

### I ВЪВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМА

Ситуацията, в която актьор се рее в изкуственото небе на сцената с намерение да представи бог, е искрено самопризнание за гързостта, присъща на театъра и едновременно с това – за собствената му уязвимост. Тя изразява взаимното доверие между хората, които си сътрудничат в самонадеяното начинание и е точна метафора за колективния, синтезен характер на театъра като изкуство.

Идеята за божество, което от μηχανή (mēchanē) разрешава безизходна ситуация в полза на трагически герой, не е иманентно присъща на драмата. От Аристотел насам се приема, че се проявила на „световната премиера“ на „Медея“ от Еврипид, състояла се през 431 г. пр. Хр.<sup>2</sup> Към финала на трагедията Язон удря по врати на дворец, пред които се развива цялото действие. В отговор те се отварят и

\*Тук публикуваните два фрагмента са част от по-голямо изследване върху проблема за *Deus ex machina* в античния театър от сценографска гледна точка.

*Deus ex machina. Бог от механизъм. В древногръцката трагедия заплетените положения се разрешавали с помощта на божество, което се явявало на сцената чрез някакъв механизъм („машина“). Изразът се употребява при случай на неочакван помощник<sup>1</sup>.*

Медея излиза пред публиката на колесница, впрегната с два змея. На нея са прострени мъртвите им деца. Следва реплика на Медея:

*Бащата на баща ми, Слънцето, ми изпрати колесницата крилата да се спася от Вражески ръце.<sup>3</sup>*

След диалога Медея – Язон идва ремарка: „Медея отлита в змейската колесница“, а във финалния монолог на Аргонавта друга ремарка обявява: „Медея се изгубва“<sup>4</sup>.

Колесницата, самата тя машина, била окачена на μηχανή, механе, означено в античната театрална терминология с ἐρωήμα и наричана технически κέρανον, кран, а въжетата – αἰῶραι. Събитието е определено τὸς ἀπό μηχανής, преминало в латинския като *deus ex machina*<sup>5</sup>. То е коментирано от Аристотел в „Поетика“ за спорен от гледище на митологията трагически изход с аналог у Омир. Последващите му прояви в театъра и литературата стават тъй често, че латинският израз е приет за афоризъм с широк смислов обхват, означаващ: *бог, човек или изобищо нещо, което се явява или представя Внезап-*

но, за да осигури решение на очевидно безизходна ситуация; неочаквано събитие или спасител, внасящи ред в хаос. Специализираната литература представя феномена без особен ентузиазъм, най-вече като атрактивен, но преднамерен драматургичен ход, лишен от оригиналност, както и че сценографските и технологичните му аспекти са обяснени.

Но в текста на Еврипид има един подминат момент: същинска поява на бог няма, освен ако змейовете не се приемат за божески идентификации. Те обаче остават безмълвни, а от колесницата говори Медея. Въпреки това, от Аристотел насетне ситуацията е разглеждана като *deus ex machina*. Така остават без отговор множеството въпроси, някои от които са:

– Въвел ли е изобщо Еврипид *deus ex machina*?

– Ако го е сторил, защо не е представил бог, който говори от *μηχανή*, а го прави смъртната героиня и въпреки това действието е определено като *deus ex machina*?

– Съществува ли „скрит“ в текста бог и ако да, кой е той?

– Накъде отлита Медея?

– Защо практиката наложила божество да се намесва в драматичното действие, непременно качено на механе, щом преди „Медея“ богове шествали в митовете, драматургията, литературата и театралната практика без изричното условие?

– Какво свързва бога с машината? Съществуват ли предшествващи театъра прояви на такива връзки в религиозните практики и представи?

– Какво представлявал самият механизъм? Носел ли той свой собствен

смисъл или е случайно въведен, за да обслужва театралното действие?

Още тук трябва да се въведе разграничаване между сценична и литературна теофания – представяне на бог изобщо – и *deus ex machina*. Защото, както вече бе казано, богове били представяни в театъра и от другите изкуства на механе или „неша“ преди и след „Медея“. Но в аванс трябва да се каже, че в тези случаи те не били „неочакваните помощници“.

\* \* \*

Според нормалните логика и морал, в трагедията стават също странни неща. В митовете децата от брака на Медея с Язон били убити от разгневени граждани на Коринт, а тя намерила убежище в Атина. У Еврипид детеубийството завършва серията ужасяващи нейни престъпления, но въпреки тях Медея бива спасена. Моралните проблеми изненадващо са повлияли само положително на съдбата на трагедията, която е един от най-поставяните антични текстове в цялата история на театъра.

„Медея“ е вариант на финала на цикъла митове за аргонавтите, а героинята – магьосница, дъщеря на колхидски цар, комуто боговете поверили мистично съкровище – Златното руно. „Аргонавтика“ е епос, предхождащ Омировия по време на протичащите в него събития, но кодифициран в литературен текст значително по-късно от Троянския цикъл. Той отразява много древни представи на елините за самите тях и народите, с които общували, както и идеи за свещеното, по-стари от Омировите. Митовете, канона на епоса, претърпели промени, ег-

на от които е съдбата на Медея у Еврипид. Ахейските герои пребродили по море и суша по-голямата част от познатия тогава свят, преминали изпитания, получили тайни и явни знания и безсмъртна слава. Но няма участник в нея, комуто да са завидели за житейско щастие. Самата Медея е представяна за могъща жрица на страховитата Хеката, Владееща магически техники, което не я предпазило от трагическа съдба.

\* \* \*

Историята е съхранила случай, в който актьор на механе се оказал фатален за един от най-великите мъже на всички времена. Осем години след „Медея“, в 423 г. пр. Хр., Аристофан представил в „Облаци“ Сократ, седнал в кошница<sup>6</sup>, окачена на механе, да разсъждава за небесните светила и боговете. Аристофан нарича кошницата и пространството около нея „мислителница“. Комедията, според сведение, приписвано на Платон, е използвана 23 години по-късно за доказателство в съдебния процес срещу Сократ. Изследването не успя да открие анализ на ситуацията в комедията като *deus ex machina*, но установи, че във всички текстове, които проучи, „Облаци“ е считана за утежняващото доказателство срещу Сократ, а Аристофан – косвено отговорен за неговата смърт.

\* \* \*

Всеки опит да се отговори набързо на горните въпроси отваря нови проблеми.

Например: за да бъде приведена в действие описаната колесница, тя била окачена на кран.

*Кран – машина за вдигане на тежестти. – Чрез рус. „Кран“ от нем. Kran, което е старо название на нем. Kranich – „жерав“. За значението срв. Nahn – „петел“ и „кран“; Воск „козел“, „пръч“, „овен“ и „крик“; Berg – „мечка“ и „машинен чук“. (Виж Kluge – Mitzka 399.)*

Гръцката дума *geranòv(z) /geranos* означава едновременно кран и жерав. Производните ù, преминали през латинското *grus* в европейските езици са също двузначни: италиански – *il gru*, испански – *grulla* (за жерав), *grua* (за кран), немски – *der Kran*, английски – *crane*, френски – *la grue*. В българския език жерав е славянска дума, а кран е влязла през руски от немски<sup>8</sup>. В българския език има означение за подемен механизъм с „птича“ етимология:

*Лебедка – техн. термин за вдигане на тежести; рудан, винч. – От рус. Лебедка – хоризонтален скрипец. [...], което е преобразувано от англ. Lift – подежник, лифт. Трубачов отхвърля обяснението на Фасмер и извежда лебедка от лебедъ, лебед подобно на много други названия на подежници, произлезли от имена на птици.<sup>9</sup>*

Последното изречение сочи, че и в езикознанието има неизяснени проблеми, засягащи темата на изследването.

Древните наричали *mḥsanḗ* всички устройства, инструменти и приспособления, които механиката нарича *прости машини*: *лоствете* от трите рода, *клинът*, *наклонената плоскост*, *колелото*, *макарата*. С тях, отделно или в различни комбинации, били решавани техническите задачи, свързани с обработката и напояването на земята, търговията и най-вече в занаятите, строителството, военното дело и корабоплаването. Терми-

нът *machina* е приет в латинския като *machina*, откъдето влязъл в европейските езици за означение на *всеки прост или сложен механизъм, който извършва определени целенасочени движения за извършване на някаква работа или за преобразуване на енергия и предназначено да замести човешкия труд*<sup>10</sup>. В театъра това били съоръженията, променяли мястото на действие в една грама или между два спектакъла в целодневните театрални състезания. Всички те и изобщо представянето на богове в античния театър имат своите подробни обяснения. Но не е ясно дали терминът се отнася за конструкцията, осигуряваща „полета“, самата „летяща“ колесница или и за двете заедно. В литературата не са посочени ясно изображения или описание на способности за задвижване на съоръжението, от които да се извлече достатъчно информация за конструкцията му.

Вазописна рисунка представя описаната в ремарката на Еврипид колесница дословно: кресло с колела, от чиито оси израстват крила и змии. Рисунката илюстрира момент от Елевзинските мистерии: Персефона гържи пред Триптолем кана за възлияние в гясната си ръка, а в лявата ѝ гори факла; Деметра подава факла и житни класове. За мистерииите се знае точно толкова, колкото да се поддържа напрегнато любопитство хилядолетия.

Без съмнение, античните сkenографи разполагали с достатъчно знания, за да решат технически задачата *deus ex machina*: практическото и теоретично състояние на механиката от епохата потвърждава, че реализацията ѝ не би се натъкнала на

проблеми. Вероятно тук е една от причините да не бъдат търсени конкретните технически измерения на проблема. В което е и шансът на изследването.

Самото възникване на античния театър е пример за конструкция на религия, изкуства, техника и политика: в Атина бил обявен ежегоден конкурс за най-добро представление на грама. Първият бил проведен през 534 г. пр. Хр. и това е рождената дата на европейския театър. Във вида, функционирал в Античността, драмата представлявала затворена, предварително обмислена конструкция. Предшестващи и следващи нейни форми разчитат на импровизация, но това не се отнася за античната грама в завършен вид. Религиозните и гържавни институции на полиса не биха го допуснали, защото считали театъра за част от самите себе си. Тази конструкция, облечена в терминология, организирана композиция и промислена логика, се появила едновременно с драмата и в неизбежните си вариации била канон приблизително за един век – толкова просъществували същинските класически трагедия и комедия. След Еврипид драмата и изобщо театърът станали съвсем други.

*Deus ex machina* се оказва проблем, в който връзките между митология, епос, грама и материализирана образност са неизяснени спрямо театралния, технологичен, исторически, философски, нравствен и религиозен контекст, в който са се състояли; че съществували модели, осветени от традицията, чрез които се реализирало общуване с подобен, но изцяло свещен характер; че тези модели били в обръще-

ние до момента, в който театърът напуснал обредността. В теорията промяната се свързва с изтласкването на хора от диалога и монолога в структурата на драмата, но това със сигурност е следствие, а не причина.

Трагически герои, птици, литература, змии, богове, театър, мъжки животни, политици... Всички те се оказват свързани с общи нишки с театрална машина, от която говорел актьор, представящ бог.

Изключителността на елинския геней явно бил в способността му да преформулира принципи в религиозните, социалните, политическите, културните и военните дела. Древните анализирали процеси от „преди потопа“, за да създадат нови социални, религиозни, културни и политически конструкции, функциониращи на изведени по интелектуален път принципи. Историата свидетелства за низ от анализи, изводи и нови решения, протекли стремително в сравнение с други народи.

\* \* \*

Сценичните изкуства са породили неизброжен обем книжнина, взираща се в творчеството на драматурзи, композитори, актьори, певци, танцьори и музиканти, а през последните сто години – най-вече в това на режисьорите. Но тя като че ли много внимава да не се препъне в материалността на сценичните изкуства. От своя страна изследователите на пластичните изкуства, особено у нас, също отказват да се ангажират с проблема и попаднали в театър, гнусливо бърчат носове: „Бутафория...“ Двете гилдии общуват рядко, като си подритват възловатото кълбо на сценографията.

Колкото до историците и теоретиките на точните науки, за тях въпросът се свежда до:

*Думата μηχανή (mechanē) първоначално се употребявала за название на подемните машини, които в гръцките театри спускали и повдигали актьорите, представящи богове. Оттук тръгвал добре известният израз Deus ex machina. [...] На пръв поглед може да се стори странно, че такава строга наука е получила своето начало в театъра; нужно е, обаче, да отбележим, че това се случило не само с механиката: друга, не по-малко строга наука – оптиката – се родила също в театъра – във връзка с необходимостта да се рисуват декорации била нужна теорията на перспективата<sup>11</sup>.*

Обяснението свързва директно дялове от физиката на твърдото тяло, оптиката и техническите науки със сценографията, но е на популярно ниво и е показателно за предубежденията между „двете култури“<sup>12</sup>.

Античната грама, в чиято среда е роден проучваният феномен, е увенчала по прекрасен начин класическата античност. Тя е синтез на всички аспекти на нейната духовност, кодирана в многобройни проявления. Deus ex machina е един от примерите, демонстриращи преимуществата на един потворен, интердисциплинарен подход към културата и историята ѝ.

\* \* \*

### МАШИНА. ДИОНИС КАТО ДВИГАТЕЛ

Ако приемем, че Сократ бил опорната точка, с която Еврпид преместил

грамата в друга позиция по отношение на свещеното, то вече няма колебание, че за лост си послужил с *механе*. В театъра това били съоръжения, променящи мястото на действие в драма или между два спектакъла в целодневните театрални състезания. *Еккиклема* използвали за придвижване на актьори или кукли, според табу да се представят пред публика убийства, самоубийства и всичко, свързано с насилуе. Люк на пода на просцениона, наричан *дистегия* бил подемник, водещ към вътрешно, скрито за публиката пространство на сцене, наричано *хипоскений*. Използвали и въртящи се триъгълни призми – *периакти*–телари за бърза смяна на декорация, както и други технически приспособления, осигуряващи „театралната магия“ в Античността.

На изображенията от антични вазии *механе* най-ясно се разпознава по колелата от колесница, монтирани към малка платформа или кресло, на която седи представяният бог или човек. В някои случаи към тях са рисувани крила, че да означат колесницата за „летяща“. Чрез съоръжението представляли „полети“ на богове. Тогава *механе* монтирвали в центъра на сцене, окачвали платформата на греда, издигана напред към публиката и ефектът бил наблюдаван през „царската“ врата на сцене. Самата платформа-кресло оформяли като летяща колесница или митологически животни – крилати коне, змейове, грифони и др. Съоръжението в някои източници е именувано *еорема*, означаващо дейдалон, движещ се във въздуха. Но от това не става по-ясно дали терминът се отнася за конструкцията, осигуряваща „полета“, самата „летяща“ платформа-колесница или и за двете

те заедно. Всички те и изобщо представянето на богове в античния театър имат своите доста подробни обяснения. Важно е защо бил представян богът, който се намесвал в трагическата ситуация без „нормален“ изход, качен на *механе*, как изглеждал и влияел на сценичното действие, какви асоциации предизвиквала у зрителите появата на актьор, представящ бог, движен чрез машина. Нека да се обърнем към специалиста – към Дедал.

Дедал бил гемуург, когото освен за архитект, Минос използвал и като създател на движещи се статуи на богове в образа на бикове. Това е обяснимо с документираните реалии от култовите практики на Крит.

*Зевс прелъстил финикийската принцеса Европа в образа на кротък бял бик и я отвел на Крит.* Това е запис на мит-обредност, представляла „цивилизоването“ на Крит и целия континент като космическо събитие. Повойнственият вариант би изглеждал така: *Минотавърът бил страховитият син на Пасифая, съпругата на Минос, заченала от Посейдон като бик. Чудовището изисквало човешки жертви, докато Тезей не го убил в Лабиринта, подпомогнат от сестрата, несъща сестра на бика-човек.*

Въпреки Тезеевия подвиг, елините не могли да освободят съзнанието си от божественото животни: за това свидетелстват Загрей и фалофоритите в чест на Дионис като бик, който идва от морето. Митографската ключка нашепва, че Пасифая сама прелъстила божествения бик, като се скрила в изработена от Дедал крава и била наказана с Минотавъра. Известна е метафоричността, с която обредност-

та може да обърка любители на митове, но тук се налага по-задълбочено проучване.

Б. Ото<sup>13</sup> казвал, че за нуждите на агрикултурата (като отглеждане на храна), няма нужда да се създава цял бог. Да проверим това становище, обръщайки се към цитата от сър Фрейзър, където пише за обреди, в които Дионис е бик и козел и що за двигател може да бъде той.

\* \* \*

*Бикът* е мъжко говедо, което в културна среда се отглежда, без да може да се твърди, че е опитомен; винаги е на границата между дивото и културата. Това се отнася изобщо за одомашняваните мъжки животни и птици – жребец, пръч, коч, нерез, петел и др. Те са естествени лидери на стагата в дива културна среда; позицията, решавана в агон между мъжкарите, щом в общността има повече от един от тях в репродуктивна възраст. В културна среда мъжката популация селективно се коли първа от съответното поколение, като се оставят единични екземпляри за разплод. Женските се отглеждат за мляко, вълна, кожа, яйца и приплод и се колят едва щом губят качествата си на носители на блага с подчертано профанен смисъл.

*Бикът* е негоден за впрягане. Изображения, представящи впряган бик, са илюстрации на религиозни представи.

*Според индоиранската традиция ураническото божество може да извърши своята обиколка и с впряг от четири бика. За обредното изораване на кръг също се впрягат бикове. Индоиранската характеристика на бика се долавя добре в легендите за Ка-*

*лово, Забераново, Визица, Граматиково и др., където „ступани“ на селото са бик и човек. Те излизат от кладенец посред нощ, борят се до първи петли, но никога не надвишават. Борбата на човек (цар, „ступан“) с бик е едно от най-важните тракийски орфически ценностни изпитания.<sup>14</sup>*

В мита за Аргонавтите червени тракийски бикове сами дошли на Куанейските скали при Хелеспонта, до самия вдлъбнат „като длани на ръце“ в скалата жертвеник, за да бъдат принесени в жертва<sup>15</sup>. Орфей вероятно укротил страховитите животни с омайните си глас и лира. В обредната практика ги упооявали, за да изпълнят ролята си в процеси и жертвените ритуали, без да ги провалят с непредсказуемостта си поведението. В Елада повечето хора успявали да се нахранят с месо само при жертви. При тях много рядко прибегвали до всесъжение. Обичайно изгаряли тлъстините и дългите бедрени кости. Те давали гъст и мирислив пушек, за който считали, че стигал до боговете и ги приканвал да се присъединят към обрета. За жреците отгеляли части от месото, които наричали *ierwsauna* или *ερα*, а останалото опичали или сварявали за обща обредна трапеза. Мъжките телета се оставяли на паша докъм три години. От популацията подбират за волове, а другите се колят за месо. Скопяването може да спре растежа и затова оставят животните да достигнат половина зрелост и да натрупат нормалната си маса. Телета колели изключително рядко.

*Бикът* е отглеждан за разплод и няма други функции в профанна среда, освен да предава кръвното родство на порода. Кое е култура. Бикове

В малки селища винаги са общинска собственост: физически и икономически е неизгодно нормално семейство само да храни, отглежда и озакпява бик. Това също е култура. Голяма част от живота си бикът прекарва сам, в затворено тъмно помещение, отредено специално за него и асоцииращо „пещера“. Връзват го с вериги и яка халка пробива най-нежната част на муцуната, като болката парализира необуздаемостта иначе животното. От „пещерата“ си бикът излиза за покриване на крави, но винаги съпровождан от „свита“ – нарочни хора, които го хранят, чистят му и го държат под контрол. Рядко го извеждат на паша, а се храни в обора с подбрана и обработена, най-вече зърнена храна, която поначало е агрикултура. Изпуснат от контрол, бикът е самата непрегсказуема агресивност. Тя може да бъде „лекувана“, ако бъде скопен. Но така се губят винаги репродуктивните способности на животното и то преминава в друг статус – става *вол*.

*Бикът е неизбежният див* в културна среда.

В първата си позиция, на пълноценен мъжкар, *бикът* е възприеман като идея на *двигател* на живота във вертикалата на онтологичния смисъл и като образец за предопределено, безкомпромисно войнствено-агонално поведение в хоризонтала на социума. *Бикът* като специално стимулирана мъжественост кореспондира директно с идеи и претенции за привилегии на военната аристокрация. Той е зооморфното възлъщение на идеята за царя-жрец-бог.

Превърнат във *вол* с техника на скопяването, бикът става *двигател* с профанно битие. Пред всички се случ-

ва психическа (колкото и да е условен терминът в случая) метаморфоза, предизвикана от човешка намеса, предпоставена от свещеното в културата. Скопяването се мисли като жертвоприношение в името на свещеното и в смисъл на култура, семантично равно на космозиране на природата и социума. Но като всяко човешко дело, този акт е несъвършен: могъщото животното бива лишено от мъжествеността си, за да стане част от културата, която в случая е банално профанна.

В тази позиция *бикът*, вече *вол*, е най-мощният *двигател*, с който хората разполагали до повсеместното въвеждане на *двигателите* с вътрешно горене. Въпреки че още в римската епоха използвали водна енергия за мелници, самокови и др., универсалната и евтима *волска* тяга останала незаменима. *Волски* въпрягове извършвали найтежката работа по обработка на земята и транспорта на стоки, строителни материали и за военни нужди. Дори парните машини не ги изместили като масов, евтин и непретенциозен към качеството на пътищата *двигател*. *Кравите* щадели, тъй като иначе рязко пада количеството и качеството на млякото, а при напреднала бременност и непосредствено след раждането, на тях не можело да се разчита като въпрегатна сила. Само най-бедните въпрягали *крави*; това бил „мъжки“ труд за „професионалисти“. Специализираният транспорт в строителството и войската се крепял на мощните, търпеливи и непретенциозни животни. Конете, магарета, мулета, камели, слонове също взели участие в тази епопея, продължила от зората на историята до преди десетилетия. Но ни-



то едно не притежава достоинства на *Вола*. И днес в огромни райони той продължава да работи и милиарди човешки същества зависят от него.

Убийството на *Вол* се считало за тежко престъпление, което не било да остане ненаказано. В Атина, в древния празник *Diròlia* или *Voljònia*, принасяли в жертва на Зевс работен *Вол*. Наследствен жрец убивал животното с удар на брадва в тила, хвърлял я и побягвал. Преследвали го, а после разигравали следствие и съд, в които, по липса на престъпник, осъждали обредния топор на смърт и го хвърляли в морето<sup>17</sup>.

*Бикът* е на границата между профанното и свещеното, осъден да е медуатор.

В обредността присъстват всички споменати елементи на божественост: огромна мощ като агресивност и сексуалност; аристократична позиция в общността на стадото: отделно, тъмно жилище-пещера, храна и грижи, поделени от група хора. И най-вече – грамата на скопяването: метаморфоза, произвеждаща перманентно метафоричност, отвеждаща до жертвен ритуал или игра. Метафорите биват свързвани и с растения, търпящи рязане, мачкане, пресоване, за да станат агрикултура. Идеята за метафори, произтичащи от метаморфози, причинени от рани/разкъсване; за умиращо в тъмното и възбуждащо се в Сина плодородие, се трансформира в идея за подчиняване на бика в агонална посока, която според тогавашната (а в коридата – и днешна) логика, завършва с жертва. В една или друга степен, това се отнася и за жребеца, пръча, коча, нереза, петела. Културната среда ги мисли аналогично. Месото на неско-

пени коч, пръч и нерез има тежка мизантропия и се избягва за храна, но е наложено за жертва.

Всички изброени мъжки нескопнени животни са установени емблеми-мотиви на мъжкото и присъстват в обредността и хералдиката. В последната женски животни практически са изключени, а мъжкарите са представяни с подчертани полови белези. Бикът, кочето и пръчето са рогати, нерезът е с глиги, от които изработвали шлемове за Омировите герои. Ключът и шиповите-шпори на петела са атрибути от същия порядък. Тези животни са с *див*, непрегсказуем и необуздаем нрав; не се знае кога ще преминат в *дивото*; в неконтролируемо „психическо“ състояние, т. е. във вариант на мания.

Жребецът е в специална позиция. „Тракийският конник не е само хтонично божество. Конят е слънчево животно, което участва в религиозните и политическите идентификации на царя и като жрец, и като бог, защото той го носи в ценностните му изпитания, за да го стигне до *въвеждането* в сан.“<sup>18</sup> Конят има значение в индоиранския и индоевропейския кръг през ранните епохи, като причина някои от тях да бъдат определяни като „конни народи“. Проблемът е спорен, защото тъкмо траките били конен народ, който е извън шампите-навици в научното мислене за завоевател, който от степи или планински земи завладява земеделска цивилизация.

Кучето, свързвано с лова, сигурността на хората и техните стада, както и връзките му с вълка и *дивото*, са засегнати в частта „Кукерът без маска“. Но същността им е извън проблематиката на изследването.

*Бикът* е най-мощната животинска епифания на Зевс, Загрей и Дионис и е доказателство както за родство между тях, така и тяхната обредност с обредностите в Евразия и Африка, Включили го като свещено животно. Трудно може да си представим развитието на древните цивилизации без приноса на *бика* и *вола* в профанните и в свещените му измерения. Доколумбова Америка и Австралия са примерите, в които хората се справяли без помощта на едри впрегатни животни и това се е оказало фатално за тях при сблъска на двата типа култури.

\* \* \*

Колкото го връзките на агрикултурата с обредността, нека си спомним, че тракийските езотерици, пеласгите, орфиците в Елада, питагорейците, равините и изобщо жреците носели само бели, и то непременно ленени грехи. От една страна, това може да е свързано с табу по отношение на дивото, животинското. От друга, обаче, отново сме пред драмата на разкъсването.

*Ленът* е една от най-старите и разпространени повсеместно агрикултурни, които предели и тъчели. Добиването на влакната минава през *технология*, в която стъблата на растението се киснат във вода, а после се „гръстят“ – удрят се с гървени чукалки, за да омекнат. Следва „влачене“, „развлачване“, „скубане“ – обработка на метален гребен, която в съвременността се извършва на гарак. Едва тогава *ленът* е годен за прегене. Семантиката на вода-удряне-разкъсване-ново съчетаване е съвсем ясна.

Фонетично „лен“ присъства повсеместно в индоевропейските езици.

## КОЛЕСНИЦАТА НА ДИОНИС

В елинските антропоморфни представи Дионис е „пътуващ“ бог, идващ със сезона, установява властта си и си отива. Богът лежи пиян на колесница-логка.

Корабът, колесницата и конят имат добре очертани характеристики на соларни символи-кодове. Освен известните тълкувания, откритите през 1951 при храм на Зевс в Олвия пет костени пластини-таблички с орфически графити, поставят проблема в светлината на орфизма. На една от тях е гравирани кораб, на чийто нос е записано името на Дионис в съкратен вариант, а на друга – жребец в итифалическа позиция<sup>19</sup>.

Според вече установеното, сам двигател, богът, въплътен във вино, е и „горивото“, освобождавало енергията на оргията: той пренася на крилата на *iktstasis* хората извън профанното. Пак като свържкултурната напитка, получена по негово внушение след технологичен процес-метаморфоза на рязане, разкъсване-мачкане и ферментация, Дионис е сам на себе си *демиург*.

Можем да го видим в тази му позиция на чернофигурния киликс от Вулчи (ил. 1), рисуван от Ексекий (ок. 530 г. пр. Хр., Музея за приложни изкуства в Мюнхен): Дионис е в покой, но се движи чрез кораба, а около него всичко е в движение: лозата, опасваща кораба, се вие в буен пролетен растеж, делфини скачат в „червеното като вино“ море<sup>20</sup>. Фол тълкува сцената орфико-питагорейски, като обръща внимание, че корабът е с глава на риба, самият той е гървен като бъчвите, а броят на изображените гроздове и делфини е съответно по седем<sup>21</sup>. Тълкуването може да



Ил. 1. Дионис на кораб. Чернофигурен киликс от Вулчи. Ексекий, около 530 г. пр. Хр. Музей за приложни изкуства в Мюнхен

се коригира с уточнението, че в Елада ширата сипвали в питоси, а Диоген е живял не в бъчва, а в питос<sup>22</sup>; в такъв случай трябва да се визира лин – съдът, в който набраното грозде се събира на лозето, транспортира се до мястото на приготвяне на вино и в който гроздето се тъпче. Той прилича на кораб, а лин в българския език има установен произход в гръцкия. Учени свързват Дионис Линейски точно със съд-кораб<sup>23</sup>.

\* \* \*

В митовите царят-жрец е в непрестанно движение: той стремително се носи от един подвиг към друг, препуска на кон или колесница, без грижа за самото движение. Така е между земята и небето. Корабът, тласкан от попътен вятър или весла, го носи между

морската бездна и небесния свод – той е в лиминална позиция. Живот му е перманентно пътуване, равно на унициация, поточно – низ от унициации.

Ражгането на цар, който ще стане жрец, е мистично събитие: син е на бог или син на син на бог – до началото на всяка династична верига, което винаги е инцест/хиерогамия. Зачатието е обвито в тайнственост; често е раждан тайно в пещера и идва при хората по вода и в кошница – незаконородените царе са на особена почит. Царят минава и през травестия – играе роли, скривайки пола и произхода си. Преодолява огромни разстояния и препятствия, среща богове, демони и пророци, които побеждава или приема за покровители; посвещаван е и получава тайни знания. Царят-жрец преминава от неофит през посветен приживе, за да стане запомнен херой, а рядко – и безсмъртен. Той е дарен с прозрение: вижда всичко и него го виждат – това е смисълът на очите по шлемовете на тракийските царе – маска на свещена власт. Но не вижда нишката на мойрата. Статутът цар получава в убийство на друг цар, семантично равно на жертва. Тя е цената за *страшната царска слава* и су-

щера и идва при хората по вода и в кошница – незаконородените царе са на особена почит. Царят минава и през травестия – играе роли, скривайки пола и произхода си. Преодолява огромни разстояния и препятствия, среща богове, демони и пророци, които побеждава или приема за покровители; посвещаван е и получава тайни знания. Царят-жрец преминава от неофит през посветен приживе, за да стане запомнен херой, а рядко – и безсмъртен. Той е дарен с прозрение: вижда всичко и него го виждат – това е смисълът на очите по шлемовете на тракийските царе – маска на свещена власт. Но не вижда нишката на мойрата. Статутът цар получава в убийство на друг цар, семантично равно на жертва. Тя е цената за *страшната царска слава* и су-

рово предупреждение от свещеното. Царят-жрец обикаля земите и хората си: свещеноейства, посвещава, съди, събира налози, воюва и завладява. Така хармонизира двете сфери съобразно доктрината, която сам олицетворява.

Цар-жрец, изобразяван редом с други смъртни, е отделен пространствено; той е наг: на колесница, на кон, кораб, трон. Не стъпва на гола земя, а на тъкани или седи на трон обут – докосване на земята е равно на инцест/хieroгамия и щом е извън свещено време и пространство, е скверно. Жилището му в елинска среда е мегарон с трон, есхара и кръгъл отвор над нея – ког и за най-старите храмове, който осигурява вертикал за контакт със свещеното. Преминавайки в статуса херой, царят-жрец напуска живота в битка или като жертва при възкачване на нов цар, най-често посечен, равно на разкъсан – цената на безсмъртието. Той се движи по хоризонтала на космоса и социума като цар, а като посветен – по свещения вертикал. Покоят за него е смърт; недостъпна му е позицията на неподвижен двигател. Това пътуване в доктринален смисъл е дромепон, а в литературно-театрален – грама. В обряда го извършва посвещаваният цар-жрец, в мита – хероят, а в драмата – протагонистът.

В пътуването си дромепон царят, както и богът, са специално съоръжени с необикновени облекла, оръжия, инсигнии, транспортни животни и средства. Царят най-често ги получава в дар от божество, а направата им е дело на бог-демиург. Те имат фантастични функции, сравнени с аналозите си в профанното, като спрямо последните често се явяват праобрази-прототи-

пи от свещеното. Освен че са от скъпоценни материали, с необичайни размери и др., те имат свой живот в магичното, вълшебното; знаци, отличаващи ги в профанното, обредността и свещеното. Чрез тях богът или царят-жрец проявяват културните си функции на цивилизатори.

Дионис идва в Атина като зеленина, бик/козел и вино, но и „лично“ – на кола-кораб-ложе. Той е вегетацията, кодирана зелено в бръшлян и бор, в неузряла шишарка, лозови ластари и пролетни цветя. В животинските си епифании бик и пръч е еманация на мъжкото начало, кодирано в червен/златен фалос. В обредността епифаниите реализират контакта със самия бог, мислени през разкъсване и вкушване плътта и кръвта му. Връзките със света на мъртвите са кодирани в белия цвят.

Виното, което е най-чистата и магическа дионисова епифания, е свързка-културна храна, извеждаща смъртните от профанното. Лозата се реже ежегодно, гроздовете – при гроздобер. Ширата се извлича с мачкане/разкъсване/изцеждане на зърната, а става вино след метаморфоза в тъмни помещения/пещери, запечатана в керамични/пръстени, земни по материал съдове, минали през огън. Огромните питоси са сами по себе си изкуствени пещери/гупки/ботроси. Подобни или същите съдове били употребявани и за погребване, а Диоген живял не в бъчва, а в питос, за да се самообозначи като мъртъв за профанния свят. След изчерпване, на дъното им остава утайка от фини земни частици, приемана за материално доказателство на връзката вино–Син–Велика богиня-майка. Виното–Дионис овладява най-интимните

кътчета на човека, като може да накаже с мания, но и въздига до своите мистерии. Чрез песни и танци, като Мусaget, в неустовия *ekstasis*, отърсва от битуването в профанното и въздига до себе си.

\* \* \*

Кола/кораб/ложе довежда в Атина Дионис–Съпругът. Ако Зевс безразборно обладава в инцест богини и смъртни, Дионис периодично и, което е особено важно, официално се обвързва с брак пред очите на целия полис. Бикът може да е див и необуздан, но той е стагно, „обществено“ животно, готово да умре в битка-агон, за да докаже правата си в общност, която води и владее. В *hierogamia*, която не е инцест, а официален брак<sup>24</sup>, сключен по всички правила на общността в собствения му царствен дом, изрично наречен *буколейон*, той покровителства семейството. А полисът празнува сватбата си с него. Именно в ежегодната сватба градът циклично преминава през инициация в граничното време между два сезона, от дивото към културата, от хаоса към космоса, от профанното в свещеното.

## БЕЛЕЖКИ

<sup>1</sup> *Латинско-български речник*. София, 1980

<sup>2</sup> *Еврипид. Медея*. София, 1946, с. 4. Балабанов в предговора уточнява 22 април 431 г. пр.Хр.

<sup>3</sup> Пак там, с. 82.

<sup>4</sup> Пак там, с. 87.

<sup>5</sup> *Латышев В. В. Богослужebные и сценические древности*. Санкт-Петербург, 1977, с. 255.

<sup>6</sup> *Аристофан Облака. Комедии*. Москва, 1954, том I, с. 189-190. В руския превод на Сократ виси на „гамаке“, на хамак, в мрежа; т. е. той е хванат, ако преводът ми (В.Р.) е точен. Впрочем, риба са ловили и в кошове. Кошница, панер (*liknon*) е елемент от обред-

Цикличното повтаряне на сватбата на града-държава с бога има за смисъл вкарване на изхабения в профанното битие социум в изначалния хаос, където той бива пречистен, защото богът е влязъл в него.

Последният етап в тази сватба е агон-представяне на трагически страдания, душевни разкъсвания и ново раждане чрез мимезис-кризис-катарзис; всъщност театърът е най-висшата форма на хармонизиране на полиса в свещеното. В този смисъл театър е най-свещеното като култура състояние на полисното общество.

Дионис е самото въхновението да си друг, да изживяваш и съпреживяваш чужди грами, за да се преродиш пречистен, като пречистваш и всички, съпреживели грамата. Аполон така си и остава завинаги Ефебът, а Атина – вечната девственица с чепат характер, която тракът цар-жрец Котис предложил да укроти в сватбено ложе.

В това си единство Дионис е едновременно себе си, космоса, Минотавърра и Лабиринта – усилното лъкатушно търсене и постигане културата на свещеното.

ността на Дионис: тя е негова първа люлка, от което може да се предположи, че в тази ситуация Сократ е представен в контекста на Дионисов ритуал.

<sup>7</sup> *Български етимологичен речник*. София, 1979, т. III, с. 715.

<sup>8</sup> Пак там, с. 333.

<sup>9</sup> Пак там, с. 333.

<sup>10</sup> *Андреев, Клисаров, Журавльов. Механика*. София, 1961, с. 275.

<sup>11</sup> *Веселовский И. Н. Очерки по истории теоретической механики*. Москва, 1974, с. 287. *Исследования по истории физики и механики*. Москва, 1985, с.161-162.

<sup>12</sup> *Сноу Ч. П. Двете култури и още веднъж за двете култури*. София, 1983.

<sup>13</sup> **Фол Ал.** *Тракийският Дионис. Книга I. Загрей.* София, 1991, с. 14;

<sup>14</sup> **Фол Ал.** *Тракийският орфизъм.* София, 1987, с. 42.

<sup>15</sup> **Пиндар** – 3, 3 Pind. Pith. IV 203-211 и Scol. ad Pind. Pith. IV 206. Цитат по **Фол Ал.** *Тракийският орфизъм.* София, 1987, с. 86, 87.

<sup>16</sup> **Латышев В. В.** *Богослужебные и сценические древности.* Санкт-Петербург, 1977, с. 55.

<sup>17</sup> Пак там, стр. 144.

<sup>18</sup> **Фол Ал.** *Тракийският орфизъм.* София, 1987, с. 37

<sup>19</sup> **Русяева А. С.** *“Земледельческие культы в Ольвии догетского времени”,* Киев – 1979. Цитат по **Фол Ал.** *Тракийският Дионис. Книга I. Загрей.* София, 1991, с. 44 - 60.

<sup>20</sup> Тракийските бикове Плутарх нарича по цвят “виненочервени, алени”, което се

тълкува като Дионисова характеристика. Бикове с такъв цвят били принесени в жертва от аргонавтите при Босфора. Цитат по **Фол Ал.** *Тракийският Дионис. книга I Загрей.* София, 1991, с. 35.

<sup>21</sup> Пак там, с. 37

<sup>22</sup> **Блаватский В. Д.** *История античной расписной керамики.* Москва, 1953, с. 35-36.

<sup>23</sup> **Вакарелски Хр.** *Етнография на България.* София 1977, с. 256, 257, 358.

<sup>24</sup> **Фол Ал.** *Древната култура на Югоизточна Европа.* София, 1998, с. 34. Фол тълкува **инцест** като: “... омърсяване, обезчестяване, оскверняване, кръвосмешение и, разбира се, прелюбодеяние.” Терминът е свързан с тълкуването на **инцидент** (лат. **Incidens**, entis “който се случва”) Непредвидена, неприятна случка, произшествие. *Речник на чуждите думи в българския език.* София, 1978, с.300.