и в описанието на невинните буколически игри на героите:

с Анакреонт – „пиян от жарка страст“), опиянение. Сходен с изваяния при Вяч. Иванов в *Цикади* топос е изящният и носталгично описан буколически пейзаж в дворянското имение (усадыба) при И. Тургенев (*Бригадир*, 1866, публикувано през 1868 година с подзаглавието *Рассказ*). В него присъстват всички значещи елементи от буколическия пейзаж – езерце („пруд“) с тревя и тръстики, градина с алеи от липи и ябълки и с ягоди и малини в тревата, където в негата на неподвижния следобеден зной („в томный час неподвижного полуденного зноя“) звучи гласът на девойка (вж. Тургенев 1981: 39).

³⁹ Вяч. Иванов пише и стихотворение *Цикада* (1912), а Сергей Городецки в кореспонденция с него му изпраща сонета си *Цикади* (1915).

⁴⁰ Теревинт (*Pistacia Terebinthus*) – дърво с вечнозелени листа, което живее стотици години (счита се за вечно, защото от младите издънки в корените му пораста ново дърво, заменящо старото). Среща се и в библейските текстове: „Разпрострях клоните си като теревинт, и моите клони са клони на слава и благодат“ (*Книга Премъдрост на Исуса, син Сирахов* 24. 19).

Дафнис плувал в реките, Хлоя се къпела при изворите. Той свирел на сиринга, състезавал се с песента на елите, тя пък обявявала състезание на славеите. Ловели бърбиви скакалци, хващали сладкогласни шурци⁴¹, цветя берели, отръсквали дървета, плодове ядели.

(Дафнис и Хлоя, III. 24)

За диалога с романа на Лонг говорят и следващите стихотворения в цикъла *Песните на Дафнис* на Вяч. Иванов. *Пролет (Весна)* започва с „ние бяхме деца“ и разгръща образа на пролетта, плетяща венци и любовни мрежи, както и игрите сред буколическата природа, където сред тръстиките в летния зной пеят цикади, а Хлоя плете клетки за цикади⁴², за да завърши многозначно с любовните „мрежи“: „Ние бяхме рибки / В мрежите на Пролетта! / Сънувахме...“ („Мы были рыбки / В сетях Весны! / Нам снились сны...“).

При Велимир Хлебников става още една трансформация на митопоетическия образ на цикадата, активно разгърнат преди това при романтици и символисти. Свързана е с изковаването на напълно нов поетически език във времето на авангардизма, когато зазвучават дръзко гласовете на „будетляните“.

Крылышкуя золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
«Пинь, пинь, пинь!» – тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!

(Хлебников, *Кузнечик*, 1908 – 1909)

От „кузнечик“ до лебед, птицата на Аполон („лебедиво“, „лебедь“, „диво“), и златните крилца и песни на цикадата се гради обобщен образ на твореца и музическата природа на изкуството – традиция, проследима от преводите на Анакреонт, *Кузнечик* и *Лебедь* на Державин през *Царскосельский лебедь* на Жуковски и *Лебедь* на Вяч. Иванов към *Памяти Анненскому* на Гумилев. Съзнанието за това е засвидетелствано и в писмо на Хлебников от 28.XI.1908 г., в което той пише: „В хора на шурците моята нота звучи

⁴¹ В оригинала – скакалци (ακρίδες) и цикади (τέττιγες). Българският превод на романа е цитиран по Лонг 1976.

⁴² От *Весна*, в цикъла *Песни Дафниса*: „Из тростников / Певунье зноя – / Цикаде Хлоя / Плела затвор; / И был не тесен / Дыханью песен / Стволин простор“ („От тръстиките / За певичката на зноя – / Цикадата, Хлоя / Плетяла клетка; / И не бил тесен / За диханието на песента / Просторът“).

отделно, но недостатъчно силно и струва ми се, няма да е изпита докрай“ („В хоре кузнечиков моя нота звучит отделно, но недостатъчно силно и, каже се, не будет допета до конца“ – Хлебников 1933: 284).

С оглед дори само на това стихотворение на Хлебников (*Кузнечик*) може да се констатира, че словотворчеството му събужда толкова много и разнопосочни интерпретации, колкото и това на александрийските поети, особено на експериментите им във фигурните стихотворения, на които са посветени десетки филологически студии, фокусиращи се върху всяка дума, всеки неологизъм, всяка необичайна отпратка към митическа фабула, върху играта с поетически диалекти и създаването на странни нови думи, върху скрити цитати/отпратки към предходните поети от Античността. Същата е и съдбата на *Кузнечик* на Хлебников – с неговите „зинзивер“⁴³, „лебедиво“, „крылышка золотописьмом“, „вер“; със загадките около футуристичните му епатажни жестове и дълбинното философско осмисляне на заумния език⁴⁴.

В началото на XX век се появява още един „тих“, но модерен жест на руски поет. През 1904 година Инокентий Аненски издава под псевдонима „Ник. Т-о“ сборника *Тихи песни (Тихие песни)*, чието първоначално заглавие е *От пещерата на Полифем (Из пещеры Полифема)*. На пръв поглед отпратката е само към Омировата *Одисея*, в която Одисей се представя на циклопа Полифем като „Никой“ (Οὔτις). Този сюжет игрово обработват още елинистическите поети. Появява се във фигурното стихотворение *Сирикс*, за чийто автор се сочи Теокрит, и в неговата XI идилия, където се разгръща комичната версия за циклопа Полифем, влюбен в нимфата Галатея, пеещ за любовната си мъка край морския бряг. В посмъртното издание на втория поетически сборник на Аненски (1910 г.) присъства и митопоетическият образ на цикадата (*Стальная цикада/Стоманена цикада*), решен по нов начин – като символ на времето, на самотата и тихата печал. Творбата е обрामчена с лийтмотива „и будет со мной – Тоска“⁴⁵. Това не са *Куранты любви* (1909) на Михаил Кузмин, пеещи за любовта и времето в нежните тоналности на античната буколика, а размисъл за изтичащото време, ви-

⁴³ Зинзивер (диал.) – растението горски слез (*Malva sylvestris*). Зинзивер – синигер (лат. *Parus*).

⁴⁴ Стихотворението *Кузнечик* на Хлебников има няколко редакции. Публикувано е за първи път в сб. *Шамар за обществения вкус (Пощечина общественному вкусу, 1912)*. То се радва на изключителна популярност и на множество интерпретации, правени и от поети авангардисти (Д. Бурлюк, Вл. Маяковски), и от лингвисти (Якобсон, *Подступы к Хлебникову, 1919*), и в десетки филологически студии още от 20-те години на XX век до наши дни.

⁴⁵ По замисъл *Стоманена цикада* е втора част от цикъла *Трилистник на обречеността (Трилистник обреченности)*.

дяно метафорично отново като стенен часовник, но метален и с ненаситни криле на цикада, които нетърпеливо бият („жадным крылом цикады / нетерпеливо бьют“). Този поетически образ, присъстващ още при А. Майков (*стрекоза/кузнечик – часы*), насетне е видим и при О. Манделшам в *Какво пее часовникът ковач*. И независимо от избора на лексеми (стрекоза, сверчок, кузнечик) това лекокрило и звънко пеещо „литературно“ насекомо е обвързано с античната цикада, с песента, времето, крайността на човешкия живот и творческото безсмъртие.

Модерните прочити на митическия образ на цикадата от елинизма до руския Сребърен век се разгръщат в посока на смърт – безсмъртие (поетическо безсмъртие), музически дар, поетическо τέχνη; включват смисловия комплекс време – вечност – изкуство (поетически глас) и otium на твореца, защото цикадите са ситуирани трайно в буколически локус, обвързани са с Музите и Аполон, с Аркадия, Аркад, Пан, Дафнис, Титон, Евном. В различни културни епохи тези интерпретации участват в градежа на мита за поета/твореца – и в сериозен, и в игрови режим.

Образът на играещия поет и представата за изкуството като игра, шег (παίγνιον) са много характерни още за първата европейска модерност – елинизма, за александрийската лирика. Присъстват при Калимах, в идилията на Теокрит, при елинистическите епиграматици. Поетическият език на елинистическите творци е сложен, енигматичен, плод на филологически натрупвания, водещи на свой ред до елитарна игра с читателя. Те ползват редки думи, неологизми, цитати от литературната традиция при градежа на свой поетически език през стилизиране на поетически диалекти и разговорния език. Същото се отнася и за словотворчеството и градежа на нови художествени светове при руските модернисти, а съзнателно постигнатата непринуденост, безискусност (αφέλεια) е един от белезите на модерността и на елинизма, и на модернистите от XIX – XX в. В случая са интересни и паралелите със *заумния език* на руските футуристи, породен от нови естетически и философски импулси, но също така провокативен, взривяващ читателски нагласи, отварящ нови смислови полета с новите словесни форми. За това говори и Н. Бурлюк в *Поетически начала (Поэтические начала)*:

Много голямо значение има разположението на написаното в книжното поле. Това прекрасно са разбирали такива изтънчени александрийци като Аполоний Родоски и Калимах, разполагащи написаното във формата на лири, вази, секири и т.н.

(Бурлюк 1914)

Макар и да допуска известна фактологична грешка по отношение на авторите на фигурни стихотворения от елинизма, Бурлюк е пределно ясен в ориентацията на руските футуристи към този тип модерност, създадена именно от александрийските поети, чиито фигурни стихотворения са определяни като „техническа шега“ (τεχνολαίγυιον), което отразява целия спектър от значения на τέχνη, свързан и с изкуство, виртуозност, умение, и с наука, и със занаяти.

Сред модерните реплики към античната култура е и многозначният художествен образ, създаден от Казимир Малевич в *Крава и цигулка* (*Корова и скрипка*, 1913). Картината представя твореца, „пастира“ през литературни и живописни кодове, съграждани от Античността до модернизма. Малевич заявява алогичността на връзката между обектите (крава – цигулка). Картината освобождава зрителя от традиционни асоциации, израз е на идеята му за „безпредметност“ и предполага създаването на нови асоциативни редове. В нея могат се открият и кодовете на пасторалното, и специфична игра между звук и образ, и дискретен „цитат“, свързан с цикадите. Доколкото именно на струните на цигулката е поставена кравата, тя би могла да се възприема и през разказа за локриеца Евном, илюстрирана и в сборниците с емблеми (в *Емблеми* на Андреа Алчиато).

Ако интерпретираме картината в този смислов регистър, замяната на *цикадата* с *крава* в стратегиите на авангардист като Малевич е игрово „взривяване“ на традиционните буколически кодове, отхвърляне на строгите опозиции сакрално – профанно, небесно – земно, идеално – реално, логично – „алогично“ (за алогичната съпоставка в *Крава и цигулка* Малевич пише на гърба на картината, че е израз на борбата с логизма, с еснафския смисъл и предразсъдъци⁴⁶). Модернистите са активизирали не само образа на пещата цикада, но и „буколически“ образи като този на кравата⁴⁷. В дебатите за природата на изкуството се включва и Анатолий Мариенхоф със статията *Крава и оранжерия* (*Ко-*

⁴⁶ „Алогическое сопоставление двух форм – „корова и скрипка“ – как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудками.“ Цит. по Шатских 1996: 32.

⁴⁷ При руските модернисти присъства в картини на М. Шагал, на Н. Гончарова (*Синята крава*, 1911), във футуристичната провокация на В. Каменски *Танго с крави* (*Танго с коровами*, 1914 – https://imwerden.de/pdf/kamensky_tango_s_korovami_1914.pdf). В статията си от 1919 г. *Аполон в схватка (живописиста в поезията)* (*Аполлон в перепалке (живопись в поэзии)*) А. Кручоних заявява:

Поэзия что такое?

Укража дойное молоко

А корова?!!!!

Слово!

А бык????

Язык!

(Поезията какво е? / Кражба на дойно мляко / А кравата?!!!! / Дума! / А бикът???? / Език!). Цит. по Кручоних 1923.

рова и оранжерия, 1922), която започва с твърдението, че съвременната естетика е пуснала кравата в оранжерията, т.е. занаятчийското при прекрасното, при високото изкуство (Мариенхоф 2013: 643). Дебатите около роящите се в тези десетилетия „изми“ в руското изкуство се огласяват и през програмни творби с елементи от буколическия код, и през полемични текстове, в които пастир, крава, градина (оранжерия), песен (свирене) се натоварват с много нови значения. Пример за това е и *Поемия за славея* (*Позмия о соловье*, 1916) на Василий Каменски, където песента на славея е като пастирската песен⁴⁸.



**К. Малевич,
Крава и цигулка, 1913**



**А. Алчиато, Емблеми 1534, Париж;
1621, Падуа**

⁴⁸ „Свирелит пастух. Тру-ту-ру...“ [...] „Певучий пастух. / Соловей-Солнцедей. / Песневестный поэт...“; „Звонче лей, соловей, / В наковальне своей / Рассыпай искры истому лету. / Цивь-цинь-ций – / Цивь-цинь-ций“ (В. Каменский, *Позмия о соловье*, вж. Четири птици 1916).

При модернистите с глагола „свирелит“ се образуват и словосъчетания като „свири Пан“ (Вяч. Иванов), „свири жаба“ (М. Кузмин), „свири пастир“ (В. Каменски). Честотността на употреба на такива образи подсказва, че те имат потенциала да се разгръщат и при модернистите от XIX и XX век в посока, зададена още от александрийските поети – като размишъл за поета и изкуството, за прекрасното, за творческа игра – сериозност, за отношенията високо – битово, прозаично; миметизъм – антимиметизъм, за творческата демиургия и божествената мисия на твореца.

ЛИТЕРАТУРА

- Алкей 2013:** Алкей. *Избранные фрагменты: „Лучшее лекарство“*. Состав. и комм. С. А. Степанцов. Москва: МАКС Пресс, 2013.
- Антична поезия 1970:** *Антична поезия*. Прев. от старогръцки и латински: Б. Георгиев. София: Народна култура, 1970.
- Антични химни 1988:** *Античные гимны*. Составление и общая редакция А. А. Тахо-Годи. Москва: Издательство Московского университета, 1988.
- Антология 1967:** *Антология на световната любовна лирика*. София: Народна младеж, 1967.
- Аполодор 1992:** Аполодор. *Митологическа библиотека*. Прев. от старогръцки: М. Славова. София: Наука и изкуство, 1992.
- Аристотел 1926:** Aristotle. *The Art of Rhetoric*, translated by John H. Freese, Cambridge and London: Harvard University Press, 1926.
- Аристотел 1993:** Аристотел. *Реторика*. Прев. от старогръцки: Ал. Ничев. София: СОФИ-Р, 1993.
- Аристотел 1996:** Аристотель. *История животных*. Пер. с древнегр. В. П. Карпова. Москва: Издательский центр РГГУ, 1996.
- Аристотел 2000:** Аристотель. *Поэтика. Риторика*. Пер. с греч. В. Апелльрота, Н. Платоновой. СПб.: Азбука, 2000.
- Балабанов 1939:** Балабанов, Александър. *Любов и поезия*. София: Хемус, 1939.
- Батюшков 1989:** Батюшков, К. Н. *Сочинения*. Том первый. Москва: Художественная литература, 1989.
- Бурлюк 1914:** Бурлюк, Н. Д. Поэтические начала. // *Футуристы. Первый журнал русских футуристов*, № 1 – 2. Москва: Футуристы „Гилея“, 1914.
- Дал http:** Даль, Вл. И. *Толковый словарь живого великорусского языка*, <http://slovardalja.net/>.
- Деметрий 1978:** Деметрий Фалерский. О стиле. Пер. Н. А. Старостиной и О. В. Смыки. // *Античные риторика*. Москва: Издательство Московского университета, 1978, 237 – 286.

- Елиан 2009:** Елиан, К. *Шарени истории*. София: Архетип, 2009. Прев. от старогръцки: Н. Шаранков, Н. Панова.
- Елински поети 1963:** *Эллинские поэты*. Москва: Художественная литература, 1963.
- Елински поети 1999:** *Эллинские поэты VII – III вв. до н.э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика*. Москва: Ладомир, 1999.
- Калимах 2015:** Callimachus: *Aetia*. Trans. Susan Stephens. Carlisle, Pennsylvania: Dickinson College Commentaries, 2015.
- Кантемир 1956:** Кантемир, А. Д. *Собрание стихотворений*. Ленинград: Советский писатель, 1956.
- Кономос 2011:** Кономос, Д. Музикалната традиция на Атон. // *Християнство и култура*, 2011, брой 3 (60), 154 – 168.
- Кручоних 1923:** Крученых, А. Е. *Сдвигология русского стиха*. Москва: МАФ, 1923.
- Кузмин 2000:** Кузмин, М. А. *Стихотворения*. СПб.: Академический Проект, 2000.
- Либерман 1992:** Liberman, G. Lire Sappho dans Démétrios, „Sur le style“ // *Quaderni urbinati di cultura classica*, Vol. 40, № 1 (1992), 45 – 47.
- Лобел и Пейдж 1955:** Lobel and Page. *Poetarum Lesbiorum fragmenta*. Oxford: Clarendon Press, 1955.
- Лонг 1976:** Лонг. Дафнис и Хлоя. // *Антични романи*. Прев. от старогръцки: Б. Богданов. София: Народна култура, 1976.
- Лукиан 2001:** Лукиан из Самосаты. О пляске. // Лукиан. *Сочинения*. Т. 2. Пер. Н. П. Баранова. СПб.: Алетейя, 2001.
- Мариенхоф 2013:** Мариенгоф, А. Б. *Собрание сочинений в 3 томах*. Том 1. Москва: Книжный Клуб Книговек, 2013.
- Наги 1982:** Nagy, G. Hesiod. // *Ancient Writers*. New York, 1982. (текстът е достъпен в The Center for Hellenic Studies
<<https://chs.harvard.edu/primary-source/hesiod-works-and-days-sb/>>)
- Нон 1997:** Нонн Панополитанский. *Деяния Диониса*. Пер. с древнегреческого Ю. Голубец. СПб.: Алетейя, 1997.
- Омир 1971:** Омир. *Одисея*. Прев. от старогръцки: Г. Батаклиев. София: Народна култура, 1971.
- Омир 1976:** Омир. *Илиада*. Прев.: Ал. Милев, Бл. Димитрова. София: Народна култура, 1976.
- Платон 1979:** Платон. Ион. // Платон. *Диалози*. Т. 1. София: Наука и изкуство, 1979.
- Платон 1982:** Платон. Федър. // Платон. *Диалози*. Т. 2. София: Наука и изкуство, 1982.

- Пушкин 1999:** Пушкин, А. С. *Полное собрание сочинений*. Т. 1. СПб.: Наука, 1999.
- Соловьев 1990:** Соловьев, Вл. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. // *Пушкин в русской философской критике*. Москва: Книга, 1990, 41 – 91.
- Тахо-Годи 1988, съст.:** *Античные гимны*. Под ред. А. А. Тахо-Годи. Москва: МГУ, 1988.
- Теокрит 2010:** Теокрит. *Идиллии*. Прев. от старогръцки: Тодор Дончев. София: АЛЯ, 2010.
- Топоров 2006:** Топоров, В. Н. Этимологические заметки. // *Ad fontes verborum: Исследования по этимологии и семантике: К 70-летию Ж. Ж. Варбот*. Москва: Индрик, 2006, 405 – 416.
- Тургенев 1981:** Тургенев, И. С. *Собрание сочинений в 30 томах. Том 8. Повести и рассказы 1868 – 1872*. Москва: Наука, 1981.
- Успенски 1954:** Успенский, Л. В. *Слово о словах*. Москва: Детгиз, 1954.
- Успенски 2008:** Успенский, Ф. И. *Три догадки о стихах Осипа Мандельштама*. Москва: Языки славянской культуры, 2008.
- Фет 1982:** Фет, А. А. *Собрание сочинений в двух томах. Том 1. Стихотворения. Поэмы. Переводы*. Москва: Художественная литература, 1982.
- Фокнър 2008:** Faulkner, A. *The Homeric Hymn to Aphrodite: Introduction, Text, and Commentary*. Oxford: Oxford Classical Monographs, 2008.
- Хезиод 1988:** Хезиод. *Теогония. Дела и дни. Омирови химни*. Прев. от старогръцки: Ст. Недялкова, Р. Константинова. София: Народна култура, 1988.
- Хелер 2002:** Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе. // *Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума*. Москва: МИК, 2002, 5 – 22.
- Хлебников 1933:** Хлебников, В. *Собрание произведений*. Т. 5. Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде, 1933.
- Четири птици 1916:** *Четыре птицы*. Давид Бурлюк, Георгий Золотухин, Василий Каменский, Виктор Хлебников: сборник стихов. Москва: К, 1916.
- Шатских 1996:** Шатских, А. *Казимир Малевич*. Москва: Слово, 1996.