

## ЧЕТЕНЕТО КАТО ВГРАЖДАНЕ

Заглавието на тази част неприкрито се позовава на статията „Четенето като изграждане“<sup>287</sup> от Цветан Тодоров. Общо място на тези две метафори на четенето е архитектурата, а в по-общ смисъл фигурите на граденето и разграждането като равнопоставени културни дейности. Формулата на предромантиците, че романът не подражава на действителността, а я създава, е особено валидна за тогавашните готическите романи, както и за тяхното бързо разклоняващо се потекло, на чието четене посвещаваме следващите редове. За Тодоров „гледната точка на изграждането“ е насъщна относно разбирането на т. нар. изобразителни текстове. Но тя насочва търсеция поглед и към по-едрия мащаб на играта между визуалния и словесния код. В анализирания от него класически тип произведения четенето гради построения, които могат да бъдат само техни структурни хомологии. Четенето като изграждане има строг тематичен предел; то не бива да преминава от непознатото към непознаваемото.

Такова ограничение би оставило извън неговата рамка ред готически текстове, дори цял теоретичен раздел от неговия модел на фантастичния жанр. Четенето като вграждане се активизира именно когато прекрачи прага на текстуалната разнородност, когато започне да проследява различните техники, с които романът изгражда себе си. Вграждането е метафора на особено динамично взаимодействие на визия и слово, както и на културен синтез. В по-тесен литературен

<sup>287</sup> Тодоров, Цветан, „Четенето като изграждане“, - в *Поетика на прозата*. Превела от френски Албена Стамболова. София: Народна култура, 1985, сс. 199-214.

аспект вграждането е метафора на четенето като писане: техника за сглобяване на неедината история в романа; градеж, който пише своя разпад. Част от архитектурното наследство на литературата, тя вписва един в друг възможни разкази за света и възстановява следи на миналото, за да тълкува чрез тях настоящето. Вграждането е не по-малко двойствена екзистенциална метафора – то може да погребее завинаги един живот и паметта за него, но може и да приобщи паметта за живота към универсалното ценностно време на човека.

## **Историята в Парижката Света Богородица - техники на вграждане**

*На късче от гръдта ни всеки град прилича –  
и Вавилоните човек гради с ръце  
в подобие на вавилонското сърце.*

У. Б. Йейтс

Встъпителните „бележки на автора“ към „окончателното“ издание на *Парижката Света Богородица* от 1832 г. започват с намерението да поправят едно погрешно мнение. Става дума за допълването на няколко „н о в и“, както било обявено, а всъщност „н е и з д а д е н и“, както твърди Юго, глави в романа. Но тези бележки започват да пишат и една история на неговото писане – история през погледа на автора. Той отстоява целостта на първото издание (1831) и настоява, че никакви промени не са способни да подобрят несъвършеното произведение, веднъж излязло на бял свят. Аргументите включват както херменевтичните пропорции на *toto* и *partes*, така и херметични, органистични, дори медицински метафори на жанра:

Не си въобразявайте, че броят на частите, от които е съставено цялото – този загадъчен микрокосмос, който вие наричате драма или роман, – е произволен. Спойката и присадът не се хващат добре при такъв вид произведения, които трябва да избуят наведнъж и да си останат такива, каквито са. [...] Излезе ли книгата ви от печат, стане ли ясно дали произведението ви е мъжествено, или не, нададе ли детето първия си вик, то е родено, то е пред вас такова, каквото си е, и баща, и майка са безсилни да го променят. То принадлежи на слънцето и въздуха, оставето го да живее или да умре такова, каквото е родено. Несполучлива ли е книгата ви? Толкова по-зле. [...] Охтичав ли е романът ви? Нежизнеспособен? Не сте в състояние да му вдъхнете тепърва диханието, което му липсва. Вашата драма се е родила хрома? Послушайте ме, не ѝ слагайте дървен крак.<sup>288</sup>

Дори бегло сравнение с предговора към първото издание откроява любопитна асиметрия. Там се разказва за надписа 'ΑΝΑΓΚΗ, вдълбан върху стената на една кула в храма, който бил заличен – боядисан или изстърган – в по-ново време. Неговата поява и разчитането му в едноименната глава придават на това старогръцко име на съдбата множество функции, една от които е да поддържа в романа мистификационната игра на (псевдо)историческа достоверност и посвещаване в скрито знание. По-късният предговор има вече по-специфично литературни параметри. Той легитимира добавянето на намерените три глави като текстуално разширение – второ наративно равнище, което вписва в книгата едри културно-исторически модели. За да разкаже предисторията на храма, Юго (пре)написва една кратка история на нейната „каменна книга“ – архитектурата – в три дяла (Античност, Средновековие, Ренесанс) и съответните им стилове (романски, готически, гръко-

<sup>288</sup> Юго, Виктор. *Парижката Света Богородица*. Превела Лилия Сталева. - В: Виктор Юго. *Избрани творби*. Народна култура, София, 1984, с. 323. Всички по-нататъшни цитати от романа са по това издание.

римски). Към този концептуализиращ разказ той подхожда колкото историзиращо, толкова и митологизиращо, градейки чрез него гръбнака на тоталното време от праначалото на Вавилонското стълпотворение, през индийските пагоди, египетските пирамиди и гръцките храмове до „упадъка“ на строителното изкуство през XIX век.

Концептуалността на големия исторически разказ на свой ред неизбежно придава макроизмерения на романовия микрокосмос. Читателят е изправен пред дилемата: дали това е дописване, което цели из основи да промени перспективата на четене и съдбата на книгата, или е вписване на случайно пропуснатото, което да стабилизира по-незабележимия културно- или архитектурно-исторически разказ във вече написаното? Ясно е кой от двата текстологични метасюжета предпочита Юго, по-неясно остава, въпреки настъпателната реторика, защо те трябва да бъдат така радикално противопоставени. Преди читателят да започне да плете своите сюжети, разплитайки интригата, авторът предлага просто обяснение. Прибавените три глави са били изгубени, когато печатали първото издание и затова не влезли в него. Тяхното вмъкване осемнадесет месеца по-късно може да бъде оправдано в очите на онези читатели, които искат „да вникнат в естетическия и философския замисъл на книгата“, след като са открили „гледнището на историка и целта на ценителя в творбата на поета“. Обяснението с лекота създава и преодолява дистанцията между баналното повседневно извинение за нестореното и жеста на текстовото вграждане, който ще възстанови целостта, хармонията, аурата (както би казал Бенямин) на литературната и архитектурната творба в *Парижката Света Богородица*.

Юго вгражда, преструвайки се, че реставрира, естетико-философския пласт в книгата с епистемологичен размах, който го присъединява към една авторитетна традиция на евро-

пейските идеи, чиито крайгълни камъни са *Новата наука* (1725) на Джамбатиста Вико и Хегеловата *Естетика* (1817). Но в популярния образ на романа, възпроизвеждан най-вече от масовата читателска памет и неговите игрални и анимационни филмови версии, този пласт обичайно липсва. Неговото заличаване се дължи колкото на несводимостта му до „заплетеното действие“ на приключенско-романския сюжет с главни действащи лица Квазимодо, Есмералда, Клод Фроло и Поета, толкова и на непреводимостта му на езика на „движещите се картини“. Това рецептивно разцепване на романа може ретроспективно да подсказва защо най-напред е публикуван концептуално олекотеният вариант. Едно възможно обяснение: по-голямата четивност по-бързо ще му набави популярност. Втора възможност: раздвоеният читателски образ на романа оправдава и предположението на автора, че интегралният вариант ще бъде привлекателен за по-отбрана публика. Той може да бъде четен като своеобразна тайна книга, четиво за търсачи на скрито знание, предадено посредством тайнопис, аналогичен на езотеричната символика на, във и върху сградата на катедралата.

Юго вижда основание за тази аналогия преди всичко в смяната на културните технологии и съответстващите им кодове, смяна, която настъпва тъкмо през историческото време, изобразено в романовия „микрокосмос“. Нейното представяне и интерпретиране е подготвено с един наративен преход. Началото на романа разчертава двойна хронологична рамка на сюжетното протичане: веднъж посредством периода между времето на написването му и началото на случващата се в него история („триста четиридесет и осем години, шест месеца и деветнадесет дни“), втори път посредством точното времево указване (6 януари 1482

година). Историческото време е обозначено с подвеждащата педантичност на реалистичната претенция за максимална правдоподобност. По този начин рамката осигурява както необходимата наративна дистанция, така и читателската осведоменост относно „кога“ и „къде“ започва действието – задължителен въвеждащ компонент, отдавна клиширан във възприемателската ни нагласа било от Вазовото, било от холивудското кинематографично разказване. В *Парижката Света Богородица* то се разгръща хоризонтално постъпателно, като прехожда от сегмента на големия исторически разказ – посещението на фламандски пратеници в деня на съвпадащи църковен (Благовещение) и карнавален (Деня на шутовете) празник с цел династичен брак – към малката история от частния живот, историята за семейни тайни, неистова любов и тайно знание, за поет-мечтател, уродлив добряк, монах-злодей и страдаща красавица, която ще изгражда основния романсен сюжет. След милосърдния брак, който Есмералда сключва с Поета, разказването рязко променя своя темпорален и тематичен вектор в двете глави на книга III: „Света Богородица“ и „Париж от птичи поглед“. Те, заедно с „Това ще убие онова“ от кн. V, са вмъкнатите през 1832 г. глави. Тяхното триглаво тяло рязко разтегля диахронния план на романа и разстила в концентрични кръгове знание за времената, когато са били градени катедралата, града и предхождащата културна история на човечеството. Между тях е вмъкната историята на архидякон Клод Фроло, носителя и пазителя на това знание в романа. Това вмъкване въвлича монаха-злодей във фигурата на имплицитния читател (в термините на Изер) на големия исторически разказ. Третата глава е посветена изцяло на телеологията на писмеността. Юго вгражда нейната генеалогия в архитектурните

метонимии на камъка, стената, скулптурата, сградата, храма, катедралата. В тях романтически се сливат колективните материални и интелектуални енергии, а архитектите са поетите на тогавашните времена: „до Гутенберг архитектурата е главната обща за всички писменост“. Обяснението на промяната е обгърнато с воала на класическата Орфеева алегория, изпълнено е с невидимото присъствие на библейския мит за Давид и Голиат, пронизано е от трансгресивната метафора на убийството като движещ механизъм на човешкото техническо и културно развитие: „В петнадесети век всичко се променя. Човешката мисъл открива не само по-трайно и по-устойчиво средство за увековечаване от архитектурата, но и много по-лесно и по-просто. Архитектурата е развенчана. Каменните букви на Орфей са изместени от оловните букви на Гутенберг. *Книгата ще убие сградата.*“<sup>289</sup> Вграждане, доизграждане, дописване, пренаписване, увековечаване, заличаване: метафората на убийството пренася тези възможности за производство на културни символи в ковчега-книгата-катедралата *Парижката Света Богородица*. В наративните и ценностни агони между големия исторически разказ и малката история, от една страна, между архитектурата и книгата, от друга страна, романът разиграва различни техники на своето изграждане. Това са начини за съвместяване, смесване и преобразуване на историята и поезията, за възкресяване и за създаване,<sup>290</sup> за даряване на живот и на смърт. Амбивалентността на вграждането като културно действие го поставя в границата не само между живота и смъртта, но и между историята и мита, сякаш за да потвърди афоризма на Вико, че всяка метафора е малък мит.

<sup>289</sup> Пак там, с. 500-502.

<sup>290</sup> Вж. Юго, Виктор. „Предговор към *Кромвел*“. - В: *За красотата и изкуството*. Съст. Исак Паси, Наука и изкуство, 1966, с. 292.

Юго сам използва *метафората на вграждането* в ключово за неговото жанрово теоретизиране есе, посветено на Уолтър Скот. Чрез характерното за романтичeskата естетика единение на „извора на природата и на истината“ той извежда генеалогията на историческия роман, „който е ново точно защото може да изглежда и много стар“.<sup>291</sup> След аполгията на шотландския първомайстор, „съчетал педантичната точност на хрониката с грандиозното величие на историята и интригуващата увлекателност на романа“, Юго описва своята визия за бъдещето на жанра. Предсказаният романов синтез по романтически ще заличава различията между жанровете, изкуствата, реалното и идеалното, древността и съвременността: „това ще е роман, едновременно драма и епопея, живопис и поезия, реален, но и идеален, правдив, но и възвишен, *роман, който ще вгради Уолтър Скот в Омир* (к. м., О. К.)“.<sup>292</sup> Ако условно разпределим характеристиките от изредените двойки между двамата, на Скот повече биха подходжали драматичния, визуалния и реалистичния аспекти. Това аналитично допускане откроява присъствието на жанрово самосъзнание в есето на Юго за доминиращите параметри не само на историческия роман, но и на неговия генеалогичен контекст през XVIII век. Освен това, новият „по-прекрасен и пълноценен“ роман ще трябва да преобърне вектора на времето. Неговата задача ще бъде не толкова да реставрира образи и да реконструира разкази за миналото, колкото алегорично да вгради традицията в настоящето, вечността – в историята. Едва ли има място за съмнение, че за Юго *Парижката Света Богородица* –

<sup>291</sup> Юго, В. „За Уолтър Скот“, – в: Виктор Юго. Избрани творби в осем тома. Т. 1, с. 542. Тази формула на „новия, античен“ жанр не може да не ни припомни за пореден път, макар и под линия, колко проникателен читател на Юго е Вазов.

<sup>292</sup> Пак там, 545.



книгата и сградата – е изпълнението на тази жанрова фигура. В нея открояваме четири равнища на вградения смисъл: метаисторическото, големия исторически разказ, малката частна история, тайната история.

## **Вграждане I – сглобяване на миналото**

В най-общия план на романа *вграждането* е техника на големия културноисторически разказ, отложен в пластове, които епохи и стилове наслояват в човешките строежи. Бавното израстване, оформяне и (не)завършване на средновековните християнски храмове например има добре известни технически основания, но същевременно поражда алегориите на органичен растеж и естествена еkleктичност: „Новото изкуство поема сградата в състоянието, в което я заварва, врязва се в нея, нагажда я към себе си, продължава я по своему и я довършва, ако това му се удаде“<sup>293</sup>. Архитектурната и съдържателната се в нея геологична формация са двете най-обхватни и дълготрайни материално-времеви структури в романа, чрез които Юго реди и систематизира своя органистичен модел за континуално време на човешката история. В тях са отложени археологичните следи от еволюцията на духа, вписани, вдълбани, вградени в най-мащабните човешки и природни творения. Храмът е едновременно синекдоха на този времеви модел и цялост, обемаща множество разнородни следи-фрагменти. Аналогична е функцията на добавените три глави в романа. „Тази централна

<sup>293</sup> Парижката Света Богородица, с. 433.

църква-прародителка – пише Юго в първата от тях – е нещо като химера: тя е заела от един храм главата, от друг – крайниците, от трети – тялото и тъй има нещо общо с всички.<sup>294</sup> В този коментар тялото на хтоничното чудовище представя метафора на еkleктичния стил на катедралата, но същевременно ефектно илюстрира принципа на романтическата гротеска. Той е метонимично въплътен във фантастична фигура, в разносъставното тяло на химерата. Описвайки катедралата, Юго вече няколко пъти е изтъквал нейното разностилие, функция както на различни исторически и културни периоди от построяването ѝ, така и на нейното единство. Малко по-долу той пише за големите строителни паметници на човечеството: „Следи от дадена нация. Наноси на вековете. Утайка от последователните изпарения на човешките общества. С една дума, геоложки формации. ...Величавият символ на архитектурата – Вавилонската кула – е всъщност пчелен кошер.“ Случайно ли Юго пренебрегва езика – друг културен денотат на Вавилонската кула?

Доколкото разпадът на единния божествен праезик и разрояването на човешките езици свидетелстват за незавършеността и упадъка на библейския градеж, те не се вписват в едновременно реставрационната и прогресистка естетическа идеология на Юго. Злополучен се оказва и опитът на поетическия език чрез нравоучителната мистерия на Пиер Гренгоар да бъде посредник между религиозния празник, политическото събитие и карнавалната тълпа в началото на романа. Неговата изкусност не устоява пред плебейското остроумие, неговата алегорична зрелищност – пред непосредствения спектакъл, който появата на реалните църковни и политически фигури предлага за простолюдието. Поетът трябва да слезе от своя

<sup>294</sup> Пак там, с. 432.

самоизграден героично-комичен пиедестал и да приеме ролята, отредена му в романа, в нечия чужда история, да говори езика на хората. Така напрежението между историята и Историята в романа може да бъде описано като дискурсивно сплитане, създаващо онова културно поле, в което езикът произвежда съответствия между нещата и думите, както и между техниките на паметта за тях. В границите на това поле, след епизода на „сватба или смърт“, в който Поета се оженва за Есмемалда, романовото повествование рязко превключва в регистъра на Историята. Според Юго в нейното универсално напластяващо се време езикът се развива от монументални, символни и религиозни към книжни, буквални и граждански форми. В това развитие тъждеството на архитектурата с книгата е почти буквализирана метафора, а ритъмът на нейния летопис следва редуването на „кастовата архитектура с народностната“:

ако разграничим двете тенденции на [...] три периода, ще намерим при трите по-възрастни сестри – индийската, египетската и романската архитектура – един и същ символ: теокрацията, кастата, единовластието, догмата, мита, бога. А при трите по-малки сестри – финикийската, гръцката и готическата архитектура, въпреки многообразието на съответните им форми ще видим една и съща обща идея: свободата, народа, човека. [...] В египетската, индийската или романската архитектура се чувства винаги свещеникът [...]. Във финикийската архитектура се чувства търговецът, в гръцката – републиканецът, а в готическата – гражданинът.<sup>295</sup>

Самите асоциативни дистрибуции може да бъдат предмет на спор, но техните класификационни редове безспорно налагат проясняване и коментар на общите философско-антропологични места между културноисторическите систематизации на Юго, Вико и Хегел. Както е добре известно, Вико радикално се

<sup>295</sup> Пак там, с. 500-1.

противопоставя на Декартовото философско пренебрежение към езика и обвързва културната история на човека с метаморфозата на неговите езици като нейно най-ефективно средство за изразяване. В „Добавка“ към своя *Живот* той самокритично забелязва, че първото издание на *Новата наука* погрешно „разгледа корените на идеите отделно от корените на езиците, които по естество са свързани помежду си“.<sup>296</sup> Такова генетично сродяване между идея и език несъмнено приближава Вико до сенсуализма на Лок и последвалата го английска философска традиция през XVIII век. Италианецът обаче запазва поне едно съществено отличие в своя метод и това е историческото моделиране на политическите, религиозните, юридическите, културните и пр. събития, по-точно – на наличното тогава знание за тях. Описвайки своя замисъл, той въвежда триадна времева структура, уж завещана от египтяните: „(1) векът на боговете“, смятани за повелители на смъртните хора, „(2) векът на героите, през който те властват навсякъде в аристократични общности“ и „(3) векът на хората, през който всички хора се признават за равни помежду си по своята човешка природа“ и създават „първо народните общности, а после и монархиите“.<sup>297</sup>

От една страна, това сегментиране на картезианското универсално историческо време изглежда неомитологично, доколкото припомня античния цикличен мит за Златния век, както и средновековната историография, която алегорично противопоставя човешките действия и божествения план на историята, който ги осмисля. За митологичния ореол на *Новата*

<sup>296</sup> Вико, Джамбатиста. *Животът на Джамбатиста Вико*, описан от самия него. Доналд Филип Верин. *Новото изкуство на автобиографията*. УИ „Св. Климент Охридски“, София, 1995, с. 97.

<sup>297</sup> Вж. *The New Science of Giambattista Vico*. Revised Translation of the Third Edition (1744) Th. G. Bergin and M. H. Fisch. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1968, p. 20.

наука допринася и знаменитата теза в нея за цикличното завръщане (*Ricorso*) на трите века във всеки нов културен период. От друга страна обаче, разглежданата триада не толкова ремитологизира, колкото задава нова парадигма на европейското културно време. Нейната перспектива се проявява например имплицитно в *Естетиката* на Хегел; експлицитно – в *Западният канон* на Харолд Блум. А според Робин Колингууд схващането на Вико максимално се отдалечава както от средновековния и митологичния ирационализъм, така и от метафизичния универсализъм на Декарт. В историята, смята Колингууд, Вико вижда „процес, в който хората създават система от езици, нрави, закони, правителства и т. н.; в историята [Вико] вижда историята на възникването и развитието на човешкото общество и неговите институции“.<sup>298</sup> Яус е още по-категоричен – антропоцентричният възглед на Вико за историята „се прощава с историческата теология, преобръщайки традиционната връзка между мит и история“. Но Яус предпочита средния път на мисленето в тази апория – митът не е непременно нещо, което историята опровергава и преодолява, а нейно основание. Така „новият“ историзъм на Вико остава странно ситуиран едновременно във и извън просвещенските модели на познанието: влиянието му върху Философите на века се смята за незначително, но „смяната на парадигмата от телеологично към генетично изследване, е доминираща тенденция на нововъзникващата философия на историята“.<sup>299</sup>

Идва ред на най-радикалния ход на Вико: интуицията му да съотнесе към трите века три вида езици, които образуват „речника“ на неговата *Наука*. На божествената епоха принадлежи

<sup>298</sup> Колингууд, Робин Дж. *Идеята за историята*, с. 68.

<sup>299</sup> Яус, Ханс Роберт. „Митове за началото: един таен копнеж на Просвещението“ (пр. Ренета Килева-Стаменова). – В: Ханс Роберт Яус *Исторически опит и литературна херменевтика*, с. 320.

един „ням език от знаци и физически предмети, имащи естествена връзка с идеите“, които те изразяват. Този „йероглифен, сакрален или таен език“ е „подходящ за нуждите на религията“. През *героическата епоха* речта се състои от символи – подобия, сравнения, метафори, природни описания. Думите и правилата в *езика на хората* имат конвенционални значения, т. е. зависят изцяло от общоприетите споразумения и условности. Следва почти граматологична стъпка в критическия историзъм на Вико, с която той отхвърля първородството на езика спрямо неговите знаци: „буквите и езиците се раждат близнаци и бързо преминават във всичките три етапа“.<sup>300</sup> Причина за това едновременно раждане според него е фактът, че примитивните хора са били поети, говорещи посредством творения на въображението. Той определя това си убеждение като главен ключ към *Новата наука*.<sup>301</sup> То става и главно основание на критиките за ирационализъм, отправяни към Вико.

Наистина, със специфичния си историзъм, приоритет на въображението и тежък стил на аргументация, той остава встрани от просвещенската рационалистична линия на Лок, Монтезкьо, Волтер, Хюм, Кант. Неговата отстраненост се дължи на отказа му да приеме абсолютното просвещенско противопоставяне на разума срещу въображението и търсенето на аргументи, опосредяващи тяхната свързаност. Паралелно с другата линия обаче, той се стреми да изработи критически модел, описващ постепенното рационализиране на историческото познание. Негови принципи са 1) гледната точка на настоящето, а не на миналото или вечността, 2) антропологичната свързаност между епохите, благодарение на която тяхното редуване не е процес на упадък, а на диференциране и

<sup>300</sup> Вж. *The New Science*, p. 20-21.

<sup>301</sup> Пак там, 21-22.

демократизиране на обществото и неговите институции, 3) функционалното разнообразие на езиците – едновременно инструменти и метафори на общуването и културния градеж.

Такъв критически модел на историята, който сам създава и коментира своите основания, за да може едновременно да представя и тълкува знанието за своя обект, е близък до мета-историческия проект на Хейдън Уайт.<sup>302</sup> Въпреки че оставя Вико във „външния кръг“ на своето учение, Уайт грижливо проследява следите на горните принципи, които водят към по-късни философи, историци и естетици, като Хегел, Маркс, Мишле, Кроче. Ключовото предизвикателство на *Новата наука* – съюзът между език и история – узаконява естетическото измерение на историята, колкото и Кроче да упреква книгата, че противопоставя „поетическата логика“ на „интелектуалната логика“.<sup>303</sup> Като „*поетика* на историята“ (синтезираща метафора на Уайт) тя споделя убеждението, редом с *Поетиката* на Аристотел и *Естетиката* на Хегел, че поезията е по-универсална и по-близка до истината от историческата проза.

Да се върнем от „книгата на историята“ към „книгата на архитектурата“. В каменната „писменост“ Юго наслоява познати от Вико епохи: теократична (индийска, египетска) и демократична (гръцка, готическа). Първата дори може да бъде семиотично вписана в „немия език“ на боговете, доколкото участва в общ ритуален комплекс заедно с жреческите жестове и действия.

<sup>302</sup> Вж. White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. The Johns Hopkins University Press: Baltimore & London, 1973, p. 51-52. С оглед на самоналожените си времеви граници Уайт оставя в предверието на метаисторията на XVIII век с малко странния аргумент, че това време не успява да си създаде адекватна психологическа теория. Според Уайт методът на Вико е лишен от мета-исторически принципи, но пък достойнството му е, че „единствен в своето време“ съзнава необходимостта от определяне на степента, в която „митологичното“ знание може да бъде основа за рационалното разбиране на конкретно историческо време.

<sup>303</sup> Кроче, Б. *Естетика*, с. 233-34.

Разбира се, оксиморонът „ням език“ ще рече най-напред беззвучен, но също така носител на друга знакова система, в случая телесно-жестовата, а в по-скрит ред на значенията – и самодостатъчен, т. е. сакрален или език за посветени. Ако в системата на Вико архитектурата отсъства, в дискурсивната матрица на Хегеловата *Естетика* нейната теократичната епоха съответства на „същински символичната или самостоятелната“, т. е. на първата фаза в неговата триада. Тя е върховно и неприкосновено възплъщение на свещеното, което Хегел, с помощта на Гьоте, определя като свързване между много души. Най-близък пример за това според немския философ е преданието за Вавилонската кула.<sup>304</sup> Така емблематичният библейски градеж става пресечна точка на религия и история, на език и архитектура, точката, в която Вико историзира писмеността, а Хегел – архитектурата. Хегеловото моделиране проектира върху нейното наследство една еволюционна схема, в която съотношенията между сградните пространства, обеми и орнаменти придобиват времеви измерения. Следващите фази на строителното изкуство са стъпки в обособяването на духовното от архитектурното. Втора идва *класичната*, „която съблича строителното изкуство от неговата самостоятелност и го принизява до това да създава художествено оформена неорганична обстановка за духовните значения“. Такава естетическа функция съществено се приближава до ролята на културните герои и съответстващия им език във втората епоха на Вико. Нейната тропологична реч се

<sup>304</sup> Вж. Хегел, Георг Вилхелм Фридрих. *Естетика*. Т. II. Превод Генчо Дончев. Изд. на БКП, С., 1969, с. 39-40. Впрочем, за преоценката на немската архитектура не само Хегел, но и немските романтици, начело с Фридрих Шлегел, са задължени на Гьотевото есе „За немското строително изкуство“, писано още през 1772-73 г. В него той категорично свързва произхода на готическата архитектура с немската, противопоставяйки се на господстващото дотогава мнение (поддържано от авторитети като Хердер и Кристофър Рен, че източник на готическия стил е арабската архитектура. Гьоте се връща към тези идеи в едноименно есе от 1823 г. (вж. Гьоте. *За литературата и изкуството*. Превел от немски Страшимир Джамджиев. София: Наука и изкуство, 1979, том 2, сс. 14-22 и 419-424).



осъществява „посредством героически емблеми или подобия, сравнения, образи, метафори и естествени описания, съставляващи великото тяло на героическия език“.<sup>305</sup> И при двамата втората фаза, чиято задача е да изгражда фигуративни контекстове – словесни или архитектурни – се осъзнава като стъпка към изговарянето или изгубването на нематериалната невинност на сакралните „духовни значения“.

В третата, *романтичната*, разновидност, към която Хегел отнася мавританския, готическия или немския стил, сградите са едновременно функционални „жилища и сборни места за граждански и религиозни нужди и занимания на духа“ и „се формират и издигат самостоятелно сами за себе си“.<sup>306</sup> Хегелианският дискурс лесно може да мотивира тяхната двойствена определеност със задължителната синтеза на трето ниво, където нещото става във-и-за-себе-си. Но това обяснение е удовлетворително само ако мислим триадата универсалистски или типологически. А да се мисли даден феномен исторически, за Хегел означава още, както е добре известно, да откриваме в него многообразието, случайността и субективността, присъщи на живота сам по себе си. Осъзнаването и представянето им в историко-естетическите наративи на *Лекциите по естетика* се приближава най-вече до типа отношение към миналото, описан във *Философия на историята* като рефлексивна история. Тя на свой ред се подразделя на 1) *всеобща*, която изисква от историка да вгради в описанието си своя собствен дух, 2) *прагматична*, която задава гледната точка на настоящето и отнася „миналото към съвременното състояние на нещата“, 3) *критична*, която „излага не самата история, а историята на историята“, и анализира „тяхната истинност и достоверност“, и 4)

<sup>305</sup> Вж. *The New Science*, p. 20.

<sup>306</sup> Хегел. *Естетика*. Т. II, с. 34.

„понятийна“, чиято частна проблематика трябва да стане „вътрешната душа“ на събитията.<sup>307</sup> Не е нужно човек да гледа непременно метаисторически като Уайт, за да види в типологията на Хегел представа за историята като сцена, на която се сблъскват конфликтни разкази. Но и не бива да забравя, че погледът на историческото въображение едновременно *критически* преценява и разпределя и *поетически* съчетава и съживява смещението от събития, лица и езици така, сякаш то става „пред погледа на читателя“.<sup>308</sup> Аналогичен синтез между критика и поезия, история и всекидневие, език и архитектура търси Юго в *Парижката Света Богородица*.

След очертаването на тези несвършени симетрии между историческите модели на Вико и Хегел ще продължим да реставрираме техните следи във вмъкнатите глави на романа. Разбира се, съпоставителното разглеждане на културните, в частност архитектурните, особености на различни нации и епохи има традиция и във Франция; сам Хегел неведнъж твърди, че французите са по-добри историци от немците. За предходници на Юго можем да посочим просвещенски писатели като Монтескьо и Волтер, романтици като Шатобриан и мадам дьо Стал. И все пак, аксиологията, диалектиката, дори патосът на Юго го притеглят в концептуалните мрежи на италианския и немския философ.

В духа на Виковото *Ricorso* той подчертава например, че „смяната на кастовата архитектура с народностна [...] се повтаря при всички подобни раздвижвания на човешкото съзнание и в други велики исторически епохи“. А самото повторение всеки път представлява движение на социални, епистемологични и антропологични идеи от „единовластието,

<sup>307</sup> Хегел, Г. В. Фр. *Философия на историята*. Том I: *Духът на Изтока*. София: Евразия, 1995, с. 9-14.

<sup>308</sup> White, H. *Metahistory*, p. 91-2.

догмата, мита, бога“ към „свободата, народа, човека“.<sup>309</sup> В абстрактен план такова движение се вписва в спираловидното „развитие (Auslegung) на идеята във времето“, чиято цел, съгласно знаменити Хегелови формули за историята, е свободата на съзнанието и духа. Ритъмът на повторението-развитие в романовите разкази за построяването на храма и града следва фигурата, получена от възраждането на архитектурния модел на Хегел в митопоетичния цикъл на вековете при Вико. Като кулминация на този ритъм народностните архитектури, подобно на романтичната в триадата на Хегел, се отличават с особена двойственост. „Те са се откъснали достатъчно от религията, – пише Юго – за да могат да помислят за красотата си [...] Те живеят с века си. В тях има нещо човешко, което постоянно се преплита с божествения символ, в името на който са издигнати“.<sup>310</sup>

Доколкото примерите и на двамата включват в този ред готическата архитектура, те явно виждат в нея еkleктична смесица от модерност и сакрална символика. От друга страна, двамата използват по поразително еднакъв начин метафората на книгата спрямо теократичната архитектура. Юго нарича нейните паметници „неразгадаеми книги, които могат да бъдат разчетени само от посветените“, а Хегел смята, че египетските храмове „са издигнати като символи за безусловно общи знания или също така застават на мястото на книгите, доколкото изявяват значения не чрез начина на изобразяването им, а чрез надписи, скулптурни произведения, издялани в плоскостите“.<sup>311</sup> Преди книгопечатането, обобщава Юго, само социална революция или земетресение би могла да разруши „вградената дума“. Но появата на печатницата поста-

<sup>309</sup> Парижката Света Богородица, с. 500.

<sup>310</sup> Пак там, с. 501.

<sup>311</sup> Хегел. Естетика. Т. 2, с. 47.

вя началото на нова постройка – „хилядоетажната сграда“ на литературата. Макар „общото впечатление да е хармония“, тя е определено асиметрична („хиляди камбанарии отрупват безразборно тази метрополия на всемирната мисъл“) и запазва старомодния си вкус към алегориите: „Вляво от входа е взидан стар барелеф от бял мрамор – Омир, вдясно многоезична библия изправя седемте си глави“.<sup>312</sup> Успоредното четене на Омир и Библията е утвърдена практика ако не още от Дантевата *Комедия*, то поне от спора между „древните и модерните“ писатели в края на XVII и началото на XVIII век. Но барелефът на Омир през вековете невидимо е вградил в себе си и в храма повече от едно значение. Той припомня дързостта на Вико да изпробва своя съпоставителен метод, като установява множество съответствия между древногръцкия Омиров век и европейското Средновековие: две образцови героични епохи според него. В зората на Просвещението този подход допринася както за критическото изучаване на Омировите поеми и античното наследство, така и за преоценката и иницирането на новия разказ за Средните векове. А около век след *Новата наука* (1725) Юго вписва в барелефа на храма своята жанрова метафора за романа-синтез на изобразителни възможности, роман, който да вгради историческата проза на Уолтър Скот във възвишената епическа поезия на Омир. Частта съдържа цялото, цялото се съдържа в частите: правило, валидно както за литературата, така и за архитектурата. Работи ли това правило извън трите мета-исторически глави на романа; какви други стереотипи на разказване вгражда то в *Парижката Света Богородица*?

<sup>312</sup> Пак там, с. 508.