В търсене на митичната тъкан

II 6486



Българска академия на науките
Институт за литература

В ТЪРСЕНЕ НА МИТИЧНАТА ТЪКАН

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

Книгата се издава с любезното съдействие на





© Печатница на Академичното издателство „Проф. Марин Дринов“
1113 София, ул. „Акад. Георги Бончев“, бл. 5
Поръчка № 109

А
П 6986
дар

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

В ТЪРСЕНЕ НА МИТИЧНАТА ТЪКАН

**Сборник с научни изследвания
от конференцията в Пловдив, 15-17 септември 2000 г.**

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Дар за библиотеката на Института за литература БАН.

от съставителя

5 авг. 2002
СФ

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

София, 2002
Издателски център „Боян Пенев“

291.13 +
+ 008 : 003
В571897

В ТЪРСЕНЕ НА МИТИЧНАТА ТЪКАН

Редакционна колегия

Недка Капралова
Мари Врина-Николов
Димитринка Димитрова-Маринова

Сборникът поднася на научната общественост разработките, представени на международната конференция, проведена в Пловдив от 15 до 17 септември 2000 г. С тази конференция приключи работата на българо-френския екип по съвместния проект между БАН и CNRS „В търсене на митичната тъкан“ (1998 — 2000).
Той е своеобразно продължение на диалога, започнал във френската наука през 1992 г. около предложеното от професор Никол Белмон понятие „митична тъкан“. На вниманието на читателите представяме една двуезична книга-огледало и се надяваме с това да допринесем за ползотворното развитие на съвременния научен диалог.
Редакторската намеса в текстовете е минимална. Съставителите не носят отговорност за авторските тези и тяхното изложение.

II 6986
Б 2083/02

ДАР

© Недка Капралова, съставител и преводач
© Издателските права върху статиите принадлежат на авторите
© Емил Томов Станкулов, художник на корицата

ISBN 954-8712-5-6

ПРОВЕРКА
2009

СЪДЪРЖАНИЕ

I. МИТ И ФОЛКЛОР

Тодор Ив. Живков. Фолклорната митология. 11
Евгения Троева-Григорова. Паралелният свят. 18
Неда Павлова. Еньовден — опит за интерпретация на обредната семантика и названието. 25
Клео Протохристова. Огледалата на божественото. 32
Ан Жилис-Тис. Колективното право и митът за патриархата. 42

II. МИТИЧНАТА ТЪКАН НА ЛИТЕРАТУРАТА

Жозиан Брю. Мит и шега — трикстерът и неговите превъплъщения в приказките и в устната традиция. 59
Недка Капралова. Вълшебната приказка и масовата литература. 70
Анисава Милтенова. Erotapokriseis — митичната тъкан и библейският код. 86
Мая Иванова. Ритуал и трансформации на мита в пространното житие на Константин Кирил Философ. 95
Димитринка Димитрова-Маринова. Космогонично-есхатологичният цикъл в старобългарската книжовна традиция и в българската традиционна словесност. 100
Лидия Михова. Митовете за новите герои във възрожденските песнопойки. 100
Румяна Станчева. Митологични елементи в романа *Змията* на Мирча Елиаде. 118
Дина Манчева. Митът в драматургията на Бекет. 128
Людмила Малинова. Митологични нишки в един поетичен образ. 135

III. МИТ И РЕАЛНОСТ

Здравко Попов. Началото на модерните интерпретации на мита. 145
Иван Касабов. Разказващият герой в езиковата митологична „картина на света“. 159
Любка Липчева-Пранджева. Интернет. Буйствата на митологиите. 169
Ани Паради. Анатомия и физиология на един мит: „Божественият Моцарт“. 180
Васил Балевски. Митовете в обществото — създаване и унищожение. 185
Богдан Богданов. На прага на мита. 195

На светлата памет
на професор д. ф. н.
Тодор Ив. Живков

I
МИТ И ФОЛКЛОР

Тодор Ив. Живков,
Институт за фолклор, БАН

ФОЛКЛОРНАТА МИТОЛОГИЯ

1

Моето вписване в програмата на нашата научна среща като автор на встъпителен доклад е малко или много плод на недоразумение. Това недоразумение вероятно е провокирано от моето възрастово старшинство, което е респектирало основната организаторка на тази среща г-жа Недка Капралова, която на всичко отгоре ми е предоставила прекалено много време. Прочитайки имената на докладчиците и, още повече, заглавията на техните доклади, аз бих предпочел да бъда кратък по много причини, но главната е, че не съм се занимавал изследователски с проблематиката на митичното. Малко импровизирано заявената от мен тема идва най-вече от желанието ми да уплътня виждането си за фолклора като тип култура, което съм заявил доста отдавна[1]. Предполагам, че част от вас познават това виждане и се лаская от мисълта, че може би някои от вас го споделят. За улеснение на диалога с всички вас и най-вече с нашите гости от чужбина ще направя само две уточнения.

Първото е терминологично. Известно е, че терминът „фолклор" има различни употреби в отделните национални научни традиции. По силата на определени тенденции в терминологията у нас и не само у нас той се оказва **научен** термин с много важни културологични функции. Аз няма да го изяснявам обстойно, но ще подчертая различието между народно и фолклорно, което се прави отдавна в нашата фолклористика. Представата за фолклорната култура ни насочва повече към една потребност на човека и човешките общности, която се оказва непреходна. Тази потребност не може да бъде означена с термини като устна литература, като народна култура и, още по-малко, с понятието безписмена култура. Става дума по-скоро за битие на културата, като в различно време и, най-вече, в различни общности то има различни системни характеристики.

От тук и второто ми уточнение. Изследвайки фолклорната култура в различните ѝ превъплъщения, моите колеги и аз заговорихме за класическа фолклорна култура, имайки предвид характера на този феномен в обществата, където имаме аграрен тип социалност, домодерните общества. И това е естествено. В нашата и не само в нашата наука под фолклор по правило се разбира духовния живот на доиндустриалните общества и най-вече на селото. Този тип фолклорна култура е и най-изследвана, включително и по посока на търсенето на митичната тъкан на нещата. Аз се колебая дали да приема предложеното от проф. Б. Богданов, който между другото пръв ме последва, за да формулираме понятието **фолклорна митология**, типологично разграничение между първична и вторична фолклорна култура, подчертавайки, че теоретично у нас

[1] Живков Т. Ив. *Народ и песен.* С.: БАН, 1977.

Богданов най-рано постави въпроса за взаимовръзката между митология и фолклорна култура[2].

Същевременно ще припомня, че фолклористиката има богати традиции в изучаването на мита, че във фолклористиката отдавна се говори за митологична школа в нейната история[3]. Известно е, че тази школа свързва потеклото си с делото на Братя Грим и изобщо с културното наследство на романтизма и по-специално с идеите на Ф. Шелинг за националния дух. Аз съм резервиран към означението школа и, що се отнася до руската наука и по-специално до Ф.И. Буслаев, ми се струва, че става дума за една научна парадигма в коректния смисъл на понятието. Отношението към митолозите във фолклористиката е колебливо, но интересът към мита, към митичната тъкан на културата остава. Нещо повече, в последните две-три десетилетия той е особено силен. Аз няма да се докосвам до автори, концепции и постижения, но ми се ще да подчертая само едно: интересът към мита бе едно от важните полета за диалог между източноевропейската и западноевропейската наука през тези десетилетия. Достатъчно е да упомена, че рецепцията на Клод Леви-Строс имаше за начален тласък интереса към неговия структурален анализ на мита и то чрез статия, публикувана в небезизвестното списание *Вопросы фолософии*[4].

2

У нас — за лошо или добро — митологическа школа няма. Вероятно една от предпоставките за това е парадигмалното равновесие на Иван Д. Шишманов, заявено в блестящата му студия „Значението и задачата на нашата етнография“[5]. Все пак възрожденските събирачи като че ли показват засилен интерес към мита. Такова е поне впечатлението от прегледа на публикуваните през XIX в. фолклорни песни[6]. Този интерес към мита е обясним и в този контекст може да се тълкува и явлението „Веда словена“[7]. Струва ме се обаче, че прекалената категоричност в оценката на „Веда словена“, заявена от Ив. Д. Шишманов и М. Арнаудов, внася значима доза предпазливост в нашата фолклористика в отношението към мита. Впрочем, и Шишманов, и Арнаудов, чиито принос в изучаването на т.н. народни балади е изключителен, практически не говорят за мита в този род произведения, макар че се налага терминът „митически и религиозни песни“. Независимо от това, в края на XIX и началото на XX в. са публикувани значими изследвания върху българската фолклорна митология[8]. Аз няма да се спирам на тях, но ще посоча само, че тогава и по-късно се установи един спектър от означения, където водещи са изрази като „народна вяра“, „народни представи“, „традиционни вярвания“, „народни суеверия, „народна демонология“ и т.н. и — в чисто фолклористичен план — „на-

[2] Богданов, Б. *История на старогръцката култура*. С.: Наука и изкуство, 1989, 58-59.
[3] Срв. Баландин, А.И. *Мифологическая школа в русской фольклористике*. Москва: Наука, 1988.
[4] Срв. Леви-Строс, Кл. „Структура мифа“. *Вопросы философии*, 1970, 7.
[5] Шишманов, Ив. Д. „Значението и задачата на нашата етнография“. *СбНУ*, 1, 1889, с. 1-65.
[6] Стоилов, А.П. *Показалец на печатаните през XIX век български народни песни*, т. I и II, С.: БАН, 1916, 1918.
[7] Вж. Богданов, Ив. *Веда словена и нашето време*. С.: УИ „Св. Климент Охридски“, 1991.
[8] Вж. Георгиева, Ив. *Българска народна митология*. С.: Наука и изкуство, 1988, с. 6.

родни балади", „митически песни", „предания", „легенди", „неприказна проза" и т.н. Тази терминологична шарения продължава и днес, но ми се струва, че през последните двадесетина години нещата се фокусираха около понятията **мит** и **митология**. Получи се едно специфично „завръщане" към мита, където се долавят и познати питания, и нови виждания. Далеч съм от мисълта да правя библиографски обзор и да изреждам имена, но все пак набелязването на три или четири тенденции е необходимо.

Най-напред ще посоча явния успех на **филологическата традиция** в изучаването на фолклорната митология, който ни предложи Ив. Добрев в книгата си *Произход и значение на праславянското консонантно и дифтонгично склонение*[9], публикувана през 1982 г. Става дума за много убедителен опит да се установи индоевропейското потекло на славянската коледна митология и да се впише тя сред първостепенните филологически паметници на индоевропейската култура. Заедно с всичко друго, кореспонденцията на този труд с някои догадки на А. Афанасиев, Ф. Буслаев и А. Потебня е показателна. В духа на подобен подход, където филологическите издирвания са „спрегнати" с исторически, археологически и други изследвания, осъществи своите приноси в областта на нашата фолклорна митология А. Калоянов. При този автор оптиката на реконструкцията е скъсена и би могла да бъде означена със заглавието на последната му книга *Старобългарско езичество*[10]. Трябва да признаем, че неговата книга *Български митове*, публикувана през 1979 г.[11], бе не само едно удачно литературно-научно предизвикателство, но — чрез предговора на Л. Парпулова — съдържаше и навременно напомняне за митологията на нашето време[12]. В този контекст, контекстът на една филологическа традиция във фолклористиката ни, са осъществени и поредица много добри изследвания на конкретни явления в нашата фолклорна митология, напр. за змея[13]. Тъкмо в този род изследвания е заявено едно движение от филология към културология на основата на интереса към мита, вписване на мита във виждането за фолклора като тип култура. И затова към тях бих прибавил и издирванията върху митологичното съдържание на т. наричания от нас пластичен фолклор[14], както и редица много сериозни приноси на нашите музиковеди-фолклористи.

Съпоставими в този процес са приносите на авторите, които се легитимират като **етнографи**. Означението в случая е относително условно, тъй като различията често са само терминологични. Но искам силно да подчертая, че публикуваното от българските етнографи е значимо, и че изучаването на фолклорната митология без тези публикации и особено без книгата на Ив. Георгиева *Българска народна митология*, издадена през 1983 г.[15], е немислимо. Струва ми се — без да настоявам, че съм прав, — че погледът на нашите етно-

---

[9] Добрев, Ив. *Произход и значение на праславянското консонантно и дифтонгично склонение*. С.: БАН, 1982.

[10] Калоянов, А. *Старобългарско езичество. Мит, религия и фолклор в картината за свят у българите*. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий", 2000.

[11] Калоянов, А. *Български митове*. С.: Народна младеж, 1979.

[12] Парпулова, Л. „Митовете и двадесетия век". В: Калоянов, А. *Български митове. Цит. съч.*, с. 5-12.

[13] Беновска-Събкова, М. *Змеят в българския фолклор*. Второ фототипно издание, С.: БАН, 1995.

[14] Ангелов, В. *Митология и фолклор*. С.: АИ „М. Дринов", Тилиа, 2000.

[15] Георгиева, Ив. *Цит. съч.*

графи към нещата е зависим в значителна степен от погледа към т.н. жива старина, който откриваме още у Д. Маринов. Една идентификация на мит и обред напр. личи и в издадения наскоро, най-вече с участието на етнографи, речник *Българска митология*[16].

Този личен поглед към автори и приноси трябва да бъде продължен и допълнен с публикуваното от автори по старогръцка литература и особено от нашите траколози. Тук рискът с изказването на свое мнение е много голям, но конкретният развой на изследователския процес „срещна" фолклористите и етнографите с А. Фол, И. Маразов и Б. Богданов[17]. Освен с техни трудове, знаменателен е започналият през 1985 г. семинар по митология, изкуство и фолклор (МИФ), който беше практически международен и който продължи четири години. Голяма част от участниците в този семинар[18] днес са най-активни автори по проблемите на митологията у нас.

3

Участието ми в този семинар и публикациите, които той предложи[19], ме карат да бъда пределно внимателен, когато говоря за фолклорна митология. Въпросителните са много, но неочакваната и основната е: „Има ли друга митология?" А това предполага още две питания: „Що е митология?" и „Що е фолклорна култура?" Вие разбирате, че аз ще се опитам да избягам от този ребус, но ще си позволя да ви върна към предложеното в началото на моето изложение виждане за класическия тип фолклорна култура. Струва ми се, че мястото на тази култура е по своему средищно, че тя — ако перифразирам Н. Фрай — е специфичен тълковен код на културата. С молба да не бъда обвиняван във фолклористичен шовинизъм ще ви припомня, че тази култура е свързана най-напред и преди всичко със **земята**, тази универсална субстанция, *materia prima*, чието усвояване ражда човечеството. Независимо за какво ще говорим — за човека, за доместикацията на животните и растенията или за доместикация на времето и пространството[19] — ние мислим за земята. Справката за митологията, свързана със земята, в случая, не е най-важна. Съществен е аграрният тип социалност, която социалност е немислима без митични измерения, без потребности от една тотална митизация на природата и на човешкото битие. Анализът на т.н. от мен класически фолклор е немислим без осъзнаването на тази същност на аграрната социалност и без известна генерализация на митичното в аграрните общества. И според мен тъкмо тук е най-важното в нашето търсене на митичната тъкан на културата.

За съжаление визираните по-горе издирвания върху нашата фолклорна митология подминават **като подход** точно това. Защото става дума най-вече за реконструкции, които предполагат някаква схема, връщане назад по нишката на еволюцията, реално или мнимо установяване на познати митологеми.

---

[16] *Българска митология. Енциклопедичен речник.* Съставител А. Стойнев, С.: 7 М + Логис, 1994.

[17] Библиографията на тези автори по темата е значима и позната.

[18] Вж. *МИФ (Митология, изкуство, фолклор)*. Т. V. *Културното пространство*, С.: НБУ, 1999, с. 278.

[19] *МИФ*, I, С., 1985; II, С., 1986; III, С., 1988; IV, С., 1989.

Без да отхвърлям този подход — напротив, смятам го за изключително важен — ми се струва, че е потребно да се вгледаме в конкретното **функциониране** на митичното в аграрния тип социалност. Иначе казано, да потърсим път към конкретния живот на митичното в класическата фолклорна култура.

Впрочем, колкото и парадоксално да звучи, това се прави от етнографията и фолклористиката ни не от вчера. Нещата, вероятно, трябва да се дофокусират с оглед на по-категоричното извеждане на сцената на културния развой на класическия тип фолклорна култура. Моето убеждение е, че общества като балканските, документирани в етноложки план като реалности през XIX и първата половина на XX в. доста добре, позволяват такъв теоретичен опит. Наблягам на това обстоятелство по много причини, но ще откроя две или три.

Най-напред ще посоча генетичната дълбочина на културното пространство и, в частност, субстратната активност на траките в индоевропейския свят. Нашите траколози убедено настояват на хипотезата, че „един от центровете на индоевропеизацията, ако не и най-мощният, е разположен по Долния Дунав и на Юг от него“[20].

В този контекст много съществени са процесите на акултурация, на интеретнични интерференции и на културна акумулация, един активен етногенетичен процес, чиито импулси намаляват след XIV в., когато — струва ми се — става това, което пише известен унгарски писател: „По тези места нищо не се случва. Жизнените неща са едни и същи от столетия насам.“[21]

Религиозната доминанта на православието, което не е така категорично в „очистването“ на фолклора от съзнание и практики от дохристиянски тип, също влияе за едно „отлежаване“ на културния процес, за една доминация на селото, на аграрното, което става основата на традицията.

4

Далеч съм от мисълта да ви връщам „на повратни в село“, но ми се струва, че — може би не добре назован — етнокултурният процес у нас се забавя, защото се затваря в космоса на селото, в един селищен хронотоп от аграрен тип, който през същите времена и дори по-рано получава друга същност. Тази забавеност предполага натрупване на памет, която е и натрупване на **митологична компетенция**. Тази компетенция е характерна изобщо за аграрния тип социалност, но тук тя е по-цялостна, по-завършена. Разбира се, тази компетенция се получава в условията на едно битие, където усвояването на културния капитал на социума е циклично — за всяка индивидуалност и за общността като цяло. Разглеждайки натрупаната документация, ние оставаме с впечатлението за някаква цялостна митична канава, която се интерпретира, а това значи и актуализира чрез цялата **видима** активност на социума. В основата на тези интерпретации стоят класификации на време и пространство, на самия свят на човека или — по-точно — на човешките общности и тези класификации ние най-често определяме като вяра, а те са **друг текст**, който ни предлага друго значение на природа, на вещи, на човешко поведение. Този друг текст,

[20] Обобщено вж.: *Кратка енциклопедия „Тракийска древност“*. С.: Аргес, 1993, с. 122-123. Статията е написана от Ал. Фол.

[21] *Култура*, 08. 09. 2000. Интервю с Адам Бодор.

който е митичната тъкан на нашата фолклорна култура, се прочита сравнително трудно. Разбира се, казвайки това, аз нямам предвид мита като повествование, а митичното като феномен на съзнанието[22].

Естествено, ще се съглася, че въпросният текст идва най-напред от езика и най-вече от процеса на номинирането[23]. Този проблем е разискван многократно, аз ще припомня само, че номинацията свързва конкретното като лице, предмет и т.н. с този друг текст. Райко го има на много места, но Райко е името на слънцето. От друга страна, номинацията прави конкретното пространство — домашно, селищно, землищно и дори етнично — текст, който носи една митогенна субстанция. Тука бихме могли да бъдем съвсем конкретни, но аз ще се задоволя само с хипотезата за различия в митологията за **дома** (духастопанин, огнището и т.н.) от митологията на **селището** и, по-нататък — на **землището**. Някога, когато се занимавах с преданията, писах за тяхната същност като митове[24]. Сега бих добавил, че преданията обичайно са съставка на един текст, в който откриваме например познатото от приказката движение между световете. Отличен пример в това отношение са иманярските разкази. Изобщо пространствата във фолклорната митология са проходими и това личи най-добре в онази зона на митичното, която бих определил като **антроположки метаморфози**. Фолклорната култура е дълбоко антропологична и това е като че ли нейно основно свойство. Бих си позволил една волност като кажа, че своята митичност съдържат всички представители на социума според пол, възраст, участие в родствените вериги и т. н. Подобна конотация има мъжът като баща, като дядо и, в друг план, като кум и пр. Обратно, жената практически е мъртва като недевствена, като вдовица и „носи" своята митична знаковост като девойка, като невяста и т. н. Този процес на митизация се прехвърля в игралното поле на обредите, където митологичната компетенция на социума се трансформира в една сакрална игра. В този смисъл бих си позволил да се върна към цялата митологичност на копелето, на сирака, на просяка и, в друг план — към всичката онази зона на баячки, магьосници, бродници, житомамници. Във всички тези случаи се прокрадва мотивът за човешкото тяло като телос, който „носи" една доста категорична митология, особено при жената. Струва ми се, че метаморфозите на човека като телос ни отвеждат и към всичко, което се означава с думата „демонология" — болести, вампири и т. н. — проблем, по който тук ще се говори по-компетентно.

Както виждате, аз не отивам към „същински" митологичното и най-вече към самодивите и змейовете, към женитбите на слънцето и т. н. Но, първо, тази митологичност я има там, в конкретното землище и не е без корелации с този митичен текст, за който говоря. И, второ, ако следваме Касирер и говорим за митичното **време** и митичното **пространство**, то времето във фолклорната култура се интерпретира във връзка с митологичната ѝ същност. Аграрният тип културна компетенция предполага и темпоралното структуриране и преструктуриране на **пространството**, както и „свое" време на общностните персонажи и на метаморфозите на човешкото, за които говорих. Има време (в годината или в денонощието) на „гости" от другия (или другите) светове, има време на селището — основаване, митична история и т. н.

---

[22] Лотман, Ю.М. *Култура и информация*. С.: Наука и изкуство, 1992, с. 36.
[23] *Пак там*, с. 37.
[24] Живков, Т. Ив. *Фолклор и съвременност*. С.: Наука и изкуство, 1981, с. 127-196.

5

Това са само някои напомняния за митичната тъкан на класическата фолклорна култура. Естествено, тази тъкан се „тъче", вписвайки митичното в различните бития на тази култура. Отграничени прекалено категорично от фолклористите, тези бития съдържат едно постоянно кодиране и прекодиране на митогенни класификации, както и построенията на един по-цялостен набор от митове. Например, явно е наличието на **антропогенетичния мит**[25] у българите. Откриваме го най-често в легендите, които са посветени на създаването на човека — от Бога, от противоборството между бога и Сатаната и т.н.[26] Фолклорната антропогенетика върви спрегната с **космогенетичния мит**[27] чрез една особена интерпретация на Бога като демиург. И не само на Бога — подобни функции има напр. Демир баба (Железният баща), патрон на едноименното теке в Лудогорието. Струва ми се, че не е съвсем неточно да говорим и за **психогенетичния мит**[28], т. е. митът за митарствата на човешката душа, с който си позволявам да свържа упоменатите метаморфози на човека и алтертехниките за интерпретация на човешкото тяло[29]. Тука нещата са повече от занимателни и ни въвеждат в основни сфери на фолклорната култура — от етномедицинската[30] до обреда. Но вглеждайки се тъкмо в тези неща, би трябвало да предположим разграничение между мит и митично. Аз бих приел митичното по-скоро като културна компетенция, а мита — като нейна реализация. Тази реализация има различни облици и се открива във всички сфери на фолклорната култура — обред, песен, предание, гатанка и т.н. Впрочем, анализите, които се правят с оглед реконструкцията на т.н. митопоетичен модел[31] на света, започват от тези реализации. Тези анализи в последно и не само в последно време са изключително плодоносни, особено когато се проектират в контекста на старобългарската култура. Аз няма да се спирам на тях, но ще подчертая само, че функционирането на митичното в сравнително актуалното битие на фолклора ни предполага и друг подход, който търси фолклорната митология като нещо цялостно. Това е тема за друг разговор, а аз ще добавя само фолклорната същност на по-новите форми на мита — Възраждането, политическата митология, митологията на града, на т. н. масова култура и т. н. В този смисъл се публикуваха много неща, особено след забележителните изследвания на Р. Барт[32]. Колкото и странно да изглежда, митологизмът на модерния свят има не по-малко фолклорна същност от митологизма на аграрните общества. Подобен извод е важен не само за самочувствие на фолклористите, но и за разбирането на самия фолклор като тип културна реалност.

---

[25] Срв. Живков, Т. Ив. *Увод в етнологията*. Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 2000, с. 136-144.

[26] Примери: *Българско народно творчество в дванадесет тома*. т. XI, С.: Български писател, 1963, с. 227-300; Илиев, Б. 1. *При извора петте пръста*. С.: Културно-просветно дружество „Родно Лудогорие" и НПС „Защита", 1993, с. 9-30; 2. *Български легенди и предания* (ръкопис), с. 20-21.

[27] Срв. Живков, Т. Ив. *Увод в етнологията*, *Цит. съч.*, с. 137.

[28] *Пак там*, с. 142-145.

[29] *Пак там*, с. 169-179.

[30] Многобройни примери откриваме в: *Българска народна медицина. Енциклопедия*. Съставителство и обща редакция М. Георгиев, С.: П. Берон, 1999.

[31] Срв. Моллов, Т. *Мит — епос — история*. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий", 1997; Калоянов А. *Старобългарското езичество. Цит. съч.*

[32] Barthes, R. *Mythologies*. Paris : Ed. du Seuil, 1957.

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Евгения Троева – Григорова

ПАРАЛЕЛНИЯТ СВЯТ

Всяка митологична система отразява характерната за общността представа за устройството на света. Изследователи от различни научни направления са предлагали идеи относно генезиса на битуващите в различни култури представи за заобикалящата хората „друга реалност". Митологичната школа свежда митовете до природни явления и вижда в „обитателите" на другия свят реликти от стари епохи[1]. Антропологическата школа с нейния основател Е. Тайлър предлага една от най-експлоатираните и до днес тези — за анимизма[2]. По-различен е подходът на функционалната школа на Б. Малиновски, който в съчинението си за духовете на умрелите вижда въплъщението на представите на хората в социални институции[3]. Основателят на френската социологическа школа Е. Дюркем предполага, че съставните елементи на идеята за душата са били заети от животинското царство[4]. Нова насока в изучаването на „свръхестественото" налага психоаналитическата школа. З. Фройд пренася наблюденията си на психични смущения върху явления и институции от обществения живот. Според него религията е универсална натрапчива невроза[5]. К. Г. Юнг въвежда тезата за колективното подсъзнателно и за архетиповете, които са образувани в зората на човечеството. Според Юнг това, което човек счита за духове, е неговата собствена душа[6]. При анализа на елементи от духовната култура един от най-използваните е структуралният подход, според който човек осмисля биологическите различия в термините на бинарни опозиции, като едно от тези противопоставяния е на природа и култура[7]. Настоящото изследване се основава на характерните за българската традиционна култура вярвания[8]. Българският народен светоглед е бил предмет на многобройни проучвания[9]. Интересът към тази област се дължи на факта, че

---

[1] Mannhardt, W. *Wald- und Feldkult.*, Bd. I-II, Berlin, 1904-1905.

[2] Тайлър, Е. „Анимизъм". В: *ABC на етнологията* (съставител Ив. Георгиева). I, С.: УИ „Св. Климент Охридски", 1992, с. 34.

[3] Malinowski, B. *Magie, Wissenschaft und Religion*. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1983, S. 228.

[4] Дюркем, Е. *Елементарни форми на религиозния живот*. С.: София — С. А., 1998, с. 310.

[5] Фройд, З. *Психология на религията*. С.: София — С. А., 1994, с. 15.

[6] Jung, C. *Symbolik des Geistes*. Zürich : Rascher Verlag, MCMLIII, 1953, 65.

[7] Леви-Строс, Кл. *Структурална антропология II*. С.: Хр. Ботев, 1995, с. 437.

[8] В изследването е използван основно лично събран теренен материал.

[9] Арнаудов, М. *Очерци по български фолклор*. II. С.: Български писател, 1969; Беновска-Събкова, М. *Змеят в българския фолклор*. С.: АИ „М. Дринов", 1992; Бонева, Т. „Народен светоглед". В: *Родопи*. С.: БАН, 1994, с. 7-50; Вакарелски, Хр. *Български погребални обичаи*. С.: БАН, 1990; Генчев, Ст. *Очерци по българска етнография*. С.: УИ „Св. Климент Охридски", 1996; Георгиева, Ив. *Българска народна митология*. С.: Наука и изкуство, 1993; Динеков, П. *Български фолклор*. С.: Български писател, 1972; Маринов, Д. *Народна вяра и религиозни народни обичаи*. С.: БАН, 1994; Мицева, Е. *Невидими нощни гости*. С.: Наука и изкуство, 1994; Попов, Р. *Български демонологични и митологични вярвания (края на XIX – средата на XX в.)* (дисертация). С., 1983; *Българска митология. Енциклопедичен речник* (съст. А. Стойнев). С.: 7 М + Логис, 1994; Dukova, U. „Die Bezeichnungen der Dämonen im Bulgarischen". *Specimina philologiae slavicae*. Bd. 115.

много от разглежданите представи могат да се регистрират все още и като жива вяра.

Българската традиционна култура в основата си е митологична. Тя е носител на дуалистичното разбиране за подялбата на света на две части, наричани „този" и „онзи" свят. Според фолклорните представи двата свята съществуват паралелно, а техните обитатели са взаимосвързани. Персонажите, населяващи „онзи" свят и преминаващи от него в нашия, са демоните. Демонът е мислена от човека сила, в която той проектира собствените си страхове и желания и чрез която трансформира неизвестното, придавайки му форма и име. Разноликостта на демона произтича от индивидуалния характер на проекцията и демонстрира пътищата на иновацията. Структурната характеристика на демона обаче е константен елемент и бележи силата на традицията. Това е механизмът, по който митологичните представи се видоизменят във времето.

I. ОБИТАТЕЛИТЕ НА ПАРАЛЕЛНИЯ СВЯТ.

Вярата в съществуването на „онзи" свят е в тясна връзка с представите за човешките душа и тяло и тяхната съдба след смъртта. Характерни за българската фолклорна култура са вярванията за демони, произлизащи от покойник. Това са вампирът[10] и стопанът на къща[11]. Човешкият им произход води до изявата им в човешкия дом. Обитаването му едновременно от хора и демони поставя живите и мъртвите в едно пространство с две паралелни измерения. Двете демонични същества — стопанът и вампирът — дават възможните изходи за душата след смъртта. Покойникът, при чиято смърт и погребение са спазени всички погребални норми и който е достигнал до света на мъртвите, се проявява като стопан закрилник. Обратното провокира вредителските свойства на мъртвеца и той става вампир. Различните хипостази на вампира (сянка, мех, животно, превъплътен мъртвец) отразяват представи за формиращите човека същности и тяхната трансформация след смъртта. Човешката природа във фолклорната култура е мислена като трисъставно единство на тяло, душа и дух. Трите компонента могат да се превръщат след смъртта на човека в демони. При неестествена смърт, според фолклорните вярвания, душата не може да получи „покой", а тялото не се разлага. Ето защо традицията свързва произхода на вампирите най-често със самоубийците, умрелите при злополу-

---

München : Verlag Otto Sagner, 1997; по-подробна библиография по проблема виж у Троева-Григорова, Е. *Митични и демонични персонажи във фолклорната култура на Родопите* (докторска дисертация). С., 1999.

[10] Образът на вампира е разгледан в публикации на: Попов, Р. „Вампирът в българските народни вярвания". *Векове*, 1983, 1, с. 36-43; Стоянов, И. „Представи за жизнената сила в българската традиция". *Летописи*, III-IV. С.: УИ „Св. Климент Охридски", 1993, с. 178-193; Barber, P. *Vampires, burial and death*, New York : Yale Univ. Press, 1988; Burkhart, D. „Vampirglaube und Vampirsage auf dem Balkan". In: *Beiträge zur Südosteuropa – Forschung*. München : Dr. Trofenik, 1966, S. 211-252; Perkowski, J. 1. *Vampires of The Slavs*. Cambridge : Slavica Publishers Inc., 1976; 2. „More on the bulgarian folkloric vampire". В: *II международен конгрес по българистика. Доклади. Фолклор*. С.: БАН, 1988, с. 447-455.

[11] Образът на стопана на дома е разгледан в публикациите на: Георгиева, Ив. „Змията — стопан в българските народни вярвания". *Векове*, 1978, 2, с. 23-30; Linding, E. *Hausgeister*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris : Verlag Peter Lang, 1987.

ка и убитите. Характерно за българския фолклор е, че генезисът на демона се извежда директно от кръвта, защото тя се мисли като вместилище на душата.

Вярата в съществуването на демони кореспондира и с идеята за предопределения на всеки човек период от време за живот. Преждевременната смърт води до формирането на демонични персонажи. Така например, според вярванията, починалите малки деца се превръщат в нави, които пият кръвта на новородени и родилки, а убитите смущават хората толкова дълго време, колкото е трябвало да живеят. Като отклонение от нормалното се възприема също и продължилият твърде дълго живот. Затова се вярва, че престарелите хора се превръщат във вампири.

В западните български земи е разпространен приказният мотив за окостен вампир, който се занимава с касапство, за да се сдобива с кръв. Стремежът на демоничния персонаж да си набави недостигащата му жизненост е често срещащ се елемент в разказите за вампири кръвопийци.

За оформяне на представата за вампира като тяло несъмнена роля е изиграл наложилият се погребален обред на трупополагане. Мисленият като дух демон е отражение на религиозните идеи за човешката душа и стремежа й да намери покой след смъртта.

Митологичното мислене не прави от смъртта преграда за отношенията между починалите и техните потомци, а само променя характера на тази връзка. Те продължават да обитават едно пространство — дома и в благоприятното за контакт време (нощта, определени дни от седмицата или празници) общуват помежду си.

Връзка с култа към мъртвите се забелязва в характеристиката и на някои други обитатели на паралелния свят. Това са стопанът на селище и стопаните, създадени чрез вграждане в постройки.

При други демони като самодивата[12], каракондjула[13] и змея[14] тази връзка не е толкова ясна. Съществуват сведения обаче, които позволяват вярванията за тези демони да се свържат с обредите на преход, които от своя страна се изпълняват в контекста на представите за смъртта. Песенният ни фолклор познава мотива за отвличане на девойка от самодиви или от змей. И в двата

[12] За образа на самодивата: Беновска-Събкова, М. „За русалките в българския фолклор". *Български фолклор*, 1991, 1, с. 3-14; Венедиков, Ив. „Самодивите". *Известия на Етнографския институт с музей*, VI, 1963, с. 271-278; Виноградова, Л., С. Толстая. „К проблеме идентификации и сравнения персонажей славянской мифологии". В: *Славянский и балканский фольклор. Верования. Текст. Ритуал.* Москва: Наука, 1994, с. 16-44; Георгиева, Ив. „Под цветето на самодивите". *Българска етнография*, 1991, 3, с. 20-24; Колев, Н. „Народни представи и вярвания за вихрушката". В: *Въпроси на етнографията и фолклористиката*, С.: БАН, 1980, с. 77-86; Мороз, Й. „Женски демонични образи в българския фолкор и вярвания". В: *Известия на Института по културата при КК и БАН*, 1989, 1; Райчевски, Ст. „Юда Пиринска в родопския фолклор". *Родопи*, 1987, 2, с. 7-10; Schubert, G. „Die bulgarische Samowila und ihre balkanischen Schwestern". В: *I международен конгрес по българистика. Етнография и фолклор*. С.: БАН, 1983, 2, с. 372-394; Winterstein, Al. „Pubertätsriten der MÜdchen und ihre Spuren in Märchen". In: *Märchenforschung und Tiefenpsychologie*. Darmstadt : Hrg. von Wielhelm Laiblin, 1995, S. 56-70.

[13] Образът на каракондjула е разгледан в публикациите на: Bernard, R. „Le bulgare каракондjо „sorte de loup garout" et autres formes issues du turc karakoncolos". В: *Изследвания в чест на ак. М. Арнаудов*. С.: БАН, 1970, с. 477-486; Herz, W. *Der Werwolf*. Stuttgart : Verlag von Hröner, 1973; Kretzenbacher, L. *Kynokephale Dämonen süosteuropäische Volksdichtung*. München : Dr Trofenik, 1968.

[14] За образа на змея: Беновска-Събкова, М. *Змеят в българския фолклор*. С.: АИ „М. Дринов", 1992; Попов, Р. „ Характеристика на българските вярвания за змея". *Българска етнография*, 1983, 1, с. 42-52; Проп, В. *Исторически корени на вълшебната приказка*. С.: Прозорец, 1995.

случая става въпрос за девойки, непреминали през инициацията на сватбата. Това поставя самодивите и змея във връзка с моминските посветителни обичаи. В този смисъл трябва да се разглежда и мотивът за любовта между овчар и самодива. Овчарят е винаги ерген, а смъртта му се представя като сватба със самодивата. Митологичната идея за брак на човек и демонично същество има общ корен с вярванията, отразени в обреда на погребението — сватба. За връзката на самодивата със света на мъртвите говори и нейната честа хипостаза на вихрушка. Известно е, че според фолклорните представи мъртвците могат да предизвикват различни атмосферни явления.

Както при моминските посветителни обичаи, така и при мъжките се наблюдава връзка със света на мъртвите. Пример в това отношение е каракондjулът, който е познат и сред останалите балкански народи. В нашата литература вече са изказани предположения, че каракондjулът носи черти на античния кентавър[15], който е отражение на тайните мъжки военни общества, където се е извършвала инициацията на младежите[16]. Според исторически извори през определен период на годината те се превръщали във вълци, т.е. обличали вълчи кожи[17]. Връзката между каракондjулите и кентаврите става по-убедителна като се проследят техните локализации, функции, пол и време на действие. Това дава основание представите за каракондjула да се свържат със съществувалата практика младежите в навечерието на тяхната зрелост да се обособяват в група, за която са характерни немислими при други обстоятелства действия. С приемането на християнството обредът бива отречен, а участниците му — демонизирани (оттам и името поганци — „езичници"). Практиката инициацията на младежите да се извършва в края на старата и началото на новата година е останала. До наши дни коледарските дружини обикалят селищата именно през „мръсните дни". Участието в тях давало право на младежа да встъпи в брак. През същия период селищата се обикалят от маскирани лица, наричани в някои райони каракондjули.

Разгледаните примери показват един от пътищата на съхранение на митологична информация — чрез трансформация на елементи от обредната система в демонологични представи.

Митологичното мислене свързва всяко място от този свят със съответен населяващ го демоничен персонаж. Това е едно от основанията да наричаме света на демоните „паралелен". Такива персонажи са стопаните на водни източници, на планините, на пещерите. Според традиционните представи стопан може и да се създаде, какъвто е случаят със стопана на съкровище. Но това е пример за спечелване на вече съществуващ стопан на мястото чрез обреда на жертвоприношение.

Съществуват две категории представители на паралелния свят, които според фолклорните вярвания пряко влияят върху живота на обитателите на този свят. Това са демоните на съдбата — орисниците[18] и на болестите[19].

---

[15] Георгиева, Ив. *Българска народна митология*. С.: Наука и изкуство, 1993, с.175.

[16] Маразов, Ив. *Митология на траките*. С.: Секор, 1994, с. 145.

[17] Иванов, В. „Реконструкция индоевропейских слов и текстов, отражающих культ волка". *Известия АН СССР*, Серия литературы и языка, vol. 34, 1975, 5, с. 399-408.

[18] За образа на орисниците: Мицева, Е. „Орисниците — демони на съдбата". В: *Етно-културолошки Зборник*, III. Сврљиг, с. 99-103; Brednich, R. *Volkserzählungen und Volksglaube von den Schicksalsfrauen*. Helsinki, 1964.

[19] Демоните на болестите са разгледани в публикациите на: Георгиев, М. „Българските на-

Първите се явяват в началото на човешкия жизнен път и определят неговото протичане и продължителност. Демоните на болестите периодично се намесват в живота, като се възприемат като наказание за нарушени норми. Когато отнемат човешкия живот, те се явяват и като персонификация на смъртта. И демоните на болестите, и демоните на съдбата в българската фолклорна традиция се мислят в женски хипостази, което ги свързва с даващото и отнемащото живота хтонично начало.

Съществува определен набор от форми, в които демоните според традиционните вярвания се явяват в нашия свят. Предпочитаните антропоморфни образи са фигурите на детето, булката, старецът или старицата, които имат особено място в социалната йерархия. Те олицетворяват прехода между различни състояния в човешкия живот (детство — зрелост, зрелост — старост), които се осмислят в контекста на трансформацията живот — смърт = нов живот. Намирайки се в гранична позиция в социума, посочените персонажи се доближават до света на демоните. Затова и в съзнанието на традиционния човек демоните приемат техните образи.

Представителите на паралелния свят според фолклорното мислене се явяват най-често в зооморфна хипостаза. И тук има предпочитание към определени видове. С малки изключения всички те принадлежат на одомашнения животински свят (куче, кон, овен, коза). Обяснението може да се потърси в междинната позиция, която заемат тези животни (между природата и културата), което съответства на граничното положение на самите демони.

Характерен за стопаните на места е териоморфният облик, който може да се свърже с балканското антично наследство.

Друг характерен белег на демоните е тяхната недъгавост[20] (слепота, куц крак, една ръка, едно око). Паралелният свят и неговите представители са обърнато изображение на този свят и населяващите го хора. Тази обратност между двата свята е видима при много от характеристиките на демоните. Тя е отражение на мисления в опозиции двусъставен свят.

Демоните според фолклорните представи се явяват както поединично, така и в групи, така че с основание можем да говорим за наличието на демонични общности.

II. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕТО МЕЖДУ ДВАТА СВЯТА.

Представителите на двата свята се намират в непрекъснато взаимодействие. В българската традиционна култура, чиято основа е аграрната икономика, стопанското благополучие се мисли като дар от предците покровители.

Нежеланият контакт на човека с представителите на паралелния свят често се определя като настъпване на тяхната трапеза или среща с тяхната сватба. Сватбата бива наричана „самодивска", „караконджулова", като второто название е по-късно[21]. Свързването ѝ с караконджулите и самодивите не е слу-

родни представи за болестта". В: *Етнографски проблеми на духовната култура*, I, С.: БАН, с. 97-121; Петкова, Св. *Чума село изгорила*. С.: Наука и изкуство, 1996.

[20] По проблема виж Неклюдов, С. „О кривом оборотне". В: *Проблемы славянской этнографии*. Л.: Наука, 1979, с. 133-141.

[21] Георгиева, Ив. *Българска народна митология. Цит. съч.*, с. 157.

чайно. Генезисът на тези два демона понякога се извежда от хора, починали преждевременно и непреминали през социализацията на сватбата. Тъй като предначертаните пред човека етапи не могат да се прескачат, се предполага, че в новото си битие на нередовни покойници те ще преминат през този преход. Затова „самодивската сватба" трябва да се разглежда като едно от проявленията на демоните, произлезли от човек. Тази представа дава още една особеност на паралелния свят, който във функционално отношение е продължение на този.

Вторият често срещащ се мотив в българските фолклорни представи е настъпването на трапезата на демоничните същества от човек. Храненето освен с утилитарната си функция присъства и в редица обредни моменти. То е неизменен елемент от погребалните и поминални ритуали. Чрез споделената трапеза живите общуват с близките си мъртъвци. Това дава основание и т. нар. „самодивски трапези" също да бъдат свързани със света на мъртвите.

Двете основни форми на среща на демона с човека — сватбата и софрата — произтичат от характерното за демоните чувство на глад (за секс и за храна). Митологичното мислене често поставя знак на тъждественост между двете.

Местата, на които се „явяват" демоните, са гранични (път, мост, праг) и често са натоварени с обратен знак, отбелязвайки противопоставянето между „свое" и „чуждо", „чисто" и „мръсно" пространство. Така локализацията на демоните отразява човешката идея за нееднородността на пространството, което изисква различно поведение в различните си части. Тези гранични места са вратите за контакт между двата свята, тъй като границите са пропускливи. Според фолклорните представи обаче демоничните същества трудно преодоляват тези граници и затова се стремят да бъдат пренесени през тях.

Обичайното време на активност на всички демони е нощта. Времето на контакт с хората също е своеобразна граница — полунощ, пладне, мръсните дни. Това са периодите, когато двата паралелно съществуващи свята се отварят един за друг. Както и пространството, така и времето за митологичното мислене е нееднородно.

Демоните маркират цикличността в природата и социума, чиито промени до известна степен са синхронни. Така например между старата и новата година се извършват мъжките обреди на преход[22]. Тогава се явяват и каракондулите. Пролетта е времето на женските посветителни обичаи, когато се явяват самодивите.

Според традиционните представи не всички хора в еднаква степен могат да „контактуват" с представителите на отвъдния свят. Способни да ги „видят" са съботниците (хора и животни, родени в събота, деня на мъртвите). Останалите хора са „слепи". От своя страна демоните също имат предпочитания към определени хора — деца, бременни, родилки, пътници. Това показва, че контактът между представителите на двата свята протича в гранично време и пространство и се осъществява от хора с особен статус (гранични спрямо общността).

---

[22] За прехода на между старата и новата година и свързаните с него обреди вж.: Габровски, М. „Преходът между старата и новата година у българите". В: *Етнографски проблеми на духовната култура*, I. С.: БАН, 1989, с. 12-51; Попов, Р. „Към характеристиката на българските народни вярвания, свързани с периодите на преход към зимата и пролетта". В: *Етнографски проблеми на народната духовна култура*, I. С.: БАН, 1989, с. 52-74.

По отношение на хората демоните имат двуяка функция — на покровителство и на вредителство. Вместването на тези две функции в един и същ персонаж е реминисценция на дорелигиозни вярвания, според които доброто и злото са неразчленени. Представите за демоните играят роля за поддържане на установените норми на поведение. Те имат регулативна функция както за отделния човек, така и за общността като цяло[23]. Това е една от причините за съхранението на демонологичните представи до наши дни, когато те не изчезват, а само се трансформират.

Представите за отделните демони не функционират самостоятелно, а в система, при която демоните са в определени връзки помежду си. Така например самодивата и каракондjулът се противопоставят по пол (женски — мъжки), по време на поява (лято — зима), по храна (вегатарианска — месна), по локализация (въздух — хтонос), по цвят (бяло — черно). Общ е стремежът им да си намерят брачен партньор сред човешките същества.

Човекът и демонът образуват своеобразна опозиционна двойка, семантично еднозначна на противопоставянето „живот — смърт", където демонът отговаря на втория член на опозицията. Тази бинарност се изразява в основните белези на демоничния свят, маркирани в различни кодове (календарен, пространствено-времеви, социален, хранителен, цветови, звуков и др.).

Примерите от българската фолклорна традиция показват, че при повечето демони се наблюдава пряка или косвена връзка с покойници, което означава, че светът на мъртвите и паралелният свят са едно и също нещо. Демоните се намират в медиативна позиция между живите и умрелите, между „този" и „онзи" свят.

Отношенията демон — човек не са мислени в някаква йерархичност, а по-скоро под формата на взаимодействие, имащо характера на негласна договореност. Нарушението на установените норми на поведение води до поява или изява на демона. Активната страна във взаимодействието принадлежи на демона, а контактът се възприема като кризисна ситуация, която трябва да бъде преодоляна. Така се възстановява редът, а с това и равновесието в релацията природа — култура.

[23] Анастасова, Е. „Етносоциални категории и демонология". *Българска етнография*, 1991, 5, с. 24-34.

Неда Павлова,
Институт за български език, БАН

ЕНЬОВДЕН – ОПИТ ЗА ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ОБРЕДНАТА СЕМАНТИКА И НАЗВАНИЕТО

В народния календар на почти всички европейски народи се среща древният празник на лятното равноденствие. Върху традиционните народни представи и проекцията им в митологичното се е насложил християнският празник – раждането на Йоан Кръстител (Saint Jean, S. Giovanni, San Juan, Sînsiene, Еньовден, Ивандан, Иван бильобер). Християнският празник продължава да подслонява множество ритуали, обичаи и обредни практики, наследство от древния езически празник (бране на цветя и билки с апотропейна цел, палене и прескачане на огньове, сплитане на венци, гадания за хода на живота и природата).

Еньовденският ритуален комплекс от летния цикъл на годината отбелязва повратa в слънчевия ход, свързан с прелома в силата на лятната растителност. Той отбелязва преминаването от един етап в живота на природата към друг (от разцъфтяването и даването на плод към узряването и прибирането на плода). Празникът маркира повратна точка в живота на природата и следователно период на опасност и криза. Точно затова е съпътстван от един сложен ритуален комплекс. Знаем, че ритуалът се практикува в критични моменти от живота на колектива. Моментът е опасен и кризисен, тъй като според народното вярване покрива един период на общуване между двата свята – този на живите и този на мъртвите (според вярванията на българи, сърби и румънци душите на мъртвите пребивават на земята от Великден до Св. Дух и Русалската неделя). Вярва се, че периодът е доминиран от опасности, премеждия и заплаха от зли духове, но в същото време от вярата в множество възможности за успешна намеса в хода на природата и живота. Като критичен и повратен момент той е сходен с времето около Нова година (на 7 януари още веднъж се чества св. Йоан Кръстител). Християнизиран вариант на представата за промяна на годишния ритъм е вярването, че „Св. Еньо облича кожуха и отива да донесе зима".

Празникът е ситуиран в повратно време за природата, когато става въпрос за съзиданието и разрушението, за преминаването от една фаза в развитието на растителността в друга, когато годината се обръща към зимата. Еньовден е празникът, който бележи повратa в процесите на вегетацията – пълнотата на живота и остаряването. Фиксира момента на ефемерността, на промяната между това, което е било и е родило, и това, което е и ще започне да увяхва. Лиминалният характер на този празник се проявява и в ритуалните практики, които го придружават. На територията на Балканите прави впечатление необикновеното сходство на значещите им компоненти, макар и реализирани в различни етноси и езици.

Както във всеки повратен момент, когато природата преминава от едно в друго състояние, когато силите ѝ не са достигнали върха си, се правят опити

чрез знаци и жестове с магическо значение да се повлияе на нейното развитие. Нощта срещу Еньовден преди изгрев слънце е времето на най-голямото могъщество на природата. Тогава се берат лечебните растения, защото събраните през тази нощ треви имат най-голяма лечебна сила. Вярва се в тяхната лекуваща и защитна способност.

Правят се венци и китки от яньовче (енев цвят, енево цвете (Ловеч); еньовче (Разградско); еньово цвете (Троянско, Севлиевско); яньовче (Южна Тракия); еньовиче (Велинградско); яновица (Пещерско); яновка (Благоевградско). При румънците същото растение (*Galium verum или Galium molligo*) се нарича *sînziana* и е идентично с названието на празника *Sînziene*, подобно на българската ситуация. При сърбите се нарича иванско цвете. Ономасиологичната близост при назоваването на празника и растението е очевидна. В Родопите яновинки се наричат всички цветя и билки, събрани на Еньовден. От тях се правят яньовски китки и венци, колкото с апотропейна (предпазваща) цел, толкова и за да се гадае за живота на хората и природата. Венци и китки се правят от жените за всеки от семейството. Хвърлят се на покрива на къщата, а задържането им там се тълкува като добър знак за живота и здравето на тези, за които са наречени. Падането на венците съответно е лош знак за болест и смърт през годината. По сянката си на Еньовден българите гадаят за здраве и живот. Ако я видят без глава, това е знак за най-лошото.

Лиминалният характер на момента мотивира вярването, че може да се разбере какъв ще бъде ходът на живота, същностните събития. Такава е целта на гаданията за женитба, съдържащи се в обредните практики на обичая в неговите конкретни етнически варианти (Еньова буля, Еня — у българите, Galeatile, Taghiani — у румънците) При сърбите се практикува гадаене за женитба по формата на покълнало зърно. Ако кълнът има форма на пръстен, означава, че женитбата предстои[1]. При българите се гадае за плодородието на годината от случайните отговори на главното обредно лице в обичая Еньова буля — малкото момиче, което отговаря на въпроса на придружителките дали е гладна или сита съответно с „да“ и „не“. В същата парадигма от значения се вписват и магическите обреди за „обиране на чуждото жито или на млякото от добитъка“

Трябва да се отбележи, че еньовденският обреден комплекс се реализира от жени и девойки, дори вредоносните магии за „обиране плодородието на чуждите ниви или на млякото от чуждия добитък“ се изпълняват от жени. През нощта, преди изгрев слънце на Еньовден, жените излизат извън селището да късат билки, защото се вярва, че в този момент растенията притежават най-голяма сила като по този начин инкорпорират пълнотата на силите на цялата природа. Който ги откъсне, ще се предпази от лошите болести и от злите сили. Апотропейният характер на тези практики фиксира отношението между познатото, това, което е, и това, което ще бъде, между случайното и това, което може да бъде овладяно. Отбеляза се, че еньовденските обредни практики са семантично близки с тези, които се срещат по Нова година, с тяхната лиминална характеристика, когато отново се възпроизвежда опитът да бъде овладян по магически, имагинерен начин хода на събитията. За разлика от обредните персонажи в Новогодишните обичаи, които са мъже, на Еньовден те са жени и девойки.

---

[1] Караћић, В. *Живот и обичаји народа српскога*. Београд, 1867.

Вече се каза, че разглежданият празник маркира граничен момент в кръговрата на природата, преминаването на съществуването от един етап на друг. Точно тогава растителният свят е достигнал максимума на силата и експанзията си. До този момент растенията са акумулирали енергии. В този връх на развитието им, според народното вярване, те трябва да бъдат откъснати и запазени, доколкото този жест прави възможно по един символичен начин да бъде събрано и съхранено могъществото им. Вярва се, че като се извлича сила от силата на растенията, от магическите им възможности, може да се модифицира движението на живота.

В парадигмата на архаичното мислене нищо не става случайно, всяко нещо има своя смисъл. Природното има своята проекция в митологичното. Ако трябва да потърсим профила на сакралната фигура, която я фокусира, можем да намерим опора в някои фолклорни текстове, функционално закрепени към еньовденския обреден комплекс като следната песен:

„Мари Марино, Света Марино!
Домна царица на слънце дума:
Ой слънце, слънце, ясно, високо,
като ми грееш ясно, високо,
ясно, високо, та нашироко,
дали не знаеш биле за рожба,
биле за рожба, за клето сърце?
Зная го, зная, Домно царице,
ала го кажат много далеко,
много далеко и много скъпо..."[2]

Без съмнение, освен името на Св. Марина, в текста няма нищо християнско. Някои изследователи считат, че се изпълнява в чест на слънцето[3]. За да получи билка за рожба, Домна царица обещава, че ако роди момиче, то ще бъде негово. Когато добива „хубава Марина", тя я крие, за да порастне. Една неделя девойката излиза за вода, слънцето я вижда, спуска люлка и я грабва. Текстове с подобен сюжет се срещат и в румънския фолклор (приказката *Sora soarelui*, баладата *Soare şi Luna*) Там Iana Sînziana е сестра или любима на слънцето, което я търси, а тя бяга от него. В румънската митология Iana Sînziana се идентифицира с тракийската богиня Бендида, съответстваща на гръцката Артемида и римската Диана[4]. Някои румънски етимолози[5] считат, че Sînziana се е развило от Sancta Diana. Според Елиаде Sancta Diana от Sarmizegetusa е станала Sînziana. В румънския народен календар празникът на 24 юни се нарича Sînziana или Dragaica. Семантичната близост на обредите, практикувани от румънци и българи на този ден, когато млади девойки обикалят селото, подобно на коледарите по Нова година, изпълняват песни и танци, символично свързани с желанието за плодородие и благополучие, предполага еднаква проекция в митологичното, свързано с общ културен субстрат. В българската традиция главният обреден персонаж е малко момиче — Еня (Еньова буля), в

[2] Ганева-Райчева, В. *Еньовден. Български празници и обичаи*. С.: Септември, 1990, с. 6.
[3] Арнаудов, М. *Очерци по българския фолклор*. С.: Български писател, 1969.
[4] Kernbach, V. *Dicţionar de mitologie generala*. Bucureşti : Albatros, 1982.
[5] Pamfilie, T. *Sărbatorile la romani*. Bucureşti : Saeculum I. O., 1997, p. 70 ; Pop, D. *Obiceuri în tradiţia populară romaneasca*. Cluj-Napoca : Dacia, 1989.

румънския вариант най-красивата от девойките става главно обредно лице — Драгайка. Групата на девойките, подобно на коледарите, би трябвало да се схваща като представяща сакралните сили, които минават от една къща на друга, а песните и танците на девойките имат магически валенции.

Еньовденските обреди са антропоморфна проекция на растителните енергии, на силата в растенията и цялата вегетация. Те интегрират един общ атрибут на природата — силата на живота.

Не е трудно да предположим връзката на Драгайка (Iana Sînziana), Еньовата буля, Домна царица от фолклорния текст (срв. domna, domina — господарка) с божествата на вегетацията, осигуряващи опложданието и плодородието. Фигурата на Св. Марина в текста също може да бъде вместена в тази връзка. Параметрите на народния култ към нея и моменти от житието ѝ я свързват с митологичния образ на Артемида — Бендида[6]. Най-често е сравнението на Артемида с Бендида, но повечето изследователи смятат, че при всички случаи е по-добре да се говори за смесеното единство на Бендида, Артемида и Диана, а не за всяка поотделно. Бендида — Диана е покровителка изобщо на вегетацията. Нейните прояви са в сборния образ на самодивите, които персонифицират древния лик на една господарка и покровителка на растенията и животинския свят. Дивите растения се използват, както знаем, като класификатори на дейностите и институциите, свързани с лиминалната сфера. Такава архаична институция е инициацията. Българският обичай Еньова буля, подобно на другите пролетни момински обичаи, както и румънската Драгайка (Sînziene) несъмнено са свързани с него и поради брачната символика, която манифестират — главните обредни персонажи са облечени в сватбена премяна. На нивото на популярния архаичен манталитет съществува връзка между девойките, които са на прага на своята зрелост, и растенията, които узряват. Това се включва в архаичната концепция за отношението между женската плодовитост и плодовитостта на земята, които си влияят взаимно. Ритуалното докосване до растенията е магическото средство чрез контагионистична магия (контакт с растенията) момичетата да добият зрелост. Това е някакъв тип магическа солидарност на девойките с растенията в желанието да се сподели съдбата на тяхната зрелост. В рамките на архаичното мислене плодовитостта на земята е солидарна с плодовитостта у жената. Жените стават отговорни за благополучието на реколтата[7]. Съобразно този манталитет, те поддържат тайнството на съзиданието и могат да повлияят на плодовитостта на земята. Това обяснява защо главните действащи лица в Еньовденския ритуален комплекс са девойки. Знаем, че Бендида е покровителка на младежката инициация в тракийската митология[8]. Неотделима част от езика на инициацията са обредите с огън, които в парадигмата на архаичното мислене са тъждествени с акта на раждането. В празниците на Бендида — Артемида огнените ритуали са твърде популярни, а факлите са неотменим атрибут в този култ. Бендида в някои тракийски оброчни релефи е символизирана само чрез факла[9]. Присъствието на Бендида остава като старинен култ в Родопите, Странджа, поречие-

[6] Георгиева, Ив. „Един старинен култ в Родопите, Странджа и междуречието на Струма и Места". В: *Родопски сборник*, т. 3, С.: БАН, 1972, с. 159-173.

[7] Елиаде, М. *Трактат по история на религиите*. С.: ЛИК, 1994, с. 75.

[8] Попов, Д. *Тракийската богиня Бендида*. С.: Наука и изкуство, 1986.

[9] Маразов, Ив. *Митология на траките*. С.: Секор, 1994, с. 126.

то на Струма и Места, трансформиран като култ към Света Марина. В Странджа Св. Марина се чества цяла нощ със запалени фенери, музика и танци. Към остатъците от огнените обреди може да се отнесе запазеното в някои източнобългарски райони ритуално прескачане на огън на Еньовден (Странджа, Чирпанско, Новозагорско). Според Херодот, траките почитали само Арес, Дионис и Артемида — сестра на Аполон според гърците. В по-късно време Аполон се отъждествява със Слънцето[10]. Тук трябва да потърсим обяснението на връзката между Св. Марина и Слънцето, проектирана в споменатата по-горе песен, изпълнявана само на Еньовден.

Би трябвало да се подчертае, че обредите на Еньовден са реликти от едно значително тракийско субстратно влияние, недооценявано до сега. В зависимост от конкретните историко-географски условия, култовете на местното население са дисциплинирали културата на по-късно дошлото население. Не се съмнявам, че култ към Диана е имало по нашите земи в късната античност. За това свидетелстват множеството оброчни плочки с нейното изображение, открити на много места в нашите земи[11]. Диана е била изключително популярна в римските провинции, считана е за покровителка на плебеите и робите. По всяка вероятност тя е абсорбирала всички местни богини на вегетацията[12]. През римската епоха представата за Бендида избледнява, както и езикът на култовото служение вече не е бил тракийски, а латински и гръцки. Тази представа е била синтезирана в друг образ — този на Диана. Субстратното наследство, обаче, продължава да се съхранява като езическа следа в традиционните народни вярвания.

Твърде логично е, като се има предвид всичко казано по-горе, да потърсим тази следа в народните обичаи на Еньовден. Нещо повече, за мене изглежда основателно да предположа връзката на названието на празника Еньовден (Яньовден) в Източна и Северозападна България (справка в Архива на Секцията за българска диалектология при ИБЕ) с името на богинята Диана. В румънските източници названието на богинята има инвариант Iana[13]. Ще припомня само, че названието на град Ямбол се е развило от Дианополис (градът на Диана). В Новозагорско съществува топонимът Света Еня като название на аязмо (доколкото ми е известно, сред канонизираните светици такава отсъства). Ако следваме логиката на нашия език, би трябвало да срещаме само формата Ивановден, както е названието на зимния празник, посветен на Йоан Кръстител, и названието на 24 юни в Югозападна България. Семантиката на обредите в този ден и тяхната проекция в митологичното насочват към Диана.

Във връзка със Св. Йоан Кръстител и празниците, когато се чества, бих искала да отбележа няколко принципни положения.

В ключови моменти от развитието на всяка култура, когато се сблъскват две системи от идеи и противоположни по замисъл мирогледи, старите идеи се трансформират. Мит, който е бил твърде важен в системата на социално-религиозните ценности на предишния период, е било невъзможно да не се поеме от следващия. Старите понятия се въвеждат в нов контекст, но бидейки сакрално белязан елемент на старата култура, задължително попадат в сак-

[10] Macrobius, A. T. *Saturnalia*. I, 17.
[11] Батаклиев, Г. *Антична митология*. С.: П. Берон, 1985.
[12] *Мифы народов мира*. М.: Советская энциклопедия, т. 1, 1984, с. 376.
[13] Lovinescu, V. *Dacia hiperboreana*. Bucureşti : Rosmarin, 1996.

ралната сфера на новата култура. В рамките на тази логика само фигурата на светец може да приюти представата за сакралното, носена от старото езическо божество. Древните езически божества и митовете, свързани с тях, започват да се трансформират в контекста на християнските светци и подробностите, свързани с тях. „Християнството е наследило една много стара и сложна религиозна традиция, чиито сруктури са оцелели в лоното на църквата, независимо че духовните стойности и теологическата ориентация са се променили“[14]. По този повод Елиаде казва още: „Всички драконоборци са били уподобени на Св. Георги или на някой друг християнски герой, всички гръмовержци — на Св. Илия. От регионална и провинциална народната митология е станала световна. Християнизацията на народните слоеве в Европа е станала преди всичко благодарение на образите. Преоткривали са ги навсякъде, като само са ги преоценявали и реинтегрирали, давайки им нови имена.“[15]

Св. Йоан Кръстител е патрон на два християнски празника съответно в зимния (7 януари) и пролетно-летния цикъл (24 юни). Зимният празник се нарича Ивановден, а летният съответно Еньовден (Северна България), Яньовден (Югоизточна България), Иванден, Летен Св. Иван (Югозападна България). Интересно коя фигура на езическо божество и каква представа за сакралното от древния митопоетичен свят е абсорбирал образът на Св. Иван (грц. Αγιος Ιωαννης) и посветените на него празници, които са характерни както за източните, така и за западните християни (с малка разлика при зимния Св. Иван – 7 януари при православните и 27 декември — при католици и протестанти). Образът на Св. Иван (Св. Йоан) е асимилирал според мене стария римски бог на входа и изхода, бог на вратите, на всяко начало и край — Янус (Janus Pater). С него е свързан първият месец на годината, началото на всеки месец, началото от живота на човека. Неговият празник *Агония* се е чествал на 9 януари. Янус е изобразяван с две лица и с ключове. Той е божествената персонификация в римската митология на всяко начало и край, на всяко влизане и излизане. В този смисъл е бог на портите с две лица, едното от които гледа напред към бъдещето, а другото назад към миналото, като форма на тоталната бдителност. Двуликостта му се обяснява с това, че вратата води както навън, така и навътре. Янус е римски бог без гръцки еквивалент и неговият култ е предхождал този към Юпитер. Счита се, че името му се свързва с латинското ianua – ‘врата’[16].

Пак във връзка със Св. Иван трябва да спомена едно сръбско вярване за божествената врата, през която се влиза в рая или в пъкъла, която сърбите наричат *Йованова струга*[17]. Сърбите казват: „Всички трябва да дойдат на *Йованова струга*. Когато му дойде реда, никой няма да се отърве“. Струга означава врата, теснина и според П. Скок[18] е пасторален термин от тракоилирийски в балканския латински. *Йованова струга* е свързана с представата за пътуване на душата към „оня свят“. Интересно е римското народно вярване[19] за съществуването на две врати на небето, съответно в съзвездията на Козирога и Ра-

[14] Eliade, M. *Images et symboles*. Paris : Gallimard, 1979, p. 45-46.
[15] *Пак там*, с. 230-231.
[16] Macrobius, A. T. *Saturnalia*. I, 9, 7.
[17] Чајкановић, В. „Сабрана дела из српске религије и митологије“. *Зимски свеци*, кн. 3., 1994, с. 42-50; Кордунаш, М.В. „Јованова струга“. *Гласник етнографског музеја*, 8, 1933, с. 113.
[18] Skok, P. *Etimologijski rjecnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb : Jugoslavska Akademia znatnosti i umetnosti, T. 1-4, 1971-1974.
[19] Macrobius, A. T. *Comm. in Somn.* Scip., I, XII.

ка, през които минават душите от този на „оня свят“ и през които според римското вярване идват душите на мъртвите от оня свят. *Йованова струга* се нарича божа врата в Епир и Тесалия (θεοστρουκα). Според Чайканович, в сръбското народно вярване става въпрос за Св. Иван. Според мен това е още една индикация за връзката на Св. Иван (грц. Ἅγιος Ιωαννης) с древния римски бог Янус — портаря.

И двата празника в календара, свързани с името на Св Иван, са ситуирани тогава, когато слънцето е в съзвездието на Козирога (7 януари) и в съзвездието на Рака (24 юни). Общото за двата момента е, че бележат някаква граница, повратен момент в живота на природата — преминаване от един неин цикъл в друг. Покриват период на криза, в който, според народното вярване, става общуването между двата свята — на живите и мъртвите. Нека си припомним, че на Ивановден (7 януари) свършват „мръсните дни“, през които идват на земята душите на мъртвите и се явяват различни свръхестествени и демонични същества[20]. Еньовден пък е предхождан от Русалската неделя, време, което народът свързва с опасността от самодиви и зли духове и която от своя страна е свързана с древния римски празник на мъртвите — *Rosalia*. Образът на Св. Иван е абсорбирал чертите на древния Янус. В празниците, посветени на него в народния календар сложно се преплитат черти от култовете към божествата на вегетацията, на оплождането и плодовитостта, каквито са Бендида и Диана, положение, което интересно се е отразило и в названието на лятното честване на Св. Иван — Еньовден.

[20] *Българска митология. Енциклопедичен речник.* Съставител А. Стойнев. С.: 7 М + Логис, 1994.

Клео Протохристова,
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски"

ОГЛЕДАЛАТА НА БОЖЕСТВЕНОТО

Като част от мащабно съпоставително изследване върху културните значения на огледалата в контекста на различни културни системи, настоящият текст представя един от най-същностните аспекти на възможната съпоставка — функционирането на огледалото като устойчив символ на божественото. Предмет на наблюдение са възможните съотнасяния между религиозно-философските импликации на огледалната образност в японската култура и съответстващите им метафорични разгръщания в културата на Западна Европа.

В перспективата на грижливо изчерпателни наблюдения върху конкретизациите на огледалната образност в различни културни системи може с достатъчна степен на сигурност да се констатира, че японската култура е уникална по отношение на интензивността и систематичността, с която огледалата са проникнали във всичките ѝ сфери. Дори и само няколко, при това само на едро подбрани примери, могат да гарантират убеденост в достоверността на подобно твърдение. Централна роля сред трите знака на императорската власт играе т.нар. „свещено огледало" (*Yata no kagami*)[1]. Тъкмо то измежду останалите императорски регалии е съпроводено и с най-усложнена ритуалистика. Като особено впечатляваща демонстрация на удивителната роля, присвоена на огледалата, може да се посочи присъствието им в шинтоистките светилища, където поклонникът, отправяйки молитвата си към боговете, има пред себе си не изображение на божество, а огледало[2].

Някои от най-фундаменталните идеи, представителни за японската мисловност, като разбирането за истина и реалност, за себе си и Другия, за боговете и хората и за отношението между тях, са конкретизирани с помощта на катоптричната образност. Любопитна илюстрация на подобна специфична рационализация на божественото в религиозните практики на японците представят традиционните новогодишни ***kagami-mochi*** (огледални питки)[3]. Пак

---

[1] *Kodansha Encyclopedia of Japan*. Tokyo : Kodansha, 1983, vol. 3, pp. 278-279. За установяването и историята на тази традиция вж. Mason, J.W.T. *The Meaning of Shinto*. New York : E.P. Dutton & Co. Inc., 1935 ; Ponsonby-Fane, R.A.B. *Studies in Shinto and Shrines*. The Ponsonby Memorial Society. Kyoto: Kanikato; и Kato, G. *A Historical Study of the Religious development of Shinto*. Tokyo : Japan society for the Promotion of Science, 1973.

[2] За огледалата в шинтоистките светилища, иконография и ритуали вж. Blacker, C. *The Catalpa Bow. A Study of Shamanistic Practices in Japan*. London, Boston, etc.: Mandala (Unwin Paperbacks), 1975; и Tyler, S.C. *The Cult of Kasuga Seen Through Its Art*. Center for Japanese Studies. Ann Arbor : The University of Michigan, 1992.

[3] Ритуалната практика, свързана с „огледалните питки", е представена в класически произведения на японската литература като *Tale of the Flowering Fortunes* (McCullough and McCullough). Stanford : Stanford University Press, 1980, p. 356. Огледалната символика на ***kagami mochi*** се обсъжда при Ohnuki-Tierney, E. *The Monkey as Mirror. Symbolic transformations in Japanese History and Ritual*. Princeton : Princeton University Press, 1987. Авторитетен и просветляващ анализ на етнографските аспекти на ритуала има при Yanagita, K. (ed.). *Minzokugaku Jiten (Ethnographic Dictionary)*. Tokyo : Tokyodo, 1951, pp. 94-95.

към нея могат да се отнесат и поредица топоними като ***Kagami ike*** (Огледално езеро) при ***Kinkakuji*** (Храма на златния павилион) и ***Kinkyo-chi*** (Брокатното огледално езеро) при ***Ginkakuji*** (Храма на сребърния павилион) в Киото, които обичайно се възприемат като свещени места, обиталища на божества и свръхестествени сили[4].

Огледалата играят водеща роля в легендарните исторически сказания на Япония ***Kojiki*** и ***Nihongi***. Според ***Nihongi*** огледалата се оказват основен агент в японската теогония. В частта, озаглавена „Векът на боговете", е разказана следната история:

> *„Изанаги но Микото каза: „Искам да родя скъпоценно дете, което да управлява света". И тогава той взе в лявата си ръка огледало от бяла мед, върху което беше сътворено божество, наречено Охо-хиру-ме но Микото. В дясната си ръка той взе едно бяло медно огледало и чрез него беше роден бог, който беше наречен Цуки-юми но Макото"*[5].

Пак в ***Nihongi*** богинята на слънцето Аматерасу Омиками изпраща своя племенник на земята, за да управлява хората, като му връчва огледало с думите: „Дете мое, когато гледаш в това огледало, нека бъде така, като че ли гледаш мен"[6]. Тъкмо този епизод от легендарно-историческата хроника предлага основния аргумент за божествения произход на императорската власт и идентифицирането ѝ с огледало, което предпоставя и включването на т.нар. "свещено огледало" сред императорските регалии.

Сериозно препятствие за идентифицирането на първичните митологични значения, вложени в подобни позоваванията на огледалата, представлява обстоятелството, че те се съдържат в текстове, писани едва през VII век и поради това значително опосредствани спрямо ранните версии на митичните разкази. Самите огледални епизоди вероятно са доразвити късно и не могат да служат като надежден източник[7].

Освен върху изобилието от огледална тропика в религиозните представи и практики на японците, изследването на отношението между идеите за божественото и образът на огледалото трябва да се съсредоточи и върху своеобразното преплитане на разнообразни духовни традиции, което присъства в тях. Японските „божествени огледала" са продукт на срещи, смесвания и напластявания между будизъм и шинтоистки вярвания. Въпреки че в отделните религии огледалото има несъвпадаща символика, съвместимостта между различните духовни практики в Япония се оказва до такава степен безпроблемна, че различията в семантиката скоро се заличават и впоследствие става почти невъзможно да се открояят нюанси в значението, произлизащи от една или друга религиозна система. Второто обстоятелство, което се явява като същностна предпоставка за своеобразията в развитието на огледалната символика в Япония, е характерната за нейната култура тясна обвързаност между религиозни и естетически практики, което предпоставя неусложнената реализация на най-езотерични идеи в светски констекст [8].

---

[4] Вж. Yanagita, K. *Цит. съч.*, 1951, с. 94.

[5] Aston, W. G. *Nihongi*. Tokyo, etc. : Charles E. Tuttle, 1993, p. 20.

[6] Aston, W.G. *Цит. съч.*, 1993, с. 83.

[7] Подобно твърдение се появява при Sansom, G. B. *Japan. A Short Cultural History*. Tokyo : Charles E. Tuttle Co., 1975 [1931], pp. 22-23.

[8] Такава е водещата презумпция на изследванията, обединени в сборника *Flowing Traces*.

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

В шинтоизма огледалото представлява един от най-основните символи. Отнесен към Богинята на слънцето, той се превръща във важен елемент от императорския култ. Както вече се спомена, позоваванията на огледалото в легендарно-историческите текстове е от времето, когато те са били вече подложени на силно китайско влияние и поради това по-надеждно изглежда базисните значения на огледалната символика в шинтоизма да бъдат изведени от автентичната му ритуалистика. Особено любопитни свидетелства за нея има в практиката на шинтоистките шамани и в традиционните шинтоистки култове (от типа на култа Касуга). Най-важното от тези значения е идентифицирането на огледала и божества. Експлицитно назоваване на равенството между огледало и божество в шинтоистката ритуалистика е цитирано от Р. Тайлър, който се позовава на случая с божеството Касуга но Даймйоджин, идентифицирано от вярващите чрез няколко огледала, окачени в светилището[9]. Особено красноречива илюстрация на подобна нагласа на символното мислене е и т.нар. ***shika mandara*** (сърнената мандала), в която дръвчето ***sakaki***, представящо божеството, е изобразено върху главата на сърната в комбинация с огледало[10]. Според шинтоистките вярвания, огледалото не просто служи като медиатор между човека и божественото, но и представя „истинското тяло" на божеството. Такъв е смисълът и на огледалата в шинтоистките светилища, където те заместват идолите и се явяват знак на божественото присъствие. Дори и в тези религиозни и артистични практики на шинтоизма обаче присъстват будистки влияния, така че е невъзможно да се направи ясно разграничение между огледалата в шинтоистките светилища и много подобните на тях огледала в будистките храмове[11].

Будистките значения на огледалото са по-разнообразни[12]. Като пан-будистка метафора[13], огледалото е било възприето в Япония заедно с множество други будистки символи. Въпреки че играе важна роля и в основните будистки секти на Япония — Тендай, Шингон и Нихирен, символът на огледалото изглежда с най-централно значение в Шингон[14]. Специален интерес представлява обилието от огледална образност в писанията на Кукай и особено в неговото *Пробуждане на вярата*[15].

Трудно е да се направи разграничение между по-ранните будистки и покъсните дзен интерпретации на огледалото. Въпреки родството на голяма част от символната му семантика с доктрините на будизма, дзен тълкува по

Особено важна аргументация в тази насока съдържа въвеждащата студия към сборника. Вж. Stanford, J.H. et al (eds.). *Flowing Traces. Buddhism in the Literary and Visual Arts of Japan*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1992, pp. 3-15.

[9] Tyler, R. *The Miracles of the Kasuga Deity*. New York : Columbia University Press, 1990, p. 51.

[10] Tyler, S. *Цит. съч.*, 1992, с. 50.

[11] Доказателства за припокриването на шинтоистката и будистката практика в това отношение коментира Сюзан Тайлър във вече цитирания ѝ труд, с. 50.

[12] Kogen, M. *Basic Buddhist Concepts*. Tokyo: Kosei Publ. Co., 1987, pp. 99-100.

[13] Основополагащо изследване на огледалната метафора в пан-будистки контекст предлага Wayman, A. „The Mirror as a Pan-Buddhist Metaphor-Simile". *History of Religions*, 13-4, May 1974.

[14] Великата, съвършена огледална мъдрост (*stichi*) според общата доктрина Махайама изразява реализацията на просветения аспект на съзнанието. Като огледало, тази просветлена мъдрост повтаря жизнената енергия, която формира всички същества и неща. Yamasaki, T. *Shingon. Japanese Esoteric Buddhism*. Boston and London : Shambala, 1988, p. 94.

[15] Вж. също и Hakeda, Y. S. (trans.) *Kukai. Major Works*. New York : Columbia University Press. 1972.

свой специфичен начин повечето универсални символи. Като най-важен източник, който позволява наблюдения върху огледалната образност в дзен, може да се посочи мислителят Доген, тъй като в неговото учение най-основните идеи на дзен са обвързани с огледалото[16]. Поради изключителната популярност на дзен, достъпът до различните интерпретации на огледалото е безпроблемен и репертоарът им лесно може да бъде описан[17]. Най-надеждно е обаче проследяването на линията, която води от епистемологията на дзен назад към първичната будистка семантика на огледалото, разбирано като образ на съвършеното съзнание. Там то е символ също и на Четирите (или Петте) мъдрости и на просветлението[18]. В тясна връзка с тази съдържателна приемственост могат да се видят основните прояви на дзен изкуството, като характерното преклонение пред т.нар. „цвете в огледалото" в сабльорството[19] и многообразното присъствие на огледала в театър Но, за което ще стане дума покъсно.

Макар и бегло скицирани, примерите за рационализиране на божественото с помощта на огледалото очертават основните контури на катоптричния аспект в японските религиозни учения и практики, които правят възможна съпоставката с аналогични моменти в юдейско-християнските вярвания, залегнали в основата на Западната култура.

Тъй като в източните религии на Бог не се приписва ролята на Създател, а се възприема само като проявител на сила, която е отвъд самия него, човекът, съответно, не се мисли за божествено творение. Оттук произтича едно от най-значителните различия между източното и западното религиозно мислене. За Запада е характерно драматичното напрягане между идеята за съвършения Творец и представата за неговото творение, което се мисли едновременно и като ценно (тъй като е създадено по негов „образ и подобие"), но и като носител на принципни несъвършенства (тъй като между Твореца и творението няма тъждественост).

За японците подобно противопоставяне се оказва невалидно. И богове, и хора по подобен начин имат своята трансцендентна природа; и боговете, и хората споделят участта да битуват на територия, където чистота и поквара присъстват едновременно и равностойно. Формиращото се по този начин амбивалентно отношение между човешки и божествен свят предпоставя известни своеобразия и в представящата го огледалната метафора, които се проявя-

---

[16] Много специфичен в това отношение е Shobogenzo (глава 19 „Kokyo" („Първичното огледало"). В: Kim, Hee Jin (trans., intr., and notes). *Flowers of Emptiness. Selections from Dogen's Shobogenzo*. Lewiston/Queenstone : The Edwin Mellen Press, 1985, pp. 216-223; и също Глава 2 „Maka-hannya-haramitsu" („Усъвършенстването на великата мъдрост"), и глава 10 „Daigo" („Великото просветление"), *пак там*, с. 61-66;145-152.). Други надеждни източници за ролята на огледалната метафора в трудовете на Доген са: Tanahashi, K. (ed.). *Moon in a Dewdrop. Writings of Zen Master Dogen*. San Francisco : North Point Press, 1985; и Bielefeld, C. *Dogen's Manuals of Zen Meditation*. Berkeley, etc. : University of California Press, 1988.

[17] Много полезни са изданията от поредицата „Selections from R. H. Blyth", например това на Frank от 1978. Любопитна, сравнително нова дзен интерпретация на метафората с празното огледало с помощта на драматизиран *коан* е представена от Wetering, Janwillem van de. *The Empty Mirror. Experiences in a Japanese Zen Monastery*. Boston : Houghton Mifflin Comp., 1974, pp. 119-124.

[18] Shaw, R.D.M. (trans. and ed.). *The Blue Cliff Records. The Hekigan Roku*. London : Michael Johnson, 1961; Damoulin, H. *Zen Enlightement. Origins and Meaning*. New York & Tokyo : Weatherhill, 1993.

[19] Suzuki, D. T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton, N. Y. : Princeton University Press, 1973, pp. 120-163.

ват най-вече във функционалните ѝ значения. Смисълът на тези своеобразия може да се изведе от поредната съпоставка с християнската религиозна философия.

В християнството огледалото е образ както на посредничеството в човешката поставеност спрямо Бога, така и на границата между двата разностойни свята. Като предлага отражения от божествената реалност, които като загадки представят достъп до лицето на Бога и — съответно — до абсолютната истина, то е единственият медиатор между двете реалности. В същото време обаче огледалото материализира и абсолютната граница между двата свята — между божествеността и хората, между свещеното и профанното, между вечност и преходност, между идеалното и действителното.

В японската култура специално маркирана е медиаторната функция на огледалото. Най-изразителна илюстрация на това положение са споменатите вече огледала в шинтоистките светилища. Съществуват обаче и значително по-деликатни и любопитни означения на посредническата му роля. В системата на японската култура медиаторите по принцип се проявяват като рефлексивни агенти. Най-специално място между тези специфични фигури е отредено на маймуната[20]. С важната роля, която изпълнява в традиционните представи на японците, маймуната е парадигматичен медиатор. В същото време маймуната е своеобразно огледало по самата си природа да имитира човека и да му предлага по този начин образа на едно весело, но и притеснително подобие.

Разбирането за огледалната природа на маймуната е имплицитно означено чрез фигурата на Сарута Бико, който се появява и в *Kojiki*, и в *Nihongi*. Най-отличителните му характеристики го уподобяват на огледало[21].

Подобно е значението, дадено на Саруме, жената-маймуна, родена от съюза на Сарута Бико и танцьорката. Самата Аме-но-Узуме-но-Макото също проявява достатъчно изразително медиаторната си природа. В един от най-драматичните епизоди на *Kojiki*, където решаващата роля за възстановяването на космическия ред се приписва на едно огледало, танцьорката се оказва основен агент на контакта между хората и върховната богиня на слънцето Аматерасу[22].

Историята разказва как веднъж Аматерасу се разгневила и се затворила в една пещера, като по този начин лишила от светлина цялата вселена. След като не намерили друг начин да накарат богинята да напусне убежището си, хората намислили измама. Те окачили пред входа на скривалището голямо огледало и започнали веселба с музика и танци, а на въпроса на Аматерасу за какво толкова се веселят, отговорили, че е пристигнало друго, по-върховно божество. Богинята на слънцето полюбопитствала кой може да е по-велик от нея и подала глава от пещерата. Заслепило я собственото ѝ отражение, което тя взела за друг бог. И докато стояла объркана, изтеглили я насила навън, подарили ѝ гравирани скъпоценни камъни, а полуголата Аме-но-Узуме-но-Макото ѝ изтанцувала омагьосващ танц. Така Аматерасу останала сред другите, дарявайки вселената със слънчева светлина.

---

[20] Ohnuki-Tierney E. *Цит. съч.*, 1987, с. 149-151.

[21] В *Kojiki* Сарута Бико е описан с очи, които блестят като огледало (Philippi, D., trans. *Kojiki*. Princeton : Princeton UP, 1969, p. 138). Аналогично описание има в *Nihongi* (Aston, W.G. *Цит. съч.*, с. 77).

[22] Сцената е представена по много подобен начин и в *Kojiki*, и в *Nihongi*. Вж. Philippi, D. *Цит. съч.*, с. 83-85; Aston W. G. *Цит. съч.*, с. 49.

Важна роля в историята за завръщането на Аматерасу играе Аме-но-Узуме. Като шаманка и танцьорка, което в контекста на японската традиция означава и медиатор, самата Аме-но-Узуме се явява аналог на огледалото, с което Аматерасу е била подмамена и изведена отново между хората. Така се проявява тенденцията към групата на медиаторите, традиционно отъждествявани с огледалото, редом с онези, които са изпълнявали откровено шамански действия, да бъдат причислявани и танцьорите (считани за потомци от семейството на Саруме).

Многопластовото, изключително богато обвързване между огледалото и идеята за божественото може да бъде наблюдавано с особена продуктивност и при два елемента от театралния реквизит на Но, по традиция наричани ***kagamiita*** (огледална дъска) и ***kagami no ma*** (огледална стая).

Kagami no ma представлява нещо подобно на гримьорна. Начинът, по който тя бива използвана обаче е твърде своеобразен и не позволява да я идентифицираме окончателно с наличните си представи за подобен род помещение. Подобно на всеки друг театър, и в Но актьорът се подготвя за представлението пред оледало, но за разлика от традиционните гримьорни, в огледалната стая той не просто поставя грима си или се съсредоточава, наблюдавайки лицето си. Основното предназначение на огледалото в театър Но е да осигури възможност на актьора да съзерцава *маската*, която крие лицето му.

Въпреки тези основни различия, при *kagami no ma* наименованието поне е съвършено ясно. Терминът *kagamiita* обаче е стъписващо объркващ. Онова, което се нарича „огледална дъска" (или „огледална стена") е всъщност един постоянен декор, задължително съпровождащ от векове всяко представление на театър Но без изключение[23]. Върху плоскостта му е изобразено дърво. По традиция се приема, че това дърво представлява свещеният бор от шинтоистското светилище Касуга в Нара.

Касуга е най-авторитетният шинтоистки култ и е извор на богата фолклорно-митологична традиция[24]. Една от най-популярните легенди, произлезли от този култ, разказва как някога, в далечното минало, пред светилището на Касуга се появил старец, който танцувал под свещения бор. Наблюдаващите впоследствие осъзнали, че това бил самият бог на Касуга. Екстатичният танц на божеството се приема за първообраз на театър Но, така че всяко следващо представление, независимо къде е организирано, символично се извършва все пред същия бор[25]. Интересно е, че в изследванията върху традициите и драматургията на Но не само терминът *kagamiita* като че ли не се отнася към логиката на прецедента, но и не се поставят под въпрос основанията за това странно наименование. Доколкото бива приета като повод за коментар, *kagamiita* се осмисля обичайно в ограничения аспект на нейната функционалност. Така в основни текстове, разясняващи системата на театър Но, тя се описва просто като декоративен панел, а наименованието се обяснява с предназначението на подвижната стена да отразява звука или светлината на сцена-

[23] Липсва яснота за това откога точно е станало задължително присъствието на *kagamiita* на сцената на Но и откога се нарича точно по този начин.

[24] Специално на култа, свързан с Касуга, е посветено великолепното изследване на Сюзан Тейлър, цитирано по-горе.

[25] Легендата е разказвана многократно и се появява в повечето писания, посветени на театър Но. Вж. Напр. Keene, D. *No. The Classical Theater of Japan*. Tokyo, etc.: Kodansha, 1978, p. 19.

та. Очевидно е, че в подобно обяснение нещо много основно остава недогледано. Знак за това недоглеждане е принципно оставяната без коментар аналогия между „огледалната дъска“ и „огледалната стая“. Предвид на крайно специфичното използване на огледалото в „огледалната стая“ е логично да се постави под съмнение категоричността, с която предназначението на „огледалната дъска“ се свежда единствено до това да отразява.

В търсенето на евентуално друго обяснение за наименованията *kagami no ma* и *kagamiita* съществена помощ предоставя ориентацията в многостранното присъствие на огледалата в драматургията на Но, както и изясняването на своеобразната роля, която те изпълняват в неговата естетическа система.

При прегледа на каноничните текстове на театър Но (малко над 250) беше установено, че интензивността на огледалната образност е сравнително по-малка, отколкото в други литературни жанрове. В същото време обаче проявите ѝ са впечатляващи и се откриват тъкмо в някои от най-прелестните сцени на тази театрална традиция.

Пиесите, в които огледалото е основен сюжетоизграждащ елемент, са редки и не са между най-популярния репертоар. Наложило се е мнението, че директното и основно присъствие на огледалото е характерно за по-стари сюжети, заети главно от китайската литературна традиция[26]. Такъв е случаят с пиесата *Kantan* . В нея млад странник, който е тръгнал да търси просветление, е споходен в съня си от удивително видение — на изток се извисява сребърна планина, над която грее слънцето, а на запад, като цветова инверсия на първата картина, над златна планина свети луната. По много аналогичен начин в друга пиеса — *Chikubu-shima* (*Остров Чикубу*) героят вижда на повърхността на езерото две царства, всяко от които е огледално копие на другото. Цялата пиеса се гради на свързването на тези два свята. Приближавайки се към острова, героят пее песен, в която „отраженията на зелени дървета потъват, а риби се катерят по клоните; луната се гмурка в езерото, а отразеният на лунната повърхност заек скача по вълните“[27].

Експресивната образност на подобни пиеси е натоварена с богата будистка символика. Най-силно тя се проявява в *Nomori* (*Пазачът на равнината*). Действието на *Nomori* е съсредоточено около срещата на странстващия аскет от планината с пазача на равнината край езеро, известно с името „огледалото на пазача на равнината“. Езерото се намира в равнината Касуга, в подножието на планината на божеството на Касуга. Пазачът разказва на странника историята за изгубването на сокола на императора. След като дълго и отчаяно търсил любимата си птица, императорът попаднал на пазача, който на въпроса дали е виждал сокола, подканил господаря да погледне в езерото и там за огромна своя радост той действително видял сокола, кацнал на високо дърво, някъде дълбоко под водата. Горд със спомена за това колко полезен е бил на императора и как е разговарял с него като равен, пазачът изтървава, че езе-

[26] Показателен е например коментарът към пиесата *Shokun* в сборника *Twenty Plays of the No Theater*. Ed. Donald Keene. New York : Columbia University Press, 1970, p.166, където се твърди, че „важната роля на огледалото в сюжета говори за по-ранен тип драма“. Заглавията на пиесите тук и нататък се изписват според утвърдената международна практика със стандартизирана транслитерация на оригинала.

[27] Tyler, R. *Pining Wind. A Cycle of No Plays*. Ithaca, N. Y. : Cornell University Press, 1992, vol. 2, pp. 63-64.

рото не е истинското „огледало на пазача". Онова огледало е магическо и принадлежи на някакъв демон. Изгарящ от любопитство, аскетът настоява да види магическото огледало. Постепенно става ясно, че пазачът е всъщност самият демон и огледалото се появява. Аскетът се оказва неспособен да приеме онова, което вижда в него, и извръща погледа си. След като призовава божеството Фудо, той поглежда отново в огледалото и вижда пред себе си вселената до крайните ѝ граници, с всичките ѝ посоки, с Рая и Ада. И целият свят е отразен в неговото лице, но това е и лицето на Бога...

В огледалната образност на *Nomori* се проявява характерното за японската култура смесване на будистки и шинтоистки представи. Когато аскетът от планината поглежда във вълшебното огледало, очите му се отъждествяват с тези на божеството Фудо[28]. Същата сцена е представителна и за шинтоистките вярвания, според които не само единението с бога се подпомага от огледалото, но и самото огледало се мисли като „истинското тяло на божеството"[29].

И така, очевидно е, че при толкова същностно и усложнено присъствие на огледалната символика в театър Но, би било неуместно да се приемат на доверие не само еднозначните, но и крайно повърхностни обяснения за наименованията *kagamiita* и *kagami no ma*. Хипотезата, която бих предложила, възприема изобразеното върху „огледалната дъска" дърво като ключ към разшифроването на символиката, вложена в нея. Това дърво е свещеният бор, свързван по традиция с Касуга и известен под името *yogo no matsu*, „борът на божествената поява"[30]. Символиката на бора в японската култура е центрирана около медиаторната му функция. Преди всичко друго, борът се мисли като връзка между висотите, обитавани от божествата, и нивото на съществуване, предоставено на хората. Но в същото време съвършеният медиатор в системата на японската мисловност е огледалото. И тъкмо то е идеалният посредник в общуването с божествения свят, затова го поставят в храмовете и в неясното отражение на вдлъбнатата му бронзова повърхност откриват очертанията на божествения лик. Декорът с изображението на свещения бор е аналогичен на това огледало — пред него актьорите на Но отново и отново се домогват до трансцендентната си същност, чрез която общуват с боговете. Чрез назоваването му като „огледална дъска" се означава допълнително медиаторната функция на декора, осъществявана с помощта на свещения бор, изцяло в съгласие с принципа за свръхдетерминираност на знака, характерен за традиционните култури.

В контекста на подобно обяснение се доизяснява ролята на огледалото в „огледалната стая" и се проявява връзката с нея. В *kagami no ma* задачата пред актьора също е да постигне своето трансцендентално „Аз". Трансценденталната същност на актьора е вместилището, в което божеството намира възможност за превъплъщение, така че в танца или в думите на актьора се проявява всъщност самият бог — точно като в онзи първи, легендарен танц пред свещения бор, изпълнен от самия бог на Касуга. Потвърждение за силно мар-

---

[28] Според интерпретацията на Ройъл Тейлър (Tyler R. „Buddhism in No". In : *Flowing Traces*. *Цит. съч.*, с. 154), става дума за езотеричния будистки принцип на *sammitsu kaji:* чрез извикването на божество с телесно движение, реч или съзнание странникът се слива с божеството.

[29] За това значение на огледалото в шинтоизма пише Р. Тайлър в своето изследване *The Miracles of the Kasuga Deity*. *Цит. съч.*, с. 51; вж. също Tyler, S. *Цит. съч.*

[30] Tyler, R. „Buddhism in No". *Цит. съч.*, с. 157.

кираната медиаторна функция на представлението на Но е и ранното наименование на театъра — *sarugaku*, от *saru*, маймуна — класическата фигура на медиатор и най-представителният сред рефлексивните агенти в японската култура, редом с шаманите, танцьорите, разказвачите на истории (заради което и историческите повествования се наричат „огледала")[31].

Наблюдаваните дотук реализации на огледалната метафора като знак на божественото показват свръхакцентиране на медиаторната функция на огледалото. Рационализирането на огледалото като посредник между човека и Бога е до голяма степен аналогично на западната огледална символика. В същото време обаче възприемането на огледалото като знак на граничното, характерно за мисленето на Запада, се оказва невалидно в контекста на японската култура. Вероятно обяснение за това драстично несъвпадение в символните парадигми може да се търси в характерното за японското мислене отсъствие на ясно разграничение между света на хората и този на божествата, което е изоморфно в най-широк културен контекст на отмяната на определени граници между всевъзможни видове пространства. Подобно на това как японските къщи се строят с подвижни стени, за да направят отграничаването на отделните стаи променливо и алтернативно, а също така се оказват безпрепятствено открити и изхождащи към двора си, в максимално обобщени термини маркирана граница не съществува нито между цивилизовано пространство и дива природа (което се отразява и в специфичния японски култ към природата), нито между човек и Бог.

Изразителен пример на тази парадоксална онтология, илюстрирана за пореден път чрез образа на огледалото, предлага един великолепен текст — първият пътепис в класическата японска литература — *Tosa Nikki* на Ки но Цураюки. В този текст от 10 век, който представлява изящно съчетание на поезия и проза, има един епизод, несъмнено призван да бъде драматичен център на разказа. Както си пътуват, съчинявайки стихове и любувайки се на гледката, пасажерите на кораба се оказват въвлечени в ужасяваща буря. Въпреки всички усилия на моряците, положението става все по-неовладяемо и опасността от корабокрушение изглежда неминуема. Тогава капитанът призовава да се принесе дар на бога Сумийоши. Традиционните връвчици, обаче, не умилостивяват бога и капитанът подтиква екипажа да намери за разгневеното божество истински ценен подарък, който да го „направи щастливо". Водачът на групата се вижда принуден да се подчини, като формулира избора си по прелюбопитен начин: „Колкото и да са ценни очите ми, казва той, имам две. Ще дам на бога единственото си огледало." Още в момента, когато хвърля огледалото във водата, морето се усмирява и повърхността му става огледално гладка. Някой веднага написва стихотворение за случая, в което се говори, че дареното огледало отразило в себе си сърцето на бога. А разказвачът допълва: „[...] Аз видях ясно сърцето му в огледалото: то беше същото, като на капитана"[32].

Този епизод от *Tosa Nikki* препотвърждава свръхозначаването на посредническата роля на огледалото. Освен като дар за бога, то очевидно е предназ-

---

[31] За подобна квалификация на разказвачите на истории говори например Ohnuki-Tierney, E. *Цит. съч.*, с. 151.

[32] Wakashu, K. *The First Imperial Anthology of Japanese Poetry*. Trans. and annot. by Helen Craig McCullough. Stanford: Stanford UP. 1985, p. 285.

начено да функционира и като медиатор. Тъкмо в него се оглежда сърцето на Сумийоши, а не в гладката морска повърхност, чието подобие с огледалото е специално подчертано. В този епизод има и още една важна подробност. Лицето на Бога се вижда ясно. В контекста на възможната съпоставка с характерната както за юдейско-християнските вярвания, така и за гръко-римската митология забрана да бъде видяно лицето на Бога, а също и сравнено с тъмните и неясни отражения, с които по традиция се асоциира медиаторната роля на огледалото в западната култура, свободното общуване с божественото, лице в лице, изглежда особено симптоматично.

В същото огледало, където културата на Запада вижда непроницаема преграда и върховно изпитание, японското съзнание намира единствено естествен и безконфликтен контакт. В огледалото на Изтока се гледа спокойно и се вижда ясно. Парадоксална семантика, ако отчетем немаловажния факт, че огледалата, които служат като фундамент на подобни метафорични разгръщания, са били бронзови и са имали тъкмо смътните и неясни отражения, за които говори апостол Павел в първото си Послание до коринтяните („Сега гледаме смътно, като във огледало..." — I Кор. 13:12). В света, който познава сияйната отражателност на венецианските огледала, се стабилизира тъкмо образът на неясното, опоследствано, затруднено гледане. Защото то изразява представата за онтологичната и епистемологична ограниченост на човешкото състояние.

В тясна връзка с невалидността на преградата между човешки и божествен свят в културата на Япония е и далеч по-непротиворечивата и оптимистична епистемологична нагласа на японската мисловност. В нея липсва драматизмът на частичното знание, както и на противопоставянето реално/нереално. Ако в Западната култура огледалото с парадоксална синхронност означава действително и илюзорно, материално и идеално и в тази му епистемологична амбивалентност е заложена фундаментална човешка дилема, която далеч надхвърля границите на познавателния комплекс, за Изтока то е символ на специфичния „недвоичен" дуализъм на космологията, основана на принципа *yin-yang*[33].

Така символиката на „божествените огледала" се оказва в състояние да прояви и други, фундаментални характеристики на японската култура и да предложи неоценим материал за по-нататъшни съпоставителни изследвания.

[33] Подробно за космологията, основана на принципа *yin-yang*, както и за огледалната природа на самата космологична представа, илюстрирана в специфичната иконография на принципа, пише Ohnuki-Tierney, напр. вж. с. 132 в цитирания й по-горе труд.

Ан Жилис-Тис,
Свободен Брюкселски университет, Белгия

КОЛЕКТИВНОТО ПРАВО И МИТЪТ ЗА ПАТРИАРХАТА

Досега хуманитарните науки изобщо не са включвали земята в теоретичните си разсъждения. В антропологията, както и в историята, за земята не се държи сметка при изучаването на органичната структура на народите, живеещи на родове, както т. нар. примитивни народи; на кръвнородствени линии (lignages), както през Средновековието, на родове (gens) и племена, както в Рим, на родове (genos) и демоси (demos), както на Изток. Демосът се определя от елинистите като *частта от територията, която принадлежи на дадена общност*. Това е и дефиниция за колективна земя, притежавана от дадена група[1].

От друга страна, през 1993 Клодия Моати, в резултат на работата си в архивите, доказа, че римските центурии са били преди всичко *обширни колективни територии*, кадастрално описани и колективно таксувани, като всяка една е била длъжна да осигури сто мъже за армията[2].

С оглед на това, както за антропологията, така и за историята, е важно да спре вниманието си върху колективните територии и да определи ролята им.

В своите изследвания върху „примитивните" народи антропологията подчертава общото за всички тях свойство да притежават колективно земята. Поточно, при тях територията е частна собственост на групата, това в никакъв случай не е държавна територия, която да принадлежи на всички. Всяка група, която ще наричаме род, е единствен собственик на своята територия.

Антропологията слабо засяга тези общи територии и ни дава твърде недостатъчни сведения относно начина, по който тези народи са ги използвали. Изглежда, че начинът на ползване е бил приблизително един и същ. Дадена обща територия, голяма колкото провинция, разделя своята обработваема част на ниви. После на всяка подгрупа от рода се дава нива. Всяка група общо обработва нивата си. При изтощаване на почвата, нивата се връща, оставена е да почива и подгрупата получава друга. Обработването на нивите и другите дейности са разпределени между всички според възможностите им. Реколтите се разпределят според нуждите.

Родът задоволява основните потребности на всеки от членовете си — работоспособни или не, млади или стари, военнослужещи или не.

Освен това, възможно е всеки от членовете да си обособи своя малка индивидуална сфера. Всеки има право да получи малък личен участък, на който

---

[1] Bailly, A. „Dèmos". In : *Dictionnaire Grec- Franzais*. Paris : Hachette, 1950, p. 457.

[2] Moatti, Cl. „Archives et partage de la terre dans le monde romain IIe siŒcle avant – Ier siŒcle après J.-C.". *Collection de l'æcole franzaise de Rome*, N° 173, 1993. Виж също Pieri, G. *L'Histoire du cens jusqu'à la fin de la République romaine*. Paris : Sirey, 1968, p. 122 et 146, където се казва: „По време на републиката едно от наказанията била т. нар. „игноминия" (ignominia), което означавало, че наказаният губел правото да носи името на своята група и трябвало да плаща своята „трибуция" (tributum) отделно (aerarius)." Същото посочва в изследването си върху френската провинция Прованс и Клодия Моати, пос. съч.

да си построи къща, да отглежда животни или да си направи овощна градина за собствено ползване или за да продава произведеното.

Общите територии имат универсално присъствие в антропологията и функционирането им не се е поставяло като проблем пред антрополозите, които смятат, че тъй като общата територия е неотчуждаема и не представлява обект на покупко-продажби, принадлежи завинаги на рода. И съвсем логично смятат, че децата я получават от възрастните, без територията да е била нито променяна, нито разделяна.

ПРОТИВОРЕЧИЕ

Впрочем, антрополозите са открили друго универсално правило — на екзогамията. Това правило изисква да няма сексуални отношения между членовете на една и съща човешка група! Това е табуто на кръвосмешението.

Ако дадена група притежава територия и иска да я остави на децата си, но ако обаче тази група не може сама да се размножава, то тогава съществува противоречие между тези две твърдения!

Създава се непреодолимо противоречие между екзогамията и тази територия, която остава за децата. В действителност, поради забраната за кръвосмешение, брачните партньори трябва да произхождат от различни групи. Членовете от територията **A** ще се женят или ще имат сексуални отношения с членовете от територията **B** или **C**. Кои деца ще получат територията **A**? Кои ще получат територията **B**?

Това е важният въпрос, който, много странно, никога досега не е бил поставян. Как да анализираме този проблем?

Според антропологията, общата земя е винаги Една и Неделима! Тя не може да се поделя между децата!

Оттук насетне не можем да използваме за предаването ѝ нашата система за онаследяване, защото нашата система разделя благата на двамата родители на толкова части, колкото са децата, и всяко дете получава своя дял. Нашата система е двустранна и неизбежно поражда индивидуализацията на всички блага. В такъв случай, трябва да съществува система, различна от нашата.

Търсенето на система за предаване на общата, неделима и неотчуждаема земя, всъщност означава да намерим системата, според която се определят децата, които ще могат да я ползват групово, без да я поделят.

Как да обозначим групата от наследници, които могат да разполагат с дадена обща земя, без да я делят?

Този въпрос досега не е поставян, но пък антрополозите са открили почти универсалното съществуване на системи за *еднолинейно родство*. След един век изследване на това родство, накрая антропологията изостави проучването на еднолинейните родства, без да е достигнала до изясняване на богатството и многообразието им и без да е отговорила на въпроса за какво служат те.

След многобройни дедуктивни исторически проучвания, математиката ми помогна да установя, че тези системи на родство са били от изключителна важност за предаването на неделимите общи блага.

След като грижливо и внимателно обгледах тази странна система, накрая успях да си дам сметка за простотата ѝ. Всеки, без да го съзнава, познава доб-

ре тази техника за предаване на общите блага. Всъщност, в нашите юридически арсенали разполагаме с един остатък от колективно онаследяване и това е добре познатата система за предаване на патронима[3]. Действително, фамилното име е общо благо за децата от двата пола в дадено семейство, което, за да може да предава това име, без да го променя, е длъжно да му даде една единствена траектория!

Много математици са се занимавали със системата за предаване на името и са стигнали до заключението, че фактът, че то се предава единствено чрез мъжете, е по-скоро математическо съображение, отколкото политическо решение.

Испанците, например, се опитват да дадат на децата си имената на двамата родители (г-н Гереро-Перез се жени за г-жа Гарсиа-Лорка). В следващото поколение името не може да запази и четирите съставки. При това положение, продължава само първото име на двамата родители и това е името на бащите им. Детето на тази двойка се казва Гереро-Гарсиа, патронимите на майките изчезват. Галантността на испанците не успява да се удържи и системата им е принудена да стане като тази във Франция или в Германия, където единствено името на бащата продължава, и то чрез синовете.

Математиците доказват, че е невъзможно да бъде другояче:

1) *за да се предаде семейно благо,*
2) *което не може да бъде променяно и*
3) *което трябва да бъде общо за децата*
4) *от двата пола, и при това*
5) *във всяко поколение.*

За да се изпълнят и петте условия, логически има само две решения: или само братята предават благата на своите деца, или само сестрите на техните.

НЕОБХОДИМОТО ПРАВИЛО

За да може да се предава общо благо, необходимо е *само единият пол да бъде предаващ, а другият да бъде изключен.* Когато мъжкият пол предава на своите деца от двата пола, това е патрилинейност; когато женският пол предава на децата си от двата пола, онаследяването е матрилинейно.

И двете възможности са приложими, но изборът на предаващия пол е окончателен, и той единствен прилага предаването на общото благо, при изключване на другия.

Единствената линия, която тази система дава на патронима, се оказва истинска еднолинейност. Единствени синовете предават патронима, момичетата са изключени[4]! Така че това е истинска патрилинейност!

В изключването на майката няма никакво женомразие, единствено математиката го изисква и няма никакъв начин да бъде другояче.

Благодарение на патронима, сега вече знаем, че за предаването на дадено общо благо, само единият от родителите трябва да се вземе като референтен, а другият трябва да бъде изключен от системата.

---

[3] Запазваме думата „патроним" като термин, с който се обозначава фамилното име по бащина линия, което всяко дете получава при раждането си (бел. ред.).

[4] Или поне тези, които имат законен баща. В противен случай, детето носи името на майката.

В общество, където територията е обща, както при нас патронимът, е трябвало да се приложи същият принцип. Защото, ако и двамата родители са искали да предадат, всеки своята обща територия, на децата си от двата пола, е трябвало да я разделят на броя на децата, за да могат да им я предадат, и неделимостта на територията щеше да е разрушена.

Общата територия е материално благо, Единствено и Неделимо, необходимо, за да служи на групата и всеки индивид трябва да има такова благо, но едно-единствено.

Групата изхранва членовете си с общите реколти, като ги настанява в общи къщи и преди всичко осигурява сигурността им. В тези общества няма държава, която да се грижи за населението. При това положение родовете поемат всички задължения. Не може да се остави дете без посочен родител. В този случай, осигуряването на родител е необходимо.

При тези условия, сякаш майчинството единствено може да поеме ролята на посочения родител. „*Само майката е сигурна*“, казвали римляните.

ПРОВЕРКИ

Заинтригувана, се обърнах кам т. нар. примитивни народи, които всички имат общи територии. Как успяват да си ги предават?

Странно, но този аспект на въпроса не е бил отбелязван от антропологията, нито от нейната теория. Не зная защо!

За щастие, тези общества са били проучвани и, например, матрилинейните общества ясно показват, че при следващото поколение общата територия преминава у децата на дъщерите. Това е точно противоположната алтернатива на нашето фамилно име. В тези общества територииите са *матрилинейни*.

Забележете до каква степен наследяващата група, състояща се от децата на сестрите, е различна от групата, състояща се от децата на братята.

Според антропологията, като цяло, и Леви-Брюл, в частност, който изследва тези общества от юридическа гледна точка, *всички* примитивни общества живеят върху общи територии[5].

Антропологична информация за матрилинейната обща територия.

Матрилинейните територии, които могат да бъдат наблюдавани и проверявани от антропологията[6], предоставят информации от капитално значение.

1. Във всяко поколение, синовете **и** дъщерите на жените са собственици заедно и през целия си живот на една и съща територия, за която се грижат заедно. Братята и сестрите ползват плодовете от територията. Съпрузите (съпругите) им могат да живеят с тях, но нямат право на глас в рода на съпруга(та) си; упражняват го в своя род, който често е съседен.

2. В тези общества единствено сестрите предават наследството. Те дават своята обща територия на децата си от двата пола, независимо от другия родител!

3. Партньорът не е задължително да бъде припознат като баща.

---

[5] Lévy-Bruhl, H. *Ethnologie Générale*. Paris : Gallimard (La Pléiade), 1968, 2 vol., t. I, p. 1158.

[6] Schneider, D. and K. Gough. *Matrilineal Kinship*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1973.

В действителност, на нивото на рода, бащинството е без значение, майката сама по себе си е достатъчна за структурирането му! Още с раждането си, всеки има обща родова територия и една отделна — тази на майката. Бащата е припознат като такъв, само ако е заплатил зестра на майката на детето, което с нищо не променя родовата принадлежност на индивида, който за цял живот остава в родовата линия на майка си.

Колкото до братята на майката, то те са родители в територия, различна от тяхната, а именно тази на партньорката им, където автоматично са вписани децата им. Всеки се движи свободно сред родовете и се установява, където желае.

ВЛАСТТА

Властта върху общата родова територия се упражнява от майката, нейните братя и сестри, майка й, лелите и вуйчовците й, *без вмешателството нито на бащите, нито на съпрузите.* Измежду най-възрастните сред братята на майката или на бабата се избират мирновременните и военните старейшини, както и тези, които отговарят за полската работа. Последният често бива наричан Баща хранител на своя род, дори и да няма деца, защото се грижи за производството от територията. Често територията е наричана отечество (patria)! *Вуйчото, който се грижи за управлението на патриата, се нарича патриарх (patriarchos),* като това няма нищо общо с бащинството.

При неговата смърт, децата му няма да наследят имота, който ръководи, а децата на сестрите му. Този процес е наложен на всички мъже в този тип общества. Понякога се срещат и опити да бъде заобиколен.

БЕЛЕЗИ ЗА СЪЩЕСТВУВАНЕТО НА МАТРИЛИНЕЙНИ ОБЩИ ТЕРИТОРИИ

В старите текстове, ако понятието *брат на майката*[7] се появява, натоварено с отговорност, това е безспорно указание за съществуването на матрилинейна организация засягаща общата територия. Никакво друго основание не може да оправдае това, че изобщо някаква власт на вуйчото може да бъде провалена в едно не матрилинейно общество, каквото и да казва антропологията, тъй като подобно твърдение ще е дълбоко антиномично.

За да има общество, в което майката да е единственият определящ, е достатъчно да се изключи бащата от родовите сметки, без при това да бъде изключван от брачния живот, просто както днес майката е изключена от патронима.

В този контекст момичетата винаги са натоварени да раждат колкото може повече деца за своя род, без да се грижат особено за партньора си. Те просто трябва да го изберат от група, различна от тяхната.

На практика, жените често отглеждат малките си деца заедно със сестрите и братовчедките си, с майка си, с братята, вуйчовците и лелите си. Несъмнено, това е първообразът на това, което някои наричат гинекеи.

[7] 'senemout' на египетски, 'avunculus' на латински, 'qeios' на гръцки.

Бракът, такъв, какъвто го познаваме днес, е ново явление. Някога, с изключение на видните личности, твърде малко хора се женели официално, защото това струвало много скъпо. Съпругът трябвало да даде доста сериозна зестра, за да му се признае бащинството над дете.

Пример от Библията: Яков трябвало да работи непрекъснато в продължение на седем години, за да се ожени за Рахил!

Хората живеели по двойки и имали деца съгласно не дотам строги брачове, без припознаването на бащинството да е официално.

ДРУГИ МАТРИЛИНЕЙНИ БЕЛЕЗИ

Наследяването от страна на братята предоставя доста значими белези за разпознаването на дадена система на обща територия като матрилинейна.

1-ви стадий: строго общностна матрилинейна система.

Общността е цялостна и обхваща както общата земя, така и личните блага. Братята предават своята обща територия, както и личните си притежания, на племенниците си — децата на сестрите им! Такъв е случаят при ирокезите и при много други народи.

2-ри матрилинеен стадий:

Общностна система, в която бракът е относително по-развит.

Общата територия отива у сестрините деца на мъжете, но мъжете имат правото да предават *движимите* си блага (оръжия, пособия) или занаята си на собствените си деца. Примерите са многобройни, да речем племето ашанти в Африка.

3-ти матрилинеен стадий.

Общностно общество, в което е въведена частна собственост над земята.

Този стадий е недостатъчно описан в антропологията, но широко разработен в историята. Но и в единия, и в другия случай, е бил зле идентифициран.

В обществата, където територията е неделима и обща, частната собственост привлича вниманието на наблюдателя, който не забелязва глухото съществуване на общия фонд.

ОСНОВАНИЯ ЗА НЕДВИЖИМА ЧАСТНА СОБСТВЕНОСТ В ОБЩНОСТНА СРЕДА

Имало е родове, които са сметнали за заслужаващо внимание да дадат на своите войници в края на военната им служба и като възнаграждение за воинската им храброст, малък *частен* индивидуален парцел, с който са можели да разполагат завинаги.

Често тези градини са били вземани от току-що завоюваните територии и войникът можел да си построи там къща, да се установи или да я продаде.

Преди установяването на тази практика, са можели да искат личен парцел от тяхната обща територия. Оттам насетне, защо да им се дава личен парцел?

Тъй като парцелът, който получавали от тяхната територия, в никакъв случай не можел да бъде продаван, той се оказвал един вид „феодална зависимост", за плодоползване. Така че те не можели да разполагат с него до степен

да го дарят на съпругите си. Тъй като съпругата принадлежала към друг род, тя не можела да притежава родова земя на съпруга! В замяна на това, частната градина е можело да бъде продавана и следователно дадена на съпругата като *dos ex marito* (дар за брак).

Тези частни парцели изключително улеснявали брака на бившите войници, чиято военна служба понякога продължавала доста дълго[8]. Получавайки този парцел, в края на службата войникът е можел бързо да се ожени, без да се налагало работи, за да събере друг дар за съпругата и без да се налага на рода му да плаща значителни блага, за да му помогне да се ожени. Всички били доволни — родът, войниците и техните съпруги.

По този начин бракът на войниците все по-често се осъществявал евтино и дори се насърчавало постъпването в армията.

ОСОБЕНОСТИ НА ТЕЗИ ЧАСТНИ ПАРЦЕЛИ

Ето че имаме нови мъже, които разполагат с частен парцел земя, които могат да дават тази земя на съпругите си и които, следователно, могат да го предават на децата си без проблем.

По чисто математически причини, обаче, се оказва, че бащата е възпрепятстван да предава частния си парцел на децата си от двата пола! Защо?

ПРЕЧКИ ЗА СВОБОДНО ОНАСЛЕДЯВАНЕ: ТЕОРИЯ

Ако баща прехвърли парцела си на децата си, при положение, че майката открай време го прави, тъй като все още сме в матрилинейно общество, това ще породи двустранност. Знаем, впрочем, че двустранността, която ние използваме, математически дели всички семейни блага. Матрилинейните общи територии са изключително семейни блага и парцелите, които са отделени от тях, ги поставят пред опасността от разделяне. Ще се опитам да го обясня другояче, без да прибягвам до цифри.

ПРАКТИЧЕСКО РАЗЛАГАНЕ НА ЗАДАЧАТА

Ако дъщеря получи частен парцел от баща си, то естествено ще го даде на децата си. Дъщерята, обаче, има мисията да умножава рода на майка си и да даде своята обща територия на децата си. Така че, по този начин, тя ще уголеми рода на майка си за сметка на имот, който е на баща ѝ.

Това положение е неприемливо, даден род не може да обогатява друг род, от това зависи неприкосновеността на общите територии и застрашава тяхната неделимост. Парцел на бащата, наследен от дъщерята, е чисто и просто имот, погълнат от нейния род, защото в неговите ръце се смесват частни парцели, парцели за плодоползване и обща територия.

---

[8] В Рим, например, военната служба траела 10 години за римляните. Още повече за наемниците.

При смърт на бащата собственик, ще се получи смесване между двата типа парцели, с които той е разполагал приживе. Още по-зле, децата рискуват да се окажат притежатели както на парцели за плодоползване, така и на частни, като първите са неделими, а вторите не! Общата територия, от която са отпуснати земите за временно ползване, рискува, чрез тези земи, да бъде наследена, разделена, дадена или продадена, и смесването на парцелите застрашава да стигне до разделение! Това неминуемо би поставило в опасност целостта на общите територии, на които се основава препитанието.

Никой от тези народи никога не е действал по този начин!

Дали от опит или защото добре са познавали числата, не зная. Но всички тези народи са разбрали или научили, че с появата на частната собственост е трябвало да намерят решение, което да избегне смесването на парцелите.

Как да се позволи на бившите воини да разполагат с малка частна собственост, която да им позволи да се оженят непосредствено след края на службата им и без риск от опасни смесвания?

Логическото решение, прието във всички кътчета на тая планета, е изумително еднакво! Което ме убеждава, че по същността си то е математическо. Решението е било това, че постоянно се е забранявало на бащата да дава частния си парцел на дъщерите си. Можел е да го остави единствено на синовете си! Защо?

ОСНОВАНИЯ ЗА ЗАДЪЛЖИТЕЛНОТО ОГРАНИЧАВАНЕ НА БАЩИНОТО НАСЛЕДСТВО ДО СИНОВЕТЕ

На бащата ще бъде забранено да даде земята си на дъщерите си.

Принуден е да я даде само на синовете си, защото те нямат задължението да предават в наследство общата територия. Единствени сестрите са натоварени с предаването на наследството.

Тайната, която позволява да се избегне разделянето на териториите, е в това да се ограничи предаването на наследството от бащи на синове. Юридически това се нарича *ограничено онаследяване*! Онаследяването на частния парцел на бащата трябва да се ограничи до детето му от мъжки пол!

Резултатът от това ограничено онаследяване е великолепен. В действителност, *изключването на дъщерята от наследството на бащата постига това, че двустранността е прекъсната. Двустранният процес остава непълен.* И докато двустранността е непълна, тя е недействаща и неспособна да дели общите територии.

Благодарение на тази техника, общите територии са съхранявани от дъщерите, които продължават да формират рода и да предават общата територия на своите деца от двата пола както преди. Отстраняването на дъщерите от бащините парцели не позволява на двустранността да се установи напълно и да раздели териториите.

Това ограничено онаследяване ще бъде приложимо единствено към личните парцели.

ЛИЧНИЯТ ПАРЦЕЛ ТРЯБВА ДА БЪДЕ ЯСНО ОТГРАНИЧЕН

При тези условия мъжете ще се стараят този парцел да не бъде погълнат много бързо от родовете. За това те имат няколко преимущества:

Баща и син принадлежат винаги на различни родове, защото майката е тази, която определя родовата принадлежност[9]. Преминавайки от баща на син, при всяко поколение парцелът ще преминава от един род към друг. Този имот ще бъде *между-родов*, обратно на изконните парцели, които са *вътре-родови*.

Специфичното движение показва, че парцелът не е неделимо родово притежание. Може да се продава! Дори това е единственият *делим* имот. Така че нищо не пречи на един мъж да използва парцела, за да дари с него жена с цел тя да се омъжи за него. Както видяхме, парцелът земя ще има предимно *дарствен* характер.

В крайна сметка, тъй като е наследяван само от синовете, той придобива свойството да бъде изключително мъжки. Тези пет особености го различават от изконните парцели, заети от общата земя, които, от своя страна, са вътре-родови, давани са на членовете от двата пола, временни, неделими и не-дарствени.

Оттук насетне ще е достатъчно да се заложи върху разликата и добре да се подчертаят нейните характеристики, така че личният парцел на бащата, притежаван завинаги, между-родов, дарствен, делим и мъжки да не бъде никога смесван със „закрепостените" парцели.

Ако тези условия се спазват, не само парцелът няма да бъде погълнат от родовете, но, преди всичко, общите територии ще бъдат защитени.

Докато бащите имат синове, мъжкият парцел няма да бъде погълнат от родовете на жените. Но при липса на синове, имотът ще отиде в рода на жените, т. е. при децата на сестрата на покойния, починал без да остави син.

Тези положения пораждат обсесията на бащите в матрилинейните общества да имат синове. Още египтяните, 3000 години пр. н. е., са изнамерили този коварен изход за уреждане на положението[10].

В заключение може да се каже, че мощта на общите територии определя структурата на рода до степен да се разпорежда с онаследяването на личните парцели.

ПРАКТИЧЕСКИ СЛЕДСТВИЯ ОТНОСНО БЕЛЕЗИТЕ

Парадоксално е, но наличието на наследяване на бащата, ограничено до синовете, относно неговия личен парцел, който често е смятан за мъжка привилегия, е сигурният белег за наличието матрилинейни общи територии.

Следователно, матрилинейността или матриархатът няма да е власт на жената, а на майчинството, което единствено предава общата земя в наследство на децата от двата пола и структурира родовете, племената и общностните обединения.

---

[9] Екзогамията изисква съпругът да е от друг род.

[10] Théodorides, D. „Vivre de Mâat. Travaux sur le droit égyptien ancien". In : *Acta Orientalia Belgica*. Bruxelles, Louvain, Leuven, 1995, 2 vol., vol. I, p. 127 et vol. II, p. 433-434 (IV^e Dynastie).

КАКВО Е ТОГАВА ПОЛОЖЕНИЕТО В ПАТРИАРХАЛНИТЕ ОБЩЕСТВА?

Според речниците, *патриархатът е система, която се определя, за Античността и Средновековието, като социална организация, основана върху родството по мъжка линия и при решаваща власт на бащата.*

В такъв случай, тези общества би трябвало да притежават патрилинейни общи територии.

Странно е, но антрополозите не са се интересували от въпроса за предаването на общите територии в патрилинейните общества. Все пак, Леви-Брюл подчертава универсалния характер на общата земя за антропологията[11].

В науката се обявява патриархат, веднага щом антрополът установи, че синът наследява бащата!

Но ние вече разгледахме този въпрос. Ако синът наследява бащата, това съвсем не е знак, че общата земя минава през бащите, тъй като тези практики са налични и необходими в матрилинейните общества от втори и трети вид.

УСЛОВИЯ ЗА ИСТИНСКО ПАТРИЛИНЕЙНО ОБЩЕСТВО

При какви условия би могло да се осъществи патрилинейно общество?

Родово общество от кланичен или племенен тип ще бъде патрилинейно, ако общата земя следва родствената линия на мъжете.

За да минава общата земя през бащата, то тя трябва да следва еднолинейното правило в процес, преобърнат на този, в който земята минава през майката. Същите критерии ще бъдат налични, но преобърнати по посока на мъжкото, както в огледало.

Поради неделимия характер на общите територии, всеки индивид може да принадлежи само на една единствена група — в този случай, следователно, ще бъде групата на бащата!

За да се получи тази патрилинейна група, би трябвало:

— първо, бащинството да бъде установено със сигурност чрез договор с майката;

— второ, в едно патрилинейно общество бащата не би могъл да бъде ограничен. Децата му от двата пола ще трябва да могат да наследяват както неговата обща територия, така и личните му притежания;

— и накрая, децата в никакъв случай няма да могат да имат достъп до териториалната обща собственост на майка си. Те не би трябвало да могат да *наследяват нито личните ѝ притежания*, още по-малко общите ѝ имоти. Всичко това абсолютно задължително трябва да присъства!

Първият строго патрилинеен стадий ще представя преобърната версия на обществото на ирокезите. За да минават всички имоти през бащата, майката трябва да бъде изключена от онаследяването, така че нейната обща територия и нейните лични блага да отиват *при децата на братята ѝ*, а не при нейните.

За да се получи такъв резултат, трябва да се попречи на майката да признае децата си. Защото, ако тя признае децата си, нищо не ѝ пречи да им остави имуществата си. Но, ако им остави своите имущества, както бащата, се съз-

[11] Lévy-Bruhl, H. *Op. cit.*

дава двустранност. А ако двустранността е упражнена, тя разделя общите територии на бащите, които тъкмо са били установени. Майката не може да признае децата си, от това зависи съществуването на патрилинейните общи територии.

Как да се попречи на жената да признае децата си, при положение, че раждането отдава автоматично детето на майката? Дори до наши дни това е единственото юридическо признаване на майката.

Как баща би могъл да попречи на жена си да признае децата си, при положение, че той самият е подчинен на юридическа връзка с нея, какъвто е бракът, който го принуждава да признава бащинството си над децата на жена си, а не на някоя друга?

Как би могъл той да успее, като се има предвид, че желанието му да встъпи в брак, контролирано и преценявано, е удовлетворено срещу гаранция, каквато е *dos ex marito*? В този контекст, при положение, че трябва да съблазни и да поднесе дар, той ще трябва да намери начин да попречи на съпругата си припознае собствените си деца и така нейните имущества да отидат при децата на братята й! Което слабо го интересува; целта е да се даде на мъжете властта над общата земя.

Как да убеди съпругата си да обезнаследи децата си, които са и негови, в полза на децата на братята й? При положение, че братята ѝ не могат да докажат, че действително са бащи на децата си!

При такива жалки условия, как да бъдат убедени съпругите да приемат да пожертват децата си, заради децата на братята си?

Трудно е да си представим, че жените могат да приемат подобно генерално отказване от децата си, просто за да позволят на братята си да правят това, което те самите без усилие вършат — предаването на общата територия. Територия, за която, впрочем, никой не пречи на братята им да управляват, тъй като те я притежават заедно със сестрите си!

Такъв брак би могъл да съществува единствено по принуда и насила.

В историята, обаче, не съществуват насилнически поведения, с изключение на отвличането на сабинянките. Но и в този случай не жените е трябвало да бъдат отвлечени, а новородените им деца, точно преди да успеят да ги припознаят... Какво ще правиш после с едно новородено, без биберон и без майка?

Струва ми се, че братята никога не са предлагали толкова крайни условия на сестрите си, до такава степен осъществяването им е жалко и безинтересно.

И все пак, тъй като има патриархално общество, да допуснем, че са успели в това чудо! Кои ще са белезите, издаващи успеха им? [12]

УСЛОВИЯ ЗА АВТЕНТИЧНОСТ НА ДЕЙСТВИТЕЛНОТО ПАТРИАРХАЛНО ОБЩЕСТВО

Ако по отношение на общата земя истинското патриархално общество е било установено, то поне следните четири белега трябва да се окажат налични едновременно:

[12] Необходими са били кърмачки, готови да ги приемат. Това са могли да бъдат единствено сестрите на онези бащи, които биха отнели новородените деца от съпругите си. Но за да бъдат кърмачки, тези сестри е трябвало да имат деца, които да са им били отнети и отнесени на сестрите на съпрузите им, които на свой ред да са били лишени от децата си. И така нататък, без изключение. Истинска лудост — каторга за майки.

— При партриархалната система, бащата би трябвало да може да дава общата си земя и личните си парцели на децата си от двата пола, без никакво ограничение.

— В замяна на това, майката не би трябвало да може да дава каквото и да било на своите деца и да е длъжна да даде всичко на децата на братята си.

— Или, в краен случай, ако това общество е достигнало до стадий III, майката би трябвало да е ограничена да предава само недвижимите си имущества на наследниците си от женски пол. Обратното на положението на бащата, който е ограничен до мъжките си наследници. Майката би могла да даде личния си парцел единствено на дъщерите си.

— Накрая, логическото заключение изисква майката да не може да даде нищо на синовете си, и преди всичко парцела, който е получила като дар. Защото *всичко е числа*, както казва Питагор, и математиката е безмилостна. Ако личните парцели на майката отиваха у синовете й, двустранността щеше да бъде установена и автоматически щеше да разруши току-що саздадената патрилинейна обща земя.

При моите проверки, както антроположки, така и исторически, в продължение на десет години проучване не можах да намеря случай на майка, чиито наследници да са децата на братята ѝ. Нито пък открих женска привилегия за дъщерите относно личния парцел на майката. В замяна на това, често намирах начини как да се попречи радикално на съществуването на патрилинейни територии: майки, които често дават на синовете си своя парцел, получен в дар от съпруга им. Сам по себе си този факт е достатъчен да унищожи съществуването на патрилинейна обща земя, чрез двустранността, която поражда.

Необходимостта, обаче, да се смята родството чрез един единствен родител, е задължителна за съхраняването на общите територии.

При отсъствието на мерки, които да позволят осъществяването на това предаване чрез бащата, при отстраняването на майката от припознаването на собствените ѝ деца, на общите територии им остава единствено възможността да са матрилинейни.

Мисля, че в заключение мога да кажа, че, поради раждането, е невъзможно да се попречи на майката да припознае децата си и следователно да им остави имуществата си. А само една такава пречка би могла да позволи съществуването на патриархални общи територии, и преди всичко продължителността на това съществуване, като позволи и онаследяването.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: ПАТРИАРХАТЪТ НЕ МОЖЕ ДА СЕ УСТАНОВИ

Несиметрията на половете в биологията на възпроизводството поставя мъжа и неговото бащинство в невъзможност да изключи майчинството от безспорната му сигурност. Но е трябвало той да успее да го направи, за да може дадена територия да минава единствено през бащата. В резултат и очевидно, бащата и патрилинейността не са могли да станат определящи **нито** за предаването на общите земи, **нито** за структурирането на народите в родове, племена или кланове; на която и да е географска ширина и в която и да е епоха, поради най-прости математически причини.

Не могат да съществуват родови групи без общи територии, нито общи територии без матрилинейна структура, която да ги съхранява. Независимо дали са родови, кланични или племенни, това са идентични структури.

Родът, геносът или генсът са структури, които служат единствено да получават и предават общата територия от възрастните на децата на жените от рода.

В ЗАМЯНА НА ТОВА, ОБАЧЕ, СЪЩЕСТВУВА ПАТРИЛИНЕЙНОСТТА НА ИМЕТО

Тя е тази, която ни обърква, защото съществува *дори в матрилинейните общества*. Всички са приели, че предаването на патронима чрез бащата е определящото, а то не е нищо, наименованието е нематериално, и поради това е без никакво значение за социалната структура и за материалните блага.

Патронимът следва една действителна патрилинейност, но неговата нематериалност го прави недействен. Патрилинейността на името може да съществува навсякъде, без никакви последици. Бих посочила като доказателство съществуването ѝ в нашите общества, където тя господства, без да притеснява ни най-малко нашата двустранност на имуществата, която впрочем е система с голяма вирулентност и не толерира никое общо или индивидуално благо. Ако това име беше материално благо, съществуването му щеше да е невъзможно.

КАКВО Е ПОЛОЖЕНИЕТО С ВЯРАТА В ПАТРИАРХАТА?

По всяка вероятност, вярата в патриархата се дължи на доверието в непроверените сведения, излезли от областта на религията. Антропологията е сметнала, че го е намерила в матрилинейните общества, които управляват малката лична собственост, като ограничават предаването на наследството от бащата на неговите деца от мъжки пол. Този трети матрилинеен стадий е допускал да бъде лесно взет за патриархата, който им е бил известен. Включването му в идеологията, стратегиите и модерните прояви на властта, е утвърдило статута му и е попречило нещата да бъдат проверени.

Ограниченото наследяване на бащата, познато на египтяните, несъмнено е било предадено на гърците. Те изглежда са го преподали на римляните, защото именно след завръщането си от Атина мъдреците го записали в дванадесетте таблички около 600 г. пр. Хр.

Лесно е да се докаже, че наследяването по мъжка линия у римляните чудесно се покрива с наследяването на бащата, ограничено до сина. Земята на самите римски племена е могла да бъде единствено матрилинейна, като се има предвид съществуването на общата земя на центуриите.

След това, изглежда, че римляните са научили германите на ограничено наследяване, защото го намираме в Салическия закон. Когато народите забравили да внимават, двустранността разделила всички територии, и така хората били осъдени на индивидуализъм; нещо, което някои нарекли капитализъм.

Езикът на природата е математически, казвал Галилей, *и точно през тази решетка трябва да откриваме действителното.*

През тази решетка, патриархатът става мит като всички останали; макар че е трудно да видим в него мит, до такава степен се е срастнал с нашите социални основи.

Все пак, Марсел Мос[13] беше предупредил изследователите: и той също, както и те, се беше оказал неспособен да включи жената в теоретично размишление.

Според него, мъжете са създавали единствено социологията и историята на мъжкия вид.

Объркани от закъснялото присъствие на жената в науките, жените на свой ред изучават само жената! Половете решително не се срещат в науките! Смятам, че успях да ви убедя, че трябва да се осъществява синтез на двата пола, поне на теоретично ниво.

В тази връзка, изследването на предаването на общите земи е плодотворно и осветлява тъмни зони в хуманитаристиката, като по някакъв начин разбива постулати, смятани за изконни.

Днес пиша за български и славянски читатели, които, също като галските, римските и германските народи, някога са били матрилинейни. Само че славяните са били принудени да изоставят колективния живот едва през 18 век.

Веднъж изгубени, тези времена на колективен живот са се превърнали в обект на живо съжаление.

И тогава народите се втурват към марксизма, като смятат, че в него ще намерят някогашното колективно време. Марксизмът беше патетичен, несъзнателен опит за *връщане на колективното на жените, без жените*! Вие знаете по-добре от мен до какво доведе той.

Упоритият отказ на някои колхознички в Русия да напуснат общата земя на колхоза, силно ме вълнува. Вероятно отказът им намира своето основание в дълбоко заровеното подсъзнателно, което здравият им инстинкт търси. И несъмнено щяха да намерят верния път, ако не беше Държавата.

---

[13] „Може да се каже, че ние правихме само социология на мъжете, но не и социология на жените, нито дори на двата пола" : Mauss, M. *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF, 1968 (4e •d.), p. 482.

„От времето на Марсел Мос наистина нищо не се е променило, жените продължават да бъдат непозната земя, в съседство с нашето знание, присъстващи в действителността, но отсъстващи от теорията" : Moscovici, S. *La société contre la nature*. Paris : Seuil, coll. 10/18, 1994 [1972].

II

МИТИЧНАТА ТЪКАН НА ЛИТЕРАТУРАТА

Жозиан БРЮ,
Център по антропология, Тулуза, Франция

МИТ И ШЕГА:
трикстерът и неговите превъплъщения във фолклорните приказки

Връзката между мита и приказката винаги е била изследвана през вълшебните приказки, в еволюционистка перспектива, описваща последните като преживелица, дължаща се на изтощаването на мита. Владимир Проп в *Морфология на приказката* определя мястото им, разглеждайки ги като „видове от един и същ жанр", нещо, което по-късно Клод Леви-Строс подчертава, като посвещава на сравняването им много страници в статията си, озаглавена „Структурата и формата", и определя връзката помежду им като *допълване*: „приказките са митове в миниатюра, където същите опозиции са пренесени в умален мащаб"[1]. Съществуването на сходни мотиви в приказките и митовете не дава, впрочем, право на никакъв извод относно евентуалната предходност на единия жанр спрямо другия.

Изключен от изследователското поле, сякаш става дума за отделна област, дали шеговитият разказ е по-слабо натоварен с митично присъствие и значение, отколкото вълшебната приказка?

Докато единството на приказката непрестанно се подчертава, включително и от съвременните разказвачи, които по принцип се стараят да внесат в изпълненията си онази част лекота, която „смешните приказки" носят, въпросите върху съдържанието и функцията на устната литература се стремят да утвърдят затварянето на приказките в „жанрове" и, поради признатата ѝ значимост при инициацията, да смятат за „приказка в истинския смисъл на думата" единствено вълшебната приказка. Така например, бурлескното измерение на въведението към множество версии на приказния тип 408: Трите портокала (БФП, 408: Неродена мома), е пренебрегвано в полза на на фунцията на двигателя на търсенето, както сочи заглавието, дадено от Аарне и Томпсън на този епизод: Проклятието на старата жена (*The Old Woman's Curse*)[2]:

---

[1] Lévi-Strauss, Cl. *Anthropologie structurale deux*. Paris : Plon, 1973, p. 152-157.

[2] Aarne, A. et S. Tompson. *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. Second Revision. Helsinki : Suomalainen Tierdeakademia – Academia Scientiarium Fennica, F. F. C., n° 184, 1961, p. 135-136. Относно френските примери, вж. Delarue, P. et M.-L. Tenèse. *Le Conte populaire français... Tome deuxième [Contes merveilleux, deuxième partie]*. Paris : G.-P. Maisonneuve et Larose, 1964 [réimpr. 1997], p. 59-67. Посочвам заглавието в класификацията на Аарне-Томпсън на английски, курсивирано, последвано от заглавието на френски така, както то е отбелязано у Дьоларю — Тьонез (при превода на български даваме наименованието на приказния тип по Даскалова-Перковска, Л., Д. Добрева, Й. Коцева, Е. Мицева. *Български фолклорни приказки. Каталог*. С.: УИ „Св. Климент Охридски", 1994, веднага след френското заглавие, като използваме съкращението БФП — бел. ред.). За частта от френския каталог, която все още не е готова, давам примерно френско заглавие, поставено в " (кукички). Съкращението Т., последвано от номер, препраща към съответния приказен тип в международната класификация (Аарне — Томпсън).

Бащата на един млад принц, който бил постоянно тъжен, накарал да построят под прозореца му едно след друго три фонтана — първият с вода, вторият с вино, а третият с олио. Нищо не го разтушавало. Най-сетне един ден, тъй като една стара жена се подхлъзнала в локвичка олио и паднала с вирнати крака и запретнати поли, младежът избухнал в смях. Старицата го наказала, като отправила загадъчно проклятие — принцът щял да бъде щастлив едва тогава, когато открил „Любовта към трите портокала".

Вмъкването на непристойното във вълшебния разказ, мотивът за смеха, предизвикан от показа на женския полов орган, директно напомня митичния епизод за смеха на Деметра, който накратко може да се предаде така:

Деметра, богинята-майка на земята, полудяла от болка и ярост от отвличането на дъщеря ѝ Персефона, покрила главата си и се затворила, отказвайки да приеме даровете на приносителите и да дарява със своите земята, която станала безплодна. След като опитала всичко, за да я убеди, младата жена, която я приела, Ямба, започнала да танцува пред нея и съблякла дрехите си, показвайки интимните си части. Това безсрамно разголване разсмяло богинята в траур, която се успокоила и отново заела мястото си в кръговрата на промените, приемайки поднесената ѝ за добре дошла напитка и съгласявайки се отново да осигури благоденствието на възраждащата се земя.

Както показа Никол Белмон въз основа на мита за Орфей и на приказния тип 313: *The Girl as Helper in the Hero's Flight* (Дъщерята на дявола; БФП, 313А: Чудесно бягство), приказните елементи се противопоставят едно към едно на митичните, а приказката е отзвук на мита[3]. На грациозното движение на младата танцьорка съответства смешното падане на старицата. Разголените полови органи — в единия случай с освободено движение, а в другия случайно, също се противопоставят: единият обещаващ удоволствие и плодородие, а другият — знак на смъртта. Същото се отнася и за свидетелите, които избухват в смях — от една страна, майка, лишена от дъщеря си, от друга — син, който не може да се отдели от баща си, за да следва съдбата си.

Въпросът за смеха — в и чрез разказването, несъмнено е един от пътищата за достигане до мита[4]. В тези два разказа той възстановява реда и хода на нещата, движението на живота: майката приема да бъде разделена от дъщеря си, а младият принц, прокълнат от старицата, на която се е присмял, напуска бащиния дом в търсене на любовта, т. е. на брак. В смешната приказка и дори в

---

[3] Ще ползваме работите на Никол Белмон що се отнася до въпроса за отношението между мита и приказката в: Belmont, N. 1. *Paroles païennes. Mythe et folklore. Des frères Grimm à P. Sainyves.* Paris : Imago, 1986; 2. „Conte merveilleux et mythe latent". *Ethnologie française*, 1993, 1, p. 74-81. Относно ясното показване на съответствията между митове от гръко-латинската античност и някои приказки (Т. 510А : Cendrillon / БФП, 510А: Мара Пепеляшка; Т. 400 : L'homme à la recherche de son épouse disparue / БФП, 400*: Самодива къща не гледа и *400**: Невяста дяволица; Т. 425 : La Quête de l'époux disparu / БФП, 425А: Царската дъщеря, омъжена за змия/змей, вж. също и 425B-N*и по-вж. Belmont, N. 1. „Orphée dans le miroir du conte merveilleux". *L'Homme*, 1985, 93, p. 59-82; 2. „De Hestia à Peau d'Ane : le destin de Cendrillon". *Cahiers de Littérature Orale*, 1989, 25, p. 11-31.

[4] Clastres, P. *La société contre l'Etat. Recherches d'anthropologie politique*. Paris : Minuit, 1986, p. 113-132.

анекдотите, които претендират да са нещо преживяно, „митичната тъкан" изплува на повърхността най-често под формата на прости, разпилени тук-там мотиви, за което тук ще дам само няколко примера.

Човекът-кон

Един конник пристигнал в един хан, в една далечна страна, където не познавали конете. Поискал от съдържателката, която стояла на прага, стая за през нощта. „Това е невъзможно, казала жената, вратите не са толкова високи." Конникът слязъл от коня, за да настоява, и жената учудено извикала: „А, ама това се разглобявало?"

Това, че ханджийката сметнала, както някога американските индианци, когато за пръв път видели испанските конници, че човекът и конят образували неделимо цяло, доказва, при необходимост, как митът за Кентавъра остава латентен във въображението на твърде отдалечени епохи и култури.

БОЛНИЯТ, КОГОТО ТРЯБВАЛО ДА ДЪРЖАТ НА ТОПЛО

Тази тема е засвидителствана в множество етнографски записи, като например този на Даниел Фабр и Жак Лакроа, от които вземам този откъс от един пиренейски вариант за „добрите лекове":

[Лекарят посъветвал трима братя да държат на топло болния си баща...]

„Така че синовете, изпълнени с добро желание, го вкарват в една още топла фурна и затварят вратата, за да не става течение. Когато поглеждат през една дупка или като отварят вратата, те се поздравяват, защото болният видимо се чувствал добре: „О, казали те, той се смее, изглежда така, сякаш се чувства добре там". Горкият човек бил умрял, и толкова бил страдал, че накрая умрял, изгорен жив. Тогава го измъкнали от фурната на парчета. И той оздравял от всичките си болки."[5]

Независимо, че ни препраща към обичайните практики на терапевтично затваряне във фурна, като например в Корсика — за лечение на ухапвания от паяци[6], разказът за презрението, предизвикано от това да вземеш за смях от благополучие предсмъртната гримаса на мъртвец, отвежда към обичая на ритуалния смях в момента на смъртта и към обуславящата го митична дълбочина. Също както други анекдоти, древногръцките митологични разкази, в частност, по същия начин свързват фурната, смеха и смъртта[7].

---

[5] Fabre, D. et J. Lacroix. *La tradition orale du conte occitan*. Paris : P. U. F. et Institut d'Etudes occitanes, 1974, 2 vol., p. 251-253 : „Les bons remèdes" [„Добрите лекове"].

[6] Caisson, M. 1. „Le four et l'araignée. Essai sur l'enfournement thérapeutique en Corse". *Ethnologie française*, 1976, VI, p. 365-380; 2. „Mort et renaissance symboliques dans la pratique de l'enfournement thérapeutique en Corse". *Etudes corses*, 1979, 12-13, p. 383-389.

[7] Както в анекдота за двамата приятели, които построили фурна — единият е смазан от фурната, която се срутва, а другият взема гримасата му за смях (вж. например записите на Жоастен в Дофине и на Пелен в Севен). В съвсем друг контекст, в Русия, по време на празниците от цикъла на дванадесетте дни, имат обичая да канят мъртвите да се стоплят (вж. Пропп, Вл. *Русские аграрные праздники*. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1963; Propp, Vl. *Les fêtes agraires russes*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1987). Благодаря на Ален Балабрига (CNRS), който през последните години ръководеше в Центъра по антропология в Тулуза семинар, посветен на смеха, че ми посочи тези близости между гръцките митове и европейските приказки.

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

ИЗПИТАНИЕТО С ВОДА

Третият пример отвежда също към вярвания и към един обред, за който можем да смятаме, че съответства на мит. Става дума за анекдот, чут преди няколко години, който директно припомня келтските обичаи за преминаване през вода при доказване законността на дете[8]. Този анекдот е част от цикъл разкази за един живописен герой, който все още се помни в родното му място в югозападна Франция, и на когото се приписват множество паметни деяния[9]. Той се нарича *Треган*, което на окситански — автохтонният език на Френския юг — означава *риба кротуша*.

> *Жената на Треган, която има вече няколко деца, ражда още едно момче. Но Треган се съмнява в бащинството си. За да му е спокойна душата, той потапя новороденото в бъчва, пълна с вода, като казва: „Un Tregan nada" (един Треган, т. е. синът на един Треган, който носи името на риба, непременно трябва да плува). Но бебето потъва и Треган успява да го улови. След като впоследствие се е осведомил, той научава, че детето не е от него, а от попа на съседното село, цитиран по име от разказвача.*

Разказът, отнесен към съвременник или почти, казва, че човекът спасява детето от удавяне, но вероятният му развой би бил такъв, че за кратко време той ще се изпразни от спомена за Треган, ще се дистанцира и, абстрахирайки се, локализираният анекдот ще се превърне в приказка. Тогава разказвачът ще остави да се носи неяснотата за съдбата на детето, докато героят, станал анонимен, ще потъне в калъпа на хитроумния герой, когото често устната традиция противопоставя на попа — крадец на блага и жени, който нагло злоупотребява със свещения си статут.

Пред свещеника, както пред царя или господаря, рогоносецът може само да се поклони. Единствената възможност за реванш е хитростта, която позволява, под привидността на подчинението, да преодолее разстоянието, което го отделя от неуязвимия му съперник. Като не може да се изправи срещу него директно, той трябва да направи така, че крайната несполука на подтисника да изглежда като резултат от дълъг процес, започнат от последния, а не като предизвикан от желанието или волята за отмъщение на жертвата му. Директното противопоставяне предполага противниците да са от сходно естество или ранг. Ако това не е така, по-слабият трябва да прибегне до хитрост, която позволява да се премахне, като се заобиколи, пространството, което ги разделя. Хитрият ум, който в гръцките митове приема формата на *métis*, е съвършеният инструмент за това нарушение. Във вариант на цитирания по-горе разказ, това е измамник, който, като показва най-искрено доброжелателство, пъха във фурната майката на господаря си, под претекст, че иска да ѝ е топло[10].

---

[8] Belmont, N. „Les croyances populaires comme récit mythologique". *L'Homme*, 1970, X (2), p. 94-108. В християнското кръщаване водата също определя детето като Божи син.

[9] Някои от тях дължа на Пиер Барт, който ми ги разказа през 1974. По време на една неотдавнашна експедиция в Тарн бяха записани много от тези анекдоти, както и спомени за този герой, чието фамилно име е познато на всички. Вж. Loddo, D. *Entre Còrdas e Gresinha (Entre Cordes et Grésigne)*, [s.l.]. CORDAE / La Talvera, coll. Mémoires sonores, 1997, p. 303-305.

[10] T. 1013, *Bathing or Warming Grandmother* [Réchauffer la grand'mère / в БФП приказен вариант под N 1013 липсва]

„TALES OF THE STUPID OGRE", РАЗОБЛИЧЕНИЯТ ДВОЙНИК

Удавянето на детето на свещеника или убиването на майката на змея под претекст, че ще бъде стоплена, са действия, предизвикващи простата човечност, осъществени в разказа от същество, което, независимо от всичко, е нейно въплъщение, в сравнение с противника си. Тези действия се вписват в логиката на историите, които Аарне и Томпсън отделят в международната класификация под името *Tales of the Stupid Ogre* [Contes de l'ogre – ou du diable – dupé / Приказки за измамения змей или дявол. В БФП това са приказки NN 1000 — 1190][11]. Те разказват подвизите на момче или мъж, които, без външна или магическа помощ, побеждават злонамерено същество, чиито свръхестествен статус сочи мощ и превъзходство.

Тази „категория" разкази правилно е поставена в международната класификация между вълшебните приказки (*Tales of Magic*) и смешните приказки (*Jokes & anecdotes*). Както в последните, така и в приказките за животни, приключенията на героя се навързват до безкрай, най-често в рамкиращ разказ[12]. Първият приказен тип, упоменат в тази поредица (Т. 1000 : *Bargain, Not to Become Angry* [Contrat de travail : Le premier fâché / БФП 1000: Облог да не се сърди]), която позволява да се обединят почти всички други приказни типове от поредицата, представя персонажа на измамения измамник:

> *Едно жестоко и алчно същество — змей или дявол — сключва със всеки свой нов слуга договор, който му позволява да ги отпраща, без да им плаща, и, понеже са показали недоволството си на тръгване, да им одира по един ремък кожа. Най-малкият син на една вдовица решава, независимо от неуспеха на по-големите си братя при тоя дяволски господар, да си опита късмета. Той изпълнява дословно непосилните задачи, които са му възложени (пример: да изкара воловете от обора, без да минават през вратата — нарязва ги на парчета, които изхвърля през прозореца...), като по тоя начин преобръща ситуацията, принуждавайки другия да се ядоса първи и след като един по един е разрушил всичките му имоти, иска заплатата си, одира господаря си според договора и убива жена му.*

Героят, който по такъв начин унищожава свръхестествения си противник, присъства в митовете по цял свят под формата на *трикстер*, от английското понятие, което Кл. Леви-Строс превежда като *Décepteur* (*измамник* [който разочарова очакванията на противника]). Изследванията върху този персонаж открояват като първа характеристика неговата двойственост. С божествена същност, често близнак на някакъв бог, той едновременно е положително същество — демиург, културен герой и приятел на хората, и своята собствена размирна противоположност — нарушител на табута, играе номера, които често се обръщат срещу самия него. Без вяра, нито закон, с абсолютна наглост

---

[11] Aarne et Tompson. *Цит. съч.*, с. 346-373.

[12] Такъв е случаят и с приказките за животни — Подялбата на реколтата е класифицирана и в двете категории в зависимост от това дали лисицата мами вълка (Т. 9 / БФП: 9А и 9В) или хитрото момче изиграва змея (Т. 1030); убийството чрез затопляне е класифицирано като Т. 1013 или Т. 1681В / БФП: Т. 1681В, според това дали убиецът е измамник или невинен. Сполучилият измамник се появява и в смешните приказки (Т. 1525 до Т. 1639: *The Clever Boy* [Le garçon habile / БФП: NN 1525 — 1639: анекдоти за хитреци])

преобръща всички порядки и преминава със смях границите, които разделят света на живите от света на мъртвите[13].

Разказвателната традиция не може да въплъти такава сложност, вън от интензивността на мита. В приказката героите са прости: добри или лоши, умни или глупави. Никой не би могъл да бъде двойнствен и като се превръща непрестанно в своята противоположност, едно след друго да показва две лица. Така, с основание можем да смятаме, че в тези приказки за измамения змей или дявол героят и неговият нечовешки противник заедно поемат допълващите или противоречивите аспекти на митичния персонаж. Срещу измамника, който успява в номерата си, божествената част на *трикстера* се въплъщава в свръхестествения противник — змей или дявол, жертва на хитрините му. Предназначението, възпитателната значимост на народната приказка изискват тази дихотомия — приказката не би могла да научи човека на реда на нещата, ако не му показваше как, макар и последователно (в диахронен план), да се превъплъщава в другия. Без да изчерпва всички аспекти на *трикстера*, двойката измамник/измамен от Приказките за измамения змей или дявол се налага като едно от най-очевидните превъплъщения на своя повтарящ се, универсален образ[14].

Епизодът с болния, затворен във фурна, присъства в устната традиция под две форми, откроявайки друго раздвояване, което се извършва този път от гледна точка на определянето на героя, а не както досега от гледната точка на протагониста. В един от случаите героят е измамник, който надвива противника си, на когото съзнателно отнема майката, в другия случай — идиот, който, без да иска, убива собствената си майка. И двамата изпълняват стриктно едно и също действие, но докато предвижда фаталният изход от него, вторият, който също прилага съвета буквално, се измамва в резултата и наистина взема за смях на жив човек гримасата на мъртвата.

Смяната на контекста дава на действието различно значение, в зависимост от това дали лукавото момче си отмъщава с хитрост на врага, който си мисли, че го „е хванал", но се оставя „да го пипнат", като собствената му хитрост се обръща срещу него[15]. Той премества мястото на нарушението: лукавото момче унищожава чрез действието си разстоянието, което го отделя от свръхестествения му противник, докато, на просто човешко равнище, глупавото момче спонтанно отрича, защото не я разпознава, границата, която разделя живите и мъртвите. Нарушението, което в мита е привилегированата сфера на *трикстера*, който си играе едновременно с хората и с превъзходството на боговете, може да намери място в приказката единствено на принципа на дистанцията и отделянето. Както убиеца в нашия пример, то може да бъде разглеждано единствено в рамките на принадлежността на протагонистите към два противоположни свята или в тази вътрешна разлика, която прави от героя безумец.

---

[13] Makarius, L. „Le mythe du 'Trikster'". *Revue de l'histoire des Religions*, 1969, 175, p. 17-46.

[14] Несъмнено, двойката Иисус — свети Петър представлява в религиозните приказки на европейския запад, където функцията на демиурга — приятел на човечеството е обсебена от персонажа на Христос, еквивалентна форма на раздвояване.

[15] Относно тези изрази и преобръщането в подиграването и хитростта, вж. Joly, M. *La bourle et son interprétation. Recherche sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe – XVIIe siècles)*. Lille : Atelier National de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1986, p. 16 sq.

Игрови вариации на темата за измама чрез хитрост, приказките за измамения змей и смешните приказки, чиито герой е измамник, са толкова по-сходни, колкото повече свръхестественият характер на протагониста в Приказките за измамения змей или дявол се оказва несъществен от гледна точка на интригите. Качественото противопоставяне на двамата противници се заменя с просто количествено отместване — в множество варианти дяволът се проявява като тираничен господар, змеят се превръща в човек с много висок ръст, който просто е надарен с изключителна сила. Тази възможност ни кара да потърсим другаде, а не в характеристиката на протагониста като змей или дявол, мястото на значението на определянето на тези разкази като отделен клас. Като подсилва структурната идентичност на тези приказки, както и фигурата на хитрия герой и типа действия, които извършва, тази особеност ни позволява да разглеждаме по един и същ начин смешните приказки и анекдотите и Приказките за измамения змей.

ПРЕСТОРЕНА НАИВНОСТ, ИСТИНСКА НЕВИННОСТ

В мита много често хитростта заимства пътя на метаморфозата. Измамата минава през привидността — като не може да постигне целите си в собствения си облик, богът взема маската на женското, на животинското, на растителното или на други още неща. Еквивалент на тези магии на просто човешко равнище е травестирането. Измамникът често използва маската на искреността като дегизировка, с която да злоупотреби с този насреща си. От този положителен, лукав, активен персонаж, под вида на глупостта и бездействието, се отделя частта от наивност, която създава като в огледало другия герой на смешните приказки — *прост* във всеки един смисъл. Последният е до такава степен доверчив, че може да сметне за откровение дори това, което цели да го подиграе:

> *Един мъж, на когото предсказали, че ще умре при третата пръдня на магарето му, се опитва да попречи на животното да пърди, като запушва с парче дърво дупката на задника му. Магарето пръдва и дървото, изхвърлено с голяма сила, удря човека, който се просва, мислейки се за мъртъв. Отнесен на една пейка от хора, които минавали и искали да го отведат в дома му, той им казва: „Когато бях жив, минавах по тоя път“*[16].

Чистосърдечен, послушен, човекът се хваща за приказките на другия, като самият той не знае дали е жив или мъртъв. Сякаш смъртта е само дума, глупакът от смешните приказки няма ни страх, ни уважение и не изпитва никакъв ужас от трупа, никакво отвращение. По същия начин, той се отнася с него, сякаш е предмет — плашило или чучело, което използва, за да отклони вниманието[17].

Докато митичният *трикстер* цинично си играе с границите на сакралното, невинният ги преминава без да иска. По това той се противопоставя на едновременно бурлескния и трагичен персонаж на Дон Жуан, този измамник, който, поканвайки мъртвия на трапезата си, преминава вратата на отвъдното,

[16] Т. 1240 по Дьоларю или Т. 1313 по Аарне и Томпсън. Според БФП, за близък може да се приеме мотив N 1313A (бел. ред.)

[17] В Т. 1525 *The Master Thief* [Le fin voleur] крадецът го провесва от прозореца.

както и на приказния персонаж, на когото пряко съответства[18]. Оказва се, обаче, че както в приказката за „трупа, преместван няколко пъти", „простотата", наивността, която е в основата на убийството или на смъртта, водят до още по-неморално поведение, което щеше да е трудно да бъде понесено, ако не беше ситуирано извън общоприетия смисъл:

След като е убило или оставило майка си да умре поради несръчност или нехайство, глупавото момче се страхува да не го арестуват полицаите. Затова оставя трупа близа до попа, в изповедалнята, обвинявайки го, че е отговорен за смъртта. Тогава му предлага да го отърве от него и закача тялото на въжето на камбаната, на входа на един манастир и т. н. Всеки път взема тялото, като обещава срещу пари в брой да направи така, че то дискретно да изчезне. В края на краищата бързо забогатява[19].

Убийството на кръвен роднина, и особено на по-възрастен, е върховно и универсално табу. За разлика, обаче, от мита, където към него е подходено направо, в приказката то е приписвано било на случайна причина, било на глупостта на героя, който смята, че върши добро. Въпреки това отдалечаване на табуто, чрез банализирането му, смехът остава във вселената на приказката и запазва в преобръщането началното си измерение, защото този, който прекрачва границите, като се прави на мъртъв, плаща с живота си лошата шега:

За да бъде уплашен един мъж, известен с това, че нямал страх от нищо или за да го накажат да пее или да работи, вместо да се моли до ложето на мъртвец, над когото бди, му погаждат номера да бди над мним труп. По някое време човекът започва да пее (да работи). Мнимият мъртвец го апострофира с думите: „Когато се бди над мъртвец, не се пее (работи)". Човекът обаче го убива с един решителен удар, отвръщайки безгрижно: „Когато си мъртъв, не се говори"[20].

Смъртта си е смърт, точка, това е.

ЗА ПРАВИЛНАТА УПОТРЕБА НА ПРОСТОТАТА

Невинното момче — глупчо, който трупа от невежество груби грешки спрямо майка си, и не познава нито хитростта, нито желанието или сексуалната нужда, на пръв поглед няма много общо с *трикстера*. Независимо от това, той се отдава по свой начин, което ще рече с лекота и в пълен душевен покой, на нарушения от същия порядък. Оправдавани с глупостта, те дават храна на сборниците със смешни приказки, като трябва обаче да се отбележи, че първите етнографи са ги събирали в разни маргинални издания, за да избягат от цензурата — поради отношението към сексуалността и заради сближаването на половете[21]. В този случай несъзнатото не е непременно глупост, а може да бъде разсеяност или просто глухота.

---

[18] Вж. Testard, A. „Don Juan, le joueur de tours". *L'Homme*, 1981, XXI (I), p. 93-119, а за приказния тип T. 470 *Friends in Life and Death* [Amis dans la vie et dans la mort] и T. 470A *The Offended Skull* [La vengeance du trépassé], Delarue, P. et Tenèse, M.-L. *Op. cit.*, p. 155-162. Приказните типове NN 470 и 470A не присъстват в БФП (бел. ред.)

[19] T. 1536 и T. 1537.

[20] T. 1711* : *A wood-cutter does not Fear the Death*.

[21] В специалните сбирки, каквито в Европа са например *Kryptadia*, „Contributions au folklore érotique" или *Anthropophyteia*. Вж. Bru, J. „Antonin Perbosc et le folklore érotique". Préface à : Perbosc, A.

Съвокуплението с мъртва жена е може би единственото табу, отнасящо се както до смъртта, така и до сексуалността, което директно препраща към нарушенията на *трикстера*[22]. В смешната приказка това светотатствено действие е извършено от нехайство, без умисъл — едва след като се дръпва от жената, мъжът забелязва, че тя е умряла, и незабавно реагира като християнин, като отива да се изповяда, та грехът му да бъде опростен. Докато митът излага нарушенията на персонаж, който действа, смеейки се, явната цел на приказката е да предизвика смях с пасивността на жената.

Същият процес на дистанциране действа и по отношение на другото голямо табу, престъпвано от *трикстера* в сексуалните му прекалености — изнасилването на жена от същата кръв: сестра, майка или баба. Смешната приказка прибягва до смекчаване, като, от една страна, разделя двете места на нарушение, а от друга, ясно определя причината за смеха. Говори за изнасилването, като се поставя, например, от гледната точка на съдещите и най-често пренася смеха върху наивността на жената — истинската наивност на старата мома, която е свидетел[23] или престорената наивност на мнимата жертва. Така, изнасилването се възприема само дотолкова, колкото то всъщност не е точно такова, а действие по съгласие с непоета отговорност:

Съдията казва на момичето:
– Вие обвинявате този момък, че Ви е изнасилил така, както сте били изправена. Как е могъл да го направи? Вие сте толкова ниска, а той е с почти цяла глава над Вас.
– О, господин съдия, ама аз се бях качила на сабото му!"[24].

По същия начин, анекдотът или смешната приказка в устната традиция включват въпроса за инцеста само от дистанция[25], и в частност през призмата на детската наивност, например при откриването на разликата между половете: както, например, брат и сестра се разглеждат тайно един от друг[26]. Разказът, обаче, не отива по-далеч, тъй като несъмнено ще е прекалено недопустим за приказка, така братът и сестрата са заменени, например, със съсед и съседка, когато в смешната история се говори за по-осезаем контакт от един поглед, и винаги метафорично[27].

Отново в същия регистър, усвояването на роднинските връзки дава друг показателен пример за границите, които митът експлицира, докато приказката държи в допустимото поле на лекомислените думи, както показва един наскоро записан анекдот:

Contes licencieux de l'Aquitane. Contribution au folklore érotique. I. Carcassonne : Garae, 1984 (Réimpression de l'édition de 1907), p. vii-xxix.

[22] Perbosc, A. *Цит. съч.*, с. 310-312 : „La femme qui ne culetait pas" [„Жената, която не си мърдаше задника"].

[23] Perbosc, A. *Цит. съч.*, с. 74-75 : „La reconstitution du délit" [„Възстановяването на простъпката"].

[24] Perbosc, A. *Цит. съч.*, с. 73 : „La fille violée" [„Изнасиленото момиче"].

[25] Например, за да се постави на дистанция, под формата на подигравка, дадена социална група. В една приказка семейството на годеника отказва годеницата, докато баща й твърди, че тя е девствена: „Ако за вас не е добра, и за нас също не е".

[26] Perbosc, A. *Цит. съч.*, с. 24-25 : „La bourre de l'âne" [„Козината на магарето"]. А също така, в съвременна, градска среда, историята на Тото за смисъла на цепката на момичетата, например: движения и шум с устата и с устните, за да имитира звука, който сестра му издава, спускайки се по перилата на стълбището.

[27] Perbosc, A. *Цит. съч.*, с. 26-29: „Les merles" [„Косовете"].

Малко момиченце заявява на майка си, че иска да се ожени за брат си. Майката ѝ отговаря, че това е невъзможно. Защо? Защото той е част от семейството. Момиченцето отвръща: „А защо аз да не мога? Ти нали си се омъжила за татко!"

Наивността, приписвана на детството, е, също като глупостта, начин да се отнеме реалността на жеста или на скандалното намерение, да се *оневини*, в буквален смисъл, героят, който по такъв начин е оправдан за безредието, което причинява, и особено в двете основни области, където се осъществява нарушението на *трикстера*. Мним наивник, когато се изправя срещу властта на свръхестествено същество, същият този герой може, противно на това, да остане открито лукав, когато нарушава единствено получените идеи и обществения ред на един мъничък свят.

ОТЛОМКИ СМЯХ, ОТЛОМКИ МИТ

Игрови вариации на темата за нарушението, не показват ли явно тези приказки близостта между мита и смешното? Във всеки случай, те ни позволяват да видим по какъв начин различните жанрове разказ отразяват основните въпроси, които хората си задават относно връзката им с природата (множеството „защо" към различните неща, както и разделението на половете: определяне, атрибути, функции) и преди всичко със свръхестественото: неговите граници, неговата непропускливост или обратимостта на пътуването. Всеки жанр в устната литература изследва различно негово измерение. Така че митовете и приказките трябва да бъдат слушани и четени като различни начини — съвременни и не непременно, които всяка култура използва, за да изрази фундаменталните си безпокойства. Същото се отнася и за различните категории приказки. Приказката за Измамения змей (дявол) намира a priori своето основание, защото олицетворява — под формата на разслоението човешко / нечовешко, най-радикалното противопоставяне между герой и неговия протагонист, максималното отстояние между двамата противници. Най-близо до тях, смешните приказки изразяват относителното отстояние. Заедно, те стоят срещу вълшебните приказки, в които дистанцията между героя и царя, за чиято дъщеря той се жени, трябва да бъде прогресивно, по необходимост или по определение, анулирана чрез изпитанията, които са колкото кодифицирани, толкова и неизбежни, и преди всичко — директно преодолени[28].

Метафората на простотата държи сметка едновременно за типа разказ, в случая приказката, и за отношението му към мита. Съществуващи едновременно, без да са единствени, митът съчетава, докато приказката трябва да разделя, за да позволи слушането. На синкретизма на разказа, представящ корените, тя противопоставя друг тип фикция, почти дидактична. На простотата на приказката, която винаги разказва едни и същи неща, съответства простота на персонажите. Тази простота се изразява във вълшебната приказка с това, че обезправеният герой се придвижва с наивната вяра в същества, срещнати случайно, като се приобщава, естествено или чудесно, според разказа и неговия ход, във веригата на поколенията. В смешната приказка, напротив, тази наивност — действителна или престорена, приема различни форми, като се

[28] Измамеият противник от смешните приказки никога не е цар, когото символичната му власт да уподобява на свръхестествен протагонист.

въплъщава в персонажи, които, всеки по свой начин и най-често на едно ниско равнище, нарушават реда, провалят предвижданията, рушат непрекъснатостта на разказа, който се разделя на откъси, за да се (въз)станови в серия незначителни приключения.

Като припомням всички тези дребни неща, си спомням образа, с който Вилхелм Грим изразява, както посочва Никол Белмон, „начина, по който приказките показват, че са част от природата на мита“:

„Тези митични елементи приличат на малки късчета разбил се скъпоценен камък, разпръснати по обраслата с треви и цветя земя, и които могат да бъдат открити само от поглед, по-остър от останалите“[29].

Но тази визия, която в контекста на 19 век подразбира преимуществото и предходността на цялото спрямо фрагментите, на мита спрямо приказката, трябва, в светлината на трудовете от 20 век и на народните разкази, смятани за „по-обикновени“ на фона на вълшебните приказки, да се разчита в съвсем различни посоки.

[29] Belmont, N. *Paroles païennes... Цит. съч.*, с. 53.

Недка Капралова,
Институт за литература, БАН

ВЪЛШЕБНАТА ПРИКАЗКА И МАСОВАТА ЛИТЕРАТУРА

Между вълшебната приказка и романите на **масовата литература**, а дори и телевизионните сериали, наречени „сапунени опери", съществува дълбока, вътрешна, **генетична** връзка. Връзка, която се дължи на общ произход и непрекъснатост в развитието на повествователен тип, в чиято основа е заложена строго детерминирана сюжетно-семантична структура, отвеждаща към архетипа на митичната мисъл и съставляваща своеобразна митична „първотъкан", като вълшебната приказка и модерният любовен роман представляват просто етапи в еволюцията на жанра. Един и същ текст, разказван с различни думи и по различно време.

За доказателство предлагаме сравнителен анализ на приказния тип 510 A: *Пепеляшка* и романа *Ще превзема Манхатан*. Разгледан е вариантът на *Пепеляшка* на братя Грим поради изключителната му популярност, а самата приказка — поради представителния ѝ характер спрямо значителен корпус приказни текстове с общ смислов корен, за които ще стане дума по-долу. Романът *Ще превзема Манхатан* на американската писателка Джудит Кранц е избран напълно произволно, при това трябва да се отбележи, че по своите художествени характеристики той може да бъде отнесен към по-"високия" пласт в иманите предвид романи, което само прави поставената задача още по-предизвикателна и интересна, като за съпоставителния анализ може да се използва който и да е от многобройните образци на тази литература.

Ще покажем наличието на иманентна, идентична за двата текста повествователна структура, която ще бъде проследена по класическата схема на Вл. Проп за постоянните функции на героите, определяща вълшебната приказка като жанр.

На трето място, като заключение и обобщение, ще се опитаме да покажем защо публиката на „сапунените" опери или четива е така многочислена и вярна, на какво се дължи непресъхващият интерес, при това изключително масов, и в никакъв случай нетипичен единствено и само за т. нар. масов потребител — обикновеният човек без специално образование или естетическа подготовка.

*

Защо точно вълшебната приказка, а не митът, при положение, че говорим за **митична** тъкан? Защото, както е известно, митът и приказката имат общ произход и обща структура, която в по-нататъшния им повече или по-малко самостоятелен развой търпи **значещи промени**. Развитието на вълшебната (наричана още митична) приказка към подчертана художественост, дължаща се на десакрализирането на първичния текст, превръщането на повествователната тъкан от митична в митико-художествена, е обстоятелството, определящо нейната жизненост, способността ѝ за по-силно психологическо въздействие, както и за генериране на **нови повествования**. В основата си те па-

зят същата разказна структура, но обогатена значително по посока на изобилието от сюжетни детайли, което на пръв поглед скрива идентичността — структурна и семантична.

В подкрепа на тези твърдения бихме искали да приведем становищата на двама от големите изследователи на тези архаични повествования — на Е. Мелетински в неговия труд *Поетика на мита* и на Б. Бетелхайм в *Психоанализа на вълшебната приказка*. Два съвършено различни подхода, които обаче чудесно се допълват.

Мелетински е категоричен, когато твърди в главата „Мит, приказка, епос", че „произходът на приказката от мита не предизвиква съмнение"[1], както и че „във фолклора на архаичните общества митът и приказката притежават еднаква морфологична структура във вид на верига от загуби и придобивки на някакви космически и социални ценности" [2].

Един любопитен факт: и двете изследвания излизат в 1976 г. И двамата автори не познават труда на другия, или поне така е видно от библиографията. В основни линии изводите обаче са почти идентични. Така например Бетелхайм твърди като нещо всепризнато, че „в по-голямата част от културите не съществува отчетлива разделителна линия между митовете, от една страна, и фолклорните и вълшебните приказки, от друга"[3].

За предлагания тук анализ интерес представлява проблемът за това какви промени настъпват в допълнителните характеристики на повествователната структура, които обуславят различието между мита и приказката и то в полза на втората с оглед на рецепцията. Според Мелетински, към чието мнение напълно се присъединяваме, „главното различие върви по линията сакралност — несакралност и строга достоверност — нестрога достоверност, а структурни различия могат и да липсват. [...] Този проблем е твърде съществен, тъй като по отношение на мита приказката, при максимална сюжетно-семантическа близост с него и независимо от устното им битуване, представя „художествената литература" в нейната специфика [...]. Основните етапи в процеса на трансформация от мита към приказката са: деритуализация и десакрализация, отслабване на строгата вяра в истинността на митологическите „събития", съзнателно развитие на измислицата, загубване на етнографската конкретност, замяна на митическите герои с обикновени хора, на митическото време — с приказно-неопределено, отслабване или загубване на етиологизма, пренасяне на вниманието от колективните съдби към индивидуалните и от космическите към социалните, с което е свързана появата на редица нови сюжети и някои структурни ограничения"[4].

Бихме искали да наблегнем именно на това, че настъпилите промени превръщат приказката в **художествена литература**, като при това структурни различия могат и да липсват, при запазване на максимална сюжетно-семантична близост с мита. Според нас, именно тази близост / идентичност е в основата на реално съществуващите преходи от сакрален към несакрален тип повествование и обратното, каквито са, например, преходите от приказния

[1] Мелетински, Е. *Поетика на мита*. София: Хр. Ботев, 1995 (прев. на бълг. език), с. 365.
[2] *Пак там*, с. 373.
[3] Bettelheim, B. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Pocket, 1999 (1976), p. 43.
[4] Мелетински, Е. *Цит. съч.*, с. 365-367.

към библейския текст и от библейския текст към апокрифите[5]. Лекотата на тези преходи може да се обясни с наличието на един постоянно присъстващ митичен компонент в основната структура, който може да бъде доминиращ и акцентиран или пък отслабен и засенчен от допълващите елементи.

Макар в архаичните общества често разликата между мит и приказка да е трудно уловима, в културата на европейските народи тя е отчетлива. Двете форми са достатъчно самостоятелни, до степен дори на противопоставяне. В труда на Бетелхайм има цяла глава с показателното заглавие „Вълшебната приказка срещу мита", с подзаглавие „Оптимизъм срещу песимизъм", в която авторът подчертава, че „митът е песимистичен, докато вълшебната приказка е оптимистична, колкото и ужасяващи да са някои пасажи от историята"[6]. В този смисъл между мита и приказката съществуват вътрешноприсъщи различия и най-съществено от тях е в начина, по който те участват в общуването. Докато митът внушава, че разказваната история е абсолютно уникална и никога не може да се случи другаде или другиму, то приказката разказва за необикновени събития, но представени като банални, ежедневни случки. Оттук и различието между героите на двата типа разказване : „Всеки мит е историята на определен герой [...] За разлика от него, вълшебната приказка разказва просто нечия история, на герой, който много прилича на нас. [...] Митовете показват идеални личности, действащи според изискванията на свръхаза, докато вълшебните приказки рисуват интегрирането на аза [...] Тази разлика подчертава контраста между проникновения песимизъм на митовете и основополагащия оптимизъм на вълшебните приказки"[7].

Митичният герой е конкретен, назован — той е Херакъл, Прометей, Асдивал и т.н., а приказният герой дори няма име, той е персонаж-тип: бащата, майката, мащехата, детето, момичето..., което обуславя процесите на проекция и идентификация, още повече че „героят на вълшебните приказки може да преживее всякакви необикновени събития, без от това да става свръхчовек, обратно на митичния герой"[8]. Изводът на Бетелхайм за разликата между мита и приказката от чисто психологическа гледна точка като отношение между потискащ песимизъм и жизнеутвърждаващ оптимизъм е убедителен: „Митовете и вълшебните приказки имат много общо. Но в митовете, много повече, отколкото в приказките, културният герой е представен на слушателя като персонаж, на когото трябва да се стреми да подражава през целия си живот колкото се може по-съвършено.

„Митът, също както приказката, може да представя външен конфликт в символична форма, като предлага решението му, но това не е основният стремеж на мита. Той излага своята тема емфатично; той е богат на духовна сила; в него присъства божественото, въплътено в свръхчовешки герои, които постоянно подтискат смъртните с изискванията си. Колкото и да се мъчим ние, смъртните, да приличаме на тези герои, очевидно е, че винаги ще си останем по-низши от тях. [...] [Приказката] е това, което Луис Карол е нарекъл „подарък от любов" — израз, който трудно ще се приложи към мита"[9].

---

[5] Капралова, Н. „За дълбините на вълшебната приказка". *Български език и литература*, 5-6, 1998, с. 17-23.

[6] Bettelheim, B. *Цит. съч.*, с. 60.

[7] *Пак там*, с. 64-66.

[8] *Пак там*, с. 64.

[9] *Пак там*, с. 43-44.

С отделянето си от мита, приказката постепенно се превръща в устна художествена литература чрез „демитологизация на времето на действието, замяна на времето на първотворението и строгата локализация в рамките на космическия модел с неопределено, „приказно" време и място на действие"[10]. „Влизането" в неконкретно време позволява освобождаването от конкретен поведенчески модел на свръхценностни действия и замяната му с реално човешко поведение, разиграно чрез общопонятни символи. Според Мелетински, „приказният герой не притежава онези магически сили, с които по своята природа е надарен митическият герой. Тези сили той трябва да придобие в резултат на инициация, шаманско изпитание, особено покровителство на духове"[11].

Известно е, че приказката е десакрализиран разказ за посветителни обреди. Тук ще си позволим едно уточнение. Според нас, вълшебните приказки са разказ само за един вид инициация — юношеската, за прехода от детската към зрялата възраст, белязан от цял комплекс предбрачни ритуали. Това е и единствената **активна** инициация в целия комплекс от посветителни обреди. Раждането, кръщаването, смъртта също са посветителни обреди, но **пасивни**. Единственото посвещение, при което неофитът има активно участие, е именно това[12].

В този процес приказката не само е разказ, регистриращ една социална реалност, но същевременно (и именно в това е огромното ѝ значение и непреходното ѝ въздействие) тя постепенно подготвя младия човек за неизбежните изпитания, като го очакват, като леко и ненатрапчиво, чрез многократно разказваните варианти, още в най-ранно детство, задава модела на правилното поведение. „Тези приказки задават основните понятия, поддържали човечеството през всички перипетии на съществуването му — наследство, предавано в най-проста, най-пряка, най-достъпна форма"[13]. Безспорно можем да се съгласим с Бетелхайм, когато казва, че вълшебната приказка представлява имагинерната форма, която универсалните проблеми са приели в процеса на предаването на историята от поколение на поколение: „През по-голямата част от човешката история, интелектуалният живот на детето, освен на непосредствия опит в средата на семейството, почива на митичните и религиозни разка-

[10] Мелетински, Е. *Цит. съч.*, с. 369.

[11] *Пак там*, с. 371.

[12] От друга страна, ако в по-голяма част от приказните варианти героят е най-малкото дете в семейството, то е защото това е разказ за **неговата** инициация. Погледнато така, нещата стават ясни — след като приказката е разказ за посвещение, то в началото на този разказ героят a priori е „глупав"; той трябва да докаже, че не е, и му се дава шанс да го направи, т.е. дошло е времето, когато от него се изисква да покаже съзряването си. В този смисъл, приказката е разказ точно за това доказване на **човешка = социално значима** зрялост, като висш и завършващ етап на физическото съзряване, а това става едва след като се преминат успешно изискванията на социума, които са различни към мъжете и към жените. В този момент нещата са строго противопоставени. Половин успех няма. И приказката безусловно го показва — или героинята се справя и е възнаградена (с женитба) или не се справя и е наказана, като наказанието е поразително строго, необратимо, то е за цял живот и провалилата се героиня няма никакви шансове за нормална реализация в обществото, в което живее. Тази категоричност навежда на мисълта, че всъщност вълшебната приказка е разказ за изпит по разум, за доказване на обществена зрелост. А тези неща откакто свят светува винаги са били най-важните екзистенциални проблеми, които всяко човешко поколение на свой ред е трябвало да разрешава. При това по един зададен от хилядолетия модел, но до който всеки сам трябва да достигне и да приеме. Иначе се проваля. Като лошите сестри. Социално обусловена неизбежност и предопределена свобода.

[13] Мелетински, Е. *Цит. съч.*, с. 43.

зи и на вълшебните приказки. Тази традиционна литература подхранва въображението на детето и го стимулира. В същото време, тъй като тези истории отговарят на най-важните въпроси, които то може да си зададе, те се явяват основен източник на неговата социализация“[14].

*

И до ден днешен вълшебната приказка продължава да битува в своя класически, устен вид. От два века насам тя е обект и на научен — събирателски и изследователски — интерес. Съществуват огромен брой сборници с народни приказки. Вероятно също толкова огромен е и броят на изследванията. Някои варианти са записвани и публикувани в автентичния им вид, дори на диалект. Други са били леко „нормализирани“ откъм езиков изказ.

Съществуват обаче и немалко авторизирани приказки. Някои от тях дори са получили такова разпространение и популярност, че само на специалистите е ясно, че не са „истински“ приказки. Като например приказките на Шарл Перо. В други писателската намеса е очевидна и никой не ги приема за автентични. А приказките на Андерсен или на Оскар Уайлд дори неправилно са наречени така. Те просто не са приказки или поне не в класическия смисъл на понятието.

Влиянието обаче на приказната смислово-сюжетна структура е такова, че тя поражда и други текстове, които вече не са наречени приказки, а да речем романи, но те са изтъкани по същата логика, върху същата канава, както приказките. Особено тези от така наречената масова литература. Терминът „масова литература“ е доста спорен, както е известно. Някои предпочитат определението „литература на масовото потребление“, други я наричат презрително „гарова литература“ и т.н. Независимо обаче от липсата на общоприет термин, на всички е ясно за какво става дума и тук не е мястото за терминологични уточнения. По тази проблематика съществуват известен брой изследвания, макар и малобройни в сравнение с обществената значимост на тази художествена продукция. В потвърждение ще приведем някои любопитни статистически данни: „През 1994 г. поредиците „Арлекин“ са публикували във Франция 485 заглавия и са реализирали оборот от 206 милиона франка. Трите сантиментални серии на „J'ai lu“ са издали 108 заглавия — в раздела *любовни романи* издателският оборот е достигнал 27 милиона франка, скромна сума в сравнение с тази на североамериканския конкурент. При това трябва да се прибавят печалбите, реализирани от продажбите на 400-те заглавия на Барбара Картланд (която има собствена поредица в „J'ai lu“), някои от които в 100 000 екземпляра тираж“[15].

Това е началото на едно от редките изследвания на т. нар. масов сантиментален роман. Но дори само тези цифри са достатъчна мотивация да се обърне по-сериозно внимание на явлението. Защото е очевидно, че тези четива имат огромна, при това реална и дори встрастена публика, а ако към тях се прибавят и други форми на масовата култура, като например сапунените сериали, можем с голямо основание да си зададем въпроса: какво има в тези

[14] *Пак там*, с. 41.

[15] Constans, E. *Parlez-moi d'amour. Le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*. Paris : Pulim, 1999, p. 7.

творби (защото те все пак са художествени произведения), което толкова силно привлича такава голяма публика.

Според нас, масовата литература е пряка продължителка на вълшебната приказка в двете ѝ основни разновидности, които бихме нарекли **сантиментална** и **героична**. И ако тръгнем от предложената от Н. Фрай схема за четирите архетипни мита — романс, трагедия, ирония, комедия, можем да кажем, че вероятният път на развитие в нашия случай е изглеждал така:

мит-романс — приказка-романс — съвременен роман[16].

Любовните истории на „Арлекин" са правнучки на вълшебната приказка – на *Пепеляшка*, на *Магарешката кожа*, на *Гъсарката*. Така както малкото дете израства с вълшебните приказки, така „порасналото" дете продължава на свой ред да твори „приказки" по добре познатата, завинаги вкоренена в съзнанието му схема.

*

Предлаганият по-долу анализ съпоставя един известен роман, *Ще превзема Манхатън* на американската писателка Джудит Кранц и най-популярната вълшебна приказка — *Пепеляшка*. „По всеобщо мнение Пепеляшка е най-известната и вероятно най-обичаната вълшебна приказка", видно от *Dictionary of Folklore* (New York : Funk and Wagnalls, 1950)[17].

На семантично равнище, обаче, *Пепеляшка* е част от по-голям комплекс, към който могат да се отнесат още няколко приказни типове. Според нас, основното смислово ядро на *Пепеляшка* може да се предаде с формулата:

принцеса → ↑ слугиня → ↑ кралица,

т.е. за да стане кралица, принцесата трябва да мине задължително през изпитанието, чиято цел е да докаже, че може да бъде и слугиня. Всъщност тук става дума за един изключително древен модел на пълноценна женска социална реализация. Жената е сакралният център на дома. Като такъв тя се идентифицира с огнището, както и с всички т. нар. „женски" дейности, които при това трябва да бъдат усвоени още в предбрачна възраст. Това е смисълът на изпитанията, които могат да бъдат разглеждани на функционално ниво като брачни изпитания = задачи, от чието успешно разрешаване / преодоляване зависи сполучливата ѝ социализация. Погледнато под друг ъгъл, всяка девойка в семейството си е „принцеса", дори и в този смисъл, че това семейство си има „царица". За да стане на свой ред царица, тя трябва да премине своята проверка на придобитите умения. Така че бихме могли да приемем финалната сватба с принца в целия този корпус „женски" приказки и в чисто символен план — чрез успешното преминаване на предбрачните изпитания, девойката доказва своето съзряване и правото си на по-висок социален статус, правото си на свой ред да бъде издигната в „център" на дома = „господарка" = „царица".

Преди конкретния анализ, бихме искали да направим някои разбиращи се от само себе си, но задължителни уговорки. *Ще превзема Манхатън* е моде-

[16] Фрай, Н. *Великият код. Библията и литературата*. С.: Гал-Ико, 1993.
[17] Bettelheim, B. *Цит. съч.*, с. 370.

рен роман и като такъв, естествено неговата сюжетна структура е значително по-богата и усложнена от тази на вълшебната приказка. Тя не е еднолинейна, а начупена или по-скоро прилича на пъзел, който постепенно се сглобява пред читателя чрез непрестанното прекъсване и подхващане на няколко сюжетни линии, разположени в различни времеви пластове.

В случая ни интересува линията на главната героиня — Максим Ема Амбървил[18]. Ще докажем, че развитието ѝ следва структурата на вълшебната приказка по метода на Вл. Проп, като удивително точно съвпада със структурата на *Пепеляшка*, анализирана по същия метод.

Ще превзема Манхатън	*Пепеляшка*
i — изходна ситуация дъщеря на един от най-богатите хора в САЩ, любимка на баща си	**i — изходна ситуация** дъщеря на богат човек
(Ф1) e_2 **— напускане на дома** (смърт) умира бащата — Закари Амбървил	(Ф1) e_2 **— напускане на дома** (смърт) умира майката

[18] Възстановена в хронологичната си последователност, историята на Макси е следната: Макси е дъщеря на Закари Амбървил, един от най-богатите хора в САЩ, собственик на издателския консорциум „Амбървил пъбликейшънс“, и на Лили Адамсфийлд Амбървил, английска благородничка, пред която се открива кариера на примабалерина, но която тя напълно съзнателно жертва, защото е успяла да си даде сметка, че за това ѝ липсва нещо много важно и то е огънят на големия изпълнител. Макси е второто дете. Много трудно дете, което още от началото дистанцира майка ѝ от нея. Баща ѝ обаче я обожава, както и тя него. На 17 г. Макси работи инкогнито едно лято в едно от списанията на баща си. Целта е да бъде накарана да погледне по-сериозно на живота. Резултатът обаче е влюбване, ранен брак, дете и бързо последвал развод. Следват още два неуспешни брака. Бащата на Макси умира при инцидент. Тя продължава да си живее като богато, разглезено момиче. Романът започва с внезапното завръщане в Ню Йорк на Макси от далечно пътуване, наложено от спешно заседание на управителния съвет на компанията. Заседанието се ръководи, за всеобщо недоумение, от брата на Закари Амбървил, Къгър, който съобщава, че спира издаването на четири от списанията, понеже са непечеливши, а Лили Амбървил съобщава на всички, включително и на децата си, че предишния ден Къгър и тя са се оженили. Никой от присъстващите не обича Къгър Амбървил, постепенно се изяснява защо.

В деня след заседанието Макси отива при чичо си и, заплашвайки го със скандал, иска от него да ѝ даде да ръководи едно от спрените списания за една година, за да му докаже, че греши. Получила своето, Макси започва трескава работа. След упорито проучване на пазара, тя успява да създаде нова, неповторима концепция за списанието „Б&Б“ — първото списание на баща ѝ. С помощта на първия си съпруг, който изготвя художествения макет, и на още няколко близки приятели, тя постига невероятен успех.

Това стряска чичо ѝ, който решава да използва влиянието си над жена си и да я накара да продаде компанията, като едновременно издава строго разпореждане от името на Лили, която притежава 70 % от акциите, за силно ограничаване на разходите за сметка на качеството. При една разходка в Канада с бъдещите собственици на компанията, Лили разбира истината за смъртта на съпруга си и, най-сетне, разкрива истинския образ на Къгър — голямата ѝ любов, незаконният баща на третото ѝ дете и същевременно по-малкият брат, който през целия си живот е ненавиждал Закари за качествата му, за благородството му, за всичко, което е постигнал, дори за семейството, което има. Лили разобличава Къгър и го изгонва. Анулира неговите разпоредби и предава цялата власт над компанията на Макси, в чието съзряване се е убедила от успехите на дъщеря си. Маски наследява семейния бизнес и продължава делото на баща си. Романът завършва и с щастлива лична развръзка — Макси си връща любовта на първия си съпруг, когото винаги е обичала, успявайки да го убеди, че вече е нов, зрял човек и го е доказала.

(Ф2) **б — забрана**
тук по-скоро имаме опит да бъде накарана Макси да стане послушна (стажът в компанията), *предшестващ* e_2

(Ф2) **б — забрана**
заветът на майката: „Мила дъще, бъди все така послушна и добра! Аз ще бдя над теб и ще ти помагам дори когато бъда покойница.“ — *предшестващ* e_2

(Ф3) **b — нарушаване на забраната**
трите брака на Макси

(Ф3) **b — нарушаване на забраната**
∅

(Ф8) **A — вредителство** : $A_{14} + A_5$ (убийство) + (кражба)
Кътър убива Закари; (временно) отнема издателската империя, която храни семейството и му дава могъщество : заседанието, с което започва романът

(Ф8) **A — вредителство** : A_9
мащехата (дъщерите ѝ) изгонват, „свалят“ Пепеляшка в кухнята

(Ф10) **C — начало на противодействието**
Макси „обявява война“ на Кътър, искайки едно списание:
„– Добре, какво точно искаш Макси?
– Едно списание. Искам едно от четирите списания, искам също една година, в която да ми дадеш пълни права да правя с него каквото намеря за добре. Без дърпане на конците, без надничане през рамото, без орязване на бюджета. Особено последното.
– Очевидно смяташ, че си наследила бащиния си замах. Значи се нагърбваш да спасиш едно списание съвсем сама?... Е, кое списание ще избереш за удивителния си възкресяващ експеримент?
– „Бъгънс енд баус“ — отговори бързо Макси.
Ни най-малко не се съмняваше, че ако баща ѝ беше още жив, щеше да се погрижи най-напред за първото си списание, неговия талисман.“ (с. 88-89)

(Ф10) **C — начало на противодействието**
„Татко, като потеглиш отново назад за у дома, откърши ми първата вейка, която те шибне по шапката“

(Ф11) **↑ — героят напуска дома**
Макси предприема „пътуване“ в света на издателския бизнес:
„Когато вечерта Ели се отби при нея, тя му каза, че иска от него да обиколи на другия ден всички вестникопродавници в града и да ѝ донесе по един брой от всяко излизащо списание.

(Ф11) **↑ — героят напуска дома**
„Поблагодарила му Пепеляшка, отишла на майчиния си гроб, забола вейката в пръстта и плакала, плакала, плакала тъй дълго, че сълзите, които се ронели от очите ѝ, полели обилно вейката.“

Трябваше да знае какво се предлага, преди да изобрети новото си списание.“

(Ф12) Д — **дарителят подлага героя на изпитания**
Макси се труди упорито върху списанието

дарител = антагонист

(Ф14) Z — **получаване на вълшебно средство**
След упорит труд, Макси успява да намери „вълшебна“ концепция за списанието

(Ф16) Б — **борба**
Макси се бори да направи макета на първия брой

(Ф18) П — **победа**
Макси „побеждава“ [чрез] Роко, който прави макета и с помощта на стария приятел на баща си, който осигурява най-доброто разпространение на списанието

(Ф21) Пр. — **преследване**
Кътър предприема последователни действия, за да „унищожи“ Макси

(Ф22) Сп. — **спасяване**
Макси отчаяно се опитва да спаси списанието и собствената си кауза

(Ф25) З — **задача**
∅

(Ф26) Р — **решение**
∅

(Ф12) Д — **дарителят подлага героя на изпитания**
„Шетала тя там от зори до късна вечер; ставала още в тъмно и се залавяла с тежка работа: носела вода, кладяла огън, готвела и миела.“

(Ф14) Z — **получаване на вълшебно средство**
„Израсла вейката и станала хубаво дърво. Пепеляшка отивала по три пъти всеки ден, сядала под дървото и всеки път на дървото кацало едно бяло птиче и щом Пепеляшка изричала някакво желание, птичето ѝ пускало каквото била си пожелала.“

(Ф16) Б — **борба**
Пепеляшка се „бори“ с мащехата да ѝ позволи да отиде на бала

(Ф18) П — **победа**
Пепеляшка „побеждава“ мащехата и отива на бала

(Ф21) Пр. — **преследване**
∅

(Ф22) Сп. — **спасяване**
∅

(Ф25) З — **задача**

(Ф26) Р — **решение**
Тук се имат предвид трите пъти, когато принцът се опитва да разбере коя е девойката от бала. Това определение е до известна степен условно, тъй като задачите могат да се отнасят както за Пепеляшка, така и за принца, особено Р, което се оказва ∅. От друга страна, може да се каже, че тези функции дори отсъстват.

(Ф28) **О — изобличение**
разобличението е в два етапа:
1. след като вижда меморандума, Макси разбира, че зад всичко стои Къгър, воден от яростна завист:
„Завистта е по-силна от омразата. Първо бе взел жената на брат си. После Къгър задуши най-новите творения на Закари — трите списания, които още не бяха се изправили на крака. А сега изпиваше кръвта на огромните великани и бързаше да ги продаде. Единствено завистта можеше да бъде отговор на постъпките му." (с. 295-6)
2. окончателно изобличаване:
„– Каквито и мотиви да си имал да го убиеш, вече е без значение. Макар че в дъното стоят омразата и завистта. Затова ме накара да те обикна. Да му отнемеш нещо." (с. 331).

(Ф27) **У — разпознаване**
∅

(Ф29) **Т — трансфигурация**
Макси се „превръща" във „владетелка" на бащината си „империя":
„Макси... механично се отпусна на стола на баща си...
– Удобно ли се чувстваш на мястото? – попита Лили.
– О, съжалявам! — Макси скочи объркана. — Бях се замислила.
– Знам. Съвсем наясно съм — неволно се усмихна Лили. — Но столът доста дълго време остана празен. А и ти подхожда. [...] Баща ти беше по-млад, отколкото си ти сега, когато основа първото си списание... Ти вече създаде едно списание, то пожъна огромен успех... И все пак сигурно ти е ясно, че

(Ф28) О — изобличение
изобличаване на сестрите = фалшиви годеници

(Ф27) **У — разпознаване**
„Седнала Пепеляшка на едно ниско столче, извадила крака си от тежката дървена обувка, пъхнала го в златната и тя ѝ прилепнала като излята. А когато Пепеляшка се изправила и царският син я погледнал в лицето, той познал хубавата девойка, с която танцувал, и викнал:
- Ето я истинската годеница!"

(Ф29) **Т — трансфигурация**
Пепеляшка бива отведена от принца — става принцеса.

ако не продам „Амбървил пъблике-йшънс“, някой от семейството трябва да поеме управлението. Ти си единствената, която може да се захване с бизнеса, нали? Най-накрая и на мен да ми стане ясно. И аз като теб късно узрявам.... Сега единственият човек, който ще издава заповеди, си ти.“ (с. 333)

(Ф30) **Н — наказание**
Къгър е отхвърлен от всички — от Лили, от Джъмбо Букър, на когото дължи цялата си кариера, от сина си Джъстин:
[Джъмбо Букър на секретарката си]:
„— Не, искам да кажа, че повече няма да разговарям с него. Нито сега, нито когато и да е друг път. Нито по телефона, нито лично. Да му стане пределно ясно, мис Джонсън.“ (с. 341)

(ф31) **С* — сватба**
Макси спечелва завинаги Роко — единствения мъж, когото наистина е обичала:
„— Но аз се промених. През последната година се промених много повече, отколкото през целия си досегашен живот. Научих доста неща, Роко. Открих, че ако работя, стискайки зъби, без да отстъпвам, мога да постигна онова, което искам, по честен път [...] Към никой друг мъж не съм изпитвала такава дълбока, истинска любов. Защо не те срещнах, когато бях по-голяма! Нямаше да бъда толкова невъзможна. Не бих ги направила всичките тези неразумни хлапашки грешки, грешки на разглезено богато момиче.“ (с.349)
[Роко]: „В крайна сметка кого залъгваше — та той я обожаваше... Умираше всеки път, щом се омъжваше за ония смотаняци. Нямаше си никого другиго на тоя свят. Никога не бе имал. Никога няма да има. [...]
— Ти се омъжваш за мен. Завинаги, по дяволите, навеки“ (с. 350)

(Ф30) **Н — наказание**
Лошите сестри са осакатени за цял живот.

(ф31) **С* — сватба**
Вербализирана от гълъбчетата:
„Пантофката прекрасна
за нея не е тясна,
та кръв сега не блика;
той скромната мома
отвежда у дома.“

По такъв начин структурата на двете сравнявани повествователни тъкани придобива следния вид, безспорно доказващ структурно-семантичното им единство

Ще превзема Манхатън:

$i\,e_2\,б\,b\,A_{14} + A_5\,C\uparrow Д\,Z\,Б\,П$ Пр. Сп. О Т Н С*

Пепеляшка:

$i\,e_2\,б \quad A_9 \quad C\uparrow Д\,Z\,Б\,П$ [З Р] О Т Н С*

Анализът може да бъде продължен като се внесат нови детайли в подкрепа на тезата за генетично общия произход на модерния роман и вълшебната приказка, за общата им тъкан, чиито първообраз отвежда към митичното.

И двете героини са **статични**, тяхната реализация е локализирана в рамките на семейното огнище. Преместването в пространството е сведено до пътуване от дома на бащата, през „кухнята", до дома на съпруга.

И в двата текста антагонистът, предизвикващ раздвижването, е мащехата. По отношение на разглеждания роман това твърдение налага обяснение. В началото на разказа отношенията между Макси и майка ѝ са лишени от всякаква сърдечност. Лили е разочарована от дъщеря си и емоционално силно дистанцирана от нея. Именно в този смисъл смятам, че отъждествяването ѝ с мащеха на функционално ниво е допустимо.

> *„Когато Лили разбра за болестта на Тоби, сякаш изостави дъщеря си, която пращеше от здраве. [...] Тогава Макси нямаше три години и в продължение на месеци и години не престана да копнее с цялото си сърце за недостижимата майчина ласка. Лили отдаваше на Тоби цялата си грижовна, властна и тревожна обич.*
> *След раждането си Джъстин също стана обект на изключително обожание. Погълната изцяло от двете момчета, Лили дори вече не се и опитваше да отделя време на дъщеря си, да ѝ чете или да ѝ позволява да се гизди с роклите и бижутата ѝ.*
> *[...] Но Макси никога не престана да изпитва нужда от обичта на майка си. Стремеше се да спечели нейната загриженост по какви ли не неразумни начини.*
> *Никога не се постара да бъде „добро момиче", защото бе разбрала, че колкото е по-послушна, толкова по-малък шанс има да привлече вниманието към себе си. [...] Съвсем отрано престана да се надява да спечели обичта на Лили. Никога не се отказа напълно, но надеждите ѝ ставаха все по-малки, докато накрая ги погреба толкова дълбоко, че престана да я боли." (с. 124)*

Ситуацията в *Пепеляшка* не поставя въпроси. Що се отнася до образа на мащехата, той заслужава някои уточнения. Според Мелетински „образът на мащехата може да възникне само при условие, че бъде нарушена ендогамията, т.е. при сдобиване с невяста от твърде „далеко". Не случайно мотивът мащеха — заварена дъщеря в европейската приказка в някои устойчиви сюжети е алтернативен на мотива за инцестуално преследване на дъщерята от баща ѝ — опит за крайно нарушаване на екзогамията"[19]. На функционално равнище

[19] Мелетински. *Цит. съч.*, с. 373.

мащехата и инцестуално преследващият баща са идентични. Резултатът от техните действия е един и същ — героинята е „задействана", като е принудена да „слезе в кухнята", което се оказва условието, без чието успешно изпълнение по-нататъшната ѝ социализация е невъзможна. Подкрепа на това твърдение намираме у Бетелхайм: „В най-старите варианти на *Пепеляшка*, съперничеството между сестрите отстъпва място на едиповия отказ (девойка е принудена да бяга от баща си, тъй като я желае плътски); баща отблъсква дъщеря си, защото не го обича достатъчно, майка отблъсква дъщеря си, тъй като съпругът ѝ я обича прекалено много."[20] Това ни дава основание да обединим в един корпус *Пепеляшка* и приказките от типа 510 B : *Гъсарката* (*Магарешката кожа*)[21]. Мащехата се явява сдвоеният образ на майката, който поема отрицателния поведенчески знак. Всъщност изискванията на майката са идентични, макар и неконкретизирани — момичето трябва да е „послушно", а това означава да изпълнява възложената му работа. Това ни позволява мисълта, че всъщност мащехата и майката са двете лица на един и същ възрастен женски образ, чиято функция е предаването на традиционните женски ценности. Разбира се на сюжетно ниво дарител е майката, и то след като дъщерята е доказала умението си да работи. В романа *Ще превзема Манхатън* се наблюдава трансформация в образа на Лили — от „мащеха" тя става отново майка = дарителка.

> [след инцидента с Джъстин]: *„Двете жени се прегърнаха, малко странно, с доста повече топлинка, отколкото някоя от тях си спомняше да са го правили от години."* (с. 270)
> [след като Лили „предава" бизнеса на Макси]: *„За първи път в живота си [Лили] я допусна близо до себе си."* (с. 336)

Друг интересен детайл е огнището, с по-късен вариант „бащино огнище". Както посочва Бетелхайм, „огнището в центъра на дома символизира майката. [...] Някога качеството ѝ на „пазителка на огнището" определяло на жената възможно най-високият, най-престижният ранг, който можела да се надява да достигне. Весталките били най-облажаваните жени в Рим. Избирали ги измежду момиченцата на възраст между шест и десет години, т.е. приблизително на възрастта на Пепеляшка, когато слугинства [...] Така невинността, чистотата и закрилата на огнището са били тясно асоциирани. Пепелта се свързва и с траура. [...] Оттеглянето в пепелта е било също така и белег за траур, и това е бил

---

[20] Bettelheim, B. *Цит. съч.*, с. 369.

[21] Даскалова-Перковска, Л., Д. Добрева, Й. Коцева, Е. Мицева. *Български фолклорни приказки. Каталог.* С.: УИ „Св. Климент Охридски", 1994, с. 182. В каталога на българските приказки мотивът е озаглавен „Момата в златния сандък". В тези варианти момата в кухнята **готви** и е разпозната по определен предмет в **храната**, която приготвя за принца. Този елемент може да отведе разсъжденията в интересна посока, но това не е обект на настоящата работа.

Интересно е да отбележим, обаче, че в българските варианти на *Пепеляшка* майката се превръща в крава, защото момичето не е успяло да свърши добре някаква работа — да изпреде в срок определено количество вълна (или си изпуска вретеното на земята, в яма) (цит. по пос. издание), т.е. това е наказание за недобре свършена работа, което на функционално равнище се явява еквивалентно на първоначалното разрушаване на установения ред и обуславящо започването на изпитанията.

За връзката на Пепеляшка и Магарешката кожа като семантично идентични персонажи, вж. също: Belmont, N. „De Cendrillon a Cenerentola : transformation ou avatar?" *Ethnologie française*, XXVIII, 1992, 2, L'Avatar, p. 167-174.

обичай, практикуван от многобройни народи. Тези идеи за чистота и траур, присъстващи в най-старите италиански варианти, както и във френските и немските варианти, изчезват от английските варианти, където името на героинята, напротив, извиква представи за чернота и мръсотия."[22]

Според нас, с развитието на повествователната традиция, постепенно връзката пепел — траур отстъпва място на образа на огнището именно като бащино, символизиращо единството на дома и семейството, съхраняването на фамилните ценности, продължаването на родовата традиция. Точно това присъства в романа *Ще превзема Манхатън*. Макси постига своята пълноценна реализация, тръгвайки от центъра на бащиното огнище, възкресявайки от „пепелта" първото списание на баща си, неговия талисман. Тук трябва да подчертаем дълбоката връзка баща — дъщеря: Закари е единственият, който вярва на дъщеря си, обича я силно и не е разочарован от непокорното ѝ поведение. Една интересна нишка пресича романната тъкан като лайтмотив на силата на бащиния завет:

„Закари Амбървил се влюби в Ню Йорк от пръв поглед. ***„Ще превзема Манхатън, Бронкс и Стейтън Айлънд..."****, си тананикаше той безсмъртната песен [...] Ще превзема Манхатън, о, ще го превзема и ще го запазя, вричаше се той, като вземаше метрото към центъра" (с. 23) [Макси на сутринта, след като е получила списанието от Кътър]:* *„****Ще превзема Манхатън — пееше тя, — Бронкс и Стейтън Айланд"****. После затанцува сама с песента, на която я беше научил баща ѝ." (с. 93)*

*„****Ще превзема Манхатън, Бронкс и Стейтън Айланд"****, пееше Макси, макар от години да знаеше, че песента, на която я беше научил баща ѝ, бе променена, за да подхожда на неговата решителност, тъй като в действителност първите думи бяха „Ще имам Манхатън"." (с. 180)*

И още едно наблюдение. Разбира се, в модерния роман сюжетът е многократно усложнен в сравнение с приказния — чрез разказване в различни пресичащи се времеви пластове, чрез умножаване на вредителствата, перипетиите, изпитанията, забраните и нарушаването им. Видяхме, че функциите б — b (забрана — нарушаване на забраната) в романа са утроени : Макси се жени три пъти неуспешно и междувременно продължава неразумния си празен живот. Обаче всъщност, що се отнася до психологическите характеристики на героите, въпреки опитите да им се придаде известна дълбочина, те са образи-типове. Добрият баща Закари през цялото време си е добър баща, дори извънбрачната му връзка не накърнява образа, а подсилва основното му качество. Злодеят Кътър също не се променя; единственият привлекателен момент в неговия образ – връзката му с Лили, само подчертава злодейското в него, тъй като той е неспособен истински да я обича, а всичко идва единствено от омраза към брат му. Т.е. и в това отношение изграждането на модерния масов роман следва традицията на приказката — образите-типове само подсилват внушението.

*

Остана третият аспект — за психологическата значимост на посланията, които митичната тъкан пренася, за дълбинно човешките ценности и стреме-

[22] Bettelheim, B. *Пос. съч.*, с. 378.

жи, които приказката / масовият роман непрекъснато разиграват. От чисто човешка гледна точка „*Пепеляшка* е разказ за страданията от враждата между сестри, за желанията, които стават реалност, за онеправдания, който е въздигнат, за истинските качества, разпознати и под дрипи, за възнаградената добродетел и за наказаното зло... това е история без заобикалки!“[23] Към митичния първосмисъл за женската инициация се прибавя едно чисто човешко емоционално измерение. Структурата остава непроменена, променя се емоционалноетичното послание. Опозициите нищ / високопоставен, унизен / уважаван, беден / богат, самотен / обичан = завинаги заедно, слугиня / царица маркират емоционалния хоризонт на посланието на *Пепеляшка*, при това с особена сила, дължаща се на пределната начална разделеченост на членовете на тези опозиции и финалното им сливане в две отделни успоредни и противоположни смислови линии :

нищ — унизен — беден — самотен — слуга
и
високопоставен — уважаван — богат — обичан — господар,

бележещи миналото и настоящето (респективно бъдещето) в живота на героинята. Така че напълно се съгласяваме с Бетелхайм, който твърди, че „*Пепеляшка* на братя Грим деликатно внушава на децата следното послание: „Колкото и нещастен да си на моменти — поради съперничеството на братята и сестрите ти или по други някакви причини, можеш сам, като превъзмогнеш нещастието и тъгата си (както прави Пепеляшка, когато от все сърце се грижи за дървото), да наредиш нещата така, че животът ти във външния свят да стане удовлетворителен“.“[24] Жизнената сила на митичната тъкан в основата на вълшебната приказка се дължи на психологическата ѝ достоверност, на това, че „посветителните обреди, макар и така прикрити както ги виждаме във вълшебните приказки, са израз на една психодрама, която отговаря у човешкото същество на една дълбока потребност“[25]; на шлифованата ѝ форма, дължаща се на хилядолетна разказваческа традиция, в резултат на която класическата приказка се оказва един изключително убедителен разказ както за съзнателното, така и за несъзнателното[26]; на свойството ѝ да се обръща към всекиго по типичния си начин на поставяне на „екзистенциалните проблеми ясно и кратко, опростявайки всички ситуации до едно отчетливо и напълно понятно за всеки житейско бинарно противопоставяне и използвайки образи-типове“.

Според Толкин, най-стабилните елементи на традиционните вълшебни приказки са четири: въображението, изцелението, освобождаването и успокояването. Към тези четири елемента Бетелхайм прибавя заплахата от самотата: „ най-голямата заплаха е да бъдеш изоставен, да останеш сам на света, наричана в психоанализата „мъчителната тревога от раздялата“[27].

И тук стигаме до основното според нас в посланието на приказката. Приказката достига смисловия си максимум в щастливия, победен, успокояващ

[23] *Пак там*, с. 358.
[24] *Пак там*, с. 386.
[25] *Пак там*, с. 58.
[26] *Пак там*, с. 325
[27] Tolkien, J.R.R. *Tree and Leaf*. Boston : Houghton Mifflin, 1965. Цитирано по Бетелхайм. *Цит. съч.*, с. 221.

край. В приказки от типа на *Пепеляшка* този край е щастлива женитба. По мнението на Мелетински, „сватбата е по-млад и по-индивидуален ритуал в сравнение с инициацията, с която е свързана генетически, така че частично е вярно и твърдението, че инициацията е ритуален еквивалент на мита (и архаическите форми на приказката), а сватбата — на развитата вълшебна приказка. [...] Приказната сватба, съпроводена с повишаване на социалния статус на героя, представлява своеобразен „чудесен" изход за индивида от създалите се социални колизии, явяващи се във формата на вътрешносемейни отношения."[28]

Погледнато по друг начин, сватбата е ритуал, маркиращ признаването от социума на съюза между мъж и жена. А този съюз има своите много дълбоки психически основания: „*Азът* без *другия* съществува самотно, до каквото и висше ниво да е достигнало неговото съществуване. Това е, което известява щастливият край на вълшебните приказки, когато героят се свързва с партньора на своя живот. [...] Можеш да станеш завършено човешко същество, с цялото богатство на възможностите си, само ако, запазвайки себе си, си способен и щастлив да бъдеш себе си заедно с друг, да постигнеш трайно и стабилно щастие за двама"[29].

Това е. Щастието е за двама. Може би най-дълбинната от човешките потребности. Приказката не се страхува да извади на светло екзистенциалните проблеми и да покаже, че те могат да бъдат разрешени — необходимостта да бъдеш обичан, страхът от самотата, страхът от това да не те смятат за негоден за нищо, любовта към живота и страхът от смъртта — всичко това присъства в емоционално-етичната тъкан на вълшебната приказка. В това е силата ѝ, в този дълбоко хуманен оптимизъм, обогатил с човешко измерение митичната тъкан на архаичните първообрази.

В този си вид тази тъкан продължава и до днес, разбира се до голяма степен несъзнателно, да бъде канава на огромен брой текстове, повтарящи извечния разказ за преодолени изпитания към морално и психическо съзряване, към споделената любов и щастието за двама. А когато историята бъде разказана на фона на много красота, богатство и благополучие, публиката ѝ наистина е неизброима. Нищо чудно. Откакто свят светува човекът винаги се е стремил към красота, богатство и благополучие. И тъй като в реалния си живот рядко ги е срещал, непрестанно ги е извиквал с въображението си — в разкази и ритуали и неуморно е редувал реалност с проекция и идентификация в имагинерното. Така и до днес.

---

[28] Мелетински, *Цит. съч.*, с. 371-372.
[29] Bettelhaim, *Цит. съч.*, с. 410-411.

Анисава Милтенова,
Институт за литература, БАН

ЕРОТАПОКРИСИС: МИТИЧНАТА ТЪКАН И БИБЛЕЙСКИЯТ КОД

Диалогът под формата на въпроси и отговори (по-нататък ще се употребява като синоним и терминът *erotapokriseis*, грц. 'Ερωταποκρίσεις, за означаване на комплекса от жанрови признаци) е една от най-разпространените формални структури на текста в средновековните европейски литератури[1]. Възприето е мнението, че в християнската традиция въпросо-отговорната форма се е утвърдила като особена разновидност на тълковния (екзегетичен и катехитичен) тип текстове, който разяснява най-важните, ключови места от Свещеното писание. Еротапокритическият жанр бива разработван в тази насока от редица прочути раннохристиянски екзегети: Евсевий Кесарийски, Йероним, Теодорит Кирски, Исихий Йерусалимски и др.[2] В средновековните славянски литератури жанрът намира особено добър прием и широко разпространение — още от най-ранния период на старобългарската литература (IX—X в.)[3] до самия край на късното Средновековие (XVII—XVIII в.)[4].

Въпросо-ответните съчинения в източно-православната традиция най-общо се разпределят според своето съдържание и функция в четири дяла:

I. Екзегетично-догматични въпроси и отговори. Те са изградени на базата на тълковни текстове към Евангелието, Псалтира, Апокалипсиса, Песен на Песните, пророческите книги и са създадени от утвърдени църковни автори[5]. В периода на първоначално разпространение и усвояване на християнството

---

[1] Beck, H.-G. *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*. München, 1959, S. 436—438, 444-445, 481, 523, 594—595. Във византийските ръкописи подобни текстове се назовават: ἐρωτήσεις („въпроси"), ἀποκρίσεις („отговори"), πεύσεις καὶ ἀποκρίσεις, („питания и отговори"), ἀπορία καὶ λύσεις („недоумения и разяснения"), ῥήσεις καὶ ἑρμηνείαι („речи и тълкувания") ζητήσεις („търсения") προβλήματα (спорни места), а в латинските questiones, interrogationes, joca monachorum и пр.

[2] Характеристика на жанра и обзор на раннохристиянските автори у: Heinrici, G. „Zur Patristischen Aporienliteratur". In : *Abhandlungen der philologisch-historischen klasse der Königlich Sächsischen gesellschaft der wissenschaften*. Leipzig, 1909, 843—860.

[3] Напр. Симеоновите сборници (т.нар. Изборник от 1073 и Изборник от 1076), създадени през X в. като преводни антологии, в които централно място заемат въпросите и отговорите. Вж. Янева, П. *Текстология и езикови особености на гръцките сборници– извори за Симеоновия сборник (по Светославовия препис от 1073)*. Дисертация за присъждане на научната степен „Доктор на филологически науки". С., 2000.

[4] В сборниците със смесено съдържание и в дамаскините от този период въпросите и отговорите често се включват в съдържанието им: напр. в Тетевенски сб. N 705 от 1792 г., НБКМ; Беловски сб. от XVII—XVIII в. (читалище в гр. Белово); Котленски сборник N 437 от края на XVIII в., НБКМ и др.

[5] Бележити представители на жанра в този дял са Василий Велики, Теодорит Кирски, Максим Изповедник, Теодор Валсамон и др. Вж. Алексеев, А. А., О. П. Лихачева. „Библия". В: *Словарь книжников и книжности древней Руси*. Вып. I (XI—первая половина XIV в.). Л.: Наука. 1987, с. 77.

тези еротапокритични паметници са играли важната роля на пропедевтика (от грц. προ-παιδεύω, обучавам предварително, подготвям), като достъпно „въведение" в проблематиката на Свещеното писание[6].

II. Въпроси и отговори с аскетична насоченост, които се разпространяват в патеричните сборници и в монашеските флорилегии (напр. т. нар. Римски патерик[7]).

III. Въпроси и отговори, които са посветени на каноничното право (напр. в т. нар. сборник Кръмчая Кормчая книга). Те служат за достъпно разясняване на църковните правила, приети на църковните събори, имащи задължителен характер както за клира, така и за миряните.

IV. Въпроси и отговори с катехитичен характер, които в повечето случаи са доста кратки и лаконични. По същността си катехитичният вид диалог най-често е учебен пропедевтичен жанр, който дава възможност в достъпна форма да бъде запознат читателя или слушателя с основите на вероучението и с неговите по-частни детайли. Катехитичният *erotapokriseis* обикновено включва и тълкувания на библейската символика и на иносказанията в Свещеното писание, като в това отношение наследява юдейския алегоризъм. Той въвежда читателя в скрития смисъл на текста, разкрива чрез тълкуване вечните истини, кодирани в него. Могат да бъдат приведени редица примери от III–IV в. за подобен тип съчинения[8]. В Александрия, под влияние на късната гръцка философия, голямо значение придобива алегоричното тълкуване на Стария и на Новия завет. Редица съчинения на християнските екзегети са дали отражение векове по-късно — напр. елементарните алегорични тълкувания на имената на библейските личности (Nomina sacra) от Евсевий Кесарийски, преведени на латински от бл. Йероним, оказали влияние и в славянската традиция[9]. Много често във въпросо-ответните текстове на Ориген, Августин, Григорий Нисийски и други ранни автори тълкуването на символите е насочено към свързване на Стария с Новия завет — символичните значения на имена и събития от Стария завет водят до „разкриване" съдържанието и смисъла на Новия завет. В други случаи, напр. във въпросите и отговорите, приписвани на Василий Велики, Григорий Богослов и/или Йоан Златоуст паралелът е между „знаците" на видимите, сетивно възприемаеми неща, от една страна, и безплътните, невидими, божествени истини, отразени в тях. Всеки отделен елемент от макрокосмоса се пренася и се въплътява в микрокосмоса, като символ на Божието съвършенство.

Катехитичният дял от еротапокритичната литература придобива най-широко разпространение в славянския свят и именно той е обект на изследване в настоящата статия. Той представлява интерес с изчистената си, „оголена" от наслоения структура на текста, която същевременно е нагледен пример за **bricolage**, т. е. за обединяването в едно цяло на различни късчета мито-

---

[6] Алексеев, А. А. *Текстология славянской Библии*. Köln, Weimar, Wien, St.-Petersburg : Böhlau Verlag, 1999, S. 39A41.

[7] Пономарев, Н. *Собеседования св. Григория Великаго о загробной жизни в их церковном и историко-литературном значении*. Санкт-Петербург, 1886.

[8] Вж. капиталния труд: Auber. *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme*. I–IV. 2e éd. Paris, 1884.

[9] Карпов, А. *Азбуковники или алфавити иностранных речей по спискам Соловецкой библиотеки*. Казань: Типография императорского университета, 1877, с. 23-24; Ковтун, Л. С. *Русская лексикография эпохи средневековья*. М.-Л., 1963, с. 161.

творчество (образи-символи, мотиви и представи)[10]. Анализът на формите, в които функционира Свещеното писание в еротапокритичния текст, би могъл да разкрие неочаквани механизми на библейския код и мястото им в митичната тъкан. Без съмнение проблемите тук не биха могли да бъдат изчерпани напълно поради ограничения обем, затова само са набелязани в първоначален вид.

А. НАЙ-ЧЕСТО СРЕЩАНИ ФОРМАЛНИ СТРУКТУРИ НА СЛАВЯНСКИТЕ ТЕКСТОВЕ ОТ ЖАНРА *EROTAPOKRISEIS*.

- въпросо-отговорни единства, които включват пряко зададен въпрос от т. нар. *К* тип с въпросително местоимение кой, що, колко (от колко), къде (от къде), колко. В друга група текстове въпросът с въпросителна дума се предхожда от повелителната глаголна форма рци мн (съответства на грц. εἰπέ μοι; това е много типична форма за латинските текстове — Dic mihi). Към този модел напр. се отнасят славянските съчинения, известни под заглавие *Устроение на (светите) слова от св. Василий, св. Григорий и св. Йоан (Богослов)* (вер. X в.) и *Питания различни и полезни* (вер. XIII—XIV в.) и др.
- буквален библейски цитат (най-често евангелски), който не е въведен с въпросителна дума или друг израз; към него са зададени поредица от няколко въпроса (по тип т. нар. „*К*-въпроси", които започват с въпросително местоимение „кой", „що"), следвани от кратки отговори (понякога въпросите са изпуснати, те се подразбират от отговора). Тази структура се вписва в кръга на кратките тълкувания от катехитичен тип, разпространени във византийската литература[11]. Тук се отнася славянската еротапокритична творба, известна още под условното заглавие *Евангелско сказание и тълкуване*[12] (вер. X в.), която представлява алегорично тълкуване на притчи от евангелския текст.
- популярен библейски символ или топос, чието тълкуване е предадено под формата на мъдро изречение или като загадка / разгадка. Моделът на този тип структури се обяснява като продукт на т. нар. алегореза[13], която по произход е свързана с юдейската тълкувателна традиция и ранното християнство: от опростените учебни тълкувания в синагогите до произведенията на представителите на Александрийската школа от IV—V в.[14]. Скритият мистичен смисъл се разшифрова чрез задаване на въп-

[10] Lévi-Strauss, C. *La pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962, p. 31—32.

[11] Munitiz, J. A. „Catechetical Teaching-aids in Byzantium". In: *ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ. Essays presented to Joan Hussey for her 80th birthday*. Camberley, Surrey : Porphyrogenitus, 1988, 69-83.

[12] Куев, К. *Иван Александровият сборник от 1348 г.* С.: БАН, 1981, с. 392—400.

[13] Според Х.-Р. Яус („Малките поучителни жанрове като литературна комуникативна система". В: *Исторически опит и литературна херменевтика*. Съст. А. Ангелов. С.: УИ „Св. Климент Охридски", 1998, с. 155-156 и прил. таблица) загадката в библейския текст като част от алегорезата е процес на „познаване и разгадаване на duplex sententia (parole couverte—parole ouverte)".

[14] Bacher, B. *Bibelexegese der jüdischen Religionsphilosophen*. Strassburg, 1892 и посочената там литература, както и по-общо: „Аллегоризм". В: *Еврейская энциклопедия*. Москва: Терра — Terra, 1991, I, с. 904—923.

рос (съдържащ външните знаци на нещата) и паралелен отговор (разкриващ истинския им божествен образ). Алегорическото тълкувание търси зад имената тяхната етимология, зад реалните факти и понятия — тяхната аналогия в „небесното царство", зад явленията — Божието откровение и Божията същност. Към формата загадка / разгадка се отнасят голяма част от оригиналните и компилативните въпроси и отговори в славянската (и по-специално — в българската) традиция, разпространени под заглавията: *Разумник* (XI—XII в.), *Слово за небето и земята* (XIII в.), *Въпроси на св. Ефрем върху (казаното) от св. Василий* (XIII—XIV в.), *Изправление за Новия завет* (XIII—XIV в.) и др.

Б. МИТИЧНАТА ТЪКАН НА *EROTAPOKRISEIS* — МОДЕЛИ И РЕАЛИЗАЦИЯ.

Преобладаващата част от въпросо-отговорните текстове пресъздават космогоничния мит, в който е въплътена универсалната връзка между всички елементи от микро- и макрокосмоса. Основните компоненти на митичната тъкан внушават непрекъснатото повторение на космогоничния мит и необратимото съответствие между божествените образци и земните им аналогии. Всемирът — както природата, така и социумът, се възприемат през Средновековието като строго подредена и структурирана универсална система от символи, образи, знаци и алегории, която може да бъде разкрита, разгадана, разтълкувана само за стремящия се да проникне в нея, т. е. от „учещия се". А учителят, както отбелязва Н. Фрай, е човек, който се опитва да пресъздаде предмета в съзнанието на ученика, неговата цел е да го накара да разпознае чрез зададен въпрос онова, което той потенциално знае[15]. Наред с това, ако разменим ролите и учителят е отговарящият, при обяснението на символа или на иносказанието той, стремейки се да даде обяснение чрез уподобяване, дава описание на редица свойства на предметите (понятията, явленията). Оттук един от водещите принципи в разглежданите съчинения е *принципът на симетрията* в хоризонтален и във вертикален план. Произтичащ от стремежа да се каталогизира вселената, този архаичен принцип се наблюдава на различни нива: от композицията до стилистиката и ритмо-синтактичната организация на текста.

От своя страна симетрията в нейното хоризонтално измерение предпоставя наличието на „огледални" модели. Тези модели са особено отчетливи в съчинението *Евангелско сказание и тълкувание*, в което структурата „цитат / тълкуване чрез въпрос и отговор" представлява трансформиране на миметическия образ в духовно нравствен образ. В християнското богословие подобен тип текстове се базират на гносеологическата теза за „образа" и „подобието" — образът се възприема като своеобразен „път" към божествената идея. Огледалните модели често се използват за съпоставка между Стария и Новия завет. Снемането на „покривалото" (Стария завет) и виждането „с открито лице, като в огледало" на Господнята слава чрез Новия завет е формулирано от ап. Павел (2 Кор. 3:15—18). В разглежданите въпросо-отговорни съчинения

[15] Фрай, Н. *Великият код. Библията и литературата*. С.: Гал-Ико, 1993, с. 11—12.

обаче по-скоро може да се говори за много архаични плеонастични модели, присъщи на алегоричното тълкуване на текста, отколкото за пряка връзка с цитирания текст и изобщо с апостолските постулати.

Моделът на *световното дърво*, въплъщаващ средновековното схващане за историчност, е друга метаморфоза на митичната тъкан в *erotapokriseis*. Бидейки ос на света, в световното дърво се пресичат и наслагват Небето, Земята и Ада[16], то се явява доминанта, която определя организацията на вселенското пространство във вертикален план. Въпросите и отговорите от този вид са композирани като изреждане на елементи, които са породени един от друг, или са разположени един под / над друг. Гатанките за природните явления и за космическите елементи в *erotapokriseis* представляват част от схемата на световното дърво, възсъздавайки разпределението или постепенното възникване на цялото, състоящо се от много вертикално разположени части[17]. Съчетавайки вертикалата с хоризонтала, таксономичната същност на текстовете включва освен това каталози от имена-символи (на Отеца, Сина и Светия Дух, на тетраморфите (образите на четиримата евангелисти сравнени с животни) и др., както ще видим по-нататък.

Неотменно във въпросите и отговорите с космогонично съдържание се използват и *числовите модели*. Е. Касирер нарича числото „третият велик формален мотив, който управлява изграждането на митическия свят"[18]. Числовите модели имат основание в Свещеното писание, интерпретирано в съчиненията на патристичните автори (напр. от св. Василий Велики в неговия *Шестоднев*). Богът-Творец е „наредил всичко с мяра, брой и тегло" (Прем. 11:21) и е преброил „дори дъждовните капки" (Йов 36:27). Въпросите и отговорите „кодират" в числови символни формули всички градивни и разрушителни стихии, статичните и динамичните характеристики на видимия и невидимия свят. Това „кодиране" е проява на силния афинитет към класификация на „елементите" на видимата и невидимата вселена, числовата символика в *erotapokriseis* не е просто средство за структуриране на текста, а се схваща като същностен пространствено-времеви образ на космоса, разбиран и в профанен, и в сакрален смисъл. В нея се моделират не само числови последователности, но географските посоки, четирите годишни времена, частите на денонощието и пр.[19]

В. ВЪВЕЖДАНЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА БИБЛЕЙСКИЯ КОД[20]

Разбирането и интерпретацията на библейския текст по традиция се свежда от християнските екзегети до четири семантически подхода: исто-

---

[16] Елиаде, М. *Митът за вечното завръщане*. С.: Христо Ботев, 1994, с. 20—21.

[17] Топоров, В. Н. „О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией „мирового дерева"". В: *Труды по знаковым системам*, 5, Тарту, 1971.

[18] Касирер, Е. *Митът. Философия на символичните форми. Т. II. Митическото мислене*. С. : Eurasia Academic Publishers, 1998, с. 204.

[19] Милтенова, А. „Числови модели в южнославянски средновековни *Erotapokriseis*". В: *Безсмъртната вселена. Сборник, посветен на 90-годишнината на Клод Леви-Строс*. С.: Карина М, 1998, с. 51-61.

[20] Тук понятието се използва според дефиницията и илюстрацията в: Фрай, Н. *Великият код. Цит. съч.*, с. 52.

рически, алегорически, аналогически и етиологически[21]. В жанра *erotapokriseis* се срещат и четирите подхода, които се преплитат, наслагват и редуват в мозаечна структура. В предварителен вид тук могат да бъдат изведени някои формални особености, характерни за функционирането на библейския код в отделни творби с катехитичен характер, които са показателни не само за старобългарските текстове, но и за цялата византийско-славянска традиция.

1. Библейският код е въведен чрез тълкуването на определен библейски цитат. За да се „отключи" скритият смисъл на библейският цитат, той е поставен в метонимна парадигма, насочена към постулиране на основни християнски истини, към подчертаване на универсалната и всеобемаща роля на Христос, на апостолите и на християнската вяра въз основа на Новия завет. Ето два примера от съчинението, известно под заглавие *Евангелско сказание и тълкувание*:

Є Прⷭ. Чл҃къ нѣкто сѣхождаашє ѿ ієр҃ма въ ієрихѡнъ и въ разбоиникы вѣпадє. иже бивше и съвлькше. и wставившѫ и елѣ живѣ. (Лк 10:30) сказа҃. Кто есть чл҃къ. адамъ. а ієр҃мъ ран. а ієрихѡнъ миръ. а ѩзвы. грѣси. а разбоиницѣ дѣаволъ. а ієрей мѡисй. а самарѣитинъ хс҃. а масло и вино сто҃е тѣло и кръвь чьстнаа. га҃ нашего іу҃ ха҃ а гостиинникъ есть стын а҃пл҃ъ павелъ. а гостиинница цр҃кви. а пѣнязи. новын и ветхын завѣт҃. А еже р҃е егда възвращѫ са въздам҃ ти. второе пришествие. егда въздамъ рече комѹждо по дѣлѡмъ его.

єв. Чл҃къ нѣкто нзыде наѧти дѣлателѣ въ виноградъ свои. (Мт 20:1) сказа҃. Кто есть чл҃къ. бг҃ъ. а виногра҃. миръ. а дѣлателе сѫтъ а҃пл҃н. а кто пришедын въ аі҃ ча҃. матѳен. причетиикъ. ві҃ мь а҃пл҃ѡмъ.[22]

Както се вижда, цитатът в първия пример (притчата за добрия самарянин) е последван от поредица въпроси към думите: човек, Ерусалим, Ерихон, рани, разбойници, йереи, самарянин, масло и вино и т. н., като те са успоредени чрез спомагателния глагол съм в 3 л. ед. ч. с Адам, рая, видимия свят, дяволите, греховете, Христос, тялото и кръвта Христова и т. н. — с други думи, притчата е изтълкувана като метафора за първородния грях, изкупен окончателно от Христос, и оттук — като пример за тържеството на Новия завет над Стария в смисъла, вложен от ап. Павел (1 Кор. 11:25 и 2 Кор. 3:6). Същата метафорична парадигма добре личи и в пример (2), където притчата за наетите работници в лозето е паралелизирана с приемствеността на Христовото учение от апостолите и присъединилия се към тях ап. Матей. В друга част от тълкуванията, засвидетелствани в същото съчинение, библейският цитат започва с фразата: Вн҃вн са цр҃тво нб҃сное. Доктриналното предназначение на подобен библейски код е да илюстрира афоризма от Евангелието: „царството Божие е вътре в нас" (Лука 17:21), който е един от най-важните постулати на вярата. С цел убеждение, утвърждаване във вярата, притчата бива „преведе-

[21] S. Augustinus. De Genesi ad literam. — PL, 34, col. 245—485 (imp. 2, 5).

[22] Цитирам по Иван Александров (Лаврентиев) сборник от 1348 г., български по произход. Вж. Куев, К. *Иван Александровият сборник от 1348 г. Цит. съч..*, с. 397—400. Съчинението е компилация с грц. източник преработка на въпросите и отговорите, приписвани на Атанасий Александрийски под заглавие: Ῥήσεις καὶ ἑρμηνεῖαι παραβολῶν τοῦ ἁγίου εὐαγγελίου в PG (28, 1857).

на“ и „обяснена“ по най-опростен начин — както отбелязва Н. Фрай – под формата „това е онова“[23] — от абстрактното към конкретното. Метафората в случая не е езиков орнамент, а е механизъм на християнската епистемология, намерил адекватна форма в огледално построеното тълкуване.

2. Библейският код е въведен чрез цитат като тематичен ключ на цялото произведение. Така например еротапокритичната творба *Устроение на (светите) слова* започва не с въпрос, а с цитат от евангелския текст, въведен с подбудителен императив:

> гргоръ рѣ: Рцн мн л҃. словесь ѡ҃ еѵаггліа. васн рѣ. а нсконн бѣ слово. в. н слово бѣ ѳ҃ ба. г. н бь бѣ слово. д. се бѣ нсконн ѳ҃ ба. е. вса тѣмь быше. ѕ. н безъ него ничесоже не бысть иеже бысть. ѕ. въ томь животь бѣ. н. а животь бѣ свѣть чавкмь. н свѣть въ тьмѣ свѣтить се. і. н тьма іего не іеть.

Началото на Евангелие от Йоан (Йо 1:1—5), което се цитира тук, се чете на Пасха и представлява възлов текст за християнската религия по отношение въплъщението на Словото и същността на Бога. Изискването тук „словата“ (т.е. ключовите фрази) от Евангелието да са десет на брой, може да се обясни със сакралната символика на числото 10, което означава едновременно „начало“ и „край“, пълна завършеност на статичните и на динамичните характеристики на света. Според Григорий Богослов десетицата е най-съвършеното число, което изразява познанието за Създателя и за неговото творение[24]. Без съмнение цитатът и неговото място играят ключова роля за цялото произведение — като осмисляне на заглавието Ѳстроенніе словесъ — т. е. вместилище на Словото (грц. λόγος), идентично с християнския Бог. По-нататък в съчинението няма преки библейски цитати. Вторият и третият по ред въпроси в *Устроение на (светите) слова*, отново са опосредствани от подбудителния императив рцн мн; в единия случай се пита къде са написани евангелията и кои са символите на четиримата евангелисти — Матей, Марко, Лука и Йоан — херувим, лъв, телец и орел[25], а във втория се изреждат най-употребяваните епитети, с които се наричат Синът, Отецът и Светият Дух. С други думи — проповедникът илюстрира Благовестието — откровението, което Бог изпраща за спасението на човешкия род — свързано с „четеровидните“ животни. Те са аналогични с четири определени дейности на Христос, намерили съответен израз във всяко едно от евангелията, както и с четирите завета (на Адам до потопа, на Ной след потопа, на Мойсей и на Христос)[26]. Присъствието на имена-

[23] Фрай, Н. *Великият код. Цит. съч.*, с. 82—83.

[24] Петканова, Д. *Средновековна литературна символика*. С.: Вѣчъ, 2000, с. 57.

[25] Тълкуването на т.нар. тетраморфи тук има паралел в съчинение, приписвано на Епифаний Кипърски, вж. Nelson, R. *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*. New York, 1980, 7—8.

[26] Символиката е следната: лъвът означава Божията действеност, господство и царска власт, описани от св. Йоан; телецът е знак за Неговото свещеническо достойнство, намерило израз в евангелието от св. Лука; лицето на човек (херувим) означава неговото явление в света като човек, описано най-подробно от св. Матей; орелът означава, че в Него обладава Светия Дух, доминантата на евангелието от св. Марко. Тетраморфите са тълкувани от мнозина автори с различни варианти в съотнасянето на символите и четиримата евангелисти. Най-разпространено в славянските литератури е тълкуването на Ириней Лионски (130/140—202/203) в съчинението му *Против ересите* (вж. PG, 7, col. 887—888). За голямата популярност в средновековното изкуство (първите изображения на тетраморфите са от V в.) допринася бл. Йероним (341—420). Вж. Лозанова, Р. „Бе-

та на Сина, Отеца и Светия Дух пък постулира трите ипостаси на Св. Троица заедно с най-употребяваните метафорични епитети, с които те се назовават. Бог се назовава атрибутивно, защото стремежът е не да се опише някакво качество на Бога, а чрез него да се нарече самият Бог, т. е. качеството функционира като име — Той е Милостив, Милосърден, Могъщ, Свят, Камък, Скала и т. н. Известни са случаите, в които Божиите имена имат магична предпазваща функция, когато те се използват като амулет[27]. В случая изброяването на имената на Отеца, Сина и Св. Дух (което се среща и в гръцките текстове) е аргумент за цяла поредица от следващи въпроси и отговори, в които именно името играе водеща роля. Т. е. каталогът от имена на библейски лица, характерен за формата и съдържанието на еротапокритичното съчинение *Устроение на (светите) слова,* се предпоставя чрез „образец" от многочленен списък от сакрални номинации, вероятно взет от анонимния съставител от друго съчинение.

3. Библейският код е скрит във формата на въпрос-загадка / отговор-разгадка. Тук липсва пряк библейски цитат, но той е съществувал имплицитно като хоризонт на очакване за питащия[28]. Понякога загадката се въвежда с въпросителен израз от типа що е, но много често е поднесена направо. Въпросът е формулиран по такъв начин, че загадката има предварително известен отговор, съдържащ се в символиката на поставеното условие. Целта е да се провери доколко запитаният е в състояние да проникне отвъд символиката на условието и да отгатне съдържанието на мястото от Свещеното писание, което се визира. Загадката / разгадката обикновено са структурирани на основата на синонимния паралелизъм, при който единият член на опозицията остава един и същ, докато другият има значение, различно от първоначалното, въведено чрез заместване или допълване. често в опосредстващият елемент се използва числова символика. Това може да се илюстрира със следните примери:

(1) вьпр҃о. что҃ е҃ дв҃ѣ мора, н е҃ зємлын. ѡ҃вѣ҃. дв҃ѣ рнвѣ ѡ҃ мора н е҃ хлѣвь ѡ҃ зємлю. (По Лука 9:16).

въпрос:	дв҃ѣ мора	е҃ зємлын.
отговор:	дв҃ѣ рнвѣ ѡ҃ мора	е҃ хлѣвь ѡ҃ зємлю.

(2) что҃ іе҃ гра҃ стон н пв҃ кь нємоу҆ маль іе҃. ѡ҃вѣ҃. гра҃ іе҃ ран а пв҃ праведнн҃. (По 3 Ездра 7:9).

въпрос:	гра҃ стон	пв҃ кь нємоу҆ маль іе҃.

лежки върху миниатюрата „Видението на пророк Исая и пророк Йезекиил" от Томичевия псалтир". *Старобългарска литература*, 31, 1999, с. 92—96.

[27] Измирлиева, В. „72 и числовият код на Творението в предхристиянската традиция (исторически екскурс)". В: *Медиевистика и културна антропология. Сборник в чест на 40-годишната творческа дейност на проф. Донка Петканова*. С.: Мнемозина, 1998, с. 171—178; Иванова, Н. „Абагар (1651) на Филип Станиславов в южнославянски контекст". *Старобългарска литература*, 31, 1999, с. 124—125.

[28] Терминът тук се употребява в смисъла, дефиниран от Яус, Х.Р. „Поетичният текст в смяната на хоризонта на разбирането". В: *Исторически опит и литературна херменевтика. Цит. съч.*, с. 210-211 (статията е преведена от А. Ангелов от: „Der poetische Text im Horizontwandel des Verstehens". In : Jauss, H.R. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt/München : Suhrkamp Verlag, 1982.).

отговор: гра ꙗ҆ ран пⷭ҇ праведнн.

(3) вьпро, что ꙗ҆ два стоꙗста н гласта, а вї дндлꙗхоу се. ѡ҆вѣ, гла ї҆с н самаранння. а вї, а҆плы дндлꙗхоу се. (По Йоан 4:27)

въпрос: два стоꙗста н гласта вї дндлꙗхоу се.

отговор: гла ї҆с н самаранння вї, а҆плы дндлꙗхоу се

Значението на загадките е обосновано в Стария завет, напр. в Притчи 1:6: „за да разбира притча и дълбока реч, думите на мъдреците и техните загадки". Те съдържат елементи, които ги доближават както до притчата, така и до мъдрото изречение. Така напр. сравнението на Йерусалим с котел в Книга на пророк Йезекиил (24:3—14) е по-близо до притчата, а описанието на старостта в Еклесиаст (12:2—6) в мъдри изречения по образност може да се определи като загадка. Някои текстове напомнят гатанките на сфинкса, т. е. имат съдбовно значение; добре известна е гатанката, която задал Самсон (Съдии 14:10–18) и произтеклите от това събития. Загадките като част от *erotapokriseis* имат дидактична цел — предназначени са чрез тях да се докаже пригодността на отговарящия да влезе в обществото на посветените в християнската вяра, т. е. че той има достатъчно знания за библейския (предимно евангелски) текст.

И така, в моделите на библейския код в еротапокритичните паметници прозира принципът на „скрития" каталог от библейски имена и символи, от една страна, и от друга „алегорическото разгадаване" на скрития в Свещеното писание смисъл. И в единия, и в другия случай библейският код действа по принципа както на метонимията, така и на опростената метафора (често чрез свързване на две колкото подобни, толкова и несъвместими същности). Основна стилистична фигура е синонимният паралелизъм — подобието, съпоставянето и контраста. Така в средновековния еротапокритически жанр с неочаквана отчетливост и сила прозират изходните схеми на риторическите похвати от античността и древния Изток, а библейският код е облечен в една много старинна предхристиянска форма. Вероятно причината за това се корени в природата на митичната тъкан в *erotapokriseis*, която със своите архаични пространствено-времеви модели предпоставя функционирането им в аналогични хоризонтални и вертикални структури. Популярни в славянското Средновековие като пропедевтически жанр за усвояване и упражняване в християнската вяра, въпросите и отговорите са пресечната точка между сакрален символ и сетивно-образното му възприемане, между универсални форми на митичната тъкан и библейския код.

Мая Иванова
Кирило-Методиевски научен център

РИТУАЛ И ТРАНСФОРМАЦИИ НА МИТА В ПРОСТРАННОТО ЖИТИЕ НА СВЕТИ КОНСТАНТИН ФИЛОСОФ

Исторически обусловеният сблъсък между езичеството и християнството и разноречието на културните системи е сюжетна матрица в една голяма част от средновековните текстове, независимо от мястото на написването им. Най-старото българско агиографско произведение, възникнало в края на IX в. — Пространното житие на св. Константин-Кирил Философ (по-нататък ще го наричам само Житие на Кирил) не прави изключение. В настоящата работа насочвам вниманието си само върху екземплума, вграден в гл. XII[1]. Пасажът е засвидетелстван не само във всичките 66 запазени цялостно преписи, а се среща и като извадка, т. е. като наратив със собствена значимост, в рамките на други макрожанрови структури[2].

В екземплума е описано (с детайли, които са изключително любопитни за нас) предхристиянско култово почитание пред дъбово дърво, в което вземат участие единствено мъже.

> *„Във фулското племе имаше един голям дъб, сраснал с череша, под който извършваха обреди. Наричаха го с името Александър и не позволяваха на жени да пристъпват нито към него, нито към обредите“*[3].

В диалога с тази тайна мъжка общност Константин Философ успява да убеди присъстващите в несъстоятелността на техните действия, като предлага друга форма на ритуално поведение: поклонение пред Евангелието, свещи и песнопения, отричане от „ненужната вещ“ — дървото чрез посичането му и превръщането на езическото обредно място в християнски олтар.

Изследователите, които са се стремили да узаконят Житието на Кирил като исторически извор, са положили усилия да изяснят етнографски пробле-

---

[1] Позволявам си подобна жанрова класификация, тъй като посоченият пасаж функционира точно като такъв спрямо целостта на Житието и отговаря на определенията, използвани от Г. Ленхоф („риторичен указател, използван в наративните форми като илюстрация на аргумента“, определение, формулирано всъщност от Аристотел в неговата *Реторика*), вж. Lenhoff, G. „Problems of Medieval Narrative Typology : The Exemplum“. In : Seemann, Kl.-D. *Gattung und Narration in den älteren slavischen Literaturen*. Veröffenlichungen, N° 64, Wiesbaden : Otto Harrassowitz, 1987, p. 109 и Ж. Льо Гоф („кратък, представян за достоверен (=исторически) разказ, вмъкван в изложението (най-общо проповед), за да бъде убедена аудиторията чрез едно спасително поучение“), вж.: Льо Гоф, Ж. *Въображаемият свят на Средновековието (есета)*. С.: Agata-A, 1998, с.130 и бележка 3 на с.150.

[2] Сведения за такива самостоятелни части от Житието на Кирил (ЖК) дават съставителите на академичното издание на съчиненията на Климент Охридски. Вж. *Климент Охридски. Събрани съчинения*. Т. 3, С.: БАН, 1973, с. 50.

[3] Всички цитати са дадени в превод на новобългарски по цитираното издание : *Климент Охридски. Цит. съч.*, с. 135.

ми като локализацията на град Фул, където се развива действието и определянето на етническата принадлежност на фулското племе[4].

В мащабния труд на Фр. Дворник върху пространните жития на Кирил и Методий е отделено място на въпроса за свещените дървета и за наличието на култови практики, свързани с тях, сред различни народи, особено сред малоазийските и кавказките племена[5]. Целта обаче е да се докаже, че „инцидентът във Фул" е исторически достоверен, а не е плод на агиографско въображение. В отделни публикации известният български медиевист Ив. Дуйчев също излага полемичния диалог на ясно разграничените в епизода митологични системи, но главно избира текстологичния подход, за да обсъди проблема около именуването на дъба като „Александър"[6].

Едва В. Топоров конкретизира наблюденията си само върху миторитуалния комплекс на фулската общност, обръщайки внимание на детайли, които предполагат близост на мотива за дъба с мита за Гръмовержеца и за въвеждането на доминиращата мъжка тема, комплицирана от появата на женския елемент (дъб, сраснал с череша)[7]. Мотивацията на Топоров да търси връзката на фулските миторитуални конструкции като реализация на елинската митология е основана върху предположението, че поради географското местоположение на град Фул (въпреки липсата на категорична яснота), племето е било гръкоезично. Културната потопеност на съвременното съзнание в митологични системи от различен порядък отчита безпроблемно универсалността на мотива за дъба. В случая обаче е функционално позиционирането на символа в старозаветните текстове.

До появата на книгите на пророците, дъбът многократно е посочван като център на важни и свещени събития, като ос на света, в която са проектирани енергиите между космическите зони небе-земя-хтоничен свят. Нека припомним с конкретни примери, които да илюстрират функционалната многопосочност на митологичния сюжет:

1. Корените на дъба са място, в което могат да се заключват тайни. Такива, които никога не трябва да бъдат събуждани, както е в Битие 35:4 — Яков съгражда жертвеник на Бога във Ветил, но преди да направи това, събира от хората си всички чужди богове (т. е. всички идоли — б. м.), закопава ги под дъба „*и ги остави неизвестни дори до ден днешен*". И такива (тайни), които вечно трябва да се помнят — след военните подвизи и успехи, Исус Навин сключва отново завет между народа си и Бога и записва всички изречени думи в Книгата на Завета Божий. „*И* като *взе голям камък и го тури под дъба, който е до светилището Господне*" (Исус Навин 24:26).

---

[4] Васильев, А. А. „Готы в Крыму". *Изв. Гос. Академии истории материальной культуры*, т. V, с. 211; Кропоткин, В. В. „Из истории средневековнаго Крыма". *Советская археология*, т. XXVIII, 1958, с. 198-218; Якобсон, А. Л. „К вопросу о локализации средневекового города Фуллы". *Советская археология*, XXIX-XXX, 1959, с. 108-113; Флоря, Б. Н. *Сказания о начале славянской письменности*. М.: Наука, 1981, 122-123; Dvornik, Fr. *Les Légendes de Constantin et de Méthode vues de Byzance*. Prague : Orbis, 1933, p. 206.

[5] Dvornik, Fr. *Les Légendes... Op. cit.*, p. 206.

[6] Dujcev, I. „Zur literarische Tätigkeit Konstantins der Philosophen". *Byzantinische Zeitschrift*, XLIV (1951), S. 105-110; Дуйчев, Ив. „Към тълкуването на пространните жития на Кирила и Методия". В: *Хиляда и сто години славянска писменост, 863-1963. Сборник в чест на Кирил и Методий*. С.: БАН, 1963, с. 103-104.

[7] Топоров, В. Н. *Святость и святые в русской духовной культуре*. Т. I, М.: Наука, 1995, с. 121-125.

2. Дъбът е място на откровение. Под неговата корона се изричат небесни послания, както е в току-що посочения текст. Друг такъв пример откриваме в Съдии 6:11 — по време на трудното съжителство между израилтяни и другоплеменни народи в Ханаанската земя, срещата на Гедеон с Ангела се извършва под дъбово дърво; под същото това дърво Гедеон възнася благодарствените си дарове (Съдии 6:19).

3. Дъбът е място на акумулиране на сила и на извършване на инициации. Авимелех е въздигнат за цар под дъба, под който Яков заравя чуждите богове, под същия дъб свещенодейства и Исус Навин (Съдии 6:9). По време на битка, също според сведенията на Книга Съдии, се говори за дъб, наречен Меоним (9:37). Целият разказ за израилския цар Саул, предаден в книга Царства 1, е свързан със събития, които се извършват под дъбово дърво: преди да разгромят филистимците, израилтяните си правят стан в дъбовата долина (17:2, 17:9, 21:9), Саул събира сили в Гива под дъба на хълма (22:6), Саул, след трагичната си гибел, намира покой под дъба в Иавис (31:13).

4. Следователно дъбът е и врата между световете. Душата минава през ствола и короната на дървото и отлита в небесните селения, докато тялото остава да лежи под корените, както е според Царства 1 (31:13), Летописи 1 (10:12). А още в Битие (35:8) се разказва как Ревекината кърмачка също е погребана под дъб, който самият Яков поради скръбното събитие назовава плачи-дъб.

5. Но дъбът е и място, на което Господнята сила може да осъществи справедливо наказание. В Царства 2 (18:9, 18:10, 18:14) се разказва за Авесалом, изправил в битка израилския народ срещу баща си Давид, следното:

> *„Авесалом се срещна с Давидовите слуги; той яздеше на муле. Когато мулето се вмъкна с него под клоните на един голям дъб, косата на Авеселома се заплете в клоните на дъба, и той увисна между небето и земята...“.*

Едва при Исая и другите пророци (Даниил и Осия) парадигмата се сменя и окончателно се поставя знак за равенство между дъбовото дърво и идолопоклонничеството. Отстъпниците и грешниците ще бъдат

> *„посрамени зарад дъбравите, тъй много желани..., защото вие ще бъдете като дъб, чийто лист е опадал, и като градина, в която няма вода.“* (Исая 1:29-30)

и гневът Господен ще бъде насочен

> *„против всички кедри ливански, високи и величави и против всички дъбове висански“* (Исая 2:13).

Цялата гл. 44 от Исая описва идолопоклонническите действия, възмутителни с това, че не оразличават сакрално от профанно:

> *„Част от дървото изгаря в огън, с другата част вари месо за ядиво, пече си печено и яде до насита, а също грее се и казва „хубаво сгрях се, усетих огън". А от остатъците прави бог, свой идол, покланя му се, пада ничком пред него и му се моли и казва: „спаси ме, защото си мой бог". Не знаят, нито разбират: Той им е затворил очите, за да не виждат, и сърцата им, за да не разбират. И не взима това на сърце то си, нито има дотолкова знание и разум да каже: „половината му*

изгорих на огъня...; а от остатъка му нима ще направя гнусота? Нима ще се кланям на къс дърво?"

За същото и с не по-малък драматизъм говори Осия (гл. 4). Основният мотив и при него е този:

„*Изтребан ще бъде моят народ, защото му знание не достига... Моят народ пита дървото си и неговият жезъл му дава отговор...*"[8]

От една страна, като християнски апостол Константин Философ отлично е познавал тези текстове и е разбирал тяхното послание, а от друга, като обучен в античните науки и изкуства, е съзнавал силата на предустановените парадигматични култови жестове, аргументирани от фулските мъже по следния начин: „*Ние не сме почнали да вършим това отсега, а сме го приели от нашите бащи*", което би трябвало да означава — защо ни е нов начин на почитание и нов Бог, когато нашият е изпитан многократно, помагал ни е всеки път, „*когато сме имали нужда от дъжд, или от нещо друго*". Затова в словесното си послание Философът е категоричен, но и изключително внимателен. Както точно го формулира Топоров, става въпрос за „скрито увещание, с почти нулев упрек"[9]. Работейки за трансформациите, които трябва да се извършат в идейният свят на менталното и едва тогава да се осъществяват като ритуална практика, имайки модела в посочените пророчески текстове, Константин постепенно превръща мощния символ „дъбът" в обикновена вещ. Неговите функции са сведени само и единствено до битовата употреба („*дървото, което е предназначено само за огъня*"), но в същото време впечатлителността на природния човек е активизирана чрез визията за могъщото наказание („*... вие, които се кланяте на такава нищожна вещ като това дърво, което е предназначено за огъня, как ще се избавите от вечния огън?*").

Всъщност Константин Философ чрез действията си разтваря кръга на племенното митично време, превръщайки го във векторна права, като призовава към новоначалие и категорично запрещава пътя назад не само словесно, но и чрез действие: „*И тъй като ги убеди с блага думи, накара ги да отсекат дървото и да го изгорят*". И както във вербалността, така и в поведенческата жестовост, Философът следва модел, вече зададен в старозаветното. Според Книга Съдии (гл. 6) Ангелът призовава Гедеон да разруши жертвеника на Ваал, да отсече свещеното дърво и на новосъградения от него Господен олтар да принесе всесъжение върху цепениците от това дърво. В историята от Кириловото житие присъства и една нова знаковост — самият Константин нанася символично ритуалните 33 удара като свидетелство за приобщеността му към Сина Господен Исус, след което старейшината на фулското племе по своя воля се покланя и целува Светото Евангелие. Несъмнената правота на тези действия е доказана свише чрез напоителния нощен дъжд, който идва в отговор на съмненията на поклонниците, изказана в началото: „*Ако някой дръз-*

[8] Дж. Фрейзър е използвал мрежата от библейски цитати, за да представи различното отношение към дъбовото дърво в Стария завет като към свещено място („[...] в по-ранните периоди свещените дървета са играели важна роля в народна религия и самият Яхве е бил тясно свързан с тях") и като към езическо място („[...] в по-късни времена в Израил таченето на дъбове пророците са осъждали като езически обред [...]"). За английския етнолог тези наблюдения са вградени в принципно различен етнографски разказ за почитането на свещените дървета в Палестина. Вж. Фрейзър, Дж. *Фолклорът в Стария завет*. С.: ОФ, 1989, с. 347-350.

не да направи това (т. е. да посегне върху дървото — б. м.), *ще го сполети смърт, а ние няма да видим вече дъжд докрай*".

Коментираният екземплум определено носи характера на убедително спасително поучение. Той ясно показва езическия ритуал като изпразнен от съдържание и изолиран от господстващия дух на християнското време. Истинското му послание придобива завършеност, едва когато съпоставим събитията във Фул със събитията след 862 година, годината, в която Константин Философ създава азбуката за моравците. До този момент за вече покръстените славяни християнският обред е действие също толкова нелегитимно, колкото и езическото поклонение. Зададено по силата на вече нова традиция, това действие остава непонятно, защото в него се повтарят неразбираеми (макар и в същността си свещени) думи. Изнамирането на графична система и интелектуалното усилие на Философа чрез нея да бъде изписано, а по-късно и съзнателно изговорено, литургичното **нсконн бѣ слово** е жест, равнозначен на пророческия акт на посичането на езическото безсъзнавано със силата на евангелския дух.

[9] Топоров, В. Н. *Цит. съч.*, с. 124.

Димитринка Димитрова-Маринова,
Институт за литература, БАН

КОСМОГОНИЧНО-ЕСХАТОЛОГИЧНИЯ ЦИКЪЛ В СТАРОБЪЛГАРСКАТА КНИЖОВНА ТРАДИЦИЯ И В БЪЛГАРСКАТА ТРАДИЦИОННА СЛОВЕСНОСТ

(проблеми на ресакрализацията и християнската номинация)

Космогонично-есхатологичният цикъл е основен за всяка развита митология. Митовете[1] за сътворението на земния свят и човека и техния свършек не винаги вървят паралелно в рамките на едни и същи текстове, но те винаги се възприемат като тематично свързани и взаимнообуславящо се. Представата за цикличността на земното битие (в рамките на календарната година, или в по-голям отрязък на време) е основно и сюжетообразуващо в сакралните текстове на почти всички митологии и религии[2]. Нещо повече — то има философско-концептуална функция по отношение характера на съответната митология (политеизъм, дуализъм или монотеизъм) и структуроопределяща роля — по отношение възприемането на времето в съответната религия (спираловидно развитие — в индуистката религия, или линейно развитие — в юдео-християн-

---

[1] Митът е обект на изследване в трудовете на почти всички известни етнолози, фолклористи и дори психоаналитици от края на XIX и XX век. Определенията, които се дават на това понятие, са разнообразни и многоаспектни. В настоящото изследване приемам като базисно определението на Мирча Елиаде в книгата му *Аспекти на мита*:

«Le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans des perspectives multiples et complémentaires [...] Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des «commencements» [...] C'est cette irruption du sacré qui fonde réelement le Monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui.» (*Aspects du mythe*, Paris: Gallimard, 1963, p. 16-17).

Възникнали в дълбока древност, митовете непрекъснато се променят и взаимозаменят, но основните сюжетообразуващи мотиви, които са заложени в най-примитивните варианти, остават живи до съвременността. В първобитното общество митът може да битува като представа, съдържаща се в ритуала, или в наративна форма, т.е. той е важна съставна част на ритуала. Това обуславя трансформирането на митовете в химнична поезия през един сравнително ранен етап, когато са се формирали съответните обредни комплекси. Този процес създава редица затруднения пред изследователите на античните митологии, както и пред опитите за реконструкция на индоевропейските митологии, съхранени в съответните епически произведения (най-ярък пример за това са различните интерпретации на космогоничния мит в *Библията*: *Битие* 1- 3; *Ездра* 6:36-54; 16:55-63; *Псалтир* 103. Що се отнася до отражението на славянския космогонично-есхатологичен мит в коледния епически цикъл, вж.: Добрев, Ив. *Произход и значение на праславянското консонантно и дифтонгично склонение*. С.: БАН, 1982, с. 41-214). Същевременно митовете продължават да битуват и в наративна форма паралелно с епическата песенна традиция, и вероятно са били усвоявани от неофитите по време на инициационния период. Техен наследник в късната фолклорна традиция са някои наративи, които, макар и до голяма степен десакрализирани, пазят информация за първоначалния си вид, и епическите песни, при които десакрализацията е по-силно изразена.

[2] Топоров, В.Н. „Космогонические мифы". В: *Мифы народов мира*, 2, М.: Советская энциклопедия, 1982, с. 6-9; „Эсхатологические мифы". *Пак там*, с. 670-671; Елиаде М. «Повторение на космогонията». В: *Митът за вечното завръщане*. С.: Христо Ботев, 1994, с. 27-31.

ската традиция). При това цикълът обикновено има най-малко двустранна интерпретация в сакралните текстове — като наратив, излагащ последователно събитията[3], и като знак-символ — в химничната поезия, където само се маркират познатите вече събития, за да се възхвалят[4]. Това до голяма степен се предопределя от двустранното му приложение в съответните ритуални комплекси – като сакрална история с образователно значение, или като ритуална песен, предназначена за „общуване" с боговете.

Митовете-наративи обикновено се разпространяват устно. В писмените култури те обаче имат и писмени варианти — в текстове с ритуално предназначение, в богословски или исторически съчинения и в античната литература. По-често обаче в писмените текстове отсъствуват самите митове — те по-скоро са маркирани в тях, като се разчита на това, че възприемателите им са добре запознати със съдържанието на базисните наративни текстове, характерни за съвременната им устна традиция. Забележителен е фактът, че независимо от своеобразието в интерпретацията на съответните митове в античните и средновековни писмени текстове, те не губят своята сакралност. Това се наблюдава дори в античната драма, която няма ритуален характер, или в средновековните исторически, философски и наративни текстове с неритуално предназначение. Напротив, тези произведения изпълняват ролята на медиатори между ритуалната поезия и сакралните наративи, а в средните векове — между библейския канон и богослужебните текстове. В този смисъл се възприемат и голяма част от апокрифите, които за средновековния интелектуалец са преди всичко наративи, разширяващи познанието[5].

Космогонично-есхатологичните митове, битували в българските земи в периода на ранното средновековие, са принадлежали към различни митологични системи — на тракийската, гръцката и римската митология, а по-късно – на славянската и прабългарската. През периода на първата българска държава приоритетно официално-култово значение вероятно е имала прабългарската митология, тъй като върховната административна и военна власт е била съсредоточена в ръцете на прабългарската аристокрация. За съжаление прабългарската митология е позната само фрагментарно. Тя е системно преследвана, а материалната култура, свързана с нея — унищожавана в първите векове след приемането на християнството[6]. Подобна е съдбата и на другите митологии, между които важно място заемат тракийската и славянската[7]. Та-

---

[3] Най-ярък пример за това е *Битие*: 1, 2.; Наративът от гл. 1 е пресъздаден в 3 *Ездра* 6:36-54; 16:55-63, като са добавени представите за Левитана и Бегемота, на които е отделена част от сушата и водата. В този случай космогоничният мит е представен в тълковен аспект.

[4] *Псалтир*: 103.

[5] Не случайно, като образност и организация на речта, те в повечето случаи се доближават до библейските жанрове.

[6] Най-силен е ударът, съпътствуващ официалното покръстване, когато е избита почти цялата прабългарска аристокрация. Физическото унищожение на противниците на новата религия е само историческо свидетелство за отношението към езическата духовна и материална култура, представлявана до голяма степен от шаманската институция. Ново преследване на езическата духовна култура се провежда 30-тина години по-късно. Преславският събор през 893 г., който слага край на реставрацията, проведена от Владимир Расате, ни е лишил и от случайно спасилите се писмени сведения за прабългарската митология.

[7] Славянската митология вероятно не е била обект на подобно политическо преследване, тъй като по-голяма част от славяните в българските земи са приели доброволно християнското учение до официалното покръстване. Подобна е била и съдбата на тракийската митология, която

ка в края на IX век като единствено приемлива в официалните среди на Българската държава се налага библейската космогония. Последната има и още едно предимство — разпространява се не само устно — по време на проповед, но и писмено, при това на език, говорен от по-голямата част от населението в българските земи — старобългарския. Паралелно обаче сред масите продължават да се разказват и старите митове, да се пеят обредните и епическите песни, имащи своето място в традиционните ритуали. Тези текстове не са присъщи единствено на простолюдието. Вероятно първите поколения български интелектуалци също пазят не само спомена за тези ритуали, но знаят добре и съответните песни и митове. Любопитна подробност се наблюдава в *Шестоднева* на Йоан Екзарх: авторът сравнително подробно описва и оборва *елинското езичество,* но не се споменава нищо за все още живото прабългарско или славянско езичество. Дори да приемем, че в случаите е ползван писмен извор, необяснимо остава, че към него не са добавени сведения от родната действителност. Едно от възможните обяснения в случая би могло да бъде и това, че спомените за родните вярвания и ритуали са прекалено скъпи, макар и капсулирани някъде дълбоко в паметта, поради което не могат да бъдат публично поругани.

Библейската космогония се популяризира предимно чрез паримийните четива в началото на пасхалния богослужебен цикъл, както и чрез някои некалендарни служебни комплекси (напр. чина за венчание, чина за погребение, чина за кръщение и др.), с които се запознават обикновените вярващи. Превеждането и създаването на философско-екзегетични произведения като *Богословието* на Йоан Дамаскин, преведено от Йоан Екзарх, *Шестодневът*, съставен от същия автор, кратките шестодневци, служещи като начало на летописци и хронографи, са предназначени за интелектуалния елит. Но този елит, в голямата си част — двуезичен, не се задоволява единствено с тази информация. Книжовниците търсят в богатата византийска литературна традиция и други текстове, интерпретиращи библейската и световната история в занимателен план, често включващи някои неканонични варианти на определени мотиви. Такива са първите преводи или компилации на текстове с неофициален характер, каквито са *Историческата*[8] *и Тълковната*[9] *палеи*. В тях, наред с тълкуване на библейската космогония, се развиват и някои допълнителни мотиви, заети от други библейски книги или дори от апокрифни произведения[10]. Така новата българска интелегенция възприема по устен път (по време на църковната служба) или по писмен — чрез богатите светски и монашески библио-

---

се е християнизирала още по-рано. При тях обаче действува друг механизъм — на доброволното преосмисляне на езическите ритуали и обслужващите ги текстове в духа на новата религия.

[8] Издание — вж. Попов, А. *Книга Бытия небеси и земли (Палея историческая) с приложением сокращеной палеи русской редакци*. М.: Наука, 1981, с. 1-14. Доказателство за старобългарския превод виж у Станков Р. *Лексика исторической палеи*. Велико Търново: Пик, 1994, с. 189.

[9] Издание — вж. *Палея толковая, по списку, сделанному в г. Коломне в 1406 г.* Труд учеников Н.С. Тихонравова. М., 1892, с. 1- 99. Доказателство за българския произход на паметника през Симеоновия период вж. у Славова Т. *Тълковната палея в контекста на старобългарската книжнина*. С.: УИ „Св. Климент Охридски", 2002 (под печат).

[10] Такива са тълкуванията на пасажа от *Книга на пророк Ис*ай (14:11-15) за отпадането на Деница, съотнесен с отпадането на сатаната в Тълковната палея, където основен мотив за противопоставянето на бога е красотата на земния свят, над която иска да стане господар възгордеият се божи служител, и апокрифният вариант на същия мотив, включен в Историческата палея — сатаната е отпаднал, поради нежеланието му да се поклони на сътворения в шестия ден човек.

теки през X век — юдео-християнската космогонично-есхатологична концепция. Но това изглежда не е било достатъчно. Търеещият дух на интелектуалците обуславя сравнително ранните преводи на апокрифни творби, независимо от „предупредителните" списъци, включени в *Симеоновия изборник*, създаден в началото на X век[11]. Важно място сред тях заема *Книга за светите тайни Енохови*, в която космогоничният разказ, макар и близък до библейския, предлага една различна интерпретация, а заедно с нея — и някои нови мотиви[12]. По същото време вероятно е бил преведен и т. нар. *Апокрифен апокалипсис*[13], приписван на Йоан Богослов, в който есхатологичната картина е представена накратко, без принципно да противоречи на каноничното *Откровение*.

Малко по-късно, към средата до края на X век, а може би и през следващите XI и XII век се наблюдават някои нови процеси, и то в рамките на неофициалната литературна традиция. Появата на богомилската ерес, която е своеобразна рецензия на юдео-християнското учение, внася своя коректив и в литературните процеси в българските земи. За богомилската литература е характерна известна „двуполюсност" — от една страна — опровергаване на отделни мотиви, характерни за езическата митология, което е белег на тяхната десакрализация, а от друга — включване на други мотиви или техни варианти от същата традиция в някои писмени наративни текстове, което запазва тяхната сакралност. Необходимо е обаче изрично да се отбележи, че тези мотиви, веднъж записани, продължават да се разпространяват единствено по писмен път, и не влияят вторично върху устната словесност.

Вероятно в средата на X век се появява един уникален апокриф с космогонично-есхатологично съдържание — *Йоановото откровение*, известно като *Тайна книга на богомилите*[14]. Изградена на основата на юдео-християнския канон, гръцкия гностицизъм и някои апокрифни текстове, *Тайната книга* е предназначена за високообразовани читатели, на които не разказва текстовете, **а само ги маркира**, давайки насока за правилното им тълкуване. **Тя е своеобразен код за тълкуване както на християнските канонични книги, така и на някои гностически и други текстове, останали извън ортодоксалната книжовна традиция с оглед учението на богомилите.** В нея са подложени на пре-

[11] Най-известен препис — в Светославовия сборник от 1076 г. Издание: *Симеонов сборник по Светославовия препис от 1073 г. т. 1. Изследвания и текст.* С.: БАН, 1991, с. 700-701. По въпроса за индексите вж.: Кожухаров, Ст. „Индекс на забранените книги". В: *Кирило-Методиевска енциклопедия*, 2, С.: УИ „Св. Климент Охридски", 1995, с. 114-115.

[12] На първо място това са представите за митичните стихии Адоил и Архаст, които се явяват по заповед на демиурга и се превръщат в първооснова на материалния свят. Важно значение имат представите за сътворението на човета от 7 елемента, за съставянето на името на първия човек от четирите посоки и др. (Соколов М. *Материалы по старинной славянской литературе. Вып. VII. Славянская книга Еноха праведнаго.* М., 1870, с. 2).

[13] Издание: Jagič, V. „Novi prilozi za literaturu biblijskih apokrifa". *Starine*, u Zagrebu, 5, 1873, s. 74-78.

[14] Въпросите за атрибуцията и езика, на който е бил написан този апокриф, остават спорни. Привържениците на тезата, че е бил написан на гръцки език, изтъкват богатството на изворите, ползвани при написването му (вж.: Bozoky, E. „Le problème de la langue originale". In: *Le livre secret des cathares*. Paris: Beauchesne, 1980, p. 183-185). Според мнението на г-жа Бозоки, латинският превод е направен от славянско копие, което обаче е било превод от гръцки. Привържениците на версията за старобългарския произход на апокрифа се осланят на сведенията в приписката към Каркасонския препис, че е бил занесен от България. Поддържам тезата на П. Димитров, че апокрифът е дело на ересиарха на новата ерес — поп Богомил. (Димитров, П. „Поп Богомил". В: *Черноризец Петър*. Шумен: „СДК Шумен" — ООД, 1995, с. 122-123).

осмисляне основни библейски космогонични представи, централно място сред които заема тезата, че старозаветният демиург е отпадналият от божествените владения Сатанаил-сатана. Според *Тайната книга* той е вдъхновителят и на апокрифната *Книга за Енох*, тъй като физическият портрет на Еноховия бог е представен като облик на отпадналия сатана[15] — творец на земния свят. Наред с това се отричат и космогонични представи, непознати в юдео-християнската канонична и неканонична литература, развити по-изчерпателно или по-епизодично от гностиците и същевременно — частично засвидетелствани в езически графити от IX—X век или в по-късни фолклорни записи (за утвърждаването на земята върху гърба на водния бик[16] или върху риба[17], за ритуалното сношение между демиурга и първата жена[18] и др.). Това говори, че авторът еднакво се обявява както против християнския канон и гностическата традиция, така и против все още живото езичество, като ги отрича. Авторът на *Тайната книга* твърди, че маркираните текстове са дяволско внушение, а сътворението на земния свят — дело на отпадналия божи служител. По този начин се проявява стремеж да се десакрализира едновременно устната и писмената традиция. На тяхно място ересиархът се опитва да изгради една нова космогонична картина, която да съответствува на умерения дуализъм на новото учение. При това прави впечатление фактът, че текстовете, за които се допуска, че са познати на евентуалните реципиенти, само се маркират и тълкуват, докато непознатите се предават в сбит преразказ.

Есхатологичната част на *Тайната книга* свидетелствува за коренно различно отношение към изворовия материал. Тя принципно не противоречи на каноничните текстове, съставена е главно от цитати, парафрази и аналогии на пасажи от *Стария и Новия завет* (включително и от *Откровението на Йоан Богослов*). В нея има една единствена апокрифна представа — за дълбочината на огнената геена, заета от апокрифния апокалипсис[19]. Тази позиция навярно се дължи на факта, че и богомилството, както и юдеизмът и християнството, са религии от „линеен тип", изградени на представата, че земният свят има определена продължителност на съществуване, и че в неговия край ще бъде направена равносметка на извървения път. Есхатологичните представи в каноничната християнска литература до голяма степен се припокриват със старозаветните, като същевременно са претърпели допълнително сюжетно развитие. В *Тайната книга* е направен опит за синтезирано представяне, което съответствува на цялостната концепция на нейния автор.

През XI — XII в., когато се наблюдава легендаризиране на старобългарската литература, се появяват апокрифи с космогонично съдържание, в които езическата митология е съчетана с богомилския дуализъм, приложена е номинация в стила на юдео-християнската традиция. Текстовете имат сакрално значение; езическите мотиви, заети вероятно от устната традиция, са предста-

[15] Вж.: Соколов М. *Цит. съч.*, с. 21, 151.

[16] Вж.: Ковачев, Йорд. «Народна астрономия и метереология». *СбНУ*, 30, с. 51-52.

[17] Вж.: Георгиева, И. *Българска народна митология*. С.: Наука и изкуство, 1983, с. 30, бел. 88.

[18] Вж.: Bozoky, E. „La séduction d'Eve dans le Paradis". In: *Le livre secret des cathares*. *Op. cit.*, p. 134-136; Димитрова-Маринова, Д. „Антропогонијска тема у јужнословенским апокрифама и фолклору". В: *Научни станак слависта у Вукове дане*. Београд: Манасија, 1997, с. 126-128.

[19] Вж.: Петканова, Д. *Стара българска литература. 1. Апокрифи*. С.: Български писател, 1981, с. 263.

вени равностойно на заетите от писмени извори. Най-ярък е примерът с апокрифа *Тивериадското море*[20], разкриващ процеса на сътворение на видимия и на земния свят, грехопадението и изкуплението на първородния грях. Произведението е изградено главно въз основа на апокрифната книжнина, но са използвани и отделни мотиви, характерни за устната словесност. Сред неговите извори са *Книга за Енох*, *Тълковната палея* и *Повест за кръстното дърво* на презвитер Йеремия. Основните езически мотиви в него са изваждането на земята от дъното на предвечното море от водоплаваща птица, утвърждаването на земята върху китове, повреждането на човешкото тяло от дявола, което е причина за болестите, записът, даден от Адам на дявола срещу правото да обработва земята. Така редица езически представи са ресакрализирани, като са включени в един нов литературен контекст и им е придаден до известна степен нов смисъл.

Апокрифът вероятно е принадлежал към легендарната традиция, характерна както за богомилската, така и за неканоничната апокрифна литература от периода XI—XIII в. В нея се включват редица фолклорни вярвания и представи, част от които принадлежат на все още живото езичество. Но веднъж записани, те се ресакрализират, придобивайки статут на писано слово[21]. Космогоничната тема е характерна и за някои други апокрифи, компилирани или редактирани през този период. Сред тях е апокрифът за борбата между архангел Михаил и Сатанаил[22], разкриващ темата за двуборството между верния и неверния служител, или една от редакциите на *Разумник*[23], където сатаната е въплътеното отражение във водата на самия Господ-Бог.

Езическите космогонични мотиви, включени в споменатите апокрифи, продължават своето битуване в устната традиция. Свидетелство за това са записите на легенди от края на XIX и XX век, където те са съхранени в почти същите варианти. Християнизацията на устните наративи става изцяло и единствено под влияние на официалната религия, без каквото и да било участие на апокрифите. При това в устната традиция се наблюдава разлика в от-

---

[20] Апокрифът е познат главно по руски преписи, което дава основание на някои изследователи да го отнасят към руската традиция (вж.: Кузнецова, В. *Дуалистические легенды о сотворении мира в восточнославянской фольклорной традиции*. Новосибирск: СО РАН НИЦ ОИГГМ, 1998). Необходимо е да отбележим, че същите мотиви се срещат и в устни наративи, записани сред българско население от различни райони през последната четвърт на XIX и от XX век. В тези наративи са запазени следи от стари езически митове, героите на които са представени с християнска номинация. Общото обаче между средновековните текстове и късните записи на устни наративи е главно в митологичния пласт, като християнските елементи видимо се различават. Публикации: Иванов, Йорд. *Богомилски книги и легенди*. С.: Придворна печатница, 1925, 2 изд., С., 1970, с. 329-357. По въпроса за произхода на апокрифа виж и Димитрова-Маринова, Д. „Богомильская космогония в старославянской литературной традиции". *От Бытия к Исходу*. Москва: Геос, 1998, с. 38-58.

[21] Сакралното значение на писаното слово през античността и средновековието се определя от факта, че то се възприема като откровение на същество от божествен произход (муза, бог, сатана), а книжовникът е само медиатор между представителите на нематериалния свят и хората. Този „пиетет" към писменото слово е съхранен до голяма степен и до наши дни — щом нещо е написано, значи е вярно (сравни често срещаното твърдение „Как да не е вярно? Вестниците писаха за това!").

[22] Апокрифът има многобройни устни интерпретации, в които в ролята на верния служител, освен архангел Михаил или просто Ангел, може да бъде и св. Петър — виж: Иванов, Йорд. *Богомилски книги*. *Цит. съч.*, с. 337-344. Публикация: Милтенова А. „Апокрифът за борбата на архангел Михаил със Сатанаил в две редакции". *Старобългарска литература*, 9, 1981, с. 98-113.

[23] Вж. Ловчански препис, публикуван от Йорд. Иванов. *Цит. съч.*, с. 259-264.

ношението към двете теми. Докато космогоничните митове най-често се десакрализират, като придобиват нравоучителен, трикстерски или приключенски характер[24], то есхатологичните митове продължават да се интерпретират като нещо важно и сериозно. При тях обаче е по-силно изразена християнизацията и битовизацията. Що се отнася до космогоничните митове, не бива да приемаме, че текстовете, записвани в края на XIX и в продължение на целия XX век напълно са загубили своя сакрален характер. Разказвачите по-често вярват, че събитието действително се отнася към „началните времена", но вече се отнасят към него с известна ирония[25].

Трикстерската интерпретация на космогоничните и етиологични легенди ги доближава до анекдотите за надхитряне, при което не винаги по-хитрият (= по-умният) е Бог. Често неговият противник е по-досетлив, по разумен, познаещ. Ролите на двамата съперници-демиурзи се сменят. Така например в множество легенди, записани в българските земи главно в последната четвърт на XIX и началото на XX в., дяволът е съдружник на бога (в някои варианти – божието отражение във водата, което демиургът приравнява към себе си, наричайки го „брат"). Той, по божия повеля, изважда материал за създаването на земята от дъното на предвечното море. Тази легенда, записана в различни варианти, представя двамата демиурзи като трикстерски герои, надпреварващи се кой ще измами другия. При това положителната характеристика на героите не е нещо установено — ту Бог е по-хитрият, ту дяволът (дяволът иска да извади земята в свое име, но не успява; иска да удави Господ, но по време на неуспешните опити Бог благославя земята; земята става по-голяма от небето и равновесието е върнато по идея на дявола, подслушана от пчелата; дяволът сключва изгоден договор, според който в негова власт остават душите на умрелите хора, господ успява да научи тайната по не особено достоен начин и т.н.). Подобни ситуации се наблюдават и при някои етиологични легенди (за калайдисването, за воденицата и др.), в които излъганият е дяволът, а победител е човекът. Определено анекдотични са някои еротични антропогонични разкази, записвани в последната четвърт на XX в.

На пръв поглед това свидетелствува за процеса на десакрализация на космогоничните митове в устната словесност. При това налице е една особеност — легендите за сътворението на света вече не са продуктивни, те се записват все по-рядко. Записите[26], правени през последните години, могат да се разделят на две основни групи: 1. Наративи, които са загубили повечето си езически мотиви и са се превърнали почти изцяло в профанации на библейския космогоничен разказ и 2. Битовизирани наративи, в които на преден план е изведено анекдотичното.

Що се отнася до фолклорните наративи с есхатологично съдържание[27], то те имат точно противоположна съдба. Представите за края на земния свят

---

[24] Вж.: Иванов, Йорд. *Цит.съч.*, с. 329-349; *Фолклорен еротикон*. Съст. Ф. Бадаланова, 1, С.: Импресарско-издателска къща Род, 1993, с.117-119; Георгиева, А. *Когато Господ ходеше по земята*. С: Наука и изкуство, 1993, с. 30-32, 34-36.

[25] Тук трябва да се отбележат изрично т. нар. „профанации" на библейски сюжети, които нямат никакво отношение към разглежданата тема и ще останат извън обсега на изследването.

[26] Вж.: Иванов, Йорд, *Цит. съч.*, с. 329-349; Бадаланова, Ф. *Цит. съч.*, с. 117-119; Георгиева, А. *Цит. съч.*, с. 30-32, 34-36.

[27] Те могат да се класифицират по следния начин:

1. Наративи, разказващи за пътуванията на земни хора до Слънцето = до Бога = до вятъра, за да узнаят причината за злата си участ.

продължават да са актуални и в съвременната устна и писмена традиция (темата за световната катастрофа, която ще сложи край на земния живот е предмет на интерпретация както в съвременната фантастична литература, така и в киното). Устни наративи с есхатологично съдържание се появяват главно около преломни събития или аварии — по време на зачестили земетресения, във връзка със слънчеви затъмнения, ядрената авария в Чернобил, както и преминаването в новото хилядолетие и др. Забележително е и това, че в устните наративи преобладават представи, резултат от профанации на евангелски и паримийни четения от първата седмица на пасхалния пост, или съставени под влияние на стенописи от църкви или манастирски комплекси. Краят на света е представен като унищожение на земния свят и на хората, които го населяват. Същевременно сред съвременния интелектуален елит се разпространяват тълкувания на Нострадамус или опити за съотнасяне на природни и календарни явления, чрез които се създават „пророчества" за края на света[28]. Необходимо е изрично да подчертаем, че всички тези пророчества се приемат напълно сериозно дори от хора с рационално мислене, и трикстеризацията е немислима.

Ако се върнем обаче на проблема за трикстеризацията на космогиничните митове, бихме могли да посочим и още една особеност — във почти всички обреди и ритуали, където става въпрос за „сътворение", трикстерът е основно действуващо лице. Най-ярко това е изразено в сватбената и коледно-новогодишната обредна система.

Известно е, че сватбата, като обичай, отбелязващ състоянието за преход, включва в себе си есхатологични и космогонични мотиви. Нещо повече — тя всъщност съдържа в основата си есхатологично-космогоничния мит — девойката и младежът ритуално умират, за да се роди нова социална единица — семейството, което е един своеобразен космос. Есхатологичните ритуали са преоритет на „момината сватба" — къпането, обличането и ресането на младоженката, съпроводено с изпълнението на тъжни песни, които по структура и текст напомнят оплаквачките, прощаването с родния дом и с близките, прескачането на ръжена (или пояс) при излизането от бащиния дом = на преминаването на границата между света на живите и света на мъртвите, водата, която се излива пред брачната двойка, за да преминат през нея = на пренасянето на мъртвите души през реката на забравата и т.н. Космогоничната част на обреда се представя от ритуалите в момковия дом. Забележителен е фактът, че още по време на бръсненето на младоженеца се изпълняват хумористични песни, а кумът до голяма степен е третиран като трикстер. В края на сватбения ден тази роля се поема от кумата — по време на разбулването на невеста-

2. Наративи за божията справедливост (за „божия съд" над живите хора).

3. Наративи за опитите за спасяване на грешници от „вечната мъка" или изобщо „за оня свят".

4. Наративи — предсказания за края на света.

5. Наративи — описания на видяното по време на „отварянето" на небето.

Всички те имат своите съответствия в средновековната книжовна традиция, но предмет на анализ ще бъдат главно наративите — предсказания за свършека на света. Те се активизират в периоди на природни бедствия, както и с определени исторически събития или календарни особености.

[28] Да си припомним масовата психоза, засилвана и от масмедиите, която предшестваше пълното слънчево затъмнение през 1999 г., или тълкуванията на названието на градчето Чернобил през 1986 г. като „пелин" и съотнасянето му със звездата „пелин" от *Откровението* на Иоан Богослов (Откр. 8:11).

та с нея се шегуват, дори издевателстват над нея[29]. Актът на брачното свождане, който е същинският космогоничен процес, е съпроводен с мълчание. Най-важният момент в него е своеобразното жертвоприношение, изразено в разкъсването на химена. За това говорят записите, в които, ако то не се извърши от съпруга, трябва да бъде извършено същата нощ от свекървата или помайчимата. Веднага след оповестяването на резултата от него = на изнасянето на брачната риза, започват ритуали, които имат характер на триксерска комедия (ако булката е „честна"). Главни лица в нея са свекървата, свекърът, а в някои райони — и младоженецът[30]. Комедията продължава на следващия ден, когато се носи „блага ракия" у момини. Процесията е шумна и весела, позволени са волности в шегите. Същевременно в дома на новото семейство трикстери са всички, които се стремят да пречат на младата невеста да изпълни ролята на демиург, стремящ се от хаоса да създаде космос.

Ако невестата не е „честна", комедията се превръща в трагедия, в която ролята на трикстер играе самата тя. В този случай космогоничния процес се заменя от есхатология — невестата е унижавана, бият я, къпят я гола, само по риза на реката с ледена вода, като преди това е изцапана със сажди и тиня (традиционната сватба обикновено се прави през зимата). Това цели предотвратяването или унищожаването на злото, което тя би донесла в новия си дом, след като не е в състояние да извърши ритуалното жертвоприношение (кръвта, резултат от разкъсването на химена). Действията имат по-скоро магичен, отколкото морален смисъл.

Трикстерски моменти са характерни и за коледно-новогодишния цикъл, в основата на който също стои есхатологично-космогоничният мит — дните от Коледа до Богоявление са „мръсни дни", в които царува хаосът[31]. Но именно по това време на много места се правят карнавални шествия (обикновено на Васильовден) в които триктерският момент е изведен на преден план[32].

Ако се върнем назад към апокрифните текстове с космогоничен характер, ще забележим, че всъщност ролята на втория демиург е определено трикстерска — сатаната е прогонен от небесата в *Тайната книга*, и това е само етап от неговото наказание. Преследването му продължава, и той ще бъде окончателно унищожен по време на Второто пришествие, когато ще бъде сложен край на земния свят, за да се създаде един нов, по-съвършен свят. В *Тивериадското море* трикстерската природа на сатаната е още по-отчетливо изразена — той влиза в двуборство с изпратения да го накаже верен ангел Михе. При това божият служител успява да победи своя противник, едва когато Сатанаил е лишен от божествената слава, израз на която е наставката „ил" и я получава към своето име[33]. Тогава той бие отцепника и го съкрушава в преизподнята.

---

[29] Записи от бесарабските български села Городнее (Чийший) — Украйна, Кайраклия и Кирсово — Молдова, собствен архив — Д. Д.

[30] Не случайно е запазена традицията при невестата след акта на брачното свождане да остава помайчимата, а младоженецът да се крие до вечерта на следващия ден (собствен архив — Д. Д).

[31] Вж.: Добрев, Ив. *Цит. съч.*, с. 186-194.

[32] Маскираната група включва точно определени персонажи — животни и хора, като сред тях важно място заема трикстерът в образа на младоженеца. Вж.: *Етнография на България*. 3, С.: БАН, 1985, с. 104-105; Водинчар, Е. „Зимни празници от с. Городнее (Чийший), Болградски район, Южна Украйна". *Българска етнология*, 24, 1998, 3-4, с. 140-141.

[33] Вж.: вариант на апокрифа, публикуван от Д. Димитрова-Маринова. „Богомильская космогония ...". *Цит. съч.*, с. 53.

Отглас от тази традиция се наблюдава и в някои от текстовете в Библията. В книга на пророк Исай (10:33 -11:16; 26:11-27:1), както и цялото *Откровение* на Йоан Богослов се говори за преследването, малтретирането и унищожението на божия противник, представен в различен облик и с различно име. Забележително е, че неговото унищожаване, което е венец на есхатологичния процес, има ролята на нова космогония.

Всичко това дава основание за една нова хипотеза — че в основата на космогоничния мит стои трикстерската драма, че трикстерът е задължителен участник в космогоничния процес (не случайно дори в библейския космогоничен разказ се появява в ролята на змията-изкусителка). Независимо дали той е демиург или само противник на демиурга, той провокира промяната, а следователно — и развитието в света. В този смисъл можем да приемем, че българските устни наративи с космогонично съдържание пазят една доста древна традиция и тяхната десакрализация се изразява по-скоро в посока на тяхната битовизация, отколкото в тяхната трикстеризация.

Що се отнася до устните наративи с ехатологичен характер, то отсъствието на трикстерски елемент в тях е напълно обяснимо. Краят на света се свързва с наказанието на хората за техните грехове, които се възприемат главно в морален план, а не като провокирани от дявола. Унищожението на змея (дракона) се разглежда в исторически план, главно под влияние на иконите. Негови победители са св. Георги или архангел Михаил. Същевременно събитията, „предвещаващи" края на света, се представят в мистична светлина от традиционното съзнание. Те се идентифицират със събития от съвременността, които често получават свещен ореол. Поради това те все още са продуктивни както в рамките на устната словесност, така и в литературата, театъра и киното.

Лидия Михова
Институт за литература – БАН

МИТОВЕТЕ ЗА НОВИТЕ ГЕРОИ ВЪВ ВЪЗРОЖДЕНСКИТЕ ПЕСНОПОЙКИ

Силните митотворчески и митосъхраняващи импулси, които действат в сферите на популярното творчество, отдавна са обект на интерес за изследвачите. Тези механизми и импулси са особено ясно изявени по отношение на типа герой и представата за героика. Народните книги ползват наложили се в традиционното съзнание митове за герои, идващи от древността (чрез устната и писмената традиция), трансформирали се през столетията съобразно геополитическите и етнопсихологическите характеристики на културната среда, в която се разпространяват. През епохата на Българското възраждане те позволяват да проследим в лабораторен вид подмяната, трансформирането на „старите" митове за герои и появата на „нови".

Възраждането е периодът, през който българското общество изгражда своята нова културна идентичност. Ролята на народните книги в този процес е забележителна. В тях безконфликтно съжителстват различни културни и художествени конвенции, свързани и с устната традиция, и със средновековната книжнина, а също и с модерните европейски образци. В народните книги, тиражирани през Възраждането, ще открием познати стереотипи на герои — на героя—воин, на мъченика, на юнака над юнаците, на справедливия владетел, на духовния народен водач. Това е така, защото „народно-книжовният феномен — отбелязва Д. Зачевич — консервира в себе си митичното мислене, което се усеща в принципа на градеж на произведението, в заемането, във вграждането на книжовни и лексикални елементи от други книжовни слоеве". Съставителите често използват и формулите на устната традиция, т.е. служат си със „всичко", което би им позволило да поднесат посланието. „Това ни открива – продължава изследователката на хърватските народни книги — действието на т.н. „дива мисъл" в книжовен план, което не е еволюирало и доказва своето съществуване. Така се стига до изключителната комуникативност на народната книга... Успехът, трайността или популярността на тези произведения като разказите за Филомена, Геновева, легендата за св. Евстатий и останалите безброй светци и славни юнаци и не по-малко славни разбойници, ни доказва, че дивата мисъл, митичното мислене за света, присъства, а днес при възможностите на масовия печат в масовото четиво преминава през поправка, която животът на тази митична мисъл потвърждава и в съвременния свят."[1]

От всички типове народни книги (календари, гадателни книги, легендарни повести, народни жития, нравоучителни и забавни четива), тиражирани през епохата на Българското възраждане, ***песнопойките*** са предназначени за най-широк кръг възприемателi. Самото название „песен" съвместява предс-

[1] Zacević, D. *Povjest Hrvatske knizevnosti*. Knijga I. Zagreb : Liber Mladost, 1978, p. 449.

тавите за поетически текст и за музикално изпълнение[2]. И във формално, и във функционално отношение песните в песнопойките изпълняват интегративна роля по отношение на специализираната и неспециализираната художествена дейност[3]. През Възраждането (до 1878 г.) излизат около 20 печатни песнопойки. Броят на ръкописните е много по-голям и все още е непроучен. Съставители и издатели са книжовници като П. Р. Славейков, Й. Груев, Хр. Г. Данов, Хр. Мавридов, х. Н. Йоанович и мн. др. Разпространяват се главно чрез разносна продажба по панаири, събори, в „неделни дни пред черквата". Съдържанието на песнопойките е разнообразно — включва и авторски, и преводни, и „преправени", и фолклорни песни. Срещат се и „тематични" песнопойки – любовни, просветителски, бунтовни. Начинът им на разпространение, както и ред техни художествени особености, обуславят близостта им с фолклора и функционирането им като ***градски фолклор***. Разбира се, в сравнение с традиционната народна песен (селския фолклор), градската песен предполага и посредничеството на „учената" култура, на един грамотен (и нотно) преносител. Стиховите размери на градските песни са по-малко адаптивни и приспособими към нагласите на изпълнителя на селски песни. Мелодиите са привнесени „отвън" — гръцки, турски, чешки, руски, словашки, от Западна Европа. Оттам и по-малката вариантност на градската песен в сравнение с традиционната селска[4]. Компилацията, както и преминаването на текстове от една песнопойка в друга обаче е обичайно явление. При това, текстовете са прередактирани в зависимост от идейните доминанти на сборника, в който попадат.

Отличителна черта на народните книги (и на популярното творчество въобще) е свободното и смело боравене със заемки от различни стилови и езикови комплекси. В някои възрожденски песнопойки, включващи модните по онова време гръцки и турски градски песни (любовни или еротични) присъства българското народно-песенното влияние — ямбичен размер, употреба на постоянни епитети, обръщения, повторения, етимологични фигури (вж. *Българска песнопойка* на П. Р. Славейков от 1870 г.). Нерядко модната сантименталистка образност и лексика ще открием в песните с антифанариотски настроения. В един стилистичен ред участват готови формули, заети от фолклора, от поетичния арсенал на романтиците, използва се и античния митологичен език. Конкретно-актуалното съдържание е предадено с конвенционални формални структури.

На базата на познати *някога* и *някъде* модели на герои песните в песнопойките предлагат и *новите* идентификационни образци. Те боравят с т.н. **вечни теми и мотиви** — любов и омраза, свобода и робство, вярност и предателство и пр. Целта е да се внушат непреходни и общоважащи ценности. Песента не само съхранява спомена за героя и събитието. Тя ги съотнася спрямо други подобни събития и лица, независимо от времевата и пространствена отдаленост. Успоредяват се герои и случки от различни културни комплекси.

---

[2] За живота на жанровото означение „песен" в европейската художествена практика, както и за съдържателното обособяване на литературната и музикалната представа за песен, вж.:Протохристова, Кл. „Поезия и музика." В: *Западноевропейска литература*. Пловдив: Хермес, 2000, с. 243-256. Авторката насочва и към все по-категоричното отнасяне (от XVIII в. нататък) на песента към тривиалното.

[3] Вж. Живков, Т. Ив. „Фолклорна и нефолклорна песен." *Български фолклор*, 1976, 1, с. 24-37.

[4] Вж. Кауфман, Н. *Български градски песни*. С.: БАН, 1968, с. 25 и сл.

Възпетите герои са сравнени с познати от фолклора „юнаци" (най-често с Крали Марко), с исторически личности, с герои от античната митология, със съвременни знаменити мъже. Преднамерено се акцентира не върху личното преживяване на героя, а върху неговите *качества*, отнесени спрямо колективните ценности и нагласи. Именно подобно разбиране за героя и героичното в песнопойките отвежда до митотворчеството, където „човешкият образ... става означител на колектива, служи на операции по налагането на нови представи за човешката общност", превръща се в „средство за решаване на колективни проблеми", защото „за да има мит, е нужна колективна проблематика"[5]. Това съобразяване с колективните нагласи до голяма степен предопределя ***дидактичността***, ***утилитарността*** на творбите, както и техните силни идентификационни и социално-формиращи функции. Например в ръкописните песенни сбирки в Бяла черква (наброяващи около 30), се среща известното Ботево произведение „На прощаване", но с променено заглавие — „Бунтовнишка песен" или „Песен едного юнака, когато се отделил от майка си на 1868 г.", а някъде и без заглавие. Променено обаче е не само заглавието. От авторския текст са изхвърлени всички онези места, които усложняват бунтовната идея. Както с основание посочва Ст. Стойков, касае се за целенасочена промяна, наложена не само от това, че творбата е предназначена за пеене (по позната мелодия), съобразена не само със средата, в която се разпространява[6]. Юнакът е лишен от алтернативата да остане жив. Това само подпомага включването му в реда от герои — юнаци- борци за народни правдини, които налагат популярните песни — неусложнени откъм психологизъм, с ясно изведени идейни доминанти, утвърждаващи юначеството и свободата като колективни, вечни ценности.

Във възрожденските песнопойките присъстват известните стереотипи на юнака над юнаците, на храбрия воин, на мъченика, на просветената личност и пр. Песните обаче тиражират преди всичко „подвизите" и „деянията" на ***съвременни*** герои — на Стефан Караджа, на Живко войвода, на Хаджи Димитър, на прочул се народен учител и будител (Найден Граматик). В тях се търси ***актуалността***, злободневността, като конкретното „събитие" е ориентирано отново към общоважащите стойности. Описателните заглавия уточняват, че случилото се е съвременно събитие, че се възпява съвременен герой, че става дума за „сега", а не за „някога". Критерият за достоверност се измества от **миналото към настоящето** и именно този процес фиксира, по думите на Б. Ничев, прехода от фолклор към литература[7], от устност към писменост. Често пространните и обяснителни заглавия на песните подсказват с коя реално съществувала личност се е случило това, за което се пее. Но тази обяснителност и конкретност са мними. Независимо от обилието на имена на реално съществували личности, съществена в песните е не изявата на индивида. Целта е да се потвърдят юначеството, свободолюбието, саможертвата в името на свободата и вярата, ученолюбието, изведени като нравствени категории.

[5] Богданов, Б. *Мит и литература*. С.: Хемус, 1998, с. 44-47.
[6] Вж. Стойков, Ст. „Христо Ботьов и неговите съвременници". *Просвета*, II, 1937, 6, с. 750-762.
[7] Ничев, Б. *Увод в южнославянския реализъм*. С.: БАН, 1971.

* * *

Сред най-популярните песни през Възраждането са тези за съвременния ***борец за народна свобода и правда***. Неговият образ е положен в познатия стереотип на героя -воин, на юнака над юнаците, но също и на мъченика и светеца. В първото отпечатано ръководство по словесност (на П. Оджаков), в „историческо-юнашкий отдел" е коментиран образа на „българския юнак", представен в народните юнашки песни. Посочено е неговото великодушие, „лъвско сърце", както и обстоятелството, че той „никога не е предприемвал нападателна страна", но затова пък не е прощавал никога на противника. Българският юнак е „бивал и военен защитник и бранител на отечеството си, на народната чест и право". Когато среща „похитителя на народната чест и право", той „струвал си е молитва Богу и после той е пристъпвал хладно-кръвно, тежко, тромо, но гордо,... нито му е мигвало окото, нито му е трепвало сърцето..."[8] Песните в песнопойките, посветени на съвременни „юнаци", ползват именно този модел на епически герой, познат в традиционния фолклор. Подчертаното християнско чувство на юнака не е случайно. В стремежа на българското възрожденско общество към изграждане на нова културна идентичност, християнското съзнание е един от знаците за оразличаване и за дефиниране на българското като европейско. Това обяснява и полагането на образа на бореца за свобода в стереотипа на мъченика и светеца, обвързващо неговия подвиг с идеята за християнската саможертва. В някои възрожденски календари, например, сред имената на общоутвърдените и канонизирани от църквата светци и мъченици са поставени и имената на съвременни герои и юнаци. Хр. Ботев издава два стенни календара, посветени на Хаджи Димитър и на Васил Левски, в които помества и своите стихотворения — песни за героите. Имената им присъстват наред с тези на християнските мъченици. Сред „новоканонизираните" мъченици за народна свобода и правда са и Стефан Караджа, Ангел Кънчев и др. Много скоро, почти веднага след героичната си смърт, самият Хр. Ботев е включен в редицата на мъчениците за свобода[9].

Особено характерна е способността на народните книги да пренасят похвати, принципи на изображение, композиционни схеми от един жанр в друг. В *Цигулка с народни и любовни песни* (1869) Христо Мавридов включва песни, които възпяват храбростта и юнашките качества на популярни и превърнали се в легендарни на времето войводи — за Колю войвода, за Живко войвода, за Хаджи Димитър и др. Песента за Стефан Караджа представлява стихотворно „житие" на героя и по композиционната си постройка наподобява начина на изграждане на образа на светеца и утвърждаването на неговата святост в житието. В случая, обаче, те са подменени от бореца за народни правдини, както и от неподлежащи на съмнение качества като юначеството и свободолюбието. Творбата започва с възхвала на юнака, в стила на житията. Следват „биографични данни" за героя — месторождение, година, „разказ" за това как се е „пуснал по далечни страни мило, драго прежалил / стари родители оставил". Изборът му е мотивиран с нежеланието да търпи турските неправди. Описани

[8] Вж. Оджаков, П. *Наука за песнотворство и стихотворство.* Одесса, 1871, с. 93.

[9] Вж. Хаджов, Ив. „Най-ранният календар с лика на Ботев". *Българска книга*, 1930, 2. (Става дума за стенния календар за 1877 г., издаден в Болград от Т. Киров. Под лика на Ботев е поместено неподписано стихотворение в чест на героя.)

са подвизите на юнака. Творбата завършва с повторна възхвала на юначеството. Християнската екзалтация пред подвига на светеца в житието е заменена с възторг пред юначеството на героя. Песента за Живко войвода също е изградена според каноните на средновековните културни жанрове и ползва композиционната постройка на житието. Творбата започва в народнопесенен стил. Но и тук е налице житийната експозиция: упоменато е родното място, след това са възпети „деянията" на героя, а в края има благодарствена похвала на Бога, в духа на културните жанрове. Смъртта на героя е тълкувана подобно на смъртта на светеца, който завършва земния си път, за да премине в нетленния, вечния свят. Съвременният юнак в народните песнопойки става част от мита за юначеството и героичността. Съществено в тези текстове е **привнасянето на изобразителни принципи**, на композиционната схема на житието в песента. Не може да става дума за художествена организация от нов тип или за преосмисляне и трансформиране на стари модели. Те само са автоматично вместени в друга форма на изказ, в друго съдържание.

Борецът за народна свобода в песнопойките е положен в повече от един стереотипи на герои, при това принадлежащи на различни културни системи (на традиционния фолклор, на средновековното християнство). В песните за него безпрепятствено нахлуват и образи от гръцката митология, и от славното българско минало, и от юнашкия епос. Образите на Крум, на Шишман, на Крали Марко, на Аполон и на Стефан Караджа са един **до** друг. Подвизите на новите герои са *успоредени* с делата на познати някога и някъде герои. Съвременният герой е съпоставен с герои от други културни епохи и е включен в поредицата от митове за герои. Следосвобожденските песнопойки на свой ред популяризират песните за юнаци и храбри герои от възрожденските сбирки, включват и новосъздадени песни и налагат **мита за безсмъртието на борец**а за **свобода от предосвобожденската епоха.**

***

Освен в стереотипа на „юнака над юнаците" (на героя-воин) и на мъченика за народна свобода, *съвременният герой* в песнопойките е положен и в други идентификационни модели, които също утвърждават *новите* колективни образци.

Възрожденските песнопойки активно налагат образа на ***будителя***, на знаещата, можеща и преобразуваща света личност. Този нов тип герой е положен в стереотипа на Духовния водач, на Учителя. Този герой има също повече от един реални прототипи — светите братя първоучители на славяните св. св. Кирил и Методий, Теофилакт, „Критически" Венелин и др. Образът на будителя в песнопойките присъства най-често в песни-похвали (оди) или жалби (елегии по повод неговата смърт). Чрез типажа на ученолюбивия, разумния, предприемчивия човек песнопойките налагат новите житейски образци и поведенчески модели. Те утвърждават образа на духовния народен водач, идеала за народен учител и просветител, за благодетелен човек, съобразно новите „потреби" на времето. Този модел на герой възхожда към един нов за българското общество мит — мита за *ПРОСВЕТЕНА ЕВРОПА*, за прогреса, за един нов, по-добре устроен свят. А това е мит, основаващ се на един от най-старите митове в човешката история — за спасението на човешкия род, за светлото и щастливо бъдеще, за *другия*, по-добър и по-съвършен паралелен свят. На-

лагането на новия тип герой е свързано с механизмите на социалната адаптация. Този герой на адаптацията е различен от епическия герой (в песните за борците за народна свобода). Образът на „просветения европеец" обслужва престижен за българското общество модел (статут, определен от актуални идеологеми). Налагането и изявите на този герой е свързано с усилията за равнопоставимост, успоредяване на българската култура с културата на по-напредналите в материално и духовно отношение европейски народи.

В песнопойките с училищни песни често ще открием и песни-похвали на Султан Абдул Меджит. Едва ли само по цензурни съображения тези песни за турския султан присъстват в сбирките и то точно в училищните. Причината е по-скоро друга. Дал права на християните в Империята по силата на т.н. Хатишериф, образът на Султан Абдул Меджит се явява въплъщение на познатия стереотип на ***справедливия владетел***. (Нека си припомним интерпретацията на образа на неговия баща — Махмуд II, унищожил еничерския корпус, в произведението на Г.С. Раковски „Изступлений дервиш и Възточний въпрос", където в света на сенките (т.е. в отвъдното) Султанът се среща с духа на своя Велик везир Рашид паша. Едва там и тогава той разбира причините за упадъка на Империята, за злоупотребите, за моралния облик на своите приближени. Дворцовите интриги, фалш и лицемерие той прозира едва след своята смърт, в ирealния свят на отвъдното. Дали пък причината за донякъде „пощадения" образ на владетеля от страна на революционера Раковски не се корени в съобразяването с популярната представа за него?) В песните от песнопойките Султанът е представян като покровител на българското учение и просвета. Някои от тях визират неговото посрещане от българското население по време на обиколката му из Европейска Турция. Тук отново срещаме един познат стар мит — за добрия цар, който отива сред народа.[10]

***

Желанието за приобщаване към модерните европейски поведенчески модели и образци обуславя активното присъствие на любовната лирика в песнопойките, както и изявата на **друг и нов** тип герой — ***духовно разкрепостената личност***, която свободно изговаря своите чувства. До появата ѝ в песнопойките, любовната тематика се среща изключително в традиционния селски фолклор, т.е. в устната традиция. Неслучайно любовните и „вакхическите" („пустните") песни през 60-те и 70-те години на XIX век са подложени на сериозна критика. Те се оказват непрестижни именно като тематика, защото отклоняват от високия общественозначим идеал — свободно политически и духовно отечество. Но във времето на своята поява (в края на 40-те и 50-те го-

[10] Митът за храбрия и справедлив владетел откриваме и в широко известната на Балканите *Александрия*, която излиза в печатан вариант на български през 1844 г. Творбата събира различни митове и мотиви, разпространени и в иранската, и в европейската, и в християнската, и в ислямската фикционални книжнини. (Вж. Драгојловић, Др. и В. Стојчевска-Антик. *Митологумена*. Скопје: Македонска книга, 1990, 73-88.) С основание Б. Богданов отдава „адаптивността" на романа в различни географски и културни ареали на факта, че той представлява „жанрова смес", т.е. „народна книга" (Вж. Богданов, Б. „Проблеми на жанра в античния роман за Александър Македонски". *Литературна мисъл*, 1979, 7, с. 105-118.) В разпространения през Възраждането печатан вариант животът на Александър е представен именно като пример за просветен, справедлив владетел-воин, верен съпруг и приятел.

дини на века) те се свързват със стремежа за уподобяване с новите образци и житейски стереотипи, с желанието да се легитимира правото на човека свободно да говори за желанията на сърцето и на тялото.

Любовните песни във възрожденските песнопойки свидетелстват за активното усвояване на нови за българската лирика европейски тематични и стилистични образци. По отношение на мелодията се забелязват аналогични тенденции[11]. Явно е желанието за уподобяване с европейския поетичен език, което обяснява и предполага присъствието на образи от гръцката и римската митологии в качеството им на класическо европейско наследство. Сред първите печатни песнопойки е и *Българска гъсла* (1857) на Спас Зафиров, известен повече като учител по гръцки и френски на народния поет Иван Вазов в Пловдив. Още в първите стихове в *Гъслата* — „Опитание на гъслено творение" — лирическият герой има видение насън — явява му се бог Любичек. В бележка под линия е обяснено, че това е „баснословно божество на любовта, съответства на гръцкия Ерос". Следва подмяна на гръцката митология с българска, обяснено отново в бележки под линия. Появяват се Лада — богиня на хубостта, баснословни божества на цветята — Разноцветарци. Атила „с преголямата му сила" е поставен редом до българските митични същества – бог Сърдчяк (с лъка и стрелите си), Перун и др. В „Гуслата" срещаме и бог Пуст — бог на пиенето и на веселието, аналогичен на Бакхус от класическата митология. Този бог няма съответствие в познатата митология на славяните. В речника на Найден Геров сред изредените значения на „Пустий" са : „Что е като пустиня..., пусто място, пущинак", също и „изпразнений, изоставений, напуснатий, праздний..." А срещу думата „Праздний" е пояснено — „свободний от занятия", „что не струва, что не хваща място, что не влиза в работа, пустошкий", „когато не ся работи; праздничний. Праздни дни..."[12] Избраното от С. Зафиров име на бога на веселието — Пуст и назоваването на песните в негова чест като „Пустни" (отделени в самостоятелен раздел в песнопойката) не е случайно. То съдържа характерното за времето разбиране на празника като „денгуба", като отклонение от преследването на високите цели и идеали – материален и духовен напредък, осъществими единствено чрез неуморен труд и посвещаване на всички усилия и време.

В същата година, когато излиза песнопойката на Зафиров, се появява и поемата на Г.С. Раковски „Горски пътник", където отново в едно паратекстово пространство — в бележките към поемата — класическата митология е подменена с българска. И в двете книги подмяната на класическата митология е акт с патриотични основания. Кратко озаглавената *Българска гъсла* на първо място маркира етносна, национална идентификация. Гуслата е **българска**. **Гусла** — в заглавието — носи други конотации. Тя е разпознаваема за читателя съвременник, свързва с пеенето, с музикалното изпълнение на лирически текстове. Названието „гуслари" е известно сред южните славяни[13]. (В „Замечанията" към „Горски пътник" на Раковски, отнасящи се до славянско-

[11] Кауфман, Н. *Цит. съч.*, с. 17 и сл.

[12] Вж. Геров, Н. *Речник на блъгарский язик с тлъкуване на речити на блъгарский и на руский.* Ч. 5. Пловдив, 1904.

[13] Вж. Бърк, П. *Народната култура в зората на модерна Европа*. С.: Кралица Маб, 1997, с. 133.

то и българското баснословие четем: "Хукас или Гуслан бил музикалний вълшебник"[14].)

В песнопойката на С. Зафиров старите митове, разпознаваеми като класически (при това, нека не забравяме, от един подготвен читател), отиват под линия. Целта на „изгонването" им от текста е изграждането на подобен, съпоставим с европейския, поетичен език. Подмяната на класическото води до конструирането на *нов* за българската песен поетичен език, на нова представа за художественост и за *българска песен* в съзнанието на читателите. Когато П. Бърк коментира взаимодействието между „ученатa" и „народната" култура в „зората на модерна Европа", той отчита двупосочността на процеса, движението и в двете посоки. Стансите на Тасо или песните на Данте, проникнали в народна среда, не са „пасивно приемани". „Ученатa култура — посочва Бърк – е видоизменяна, преобразувана в процес, който отгоре изглежда като погрешно разбиране или нарушаване, но отдолу като приспособяване към специфични потребности"[15]. В сбирката на С. Зафиров героите от митологията присъстват като маркер за литературност, за художественост във времето на големия *преход* от устност към писменост. Те изграждат представата за художество в съзнанието на т.нар. по-късно „масов читател". Всички операции по подмяна на класическата митология с българска са с цел да се уподоби българското на европейското, на модерното художествено и културно съзнание.

Задълго любовните песни се оказват непрестижни, защото от гледна точка на актуалните през 70-те години на XIX в. обществени „потреби" желанията на сърцето попадат извън официалните образци и модели. Задълго любовните песни от песнопойките оформят „ниския етаж" в българската литература. През 80-те години на XIX в. П. Р. Славейков се оправдава за „либавите" си песни. Зафировият ученик Ив. Вазов се чуди сам на себе си за ранните си увлечения по песните от *Гуслата* и не успява да съвмести образа на строгия учител по гръцки и френски с автора на тези „любовни каканижения"[16]. Но във времето на своята поява любовните песни имат друга функция, различна от приписваната им по-късно. Те не само интегрират представите за слово и музика, за устност и писменост, но и участват в процеса на схващане на *книжовността* като *художественост*, изграждайки представата за нов поетичен език и изказ.

***

Свойството на народните книги да бъдат посредник между устност и писменост, между традиционните и новите мисловни нагласи провокира действието на силни трансформационни импулси в тях. Това позволява съхраняването на популярни в съответния културен ареал митове за герои, както и появата и утвърждаването на нови герои и представи за героика. Проследяването на някои от механизмите на тази поява: изместване на критерия за достоверност от минало към настояще; опирането на повече от един прототипи; съвместяването на конкретно-актуални съдържания с конвенционални формални структури; процесите на деструкция и конструкция, би ни позволило да навлезем в една от лабораториите на митотворчеството.

---

[14] Раковски, Г. С. „Замечания Първия части Горскаго пътника." В: Георги Стойков Раковски. *Съчинения*. Т. I. С.: Български писател, 1983, с. 313.

[15] Бърк, П. *Цит. съч.*, с. 91.

[16] Вазов, Ив. *Видено и чуто. (Даскалите)*. С., 1907.

Румяна Л. Станчева,
Институт по балканистика, БАН

МИТОЛОГИЧНИ ЕЛЕМЕНТИ В РОМАНА *ЗМИЯТА* ОТ МИРЧА ЕЛИАДЕ

Мирча Елиаде привлича вниманието не само като историк на религите, но и като интерпретатор за широката публика на огромния материал, натрупан от етнологията и антропологията. Тази негова нагласа проличава особено силно в предговора към Митът за вечното завръщане. Ученият откровено споделя:

> *„Всяко задълбочаване на обсъжданите въпроси щеше да повлече пространно излагане на източниците и такъв технически език, които щяха да обезсърчат мнозина читатели. Ето защо много по-голямо от грижата да предоставя на специалистите серия от коментари, оставащи встрани от техните собствени проблеми, бе желанието ми да привлека вниманието на философа и изобщо на образования човек върху такива духовни положения, които са отмрели в много райони на земята, но от тях има какво да се научи за самото познание и самата история на човека."*[1]

В случая, за мен, Мирча Елиаде е още по-интересен обект за проучване като румънски писател, тъй като литературното му творчество е по-малко познато и по-бегло интерпретирано. Не без значение е и фактът, че Мирча Елиаде е писал цялото си литературно творчество на румънски език. Роден през 1907 г., Елиаде започва писателската си кариера в Румъния през 1930, т.е. на 23 годишна възраст с „експерименталния" роман *Изабел и водите на дявола*. Влиянието на света на Индия, на индийската философия, вярвания, практики, в резултат на специализацията му там (1928-1932), проличават отчетливо и тук, и в други следващи романи и новели: романът *Светлината, която угасва* (1934), новелите *Тайната на доктор Хонихбергер* и *Нощи в Серампоре* (1940). А той продължава да пише белетристика и след войната, когато се установява далече от Румъния: романът *В навечерието на Еньовден* (*Forêt interdite*, 1955 на фр. ез., 1971 в оригинал, пак във Франция[2]), както и новели и сборници с новели *При циганките* (*La țigănci*, 1963), *На улица Мънтуляса* (*Pe strada Mîntuleasa*, 1968), *В двора на Дионис* (*În curte la Dionis*, 1968) и др.

Част от най-силните белетристични творби на Мирча Елиаде са обвързани с различни митологични елементи. Често бихме могли без колебание да разпознаем мислите на учения в събитията на новела или роман. Такива са например новелите *При циганките* и *Тайната на Доктор Хонихбергер*, в ко-

---

[1] Елиаде, М. *Митът за вечното завръщане. Архетипи и повторение*. С.: Хр. Ботев, 1994, с. 7-8.

[2] Двайсет години делят този текст от публиката, за която е предназначен: Eliade, M. *Noapte de Sînziene*. Paris : Editura Ioan Cuza, 1971; Eliade, M. *Noaptea de Sînziene*. Prefață de Dumitru Micu. Cuvînt înainte, tabel cronologic și ediție îngrijită de Mircea Handoca. București : Editura Minerva, Biblioteca pentru toți, 1991.

ито отчетливо забелязваме проблема за историческото и за сакралното време. С фантастичната си проза Мирча Елиаде обсъжда една от основните онтологични тревоги на съвременния човек, лишен от вярата във вечността, натоварен с бремето на историята. Бих искала да подкрепя идеята за монолитността в творчеството на Елиаде чрез негови разсъждения:

„При изучаването на традиционните общества бях поразен най-вече от една тяхна характерна черта: от бунта им срещу конкретното, историческото време, от носталгията по периодичното завръщане към митичното време на първоизворите, към Великото Време. Смисълът и функцията на това, което определих като „архетипи и повторение", се разкриха напълно, едва когато успях да доловя желанието на тези общества да отхвърлят конкретното време, когато усетих тяхната враждебност към всеки опит за автономна история без архетипна регулация. Насочеността им към не-приемането, противопоставянето не са просто следствия от консервативните тенденции на примитивните общества [...] Мисля, че в основата на обезценяването на историята, т.е. в обезценяването на събитията без отвъд-историчен модел и в отхвърлянето на профанното, непрекъснато продължаващо време, може да се види известно ***метафизично издигане на значимостта, която има човешкото съществуване*** *(курсив – Р. С.)."*[3]

В едно подобно изказване прозира не само ученият, но и писателят. Бих казала дори една лична носталгия по мощта, с която митът въздейства на човешкото въображение.

През 1988 година, като редактор по румънска литература в Издателство „Народна култура", предложих едно първо издание от Мирча Елиаде на български език. Подбрах два кратки романа, които представят писателя от две страни. Романът *Майтреи* (*Maitreyi*, 1933) трябваше да илюстрира модерното литературно мислене на писателя Елиаде, ярка фигура сред младото румънско поколение, търсещо документалния аспект, въвличането на читателя в преживяване с надежден водач — участник в събитията. Индийските преживявания на главния герой, друго аз на самия писател, своеобразното посвещаване на младия герой в толкова различния от Европа свят на индийците, както и посвещаването му, по-скоро неуспешно, в любовта, бяха достатъчно силно предизвикателство. Вторият роман, който включих в изданието, озаглавен *Змията* (*Sarpele*, 1937), избрах заради повторението на ситуацията на любовното посвещаване, но вече за едно момиче, с място на действието в Румъния, и с болезнено преливане на реалистично и фантастично.

Днес се връщам към единия от тези романи, за да се опитам да разкрия по-пълно смисъла му, който е тълкуван сравнително рядко и частично от румънската критика. Съвременният литературен критик Джордже Калинеску е силно скептичен към цялото литературно творчество на Елиаде и за *Змията* посочва от една страна възприетото от гностиците силно сексуално значение на този символ, а за самото повествование — че е „с измъчена символика, осъществено в неподходяща среда"[4]. Другата незаобиколима история на румънс-

[3] Елиаде, М, *Митът за вечното завръщане. Цит. съч.*, с. 5-6.

[4] Calinescu, G.. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Ed. a II-a, revăzută şi adăogită. Ediţie şi prefaţă de Al. Piru. Bucureşti : Editura Minerva, 1982, p. 959-960.

кия роман, от Николае Манолеску, анализира само романа *Майтреи*[5]. Обикновено се споменава „местната архаика" и „магическото мислене в румънския фолклор"[6], без да се набележат конкретните препратки към фолклорните митове. Йон Лотряну в своето обширно *Въведение в творчеството на Мирча Елиаде* повече теоретизира върху принципа на фантастичното в литературата изобщо, а романа *Змията* разглежда главно от гледна точка на *Диалектиката на страха* и в едно по-общо *Сравнение с приказката*[7]. За начало нека да отбележим, че Лотряну е от малкото автори, които класират този кратък роман сред шедьоврите на Елиаде: „Дирижирана от майстор, епиката в *Змията* стои в стойностно отношение до прочутия разказ *При циганките*".[8]

Ще се опитам да очертая скелета на сюжета, който следват събитията в *Змията*. Мотото е заклинание за любов от народното творчество, в което влюбеният младеж отправя молба към хвъркатия змей да му осигури среща с обичаната девойка. Главната героиня, разбираме още в първите страници, е завършила висше образование, но още не е омъжена и родителите ѝ искат да уредят този въпрос. Деловото, студено, формално отношение към женитбата като към сделка бие на очи. Организирано е събиране на гости, на което Дорина да се запознае с един възможен бъдещ съпруг. Сред останалите има и други свободни млади хора, но и двойки, у които е маркирано разминаване, студенина. Цялата ситуация е отворена за любовни приключения. Един непознат младеж се присъединява към компанията по пътя им към манастира. Гората, езерото, манастирът и избата му с вино са местата, където действието, с настъпването на вечерта, излиза от битовия си тон и се прехвърля в регистъра на фантастичното, на магичното. Дорина, очарована от странния, красив, силен и тайнствен младеж, отхвърля деловото предложение на капитан Мануила да потърсят приятелство в брака, което в последствие да прерастне евентуално в любов. Напротив, тя се потопява в другия свят, не на разума, а на чувствата, на страстта. Последователно играта на залози в тъмната гора, разказът за убитата преди двеста години дъщеря на княза, сцената със змията, общата хипноза, сънищата, и всичко това под лунната светлина, я отвеждат в обятията на тайнствения любовник Андроник, с когото намира убежище далече от своя градски кръг, на остров сред езерото.

Да набележим митологичните елементи, които представляват интерес във връзка с този сюжет. Романът изобилства с препратки към повече или по-малко познати митологични теми. Една от тях обаче се налага като централна, надарена с множество синоними. Става дума за змията, неслучайно така е озаглавен романът. Става дума и за така наречения в румънския фолклор „Збуръгор", летящ дух, или змей, който изтощава и измъчва нощем момичетата за женене и самотните жени. Това ще бъде и основната ни цел — да проследим функционирането на този най-важен тук митологичен елемент и да го свържем както с въпроса за свещеното и за профанното време, така и с острова на избраните.

---

[5] Manolescu, N. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. Bucureşti : Editura 100+1 Gramar, 1999, p. 455-482.

[6] *Dicţionar de literatură română*. Bucureşti : Ed. Univers, 1979, p. 153.

[7] Lotreanu, I. *Introducere în opera lui Mircea Eliade*. Bucureşti : Editura Minerva, 1980.

[8] *Пак там*, с. 185.

Преди конкретния анализ, обаче, иска ми се да подчертая особеното място, което заема Мирча Елиаде сред другите изследователи на митологичната проблематика, когато става дума за съвременната литература с митологични корени. Едновременно писател и учен, той като че ли е от най-убедените в мирния преход от мит към литература. Той говори за „дълъг и комплексен процес", за „продължаване", за заемане на мястото на мита от литературата и особено от романа, дори обяснява успеха на модерния роман с желанието да се „слушат колкото може повече десакрализирани „митологични истории", или само камуфлирани под „профанни" форми"[9]. Споменах змията и змея като основен митологичен мотив в романа. Не можем обаче да избегнем и от по-широкия контекст, който неизбежно в случая въвлича и идеите на мита за вечното завръщане и в частност дискутира въпроса за сакралното време на човека. С присъщото му умение да приземява сложната научна проблематика, Мирча Елиаде напомня, че дори всеки съвременник има своето лично, различно, „празнично" време:

„Нашата цел не е да сравняваме системи или философии, а екзистенциални поведения и отношения. Все пак можем да кажем, че и не-религиозният човек познава известна прекъснатост и разнородност на Времето. Освен по-скоро монотонното време на работата, и за него съществува време за веселия и представления, „празничното време". Той също живее според различни темпорални ритми и познава моменти с променяща се интензивност: като слуша любимата си музика или, влюбен, чака или среща обичното създание, естествено бива подвластен на различен темпорален ритъм от този, когато работи или скучае." Но това са празници, разположени все пак в едно човешко време. Разликата със Свещеното време е основна. „Свещеното време, периодично възстановявано в дохристиянските религии /особено в архаичните/, е ***митично Време****, несъотносимо с историческото минало първоначално Време,* ***изначално Време****, в смисъл, че е бликнало „изведнъж", че не е било предхождано от друго, защото никакво Време не е можело да съществува* ***преди появата на реалността, разказана от мита.***" [10]

Творбата на М. Елиаде, като образец на модерната литература, наследница на старите митове, притежава силата да създаде свое митично време и пространство, да въведе митични персонажи и да въвлече част от героите в друг свят, далече от разумните решения на човека, който сам гради съдбата си. Дорина няма особена заслуга, че е избрана от чародея Андроник за приказна невеста. Нейната заслуга е, че е млада, че е честна в отношенията си и че държи на нещо просто: любовта да отговаря на идеалните ѝ представи. Ще цитирам диалога ѝ с капитан Мануила, с когото близките ѝ желаят да я сватосат. Капитанът я пита:

– Искам да ви запитам вие как мислите: всичко това, любовта, една случайност ли е, пламък, който се разгаря изведнаж, както се казва,

---

[9] Eliade, M. *Aspecte ale mitului*. Bucureşti : Editura Univers, 1978, p. 178-179. Цит. по: Angelescu, S. *Mitul şi literatura*. Bucureşti. : Editura Univers, 1999.

[10] Елиаде, М. *Сакралното и профанното*. С.: Хемус, 1998, с. 49-51.

или е нещо, което се натрупва бавно, след няколко години съжителство и приятелство... Вашето мнение, разбира се, ме интересува...
– Виждате ли, аз малко разбирам от това, за да имам лично мнение – пошегува се Дорина. – Вероятно бих могла да ви кажа нещо по този въпрос, но от друга гледна точка. Бих могла да говоря като за нещо непознато още, за което съм си мислила, разбира се, и аз като за един идеал.
Започна да приказва бързо, разпалено, но скоро си даде сметка, че не мисли, като говори, че говори почти несъзнателно. Други спомени имаше в ума ѝ, завладян от проблясването на две неспокойни очи... Спря и погледна отново небето, за да дойде на себе си. [11]

За нас ще бъде интересно да проследим в каква степен има паралелизъм между народната вяра в Збуръторул от една страна и Змея-Андроник на Мирча Елиаде от друга страна[12]. За старинния мит, засвидетелстван писмено през 18 и през 19 в., и дори през 40-те години на 20 век ще се позовем на румънския изследовател Силвиу Анджелеску, който резюмира по следния начин сведенията. В сходни ситуации, освен за Збуратор, се говори и за змей и прочие названия, някои от които метафорично описателни: лош час, злото, най-лошото. Разнообразието във външния вид също е голямо: „редува се човешки образ на „висок и слаб младеж", образ на чудовище, „нещо като змей, чието тяло е във формата на голяма змия, която налита отвисоко, червен като огън, движи се най-често нощем, като оставя искри след себе си", или по-често е представян като развихрена стихия, пламък, „висока фуния от огън, с човешка глава", но и като „същество от огън във формата на стълб или на змия". Може да се покаже и като „[...] дългнеста звезда, която се носи над къщата"[13]. Съществено е необичайното психическо състояние, в което се намира момичето или жената, пострадала от змея — неосъществена любов, любовен копнеж или безразличие към чуждата любов[14]. Еротичният мит за змея: „... разкрива едно специфично гледище за любовта, представена като *болест*, предизвикана от действията на този митически герой, и която може да бъде излекувана чрез магическо действие."[15]

Същият изследовател се спира на някои литературни проявления на този мит. Романът на М. Елиаде обаче не е споменат. За нашата тема бихме могли да очертаем паралел с новелата *Чезара* от Михай Еминеску, където любовта става възможна единствено на свещения остров. Кръгът се затваря и от есето на Елиаде *Островът на Евтаназий* от едноименната му книга, издадена на румънски език, в която той коментира същата Еминескова новела. [16]

Нека да сравним с фолклорното съществуване на явлението. Често летящият змей не е описан. В една песен против уроки се изброяват различни раз-

[11] Елиаде, М. *Майтреи. Змията*. Предговор Василка Алексова. С.: Народна култура, 1989, с. 212.

[12] Йон Лотряну отбелязва също този паралелизъм: „[...] церемонията на призоваването и на заклинанието [към змията-змей] се развива по типичен за фолклора начин". Lotreanu, I. *Цит. съч.*, с. 183.

[13] Angelescu, S. *Mitul şi literatura. Цит. съч.*, с. 57.

[14] *Пак там*, с. 58.

[15] *Пак там*, с. 89.

[16] Eliade, M. *Insula lui Euthanasius, studii şi eseuri* (1943), цит. по изд. на Humanitas, Bucureşti, 1993.

новидности все пак, за да може наричането да важи за всяко от бедствията: чер змей, червен змей, бял змей, син, мрачен, чумав, от любов, от страх и т.н.[17] Прогонван е редом с други злини (lipitura, vraja). За поведението му е характерно, че може да отвлече момата, или може да вдига странни шумове в дома на някоя сама жена. Идва само нощем и измъчва жертвата си. Тя после е уморена, недоспала, понякога по тялото ѝ има синини. Легендите разказват за красиви непознати младежи, които отвличат хубави момичета от хора и седенки. Това са змейове, които понякога грабват момите и ги отнасят във въздуха[18]. От значение са очите им, например както в една балада — „вртят си очите". В същата балада, това са синове на змея и имат опашки и копита[19].

Вече ще можем да съпоставим Андроник с митичния и фолклорния Збуръгор. В романа Андроник се появява внезапно. Той е неочакваната — очаквана промяна в скуката. Спира колите на веселата компания край пътя, с молба да го качат при тях. Външният му вид привлича вниманието

„Беше висок, мургав младеж, гологлав и със слънчеви очила. Вероятно ги беше забравил на очите си още през деня, тъй като слънцето бе залязло и светлината не бе така ярка."[20] *След като си сваля очилата, „Дорина потрепера. Имаше много живи, искрящи очи, с необикновено големи зеници."* (с. 187).

Оценката на другата героиня, Лиза, отегчена от по-възрастния си съпруг и робиня на снобски настроения, е направена от друга гледна точка:

„От думите и поведението му личеше, че е от добро семейство. Лиза с възхищение огледа отлично скроените му спортни дрехи с големи джобове отпред." (с. 187).

По-късно героят се представя: *„Името ми е Серджу Андроник, по професия летец или почти летец..."* (с. 188). Красивия външен вид трябва да запомним като съответствие, *„искрящите очи"* също, а и това, че лети, ще се потвърди в приказната част на романа, когато Андроник се качва съвсем леко по дърветата, а по-късно обещава на Дорина да я научи да прави същото. Засилващото се безпокойство от сприятеляване с абсолютно непознат, което вълнува някои от компанията, е потвърдено частично от самия Андроник, който на шега плаши новите си спътници, че може да придобие много грозен външен вид и после пояснява, че за една нощ брадата му порасва и става *„страшен"* (с. 191). Той има и способността като че ли да изчезва и да се появява (с. 216 и 217). Спомня си събития отпреди стотици години (с. 218). Той осъществява масовата хипноза, повиква змията и после я прогонва надалеч с човешки думи. Сам признава:

„Аз умея само да правя магии... понякога, и то повече на шега..." (с. 233).

През устата на героя сякаш заговаря и самият Елиаде:

„– Ти знаеш колко много символи са свързани със змията във вярванията на всички народи" (с. 234).

---

[17] Cf.: Angelescu, S. *Цит. съч.*, с. 65.
[18] *Пак там*, с. 73 – 74.
[19] *Пак там*, с. 76.
[20] Елиаде, М. *Майтреи. Змията*. Цит. съч., с. 187. По-нататък ще посочваме само страницата в скоби.

Пак от признание на Андроник научаваме:

„Като мине полунощ [...] не зная какво става с мене... Понякога ми се струва, че съм птица, друг път си представям, че съм язовец, маймуна... И почти винаги забравям какво съм правил, после не си спомням къде съм прекарал нощите си [...] Лъжеш се, ако си мислиш за жени, за любов, както е прието да се казва. Нощта има за мен съвсем друго очарование... Погледни – посочи той с ръка небето, гората – всички тези неща са по-силни от любовта. И по-значими... [...] По-значими, защото никога не знаеш откъде идват, къде е началото и къде – краят им." (с. 240 — 241).

В съновиденията си Дорина научава от друг, че само през нощта Андроник (името му очевидно е символично) е мъж, *„докато изгрее слънцето"* (с. 245). Тук нека споменем аналогията с героя от румънската народна *Приказка за прасето,* в която юнакът е омагьосан да се превръща през деня в прасе, а съпругата му, любопитната царска дъщеря, която изгаря свинската му четина, е принудена да го търси дълго и мъчително. Нека споменем и разказаната от Апулей в *Златното магаре* антична приказка *Амур и Психея,* в която перипетиите на Психея се тълкуват обикновено като път на падналата душа към единение с божествената любов.

Според съня на Дорина, Андроник живее в гората до брега на езерото, без да носи дрехи, като същество, независимо от обществото на хората. Еминесковите Чезара и Йероним са освободени, на своя остров, от условностите. Ще предпочете ли Мирча Елиаде героите му да се върнат в реалността? Отвъдният свят, райският остров, опасността любимият да изчезне през деня се оказват двусмислено подсказани от съня. Компанията открива двамата млади заспали, голи и прегърнати. Елиминирано ли е фантастичното? Еротичен или трансцендентен е финалът?

Съвпаденията между литературните моменти и митологично-фолклорните данни са много и неслучайни. Както състоянието на Дорина — неомъжена млада жена в очакване на идеалната любов, така и красивият Андроник — с вълшебни умения, а също нощта, змията, споменавани многократно, са безспорни съответствия с мита за змея и част от фолклорните представи. Но в романа много настойчиво присъстват и други елементи, които придават плътност и многопластовост на разказа. Освен присъствието на Змията като символ, бих откроила темата за времето, за водата и за луната, както и за острова. Макар и писана по-късно, книгата на Елиаде *Трактат по история на религиите* (1949) може да послужи за пълноценното разшифроване на функциите на времето, водата и луната в романа. Четвърта и пета глава, „Луната и лунната мистика" и „Водите и водният символизъм", ни позволяват да уплътним интуитивно усещаната сила на внушение, струяща от героите и от ситуациите в романа. Взаимното обвързване на различни елементи в тези митични представи, нещо което Елиаде подчертава многократно в изследването си[21], е постигнато с белетристично майсторство в романа му. Ще цитирам от научния му труд и ще го подкрепя с моменти от романа. „ [...] Ведно с откриването на земеделието, един и същ символизъм свързва помежду им Луната, Водите, дъжда, пло-

[21] Елиаде, М. *Трактат по история на религиите.* Прев. Тодорка Минева. С.: ЛИК, 1995, с. 178.

довитостта на жените, тази на животните, растителността, участта на хората след смъртта и посвещенческите церемонии. Менталните синтези, станали възможни чрез разкриването на лунния ритъм, поставят в съответствие и унифицират хетерогенните реалности"[22]. Ето и примерите от романа: тайнствената игра в гората, с еротична подкладка, се развива след свечеряване; вода заобикаля острова и в тази вода се е удавил човек, но в нея се потапя и Дорина, като за пречистване или посвещаване. Отсъства като че ли само дъждът, защото любовните трепети не са без връзка с продължаването на рода, растителността е одухотворена в нощната обиколка на Андроник, представите за смърт и любов преливат една в друга в сънищата на Дорина.

В разсъжденията си М. Елиаде се спира и на „регенерацията" на човека след съприкосновението му с този комплекс от елементи. В ансамбъла луна-вода-растителност се вписва и виното. Ето че героите от романа *Змията* си купуват 20 литра вино от избата на манастира. Ето и разсъжденията за връзката на змията с другите лунни символи, заимствани от друг автор:

„Поради това, че е лунна, тоест „вечна", и живее под земята, въплъщавайки (наред с други неща!) духовете на мъртвите, змията знае всички тайни, тя е извор на мъдрост, прозира в бъдещето"[23].

Темата за смъртта присъства в романа чрез няколко разказа: за удавения в езерото познат на компанията, за убитата преди векове дъщеря на княза, за убитата съпруга на смока, който тъгува и иска да си отмъсти, а също в сънищата на Дорина, когато тя се възприема като мъртва в страна на мъртвите.

И все пак, за да разберем цялостта на романа и силата му, нека припомним един от изводите на Мирча Елиаде, че в лунния символизъм имаме работа с един „ансамбъл Луна — Дъжд — Плодородие — Жена — Змия — Смърт — Регенерация, но понякога имаме работа само с частичните ансамбли."[24]. Именно такъв творчески подбор е направил и Елиаде в работата си над романа. Но той е постигнал и най-силния ефект от лунната символика, а именно идеята за прераждането, за вечното завръщане, за сакралното време. Акцентите му са върху змията, а останалите елементи присъстват с помощна функция. Силата на тези символични представи се уголемява от народната митология, от фолклора и от интертекстуалните интуиции от художествената литература, в които Збураторул придобива в значителна степен конкретност на образа. (За българския читател представите за змейовото либе са аналогични.) Ще си позволя да цитирам цяла една страница от романа на Мирча Елиаде, в която е концентрирана есенцията от митологични вярвания, фолклор и съвременни романни внушения:

„Андроник не промълви повече нито дума. И той чакаше. Лунната светлина стигна до краката му. Нима започваше някаква магия?... Дорина беше вперила очи в него и сякаш не осъзнаваше, че е будна. Каквото и да се случеше сега, не би я учудило. Както насън — всяка среща, всяка нелепост, всичко ѝ се струваше естествено. Нея никой няма да я докосне, никой няма да може да ѝ причини зло — като насън...

[22] *Пак там*. 188 .
[23] Noldeke. *Die Schlange nach arabischem Volksglauben*. Цит. по Елиаде М. *Трактат по история на религиите. Цит. съч.*, с. 199.
[24] *Пак там*, с. 201.

И толкова естествено влезе змията в стаята, като пропълзя покрай краката им, че никой не се изплаши. Една празнота в гърдите, и толкова.
Беше голям пепеляв смок, който напредваше внимателно, сякаш едва сега се раздвижваше. Пълзеше тромаво, повдигаше леко глава и после пак бързо я навеждаше към пода, като че търсеше следа.
Когато се приближи до ивицата светлина, спря за миг зашеметен. После се отправи към Андроник, като се полюшваше. Лунната светлина сякаш омагьоса и смока, защото сега се влачеше със сънлива грациозност и всяка нова извивка караше тъмните му люспи да потрепват. На Дорина ѝ се стори, че змията идва право към нея, и неочакван ужас прогони досегашната омая. Като че внезапно се беше пробудила пред нещо, което е невъзможно да се гледа с очи, ***нещо ужасно и опасно, забранено за девойки. Близостта на змията изсмукваше дъха ѝ, изтласкваше кръвта от вените ѝ, разтапяше цялата ѝ плът в някакъв ужас, примесен с непознатия трепет на мъчителна любов. Някаква смесица от смърт и еротика лъхаше от това уродливо поклащане на влечугото в студената светлина.*** (подчертаното мое, Р. С.)
- Хайде, по-бързо! – чу Дорина думите на Андроник, идващи сякаш от много далече.
Кого ли вика така настойчиво? Кръвта нахлу отново в лицето на девойката, като че беше чула някаква много тайна, забранена дума. Ужасът и отвращението я замайваха със същата сила, с която се бореха в кръвта ѝ свенливостта и непозволеното желание. [25]

За да постигне градация в напрежението, за да подчертае въпроса за двата вида време, баналното и свещеното, Елиаде си служи с няколко допълнителни подхода. Освен символизма на споменатите вече природни присъствия, той умело вмъква контрапунктичното споменаване на темата за времето. Ръчният часовник на Стамате, един от героите в романа, часовник със светещи стрелки, нещо очевидно ценно за онова време и в някаква степен новост, тъй като никой друг от компанията не носи часовник, отмерва профанното време. Сблъсъкът между личното усещане за дълготрайност и отмереното от часовника време е вплетен във всички силни моменти на сюжета: при нощната игра на залози в гората; при повикването на змията; когато се събуждат през нощта и откриват, че Дорина е изчезнала. Халюцинациите и сънищата на някои от участниците също протичат против правилата на профанното и общоприето време. В тези случаи всеки остава насаме със себе си, всеки има възможност да се преоткрие като духовност, да се опита да промени нещо, от което не е доволен в своето настояще.

Остава да се отговори на един въпрос, свързан със самия сюжет. Една кратка финална секвенция подсказва, че младите влюбени спят и са щастливи. И все пак у читателя остава една двусмисленост, едно съмнение, дали тези тела не са мъртви. Никой не ги събужда. Те не проговарят. Предхождащите сънища настойчиво отвеждаха Дорина в отвъдното, те подготвяха по-скоро за трагичен край, за удавяне в езерото. И мисля, че като имаме предвид всичко казано дотук, би трябвало да тълкуваме тази двусмислена ситуация като тър-

[25] Елиаде, М. *Змията.* В: Елиаде, М. *Майтреи. Змията. Цит. съч.*, с. 227.

сена. Чрез нея писателят запазва тревожния привкус на смесване между любов и смърт, на преливане между временно и вечно.

Островът на двамата влюбени ни интересува тук повече като място, което Елиаде сам е тълкувал по повод на творбата на Михай Еминеску *Чезара*. В есето, посветено на Еминесковата новела, Елиаде извлича от старите вярвания две възможни тълкувания на Острова: да бъде или с космогоничен смисъл, или да символизира „една трансцедентна земя, участваща в абсолютната реалност и различаваща се като такава от останалото Творение, управлявано от законите на развитието и на смъртта“[26]. По-нататъшните тълкувания на творбата на Еминеску покриват в много голяма степен смисъла на острова в романа *Змията*. Хармонията в мисленето на теоретика Елиаде и в образното изразяване на писателя Елиаде е съвършена: „...любовта между Чезара и Йероним не е вече „опит“, при тези условия, а продължаващо райско „състояние“, тъй като те се срещат абсолютно голи, т.е. разсъблечени от всякакви „форми“, освободени от всяка индивидуализация, сведени до архетипа — същества които могат да узнават без да „стават“ нещо. Би могло следователно да се говори за оттегляне [...], но по-скоро в смисъл на реинтегриране в архетипа, на отменяне на човешкия опит, смятан като следствие от първородния грях; завръщането при адамовото състояние отпреди грехопаденишето, което не познавало „опита“, нито имало „история...“[27]

Следва и по-верният отговор за финала на романа *Змията*. Героите нито спят, нито са мъртви. Двусмислието е търсено, за да подскаже именно трансцендентността на Острова, мястото на идеалната любов, освободена и от социалните условности, и от историческото бреме.

Опитах се да очертая единството в мисловната нагласа на писателя и да подчертая, че силата на Мирча Елиаде не е само в научните му разработки, нито само в есетата, приведени до разбирането на по-широк кръг читатели. Публика за своите идеи той всъщност печели и с фантастичната си проза, и изобщо с художественото си творчество, което малко несправедливо е засенчено от монографичните му разработки.

[26] Eliade, M. *Insula lui Euthanasius*. *Цит. съч.*, с. 14.
[27] *Пак там*, с. 14-15.

Дина Манчева,
СУ „Св. Климент Охридски"

МИТЪТ В ДРАМАТУРГИЯТА НА БЕКЕТ

Редица изследвания върху драматургията на Бекет посочват наличието на различни антични или библейски митични образи и ситуации в пиесите му, без обаче да се засяга проблема за техните структурни и семантични трансформации. А именно новото изграждане на интертекста определя, според нас, оригиналността на Бекет. Ето защо ще се постараем да посочим връзката между двата митологични разказа — единият парадигматичен, отвеждащ към самата същност на мита или хипотекста, според терминологията на Жьонет[1] и другият — синтагматичен, свързан с художествената изява, която той получава в новата творба или хипертекста. Задачата, която си поставяме, определя и характера на самото изследване, насочено не към конкретен анализ на отделните театрални текстове, а към основните им митични структури.

Обикновено първичният мит не присъства изцяло в драматургията на Бекет, а само с някои отделни свои знаци, свързани с основни образи или структури. Те не са включени в антични сюжети, а в една нова фабула с неопределено настояще, подсказано най-често чрез звукови или зрителни означаващи – магнетофони, камери, прожектори и т.н. Самата интрига, организирана около нови принципи — повторение, противопоставяне, гротеска — е представена по нетрадиционен начин. Отделните сцени, които я изграждат, често не са логически свързани, а това придава странен характер и на цялата пиеса. Липсата на причинно-следствена връзка в така показаното драматично действие се подсилва и от нов тип абстрактни персонажи, чиито действия, без каквато и да е социална или психологическа обусловеност, се възприемат също така като странни и нелогични. Така изградената драматична структура определя и самия характер на мита в пиесите на Бекет. Твърде често дори интертекстуалните модели не са изразени вербално, а са подсказани чрез редица паравербални елементи — движения на героите, предмети от декора и т.н., които взаимно се допълват. Вплетени в новата фабула, според характерната за драматурга недоизказаност и двусмислие, те дават възможност за редица нови интерпретации. Независимо от множеството хипотекстуални елементи, които биха могли да се открият в една или друга отделна творба на ирландския писател, в пиесите му преобладават някои основни антични и библейски структури и образи, които най-ярко показват принципите при изграждане на вторичния мит. Те именно ще бъдат обект на настоящия анализ.

Най-често митът е представен в пиесите на Бекет с някоя своя основна структура. Откъсната от цялостния си първичен контекст, тя получава свое ново философско съдържание, различно от първичната си същност. То подсказва преди всичко трагичното виждане на Бекет за човека, който няма сила да промени своето съществуване и търпи постоянен провал. Този структурен

[1]Genette, G. *Palimpsestes.* P.: Seuil, 1982, p.16.

принцип проличава особено ясно в своеобразната интерпретация, която получават известните антични разкази за Тантал, Икар и т. н.

Както посочва П. Мелез[2] основната сцена в пиесата *Действие без думи II* напомня мита за Танталовите мъки и безкрайни страдания. Подобно на Тантал, потопен до врата във вода, без да получи и глътка от нея, героят на Бекет е също така измъчван от непосилна жажда, тъй като не може да достигне сложеното до него шише, изгаря от жега, защото надвесената над него палма внезапно изчезва, без да го подслони под сянката си. Дори опитите му да се самоубие остават напразни. Клонът, на който иска да се обеси, се пречупва, ножиците, с които би искал да пререже гърлото си, изчезват от ръцете му. Но докато в мита Тантал е наказан от боговете за извършеното от него страшно убийство на собствения си син, когото им е дал за храна, героят на Бекет не е направил никакво престъпление, откъдето и неговата по-голяма трагичност. Тя не се свързва с идеята за справедливост, а отвежда по-скоро към някаква космическа фаталност, която дебне героя и подсказва разбирането на драматурга за човека, изкупващ *„първичния си грях — това, че се е родил"*[3].

Подобни трагични асоциации, поражда и новата интерпретация, която Бекет дава на мита за Икар. Ако античният разказ е насочен преди всичко към полета на човека и вечния му стремеж да достигне до неизвестното, към опиянението от собствената му мощ, която го кара да забрави восъчните си криле и достигне до слънцето, ирландският драматург набляга главно върху неосъществената мечта и трагично прекъснатия устрем към необятното. Този нов прочит на известната митична история е представен в пиесата *О, щастливи дни* чрез образа на героинята Вини, приличаща, според автора, на „птичка със залепени от мазут криле"[4]. Устременият ѝ към небето поглед подсказва желанието ѝ да се извиси над всичко земно и полети във висините, докато постоянното ѝ затъване в земята се свързва с растящата ѝ немощ, с липсата на каквато и да е възможност да осъществи вълделенията си. Така, ако в началото на пиесата Вини е потънала до кръста в земята, но все пак може да движи ръцете си и да ги вдигне с надежда към небето, то в края на творбата тя е напълно неподвижна. Зрителят вижда само главата ѝ, а единствените ѝ движения се изчерпват с жадния за промяна поглед. Тази нова интерпретация на познатия мит за Икар не създава представата за силния човек, който преодолява страха и се изправя срещу опасностите, а отвежда към слабата трагична личност, разкъсвана между желанието за полет и пълната ѝ неспособност да го реализира. Възприет в по-широк план като контраст между надеждите на човека да се освободи от всичко, което го подтиска, и невъзможността му да промени жалкото си съществуване поради собствената си нерешителност или немощ, този мит присъства в една или друга степен в редица Бекетови творби. В пиесата *Краят на играта* усилията на Клов да напусне стаята и се освободи от тираничните заповеди на Хам остават напразни.

Естрагон и Владимир от известната драма *В очакване на Годо* решават многократно да си тръгнат, да избягат някъде далече от пустото поле, осъзнали ясно, че чаканият от тях Годо никога няма да дойде. И все пак те не са в състояние да изпълнят дори това свое единствено желание.

[2] Mélèse, P. *Beckett*. P.: Seghers, 1966, p.166.
[3] Beckett, S. *Proust*. New York: Grove Press, 1957, p. 49.
[4] Beckett, S. In : *Revue d'Esthérique – Samuel Beckett*, numéro hors série, 1986, p. 284.

Трагизмът в интерпретацията на мита за Икар в пиесите на Бекет се подчертава често и чрез характера на повечето от героите му — стари, страдащи от различни болести, с тяло, което като че ли вече не им служи. Мечтите на Руни да продължи пътя си далече напред са напълно неосъществими поради физическата болка, позволяваща ѝ едва да се добере до дома си (*Тези, които падат*). Хам никога няма да види необятната морска шир или безкрайния хоризонт на планината, за които мисли с носталгия, защото е парализиран и сляп.

Новата интерпретация на познати интертекстуални модели се подсказва не само от представените на сцената ситуации, но се внушава пряко от самите герои. Така широкоизвестният разказ за двамата разбойници, разпънати заедно с Исус Христос, единият от които се разкайва и Бог му прощава, се възприема от Естрагон не като пример за силата на разкаянието и Божията милост, а като израз на случайността и абсурдността в живота. Господ прощава на единия и наказва другия без да се интересува от поведението им.

Преосмислянето на хипотекста се осъществява понякога и чрез някои широкоизвестни фрази, взети най-често от Библията, допълнени и трансформирани от персонажите. Така заглавието на пиесата *Всички които падат* напомня на твърде познатата библийска мисъл „Всевишният помага на всички, които падат". Тези слова, доразвити от главната героиня на творбата – г-жа Руни, получават нова интерпретация. „Всевишният помага на всички, които падат, и изправя всички прегърбени"[5]. Тези слова, произнесени от една старица, която много добре осъзнава, че никой няма да ѝ помогне, се схващат като своеобразна пародия на библейската истина.

Често вторичният мит в пиесите на Бекет е изграден без някои основни за хипотекста актантови фигури. Тяхното отсъствие променя първичното съдържание като премахва, в една или друга степен, оптимизма на митичната развръзка и дава нова философска интерпретация на човешкото съществуване.

Така физическата деградация на двамата Бекетови персонажи Поцо и Лъки от известната пиеса *В очакване на Годо* би могла да се свърже с мита за метаморфозата, в който човек, жертва на зли сили, е превърнат в животно. Наистина героите в хипертекста не се преобразяват в животни, подобно на познатата хипотекстуална структура, но дълбоките промени, които претърпяват, отнемат човешкото им достойнство и ги доближават в една или друга степен до животинския образ. Властният Поцо губи господарската си осанка като се превръща в жалка отрепка, ослепял, препъващ се на всяка крачка, неспособен да се вдигне след като е паднал. Говорещият като автомат Лъки загубва напълно говора си, който именно отличава човека от животното. Но докато в широкоизвестната антична история превърналите се в свине спътници на Одисей възвръщат благодарение на него човешкия си образ, в драматургията на Бекет, където именно образът на спасителя е отстранен, препятствията в живота се възприемат не като временни и преодолими, а като съпътстващи хората през целия им жизнен път.

На подобен принцип е изграден и древният мит за лабиринта и попадналия в него Тезей. И тук липсва образът на Ариадна, която помага на героя да се измъкне от лъкатушните коридори след като е убил чудовището Минота-

[5] Beckett, S. *Tous ceux qui tombent*. P.: Editions de Minuit, 1957, p. 73.

вър. И тук картината на древния лабиринт не е показана директно. Тя се внушава чрез характерните за Бекетовите герои еднакви повтарящи се движения, монотонните им като че ли във форма на кръг стъпки. Те създават впечатление за някакво странно, като че ли без изход лутане. Така и самият живот напомня един затворен цикъл, без начало и без край.

По същия начин твърде типичната за Бекет циклична структура на драматичното действие, сведена до една основна ситуация без завръзка и развръзка, изградена на принципа на повторението, напомня древния мит за лабиринта. Тя би могла да се възприеме и като лабиринт на самия живот, от който човек на може да се измъкне, защото, както твърди един от героите, „*Краят е в началото и все пак продължаваме*"[6].

Друг структурен принцип, определящ семантичните промени на мита в хипертекста, е нарушената хронология на хипотекста, чрез което Бекет подсказва идеята за вечното повторение в живота.

Някои особено известни митични знаци, конкретизирани в определени предмети, свързват пиесата на Бекет *Краят на играта* едновременно с два широко разделени във времето библейски разказа — Разпятието и Апокалипсиса. Бялата кърпа, покрила лицето на Хам, на която като че ли е очертан образът му, напомня кърпата, с която Света Вероника е изтрила лицето на Христос на Кръста и е запазила изображението му. Самото изграждане на сценичното пространство в пиесата с подчертания му затворен характер и странен обезлюден пустинен вид, където всичко е замряло и слънцето завинаги е залязло, оставяйки само някаква сива светлина, подсказва представата за Апокалипсиса.

Докато страданията на Христос на Кръста отвеждат към дълбоката древност, когато Божият син идва да изкупи човешките грехове и покаже на хората чрез собствената си саможертва Божията милост, Апокалипсисът е свързан с далечното неопределено бъдеще на края на света. Тогава Господ ще изведе праведните на небето, ще им осигури блаженството, което заслужават и ще накаже грешниците. Преплитането на тези моменти в едно единно цяло, при характерното за Бекет отсъствие на образа на спасителя, премахва първоначалната оптимистична диахрония и навежда на мисълта за човешкия живот като една вечна Голгота.

Нарушена е хронологичната последователност и в редица пиеси на ирландския драматург, напомнящи, според Анзио[7], мита за влюбения в собствения си образ Нарцис и лишената от лично слово Ехо. Но докато в митичния разказ тези два образа се разкриват чрез последователното развитие на сюжета, в пиесите на Бекет те се сливат в една обща статична фабулна ситуация.

В малката творба *Импромптю от Охайо* героят, който чете историята на живота си, написана в трето лице, създава впечатлението, че се дистанцира от самия себе си, че се самонаблюдава отстрани, подобно на Нарцис в огледалото. Вторият персонаж — Слушателя, който внимателно следи разказа на Четеца, реагира не с думи, а само с някакви нервни почуквания, сякаш лишен от способността да говори, и с това наподобява Ехо. Същевременно тези двама герои не само се свързват, но и съществено се различават от митичните им

[6] Beckett, S. *Fin de Partie. Op.cit.*, p. 52.
[7] Anzieu, D. *Revue d'esthétique. Op.cit.*, pp. 39-45.

прототипове. Докато в хипотекста това са образи на мъж и жена, в пиесата са показани двама мъже, които невероятно си приличат. Те имат сходно сценично присъствие — седнали са върху еднакви столове, и двамата са с бели коси, носят едни и същи дълги черни мантии. Тази зрителна прилика създава нова интерпретация на мита: човекът е трагично самотен, неспособен да осъществи контакт със себеподобните си, дори с онези, които са му най-близки. Чрез тези образи Бекет внушава характерната за творбите си идея за човешката отчужденост, за алиенацията на личността не само по отношение на другите, но и към самия себе си, дори и към собственото си слово. Трудността на героя да се изрази чрез определени граматични структури, да намери адвекватния за мисълта му изказ, дори дума, определя спецификата на редица Бекетови персонажи. Руни от пиесата *Всички, които падат* изпитва усещането, че „воюва с някакъв мъртъв език"[8], Вини от драмата *О, щастливи дни* иска да каже толкова много неща, но едновременно си дава сметка, че не може да изрази почти нищо, защото „никъде не може да намери истинската дума"[9]. Напълно отчуждени един от друг остават и героите от малката творба *Каскандо*, защото единият използува кода на музиката, а другият — кода на езика.

Бекет доразвива и подсказаната от мита за Нарцис и Ехо идея за нарушената човешка комуникация и чрез самото структуриране на диалога. Изграден от едни и същи повтарящи се фрази, които разрушават традиционната синтагматична свързаност, той създава усещането за откъснатостта на човешката личност от словото. Представата за един затворен в собствения си свят индивид, който напомня в една или друга степен за митичния Нарцис, се допълва и от характера на самия монолог. Съставен от голям брой елиптични фрази – без подлог, без глагол или допълнение — той загубва често пъти нормалното си единство. Идеята за странната накъсаност на мисълта в търсене на адекватния изказ се подсказва и чрез множеството многоточия, характерни за Бекетовата фраза. А всичко това води до философската концепция на ирландския драматург за отчуждението на съвременния човек, изразена в книгата му за Пруст: „Две същества представляват два отделни вътрешни динамизма, съществуващи сами за себе си, които никаква синхронизираща ги система не е в състояние да свърже"[10].

Вторичният мит в драматургията на Бекет често се обогатява от своеобразното съчетаване и натрупване на редица хипотекстуални разкази в една и съща пиеса, от едновременното свързване на един и същ персонаж с няколко познати модела, от присъствието на различни митични знаци в сценичното пространство. Така първичните митични структури загубват отделни аспекти от своята семантика и се обединяват около няколко основни парадигми. В пиесите *Краят на играта*, *В очакване на Годо*, *О, щастливи дни* се съдържат редица асоциации, както за библийски или християнски мотиви (разпятието на Христос, Апокалипсиса и т. н.), така и ситуации и образи от гръцката митология (лабиринта, метаморфозата, Нарцис и Ехо, Икар и т. н.). Драмите *Комедия* и *Кажи, Жо* отвеждат както до картината на Страшния съд, така и до представата за Тантал. Това ново структуриране на един сложен вторичен мит

[8] Beckett, S. *Tous ceux qui tombent. Op. cit.*, p. 64.
[9] Beckett, S. *Oh les beaux jours*. P.: Editions de Minuit, 1963, p. 61.
[10] Beckett, S. *Prous. Op.cit.*, p. 7.

позволява на Бекет да разшири темпоралните рамки на пиесите си и да им придаде един по-общ характер, като ги включи в историята на цялото човечество — от езическата античност до епохата на християнството. От друга страна, едновременното присъствие в една и съща пиеса на различни митове позволява по-голяма свобода в тяхната интерпретация и осигурява по-голяма полисемичност в тълкуването им. Свързването на героя с няколко митични прототипа позволява да се разкрие общочовешката му и често противоречива природа. Така например, като поставя голяма част от персонажите си последователно в положението на Нарцис и Ехо, на Исус Христос и Тантал, на Икар и Тезей, Бекет подсказва както представата за затворения в собствения си свят индивид, така и идеята за човека, който търси контакт с околните. Изграденият образ отвежда и към мисълта за саможертвата и страданието в името на ближния, и към тезата за греховността на индивида.

Свидетелство за значението, което Бекет отдава на хипотекстуалните митични и библейски структури в творчеството си, представлява и собствената му работа като режисьор на пиесите си през 60-70 години. Като запазва характерната за драматургията си стилистика да подсказва, без да внушава директно, той често пъти засилва в самите спектакли алюзиите, свързани с основни познати гръцки и християнски разкази. Така пиесата *В очакване на Годо,* поставена в Берлин през 1975 година, е сценично организирана почти изцяло около картината на Голготата чрез движенията на персонажите и широко разперените им ръце, напомнящи своеобразен кръст. Постановката на пиесата *О, щастливи дни* от 1979 година в Лондон е обогатена с редица визуални елементи, които правят още по-ясен сценичния образ на прекъснатия полет, свързан с мита за Икар — вдигнатите към небето ръце на Вини, подобни на криле на птица, все по-често отправеният поглед към небето и т. н. Спектакълът на драмата *Последната лента* в Париж през 1975 година засилва, от своя страна, идеята за озовалия се в някакъв безизходен лабиринт човек, отвеждащ към мита за Тезей. Бекет концентрира цялото действие върху едно затворено театрално пространство, премахва дори и малките излизания на героя извън сцената, и по този начин засилва впечатлението за невъзможността му да се измъкне навън и се свърже с реалния свят.

Конкретните анализи на съотношението между първичен и вторичен мит в пиесите на Бекет позволяват да се направят някои по-обши изводи.

Ирландският драматург прибягва към широко известни разкази с общочовешки характер, взети от гръцката митология или от Стария и Новия завет, в които се съдържат основни антропологични и архетипни модели, като ги подлага на най-различни промени — семантични, структурни, модални и т.н.

Бекет подчинява митичното съдържание на своите естетико-философски възгледи, като елиминира митични структури и отстранява основни герои от хипотекста, нарушава хронологичната му последователност, свързва в едно понякога дори несъчетаеми митове. Така познатият интертекстуален контекст се преосмисля изцяло и се възприема като своеобразна проява на мита в настоящето.

Всички митове, които драматургът включва в пиесите си, отвеждат в една или друга степен до темата за човешкото поражение. Героите му са девалоризирани в сравнение с хипотекстуалните прототипове, като ясно се изтъква тяхната нерешителност, безпомощност, немотивираната им и непредвидима човешка природа, разкъсвана от вечното противоречие между носталгичните

им желания и жалкото им съществуване. От друга страна, редица визуални аспекти в поведението, облеклото или физиката на персонажите: бели като на клоун лица с червени носове, сака с широки джобове, твърде къси панталони, бели островърхи обувки, жонглиране с шапки и др. напомнят на цирково представление и внасят хумористични елементи в характерната за Бекет жанрова структура на трагичен фарс. Така широкоизползуваните от драматурга митични разкази губят сериозността на първичните текстове и изразяват сложното авторово виждане за човешкото съществуване. То представлява своеобразно съчетание на трагизъм и комизъм и е ясно формулирано в репликата на Нел от *Краят на играта*: „Няма нищо по-смешно от нещастието“[11].

Есхатологичният модел на света, изграден в пиесите на Бекет, не съдържа нито характерното за гръцката митология развитие от хаоса към космическата хармония, нито оптимизма на християнския разказ, отвеждащ от греха през разкаянието към опрощението. Идеята за човешката еволюция в тази драматургия насочва по-скоро към песимистичната концепция за деградиращото повторение, растящата ентропия и гибел. Този възглед е особено добре формулиран от един от героите на ирландския писател: „Вие сте на земята, това е неизличимо“[12].

[11] Beckett , S. *Fin de Partie. Op. cit.*, p. 33.
[12] Beckett, S. *Fin de Partie. Op. cit.*, p. 91.

Людмила Малинова,
Институт за литература, БАН

МИТОЛОГИЧНИ НИШКИ В ЕДИН ПОЕТИЧЕН ОБРАЗ[1]

Изначален, универсален, вечен — дъждът е поетичен образ, който провокира съзнанието на творците. Неординерен, той успешно се вписва в духовния пейзаж на самите тях — носещи силно уязвима чувствителност и остри сетива. Той е повод за излизане от делничното и скъсване на вътрешните окови, зов за разкрепостеност и полет на духа в по-фантазни и универсални пространства.

Но този образ вплита имплицитно в поетическата си тъкан митологични нишки, оказали се здрава основа заради универсалните внушения и асоциации, които пораждат. Тези нишки ту изпъкват на повърхността и блесват със свежестта на поетическата изненада, ту са втъкани дълбоко в тъканта на словото и отвеждат към дълбинните пластове на човешката психика.

За древния човек дъждът е благодат заради оплождащата му и жизневъзраждаща роля, но е и проклятие, когато е опустошителен и носи знака на разруха и гибел. Той е свързвал дъжда с божията воля и благоволение.

В древногръцката митология, например, дъждът е изпратен от Зевс-гръмовержец, владетел на небето и земята, на всичко, от което зависи плодородието. В българските земи този бог или неговите тракийски съответствия, е широко почитан, за което свидетелстват откритите светилища, оброчни плочки, релефи.

Известно е, че в християнската епоха Зевс-дъжденосец и гръмовержец е заменен от св. Илия. „В официалната християнска литература св. Илия е дъждоносец, а в народните представи е и гръмовник" — пише Ив. Георгиева в книгата си *Българска народна митология*[2]. Тя изказва предположението, че върху иконографията на св. Илия е повлияла тракийската представа за Зевс, който „само в земите на траките се почитал на колесница"[3]. Според народните представи св. Илия се движи по небето с колесница, теглена от коне. Редица общи черти има между св. Илия и св. Георги, който също е свързан с плодородието, пуска дъжд и роса и препуска, яхнал кон. Натрупаните от митологията и Библията реалии своеобразно се кръстосват и сплитат, докато изтъкат свои внушения и настроения.

В българския фолклор се вплитат и древни митове и християнски вярвания. И отново дъждът се тълкува в неговата двуединност: като плодородие и благодат, изпратени от Бога, и като наказание за човешките грехове. Тихият, оросяващ „влажняк" посява и големи радости и надежди за хората. „Ситен дъжд вали кат маргарит...", поетично е казал народът. Сушата се възприема като голямо наказание. Какви ли не магии се измислят за дъжд и се смята, че най-силните магии за една магьосница или вещица са тези, чрез които може

---

[1] Част от този текст излезе като предговор на антологията *Дъждът*. С.: Боян Пенев, 2001, включваща лирически творби за дъжда на български поети от XIX — XX век.

[2] Георгиева, И. *Българска народна митология*. С.: Наука и изкуство, 1983, с. 185-186.

[3] *Пак там*, с. 186.

да „докара дъжд“ или „да направи суша[4]. Познати са магически действия за дъжд: обичаите Герман и Пеперуда, чиито обреди символизират „викането“, измолването на дъжд. Разравянето на мравуняци, казването на различни магически заклинания, обредните танци, пеенето на песни-молитви за него, „изрисуването“ му в обредните хлебове, където е представен в образа на дъгата (символ на плодородие) — са все знаци, които говорят за жизненонеобходимия, чакан дъжд. Ако и след тези и редица още магически усилия дъжд не завали — тогава се извършва обичаят гонене на змей, свързан с вярването, че за настъпилата суша е виновен Змей, който се е заселил в едно или няколко села и „или дебне да открадне мома [...] или ще опустошава нивите“[5]. Тогава голи млади мъже в тъмни нощи, когато всички спят, обикалят и с пръти „гонят“ Змея, за да победят бездъждието.

Змеят е сложен, противоречив образ, свързан с определени космически явления. Амбивалентността, двойствената му природа се състои преди всичко в това, че може да прави добро и зло, да е свой и чужд. Според вярванията той произлиза от змия, която никой не е видял повече от 40 години. Тогава ѝ пониква крила. Остатък от тотемизъм, змеят има антропоморфни и зооморфни черти. Представя се като получовек-полуживотно: напомня едновременно човек, змия и птица, има зелени очи, покрит е с люспи, проявява човешки качества и се явява, когато вали дъжд и град. Връзката на змея с дъжда е ясно подчертана в народните песни, даже в някои краища в народното съзнание съществува представа, че облакът е змей и когато се зададе облак, от него излизат крилати змейове. Змеят от българската космогония и св. Илия като християнски персонаж са изключително близки по отношение на връзката им с дъжда. „Те са образи — пише Милена Беновска-Събкова — които взаимно се дублират в системата от представи за атмосферните явления.“[6]

Темата „дъжд“ и поетичният му образ имат свои оригинални интерпретации в българската лирика. Те илюстрират възможностите на поета за повече и изненадващи инвенции, за нови екзистенциални прозрения. Дъждът има широко символно поле, в което се кръстосват редица мотиви: за изтичащото битие, за самотата и заедността, за тленното и вечното. Дъждовните капки често са материализираният символ на изтичащото човешко време, на приближаване към Края. Философската символика и послания, свързани с дъжда, присъстват в редица творби. Достатъчно е да спомена Далчевите, или пък тези на Петър Алипиев или Кирил Кадийски, Валери Петров, в които дъждът е един от ключовите образи, свързан с размисли за трагичния път на човека. Дъждът обогатява българската поезия с нови пейзажи, с нови поетически ракурси към света и хората, с нови оригинални метафори. „Окъпаният“ свят блесва сякаш пречистен и непознат. Зад дъждовната завеса се откроява сцената на вътрешното Аз и монолозите за света, другите, себе си.

В случая, обаче, не темата „дъжд“, а поетичният му образ фокусира нашето внимание. Интересно е да се проследи как в един толкова универсален, космополитен поетичен образ като дъжда пулсират далечни нишки от митологията, рефлексират древни вярвания, латентно присъстват архетипи. Наблюденията показват, че в поетическия образ са съхранени смисли, индикации, ме-

[4] Маринов, Д. *Народна вяра и религиозни народни обичаи*. С.: БАН, 1994, с. 273.
[5] *Пак там*, с. 739.
[6] Беновска-Събкова, М. *Змеят в българския фолклор*. С.: БАН, 1995, с. 119.

тафоричност, свързани с митологични образи и представи. Митологичният елемент и модерното авторово внушение съдържат, според Мелетински, „може би някакви общи форми на мислене, преживяване, въображение [...] Образите и мотивите, пише той, на античната, а след това и на библейската митология, се явяват през XV—XVII век арсенал на поетическата образност, източник на сюжети, своеобразен „формализиран език“ на изкуството. Колкото и да е голямо разминаването, между идейната насоченост на авторите или техния историко-битов материал и първоначалния митологически смисъл, митологическият „смисъл“ не се „откъсва“ напълно, формата не може да бъде „чиста“ форма и традиционният сюжет, традиционната метафорика съхранява вътрешно на някакви нива традиционната семантика“[7]. Въпросът за имплицитната митология, втъкана в личната поезия, отвежда към глъбинната психология и психоанализата.

В търсене на митичната тъкан, ако опитаме един разрез на някои лирически творби, свързани с дъжда, ще забележим, че този образ е свързан с древния персонаж от българската митология — змея.

Дъждът-змей „връхлита“ в една от открояващите се през 20-те години и особено характерна за поетиката на Никола Фурнаджиев творба — „Дъжд“. Тук не само пулсира мощна виталност, провокираща естетиката на предишното десетилетие, но и както в архаичното съзнание — дъждът е персонифициран в образа на змея. Макар че не е буквално назован като такъв, поетическите елементи недвусмислено отвеждат към него: „космата снага“, „люспи в кръв и дълбоки зелени очи“. Вглеждайки се в тъканта на творбата, ще забележим нови митологични нишки: змеят е демоничен образ, а поетът го свързва с дявола. Змеят е символ на сила, мощ и експанзия — такъв е и дъждът-змей във Фурнаджиевата творба. Змеят е и фалически символ, разглежда се и като символ на мъжкото оплодително начало — именно такъв е и дъждът-змей у Фурнаджиев. Змеят в българската митология се свързва не само с атмосферните явления, но и с темата за плодородието, а тя ясно присъства в творбата.

Моя едра жена, моя топла и родна земя,
прелъстен от звъна на пръстта, от вика на пустините влюбени,
тича тъмен дъждът и разголил космата снага,
ще преспи тази нощ, ще лежи в твойте пламнали угари.

Греят люспи в кръв и дълбоки зелени очи,
и кафявия лъч от плътта на дъжда и на дявола.
Ах, разкрий свойта гръд и гори в вечността, и кънти,
моя родна земя, моя пръст, моя радост запалена.

Митологични нишки, будещи асоциация със змей, са втъкани и в образа на дъжда в поемата „Песен на дъжда“ от Николай Марангозов. Отново олицетворен, тук дъждът излъчва нещо демонско, асоциращо змейското: на своите „тъмни огромни крила“ той се носи като „дива стихия“ и гневът му предвещава разруха.

Свързването на дъжда със змея продължава и по-късно в българската поезия. Усин Керим в стихотворението си „Дъжд в гората“ разгръща лирическото си въведение така:

[7] Мелетински, Е. *Поетика на мита*. С.: Хр. Ботев, 1995, с. 388.

Повя тревожна хладина –
космат ли змей припадна ниско?
Пропука клон и ето на
проливен дъжд в миг заплиска.

Съвсем видимо втъкан в поетическата тъкан, срещаме този мотив в „Светлоока земя" — една от характерните творби на такъв „дъждовен" поет като Николай Стайков:

Но ето веднъж до рояка от ранни звездици
изскочиха облаци – змейове с люти змеици.
Те почнаха с яростен гняв да се бият и гонят,
така че от техния дъх потъмня небосклонът.

Аз виждах насън как очите им светят от запад.
Аз чувах по покрива кървави капки да капят.
А призори като погледнах навън през стъклата,
зарадва ме звънкият шум на дъжда по листата.

Своеобразна модификация на дъждът-змей е дъждът-мъж в българската лирика. Разбира се, това може да се приема и като сполучлива метафора от страна на поетите, чиито асоциации „снемат" космичното и го втъкават в нова поетична образност. Но не е изключено в корените на тази метаморфоза латентно да присъстват неизсъхнали, неизтъняли митологични нишки, запазили моделиращата си способност, умението да втъкават нова образност и значения. Най-ярко и концентрирано това излиза на повърхността във Фурнаджиевия „Дъжд". Змеят е способен на превращения — изведнъж го виждаме и като мъж в поантата на творбата: „като мъж иде днеска дъжда".

Дъждът, персонифициран в образа на мъж, е пресъздаден в съвременната ни лирика най-поетично от Христо Фотев:

Тоя дъжд е с тяло на мъж
и с воля на мъж –

В редица други творби ще срещнем стихове, в които олицетворяването на дъжда е свързано с определянето му като мъж: дъждът е „пиян, разголен, волен, вакханален" (Г. Милев), може да „изкормя огромния мях на небето" (Н. Марангозов), да „джапа с посинели нозе" (Р. Леонидов), да „разрязва с триона си въздуха" (Ив. Теофилов), „като изкусен пианист да свири" (У. Керим) и т.н. Той е добър, лош, весел „умира от любов", даже „и той страда от инфаркт"; може да е променлив, неспокоен, „нежен, уязвим, не съвсем за тук". Персонифициран е и със съвсем конкретни качества: ридае, ходи, свири, кълчи се, хлипа, шепне, съзира, близва и т. н. — богатството от глаголи, свързани с дъжда, е направо зашеметяващо, но то показва богатството на мисълта и душевността на поета.

Една от митологическите нишки в образа на дъжда отвежда към опозиционната двойка небе—земя и трансформацията ѝ в мъжко—женско. Дъждът е медиатор в любовния разговор между земята и небето. Още от древността първичното съзнание е свързвало дъжда с неговата жизнепораждаща роля. Зевс, във вид на златен дъжд, съблазнява затворената Даная, от което се ражда Персей. В българската митология и фолклор дъждът е свързан със змея, а той — с демонично-плътското, с еротично-подсъзнателното. И това се вижда

в различните поверия, обичаи, практики, както и от многото песни за „любене от змей".

Известна трансформация на този мотив може да потърсим и в българската лирика. Митологичната нишка този път отвежда към поетичния образ на земята – също персонифицирана — в образите на невеста (Ем. Попдимитров), майка (Л. Стоянов), жена (Н. Фурнаджиев), обединени от кода на раждащото начало. През 20-те години на XX век в българската поезия — оросена от нови витални сокове, търсеща силата и живителното начало на примитива, в поетичен диалог влизат стихове, в които доминира еротичното начало:

Аз земя съм едра, мургава и страстна,
овлажи ме с топли сълзи дъжд пиян.

/Ем. Попдимитров/

или – стихове, в които земята прелъстява дъжда за космическия, оплодителен любовен акт, както е при Фурнаджиев, Ем. Попдимитров, Н. Марангозов и др.

Любовният диалог между земята и небето, където дъждът е неизменнен медиатор, продължава и в следващите десетилетия в нашата поезия. Мл. Исаев поетически разказва за земята, която „зажадняла" зове дъжда и моли за прегръдка ("Дъжд"); Хр. Черняев говори за шепота между земята и дъжда ("Дъжд"); Хр. Фотев поетически описва еротичната дъждовна нощ, когато дъждът се блъска „в тъмната пръст" в жестока страст; за Хр. Банковски дъждът „умира от любов // върху алчната гръд на земята" (Дъжд"), а Недялко Йорданов заявява:

Земята страстно се протяга и се отдава на небето,
което нервно я опложда със струйки от брутален дъжд.

(„До сутринта")

Еротиката между земята и дъжда продължава и в най-новата българска лирика, както е например в едно от стихотворенията на Иглика Дионисиева[8]:

Земята простенва от тежестта
на толкова много любов и се дави
в изобилието от мъжки сокове

Ролята на дъжда като своеобразен любовен медиатор е по нов и оригинален начин трансформирана и от други автори в съвременната българска лирика. В творби на Вътьо Раковски, Лиана Даскалова, Георги Константинов, Калина Ковачева, Ваня Петкова и др. ще открием дъжда като повод за сближаване, като част от любовния спомен за минутите на взаимност, като незабравим момент от любовната биография на мъжа и жената.

Вечната и неподвластна стихия на дъжда често, може би несъзнателно, провокира приближаване към другия — близък или любим човек. Може би в такива моменти, когато дъждът припомня, че природата е по-силна, че не всичко можем да овладеем, че човек е самотна прашинка в безбрежието на вселената — неволно се търси заедността, близостта, съпричастието, опората

[8] Дионисиева И. „Дъждът оглася околността...". *Мост*, 1, 1998, с.50.

и разбирането. Дъждът обикновено сближава хората, а не ги разделя и тази негова посредническа роля е може би префункционираната му роля на медиатор.

Поетическият образ на дъжда се уплътнява и от прибавянето на нови митологически нишки, плод на културологични асоциации. Натрупаните от митологията и Библията реалии своеобразно се кръстосват и сплитат, докато изтъкат свои внушения и настроения. Страшният съд от Библията, водата като наказание за греховете, образът на Ной са имплицирани в тъканта на стиховете за дъжда като есхатологични намеци и поетични провокации към нравственото несъвършенство на човека. В поезията между двете световни войни тези художествени паралели ще срещнем в стихове на Людмил Стоянов, Пенка Цанева-Бленика, Н. Марангозов. Библейско-митологичните реалии обаче продължават и в следващите десетилетия. В стихотворението „Потоп" на Йордан Кръчмаров се преплитат митологично-християнски реалии в образа на дъжда:

Три камшика биволската кожа на небето
раздраха с гръм
и шурна от раните дъжд.
. . . . . .
А долу мравките строяха ноеви ковчези
яйцата си и просеното зърно да спасят.

Дъждът като „божи пратеник в свят безутешен" се лее и в поезията на Валентина Радинска ("Трето посвещение") и припомня, че всичко се сбъдва от свещената книга, че неизбежното е част от живота ни. Така митологичната нишка се превръща в код за нравствени припомняния, нови послания и екзистенциални открития.

Дъждът пробужда нещо далечно, отдавна кодирано в дълбинните пластове на съзнанието, което чувствителността на художника може да извади на повърхността на паметта, да смеси в асоциации и поетически да назове онези нескъсваеми нишки — проводник на културната памет през вековете. „Милиони капки, като конници, // пробуждат образите на всемирния потоп // и ни поглъщат сякаш плуващите хоризонти" — казва Петър Велчев в сонета си „Дъжд", написан в памет на Сесар Валйехо.

Забелязва се, че в някои поетични творби дъждът е усетен като тропот на коне. Сякаш в съзнанието присъства онзи — дълбоко врязан в колективната памет тътен от конете на св. Илия, обикалящ с колесницата небето. И този архетип присъства трайно в българската поезия. За Н. Фурнаджиев например дъждът идва и „като тъмен жребец"; Мл. Исаев вижда дъжда с буйна грива и го сравнява „като конница в устремен бяг"; Ал. Муратов говори за „капките от бавните подкови" ("Дъждовен ден"); пред идващия добруджански дъжд Нев. Стефанова се пита: „Копита ли страшни гърмят?"; за „задъхани коне" и „бесен тропот на копита" говори Матей Шопкин, а Пламен Дойнов сякаш чува как „тропат с копита" „табуни от дъжд".

Митологическо-библейски реалии, поетически образ и философски прозрения се кръстосват в тъканта на съвременното поетично слово. Изтъкано от различни нишки, в него видимо са втъкани и митологичните. Тяхната здравина и приспособимост даже в най-модерни контексти се дължи преди всичко на универсалното, което тече през тях — като асоциации, сравнения, културна

памет, традиции. Запазили своята виталност, те пулсират в тъканта на лириката, придавайки ѝ повече жизненост, оригиналност, художествена и смислова многопластовост.

В нивата на българската поезия след поетическия дъжд покълват и остават свежи редица творби, през които тече живата вода и магичността на митологичната образност.

III
МИТ И ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ

Здравко Попов,
Софийски университет „Св. Климент Охридски"

НАЧАЛОТО НА МОДЕРНИТЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА МИТА

Митът като символна форма на съзнанието, поведението и словесността „приканва мисълта" (Рикьор) да заеме позиция по отношение на един човешки опит, на едно по-дълбоко измерение на живота. Тълкувайки мита, мисълта е „принудена" да се изкаже, както за света, човека и историята, така и за самата себе си. В този план историята на интерпретациите на мита е и история на мисълта, един широк спектър на възможностите ѝ за разбиране и саморазбиране. А с това и едно полагане и самополагане в съществуващото.

Настоящата работа представя един отрязък от общата история на интерпретациите на мита. Но този отрязък не е произволно избран. Чрез този набор от интерпретативни позиции ние се срещаме с периода на утвърждаването на *модерното тълкуване* на мита и с оформянето на *модерните* европейски традиции в митоизследването. Преди да обозрем визиите и теориите на XX век ние трябва да имаме предвид интерпретативния хоризонт на XVIII и XIX век като изходен хоризонт и за съвременното мислене. Очевидно е, че постановките на Вико или Шелинг, Грим или Бахофен, Мюлер или Тайлър, в една или друга степен продължават да функционират и да са предмет от теоретичен интерес в днешните интерпретативни школи. Те са станали своеобразна точка на отчет — позитивна или негативна — за изследователите на мита в наше време. Затова трябва да бъдат разглеждани като въведение в модерната тълкувателна мисъл.

Но това, което ще направим тук, е не да анализираме самите теоретически позиции, а да се опитаме да посочим техните светогледни опори, културно-идеологическите им пред-диспозиции, тоест да типологизираме накратко „пред-разсъдъците" (Гадамер) на културата на Новото време. Защото това е именно естествената интелектуална среда, в която се оформя и започва да битува митът като модерен теоретичен предмет.

Модерната епоха е времето на появата и закрепването като *център* и координатор на обществения и културен живот на *светското мислене*, на светските форми на мислене, преживяване, съдене и творене. Те начеват някъде през XV и XVI век, набират скорост през XVII век, кулминират в XVIII век, а отделни техни линии се радикализират и изпъкват напълно през XIX век, за да сме вплетени значително в техните последствия днес в XX век. „За тържеството на действително новата цивилизация", според Баткин, „става напълно ясно едва тогава, когато за нея възвестят парният двигател, парламентарните дебати, учението на Дарвин и реалистическият роман"[1]. Това е *културата на Новото време*. Съвременното звучене на проблема за мита е определено в зна-

[1] Баткин, Л. М., „Тип культуры как историческая целосность". *Вопросы философии*, 9, 1969, с. 102.

чителна степен именно от тези процеси. Това, което отличава съществено смисъла на проблема за мита в Новото време от смисъла на проблема за мита в античността, средновековието или ранния ренесанс е това, че тук за първи път митът става напълно *светски проблем*, предмет на секуларизирано културно съзнание, *светски предмет*.

В контекста на античната и средновековната култура митът е преди всичко общ духовен проблем (средновековно култов и светски), предмет на интелектуално-мистериално-културно съзнание. Различните отдалечавания или приближавания към мита, различните форми на преосмисляне на митическото в тези култури не са били абсолютно откъснати от общите духовно-религиозни стремежи и ценности на тези култури. Ние с голяма условност бихме посочили някаква напълно светска еманципираност на културното съзнание в тези времена, такава каквато наблюдаваме именно в Новото време. Например, античността, въпреки огромните си интелектуални построения, пази мистериалното и традиционно-религиозното. В крайна сметка центърът на обществения живот в древна Гърция или Рим е култово-мистериен. Струва ми се, че да се анулира този център в античността значи да не се усеща плътността на тази епоха[2]. Дори борбата на „логоса" срещу „мита" в античността не е водила до чисто светски позиции и изводи, а е била по-скоро форма на разчленяване на общия традиционен синкретизъм, борба за обособяване на знанието, но вътре в този континуум. В мнозинството случаи митическото и логосното са се търсили сякаш „инстинктивно", едно чрез друго са се изразявали, установявали са някаква йерархизирана взаимност, за да определят реалността като цяло. Например, на Платон, чиято интелектуална критика срещу Омиро-Хезиодовата митология е добре известна, не му е пречило заедно с определянето на мита като pseydos (словесна измислица), *да му признава* и правдивост и истинност (alêthès), а когато е трябвало да осветлява крайните основания на битието и живота, не само да си служи пасивно с него, но и да го пресътворява активно[3]. Същото това особено съотношение между „мит" и „логос" можем да видим и преди Платон — в досократиката, и след Платон – в елинизма, а най-обобщено в неоплатонизма — като краен изразител на античния дух и античната култура[4]. Явно е, че такова битуване на мита в античността трудно би го превърнало в напълно светски предмет, а „логосното" съзнание в „чисто" светско интелектуално съзнание. Отношението между „митично" и „логосно" е било по-скоро *агонално*, едно състезание между партньори от различни отбори, които се борят самостоятелно и сериозно, за да спечелят състезанието, но се сливат заедно в сложна символична формация, когато трябва да определят природата на целта на състезанието — битието.

Още повече това се отнася до богословско-християнското осмисляне на мита. Той е бил тук предимно *религиозен въпрос*, чието решение е значило начин на отграничаване на езическото от християнското, проекция на борбата на

---

[2] Това не означава, разбира се, че в античността няма типични светски явления, светски форми на обществено съзнание. Такива примери има не малко – да кажем, софистиката или александрийската критика. Но ние говорим тук за *доминанта* на живота в тези времена.

[3] За Платоновото отношение към мита вж. Лосев, А. Ф. *История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон.* М.: Высшая школа, 1969, с. 557—567 и особено Тахо-Годи, А. А. „Миф у Платона как действительное и вооброжаемое". — В: *Платон и его эпоха*, М.: Наука, 1979, с. 58–82.

[4] Вж.: Аверинцев, С. С. „Неоплатонизм перед лицом платоновой критики мифопоэтического мышления". — В: *Платон и его эпоха. Цит. съч.*, с. 83–97.

християнската култура срещу античните мито-религиозни вярвания и техните образни системи, а не светски въпрос. Да не говорим, че в дълбините на античната и средновековната култури пулсира общ онтологически „нагон" към трансценденция, митико-религиозно постижима и изобразявана.

Със „светски културен живот" ще наричам съвсем условно (за целите на историческото типологизиране) такъв тип културен живот, при който са загубили всякаква онтологическа стойност мистериално-религиозните равнища на обществения живот, а под „светско културно съзнание" — такъв тип обособено интелектуално съзнание, което схваща основанията на своето съществуване вътре в пределите на своята интелектуално-обществена дейност (а не в трансцедентни сили или езотерични ценности), което за „своето собствено съществуване не се нуждае от съществуването на нещо друго за да съществува", ако метафорически си послужим с дефиницията за субстанция, дадена от Декарт и Спиноза. Така символически можем да разчетем и популярното положение на Декарт „Cogito ergo Sum". Освен известните ни проекции, то е зашифровало появата на нова порода хора — гражданите. Гражданинът е тази новоевропейска фигура, която търси и намира основанията на своето съществуване не в аристократичните династии, не в патриархалните земеделски общини, не в авторитетните религиозни традиции, а в самия себе си. Той е ценност сам по себе си. Фактът на неговото налично когитално битие е неговия достатъчен аргумент и неговата идентификация.

Такова съзнание се себесъзнава като цел на самото себе си, самоценно, самодостатъчно, самообосноваващо се, саморазбиращо се, *гордо*. Неговите цели са светски, социални, „земни", а не култови, „отвъдни", независимо че темите му или образите, с които може да си служи, са наследени от сакрално ориентирани светогледи и култури. „Ние може още да намираме изображението на гръцките богове за така превъзходни и още да виждаме Бог-отец, Христос, Мария така достойно и съвършено изобразени: това не помага с нищо, ние все пак *вече не коленичим*"[5].

Светското културно съзнание в Новото време е проявено в най-разнообразни светогледни позиции и художествени практики — барок, класицизъм, рационализъм, сантиментализъм, романтизъм, неокласицизъм. Именно тези традиции, освободили се от културната нормативност на Средните векове, демонстрират духа на светското. Те изграждат новата светска културна среда, новите тълкувателни средства, новия език, чрез които става преорганизирането и преосмислянето на наследените исторически форми и съдържания. Тук обаче ще се ограничим само с просветителската светогледна стратегия спрямо мита, защото тя е този културно-идеологически елемент на епохата, който ни интересува.

В един по-общ план на разглеждане просветителският рационализъм и просветителският сантиментализъм не са абсолютно обособени светогледни форми[6]. Някъде те се различават, другаде напълно съвпадат. В повечето просветители те са само страни на едно общо светоусещане (примери за това — Русо или Дешан). Предварително трябва да уточним, че по отношение на ми-

[5] Хегел, Г. *Естетика*, т. 1, С.: БКП, 1967, с. 163.

[6] За една обща характеристика на новоевропейската просветителска идеология като културен и естетически феномен, вж. Паси, И. „Портрети из историята на западноевропейската естетика". В: *За красотата и изкуството*, С.: Наука и изкуство, 1975, с. 37–82.

та това не са в собствения смисъл изследователски теоретични направления (затова обикновено те не се включват в обзорите на концепциите за мита), а *културно-идеологически позиции*. Но именно това е важното в случая, защото нещо преди да стане предмет на изследователско-културно съзнание, то е „предопределено" от идеологическо-културно съзнание. Идеологическото съзнание полага предварително някакъв светогледен предел, в който по-късно ще се осъществи теоретичното изследване. Живото културно-идеологическо съзнание (особено в периодите на своята установимост като „нормално" съзнание) осъществява първичните светогледни дистинкции, населва предишното рутинизирано духовно пространство с проблеми, задава общия смисъл на предметите си, пренастройва погледа и слуха.

Рационализмът и сантиментализмът са два начина на новоевропейско културно-идеологическо обособяване на митичното.

* * *

Просветителският рационализъм е започнал да отъждествява думата „мит" с думите „измислица", „безсмислица", „басня", „предразсъдък", „неистина", „фантазия", „невежество", дори „лъжа". Тези и други подобни замествания и сливания на значения са били утаени в думата fable (fabel), използвана вече много често вместо самата дума mythe (myth, mythus)[7]. Взаимозаменяемостта на mythe и fable (мит и измислица) е съхранена и днес в речниковия фонд на много новоевропейски езици. Но по-важното е, че тази взаимозаменяемост е задала и нов семантически живот на мита, с което до голяма степен са се определили насоките и начините на осъзнаване и прочитане на митическия феномен, както в античността така и в неевропейските примитивни общества.

От една страна, просветителите просто възвръщат и актуализират баснената стойност на мита, която можем да открием и в гръко-римската епоха и в средновековната епоха. Значението на „измислица" (басня) „неистинно, лъжливо слово" го срещаме в употреба и през предходните състояния на културата. В този ракурс „мит" се е ползвал от просветителите просто като *готово слово*, зададено предимно *реторически*, а значи формално. На равнището на реторическата словесност просвещението задържа културната приемственост. Но от друга страна, при един конкретен културно-исторически настрой се вижда, че fable съдържа и нещо повече от тази реторическа близост, защото зад нея лежи принципиално ново отношение към мита, следствие на дълбоките културно-идеологически промени в Европа. Тук „мит" е по нов начин *окултурено* слово, а значи съдържателно. Затова fable ни интересува предимно *светогледно*, а не литературно[8].

Срещата на „мит" и „баснена измислица" във века на Просвещението можем да приемем, че е получила своето символично отражение в „Диалозите на мъртвите" на Бернар Фонтенел, където той в стил почти „Лукиан" описва

[7] По-точно е да се каже, че „fable" е инкорпорирала в себе си характеристиките на литературния разказ, аполога, класическия мит, притчата, приказката, класическата басня. „Мит" се е отнасяла към „fable" по-скоро както „вид" към „род", а не в пълно тъждество.

[8] Относително светогледното значение на fable, вж.: Lacoue-Labarthe, Ph. „The Fable (Literature and Philosophy)". In: *Research in Phenomenology*, Vol. 15, pp. 43–60.

една въображаема среща между Омир и Езоп[9]. Езоп приканва Омир да приеме „баснословния" смисъл на собствените си *Илиада* и *Одисея*. Като се опитва да го убеди, че тези му творения биха имали *по-сериозен* смисъл именно ако се схванат *преносно*, басенно, а не буквално. Тази просветителска представа ясно личи и у Волтер. В неговия *Философски речник*, статията „Басни", всъщност е посветена на митове и спокойно е могла да бъде озаглавена и „Митове", доколкото в съзнанието на Волтер „басни" и „митове" са били едно и също нещо[10]. Рене Льобос в своя „Трактат за епическата поема" (английски превод 1695 година) е писал: „Ние стигнахме до извода, че названието Fable, което се дава на сюжета на *Илиадата* и на сюжетите на Езоп, не е нито двусмислено, нито аналогично, а *синонимно* и еднакво свойствено... и че всички качества, които все пак ги различават по никакъв начин, не засягат нито основанието, нито природата, нито същността на Fable, а само съставляват различни нейни видове..."[11].

Как се явява митът, видян като басня и алегория, в тази светогледна обстановка? *Първо*, неговата образна и словесна форма става *условна*. Митът като образ и слово сам по себе си не излъчва *свой* смисъл и реалност. Той, такъв какъвто е, не ни изправя пред действителност. В неговата образно-словесна даденост не присъства идея за действителност и за това е непонятен. Ясно можем да видим това, например, в описанието, което прави Кондиляк на първите векове на човечеството, на прехода от естествена разбираемост към непонятност в процеса на възникването на баснite и притчите чрез езика на алегориите, метафорите и йероглифите[12]. *Второ*, по логиката на басенно-алегоричното мислене, митът скрива или забулва абстракции (поетически, морални, интелектуални). „Нима древният разказ за Венера, предаден от Хезиод, не е алегория на цялата природа? Детеродните капки на Етер паднали на морския бряг. Венера се ражда от тази скъпоценна пяна. Нейното първо име е любовница на раждането. Какъв по-осезаем образ? Тази Венера е богиня на красотата; красотата престава да е приятна, ако ѝ липсва грация; красотата поражда любовта; стрелите на любовта пронизват сърцата; тя носи превръзка, която крие недостатъците на това, което обичаме"[13]. За Волтер, както и за повечето просветители, древните митове, за да получат определена валидност, трябва да допускат интелектуалистичен превод. Те трябва да говорят за неща, различни от себе си, а тези неща от своя страна, трябва да се вписват в структурата на модерното рационалистическо съзнание. Рационалистическият превод на мита предполага всеобщи абстрактни значения, неисторични по своя характер. Тук исторична се явява само формата на мита, съдържанието или смисълът е неисторичен. Но погледнато от друга гледна точка, „неисторичен" значи „тукашен", споделим сега, обременен от сегашното, битуващ в речника на съвремието, т.е. също историчен.

Изолацията на формата на мита създава условия да бъде той лесно рационално обработен и постепенно да бъде снета дори и неговата условност. Изтеглянето на мита в света на модерните абстрактни значения, безспорно

[9] Фонтенель, Б. *Рассуждения о религии, природе и разуме*, М.: Мысль, 1985, с. 30–32.
[10] Волтер, Фр. *Философски речник*, С.: Георги Бакалов, 1982, с. 198–199.
[11] Вж.: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 47, 4, 1986, p. 595.
[12] де Кондильяк, Э. Б. *Сочинения в трех томах*, т. I, М.: Наука, 1980, с. 258–260.
[13] Волтер, Фр. *Цит. съч.*, с. 198–199.

превръща неговата форма в „неадекватна“, „ирационална“ и тя в името на тези значения може напълно да отпадне и да бъде отхвърлена като фалшива, както това е направено у Холбах в неговото „Джобно богословие“. Всяка историческа култура в рамките на своите светогледни системи изработва идея за *ирационално*. За новоевропейското рационалистическо просвещение това е *митът*. Но тази ирационалност се схваща от просветителите не в нейния диалектически или метафизически смисъл, а вследствие „незнание“, липса на изработени адекватни изразни средства, неразвит език или преднамереност с цел заблуда. Новоевропейската аналитика на човешките способности — памет, сетивност, въображение и разсъдък — допълнително е способствала за такова крайно отношение към мита. Разкъсала цялостната отнесеност на човека към света на самостоятелни, обособено функциониращи способности, новата философия търсела във всяка една от тях основанието на различните културни дейности. Митът по подобие на поезията се търсел в персонификационните механизми на въображението, а въображението по определението на много мислители до Кант, е способност за създаване на „небивалото“. И за да се обясни „небивалото“, въображението трябва да се сведе до разсъдък, до способността, която притежава критерия за истинност и действителност.

Моделирането на мита чрез баснята (fable) е имало и по-общ културологичен смисъл. То е допускало мита в културната скала на просветителските очевидности. Баснята (иносказанието) контролира *нормата за нормалност* на архаичното или античното явление като съществуващо наследство в условията на Просвещението. Чрез баснята митът все пак се е задържал на границата на културата като нормално явление.

Родственик на драматурга Пиер Корней, привърженик на Декарт, **Бернар Фонтенел**, считан основателно в XIX век за баща на компаративистките митоизследвания, е ярко въплъщение на този просветителски начин на мислене. В своето изследване *За произхода на митовете* (*De l'origine des fables*, 1724) той обяснява, че е достатъчно да се освободим от измамната си детска увереност, че митовете носят някакъв смисъл, за да се „уҗасим“ от факта, че „историята на цял един народ представлява само купчина от химери, нелепости и фантазии“[14]. От една страна, основен източник на митообразуването Фонтенел вижда, напълно в духа на Просвещението, в състоянието на *невежеството и ограничения познавателен опит* на древните хора. „Колкото хората са по-невежествени и колкото е по-малък у тях опитът, толкова всичко им се струва чудо“[15].

От друга страна обаче, в тази първобитна форма на човешко живеене действа същият познавателен механизъм на разума да *обяснява* обкръжението си, както това може да се открие и у хората в по-новите времена. Тази естествена обяснителна склонност на ума ражда *философия*, която също е съучаствала в процесите на митообразуването. Философското питане се е проявявало у индивиди значително по-надарени и по-любопитни, стремящи се да открият крайните причини на протичащите край тях събития и явления. „Философията на ранните векове се основавала на толкова естествен принцип, че дори нашата съвременна философия не притежава друг“[16]. Но тези примитив-

[14] Фонтенель, Б. *Цит.съч.*, с. 188.
[15] *Пак там*, с. 189.
[16] *Пак там*, с. 190.

ни „картезианци" са нямали този голям кръг от принципи и факти, които притежава съвременния човек. Затова твърде ограниченият практически и познавателен опит е давал простор на *въображението* им, чиято функция е да хиперболизира произволно качествата на обектите и да допълва липсващите елементи на опита и знанието с измислени, несъществуващи за обектите характеристики. Доколкото въображението за всеки просветител е персонификационен механизъм, то антропоморфизира „по образ и подобие на човека безличните сили на природата, придава им човешки свойства и човешко изображение". А самото въображение е задвижено, според Фонтенел, от безсилието на човека пред природните стихии, от тяхната *власт* над него. Колкото човек е в по-малка степен в състояние да контролира природата, толкова повече продуктите на неговата дейност са проекция на въображението. „От тази примитивна философия, несъмнено господстваща във времето на детството на човечеството, са се народили всевъзможни богове и богини. Твърде е любопитно да се наблюдава как човешкото въображение поражда лъжовни божества. Хората отлично са разбирали колко много неща те сами не са били в състояние да направят: те не са могли да мятат мълнии, да заставят ветровете да духат, да предизвикват морски вълни — всичко това е било над тяхната власт. Тогава те са си въобразили същества по-могъщи, отколкото са те самите, обладаващи власт да предизвикват всички тези грандиозни явления"[17].

Към всичко това Фонтенел прибавя и вроденото чувство у човека за възхищение и удивление, което допълнително подхранвало и съхранявало имагинерната измислица. Затова когато първобитните мислители са разказвали своите философски размишления, те са украсявали (понякога несъзнателно, понякога нарочно — с цел да заблудят слушателите си) наблюденията си чрез фантазията, при което тези наблюдения постепенно загубвали своята фактичност и правдивост и са се превръщали напълно в неистини, нелепи и красиво измамни истории, т.е. във fables.

Разумът е дистанциран и противопоставен на мита. И ако митовете, смята Фонтенел, все още продължават да битуват сред хората, въпреки тяхното развенчаване от разума, то това се дължи на поезията и живописта, които са открили тайната, че те все пак са необходими за нашите естетически чувства. Ако древните са вярвали в тях, то ние само им се наслаждаваме от разстояние. „Това за последен път доказва, че разсъдъкът и въображението нямат нищо общо помежду си, и нещата, които не могат да измамят разума, с нищо не губят привлекателността за нашата фантазия"[18].

Митът е сглобен. Митът е сглобен от форми, доминиращи в миналото сред първобитните хора (и непричастни за съвременния образован мислител) — невежество, ограничен опит, въображение и безсилие пред природата; и от форми, постоянни за човешката антропология (и провъзгласени за абсолютни във века на Просвещението) — способността на човека да обяснява рационално и способността да се възхищава и наслаждава. Митът се е оказал странично явление на бавно еволюиращия разум, пробиващ си път през невежеството и множеството човешки измислици.

Тази просветителска гледна точка (все още недостатъчно прецизирана и систематизирана в XVIII век) се е проявила ясно в позитивистично настрое-

[17] *Пак там*, с. 191.
[18] *Пак там*, с. 200.

ните научни изследвания на мита и древните култури и през втората половина на XIX век в работите на А. Кун, В. Шварц, В. Манхардт, Х. Спенсър, М. Мюлер, Е. Тайлър, О. Группе, дори Дж. Фрейзър. Независимо от твърде многото различия между тези изследователи, независимо от големите им проникновения, дали тласък за развитието на науките за мита, „митът като болест на езика" на Фридрих Макс Мюлер[19], „анимизмът като първобитна философия" на Едуърд Тайлър или „магията като изопачена система от естествени закони" на Джеймс Фрейзър[20], почиват върху единна просветителска матрица, върху просветителско-рационалистическото отношение към миналото и митичното, отношение вече формирало се и утаило се в европейската културна мисловност. Определянето на светогледното назначение на науката за мита от Макс Мюлер: „Ако има непрекъснатост в растежа на човешкия ум и ако митологията чрез своето ирационално явление сякаш за дълго време е прекъснала тази непрекъснатост, то науката за митологията се наема да отстрани това, което изглежда ирационално и да оправдае постулираната непрекъснатост на човешкия разум"[21], е споделимо в крайна сметка и от мислителите на XVIII век и от гореспоменатите учени на XIX век.

* * *

За да си съставим по-цялостна картина на новоевропейското отношение към мита, трябва да видим какъв ракурс ни задава и *просветителския сантиментализъм*. Аз ще използвам термина „просветителски сантиментализъм", по подобие на употребата на термина „просветителски рационализъм", във възможно най-широкия смисъл — като новоевропейско културно умонастроение, а не само като литературно-естетическо движение.

Сантименталисткото умонастроение започва да прозира ясно като културен светоглед веднага след Колумбовите пътувания до американския континент и се е подхранвало непрекъснато от така наречените „велики географски открития". Ние можем да го проследим как постепенно се разгръща и утвърждава в Европа чрез творчеството на много мислители от ренесансов и новоевропейски тип като Пиетро Мартире (*Decades de Orbe Novo*, 1530), Мишел дьо Монтен (*Опити*, 1580), Гарсиласо де ла Вега (*Commentarios reales que tratan del origen de los Incas*, 1609, 1617), Джон Спенсър (*De legibus Hebraeorum ritualibus*, 1686), Ж. Ф. Лафито (*Сравнение между нравите на американските диваци и нравите от първобитните времена*, 1724), Жан-Жак Русо (*За произхода и причините за неравенството между хората*, 1755, *За обществения договор или принципите на политическото право*, 1762) и много други. Сантиментализмът изгражда цялостна културно-идеологическа позиция по повод откриването на Новия свят, вследствие на *срещата* на европееца с непознатите за него до този момент неевропейски примитивни форми на човешки живот. Именно това му дава тласък за създаване на своя литература и поезия, своя религиозна програма, своя философия. И това, което в случая най-вече ни интересува, своя интерпретация на миналото и митическото битие на човека.

[19] Вж.: Попов, Здр. „Макс Мюлер за мита и езика". *Философска мисъл*, 7, 1982, с. 63–75.

[20] Вж:. Попов, Здр. „Джеймс Фрейзър. „Златната клонка". *Социологически проблеми*, 1, 1986, с. 130–136.

[21] Müller, M. *Contributions to the Science of Mythology*. London, 1897, Vol. 1, p. 44.

Понятието „нов свят" задвижва културното въображение и съживява битуващи в европейския класически контекст литературно-митологични образи. Това, което е най-любопитно, е, че в реалния начин на живот на индианците или туземците, сантименталистите „разпознават" *Златния век*, описан от Хезиод, Овидий и много други антични автори.[22] Те „преоткриват" митическата смисловост на образа на „Златния век" почти с всичките му подробности в новооткритите примитивни култури.

Забележително е това сливане на образа на митическото съществуване, на свръхценните събития и неща in illo tempore, с наблюдаваното от новоевропееца неевропейско примитивно настояще. Сякаш в самия наследен от модерния човек образ в неговото литературно битие се е таяла вътрешна необходимост на всяка цена той да бъде отнесен към определено материално пространство, да напусне своята текстова форма и да бъде локализиран географски и социално. Сантиментализмът иманентизира „митическия рай", преобразувайки го в „профанен рай". И с това несъзнателно разгражда първичната символична значимост на митическия образ, привнасяйки му ново звучене. Изглеждащата завинаги невидима перфектност на „началото" се е оказала намерена именно в наличното битие на нецивилизованите народи. Това е дало основание на М. Елиаде да види във всичко това, не само „изобретяване" на представа за примитивните народи, но и едно ново проявление в Европа на архаични сили и потребности (макар и в секуларизирана форма) от „Златен век"; едно ново припомняне на идеалния екземплярен образ на Paradise[23].

„Златният век" има вече *наблюдаем топос*, „можеш да го видиш със собствените си очи". Това допиране и направо заличаване на хронотопите на „сакралното" и „мирското" внася нова семантична струя в понятието „митическа древност". То обозначава семантична струя в понятието „митическа древност". То обозначава вече израза на такова конкретно състояние на човешкото съществуване, което е непричастно на историята на цивилизацията и поради това непритежаващо недостатъците и пороците на тази история. „Митично" ще значи „*наивно*", „естествено", „примитивно", а последните са богато оценностени. Те изразяват простота, свобода, невинност, пълнота — за сантименталистите — атрибутите на истинската човешка природа. „Новият свят" е *друг* свят, напълно различен от европейския по същност, по-стойностен, и което е по-важно, по-адекватен на човешката природа. По-късно в развитието на сантименталисткия светоглед носител на тези истински човешки атрибути ще стане и *детето*. Образът на Емил в *Емил или за възпитанието* на Русо е типичен случай за това ново въплъщение на образа на митическия рай, на автентичността на човешката натура, видяна отначало в примитивните общества. Подобен сантименталистки процес, отгласи от който в много сложен вид откриваме и в наше време, е било и сливането на положително оценностеното примитивно с *всекидневното*, на дивака с обикновения необразован европеец, който постепенно е започнал да става също носител на естествената, незасегнатата от цивилизования живот, истинска човешка природа. Това е особено видно във философско-религиозните традиции от протестантски тип, които в

[22] Относно културното отъждествяване на образа на „Златния век" с живота на американските индианци, вж. интересната статия на Weston, P. J. „Some Images of the Primitive Before 1800". In: *History of European Ideas*, Vol. 1, 3, 1981, pp. 215–236.

[23] Eliade, M. *Myths, Dreams and Mysteries*, London : Harvill press, 1960, pp. 39–56.

търсенето на лика на „новата набожност“, в реставрационните дирения на оригиналното християнство и в усъвършенстване на антикатолическата си опозиция, по парадоксален начин са уеднаквявали представителя на европейското народностно християнство, обикновения мирянин (хранителя на „истинската вяра“) с представителя на примитивното езичество (хранителя на „магическата мъдрост“). Интересни сливания в това отношение можем да видим у късния Джордж Бъркли, особено след пребиваването му сред островитяните на Род Айлънд (*Сейрис, или верига от философски размишления и изследвания...*). Изобщо в своята философия на историята и културата Бъркли е типичен сантименталист.

Просветителският сантиментализъм търси *субстанциално* фиксируемо равнище на автентична разумна човечност и за разлика от просветителския рационализъм го намира в модуса на миналото. Настоящето на американските индианци и островните туземци е илюстрацията на отминалата автентичност на новоевропееца (така както детето е автентичното минало на възрастния, всекидневието — автентичното минало на интелектуалеца). Новоевропеецът е загубил „простотата“, „пълнотата“, „естествената нравственост“, „естествената религиозност“, и за да разбере какво е загубил, трябва да се обърне към примитивното. То е, така да се каже, координатата за неговата „отпадналост“ от същностното състояние на човечеството. В срещата между „Робинзон Крузо“ и „Петкан“, „Петкан“ е огледалото, в което цивилизованият европеец вижда загубите си. Сантиментализмът внася обратен смисъл на феномена на „грехопадението“ в сравнение с класическия му библейски вариант. Тук „работи“ Хезиодова схема (напълнена с ново културно съдържание). Примитивното (началото) е „Златен век“, а не греховно встъпване в историята. Грехът се появява и набъбва в структурата и телоса на цивилизования живот. Грехопадението „идва“, а не е зададено. Смисълът на греха е в настоящето, а не в миналото. „Грях“ и „цивилизация“ вървят ръка за ръка.

Това изостряне на принципиалната несъвпадимост на архаично и цивилизовано, твърдото противопоставяне на далечно-отминалото и съвременното в полза на първото е било толкова светогледно впечатляващо, че то „подмолно“ и неусетно се е вливало и в движения, чиито резултати видимо изглеждат, че почиват върху културни интуиции, различни от тези на просветителския сантиментализъм — да кажем, както е в случая с италианския неокласицизъм. В произведенията на Джакомо Леопарди (1798—1837), един изключително чувствителен за процесите на своето време мислител, виждаме съхранени в една нова културно-естетическа форма сантименталистката тяга към примитивното и природното и сантименталисткото „бунтуване“ срещу модерното и изкуственото. В *Разсъждение на италианеца за романтическата поезия*, в което Леопарди остро критикува вижданията на един от най-изявените италиански романтици от началото на XIX век — Лодовико ди Бреме, неокласицистическата позиция се утвърждава не само чрез характерните за класицизма рационалистически ценности, но в много по-голяма степен чрез типични сантименталистки постановки[24] (в същото време знаем, че самият романтизъм се е хранел и със сантименталистка храна).

Духът на сантиментализма е направил възможно и това значимо културно явление, каквото е било трескавото търсене в Западна Европа на оригинал-

[24] Вж:. Леопарди, Дж. *Этика и Эстетика*, М.: Искусство, 1978, с. 241—251.

ните народностни традиции в националните истории. Явление, което е показвало не само желание за национално достойнство и самосъзнание, но и желание за противопоставяне на гръко-римската античност като единствена норма и идеал за „класическа древност". Да си припомним само *Поемите на Осиан* на Дж. Макферсън (1760)[25] или *Немските народни книги* (1807) на Й. Гьорес.[26] Виждаме как истинската възвишеност, образцовост и дълбочина се откриват не в Гърция и Рим, не в Омир и Вергилий, а в националните митопоетически, песенно-фолклорни традиции.

Просветителският сантиментализъм, за разлика от просветителския рационализъм, се опитва да мисли митическото не на равнището на гносеологията, а го полага на една по-голяма сцена — човешкия живот. Митът е проекция на тип живот — природен, невинен, органичен. Дори нещо повече, сантименталистът рядко говори за мита сам по себе си, той говори преди всичко за живота на примитивните хора, защото *съобразеният с природата* човешки живот е именно основата за смисъла и за неговите обективации — мит, изкуство, религия. С това сантиментализмът отключва *антропологическите* равнища на тези обективации. Ако по отношение на мита рационализмът е предимно гносеологичен, то сантиментализмът е предимно антропологичен. Примитивните религиозни истории се разглеждат предимно от тяхната жизнена страна. Затова те имат не толкова алегоричен или басенен смисъл, а *непосредствен* смисъл. Те са израз на непосредствен природен живот. При това, както стана ясно, този живот може да бъде пряко наблюдаван и поради това „адекватно" описан. Огромната част от етнографско-антропологическите научни изследвания на XIX век са възбудени от сантименталистки светоглед и сантименталистки подход към примитивните общества (не без основание в антропологическата литература често се посочва като баща на сравнителната антролопология отец Ж. Лафито), а не малка част от тези изследвания почиват върху материал на наблюдения, дневници, екзотични разкази на пътували мисионери, военни, писатели, географи, историци със сантименталистки вкус (част от материала, върху който е построена *Първобитната култура* на Едуард Тайлър е именно от такъв характер).

Сантименталистът изразява своеобразното чувство за безприютност и дезориентация във времето на смяната на епохите, във времето на разпада на ренесансовата самотъждественост, във времето на нарастващата рационалистическа култура, на сложните метафизически построения, на формалните „салонни" начини на общуване и поведение, на експанзията на механичната урбанистична атмосфера, на разрушаване на занаятчийски-битовото измерение на човешкото съществуване, на разпадане на християнския светоглед. Затова сантименталистката интерпретация на миналото е играла ролята на *хуманитарна критика* на новата социалност, на новите форми на живот — политически, религиозни, интелектуални. Когато Русо пише, че "... цялата ни мъдрост се състои в робски предразсъдъци. Всички обичаи не са нищо друго освен подчинение, робство и принуда. Цивилизованият човек се ражда, живее и умира в робство: като се роди, увиват го в пелени, като умре, заковават го в ковчег. Докато пък е жив, той е окован във вериги от човешките институти.

[25] Макферсон, Дж. *Поэмы Оссиана*, Л. : Наука, 1983.

[26] Геррес, Й. „Немецкие народные книги" (Предисловие). В: „*Эстетика немецких романтиков*", М.: Искусство, 1987, с. 269–282.

Наблюдавайте природата и следвайте пътя, който тя очертава..."[27], той артикулира нерва на този тип хуманитарност.

Ако рационализмът утвърждава новото настояще чрез алегоричните фигури на миналото, то сантиментализмът протестира срещу новите цивилизовани форми на живеене и копнее за реалността на отминалите древни форми, мислени като еднакви с новооткритите примитивни форми. Той милее за пасторална нравствена и социална *чистота*, която иска не като абстрактна идея, а като реално конкретно състояние. Затова примитивните митико-религиозни общества стават нагледен аргумент на неговата критическа стратегия. Да се намери в наивното, прозаичното, дивашкото, нецивилизованото, битовото *възвишеност и оригинална битийност* и да се противопостави на „дефектите" на доминиращите тенденции на новоевропейското настояще (абстрактната интелектуализация, прагматичната религиозност, нихилизма, скептицизма, „сложното" изкуство, социалното разделение, собствеността и т.н.) е била една от големите цели на сантименталистката *идеализация* на митическото битие на човека. „Тук е мястото да отбележим, че тази хармония, така копнежно изтъквана от модерните хора, това единение на човека с природата, за което Шилер създаде художественото слово „наивен", съвсем не е просто, самопородило се, неизбежно състояние, което *би следвало* да откриваме на прага на всяка култура като рай на човечеството: това можеше да вярва само епоха, която искаше да види също и в Емил на Русо художник и си въобразяваше, че е намерила и в лицето на Омир поет, подобен на възпитания в лоното на природата Емил."[28]

Просветителският сантиментализъм е предимно *носталгичен*. А носталгията е също тип критика на настоящата действителност, защото копнежът по отминали „чисти" форми на живеене (природните), изобразяването на един отминал, далечен, но земен „рай", е своеобразна културно-идеологическа опозиция на новите практики, отказ да се приеме новото настояще като разумно и естествено. И още нещо: намек за опасността от еманципираността и непричастността на новоевропееца от историческите традиции; героизацията на настоящето (и бъдещето), която би го довела до загубване на различните перспективи на културно-историческото живеене (а това значи донякъде и на себе си). А тази героизация се е узаконявала от просветителския рационализъм. Но сантименталистката идеализация на примитивното е водела до подобен на рационалистите обективен ефект — снемане на историческото минало като онтологическа реалност, а утвърждаването му само идеално, като богато оценностена идея, като ценена идея, като обичана абстракция. Тази идеализираща нагласа лесно се е втъкавала в общия утопически манталитет на Новото време, за да ни остави днес да мислим и върху проблема за отношенията между *мит и утопия*.

* * *

Новоевропейското просветителско мислене, изграждайки своята културно-идеологическа позиция към мита, сътворява редица антиномии от вида

[27] Русо, Ж. Ж. „Из „Емил или за възпитанието"". В: *Безсмъртните мисли на Русо избрани от Ромен Ролан*, С.: Светослав Славянски, 1939, с. 118.

[28] Ницше, Фр. *Раждането на трагедията и други съчинения*. С.: Наука и изкуство, 1990, с. 81—82.

минало-съвременност, невежество-просвещение, наивно-цивилизовано, мит-разум. Универсализирането на тези антиномии напряга до крайност отношението между *мит и действителност*, доколкото митът е положен в освободеното от онтология *фабулно* (рационализмът) или *утопично* (сантиментализмът) пространство. Тези антиномии са културно-историческото и интелектуалното априори на последвалите ги теоретически позиции. Те задават едновременно и свободата, и ограничението на теоретико-изследователското мислене. Те полагат онази културно-идеологическа „вненаходимость" (Бахтин) или *дистанция*, която е пред-условието за работата на модерната рефлексия, пред-условието за поставянето на мисълта в интерпретативна теоретическа позиция.

Еманципираната светска култура на Новото време за първи път в духовната история на Европа пред-извиква мита да се яви като *специален теоретически предмет*. Въпросът: „Как е възможен митът?" поражда нова самостоятелна теоретико-предметна област. Във философското знание възниква самостоятелен жанр „Философия на митологията", а в частно-научното знание – „Науки за митологията". За първи път хора посвещават целия си творчески живот в занимания с митологическа материя и в конструиране на научни подходи и теории за мита.

Деветнадесети век е периодът на утвърждаването на научното, позитивно третиране на мита (както античен, така и примитивен). Митът е вече не само философски, художествен или религиозен проблем, а и строго научен. Нещо повече, както преди столетия физиката е отправила предизвикателство на метафизиката, така през XIX век науките за мита отправят предизвикателство към философското третиране на мита. В този век се обособяват две големи научни традиции в познанието на мита: *филологическа* (Ф. Кройцер, О. Мюлер, Я. Грим, М. Мюлер, Ф. Велкер, А. Кун, В. Шварц, А. Афанасиев, Ф. Буслаев, А. Потебня, Х. Азенер) и *антропологическа* (Е. Тайлър, Х. Спенсър, У. Робъртсън-Смит, Е. Ленг, Дж. Фрейзър, Р. Кодрингтън). Независимо от различните теоретични нагласи, методи на изследване, постигнати резултати, представителите на тези традиции са с ясното съзнание, че това, което те правят, е *наука*. Всички те са убедени, че митът е напуснал полето на общите оценки и съображения и е станал точен предмет на позитивно проучване и изследване. Между другото, това убеждение се е подсилвало и поради действителния подем на сравнителното езикознание, етнографията, социалната история, икономическото знание, фолклористиката. Именно принципите и резултатите на последните са придавали конкретния образ на науките за мита в XIX век, науки, чиито светогледни фундаменти са били пред-поставени, както вече определихме, от просветителската културна идеология.

В XX век виждаме, че митът се е легализирал като теоретичен предмет и в сферите на психологията, литературознанието, социологията, културологията, история на религиите, политологията, но началото на модерното му научно интерпретиране е именно във филологията и антропологията (в широкия смисъл на тези названия) на XIX век.

От друга страна, философията, която в своята хилядолетна история традиционно е вземала отношение и е търсела глобално разбиране на мита като свое родно лоно, в което тя е възникнала, не е могла и в интересуващия ни период да изостане от модерните теоретически процеси. Вико в Италия, Хердер, Гьорес, Хегел, Шелинг, Шлайермахер, Ницше в Германия; Вл. Соловьов в Ру-

сия и др., се стремят да разположат мита на скалата на универсалните човешки феномени и да предложат повече или по-малко едно стройно философско аргументиране на смисъла и статуса на мита като неотнимаемо присъствие в човешката духовна история и култура. Изключително силно в тази посока работи *символическата* философска интерпретация, която, усвоила както класическите антично-средновековни символически традиции, така и новоевропейския рационалистически опит с неговите положителни и отрицателни страни, прави един истински принос в историята на интерпретациите, вдъхновяващ и до ден днешен изследователите на мита.

С настоящата работа само визираме контурите на един изследователски проект, който тепърва трябва да бъде разгърнат и осъществен.

Иван Касабов
Институт за български език, БАН

РАЗКАЗВАЩИЯТ ГЕРОЙ В ЕЗИКОВАТА МИТОЛОГИЧНА „КАРТИНА НА СВЕТА“

Езиковата дейност (в своята специфика) може да се разглежда като една от многото различни човешки дейности. Наред и в сравнение с тези други дейности, тя е физиологично-психологична и интелектуална (когнитивно-категоризираща), субективна и едновременно с това социална — „комуникативна“. Внимателният анализ на езиковата комуникация показва, че типични за общуването са **въпросите** (*металингвистична* функция) и **заповедите** (конкретно *апелативна*), **заклинанията и инвокациите** (*магическа)*, заедно с всичко, характерно за ***диалога***, както и поддържащата го (*фатическа*) функция (по Якобсон[1]). Всичко останало, смятано за езикова комуникация, са **наративни дискурси**, т. е. разкази на случки (събития, *сцени*) от позиция на разказващия. Всъщност, известно е, че всеки „комуникативен“ диалог, всеки разговор може да бъде сведен до монологичен дискурс (и обратно — всяко повествование да се развие до диалог, двугласен дискурс. Срв. Греймас[2]). Всичко това особено ясно проличава в теориите за т. нар. *речеви актове,* акцентиращи върху второстепенните употреби на езика за **правене на неща** (срв. Остин[3], разглеждащ тези употреби като равностойни на останалите неезикови човешки актове), за сметка на типичното за употребата на езика **знаково предаване на съобщения**.

Познатата Якобсонова[4] схема на езиковата комуникация: Адресант — ... — Код — ... — Адресат е само удобно за хуманитариста представяне на кибернетичния модел за предаване на информация, но е крайно неизчерпателна по отношение на същността си. Заслужават внимание поне два основни момента:

1. Предаването на информация в една система не може да бъде независимо от организацията и управлението на тази информация, дори и от гледна точка на кибернетиката.

2. Знаковият характер на езика предполага преди всичко комуникация на субекта с обкръжаващата го среда, след това комуникация със себе си и накрая комуникация от типа адресант — адресат, т. е. налице са преди всичко необходимите предпоставки за *основните функции* на езика в типична речева ситуация: **репрезентативна** (или референтна — отношение *към действителността* — знак-***символ***), **експресивна** (изразяване *на говорещия* — знак-***симптом***) и **апелативна** (въздействие *върху адресата* — знак-***сигнал)*** по К. Бю-

---

[1] Якобсон, Р. „Лингвистика и поэтика“. В: *Структурализм: „за“ и „против“*. Москва: Наука, 1975.

[2] Greimas, A., J. Courtès. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, 1979.

[3] Austin, J. *How to Do Things with Words*. Oxford : Oxford University Press, 1975.

[4] Якобсон, Р. „Шифтеры, глаголные категории и русский глагол“. В: *Принципы типологического анализа языков различного строя*. Москва: Наука, 1972.

лер[5], или съответните: референтна, емотивна и апелативна функции по Р. Якобсон.

Двойната роля на субекта на акта на изказването (отправителя на съобщението) — на адресант на **дискурса** и на създаващ разказ (**наратив**), както и (в типичния случай на диалог) на Ти-лицето на адресата и възприемащия и интерпретиращ разказа намира специални езикови изрази във всяко едно изказване (проблем, специално разглеждан от Бенвенист[6] и Греймас[7]). С други думи, произвеждащият акта на изказването е в дублираща (двойносубектна) роля и като автор на отправеното изказване, неговата роля може да се разглежда като *сценична* — и „актьорска", но едновременно с това, и като „постановъчно-режисьорска". Достатъчно е да си представим, че една случка не се (не може, не трябва да се) разказва, а се налага или се предпочита да се представи с други средства, т. е. да се „изиграе" сценично чрез пантомима (обратно на ситуацията, описана от У. Еко[8], разсъждавайки върху колебанията на Авероес върху същността на театъра от цитирания разказ на Борхес).

Посочените дотук уточнения насочват към необходимостта да се открият заложените в езика средства и механизми за такова повествователно представяне, които са на разположение на разказващия човек. Ясно е, че за целта ни е необходима достатъчно обща семантична теория, обхващаща езика като цяло (не само като система, но и като процес, реч).

При разглеждане на езика като такава комплексна система, от глобална гледна точка, изникват поне два въпроса:

1. От колко под-системи е съставена тази сложна система, кои са нейните равнища и каква е тяната йерархия (а също, кои са единиците на всяка от тези подсистеми и коя от тях е основна за цялата система)?

2. Коя е основната функция на системата?

За да се намери задоволителен отговор на тези въпроси, явно трябва да бъде открито нещо **трето**, което да свързва подсистемите и функциите, за да бъде възможно да се отговори на фундаменталния въпрос: *Кой е основният принцип на функциониране на системата?* Това трето нещо би трябвало да бъде или единица, основна за системата като цяло (като например думата или изказването), или няколко (минимален брой) единици, общи за цялата сложна система, които да осигуряват нейната изоморфна (и хомоморфна) природа, както и превключването между системата като схема и системата като процес (и обратно).

I. Такава теория се нуждае преди всичко от различаването на няколкото неразчленими в езика Аз-а, съществуващи синкретично и действащи едновременно в акта на изказване:

1. Очевидното *Аз* — лично местоимение като лексико-граматична категория (част на речта) — изразно средство от езика като система.

2. Субектно-подложното, на пръв поглед явно *Аз* като субект на изреченската предикативна фраза АЗ СЪМ (някакъв) НЕЩО — единствено езиково-речево изразно средство за говорене, т. е. казване на нещо или референтно отнасяне към „обективния" външен свят.

---

[5] Bühler, K. *Sprachtheorie*. Jena : Fischer, 1934.
[6] Benveniste, E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, I, 1966, II, 1974.
[7] Greimas, A. *Sémantique structurale*. Paris : Larousse, 1966 ; *Du sens*. Paris : Seuil, I, 1970, II, 1983.
[8] Еко, У. „Семиотика на театралното представление". *Драма ревю*, 1, 1977 (превод).

3. Скритото повествователно *Аз*, имплицитно съществуващо във всеки разказ, но винаги (при нормални обстоятелства) елиптично пропускано като подразбиращо се. Това е субективното *Аз* на разказвача във фразата АЗ КАЗВАМ НЕЩО ЗА НЕЩО, прикрито в нормалните изречения в речта и превръщащо всяко просто изречение в сложно подчинено от общосемантична гледна точка. Напр. (АЗ КАЗВАМ, че) АЗ СЪМ (добър) ЧОВЕК. То проличава в наклоненията и модалностите, като определящи събитията на наратива като реални, възможни или необходими.

4. Дълбинното дискурсивно *Аз* на говорещия, на всеки акт на изказване, т. е. на КАЗВАНЕ НА НЕЩО ОТ НЯКОГО, което разгърнато семантично съдържа фразата {[АЗ МИСЛЯ (ЗНАЯ, УСЕЩАМ, ЧУВСТВАМ)], че и въз основа на това [(АЗ) КАЗВАМ, че]} АЗ СЪМ (добър) ЧОВЕК във формата на сложно съставно изречение с подчинени. Това *Аз* е задължително условие за всеки акт на изказване, както и неговата ориентация във времето (СЕГА) и пространството (ТУК) с граматическите: лице (число), време (локативна падежна функция), член, показателни местоимения и наречия, предлози и евентуално към *Ти*-лицето — субект в комуникацията.

Това йерархично „раздвояване" на езиково-речевия АЗ показва различните равнища на говорене, които са забулени в обичайността на езиково-речевата конвенция. Елиптичността като резултат на езиковата икономия обаче в никакъв случай не означава, че не съществуват отделни компетентности за владеене на всяко от посочените нива и съответно — собствени „семантични граматики" за всяко от тях: лексико-граматична (универсална за отворените класове — съществителни и глаголи — за всички езици), изреченско-синтактична (универсална форма на изказването за всички езици), функционално-синтагматична наративна (универсална за всички култури) и прагматично-синтагматична дискурсивна (универсална за всички хора).

Ето и следващата таблица, показваща тази йерархия на (езиково) речевия АЗ със съответните му характеристики и условия за проява на всяко от равнищата 1.- 4.:

типична ситуация ("сцена") на изказване	Аз (-Ти), Тук & Сега	**шифтери .1.**
/егоцентричност/	пространствено-времева ориентация-координация	/условия на знаене и (ре)презентация/
дискурс	ГОВОРЕНЕ — акт на изказване /дискурс/	*дискурсивни категории*
	лице (ед., мн.), време, (локативна падежна функция), член, лични, показателни местоимения и наречия, предлози	

възможен свят (начин на Съществуване)	съм (е) — мога (желая) — трябва	**модуси .2.**
/модус и тематизация/	реален — възможен — необходим	/условия за съществуване на обектите (res) в
	РАЗКАЗВАНЕ — изказване — резултат	

наратив	(с ОТНОШЕНИЕ (мнение) за казаното) "наклонения"— модалности модални глаголи и наречия за начин	(ре)презентацията/ *наративни категории*

референция /предикация/ *пропозиция*	казвам-говоря (мисля-зная - усещам-чувствам) свойство (качество) приписвано на нещо КАЗВАНЕ — Субектно-обектна предикация синтактична изреченска структура (копула) време, лице (ед., мн.), вид, залог, падежи	**синтактични категории . 3.** /логико-граматически (пропозиции-изречения) условия за изразяване/ *предикативни категории*

сигнификация /субект—обект/ *класове думи-знаци*	неща (res) — ситуации — отношения (съществителни — глаголи — "връзки") субстанция — процес (действие) — (съ)отношение ЧАСТИ НА РЕЧТА думи (морфо-семантична) структура	**лексико-граматични категории . 4. (части на речта)** /условия за съществуване и принадлежност на нещата/ *сигнификативни категории*

II. В допълнение, такава теория би могла да се основава върху хипотезата за принципната възможност естественият език да служи и като метаезик за своето (като език-обект) семантично описание. За да може да бъде изпълнена тази метаезикова роля по отношение на лексикалната (езикова, за разлика от разглежданата речева) семантика, е необходимо огромният брой на думите в който и да е естестен език предварително да бъде компресиран и редуциран до определен минимален списък от думи, необходими и достатъчни, за да представят значенията на всички останали думи. Такава редукция е достижима теоретично по принципа на последователното семантично включване, т. е. единиците с по-тясно семантично съдържание се включват в единиците с по-общо семантично съдържание и се представят чрез тях, а практически — в съставянето на Речник-минимум.

Резултатите от анализа на лексико-семантичната (под)система на езика въз основа на работата ни върху *Семантичен речник-минимум*[9] (съдържащ 850 заглавни думи) разкриват специфичната ***„картина на света"*** в българ-

[9] Касабов, И. *Семантичен речник-минимум*. С.: УИ „Св. Климент Охридски", 1990.

ския език. Като теоретичен конструкт, този *Речник* се приема за представителен за лексиката в цялост със съответната структурна организация на лексико-семантичните полета като система.

При съставянето на *Универсален енциклопедичен речник*[10] (обхващащ 10 000 заглавни единици) се установи принципът всички заглавни думи да бъдат дефинирани в три отделни части — терминилогична, обикновена езикова и метафорична. В първата част думата се дефинира като термин (*terminus technicus*), във втората част като *всикидневно, „наивно" значение* и в третата част – като *метафорично значение* (или общо, неконкретно значение).

Като резултат от този подход, всяка дума се явява пресечна точка от три принципно различни семантични полета: **терминологично-таксиномично, популярно-езиково** и **асоциативно-метафорично.** Тези полета са области, принадлежащи към три принципно различни и съвместно съществуващи в езика *„картини на света"*. Научно-енциклопедичната картина представя научното знание за състоянието на света, приемано за обективно истинно. Популярно-езиковата картина представя обикновеното, „наивно" знание за света, акумулирано през вековете и зачимо за обществото от съвременна гледна точка. Асоциативно-метафоричната картина е всъщност картина на възможните светове в областта на въображението — поетично (фигуративно) и митологично. При семантичното описание на думите в посочените речници се установи специфична организация (структура) и йерархия на думите в лексико-семантите полета и в различните лексико-граматични категории (части на речта) на системата на езика.

Резултатите от анализа на лексико-семантичните (под)системи на езика, основани върху посочените *Речници*, са следните:

Преди всичко става дума за Лексико-граматичните класове или Части на речта от Аристотеловата категоризация: **имена, глаголи и връзки** (**предлози, частици, съюзи, местоимения и модални глаголи** в разширените от Аристарх 8 категории). Имената (субстантиви) и глаголите са т. нар. отворени (или лексикални) класове и те са **универсалии** за всеки език. Другите, т. нар. затворени (или функционални) класове, може да варират от един тип език до друг, но те играят главна роля в изреченската и текстовата граматична конструкция. Всички те се характеризират с ограничен брой единици и строги парадигми за всяка от категориите в езика. Групата от следващите три основни типа: личните местоимения като **аз, ти** (идентифициращи участниците в дискурса) и всички наречия и местоимения за място (пространство) като **това, онова, тук,** там (и дори глаголи като **идвам — отивам**), и за време като **сега, тогава** ще наричаме *деиксиси или шифтери* (т. е. „показващи думи", следвайки О. Ясперсен и Р. Якобсон[11]). Главната роля на всички тези шифтери е да организират типичното изказване в дискурса и да осигуряват неговата ориентация и координация във времето и пространството. (Всъщност те осъществяват класическото драматургично изискване за триединство на *време, място и действие*).

1. Лексикалната семантика на езика като цяло може да бъде сведена до минимум от ок. 850 думи-семантеми, разпределени в 17 основни лексико-семантични полета (вж. равнище 5. от таблицата по-долу), организирани около централна област от ок. 300 думи-семеми (значения) с две ядрени единици за

[10] Касабов, И., К. Симеонов. *Универсален енциклопедичен речник*. Т. I, С.: Свидас, 1999.
[11] Якобсон, Р. „Шифтеры, глаголные категории и русский глагол". *Цит. съч.*

двете основни части на речта: **ЧОВЕК** за съществителните и **СЪМ** за глаголите (вж. равнище 8. на таблицата). Това показва по явен начин антропоцентричния характер на системата.

2. Тези две ядрени единици в комбинация образуват основната елементарна предикативна фразова (на изречението и изказването) единица **Човек съм** или **Аз съм човек**. (Със следваща стъпка: **Аз казвам нещо за нещо**.)

3. Анализът на метаезика на описанието (на дефинициите) на всички заглавни думи от *Семантичния речник минимум* показва, че:

а/ Ядреният глагол **съм** е непосредствено обкръжен от модалните глаголи: **желая (искам), трябва, може (мога)**, от перцептивните **усещам (възприемам) и чувствам**, от когнитивните **мисля и зная**, от предикативно-наративните (*verba dicendi*) **казвам и говоря** и от основните глаголи за действие и събитие изобщо **правя и става**, чрез (дефинициите на) които се тълкуват всички останали глаголи.

б/ Метаезикът на описанието на имената от 17-те лексико-семантични полета се редуцира до съществителното ЧОВЕК (или заместено от Аз), непосредствено обкръжено от няколко термина, представляващи ядрото на терминологичната „картина на света" като: **начало и край, част и цяло, причина и действие (следствие), необходимост и случайност, време и пространство, съдържание и форма, същност и явление, количество и качество, нещо и нищо, субстанция, отношение...**

Тези базови термини позволяват написването на всякакъв тип научно (дискурсивно) изложение (от трактат до Пролегомени).

в/ Метаезикът на дефинициите на съществителните имена от нулевата област (непопадащи в нито едно поле) се свежда (редуцира) до 7 ядрени единици — думи в ролята им на семеми (лексикални значения): **герой, враг, помощник, борба, средство, цел, сцена.** (Порязяващо съвпадение с актантните функции на Вл. Проп[12], изследвани и от А. Греймас[13] и др., а може би и с падежните роли на Ч. Филмор[14] установени, разбира се, от друг аспект и чрез различни процедури.

Тези базови функционални единици, съставящи **„митологичната картина на света"** позволяват конструирането на всякакъв разказ (от вълшебна приказка до роман и научна фантастика).

г/ Адюнктивите (прилагателни и наречия), а също и местоименията, предлозите, определителните членове се свеждат до **предикативната „атрибуция"** и до пространствените и времевите координати — деиксисите или **шифтерите**.

Така става явен принципът на преход от лексикалната семантика (с различните ѝ йерархични категории: същински примитиви, функционални, метатопологични и лексико-граматични) чрез „ключа" на посочената предикативна структура към семантиката на изказването в различните модалности и от тях — към наративността и дискурса (т. е. на езика като цяло: и като схема, и като процес). Заслужава специално да се експлицира и подчертае, че семантиката на изказването като единица на речта (*parole*) е заложено в семантиката

[12] Пропп, В. Я. *Морфология сказки*. Москва: Наука, 1969.
[13] Greimas, A. *Sémantique structurale. Op. cit.*
[14] Fillmore, C. „The Case for Case". In : Bach, E., T. Harms. *Universals in Linguistic Theory*. New York. 1968, pp. 1-90.

на думата като единица на езика (*langue*) и обратно чрез общи семантични единици – семи, получени чрез анализа на метаезика на дефинициите. При това положение се оказва, че същински семантични примитиви (в смисъла на Вежбицка[15]) са именно посочените (вж. равнищата 5. — 8. в таблицата по-долу) единици:

субстанциална категоризция	ЛЕКСИКАЛНО-СЕМАНТИЧНИ ПОЛЕТА (Области)	**топологични категории . 5.**
/обектни области/	морал (и право), наука (и образование), война, култура, религия, общество, психика, семейство, болест (и здраве), дом, тяло, път (и град), природа, организъм, производство (и пазар), храна, пари	(име на лексикално-семантични полета)
съществителни имена		/условия за отношение между нещата/ *денотативни катег.*

мета-категоризация	начало и край, част и цяло, причина и действие (следствие), необходимост и случайност, време и пространство, съдържание и форма, същност и явление, количество и качество, нещо и нищо, субстанция, отношение ...	**епистеми .6. (предикаменти)**
Метаезик на лексико-семантично описание		/основни условия за съществуване и определяне на връзката м/у нещата (res)/ *Научно-философски категории*

функционална категоризация	герой, враг, помощник, борба, средство, цел, сцена	**митологеми .7.**
Метаезик на функционално-семантично описание	***идеал** (като)* цел , красота , добро, (желание, душа , Бог)	/основни условия за функционална (ре)презентация на света на хората и отношенията междуу тях/ *Литературни категории*

[15] Wierzbicka, A. *Lingua mentalis. The Semantics of Natural Laguage*. Sydney, New York, London : Academic Press Australia, 1980 ; Leibniz, G. *New Essay Concerning Human Understanding*. La Salle: The Open Court Company, III, 1949; Locke, J. *The Works of John Locke*. Vol. I-II. *Philosophical Works*. London, 1854.

семантични примитиви *Метаезик на обща семантична интерпретация*	**Characteristica Universalis (Lingua Mentalis)** *Аз* [като Субект = *човек* + Обект = *нещо*], ***Съм*** [като Процес (= *става* + Действие = *правя*), Състояние (Начин, Качество + Чувство)+Съществуване (Реална (уникална) субстанция)] и **модуси** (= *желая, трябва*), **Време** (= *сега*), **Място** (= *тук*)	**езикови „априорни" д. (идеи)** *Общофилософски категории*

Обобщените резултати от нашето изследване показват необходимостта от отделяне на различни типове и равнища на категоризация в езиковата система:

I. На дискурса (изказването като акт) и неговата „граматика" — всичко, отнасящо се до говорещия (и слушащия) със специфичната роля и условията на ориентация и координация чрез т. нар. **шифтери**, осигуряващи конвенцията на всяка комуникативна дейност.

II. На наратива (изказването като резултат, текст) и неговата „граматика" — всичко, осигуряващо възможността за всяка езикова (ре)презентация (в кохерентна наративна история (разказ) за всяка житейска ситуация в реалния или възможните светове чрез тематизация в различни модалности: като реална (assertoric), възможна (problematic) или необходима (apodictic) в различни модуси чрез модалните глаголи като **съм (е), може (желая), трябва**.

III. На езиковата (изреченска, синтактична) граматика — всичко, свързано с предикацията като ядрена структура на всяко изречение, т. е. КАЗВАНЕ НА НЕЩО ЗА НЕЩО — основната елементарна предикативна фразова единица като резултат от комбинацията на двете ядрени единици за имената и глаголите в езика като цяло. Това не е само атрибутативно приписване на признаци на предиката, но и езиков (логически Субектно-обектен) акт на референция към ситуация от действителността (в сегашно, минало или бъдеще време). То е имплицитно, обикновено елиптично пропускано в изказването (и мисълта), но може да бъде изразено чрез перцептивните глаголи **усещам** и **чувствам**, чрез когнитивните глаголи **мисля** и **зная**, чрез глаголите за предикация и нарация (*verba dicendi*) **казвам** и **говоря**, и чрез основните глаголи за изразяване на действие или събитие по принцип **правя** и **случва се** — ядрени глаголи, чрез които може да бъдат интерпретирани (чрез дефиниции) всички останали глаголи в езиковата система.

IV. На лексико-граматичната категоризация (частите на речта) — всичко, свързано с онтологичната категоризация (и таксиномична класификация) на ***Битието*** в различни категории, реализирани в (знаково-когнитивната) епистемологична корелация между: *усещане, възприятие (aperception), образ (Anschau)* и *понятие* (*concept)* и *звучащата дума-име*.

V. На „истинската", топологична категоризация (на съществителните) — всичко, свързано с основните термини във всяко от 17-те основни лексико-се-

мантични полета (domains) в 17 топологични категории: ***морал*** *(и право)*, ***наука*** *(и образование)*, ***война*** *(и мир)*, ***култура***, ***религия***, ***общество***, ***психика***, ***семейство***, ***болест*** *(и здраве)*, ***дом*** *(и жилище)*, ***тяло***, ***път*** *(и град)*, ***природа***, ***организъм***, ***производство*** *(и пазар)*, ***храна***, ***пари***, чрез които може да бъде представена лескико-семантичната система на езика като цяло (чрез редуцирането ѝ до минимум от около 850 думи).

VI. На мета-категоризацията като резултат от мета-езика на семантично описание, включваща няколко термина, приемани за ядро на всеки тип т. нар. онтологии, като: **начало & край, част & цяло, причина & действие (следствие), необходимост & случайност, време & пространство, съдържание & форма, ноумен & феномен, количество & качество, нещо & нищо, субстанция, отношение...** Тези научно-философски термини наистина са сред най-трудните за дефиниране (като заемащи места непосредствено под имената на всяка от семантичните области), но както е добре известно, те са в основата на всяка метафизика, без значение дали са наречени *a priori идеи, категории (predicamenta или predicabilia* у Аристотел или Кант и др. философи).

VII. На функционалната категоризация, като резултат от метаезика на функционално-семантичното описание, включващ функционално фигуративните термини като: **герой, враг, помощник, битка, средство, цел, сцена**, осигуряващи главните условия за функционална наративна репрезентация на света на човешките събития и на отношенията между тях.

Остават **идеалът** като ***върховна цел*** във *всекидневния живот*, като ***идеал на красотата*** в *естетиката*, и като ***добро*** (vs. зло) или ***summum bonum (das hoechste Gut)*** в *морала*. От тези три хипостази на идеала може да се извлекат ***свободата на (свободната) воля***, ***вечността на душата*** и ***съществуването на Бога*** в *религиозната вяра* и — на края — ***истината за Света*** и ***смисълът (значението) на Живота*** в *познанието и философията*.

VIII. Накрая може да бъдат извлечени т. нар. *Семантични примитиви (Characteristica Universalis или истинските езикови* ***"априории"*** *в Lingua Mentalis)* като ***Аз*** [като Субект = *човек* + Обект = *нещо*], ***Съм*** [като Процес (= *става* + Действие = *правя*), Състояние, Качество + Чувство) + Съществуване (Реална (уникална) субстанция)] и **модуси** (= *желая, трябва*) , **Време** (= *сега*), **Място** (= *тук*). Тези централни философски категории са ядрото на *метаезика на генерална семантична интерпретация* в *Семантичния речник-минимум*, разширен до *Универсалния енциклопедичен речник* и до **ТЕЗАУРУС.**

В обобщение, такава семантична йерархия на (мета-)идеите може да бъде представена обединено в следната схема от 4 равнища: **1. – 3.**, включващи **дискурсивните, наративните и предикативните (речеви) категории**; **6. – 8.** включващи **научно-философските, литературните и централните философски категории**; **4. – 5.** със **сигнификативните и денотативните (знакови) категории**; и **А. – С. — йерархията на семантичните интерпретации в различните по тип (и обем) речници.** Може да бъде показана строгата корелация и семантична редупликация (и езикова „редундантност") между следните паралелни двойки: **1. шифтери** *(в дискурса)* и **8. *езикови* „априории"**; **2. модуси** *(в наратива)* и **7. митологеми; 3. синтактични категории** *(в изреченско-съждителната предикация)* и **6. епистеми;** и **4. лексико-граматични категории** и **5. топологични категории** в естествения език като схема-процес.

Следва да се отбележи, че след като семантиката на цялата лексико-семантична система на езика може да се редуцира до глагола **съм** с непосредст-

вено обкръжаващите го модални глаголи: **желая (искам), трябва, може** (мога), перцептивните **възприемам** и **чувствам**, от когнитивните **мисля** и **зная**, предикативно-наративните **казвам** и **говоря** и от основните глаголи за действия и събития изобщо **правя** и **става**; до съществителните имена: **герой, враг, помощник (приятел), битка, средство, цел, сцена** и до адюнктивите (и местоименията) за пространствено-времеви координатни отношения, то за най-адекватен модел за представянето на цялостната лексикална семантика като схема може да се смята представянето ѝ като сцена, „кадрираща" семантиката на всяка от думите в езика.

След като от комбинацията на ядрените лексикални единици се получава основната елементарна предикативна фраза като модел на изречението и изказването: **Човек съм** или **Аз съм човек** със следваща стъпка на разширение: **Аз казвам нещо за нещо**, то тя заедно с посочените модалности позволява да се говори за всичко (със съответното отношение на говорещия). А да се говори за нещо значи да се казва нещо за нещо или на практика — да се разказва дадена случка, т. е. случката да бъде представена с думи сценично, като мизансцен (с разположението на актьорите-действащи лица в дадена ситуация).

Всеки литературен разказ: мит, вълшебна приказка, фолклорно или авторско литературно-драматургично произведение, независимо от жанра му, имат необходимо зададената сценичност в езика (и като схема, и като процес) като първична моделираща система, което заедно с реторическите и жанрови канони изгражда произведението. Това всъщност дава възможността за написването на есе по заглавие от една дума (тема), както и поставянето на еднословно заглавие на огромен роман (напр. *Одисей* на Дж. Джойс). възможности за създавене на всякакви текстове — от поетични до научно-енциклопедични.

Така накрая може да формулираме хипотезата за ***сценичността*** (с актантността в най-общ смисъл) като основен принцип на общата, глобална семантика, проникваща от драматургичния разказ през всеки наративен дискурс, през единствената предикативно-изреченска форма на всяко изказване до организацията на лексико-семантичната система на езика, в която всяка дума-знак като епос, онома, може да бъде и етимон, и термин, и символ, и метафора-мит.

Всичко това показва, че комплексността на езиковите системи се корени преди всичко в комплексността на сложните им единици — думите-знаци, както и в двойната семиологичност (семиотична и семантична по Бенвенист[16]) на механизма им на действие — като единствени възможности за създаване на всякакви текстове — от поетични до научно-енциклопедични.

Остава само следващата логическа стъпка, за да си отговорим на следните въпроси за всеки разказ (и съответно за всеки разказващ):

Възможен ли е наратив (митологичен, литературен, исторически, биографичен... разказ), който, след като не може да бъде построен иначе, освен по законите не само на литературните, но и на езиковите категории, да не е героичен?

Възможен ли е дискурс на разказващ, чиято позиция като участник в разказваната от него случка да не е героична (трагична, драматична), след като между *Аз*-а и *Те* са малкото останали (на врага или помощника) възможни функционални роли за участие в която и да е сцена?

А негероична Автобиография... (в етимологичен смисъл) като описание на собствения Живот... в схващания по даден начин Свят...

[16] Benveniste, E. *Op. cit.*

Любка Липчева-Пранджева,
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски"

ИНТЕРНЕТ. БУЙСТВАТА НА МИТОЛОГИИТЕ

Dotcomguy или *DCG* е звучният антропонимен комплекс, който никому неизвестният до 1. 1. 2000 г. тексаски студент избира за своето ново интернет битие. Дори официалната бюрократична машина е принудена да заличи от регистрите си тривиалното име *Мич Мадокс* и да „види", признае и регистрира новата идентичност. Гледането, осигурено от 20 дигитални камери, се случва синхронно на всеки жест, всяка секунда от битието на интернет младенеца и е свободно (free) т. е. безплатно — достатъчно е да проявявате любопитство и да сте прикрепени към надежден сървър. Ще трябва обаче да побързате, защото експериментът на *Dotcomguy* е ограничен до 12-те месеца на настоящата, изтерзана от полепнали осмисляния, милениумна година. Така краят на хилядолетието ще се окаже и край на едногодишната екзистенция изцяло и единствено в света на интернет. Дали множеството „бащи", спонсорирали това раждане и осигурили си пробляскаващо присъствие по банерите, ще допуснат този край да придобие траурно тъмни окраски? И ако Ви се струва безнадеждно скучна идеята да следите как Dotcomguy бъбри в чатрумовете, поръчва си ново оборудване *online* или пие сутрешното си кафе, вероятно финалната интрига на предстоящата „смърт" или дигитално безсмъртие си струва усилието – разбира се, ако сте се наситили на вечното завръщане на коледната празничност и търсите различие тъкмо в уебпространството[1].

Прекрасният нов свят на интернет, в който сме потопени вече почти десет години, вероятно предлага и далеч по-ефектни примери за дигитално присъствие. Почитателите на MTV Real Word сигурно биха Ви изненадали по-успешно с екстремни разкази за откровено воайорство. И ако се спирам на този случай, то е защото ми се струва, че тъкмо неговата „делничност" дава възможност да се проиграят множество варианти на преживяване, осмисляне и тълкуване, т. е. на изтъкаване на онзи митичен воал, през който човекът като че ли винаги е бил склонен да наблюдава драматичните смени в битието си. И така – обикновеният тексаски студент Мич, прероден като интернетзвезда, ще преживее една година, разтворен за цялата информационна галатика. Или изолиран от реалния свят? Или заплетен в мрежата на интернет? Въобще що за пространство е избрал Dotcomguy за новата си самоличност?

Преди да се опитаме да отговорим на този и множество сходни въпроси, налагат се две чисто работни уточнения. Едното е свързано със самото понятие мит, превърнало се в своеобразен топос на критичното мислене, притежаващо собствена културологична традиция, а след автори като Фройд или Клод Леви-Строс — дори свой собствен митичен ореол. Достатъчно е да спомена, че имената на ангажиралите се с тази проблематика запълват представителната листа на научните авторитети на 20 в. Тълкувателната намеса на

[1] Ето адреса на Dotcomguy за любопитните: www.dotcomguy.com

философи (Хайдегер, Касирер, Сартър), социолози и психолози (Мос, Пиаже, Дюркем, Юнг), етнолози и антрополози, историци на религиите (Елиаде, Жорж Батай) разтвориха цели сфери на проявления на митичното, които трудно биха могли да бъдат сведени към оперативно единно „работно" понятие. Днес спокойно можем да отбележим, че процесът на търсенето на митичната тъкън изисква преднамерено, но и гъвкаво синхронно боравене с различни методологични апарати. Разбира се, съществуват и проблемни полета, които поне за съвременността се очертават като консенсусно прояснени. Субектът, „това разглезено дете на философията" (К. Леви-Строс) е прогонен; колективното въображение е творецът, който, активирал архетипни представи, се справя чрез мита с разбирани като психологически (Фройд, Юнг, Лангер), социални (Фрейзър, Тейлър, Дюркем) или чисто логически противоречия, създавайки способ за моделиране на действителността. Безпроблемно днес изглежда не само отпадането на изработената в просвещенските лаборатории опозиция на „диво", „предлогично", митично мислене и рацио, но дори и отхвърлянето на митичните конструкти като „фалшивото съзнание" (Франкфуртската школа), чиято основна роля е тълкувателно да „отмести" социално неудобните факти. Колкото по-активно е проучването на митичното като форма на комуникация (за Касирер знаковата му природа е символно продуктивна, за Леви—Строс тя е кодировка на вид оперативна логика), толкова по-видима става обречеността на усилията да се „демитологизира" съзнанието на съвременника. И ако съществува „минимализирано" определяне на мита, то не би могло да избегне митизма на радикалните антроположки определения – неговото поместване може да бъде потърсено между дефиниции като изначалната продуктивност на „психичната енергия" на човека (Юнг) и „протоплазмата на духовния живот" (Елиаде).

Второто уточнение се отнася до подбора на работен текстови материал. Изживявано като кардинална смяна, като „революция в информационните системи", общуването в интернет привлича вниманието на множество тълкувателни нагласи. То безпроблемно пресича дискурсивни граници и социални подреждания. За интернет ще Ви говори сутрешният вестник — чрез риторичния апломб на многообещаващ политик, чрез атрактивността на журналистическата новина или чрез аналитичната дистанцираност на социолога. И докато Вие компенсирате вечната си изостаналост в света на информациите, синът Ви може би крои план как да се спаси от скуката в часа по математика и да прескочи до близката интернет зала. Тъкмо тази всеобхватност на „езиците", засмукани в проблематиката, наложи известна хаотичност в подбора на текстови материал. Докато обсъждаме експеримента на Dotcomguy, ще става дума за анкети, официални статистически проучвания или открито утопични прогнози, ще намесваме художествени текстове, философски тези или политически решения. Голяма част от информацията е извлечена от самата мрежа, т. е. от езика на авторепрезентацията. Колкото до амбициите на интерпретаторския език, те отчитат невъзможността да се обхванат всички варианти на проявена митологичност в интернет общуването, но и ще странят от лекотата на метафорични преноси, за които полисемията на думата *икона* сама по себе си позволява преки аналогии между участието в богослужебен ритуал и работата с компютърна програма. Неудобството на едновременната необходимост да се описват митологемни разкази и дистанцирано да се оглеждат механизмите им е разрешено чрез познатия приказен персонаж на вълшебния помощ-

ник – от време на време ще даваме думата на Гласа под линия и ще изслушваме търпеливо „фактологичната“ му компетентност.

1. DOTCOMGUY И ДИГИТАЛНОТО ПРОСТРАНСТВОТО

Поразителната всеобхватност като че ли е най-ярко проявяваното различие на уебпространството. Който и наръчник за интернет да разгърнете, първото, за което ще ви уведомят уводните думи, е стремителното нарастване на териториите, обхванати от новия тип общуване. Гутенбергова галактика на печатното слово, сравнена с глобалните императиви, които предлага интернет, започва да изглежда разпокъсана и разпръсната в отделни острови на компетентност, чиято неизбежна смърт настойчиво се прогнозира. Най-често тривиалното географско картографиране е онзи пространствен модел, чието ефектно поглъщане трябва да демонстрира тотализиращата сила на новото. На практика интернет картата не притежава „бели петна“, тя маркира единствено различен интензитет на заинтересовано присъствие. Визията за глобалния свят, преносим в личния Ви лаптоп, прави безпредметни всякакъв тип мащабни съизмервания между индивидуално овладяно пространство и пространство на битие въобще. Семантиката на глагола „съм“ във виртуалния свят вече съдържа координатите на деиктичното наречие „навсякъде“. И ако Мич Мадокс е изолиран от стените на студентското си жилище, Dotcomguy би могъл да се шляе из изложбените зали на Лувъра или усилено да губи пари в игралните зали на Монте Карло. При това, където и да пребивава, интернет адресът му остава един и същ. Хермес, Посейдон или може би самият Зевс — в който и божествен пантеон да надникнете, ще откриете само фигури на пожелания Dotcomguy.

Пълната децентрализация на уебпространството е в основата на множество оптимистични проекти. „Всички пътища водят до Рим“ продължава да бъде валидна формула на ориентация, доколкото виртуалният Рим би могъл да бъде навсякъде. От децентрализацията се очаква да се справи с основните сгрешености на стария свят — отпадат безсмислените бариери на държавните граници, предефинирана е самата зависимост на човешкото от географските реалии. За идеолога на дигиталната ера Никълъс Нигропонте[2] след баналзирането на виртуалния свят, етап, на който подобно на пластмасата в днешното ежедневие дигиталното ще бъде забележимо единствено чрез липсата му, човечеството ще бъде свободно разпръснато в пространството. Мегаполиси като Ню Йорк, Токио, Москва с цялата драматичност на градското антибитие ще съществуват само в жанра на страшните приказки; колкото до онези, които продължават да изпитват обременяващата необходимост от физически контакт, за тях е предназначен обещаният ренесанс на селата. Човешкото се озовава в синхронна постигнатост на две от най-мощните си мечтания – то е отвъд препятствията на пътя (погълнало е всички варианти на пътуване) и е вътре в лоното на природното. Следдигиталното битие, предвещано от Нигропонте, с лекота се справя с основната бинария, породила митичните механизми — природа и култура. Ето защо голяма част от аналогии-

[2] Negroponte, N. *Total digital: die Welt zwischen 0 und 1 oder die Zukunft der Kommunikation.* Muenchen: Bertelsmann, 1995.

те, които интернет прилага в езика на себеописанието, са извлечени тъкмо от терминологията на природните науки — и скачените съдове, и естествената регулация на екосистемите, и феноменът на ризомата са спонтанни проявления на природното битие.

Време е да дадем думата на Гласа под линия. Зашеметяващата виртуална география, предлагана от интернет апологетите, страда от методологическа сгрешеност. Преди да се случи като физическа география, тя е география на цифрите. В нея релефът на могъщи планински вериги е заменен от диаграмата на мегачислата. Всеки новоизлязъл наръчник (буквар и дори библия) на интернет ще Ви засипе първо с информация за последните данни на посещаемост. В края на юли 2000 година в интернет са пребивавали: 33 227 000 японци, 28 732 000 китайци, 18 012 000 американци, 17 409 000 германци и т.н. И ако все още ви липсва величествената визия за Хималаите, ако страдате по разредения въздух на свръхвисочините, процентното нарастване на числото битуващи в интернет със сигурност ще Ви накара да затаите дъх. Обратното вдишване – цифрата на процентното съществуване отвъд интернет, съотнасянето на милионите към милиардите, ще Ви бъде спестено.

Трансгресията на новата пространствена ориентация е мощен дар за човечеството. Достатъчно е да пожелаете, и Яхоо, Дино или Алта виста ще се погрижат за безпрепятственото Ви пътуване. Dotcomguy безспорно може да загуби парите си в залите на Монте Карло или Лас Вегас, но за разлика от Мич Мадокс той няма никакъв шанс да види *своя* Лувър — шляенето му по виртуалните зали ще му покаже точно толкова, колкото са видели и заложили програмистите. Не гневете Хермес — той може и да се подчинява на маршрутите на Зевс, но поне сам избира кой търговец точно да спонсорира.

Колкото до оптимизма на обещаваното природно, естествено, раеподобно битие в бъдещето дигитално общество, той вероятно не се споделя от самата маса на интернет потребителите. Аналогиите на новото пространствено свързване с паяжина и лабиринт излъчват толкова мощна енергия на всеобщосподелена визия, че са конституирали като легитимно именуването Мрежата. Страхът на заплетения също може да ражда разкази и те неизбежно са мечтания за очаквания Тезей.

Отвъд митологемните проекти тъжният стар свят на реалностите продължава да търси справяне с грешките си. На тазгодишната среща „на върха" в Токио, лидерите на богатите страни не казаха нищо за опрощаването на 100-те милиарда дългове на бедните. Но пък обещаха 15 милиарда долара помощ за приобщаването им към електронното общество.

2. DOTCOMGUY И ДИГИТАЛНОТО ВРЕМЕ

Съпоставен с реалното биографично време, едногодишният период на екзистенция на Dotcomguy изглежда трагично свит. За социалния порядък този период не би бил достатъчен дори за да се начене формирането на индивидуална личност. Как тече дигиталното време? В книгата на Ст. Бранд „Тиктакането на дългото сега"[3] е изобретен антимодел, който ще ни спести раздвояването на гласовете в коментара. Авторът, една от водещите фигури на амери-

[3] Brand, St. *Das Ticken des langen Jetzt*. Fr/M : Surkamp, 2000.

канското екологично движение, предлага нов часовников механизъм — прикрепен към най-бавният компютър на света, този часовник притежава стрелки, които отчитат само хилядолетния цикъл. В кутията на часовника е поместена библиотека, съхраняваща документите на човечеството — текстове, написани през перспективите на свръхудължената отговорност. Ще трябва да си представим Аристотел, създаващ своята силогистика с ясното съзнание за анархистичния читател, който го очаква някъде там в края на второто хилядолетие след Хр. Бавното тиктакане на новия часовник очевидно помества категорията време в една „предварителна" памет и с това жестово се противопоставя на „препускащото безвремие" на информационния свят.

Дигиталният часовник не тиктака, той подобно на куклата-всезнайко от една популярна в България телевизионна игра, равно периодически повтаря „няма време". Изпреварващото време е основен императив на интернетбитието, който може да бъде чут на всички езици и в най-различни регистри на споделящите гласове. На страниците на Дино — една от търсачките на немски език, приветливо шеговито просвятква надпис: „Животът е прекалено хубав за твърде дълги интернет адреси". В предговора към книгата *Виртуалната библиотека*[4] италианските автори буквално изплакват болката си от твърде бавните и ненадеждни сървъри в Италия. Можем само да си представим какви интонации е изтръгнало от чувствителния нашенски преводач, препатил и преживял достатъчно, подобно оплакване. За това пък бодрият глас на рекламните клипове не налага никакво фантазиране, той е неизменен шум в ежедневието ни — „най-мощният" и „най-бързият" са магическите формули, на чиято сугестия този глас безотказно разчита. Ако времето в интернет въобще разполага с мерни единици, то това са мерките на чистата агоналност.

Устременото към изпреварване време няма минало и не се интересува от пространни сюжети за предбитие. Старомодният разказвач би създал увлекателна сага за зараждането на свръхтехнологиите и разказът му ще е толкова по-престижен, колкото по-назад във времето е поместено началото[5] — например при въвеждането на първата изчислителна машина или при откриването на сметалото, а защо не — при първия готварски огън. Другият модел на разказване, с който старомодният разказвач разполага, е моделът на апокалипсиса и динамиката на „информационната революция" го прави като че ли онтологически по-подходящ. И двата типа разказване обаче пилеят твърде много време. За „Интернет библията" от 1999 г. (извинете ме за остарялото издание, но не разполагам с превод на по-нов вариант) този разказ звучи така: „В началото бе компютърът. И раздели той виртуалното от реалното и създаде интернет..." Останалото не е разказ — то е цифри и алгоритми за пребиваване.

Интернет не разполага с минало, защото „няма нищо по-мъртво от вчерашния модел на Пентиум", а остарялата програма е или свито битие, или дори небитие. От „ъпгрейтването" пряко зависи вашият *status quo* така, както липсващата банка кръв би могла да предреши усилията на хирурга. Но интернет няма и настояще — той е в безвремието на едно състезателно догонвано бъдеще. Книгата на Ст. Бранд, в която разпознахме нашия глас под линия,

[4] Базили, К. и К. Петенати. *Виртуалната библиотека*. С.: Отворено общество, 1994.

[5] Разбира се, подобни разкази не липсват. Вж.: Hirner, R. (Hrsg.) *Vom Holzschnit zum Internet*. Bonn : Kunst Museum 1997. Тяхното изграждане обаче винаги се строи от външна на интернет света гледна точка.

предлагаше да спрем агона, като предварително преобразуваме бягането в памет, т. е. като го принудим да мисли за себе си чрез категориите на окончателната приключилост, на миналото. Тотално бъдеще или тотално минало – и в двата случа обаче се сблъсваме с великолепна илюстрация на тезата, че митът е „фин инструмен за ликвидиране на времето".

Пребиваващият в безвремието Dotcomguy не може да умре. Преди да се убедим в безсмъртието му нека се запитаме „Кой всъщност е той?".

3. КОЙ Е DOTCOMGUY?

Преходът между двата свята не изисква сложни инициационни ритуали, не включва символиката на кървави жертви, не предполага дори преодоляването на бюрократични изпитания. Раждането на новата идентичност в дигиталното пространство директно съвпада с разпознаването и лигитимацията ѝ. Новопосветеният е цялостна личност, разполагаща с тотална свобода на волята за себеизказ. И ако има граници, те са единствено в креативната мощ на въображението. Когато Д. Харауей[6] твърди, че „пол" е преодоляна категория на преддигиталното битие, тя няма пред вид агресивността на утопични построения, за които тялото е досадна архаика, или пък безполовостта на киборга — една фигура на фантазменото сливане между човешко и дигитално, чийто потенциал отдавна е проигран и изчерпан в езика на холивудската жанрова система. Отпадането на категорията „пол" за Харауей е естествен резултат от правото на дигиталната личност за избор. На входа и на най-елементарната компютърна игра ще Ви предложат не само да определите сам именуването и възрастта си, но и да изберете между поне пет възможности за полово себеопределяне — „мъжки", „женски", „двоен", „неутрален", „без значение".

Фантазменото построение на дигиталната личност ликвидира зависимостта от генетичната унаследеност, освобождава от оковите на физиологичната даденост. Нещо повече — раздвоената личност престава да бъде тежък психиатричен казус, превъплъщаването в множественост от психични Аз не конфликтува с комуникативния статус на интернет. Срещу несръчната механика на клонирането, предизвикала буря от хуманистичен гняв, виртуалният свят предлага свободата на божествената процедура на метамарфозното. Декартовата формула „cogito ergo sum" се нуждае от фина корекция, за да продължава да бъде валидна: „fingere ergo sum" би трябвало да гласи новото ѝ звучене.

Дигиталното битие е оповестеният от Фукуяма край на историята, тъй като то реализира в пълна мяра демократичния проект. Прекрояване на социалната стратификация в изборно ролева е само част от неизбежната трансформация на социума. Движещите сили сега не са нито расово, нито социално, нито икономически определени, а единствено и само генерационно. Драстично оразличеното поколение на новите млади („Computerkids") прокарва граница, която е явление на прехода към дигиталната ера. Но дори и тази все още съхранена граничност е твърде относителна. За да демонстрира свободната ѝ проходимост, през 1986 година към университета в Сан Франциско е създадено електронното общество „Senior Net" за интерактивна компютърна дейност на по-възрастни хора.

---

[6] Haraway, D. *Die Neuerfindung der Natur*. Fr/M : Campus,1995.

На следващото ниво на идентичност, колективния субект, виртуалното в титаничен двубой се справя с едно от чудовищата на реалния свят. Първичните енергии на национализма, институционализирани в бойните машини на националната държава, са овладени и изтласкани. Личната социализация престава да зависи от съдбата на племенната общност. Срутили са се колоситe на трансцендентни модели като религиозната и етнична принадлежност. „.fr", „.bg", „.de", „.uk" продължават да бъдат легитимни субекти в комуникативния свят на интернет, но са се снишили, размили са се в хоризонтална равноположеност със субекти като „.com", „.edu", „.org". „Виртуалното не е астрално", ще обобщи българският изследовател[7], за да означи пълното сриване на фалшиви олтари, тоталната освободеност на интернет от фигури на контролиращия авторитет.

Комуникативна структура от нов тип, интернет не просто изявява синхронно възможностите на досегашните медии. Той е форма на обществена среда, в която ролите на участниците могат свободно да се заменят и дублират, но при всички случаи изискват висока индивидуална активност. Докато при старите медии индивидът можеше да заяви позиция най-вече чрез масата (при пресата — чрез тиража, при телевизията — рейтинга на предаванията), сега всеки има шанса активно да изрази себе си — чрез виц или авангардна идея, като участва в електронно гласуване, като постави директен въпрос на президента или се включи в електронните групи по интереси. Макар и чисто хипотетично, интернет общуването би могло да ощети връзките с непосредно близкия, но за това пък заплита нови с далечния — с реалния и идеалния друг. За Нигропонте чатрумовете са прото модели на бъдещите свободни общности на идеите. Новите, електронно конституирани „социални светове" пораждат неудържима, естествена плурализация и сегментация на обществото. Егалитарното комуникативно партньорство е техният базисен модел[8].

Не случайно сега преимуществата на интернет общуването най-ярко се проявяват в онези сфери на социалното, в които индивидуалната свобода и пълноценната изява на личността са нормативна необходимост. Не е далеч времето, когато изкуство и интернет ще са метонимно съотнасящи се понятия. И независимо от това, чия хипотеза ще се окаже най-прозорливата (за нов тип изкуство, родено на пресечната точка между всички медии; за пиктограмата като универсалния език на бъдещото творчество; за ризоматичния характер на интернет творбата; за отпадане на самата рамкираност „изкуство", за творчество на хаоса и др.), сигурно е едно — статутът на автора ще е коренно различен. Понятия като публика и реципиент неизбежно ще отпаднат. Изкуството ще е в самия акт на комуникация, в споделянето ще се ражда и перманентно ще се променя творбата: „... Колкото до авторството, то не бива да съществува. Защото означава обвързване, респект, застиналост... Ще ми бъде много интересно да чуя едно парче, тръгнало от мен към Индия, препратено във Франция, да се върне отново при мен. Може и да не го позная..."[9]. А на въпро-

[7] Кьосев, Ал. „Виртуални общности срещу въображаеми общности. Празници. Четене. Бъбрене". www.literet.revolta.com/iser/akiosev1.htm

[8] Обстойно теоретично разработване на този тип проблематика виж в: Hoeflich, J. *Technisch vermittelte interpersonale Kommunikation*. Opladen : Westdeutscher verlag, 1996.

[9] „Ревизиране на терминологията". Разговор с Кокан Димушевски. В: *Култура*, бр. 20, 26. 05. 2000 г.

са дали новият тип комуникации не обрича на безработица твореца, може да се отговори и така: „Не. Творчески фашизъм е да се твърди, че само Изкуството има подобни права... Всеки в бъдещето ще бъде творец. Всеки ще бъде телевизионна звезда, защото сам ще осъществява собственото си шоу".[10]

Няма съмнение — Dotcomguy е демиург в едно споделяно с демиурзи битие, което е преодоляло завинаги кризите на разцепление между сакрално и профанно. Колкото до страховете от загуба на връзките с околния, „природен" свят, от манипулации и господство на машините, техните разкази не са провокирана от интернет защитна реакция, а са пряко продължение на традицията за културен песимизъм. Поредният вопъл от Еремиевия плач... Абстрактната представа за виртуалната реалност плаши, защото ни напомня за илюзорността на собственото ни понятие *реалност*.

ГЛАСЪТ ПОД ЛИНИЯ

Ето Ви друг вариант на семантично трансформирана формула: „По въображаемото ще ги разпознаете". Светът на интернет предлага свобода, но това е игровата свобода в сънната безметежност на обсебения. И докато мечтаенето Ви трансформира в дигиталната Памела Андерсън, Хемингуей или Майк Тайсън, новата компютърна система на ФБР, получила звучното именуване „Carnivore" („Месоядецът") е в състояние за броени секунди да сканира общия информационен поток и да прослуша, подбере и извлече интересуващото я[11]. Месоядецът е дигитална реалност едва от 20 месеца, но правителството в Пекин, толкова често хвалено за демократичната му отвореност към информационното общество, очевидно се е справило и без него, когато улавя в Мрежата „контрареволюционната страница" на Нов културен форум. В резултат – страницата е закрита, а тривиално реалния 36-годишен китаец Ки е подсъдим пред „низвергнатия" колос на една правителствена Темида[12]. „Големият брат те наблюдава!" е цитат от антиутопията на Оруел и няма никакво значение дали текстът въобще е превеждан на китайски. Реалността понякога толкова буквално чете фантазното, че заприличва на просто копие. Напълно възможно е „големите братя" в интернет (например индустриалните корпорации) да не проявяват особен афинитет към маркерите на националната емблематика. До ноември 2000 г. (ICANN//) ще изчаква предложенията на фирми, специализирали се в продажбата на нови Top — Level — Domains, а след това именуването вероятно ще бъде изненадващо разнообразно.

Фактичността на ежедневието би могла да засипе с пепел и най-разбунето фантазиране, но пък съвременникът ни отдавна е престанал да вярва, че „пред фактите и боговете мълчат". Той достатъчно ясно познава манипулативната разноговорност на фактичното, за да си позволи просто да слуша, и прекалено високо цени игровото, за да го зачеркне с лека ръка. Виртуалната

[10] Learly, T. MDie Macht des Individuums durch elektronische Wirklichkeiten erweitern. Ein Gespraech mit Florian Roetzer". In: Fl. Roetzer, P. Weibel (Hrsg.), *Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk*. Muenchen : Klaus Boer verlag, 1993, S. 139.

[11] Въвеждането на системата предизвика острото негодуване на американските правозащитници. За по-пълна информация по въпроса виж: http://stopcarnivore.org/

[12] Вж.: Lebenslang fuer Webseite-Betreiber. In : *Spiegel*, 15. 07. 2000.

иконография на Аз-а е игра (на богове или простосмъртни — няма значение), чиито правила могат да се разглеждат като кардинално различни, само ако не познаваме или не отчитаме правилата на старата. Личностната идентичност не е природна даденост, не е и пряка резултантна на етнични или социални предрешености. Като способност за себенаблюдаване, себепознание и себеизграждане тя е преди всичко културен феномен, който не обича константните величини. М. Фаслер извежда на преден план две основни характеристики, задаващи спецификата на личната идентичност: динамичност и липса на дълготрайна твърда центрираност. „Системата се нуждае от прекъсване на комуникацията, от серии на перформации... С това идентичността става едновременно преживяване и риск; тя е както скъсване с дискурсивни епизоди, така и използване от изначално предписани кодове (териториални, етнични, икономически, национални)“[13]. Като продукт на комуникацията, идентичността е винаги „новоописание“, като „разказ“ на едно променливо Аз, тя е неизбежно игрова. Не случайно „играещият Аз“ е определяне на човешкото, в което безконфликтно се срещат говорите на антрополози, културолози, психолизи, социолози...

Съвсем отделен е проблемът, че играта предполага възможности за временно пребиваване в чужда роля, за подмяна на вече утвърдена социална репрезентация. Както и да конструирате виртиуалното си Аз, колкото и сложно да е устроен дизайнерският проект на новата “кибернетична скулптура“, едва ли процесите на фантазиране ще отскочат твърде далеч от функционалността на маската, грима, дрехата — древни атрибути на игрово сменена идентичност. Марионетката с нейния ролеви характер, с ограничеността на движенията, направлявани от друг, лесно може да бъде разчетена като своеобразен архетип на виртуалната идентичност. Степента на свобода, както и възможностите за изказ и тук са предварително лимитирани от майсторството на кукловодa[14].

В езиковостта на самата Мрежа моделирането на ролите недвусмислено проявява йерархичност. В новата ценностна скала Dotcomguy е приютен в най-ниските нива — тези на потребителите. Скучноватото му ежедневие е изключително ценно за рекламните компании, защото е пищна илюстрация за блажената запълненост на света на обикновения „юзер“. За девет месеца скромната студентска бърлога се е претъпкала от придобивките на on-line пазаруването — от новите мебели до дисковете с горещи хитове на любимците EMINEM и LIMP Bizkit. Изобретателното потребителско въображение е дарило нашия герой с една от най-високо платените форми на идентичност в мрежата — тази на живия рекламен афиш.

Авторитетът на „сърфиращия“ се гради на друг принцип. Като отбягва гнусливо баналните потребителски трасета, той смело се плъзва по хиперлинковете, гмурква се дълбоко в нивата за ограничен достъп, преодолява застрашаващи пароли и винаги открива търсеното. Сърфиращият е фигурата на удоволственото пребиваване в интернет. Подобно на трикстера, той пази одисеевска жажда по приключенията на чистото пътуване, но дори и той стои далеч от истинските върхове. Йерархията на компетентност е увенчана едва от огле-

[13] Fassler, M. *Was ist Kommunikation?* Muenchen : Wilhelm Fine Verlag, 1997, S. 148.

[14] Вж.: Lasko-Harwill, A. „Identitaet und Maske in der virtuellen Realitaet“. In: Fl. Roetzer, P. Weibel (Hrsg.). *Cyberspace. Цит. съч.*, с. 309.

далните роли на програмиста и хакера. Културният герой и антигероят си приличат толкова много, че често незабелязано сменят функциите си. Джон Бака, автор на обемистото изследване „Тайните на безопасността в интернет", настойчиво предупреждава големите фирми потребителки, че наемането на бивши хакери за охранителни функции крие сериозни опасности. Тези разкаяли се, скъпоструващи киберпрестъпници винаги са склонни да прекосят обратно границата на лоялността. Ето защо, въпреки високия си статут, компютърният гений също е вид потребител в интернет — за разлика от Dotcomguy, той черпи от енергиите на самото предене на мрежата.

Интернет общуването не премахва йерархиите, не ликвидира бариерите в социалния свят. Напротив — много от тях стават по-видими, защото са се задълбочили. Степента и типът образованост, финансовата обезпеченост, свободното време продължават да бъдат важните фактори, които запълват паролата за достъп. Да се твърди, че това са поколенчески проблеми, които неизбежно ще отпаднат, щом днешните компютърни хлапета на свой ред станат бащи, е ведър оптимизъм[15]. Нека се вгледаме в една от тези граници. Участието на жените във виртуалния свят разтвори ново дискусионно поле, което недвусмислено демонстрира особената чувствителност на културната общественост към пробематиката. И ако за Д. Харауей, авторката, въвела понятието *киберфеминизъм*, компютърните технологии и интернет са уникален шанс за реванш или поне за балансиране, М. Крютцен е доста по-въздържана в коментарите си. В нейния текст обичайният участник в интернет комуникацията изглежда така: високообразован, под 30-годишен, бял, мъж. Статистиката, на която тя се позовава, отчита нарастване на процентната разлика между момичета и момчета в ориентацията към технически тип образованост, сочи два пъти по-голяма цифра за момчетата, притежаващи персонален компютър. Цифрите обаче могат да изграждат и друг тип подреденост. Според *Media Metrix* броят на използвалите интернет американки в края на юни 2000 г. е бил с 0.4 % по-висок. Нещо повече — участието им оформя специфично оразличен почерк. Те избягват безцелното сърфиране, ориентират се чисто практически, подбират онези предложения, които пестят при пазаруването време и пари. Въпреки играта на домино с цифрите, явно не е без значение дали са те приучвали, че не техниката, а пазаруването е типичната „женска работа".

Вероятността интернет общуването спонтанно да породи демократичен тип сегментация на социалния свят също подлежи на сериозно усъмняване. Чатрумове, в които почитателите на Битълс или на Томас Ман споделят идеи и емоции; фенклубове на Бах или на „Байерн Мюнхен", в които общата влюбеност създават уюта на еднаквомислещите; виртуални политически партии, в които можеш да дебатираш с лидера по всяко време — интернет общностите действително поразяват с многообразието си. Би трябвало да се запитаме доколко подобни електронно конституирани светове се различават от традиционно изградените (на принципа на Face-to-Face комуникацията) и доколко съвпадат с тях. Далеч по-важен е обаче въпросът дали наистина процесът на създаването им е спонтанен. За почитателите на Бурдийо е безспорно, че естетическите преценки (и не само те) са плод не на постигната автономност, а на

[15] Можем ли да му се доверим? Ако се вслушаме в популярния виц, всичко зависи от качествата на сървъра: "Пречи ли Интернет манията на секса? Не, стига във важния момент да не се срине връзката".

действащи автоматизми. Ако вкусът не можеше да се управлява, модата не би била високопечеливш индустриален сегмент. Колкото до ролята на демократизма в идейния свят на интернет, „измерването" е доста сложна задача. Регистрацията на „Heil Hitler Domain" предизвика остра реакция и цяла серия от инициативи („Netz gegen Rechts", „SOS Rasismus", „Nein zu Nazis", „Web gegen Rechts", „Schule ohne Rassismus" и др). Къде участниците са в повече?

Не е необходимо човек непременно да е чел знаменитата книга на Хофстадер „Гьодел, Ешер, Бах"[16] или да се увлича от теорията на хаоса, за да долови колко безсмислено начинание би могло да бъде линейното броене в интернет. За да внуши цялата интензивност на Horror Infinity (ужас от безкрайното), журналистическият език предпочита да се довери на познатата визия за пустинята. Реализиран е двоен ефект — към непостижимата представа за безкрайното е добавен първичният страх от самотата. „Изоставени търговски центрове, затворени кина, пусти театрални салони. Бъдещето е самотно — само ти и твоят монитор"[17]. Веднъж отприщено, ужасното ще реди визия след визия: „... Аз-ът вече не е господар в собствения си дом... Днес изкуствени интелекти се канят да ни оспорят последната територия на гордост: мисленето... Свободната мисъл е церебрален софтуер, Духът е понятие за всички възможни комбинации от данни, а култура се нарича играта върху клавиатурата на мозъка"[18]. Прибавете малко мистика на числата и ще разберете защо WWW е закодирано изписване на 666 — добре дошли в света на Антихриста!

4. КОЙ СЕ СТРАХУВА ОТ DOTCOMGUY?

Светът на интернет е свят на младостта, на разляната светлина на очакването и мечтаенето. Свят на разкования Прометей. Реалният свят, побран в нескрито пейоративното съкращение „rl", тъне в непрогледната тъма на невежеството; той е предбитието на дивака, от когото, уви, тепърва ще се очаква да се цивилизова...

И обратно — светът на интернет е мрачният Хадес на откраднатите души, „продадени", сключили вечен облог с тъмните сили. В привидната свобода на първичния хаос бродят демоните на праисторически страсти.

А на мен, уморена от вслушването в прегракнали от противоречия гласове, от буйствата на неукротими митологии, ми се иска да открия утешително ведър финал. И си спомням за огледалото. Но не за онова от „Алиса в страната на чудесата". Една кралица здраво стиска в ръцете си огледало. Тя предусеща края на властта си, предвкусва горчивото биле на старостта и нервно тропа с крак: „Огледалце, огледалце ..."

[16] Вж.: Горатко, В., С. Паси. *Сказки по логика*. С.: УИ „Климент Охридски", 1990, с. 129-150.
[17] *Die Zeit*, 4. 03. 1999.
[18] Bolz, N. „Computer als Medium. Einleitung". In: Bolz, N., F. Kittler, Chr. Tholen (Hrsg.), *Computer als Medium*. Muenchen : Goldmann, 1994, S. 9.

Ани Паради,
Университет Тулуз-льо-Мирай, Тулуза, Франция

АНАТОМИЯ И ФИЗИОЛОГИЯ НА ЕДИН МИТ: „БОЖЕСТВЕНИЯТ МОЦАРТ“

„Това, че музиката е език, чрез който са създадени послания, някои от които поне са разбрани от голямото множество, докато само незначително малцинство е способно да ги предава, и че измежду всички езици единствен този обединява противоречивите белези да бъде едновременно понятен и непреводим, прави от създателя на музиката същество, подобно на боговете, а от музиката — върховна мистерия за науките за човека, мистерия, която ги препъва и пази ключа за напредъка им“.

Клод Леви-Строс
Суровото и печеното

Преди няколко години един филм на Милош Форман пожъна огромен успех — *Амадеус* не слизаше от екраните. За пръв път, благодарение на киното, Моцарт, така да се каже, се демократизира; излизайки от обичайния кръг на меломани и ерудити, той триумфално достигна до широката публика. Възхваляван от огромното множество, филмът беше отхвърлян, често ожесточено, от повечето специалисти моцартисти, които смятаха за недопустими, от една страна, свободата, която Форман си беше позволил с „историческата истина“, що се отнася до взаимоотношенията мужду Моцарт и Салиери и обстоятелствата около композирането на *Реквиема*, а от друга страна, позицията на кинематографа относно самия персонаж на Моцарт. Всъщност, авантюрите на кой персонаж следим на екрана? Рошав, недодялан, невъзпитан юноша, който пърди и се оригва; клоун, който с радост се отдава на долнопробни удоволствия, като при това композира, сякаш въпреки себе си, великолепна музика. А после Амадеус се смее — много, прекалено много; и този просташки смях, почти цвилене, който Форман дава на персонажа си, тези шумни, неуместни, притесняващи изблици, стават почти звукова метафора, която много добре си пасва с онзи Моцарт, който режисьорът ни показва: персонаж, склонен към ексцесия, и който се намира в разрив или най-малкото се е отклонил от социалната норма на своето време. В това отношение показателна е сцената на бала с маски: Амадеус, скрит под впечатляваща магарешка глава, пие като разпран, прави се на шут, сяда на пианото и свири с вързани очи, надолу с главата, а накрая и с крака под неудържимите аплодисменти и смехове на една екзалтирана „публика“. Персонажът, маската, музиката и смехът му просто са едно цяло.

Този смях, с който Форман дарява Моцарт, има определен ефект — той наистина разбива на парчета мита за „божествения Моцарт“, наследен от 19

век и търпеливо създаван от момента на смъртта на музиканта; „мит", който показва един ангелски Моцарт, създание, откъснато от земните тегоби, слабо свързан с този свят, чист дух. Много далече следователно от образа на човешкия, твърде човешкия Амадеус от филма. И все пак, този кинематографичен смях, колкото и карикатурен и прекален да е, много често съвпада с онзи, който звучи в кореспонденцията и дори в музиката на Моцарт.

Моцарт прекарва живата си между два вида писане — на писма и на музика. Част от тези писма, често охотно подминавани с мълчание и дори цензурирани, са с цинично съдържание: по-голямата част от тях са адресирани до малката му братовчедка Анна Мария Текла и говорят за тялото в най-тривиалното му, радостно фунциониране, в един голям карнавал от думи, подредени, бихме казали, музикално — до такава степен не толкова смисълът, колкото звукът, произведен от удара между думите, е възбуждащ и несъмнено предизвиква смях – Моцарт. Както в това писмо до братовчедка му от 28 февруари 1778:

O dreck – o süsses Wort ! – Dreck ! Schmeck ! Dreck, schmeck un leck ! – schmeck Dreck, un leck dreck !

Crotte ! O crotte ! O mot délicieux ! Crotte ! Motte ! – joli aussi ! Crotte motte ! Crotte frotte ! Voilà qui me réjouit ! Crotte motte et frotte : Motte frotte et crotte frotte !

Дрисня! О, дрисня! О, прелестна дума! Дрисня! Буца! — също е хубаво! Дрисня буца! Дрисня трие! Ето какво ми харесва! Дрисня буца и трие: буца трие и дрисня трие![1]

По това време Волфганг е на 22 години.

Този циничен смях преминава и в музиката; Моцарт е писал текста и музиката на малки канони, предназначени да бъдат интерпретирани в музикално общество; музиката им е толкова очарователна, че често са ги пеели, а продължават и до днес, деца, но естествено с други думи! Така например шестогласния канон „Leck mich im Arsch", композиран вероятно в 1782 г.:

Lèche-moi le trou du cul	Leck mich im Arsch	Лижи ми дупката на задника
Soyons joyeux!	Laßt froh uns sein	Нека бъдем весели!
Il est vain de grogner,	Murren ist vergebens	Напразно мърмориш,
Vain de bougonner, de ronchonner,	Knurren, Brimmen ist vergebens	напразно роптаеш и мрънкаш.
A quoi bon ronchonner?	Ist das whare Kreuz des Lebens	Какъв смисъл да мрънкаш?
C'est la plaie de l'existence	Das Brummen ist vergebens	Това е раната на живота
Aussi soyons gais et joyeux!	Drum laßt und froh und fröhlich sein!	Така че нека сме весели и радостни!

(CD 8, nº 17)

Много други писма, със своето бурлескно писане, говорят за истинска епистоларна лудост; напълно изкълчен, езикът се изпразва откъм всякакво съдържание в полза единствено на звучността. Това игрово, ликуващо манипулиране на думите в кореспонденцията, която Моцарт ще поддържа до края на живота си, върви ръка за ръка със смешните подписи, придружаващи писмата

[1] Тук запазваме превода на френски, от който превеждаме на български с оглед на максимална коректност при цитирането на оригиналните моцартови пасажи. (бел. пр.)

му. Като „Trazom" (Моцарт на обратно), „Don Cacarella", „Кавалер на Опашката на Свинята"; или още „Целувам ръката на мама, изпращам на сестра ми една тлъстичка целувка и оставам същият... но кой? Същият полишинел, Волфганг в Германия, Амадео в Италия Де Моцартини" и „Сбогом, аз съм си същият Hanswurst". Този Hanswurst често се появява под моцартовото перо; често на Волфганг му харесва да се нарича така. Hanswurst, Иван Наденицата — любимият смешник от австрийския народен театър, вечно млад, едновременно лукав и хитър, пияч, шегаджия, вечно влюбен и с голямо червено сърце, избродирано на предницата на дрехата му на залцбургски селянин. Ще открием Хансвурст в моцартовата опера — най-красноречив пример е Папагено от *Вълшебната флейта*.

Това идентифициране на Моцарт с палячо е отразено не само в кореспонденцията му, но и в свидетелствата на съвременниците му, разкриващи често объркващото социално поведение на музиканта. Ето какво пише Каролин Пихлер:

> *„Както седях пред пианото [...] Моцарт, който в този момент беше у дома, дойде зад мен и, изглежда, моето свирене му допадна, той започна да си тананика мелодията и да тактува ритъма върху раменете ми [...] После, внезапно отегчен, той се изправи рязко и в шеговито настроение започна, както правеше понякога, да скача през масите и столовете, да мяука като котка и да се премята като палаво дете".*

От своя страна, Фон Шлихтегрол, един от най-ранните биографи на Моцарт, също подчертава тази особена непригодност на човека да се държи според нормите:

> *„Защото това изключително създание като артист рано стана мъж, изчерпателността обаче изисква да кажем, че във всяко друго отношение или почти, той завинаги си остана дете. Никога не успя да се научи да се владее; не знаеше нито да гледа къща, нито разумно да използва парите, нито да се обуздава и да проявява ум и разум в удоволствията".*

И при упражняването на професията си на придворен музикант Моцарт е различен; макар че от детските си години е скъсал с маниерите на аристократичното общество, той продължава постоянно да нарушава правилата. Неподчинението и нахалството му, невъзможността му да се приспособи към положението си на слуга ще му струват постепенното отхвърляне от това виенско общество, което го храни. Той умира на 33 години — в разцвета на силите си, според епохата, без да е получил признание за огромния талант, който винаги ясно е съзнавал, че притежава.

И така, тези кратки примери ни позволяват да констатираме, че Амадеус на Милош Форман не е толкова отдалечен от този живописен образ на Моцарт, такъв, какъвто ни го възстановяват кореспонденцията му, свидетелствата на съвременниците му и разказите на първите му биографи. Но след смъртта на композитора през 1791 се създава една „златна легенда", която върви едновременно с разпространението — благодарение на грижите на вдовицата на Моцарт, Констанца — на творбите му. По някакъв странен начин, изглежда, че е трябвало Моцарт да изчезне, за да може музиката му да живее, да бъде най-сетне призната, единодушно оценена. Дали човекът, с прекалено голямата си

особеност, не е пречел на творчеството? Във всеки случай, много рано започват да събират спомени за Моцарт, пишат се първите му биографии — Констанца и Нанерл, сестрата на Моцарт, предоставят задължително, по поръчка и за доброто на начинанието, прегледани и поправени спомени. Постепенно всички елементи на мита за Моцарт заемат мястото си чрез златната легенда: свръхнадареното дете, чаровното хлапе в костюм и напудрена перука, мъжът, обсебен от музиката си, безразличен към материалните грижи. Няколко години по-късно, когато Констанца се омъжва повторно за един шведски дипломат, творчеството на Моцарт, широко разпространявано и издавано, е напълно признато. С помощта на успеха, биографиите се превръщат в агиографии: Низен, вторият съпруг, започва огромна биография на своя предшественик; подпомаган от Констанца, той събира всички писма на Моцарт, които жена му е запазила; двамата преглеждат кореспонденцията, т. е. цензурират пасажите, преценени като несъвместими с идеалния образ, който музиката, в чиято божествена същност вече няма никакво съмнение, изисква.

След още няколко години се прибавят още няколко решаващи елемента към златната моцартова легенда: „мело" версията на композицията на *Реквиема* и смъртта на музиканта, самотното погребение в снега, общият гроб... Роден е митът за „божествения Моцарт"; той ще продължи да живее — най-малкото сред широката публика — и до наши дни. Вече в напреднала възраст, овдовяла още веднъж, Констанца и кметството на Залцбург, родното място на Моцарт, тържествено откриват статуя на композитора на централния градски площад. Всички вече са забравили, че Моцарт е мразел Залцбург. Забравен е крехкият, весел мъж, забравен е Хансвурст: геният е сериозен. Портретите стават неизброими; всички в една или друга степен са вдъхновени от едно платно, рисувано приживе на Моцарт, което го изобразява на пианото със строго, надуто лице. Това е портретът, който и днес още присъства върху златната хартия на прочутите — и несмилаеми — бонбони „Моцарт", Mozartkugelhn, които всеки уважаващ себе си моцартист трябва да донесе от поклонението си на светите залцбургски места. Човекът Моцарт най-сетне е станал посещаем, нещо повече — яде се.

Това създаване на моцартовия мит поставя, обаче, един централен въпрос: имаме ли право действително да говорим за мит? Ако се обърнем към определението за мит на Леви-Строс, отговорът е „не", тъй като в този случай ние, разбира се, сме вътре в историята, а този образ на „божествения Моцарт", изглежда така, сякаш се създава от определен „автор", който очевидно е Констанца Моцарт. Но установяваме, че от съзнателната манипулация на проверените биографични факти постепенно се минава към една своеобразна устна традиция, която запечатва и коментира истории, които от своя страна са напълно измислени и които стават активната сърцевина на разказа: черната мизерия в последните години на Моцарт, погребението под валящия сняг, мистериозният черен мъж от *Реквиема*, общият гроб и т. н. Следователно, една творба, която в началото е индивидуална, става част от колективното чрез последователното прибавяне на неуморно разкрасявани елементи, чието отношение към биографичната реалност е доста разтегливо; в този смисъл, дали терминът „мит" не е оправдан? Но тази оправданост — която все пак е относителна — става, струва ми се, напълно уместна дотолкова, доколкото тя отвежда към друго ниво на анализ, този път символно. Не препраща ли всъщност създаването на моцартовия мит към създаването, в нашето общество, на

мита за модерния артист? В този смисъл, намирайки се на историческата междa на едно европейско общество, което е на път да се преобърне от старото към новото, това митично създаване на „божествения Моцарт“ не превръща ли композитора в първия от нашите модерни артисти? Митът тъче съдба за човека, както по-късно ще го направи за Рембо, Ван Гог и много други; „божествени“ или „прокълнати“ артисти, а не е ли едно и също?

Но ние още не сме приключили с „божествения Моцарт“, защото митът намира допълнително основание и на друго символно равнище: всъщност, той предлага един мислен компромис за това, което е било усетено като дисонанс — за да употребим и един музикален термин — между човека и творчеството, между Амадеус и Моцарт. Как наистина да съвместим смущаващия образ на шута, на Хансвурст, на незавършения човек, когото разкриват кореспонденцията му и свителствата на неговите съвременници с този на гениалния Моцарт, създателят на творчество, което от своя страна е великолепно завършено? Работата на мита е, както показа Леви-Строс, да създава съжителство на два противоположни елемента; митът за „божествения Моцарт“ позволява да се преодолее това, което е било мислено като непонятно несъответствие между човека и творчеството. Като премахва това, което можем да наречем „бурлескното тяло“ на Амадеус, митът пресъздава човека в съответствие с мярката на неговата музика, изгражда бог.

Васил Балевски,
Институт за литература, БАН

МИТОВЕТЕ В ОБЩЕСТВОТО – СЪЗДАВАНЕ И УНИЩОЖЕНИЕ

Известно е, че винаги и навсякъде митовете се явяват като „остовополагащи разкази", „в които мисълта работи по-конкретно откъдето и да било другаде за системна организация на вселената"[1] с цел да запази човешкия космос от лоши въздействия. Две уточнения. Първото: на един доста късен етап в Рим се появява обожествяването на императорите. Това е вероятно под влиянието на Египет, продължение на традицията, която е господствувала там, с обожествяването на фараоните. именно този аспект във формирането на мита го определя като предство за господство на отделен човек, на определени социални среди над останалата част на обществото. Второто, по-общо: „Именно в моментите на криза, когато обществото е засегнато, когато плановете му са напълно объркани и преустройството му се е оказало наложително, именно тогава най-добре се проявяват идеологическите аспекти и политическите роли на митовете"[2]

Колкото повече обаче информацията като средство за косвено влияние и пряко въздействие става по-силна и по-динамична, съвсем очевидно създаването на определени митологеми в обществото има определена цел. И както ще видим по-нататък, става не изведнъж — а в течение на дълги периоди от време, понякога столетия, и то с цената на много усилия, средства, хора и т.н.

Българската история, нашето общество, е невероятно богато на такива примери.

Границите на Българското възраждане са една такава митологема, каквато никъде, ама никъде в историята няма. Един такъв голям период да започва в определена година и да свършва на определен ден, означен като Освобождението. Нашето Възраждане започва в 1762 г., когато Паисий Хилендарски написва *История славяноболгарская* и завършва на 19 февруари ст. ст./3 март н.ст. 1878 г. в Сан Стефано, с подписите на няколко лица. Държа да се отбележи, че никое от тези лица не е българин, нито знае да пише и чете на български. Но тази дата е скъпа на една личност, на една държава — на руския император и на Русия.

Разбира се в този контекст всичко останало не е Възраждане. Човекът, който се е борил против поробителя, но решил да напише спомените си за това след тази дата, защото тогава е получил нагласа, желание, стимул, изведнъж се оказва извън Възраждането. Има и по-фрапиращи случаи от този със Захарий Стоянов. Има хора, които са творили и преди 3 март 1878 година, и след тази дата, но съдбата е пожелала някой да ги включи в по-късния период, не във възрожденския.

---

[1] Bonte, P. et M. Izard. *Dictionaire de l'ethnologie et de l' anthropologie*. P. : PUF, 2-e éd. revue, 1992, p. 498

[2] *Пак там*, с. 498.

В такъв случай съвсем нормално е целият XVII век от нашия, българския духовен живот, да изчезне. За това има различни причини, които ще изложа по-нататък.

Но невключвайки XVII век, все пак трябва да спомена, че в 1651 г. в Рим е издадена първата печатна книга на новобългарски език, написана на кирилица от никополския католически епископ Филип Станиславов[3]. „Предназначена е за целите на католическата пропаганда в България. Има 6 екземпляра; 5 вън от България и 1 в България."[4] По броя на екземплярите излиза, че католическата пропаганда е правена между българите в емиграция по това време, които са се стремили да съхранят тази книга. И обратното — вероятно някои от българите в България са се старали да унищожат тази книга. А може би някои други — по-рано или по-късно. Да кажем гърци или някои други.

Вътре обаче авторът казва няколко думи, които за мен са по-важни от всичко, написано в Кратката българска енциклопедия. Тази книга Филип Станиславов посвещава „роду своему болгарскому". Не някому другиму?!?

В доклада си от 5 септември 1658 г. Петър Богдан, тогава български католически архиепископ, отбелязва, че в Чипровец има училище и има „учител по граматика"[5]. Този учител е българинът Иван Лилов[6]. „Чипровският манастир през XVII век е значителен просветен център. По време на Чипровското въстание през 1688 г. е напълно разрушен."[7] Чипровското въстание за някои дълго време не беше толкова важно и затова не се и споменаваше. Но дойде време и това стана.

Описвайки Чипровец в доклада си и по-конкретно църквата (католическата), Петър Богдан информира: „Камбанария и камбана няма, защото турците по закон не дават... Всички свети служби се извършват на латински език и обряд, *но в празнични дни Посланието и Евангелието се четат на илирийски, т.е. на славянски език, за да бъдат разбрани от страна на народа на същия език и народност."*[8] *Казано много кратко и много ясно.*

Кога българският народ започва да слуша на български език Божието слово, след дълги борби с нашите „православни братя" — гръцките владици и фанариоти. Във втората половина на XIX век. Значи 200 години по-късно. И това се счита за успех на Българското възраждане! Но през XVII век не!

И в заключение. През 1667 година Петър Богдан написва своята *История на България*, която има 20 глави, от които са запазени 4. Сто години преди Паисий да напише своята *История славяноболгарская*!

И това не е Възраждане!

Последните 20 години на XIX век и целият XX век са пълни с усилия и с мълчание за създаването на митологемата „граници на Българското възраждане". С много усилия да се забрави XVII век и с мълчание за него.

Опитите на няколко човека в началото на XX век да кажат част от истината за началото на границите потъват в забрава.

---

[3] *Кратка българска енциклопедия* С.: БАН, 1963, т.1 (А — Гера), с. 1.

[4] *Пак там*, с. 1.

[5] *Документи за католическата дейност в България през XVII в.* С.:УИ „Св. Климент Охридски", 1993, с. 136.

[6] *Пак там*, с. 147.

[7] *Пак там*, с.23

[8] *Пак там*, с. 135

Опитът на Михаил Арнаудов да изрази становище, че Българското възраждане приключва с присъединяването на последните български земи през 1940 година в Южна Добруджа също потъва в забвение. Колцина са написали нещо по-добро от него за Българското Възраждане днес?

Сегашните изследователи на тези проблеми или не искат, или не могат да намерят сили да решат правилно въпроса. И така, оръжие за унищожение на тази митологема няма. А може би влиянието и натискът на православието, а може би и на някой друг са прекалено силни.

През януари 2001 година имах удоволствието да гледам и слушам едно предаване по Баварската телевизия. Едно предаване за Гьоте. Там съвсем ясно беше казано, че през Ваймарския период на този гений (1775-1832 г. — това е краят на живота му), Гьоте всъщност въвежда в обращение немския език като официален. Но в богослужението — имам предвид XVII век, ние не отстъпваме на немците. В Германия сега никой не води борба между католици и протестанти. В България обаче битката между католици и гръцкото православие през XVII век вече е била жестока. Това отбелязва и Петър Богдан в своите доклади. Жалко за българския католически XVII век! Жалко е, че нямаме такъв православен, за да го включим в Българското възраждане!

Казвам това, защото в една декларация — заявление до комисаря на руското правителство в София, Каулбарс, от 29 септември /17 октомври 1886 г. водачите на българската опозиция заявяват:

„1.....

2.....

3.....

4.....

5. „Да развиваме вътрешното устройство на България въз основа началата на православното християнство, като внимателно отстраняваме от него нелепостите на демокрацията."

6.....

7.....

8.....

9.....

Подписи: Бурмов, М. Балабанов и Д. Цанков."[9]

Мисля, че това е достатъчно ясно!

Априлското въстание и митологията, създадена около него, около някои от героите му, също са резултат на системна и упорита работа на учени, печат, по-късно радио и телевизия.

Ако се проследят честванията и писанията, общо взето като че ли въстание в северна България няма. Сраженията на четата на Дюстабанов в Дряновския манастир и Новоселското въстание край Троян са също в сферата на нещо не съвсем добре оформено в съзнанието на обществото, на българското общество.

Въстанието е в Пловдивско, в южна България. И там, разбира се, главният герой е Бенковски. Аз обаче си позволих да прочета няколко пъти *Записки по българските въстания*, т. I, 1884 г. и т. II, 1887 г. — първото издание, и не намерих за мое съжаление нищо подобно. Нещо повече. Бенковски и Хвърко-

[9] Коларов, В. *Авантюрите на руския царизъм в България*. М., 1935, (2 изд. Варна: Стено, 1991).

ватата му чета не са свършили почти нищо, като имам пред вид един убит пъдарин в с. Мухово и няколко заптиета на гара Белово, с което приключва славният период на Хвърковатата чета. Следва да се отбележи повдигнатият гол ентусиазъм на нещастните българи, за да бъдат по-късно изклани, когато героят Бенковски бяга към тетевенския Балкан. И то изклани в името на една чужда кауза, както заявява и самият Бенковски.

Бенковски не е желан в Копривщица.

Панагюрище решава да не дава прибежище на апостолите. Нещо повече — Бобеков прави предложение Бенковски да бъде убит[10].

Бенковски и Хвърковатата чета се свързват окончателно, когато Бенковски се обявява сам за неин предводител[11].

Всъщност Захарий Стоянов е вероятният кръстник на името на тази митична група, хвърковатата чета, защото той пише за „нашата хвърковата чета"[12].

Голямата заслуга на Бенковски е, че той като ръководител на четата нарежда на З. Стоянов и на Ворчо войвода да запалят няколко български села, за да накарат българите да ги напуснат и да се бият с турците[13].

Четата има особени маршрути. Тя не ходи там, където се знае, че има турци, защото е опасно.

Захарий Стоянов вече се дистанцира от Бенковски, като говори за „войводата и неговата хвърковата чета"[14]. Дотогава четата е „нашата чета".

Там, на Лисец, над горящото Панагюрище, Бенковски ще произнесе историческите си слова: „Моята цел е постигната вече! В сърцето на тиранина аз отворих такава люта рана, която никога няма да заздравей; ***а на Русия — нека тя заповяда!***"[15]

Захарий Стоянов очевидно не създава този мит. Той е обективен, държи на истината, а в такива случаи митологеми трудно се създават или изобщо не се създават.

М. Арнаудов обичаше да казва, че за обикновените хора народът никога не е пял. Случаят с Крали Марко е същият. Историческата истина е, че той е загинал в битка на страната на турците. Народът е имал нужда от някакво героично име в борбата си срещу турците и така се появява Крали Марко. В случая с Бенковски това също е станало по-късно. Жалкото е, че и днес, по инерция, нашето общество не желае да възприемаме истината и приема по-лесно инерцията. А тя не е оръжието, с което могат да бъдат унищожени такива митове.

Една от най-ярките фигури на нашето Възраждане, на нашата национална революционна борба, на нашата история, Раковски, е почти изтрит от съзнанието на хората. За него е създадена митологемата **герой, поет-революционер**. Останките му са там, в Котел, в Пантеона. От време на време някой се сеща, че и такава личност е имало някога и някъде!?! И ако не е бил Михаил Арнаудов да вземе костите на Раковски, които съдбата е запазила в едно ковчеже на

---

[10] Стоянов З. *Записки по българските въстания*. т. I, С., 1884, с. 434.
[11] *Пак там*, т. 2, С., 1887, с. 64.
[12] *Пак там*, с. 70.
[13] *Пак там*, с. 92-93, 118.
[14] *Пак там*, с. 151.
[15] *Пак там*, с. 166.

тавана на църквата „Св. Неделя“ след взрива през 1925 г. и тържествено да ги пренесе в Котел, вероятно нищо нямаше да има и от него. За съжаление в широкото национално съзнание други имена освен тези на Ботев, Левски и Бенковски нямаше.

По време на т.н. „вечерни проверки“ при националните празници се споменават и други имена, но те изчезват невероятно бързо от мислите на хората, поради еднократната им употреба.

Стефан Стамболов е другата фигура, станала митична, въпреки дългото мълчание и отричането му. Или по-точно поради второто. Защото още Фуше е казал по повод на това, че в Париж за него се говорят лоши неща: „По-добре лошо, отколкото нищо.“ И така, полека-лека Стамболов излезе от мълчанието, излезе от отрицанието, за да се появи в истинския си блясък, но все още само за определен по-тесен кръг хора. Популярността, знанието за неговата дейност, които, съчетани с други фактори, очевидно водят до определено митологизиране, все още не са на лице при него.

Но динамиката на живота му, макар и кратък, като революционер, общественик, политик, диктатор дори, както казват враговете му, най-яркият строител на нова България, всичко това го прави сериозен кандидат за една митична фигура в историята на страната ни.

Митовете в обществения живот се изграждат, като образът на дадена фигура се налага продължително време в позитивна или негативна посока. Употребяват се истини, неистини, полуистини, пишат се безброй съчинения, издават се творби, ако личността е нещо съгворила, ежегодно се правят чествания – по случай рождението, по случай смъртта и т.н.

И героиката е пълна!

Същото се отнася и до важни събития в живота на една нация, на една държава.

И понеже говорим все още за фигури, свързани с националноосвободителните борби, бих се осмелил да кажа няколко думи за Троянския революционен комитет, основан от Левски. Ами този комитет, ако сериозно се погледнат нещата, не е свършил нищо. Но има паметна плоча, полагат се цветя всяка година и т.н. И в съзнанието върви връзката Левски, Троянският манастир, Троянският революционен комитет. А действителността!?! А истината!?! Създаден е вече митът за Троянския революционен комитет. Има дори и книга!

Стремежът ми е да разглеждам нещата хронологически. И така – Освободителната Руско-турска война 1877-1878 г.

Мястото на българското опълчение в нея. Битките за Шипка (връх. Св. Никола). Опълченците спасяват войната. Сюлейман паша не може да отиде на помощ при Плевен. Героите са българи. Много по-късно е издигнат паметникът на връх Св. Никола. Българските царе се срещат с останалите живи опълченци от уважение и за популярност. Опълченците са вече митологизирани. Времето полека-лека обаче унищожава всичко това, както и прекия ефект. И днес те са забравени. При една анкета, правена преди много време, от българското радио, мисля, относно имената на улиците в София, никой не можа да каже от къде идва името на улица „11-ти август“. Добре поне, че Вазов увековечи, т.е. направи този мит реалност в стихотворението си „Опълченците на Шипка“, като дори слага датата „11-ти август“. Тогава са най-тежките, най-страшните сражения на връх Св. Никола. Бедни ми български народе! Колко е склонна една общност бързо да въздига и още по-бързо да забравя кумирите си.

И така, българската история стига до датата 3-ти март/19 февруари ст. стил 1878 г. Сан Стефанският мирен договор. Най-митологизираната дата в нашата история. И пълна с най-много неистини и само с една полуистина!

Нестините: това в действителност е един прелиминарен договор, който предполага последващ мирен договор. Повече от столетие това се крие от българския народ.

Второ: Тази дата не е случайна, не е произволно получена. Тя е умишлено дочакана. Преди Сан Стефанския прелиминарен договор в тази война, само дни по-рано има Одрински прелиминарен договор. Просто нещата и събитията трябва да се протакат, за да дойде или по-точно да се дочака до 19 февруари/3 март н. ст. 1878 г. Тази дата, 19 февруари, е много скъпа на руския цар. На тази дата той е коронясан. На тази дата през 1861 г. той обявява премахването на крепостничеството. На тази дата той иска да приключи войната. Височайшата воля е изпълнена. Ето защо тази дата не е българска, още повече с нея се свързва краят на Българското възраждане, използвайки термина Освобождение.

Защото полуистина е, че българският народ се е освободил. Освободила се е само една част от него. И освободената част има двама генерал-губернатори: единият е княз Дондуков-Корсаков, бивш генерал-губернатор на Украйна, където е придобил своя опит в Киев; другият е генерал-губернатора на Източна Румелия — Алеко Богориди, подчинен на турския султан. Имаме си и окупационна администрация.

Това са истините за 19 февруари ст. ст. / 3 март н. ст. 1878 г., за тази митологема.

Ще приключа със Съединението — 6 септември 1885 г.

Този митичен ден, един от най-важните в най-новата ни история, е създаден от желанието на българския народ, при много странични фактори, които са искали да му попречат, при само един, който е искал да му помогне.

Каква е историческата истина?

Още през 1881 година има споразумение между тримата владетели — на Русия, Австро-Унгария и Германия, което предвижда съединението на България с Източна Румелия. Така че българското желание е въплътено в една чужда идея.

„Този пункт бе включен по настояване на Царя (руския — б. м., В. Б.), който се надяваше тогава да превърне България в „голяма планета в системата на Русия" (*Московские ведомости*, 1882 г.)[16]

На 6. 09. 1885 г. става съединението на тези две части земя, населени с българи. „Английският посланик в Константинопол, Уйлям Уайт оказа на българското правителство сериозна подкрепа. Турция мълчаливо прие факта на отделянето. Царизмът отново приближаваше към стълкновение със своя изконен непримирим противник — Англия. Англия призна съединението на България с Източна Румелия..."[17]

Така че България, или по-точно една голяма част от България, се обедини, но една също така голяма част остана извън територията на новата държава. Тази светла дата беше невероятно мразена от Русия и тя доведе до детронирането на Батемберг, легитимирал с указа си Съединението.

[16] Коларов В., *Цит.съч.*, с. 13.
[17] *Пак там*, с. 13.

За един дълъг период от време Съединението беше забравено, както беше забравено и Чипровското въстание от 1688 г.

Едва сега тази магическа дата, символ за поколения българи, този митичен за нас днес акт, митичен и за младите поколения, заема своето място в нашия живот като национален празник, заема място в нашата историческа митология. Но заедно с това, с големия поток информация за него, изчезва елементът на нещо невероятно, нереално, на някакъв исторически сън, който се е сбъднал.

В световната история има една дата, която с всички добавени към нея елементи, също се е превърнала, благодарение на 70 години усилия и затворен човешки ареал за всякаква информация, освен изфабрикуваната за вътрешна консумация такава, в едно митично число. Ареалът е бившият Съветски Съюз, числото е 25 октомври / 7 ноември 1917 година. Празникът на Великата Октомврийска социалистическа революция, довела на власт болшевишката партия. Тя до такава степен слага край на една исторически обособила се структура — царизма, като същевременно слага начало на един опит за друг политико-икономически строй, така че в съзнанието на три поколения, премазани от този жесток експеримент, за жителите на този ареал, заемащ огромна част от територията на земята, нищо преди тази дата не би могло да съществува.

Затова говори и следният любопитен случай с академик Петър Динеков, който той обичаше да разказва, смеейки се. По време на едно свое посещение в Москва, на граничния контрол на летището един млад войник от гранични войски, преглеждайки паспорта му, възкликнал: „Това не може да бъде, Вие сте роден преди Октомврийската революция". Искам само да напомня, че П. Динеков беше роден през 1910 година!

До такава степен машината за дезинформация и липсата на информация превръща истината в лъжа или обратното. За да няма никаква информация дори се произвеждаха специално радиоапарати за Съветския Съюз, в които липсваха честотите на вълните, на които предаваха „вражеските" радиостанции.

Същата тази машина, свързана и с чужди глобални интереси, създаде непълната истина, че Германия, нападайки Полша на 1 септември 1939 г., е започнала Втората световна война. Една голяма неистина, един от новите митове, създадени с мълчание и дезинформация. Така и остава в историята. А каква е истината? Едва на 3 септември 1939 г. Англия и Франция, като съюзници на Полша, обявяват война на Германия. И колкото и парадоксално да звучи, те започват Втората световна война. На 17 септември 1939 г., две седмици по-късно, когато Полша е почти прегазена и имайки страх от Полската армия, която в две кампании преди това е победила болшевишка Русия, Русия напада Полша, като тази война е напречена „освободителен поход; за осигуряване безопасността на западната си граница и за защита на населението на Западна Белорусия и Западна Украйна"[18]. И за да се извършат масовите убийства на полски офицери край Катин, за което разбира се по-късно бяха обвинени германците. Същият сценарий по-късно, през 1944 г., беше приложен към България и още по-късно, през 1945 г., срещу Япония. Смешното е обаче след това.

[18] *Кратка българска енциклопесия. Цит. съч*, с. 564.

Англия и Франция, тези големи западни демокрации, не обявяват война на Русия, въпреки че техният съюзник Полша е нападнат и от Русия. Началото на Втората световна война като митологема е създадено от неадекватното, но обяснимо поведение на някои европейски държави. И е съвсем ясно кои са те. И от десетилетия мълчание и дезинформация.

Германия и Съветският съюз неизбежно влизат във война. От този момент Германия е обявявана методично за фашистка. Думи, които посланикът на Израел у нас сега употреби за България. България била фашистка държава, управлявана от цар Борис III. Ясно е, че господинът е много компетентен по този въпрос. Това е част от една голяма политическа и историческа митологема, създадена от СССР. Говори се за „антифашистка коалиция“[19], за „фашистка Германия и нейните съюзници“[20]. Защо това не е така? Защото фашизъм има в чистата му форма само в Италия на Бенито Мусолини. Защото това име идва от „фашио“, това е снопът от пръчки, който са носили като символ ликторите в легионите на древния Рим. И този сноп „фашио“ е бил емблемата на фашистката партия на Италия.

В Германия през 1933 г. на власт, чрез победа в парламентарните избори, идва НСДАП — Националсоциалистическа немска работническа партия. Никой в Съветския Съюз не би искал да се говори за “социалистическа“ и при това „работническа“ партия в Германия. И става голямата подмяна. Очевидно по-добре е да се създаде митологемата „фашистка Германия“. Това е нещо толкова неясно и толкова опасно. И после идва и фашизмът. За някои наши вестници и днес, толкова много години след това, Германия е била фашистка. Може би поради това, че самите тези вестници са собственост на някой, който е враг на фашизма и капитализма. В България за щастие политическата митология от този тип е създавана само около 50 години, т.е. само малко повече от 2 поколения. А представяте ли си 70 години политическа митология!?!

И пак за Втората световна война. Тези 50 години ние празнувахме една дата, отново политическа митологема — 9 май. Ден на победата над фашизма, а и на края на Втората световна война. Още повече, че фашистка Италия капитулира къде-къде по-рано! Германските въоръжени сили обаче подписват капитулацията на 8 май 1945 г.[21] Всички други обяснения са смешни. Втората световна война обаче приключва на 2 септември 1945[22] година, когато на палубата на американския крайцер „Мисури“ Япония подписва безусловната си капитулация. Тази дата не е митологема. Тя е историческа истина. И до скоро тя не беше вярната истина за нас в България, по-точно за обикновените хора, които обаче не са чели енциклопедията. Там тази дата съществува. Но с много уговорки.

Но в същата тази КБЕ, Кратка българска енциклопедия[23] няма да намерите думата, заедно с обяснението към нея, въпреки че тази дума е също своеобразна митологема сега, поради милионите човешки съдби, свързани с нея. Думата е КОНЦЕНТРАЦИОНЕН ЛАГЕР!?! Има само думата КОНЦЛАГЕРИСТ. Това е „политически затворник в концентрационен лагер, лишен от

[19] *Пак там*, с. 565.
[20] *Пак там*, с. 566.
[21] *Пак там*, с. 566.
[22] *Пак там*, с. 566.
[23] *КБЕ*. С.: БАН, 1966.

права и свобода за неопределен срок и не по съдебен ред“[24]. Значи основната дума е концлагер, откъдето производната е концлагерист. Но основната дума липсва. Вероятно авторите на енциклопедията са имали понятни затруднения да обяснят думата концлагер. Може би защото огромната империя от концлагери ГУЛАГ първо е създадена от Съветския Съюз, а после опитът е пренесен в нацистка (или националсоциалистическа Германия — и то едва след 1933 г.) След близо 15 години творческо развитие в СССР. А може би защото ще е трябвало да обясняват нещо за концлагерите у нас преди 9. IX. 1944 г. и след тази дата. Всъщност това е една част от този митологизиран вече въпрос. Има нещо друго, което е страшно. Митологемата с абревиатурата ГУЛАГ. За тази митологема са писани романи. Давани са Нобелови награди за литература. Изгонвани са писатели от СССР. Но сега, когато в Европа непрекъснато се говори за милионите човешки трагедии в нацистките концентрационни лагери, за Холокоста и т.н. някой президент, министър-председател, министър на външните работи да е посетил поне един от лагерите на ГУЛАГ? Да се отбелязва тази невероятна по размери човешка трагедия, нямаща равна на себе си в световната история!!! Тази митологема „ГУЛАГ“ не е в античността. Тя ходи из улиците и на нова Русия, персонифицирана в хиляди, стотици хиляди, милиони, десетки милиони лица и съдби. И никой в демократична Европа не се сеща за нея. По-точно не желае да се сеща за нея!!!

Новата политическа митология е нещо невероятно! Древните гърци и римляни са просто благородници в сравнение с днес!!! Новата политическа митология е изградена на лъжи, премълчаване и дезинформация.

Тя не е като митологията, свързана с историята. Например последните открития на египетските археолози издигат тезата, че пирамидите не са строени от роби, един исторически мит, а от висококвалифицирани майстори, които като награда дори са получавали правото да си построят малки пирамиди за времето след смъртта. Все пак социалното положение не е без значение, нали!

Както и претенциите да си световна сила!

Например Франция упорито се опитва да наложи мита, че е победителка във Втората световна война. Но на конференцията в Потсдам, 17-25 юли 1945 година, присъствуват само САЩ, Великобритания и СССР. Много по-късно, след 2 август 1945 г., когато вече е подписано потсдамското споразумение, на Франция се разрешава и тя да се присъедини към него.

Човечеството има тази слабост, не бих казал склонност, да създава митове. Може би това ще е винаги желанието човек да не е сам в това невероятно космическо пространство и винаги да знае, че има някъде едно същество, сила, дух, който да мисли за него и да го защитава. Вероятно тези първични наклонности са причината да се приема по-лесно и тази нова политическа митология. Може би страхът, инстинктът за самосъхранение или най-вероятно невероятният човешки егоцентризъм!

Но това не е съвсем сигурно, за да се създаде например митологемата Елвис Пресли или Бийтълс. Навярно рекламната кампания, музиката, а и в немалка степен идолопоклоничеството, съхранено у хората, да се създават всякакъв вид идоли.

[24] *Пак там*, т. 3, с. 125.

Защото изграждането на музеи, в случая — къщата-музей на Пресли, фокусира продължаващото въздействие на мита Пресли. Провеждането на конкурси с певци-двойници на Пресли (участва и един българин) актуализира всеки път мита и засилва неговата роля.

Същото в различна степен разбира се, може да се каже за Бийтълс. Разбира се в различни модификации. Но това писане по стените на Нотариата в София на редове за Джон Ленън, очевидно от хора, които никога не са го виждали и слушали на живо, говори до къде може да стигне въздействието дори на една отделна личност върху друга, само чрез едно косвено емоционално съпреживяване. Или може би това е носталгично докосване до божественото, до митичното, след като човек се чувствува по-друг. Може би по-добър?

Най-фрапиращ, разбира се, в последните години, е случаят с лейди Даяна. Нейната лична съдба, издигнала я до член на английското кралско семейство, а това си е почти една нова митология, я захвърля след развода ѝ с принц Чарлз в друга орбита. Смъртта ѝ след катастрофата с Лафайет, накара хората по цялата земя, докъдето стигат радио и телевизионни сигнали, да тъгуват или по-добре казано, да се замислят върху случилото се. Върху това, колко временно е всичко, върху това, колко нетрайна е новата митология, създадена, но и унищожаваща се непрекъснато в потока от жълта, черна или всякаква друга информация. Но задължително информация, в която не винаги истината е чиста и пълна. По-точно — обратното!

Богдан Богданов,
Софийски университет „Свети Климент Охридски"

НА ПРАГА НА МИТА[1]

Този текст имаше два първоначални варианта — на писана скица с характер на научно есе и на устно изложена протрептика. Отдавна се колебая между тези две форми на изказ — съмисленето общуване с конкретна аудитория и независимата, поела отговорността на самотното мислене, трактатност. Един от начините да се поправят непълнотите им е да се смесят. Това смятам да направя – да свържа двата първоначални варианта на този текст в хибридната форма на протрептично научно есе.

Конкретната ситуация, която ме подбуди към онези текстове, продължава да ми се струва вярна. Продължават да ме впечатляват две неща — упоритото „ние", организиращо текстовете на различни говорени и писани материали, и мрачината, внушавана от нашите всекидневници. Затова, поради едрата прилика между средновековния дискурс и съвременния журналистически почерк, заех заглавието на прочутата творба на Маргьорит Юрсенар и нарекох тогавашното си есе „Журналистическата творба в черно — катастрофа и произшествие". Внушението беше ефектно, но мисля, че не отговорих убедително на въпроса, каква е връзката между нерефлексивната „ние"-гледна точка в толкова съвременни текстове и катастрофичната им визия за свят.

Убеждението ми е, че *митът* е средството да разберем тази връзка. Защото какво е митическият дискурс, ако не трансформация, представяща абруптна промяна. Произшествието е обичайният символ за маркиране на подобна промяна, а и за това, което се случва в хода ѝ — трансформирането на някакъв „ние" субект. Според известната теза на Рьоне Жирар — един вид идеология за организиране на човешките общности, за тяхното споряване в определена идентичност, кървавото събитие е сърцевината на всеки мит.

Това е задачата на тази работа — да разомагьоса свещената връзка между „ние"-ситуацията и произшествието, този генератор на мита и да покаже ограничената валидност и на „ние", и на темата „произшествие", с която българските всекидневници тормозят своите читатели. Това разомагьосване обаче ще наложи да се „разложи" идеята за мит, да се говори за полу- и предмитове. Което ще помогне да се защити съвременната научна идея, че митът не е обичайно средство за израз само в архаичното, а по един или друг начин и във всяко човешко общество.

ГОЛЯМОТО „НИЕ" И НЕГОВИТЕ ТРИ ИСТОРИЧЕСКИ ПРОЯВИ.

Стихията на „ние" говоренето се проявява при обсъждането на различни теми и се изразява в прекалена определеност както на обсъждания феномен,

[1] Богданов, Б. *Европа — разбирана и правена.* С.: Планета 3, 2001.

така и на групата от хора, засегната от него. Определеността на нещо и определеността на занимаващите се с това нещо се поддържат. Тяхното „ние" обикновено се заявява в хода на обсъждането в поредица от твърдения в първо лице множествено число. Когато се говори за проблемите на една страна, те се представят с твърдения, чиито субект е тя като цяло, но „тя" е знак за скритото „ние" на нейните граждани. При такова говорене „субектът" на страната трудно прехожда в по-малките субекти на области и слоеве, както и голямото „ние" на гражданите не се разпада лесно на по-малки „ние" и особено на отделни „аз"-ове.

Едрото „ние" на жителите на една страна се проявява в обсъждания по подобна тема, но рядко или почти никога в „текста" на реални действия. Независимо от това, то повлиява поведението на отделния човек — ентусиазира или съответно депресира, ако човек не вижда реализирани обсъжданите положения, гарантиращи определеността на цялото, на което принадлежи. При други случаи, както при феновете на футболен отбор, депресията от несъответствието между представата за прекалената определеност на общността и реалната ѝ цялост може да доведе до агресивни разрушителни действия.

Голям брой „ние" не са толкова очевидни като „ние" на българите и на феновете на футболен отбор. Имам предвид поредицата от професионални „ние" — на историците, политолозите, медиците, Те обикновено не се заявяват открито или се заявяват по-рядко. Както рядко се заявява едрото „ние" на цялото човечество, гледната точка, произвела в 19 век големите истории на човешката цивилизация, или сложното „ние" на европейците, упражнявано днес от научни дисциплини и служещо като аксиоматична опора в политически дебати.

Проблемът на съвременното отворено съществуване е, че „аз"-ът на отделните хора не е еднакво подготвен за постоянна нагласа към различните „ние", които се преплитат в самоличността му и за чието постоянно пренаграждане е нужна активната му съзнателна и емоционална нагласа. Едни „аз"-ове са склонни или подготвени за тази работа по справяне с приижащите различни принадлежности и прецеденти за различна идентичност, излъчвани от тяхната собствена биография, докато други предпочитат уюта на една принадлежност, която ги отървава от постоянното самоопределяне. Същевременно едни и същи „аз"-ове в едни случаи се справят с джунглата от принадлежности, в която попадат, а в други изпадат във фундаментална колективна определеност. Тази непоследователност е естествена.

По-скоро е неестествено последователното гъвкаво самоопределяне, както и последователното крайно привързване към една външна принадлежност. Именно обичайното за човешкото съзнание изпадане в ситуацията на прекалено „ние" задвижва „мотора" на мита, този дискурс, който признава прекалената колективна принадлежност за естествена, но предлага чрез символните форми, които употребява, нужните преходи от „аз" към „ние", от едно към друго „ние", от един към друг свят, от реални към идеални неща. И древните, и съвременните митологически разкази обсъждат благополучието на някакъв вид човешка група посредством поредица от смесвания на нейното с други „ние", но и на човешкия с някакъв извънчовешки свят. Пунктовете на смесването са лечителните средства за прекалените „ние". Вкарани в машината на митологическия разказ, те я задвижват, но претърпяват и промяна. Разгръщащият се разказ ги трансформира и прави по-гъвкави, придава им модулност.

Няма значение дали разказът се образува около фиктивната фигура на Медея, на може би реалната дева Мария или на безспорно реалната лейди Даяна. Нито има значение дали той включва свръхестествени мотиви като непорочното зачеване на божия син или магьосническата сила на Медея. Нужното за груповото идентифициране свръхестествено може да е нещо реално, но непостижимо за обикновените хора. То е налице в произшествието, случаващо се на принцеса Даяна, която не би станала героиня на временната митическа история, ако не беше станало нещастието в Парижкия подлез. Насилственият характер на това събитие неизбежно го свързва с принасянето на жертва.

И все пак паралелът между историите на Медея, дева Мария и лейди Даяна не ги изравнява напълно. Античният, средновековният и съвременният мит се различават поради различните среди, в които са активни, и поради различния начин, по който се осъществява действието на прекаленото „ние" в тях. Наистина и в трите случая някакво „ние" се структурира и като то, но и като променящо се чрез разказа за героя, който страда и загива. В обществената среда на старите митове обаче (имам предвид античността, а не по-архаично време) няма грижа за сложните ходове по свързването на отделните „аз"-ове с общността. Те са добре общностно привързани. Грижата е за съотнасянето на общностите помежду им — на малките към по-големите, на старите към новите, на „нашите" към „чуждите". Общността е действителният субект на митическите разкази.

Оттук и последствието, че онзи, който ползва подобен мит, се идентифицира с неговия герой не като отделност, а като член на общност. На свой ред и грижата на този мит не е насочена пряко към всекидневието и актуалността. Погледът е далечен, отправен е извън това време и пространство към митическото минало на предците и света на божията отвъдност. В символичната материя на мита, поредица от смесвания (колективът е смесен с героя и конкретният сегашен свят с миналото и световната цялост), прекалената отдаденост на някакво „ние" се ограничава от намесата на други колективности. Или митическият разказ е свършена работата по съгласуването на примесващите се в индивидуалното „аз" принадлежности. Мрежата от празници, ритуали и митически дискурси, сред които се движи античният човек, като добре разчертана шахматна дъска решава вместо него кои са ходовете, определящи зависимостите и свободите му.

Колкото и свободен и реално подвижен да е в епохата на демокрацията в 5 и 4 век пр. Хр., атинският гражданин остава добре привързан към конкретни общности. Той разполага с набор от празници и разкази, в чиито лабиринт му е зададен и голям набор от преходи от едно към друго. Защото макар и общностно обвързан, общностите, в които участва той, са ту една, ту друга, участието е постоянно различно. При това онзи човек все още не се вълнува от връзката с големи общности като всички гърци и още по-малко от огромното „ние" на всички хора. Изборът му е предписан, но по модулен начин, който пази изражението на свободата.

Достатъчно е да се напуснат границите на класиката, за да се види ефектът от новите условия живот в нетрадиционно общество. В големите елинистически градове хората губят общностната си определеност. Традиционното модулно ориентиране посредством празници и митически разкази отстъпва на по-голяма реална и идеална подвижност. Човекът се регулира от самосъзнанието си и избира не само празници и митове, които вече не поддържат иде-

ите за конкретни общности, а и различни религии. Тази подвижност компенсира противоречието, че живее с конкретни хора, но се мисли и за принадлежащ на едри множества като всички гърци или като всички човешки същества. Това е причината да укрепнат и да се разпространят инстанциите на вътрешността на душата и на духа ръководител. Те компенсират реалното пръскане на хората и загубената интимна свързаност с определени общности. В този смисъл съвременният свят започва с епохата на елинизма. Което не означава, че вън от големите елинистически градове не продължава и старото традиционно битие в мрежа от празници и митологически разкази.

По-малко парадоксално е, че в късното елинистическо време започва и средновековната епоха. Особено ясно е началото ѝ в античното християнство. И средновековието, и християнството могат да се определят като един вид борба по свързване на разпилените, откъснати от традиционните общности хора в един вид свръхобщност чрез стабилна идеократическа система. Амбицията на християнската религиозна митология е да структурира огромното „ние" на всички вярващи и оттук на всички човешки същества, отделени едно от друго, но изравнени с вярата си в бога и неговия син. Но тази митология не е модулна. Независимо от множеството разкази и версии, тя не развива символи за конкретни временни нагласи, нито смесва по интерактивен начин реалността и миналото, а клони към твърдите означаващи и означавани на алегории.

Патосът на християнската митология е срещу актуалността и тукашното. Затова и голямото „ние", което я поддържа, е диспаратно и винаги зависимо от монотонната история на все едно и също страдание или благодат. Човешката нагонност и хаосът на връзките с другите биват изтласкани в мощното подсъзнато, структурирано от картините на адовата отвъдност. Оттук и нуждата от допълваща и коригираща я система на разбиране, каквато наблюдаваме и в епохата на елинизма. Средновековието върви по същия път. Идеократията на високото християнство се допълва с форми на по-ниска християнска или езическа митология и празнична система, в която човекът е конкретно и модулно общностен, а не изравнен като индивид заедно с други като него. Диспаратното „ние" на всички християни и йерархично структурираният „аз" на вярващия в официалната религиозна система се допълва от фолклорната мрежа от конкретни празнични „ние", които структурират „аз"-а модулно в конкретни отношения с определени хора.

Тези едри картини на древната и средновековната ситуация, пораждаща митове, са типологически скици за сравнение с това, което ме интересува — съвременната ситуация на мита. В този смисъл те не са истина, а сгъстявания на смисъл за свършване на работа. Или по-конкретно казано, като се опирам на прекалени аналогии, посредством едно понятие за митология се опитвам да преценя определени съвременни явления, за да увлека, когото успея, в един вид работа по намеса в тях.

Третата област — съвременността — прилича едновременно на античността и средновековието. Съвременните хора са пръснати и откъснати един от друг, но независимо от това пребиват и пряко, и косвено в различни общности, едни по-естествени като семейството и етническата общност, а други определени от необходимостта да се свърши работа или да се убие време. Но поради голямата реална и идеална подвижност на голям брой хора съвременните общности са неустойчиви, и то не само работните и образуваните за слу-

чай, но и естествените. Общностите сякаш не съществуват, оттук и последствието идеологиите им да са „отлепени“ от тях. Откъснатият и лутащ се човек сам с помощта на една или друга от тези флуидни идеологии се опитва да определя своето „аз“, като го слепва посредством ползваните в случая идеологии с различни „ние“ и различни страни на собствената дълбочина и биография. Защото като средновековния човек той има дълбочина, този вътрешен белег на откъснатостта и самостоятелността му. Поради това търси и свръхидеология, която да го свърже с другите като него в цялото на човечеството.

В съвременната среда обаче идеологиите са много. Идеократическата система на християнството е само една от тях. И ако някои определени религиозни системи задоволяват подтика тукашното да се разбира в ракурса на някаква отвъдност, повечето съвременни идеологии остават при реалиите на всекидневността. Те са идеокрации без трансценденция към голямо друго извън този свят. Имам предвид и прости учения за правилно хранене, но най-вече идеократическата нагласа на публичните медии, вперили поглед в актуалноттта. Наместо пъстра материя от случвания без идея за генерално събитие, те предлагат алегории за основно случване, очертават манихейски ясно отделените две страни на света — прекрасен нетукашен и ужасен тукашен свят.

Като очертават тези едри ситуации на съдба, те се нагърбват с работата по правенето на „аз“-овете, които ползват медийните текстове. Но понеже разполагат само с едри „ние“-елементи, умишлено или без умисъл пазят диспаратната еднаквост на всички хора, това неструктурирано „ние“, което не може да се повдигне в степен чрез символа на някакъв герой представител, нито да се облекчи в трансформациите на разказ за него. Произвеждащи идеокрации ad hoc, публичните медии сякаш следват примера на християнската религиозна идеология — справят се с нагонността на „аз“-а, като я сублимират в ужасните картини на попадане в света на злото. Само че не става дума за страдания на мъченици и на грешници в ада, а за привидно реални картини на действително зло.

ГОЛЯМОТО „НИЕ“ ПРЕД МИНАЛОТО И ДРУГОТО.

Диспаратното „ние“ на всички еднакви хора се пази с недопускане те да влизат в разнообразни и конкретни „ние“ ситуации и от друга страна с поддържане на масиви от едри „ние“ като българите, европейците, управляващите, народа и т.н. Стихията на тези масиви е в представата за пълната им отделност. Оттук и трудната задача да се разбере как един българин може да бъде и европеец или как един съвременен българин е свързан с българите на по-близко и по-отдалечено минало или още по-едро как един човек е същевременно животно. Прескачането на граници е трудно, дори невъзможно, което поражда и усещането за тотална свързаност и поглъщане на „аз“ от „ние“.

На тази основа се развива и жаждата за абсолютно минало и на свой ред за ясна обгръщаща всички съвременност. Яснотата покрива цял ред от въпроси, на които не се отговаря. Какво означава съвременен и какво е минало? Как да се отличим от други и от кои? Българите тотално отлични ли са от европейците и по какъв начин днешните българи се отнасят към вчерашните? Или как да се отличат „отборите“ на демократите и недемократите в днешно-

то цяло на българите? И ако демократите са някак европейци, а българите като цялост не са, как да се преодолее това противоречие, че едни, които са вън от нещо, са и вътре в него?

Голяма част от тези въпроси се провокира от опозицията на „ние българите" и „те европейците", които не ни искат. Европа е стар комплекс за българската среда. За да накараме да замълчи едрото българско „ние" в нас, би трябвало да се запитаме, дали Европа е комплекс за всеки от нас. Защото за мене тя не е комплекс. Разбира се, не винаги и във всяко отношение. В определени случаи комплексът ме обхваща — когато например се налага да говоря немски. Моят немски е несъвършен, не мога да се изкажа детайлно, ставам инфантилен и макар за момент обидата, че не съм като европейците, обзема и мене.

Така че „Европа" е комплексът за непостиганото „друго", предизвикван от едрината на българското „ние". Всяка среда развива подобен комплекс. Изпитват го и в сърцето на Европа. Немците и французите са комплексирани от американското, което ги привлича или отблъсква или казано по-точно, от което те изпитват привличане и отблъскване в трудно представими секвенции. Но така или иначе масивното „ние" не им позволява да разпознаят американското като извъневропейско европейско. На свой ред нашето едро българско „ние" смесва западноевропейското и американското в една етикетна неподдаваща се на дистинкции представа за Европа.

Не съм сигурен с какви средства „се лекуват" комплексът на едрото „ние" и етикетните представи, които вървят заедно с него. Правенето на дистинкции обаче е една от първите крачки. Както в случая с Европа едрото българско „ние" трябва да поеме знанието, че тя не е чисто „друго", а много неща едновременно — набор от отделни културни зони, но и обща цивилизация с определен принцип на живот. Започнала да се образува отдавна, но и незавършена, защото се променя и като тип, Европа не е само трайна характеристика на живот, която се пази непромена, а и низ от променящи се форми на култура. Две от тях се отличават ясно — Европа на 19 век, светът на противоположности и опозиции, между тях и на реални, като противопоставянето на града и селото, и модерната Европа, мрежата от институции, средства за съобщение и посредници за реалното и идеалното движение на все повече самостоятелни индивиди.

Основният проблем на това разбиране е, че нашето едро българско „ние" не е склонно да припознае европейското в самите нас, това по-старо, стопроцентово европейско на отдавна развилата се в България градска цивилизация. Ние сме европейци, в по-висока степен отколкото други народи, и то не само на Изток, но и на Балканския полуостров. За да възприемем това не само като знание, но и емоционално, е нужно да разкъсаме булото на едрото българско „ние" и да съзрем под него и „европейците" сред нас, и „европейското" в самите нас, да се разделим на по-малки „ние" и „те" и да открием в себе си това „то", което е европейско.

До такъв резултат би ни отвело и следното по-конкретно питане. Когато се чувстваме подтиснати, че сме извън „европейското", добре е да се попитаме от кое „европейско" сме извън. Извън англо-саксонското или извън немско-френското? Бидейки различни в определени отношения, тези две европейски зони не са еднакво отдалечени от нас. Достатъчно е да си припомним силуета на Народния театър и на Софийския университет или силуета на дър-

жавната ни администрация, за да усетим, че немско-френското европейско е по определен начин тук.

Разбира се, Европа на Европейския съюз не е тук. Не е тук европейското усилие да се преодолеят опозициите и контрастите на европейското от 19 век. Самата Европа не е го постигнала, но е вярно, че „ние“ сме далече по-назад и че у нас има не малко места, на които се живее като в Европа от началото на 19 век. Следователно, ако ни е мъчно, че сме извън Европа, трябва да атакуваме мъката си и да я разделим на повече емоции. Между тях е и тази, която се отказва от ясното разделяне на едро българско „ние“ и едро европейско „те“ и стъпва на знанието, че изпадаме в общо „ние“ с днешния европеец, доколкото и той изпитва неудоволствие, че неумолимата администрация в Брюксел го откъсва насила от стари стереотипи на живот. И не само изпитва неудоволствие, но и се съпротивлява, влияе на тази администрация да стане друга, да разбере, че животът никога не е само изцяло нов.

Така че нашето „извън“ и европейското като идеал по някакъв начин съвпадат. Модерната Европа, макар и с определени свои белези вече в Европа, все още е бъдеще като разгърната мрежа от посредници, позволяваща на всеки индивид да бъде самостоятелен в своите реални и идеални движения. Защото какво друго е идеалното „европейско“, ако не система, гарантираща на много хора възможността да се движат свободно в едно пространство, допускащо много избори и много модули за „ние“. Между тези избори е и допускането да живея, където и както пожелая. Шенген ми пречи да вляза в реалното пространство на Европейския съюз, но не и в идеалното пространство на Европа. Поне за сега тук в България никой не ми пречи сам да избирам своите ценности и да не се тревожа, че те не са като на моя съсед.

Или казано по друг начин, лично на мене никой не ми пречи да бъда идеологически активен, което е специфичен признак на европейския живот. И ако изпитвам пречките на Шенген и заедно с тях мъка, че оставам извън реалната Европа, имам основание за тази мъка, доколкото режимът на визите зависи слабо от самия мене. Разбира се, не никак, защото като гражданин мога да убързя с личната си дисциплина по-скорошната отмяна на забраната. Но ако не съм идеологически активно същество, което зависи предимно от мене, и изпитвам мъка, индуцираща другата, това би било глупаво.

Като казвам, че никой не ми пречи да бъда идеологически активно същество, имам пред вид това, че след 1989 г. живеем в среда, преодоляла единната идеократическа система, осигуряваща за всички и за всичко една и съща картина за свят. Разбира се, с нейното угасване не е угаснала наклонността на много хора към такава система на общовалидна истина. И тя сигурно няма да угасне напълно. Белезите ѝ са налице и на Запад. Не става дума за система като марксизма, а за малки идеократически жестове, избирани от отделните европейци, но задържащи ги за дълго и служещи за обясняване на всичко. И бодибилдингът може да стане за група от хора такъв идеократически жест. Това е мъчнотията и на нашия бъдещ свят и на съвременна Европа — постигането на идеологическа активност за колкото се може повече индивиди. Едва когато едрите идеократически системи станат изключение, ще сме сигурни, че сме стъпили в съвременния свят.

Разбира се, това не може да стане бързо. С разбирането на Европа по този начин само твърдя, че някаква интелектуална среда е в състояние да прави подобни различавания и да култивира подобно разбиране. Интелектуалецът

може да насочва сам реалните и идеалните си движения, да бъде пример и за други, които са готови да станат избиращи същества. Но не е необходимо да се заблуждаваме, че такъв род свобода ще се осъществи скоро в среда като нашата. Основната пречка са и редица външни обстоятелства от икономико-политически характер. Но преди всичко една все още повсеместна „архаична" нагласа на голям брой хора. Тя, разбира се, е европейска — това са пресилените стойности на романтическия мироглед от началото на 19 век, изживяванията на свободата само високо и по принцип, идеите за фаталната зависимост от обективности на един индивид, потопен в дълбок ресантиман.

Отдавна и по други поводи се опитвам да си обясня това настроение със социологически средства, като твърдя, че трябва да разбираме по-детайлно отношението между индивидите и общностите в съвременния свят, да не смятаме, че ще се достигне до абсолютно свободни индивиди, напълно отвързани от общностност. Това е романтически идеал. Индивидът в съвременната среда е изправен пред проблема да се оправя с привързването и отвързването си от много и разнообразни общности, да се справя с едновременното си принадлежене към много от тях — и по обективно дадени правила, и по своя воля и нагласа.

Именно в този пункт се очертава добре нашата българска ситуация. Същественият елемент в нея е крайно атомизираният вследствие на комунистическата епоха индивид със слаби общностни валенции. Получи ли се някаква група — за свършване на работа, или за обикновено прекарване на времето, тя започва да се държи като естествена и органична, развива йерархия и се затваря. Което я откъсва от обществената среда и задачите, за които е образувана. Така в едни случаи тя става непригодна за постигането на практически цели, а в други атомизираните индивиди не издържат на степента на затвореност, минират йерархията и групата се разпада. Двете възможности са или затварянето на подобна група, в която колкото по-трайна е тя, толкова повече идеологията ѝ ще клони към някаква митология, или разпадането ѝ на свободни атомизирани индивиди, които могат да се съберат само от абстрактна идеократия. По-типичен е вторият случай на откъснати и склонни към едри идеократически образи индивиди. Те са или сами или са заедно с всички като тях, свързани от една идеократическа идея, която ги покрива като було, без да ги превръща в общност. Те остават множество. Така се поражда парадоксът на противоречието между полюса на пълната атомарна свобода и противоположното усещане за крайна зависимост и свръхпринадлежене.

В дългата епоха на националната държава това е принадлежението към някакво народностно или национално „ние". Затова и атомизираният българин се отдава леко на абсолютното българско „ние". Което е с редица отрицателни последствия. Най-голямото между тях е може би опростяването на „българското", неразбирането му като вътрешно множествено. Така от обич към „българското" атомизираните патриоти се оказват на практика отродители. Защото свеждат „българското" до две-три баналности, с които по-скоро не би трябвало да се гордеем, произвеждат опростена принадлежност, която не служи за нищо друго, освен че ни прави традиционни и ни затваря от света. По този начин с лъжата, че сме органична общност, се компенсира недостатъчността на реалната ситуация, това, че сме обикновено множество, покрито с булото на патриотична идеократия.

ГОЛЯМОТО „НИЕ“ И ПРОИЗШЕСТВИЕТО – НА ПРАГА НА МИТА.

Голямото „ние“ на диспаратното множество има вкус към едри ситуации и обемни противоположности, които или нямат нищо общо помежду си, или се сблъскват в катастрофи, след които има само хаос. Второто би трябвало да води до митове. Голямото „ние“ на диспаратното множество обаче не се нуждае от мит, защото няма намерение да се структурира като общност с обща съдба. То е като зрителите в римски цирк — има нужда от все ново и ново произшествие, което да потвърди крехката съдба на всеки отделен зрител без никаква вяра, че тя може да се усили и повдигне в степента на някаква общност.

Затова и произшествията, които интересуват тази среда, не са знаци за две неща едновременно, не прерастват в символи и остават на прага на мита. Разкъсваното тяло, изнасилването и смъртта са само това, което са, и не могат да означат нещо отвъдно или високо. Изнасилването е само унижение и агресия, а смъртта ужас и болка, а не преход към друго. Съвременното реално произшествие се занимава само с това, какъв е нашият свят, без да въвлича символично питането за света изобщо. Липсва му ракурсът на въпроса за сложното отношение между живота и смъртта.

Което не означава, че този въпрос не занимава съвременните хора. Но понеже подумитът на произшествието го оставя открит, той се явява в настроението на слушащите или четящите като един вид депресия. Ако разказът за произшествието не би ми съобщавал алегорично колко слаб съм и колко изложен на агресия и смърт, след която няма нищо друго, защото това е то светът, нашият лош свят, ако би отговарял на метафизически въпроси, ако занимаването, какъв е нашият свят, ни занимаваше и с неговата другост на цял и отдавнашен свят, щяхме да се освобождаваме от своите напрежения и да не изпадаме в депресия. Депресията е един вид последствие от незанимаването с метафизика. Не говоря за специализирано занимаване, а за практикуване на метафизика в символичен дискурс. Разказвайки за нечие убийство, подобен дискурс би трябвало да разказва позитивно и за самия мене: как съм се родил, какъв съм и как ще умра, и то не като отделно същество, а като множество, повдигнато в степента на някаква героичност.

Съвременните кратки разкази за произшествия, така обичани от големите български всекидневници, се въртят около някакво посочване с алегоричен ясен смисъл. Това е разликата между провала на един политик и падането му от високото място, което е заемал, и смъртта на Херакъл, Зевсовия син, загинал от ревността на своята съпруга Деянира. В единия случай се твърди, че всички сме равни и че нечие издигане е суета, доставя ми се удоволствие, че не съм се издигнал и че е паднал друг. Няма нужда от сложен разказ. Има само посочване за герой, който така и не се образува. Оставаме на прага на мита. Във втория случай Херакъл става субект на мит не само защото е Зевсов син, а и защото в историята на смъртта му се преплитат парадигми за отношението на силно и слабо, на мъжко и женско, на властващо и подчинено. Митологическият разказ се разгръща, за да поеме сложното означаване на всички тези отношения, които в онази епоха все още не се разглеждат отделно по експертен начин.

Така от едната страна гъдел и удоволствие от потвърждаване на една абстрактна истина, а от другата интелектуално увличане в разглеждане на сноп от въпроси в символична форма. От една страна, разгръщащите страниците

на „Дневен труд", които четат трескаво кратките истории за изневери, убийства и сексуални престъпления, за да разсеят скуката си и да изпаднат в депресията на отхвърлени от световното цяло крехки същества. На дъното на скуката е метафизичният проблем за промяната, за възможността да не сме, примесена в идеята за някаква социална промяна. Но тъкмо това функционира посъвършено в другата страна — на скупчените в Дионисовия театър атински граждани, които чрез кървавата история на невинния Иполит се приобщават жертвено към общностната си съдба в цялостта на света.

Произшествието е стар символ за конципиране на комплексна нагласа към другите и към света, заплашен от абруптна промяна. Затова то се използва повсеместно и в старите разгърнати митове, но и в съвременната среда не само от литературата, но и от жълтата преса. Без значение е, че в старите митове прозшествието не е действително, а в новите дискурси обикновено се е случило наистина. Така или иначе то попива общите въпроси на съществуването и несъществуването, както и нуждата голяма група от хора да се конституира чрез жертвена ситуация. Достатъчно е да се оформи голямото „ние" на всички с подобен хал на отхвърлени люде, за да заработи стихията на мита, да се породи необходимостта от висок герой, чието жертване ще поеме върху себе си негативната енергия на отхвърлеността.

Във втората половина на 1995 г. по време на известната политическа криза изстъпиха много такива герои. Между тях се открояваше Жорж Ганчев — висок, излъчващ бодрост и фалшива готовност за действие. Средата на прекаленото „ние" го харесваше. Затова тя се опитваше да го героизира в изразително събитие. В медиите се появиха сурогати за такъв дискурс: „Екстрасенси предрекли, че Жорж Ганчев ще бъде убит". Разполагахме с мотива за смъртта на героя, оставаше да се образува и фабула за него. Появи се и нейният сурогат. „Нощен труд" съобщи, че мерцедесът на Жорж се разбил в стълб с плакат на Иван Маразов. Дълбоко смислено съвпадение — героят би могъл да загине по ужасен начин, като се сблъска с образа на своя противник в президентските избори, при това противника от лагера на адовите комунистически сили.

Разбира се, загина шофьорът на Жорж Ганчев, а неговото спасяване не се покри с белезите на чудесно оцеляване. Понеже средата на аморфното голямо „ние" търсеше само потвърждения за съдбата си, но не и материал за структурирането си в общност. Аморфността осигурява герой и произшествие, но избягва разгърнатия разказ. Героят не се превръща в герой, а произшествието не може да надхвърли това, което е. Ексцесът и престъплението не прерастват в празнично престъпване на делника. Оттук и голямата разлика между престъплението на Едип, чиито ужас служи да се надхвърлят правилата на деня, и бедният ексцес на ужасни неща случващи се между роднини, съобшавани в българската преса, които пренасят хаоса в деня и пораждат депресия.

Митът е един и същ навсякъде. Съществува обаче развит и неразвит мит. Когато се оформя дискурс за герой, той тръгва по пътя на мита. Но за да стане мит една скица за случващото с героя, са необходими външни условия, необходимо е някаква общност да иска да бъде органична и да има нужда от мит, за да осъществи тази идентификация. Такива по-пълни митове се развиха във фашистка Германия, при това при наличието на свръхголямо „ние", „ние" на органично мисленото множество на немския народ. Ако сравним фашистките митове с фрагментите от митове, които се движат около нас, ще устано-

вим значителна разлика. Онези дискурси мъкнат метафизически въпроси и затова са митове в по-точния смисъл на думата. Разбира се, поради краха на фашистка Германия фашистките митове нямаха време да наберат сила в тази насока. И слава на Бога, че това не се е случило. Литературната разработка на Мишел Турние в *Горски цар* убеждава до каква дълбина биха стигнали фашистките митове.

Дали имаме сила да се съпротивляваме на образуването на нови митове от този тип? Едва ли бихме се справили с тази Сцила като множество и като „ние". Защото именно множеството ни изправя на прага на мита. Повече шанс имаме, ако всеки си даде сметка за съвременната възможност „аз"-ът да оперира гъвкаво със своите принадлежности и да бъде създаван от различни „ние". Разбира се, вътре в нас дебне Харибдата на личния мит. Можем да я преодолеем, ако разберем, че тя ни привързва към една история, а ние сме съставени от много. Ако въпреки съблазанта на едната история, започнем да избираме ту една, ту друга, ще придобием вътрешна свобода и сила да се справим и с външната — да не изпадаме в изключителна принадлежност и да градим оригиналното „себе си" не от едно, а от различни външни „ние".

Не виждам кой би могъл да ни пречи за това.