

ПРЕОБЪРНАТИЯТ НАРОДЕН КОСМОС

РАДОСВЕТ КОЛАРОВ

1.

Станало е традиция при изследването на романа „Хоро“ да се подчертава деструктивното, разрушителното, „хтоничното“ начало като ярко физиономичен принцип на неговата поетика, определящ самобитността му на художествена творба. Всъщност поетиката на романа се описва главно с отрицателни термини — с онова, което романът *не е*, с онова, което той *разрушава*, с което се *отклонява* от жанрови, стилкови и пр. норми на традиционния реалистичен роман: твърди се, че в него почти отсъства сюжет, епически разгърнато действие, липсват пълнокръвни характери и изображения на събития, образите са „силуетни“, схематични, гротесково изкривени, композицията е накъсана, фрагментарна, стилът — начупен и „задъхан“ и пр. Съответно творческото състояние, породило романа или въздействието на романа върху читателя, се описва с изрази, в които продължава — пренесен в психологически план — образът на деструкцията — взрив, потресение, избухване, разкъсване, разтерзаност.

Едва ли предпочитанието на критиката към този тип коментар е случайно. Несъмнено разрушителният импулс се задава от смисъла и характера на социалните събития, оформящи първоосновата на сюжета — въстанието, а след това и неговият разгром; той поражда сходни структури — в плана на психическите състояния, а след това и на текстовите конфигурации и образи, като в края на този цикъл самата езикова фразеология подава солидарно предварително готови критически метафори от същия разрушителен кръг. С това кръгът се затваря — обясняващата сила на посочените метафори като че ли става очевидна; между тяхната тропова семантика и идейно-художествените признаци на изследвания текст се установява отношението на моделно тъждество.

Целта на настоящата статия не е да оспорва — което би било невярно — установения вече модел на критическо осмисляне на художествените особености на романа, деструктивното ядро на неговата поетика. Тъкмо обратното — нейна цел е да докаже, че енергията на това ядро, фигуративно казано, още не е освободена докрай. И причината за това — може да изглежда парадоксално — е тъкмо хипнозата на посочените интерпретационни метафори, чиято способност да улавят и обясняват синтетично-мигновено, „мълниеносно“ нещо много същностно в строежа и въздействието на творбата изглежда достатъчна и сякаш отнема тонуса за по-нататъшно критическо търсене. Съществува презумпцията — къде по-явна, къде по-замаскирана, че деструкцията е самоочевиден и самообясняващ се процес, чийто резултат е неразложим и краен

и чието описание е по принцип безсмислено. Сянката на тази презумпция тегне понякога и над най-проникновените критически страници. В това няма нищо странно. Литературната наука е насочвала повече вниманието си към обратния, системообразуващия процес и съответно е разработила методи за неговото описание, като просто е занемарила *поетиката на деструкцията*. В действителност разклащането, разрушаването на една „носеща конструкция“ от системообразуващи принципи в литературата е не по-малко вълнуващо и драматично, а като научен проблем не по-малко методологически обещаващо, отколкото нейното създаване.

Казано с езика на кибернетиците, литературата е „лошо организирана система“, в смисъла, в който се отнася до всяка дейност — продукт на човешкото съзнание. В нея отсъства твърдата детерминираност, системността съжителствува с несистемността, отклонението от правило, нарушението на правилото, влиза, така да се каже, в работния режим на самото правило. Но тук става дума за случаите, когато енергията на отклонението е толкова силна, че обезсилва правилото (изкушаваме се да кажем, отново със същия образно-пластичен език — „разрушава“ правилото). Разрушаването, а не простото, статистически допустимо отклонение от правилата в литературата не може да бъде свободно от каквито и да е ограничения, дори когато протича във форми, които като че ли се стремят да постигнат тъкмо такава свобода. Нещо повече — то твърде често *само по себе си се извършва по определени правила*. Тези вторични „мета-правила“ (защото материята, която организират, деформирайки, като първична даденост, всъщност съдържа правила от първи род) са много по-условни и аморфни, „размити“ — в смисъл на точно определени инструкции, подлежащи на формализиране, много по-„нечисти“ — в смисъл на безотказно действие и повтораемост, много по-неосъзнати и действащи подпорогово — в смисъл на целенасочена програма. Понякога е много трудно да се открие тяхната реална инструментално-креативна функция, в балансирането между системност /несистемност, понякога съществуват само *по презумпция*, организирайки възприятието на съвременния потребител на изкуството в откровено хаотични — в широкото значение на термина „текст“ — отрязъци, случай, който експлоатира модернизъмът и т. н.

Настоящата статия не се кани да изследва теоретическите клопки и методологическите трудности по пътя към една „граматика на деструкцията“¹. Нейна задача е да опише частен случай, отнасящ се към тази граматика, който е облекчен откъм теоретически сложности, защото въпросните „правила“ на деструкцията се напипват много отчетливо и са сравнително прости.

2.

Всички критици, писали за „Хоро“, имат остро усещане за мъчителното разкъсване на фолклорните традиции в романа, за драстичното отчуждаване от тях. В този смисъл са интерпретирани преди всичко сватбеният ритуал и хорото, с неговото безспорно емблематично значение: „Върховна сцена, която сумира целия експресивен смисъл на романа, е хорото в края на книгата, където жените са принудени да играят около труповете на мъжете. (...) Романът започва със сватба, но всъщност разказва за смърт. Той започва с хоро, но в действителност показва ужаса в невероятните му, в невъобразимите му форми. Сватба, хоро и смърт се сливат в едно — в някакво изстъпление на

¹ Т. Ван Дайк находчиво говори за необходимостта да бъде изследвана „граматиката на грешките“ — Вж. *Aspects d'une Théorie Générative du Texte Poétique*. — In: J. Greimas, *Essais de Sémiotique Poétique*. Paris, 1972, p. 184.

бесовски сили.² „Има нещо чудовишно, невероятно и неприемливо в тази „сватба“. То е сякаш някакъв сън — кошмарен и ненормален, а не реално събитие. Когато навън хората биват избивани кръвожадно, у Карабелъови бум-тят сватбарски тъпани; когато старата Карабелъовица умира — в горните стаи се развихря пиянско веселие.“³ „Хорото не е вече идиличният селски празник, а кървавото юдинско хоро на ужаса и насилието. „Сватбата“ не е веселият ритуал, а някакво ново и непознато бракосъчетание между смърт и раждане.“⁴ „Това хоро, на което са се хванали убиецът и майката на убитите около грамадата от трупове, ще остане завинаги като една от най-драматичните и най-силните сцени не само в така наречената септемврийска литература.“⁵

Ако обобщим приведените по-горе характеристики, може да кажем, че: 1) на сватбата и хорото в романа се придава значението на върхови, имащи стресово въздействие мотиви. Те се възприемат с ужас и отвращение, като противоестествени и абсурдни, тяхната идентичност се схваща като разрушена, тъждествеността им със самите тях е отречена (това се подчертава от кавичките, показващи, че терминът се употребява в несъщинското си значение). 2) Причина за това е сюжетното успоредяване на сватбата със смърт (смъртта на „пра-тъщата“ Карабелъова, смъртта на избиваните невинни жители на градчето); игрането на хоро около трупове. Тези ситуации изглеждат сами по себе си достатъчно впечатляващи и обясняващи деградацията на ритуала и на танца до степен на неопровержими аргументи.

В действителност нещата са далеч по-сложни. Без специални уговорки в свързването на сватбата със смъртта и танцуването около човешки трупове няма нищо ненормално и безнравствено. Нещо повече — ако напуснем перспективата на романа, където посочените ситуации говорят така красноречиво сами за себе си, ще установим, че докосванията и всъщност сплитането на смъртта със сватбения ритуал и с играта е необходима съставка в един древен, диалектически по своя същина мироглед, реликти от който живеят и в наши дни.

Свикнали сме, разбира се, да схващаме като напълно естествена и, нещо повече, заразяваща със своята несломима жизненост класическата сцена от разказа „Задушница“ на Елин Пелин — вдовец и вдовица решават да се оженят на самите гробища, където са отишли да поменат своите покойни мъж и жена и, с още замътени от пийването „за бог да прости“ глави, се отправят при попа да ги венчае. В не по-малко известната народна песен „Хайдутин отива на бесило“ в покрътителното баладично иносказание на хайдутината обесването се представя като сватба, венчаване „за една млада младица“, с христоматийно познатия реквизит — „тънки конопе“ — кумове, орлите — сватове, „гарване“ — „девере“, свраките — свахи. В друга народна песен ранения Стоян хайдутин моли дружината си да го хвърли в Бяло море, а на майка му да кажат, че се е оженил за „беломорска девойка“. Подобни мотиви се срещат във фолклора и на други славянски народи. В една чешка балада девойката, която не желае да бъде омъжена за турчин, се хвърля в Дунава, като казва на венеца си да отплува в бащиния дом и да разкаже, че се е оженила за реката — мал-

² Николов, М. Антон Страшимиров. Монографичен очерк. С., 1965, 145—146.

³ Марков, Г. Предговор към: А. Страшимиров. Хоро. С., 1974, с. 7.

⁴ Жечев, Т. Революционните септемврийски традиции и съвременната българска литература. — В: Септемврийското въстание в българската литература. С., 1983, с. 82.

⁵ Каранфилов, Е. Кървавото „Хоро“ на Антон Страшимиров. — Лит. фронт, 1979, бр. 38.

ките рибки са дружки на сватбата ѝ, а люспестите шарани са нейни сватове⁶. В някои украински песни умиращият герой се оженва направо за гроба⁷.

Връзката на сватбата със смъртта не остава само в сферата на художествения образ във фолклорното творчество — тя получава обезателно материално възплъщение и в обредната практика. Както свидетелствува Д. Маринов, „ако умрелият е момък или мома, над него се извършват два обряда: обряда на сватбата и обряда на смъртта. Момъкът или момата, като не е бил честит приживе да му правят сватба, тя се извършва сега“⁸. Или според Хр. Вакарелски: „На умрелите моми и девойки почти навред обличат или слагат някои младоженска дреха, венчален венец, устройва се сватбено знаме или сватбено дръвце, което се забожда на гроба до кръста. Погребалното шествие с тях особености прилича донейде на сватбено, като дори има назначени шафери, зълви и други сватбени лица. Често пъти родители на погребани девойки раздават на присъстващите дарове като на сватба.“⁹ В Сърбия подобно погребение се нарича „мртвачка сватба“, на него се свири, пее и се стреля, носи се сватбено знаме и сватбено колаче, което се хвърля на гроба¹⁰.

У нас е запазено в някои места поверието, че в деня на погребението всички починали от селото идват като на сватба да вземат покойника със себе си¹¹. Същата идея се открива в обичая на „годеж“ или „съюз с мъртвите“, с обитателите на „долния свят“ у други народи¹².

Освен случаите, когато погребалния обред открито заимствува сценария и елементи на сватбата, съществува и обратното — присъствието на култа към мъртвите в сватбения обред. У някои северни народи „арката на честта“ над пътеката, по която минава двойката младоженци, е идентична с онази, издигана на гробищата за приемане на трупа. В Китай сватбеното ложе се е слагало в най-тъмната част на къщата, където са погребани умрелите. В Швеция жените пазят парче от сватбената торта във вързопче с лични вещи, предназначени за техните гробове¹³.

Близостта, достигаща до сливане на сватбения и погребалния ритуал, се открива и в успоредната, не така очевидна на пръв поглед, между различни техни елементи. Може да се посочи сходството между сватбеното и погребалното оплакване, типично за източните славяни, а у нас в частност между сватбеното „кордене“ („умрелески глас“) и припяването на покойници в Родопите в стихово и ритмо-мелодично отношение¹⁴. Г. Левинтон обръща внимание на паралела между измиването, обличането и след това извеждането (изнасянето) на младоженката и покойника от къщи. „В сватбата тези действия се извършват от приятелките на момата, а при погребението — от старичите, т. е. от онези, на които предстои да извършат прехода, същия обред, на който е подложен в момента главният персонаж“¹⁵. Сходство съществува и в термино-

⁶ Богатырев, П. Словацкие эпические рассказы и лиро-эпические песни. М., 1963, с. 85.

⁷ Соколова, К. В. Об историко-этнографическом значении народной поэтической образности. (Образ сватбы-смерти в славянском фольклоре). — В: Фольклор и этнография. Связь фольклора с древними представлениями и обрядами. Л., 1977, с. 190.

⁸ Маринов, Д. Избрани произведения. Т. II. С., 1984, с. 530.

⁹ Вакарелски, Хр. Етнография на България. С., 1977, с. 492.

¹⁰ Зечевић, Сл., Култ мртвих код срба Београд, 1982, с. 97.

¹¹ Кауфман, Д. Погребални и поменни елементи във великденските песни. — Български фолклор, 1982, кн. 2, с. 21.

¹² Van A. Gennep. The Rites of Passage. Chicago, 1975, p. 152.

¹³ Eliad, M. Patterns in Comparative Religion. New York, 1958, p. 350.

¹⁴ Николай и Димитрина Кауфман. Оплаквания при смърт и при сватба в Родопите. — Български фолклор, 1977, кн. I, с. 48.

¹⁵ Левинтон, Г. А. Из лингвистических комментариев к славянскому обрядовому тексту. — В: Славянское и балканское языкознание, вып. 4. М., 1974, с. 333.

логията на двата обряда. К. Уоткинс, реконструирайки термина за погребална одежда, савана, го извежда от индоевропейското *эс-es-р, от което етимологически се извежда и българският термин на сватбения обред „було“¹⁶. Покриването на лицето на невестата само по себе си се свързва за невидимостта и слепотата, т. е. принадлежността към света на мъртвите¹⁷.

Що се отнася до другата връзка „танц — смърт“, ритуалната практика на различни народи показва, че тя е дълбоко вкоренена в погребално-поминалните обреди и други култово-магически действия, приемайки понякога наистина драстични — от гледна точка на отчуждения от фолклорната култура на блюдател — форми.

У нас са известни великденските поменни хора „в чест на мъртвите“, играни от техни съселани на мегдана, в кръг около близките на починалия¹⁸. В някои блоговградски села четирите недели преди Лазарница момичетата ходят на черква, след което отиват на гробищата. Палят огън в „гробето“ и играят около него с песни. На Лазаровден обхождат пресните гробове (до една година от смъртта), на които пеят специални песни — на млада невеста, на момче, на момиче¹⁹.

В Сърбия, Босна и Херцеговина е известно т. нар. „жалосно коло“ и „коло наопако“ — хоро, играно в обратна посока — отдясно наляво, като част от погребалния церемониал. Игрите по време на погребение са се отличавали нерядко с еротика и разюзданост; понякога в тях е участвувало лице, маскирано като покойника²⁰. Със сексуална разпуснатост, разголване и сквернословия са се отличавали погребалните оргии в Закарпатие; от писмени източници от VIII—XVI век са останали описания на такива сборища около мъртъвци, характеризирани в житието на Константин Муромски с думите „Где сверения и бесования и горшяа согрешения“. Към волностите по време на игрите у лемците в същия район са се отнасяли шегите с покойника — гделичкане, дърпане за косата с подканяне да познае кой е и пр. Върхът на буйството е било изгарянето на покойника, посрещано от присъстващите с ритуален хохот²¹. Някои централноавстралийски племена имат обичая да танцуват върху гробовете, тълчейки бясно и чупейки с крака клонките на новопокрития гроб, като в същото време бият по въздуха с копия и надават пронизителни възгласи „Вах Вах!“²².

Примерите могат да бъдат умножени, но и тези са достатъчни, за да напомним, че онова, което изглежда като деформиране и опорочаване на ритуала в „Хоро“, не само че влиза в неговите нормални граници, но дори сякаш се стреми да възстанови неговите архаични форми, насочва се сякаш, фигуративно казано, към самото му ядро. Значи „кошмарното“, „ужасното“, „ненормалното“ не е в самата форма на протичащите в романа действия (успоредяване на сватба и смърт, игра около труповете), в тяхната видимост, която

¹⁶ Левинтон, Г. А. Цит. съч.

¹⁷ Пак там.

¹⁸ Кауфман, Д. Погребални и поменни елементи във великденските песни. — Български фолклор, 1982, кн. 2, 13—14.

¹⁹ Кауфман, Д. Цит. съч., с. 17.

²⁰ Зечевић, С. Л. Игре нашег посмртног ритуала. — В: Рад XI-ог конгреса савеза фолклориста Југославије. Загреб, 1966, с. 378.

²¹ Велецкая, Н. Н. О некоторых ритуальных явлениях языческой погребальной обрядности. (К анализу сообщений Ибн-фадлава о похоронах „русса“). — В: История, культура, фолклор и этнография славянских народов. М., 1968, 204—209.

²² Oesterley, W. O. E. The Sacred Dance. A Study in Comparative Folklore. Cambridge, 1923, p. 216.

безусловно шокира изследователите на романа, а в нещо, което е отвъд нея²³. Необходимо е очевидно да се скъси дистанцията на наблюдение, от която обредът се представя като неразчленена картина, в най-общите си контури, необходимо е, за да се очертаят неговите елементи и съответно да изпъкнат съдържанието и мотивите на онези действия, които претендират, че проникват в духа и сърцевината на народния обред. Недоизказаността и фактически отказът от определеност в изрази като „има нещо“ (разр. моя — Р. К.) чудовишно... в тази сватба“ е признание за съществуването и непреодоляемостта на въпросната дистанция.

За отправна точка на едно по-голямо приближение може да послужи цитирната вече характеристика на Тончо Жечев, в която сватбата се определя като „някакво ново и непознато бракосъчетание между смърт и раждане“. В тази лаконична характеристика се загатва: 1) че връзката между смърт и раждане в някаква форма е по принцип позната на народната сватба; 2) подчертава се, че онова, което в „Хоро“ е неприемливо, е отклонението на тази връзка в „нова и непозната“ посока — вниманието фактически се насочва върху функционалността, а не само върху външната форма на обряда.

Необходимо е на първо време да се хвърли поглед върху съдържанието — смисъла и функциите на „познатото бракосъчетание“ между раждане и смърт, на онези обредни действия в практиката на народа, които бяха отчасти илюстрирани и така или иначе изглеждат необясними и странни, видени през поглед, чужд на фолклорната култура.

За аграрните народи сезонните цикли, ритмичното редуване на смърт и възраждане на природата са моделирали възгледа, който се е простирал и върху човека, според който животът и смъртта се схващат като не повече от два различни момента, две периодически сменящи се състояния, модуси в съществуването на „Майката-земя“ — животът просто като откъсване от земната утроба, а смъртта като завръщане „у дома“; аналогията между homo и humus освен в смисъла, че човек е земен, защото е смъртен, се е възприемала и в смисъла, че човек дължи своя живот на раждането от и възвръщането в Terra Mater. В мистерията на възраждането и растежа са били въвлечени и мъртвите — подобно на семенцата, заровени в земната утроба, и мъртвите са чакали в земята своето завръщане към живот в нови форми²⁴. Образът на бременните старици от керченските теракотни фигури е пластична метафора на взаимното проникване, симбиозата на живота и смъртта²⁵. Неслучайно двата култа — на плодородието и на мъртвите предци — са се смесвали, докато през второто хилядолетие преди новата ера в културата на егейско-азиатския свят са се слели²⁶.

Периодичността на природните процеси е дала и друг подтик — ясното осъзнаване на смяната на периодите в човешкия живот и съответно изработването на обща обредна типология. В т. нар. „преходни обреди“, свързани с преминаването на човека от един социален статус или период на жизнения му път към друг, се разкрива обща триделна структура — на отделяне, преход и приобщаване, която сближава, придава паралелност на церемониите, свързани с раждането, годежа, сватбата, инициациите в религиозните общества, погребенията.²⁷ В тази поредица ни интересува паралелизмът, който се е

²³ Достатъчно указание за това е фактът, че на нито един критик не е хрумвало да хвърля упрек срещу съседството на сватба и смърт, на бумтящи тъпани и реки от кръв във Фурнаджиевата „Сватба“.

²⁴ Eliade, M. Patterns in Comparative Religion. New York, 1958, p. 253, 350.

²⁵ Бахтин, М. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса. С., 1978, с. 40.

²⁶ Eliade, M. Op. cit., p. 353.

²⁷ Gennep, A. van. The Rites of Passage. Chicago, 1975, p. 3.

установил между сватбата и погребението като част от единството на семейната обредност²⁸. Самото използване на сватбата като символ на смъртта се схваща от изследователите на древните култури като използване и на двата члена на противопоставянето *живот* (раждане, сватба) — *смърт* (в един и същи образ)²⁹.

Погребалните и поменни игри и танци са имали също така дълбок ритуален смисъл. От една страна, те са били израз на култа към мъртвите, стремеж да се помогне на душата на починалия, която се намира все още около тялото, да се приобщи към света на прадедите, да се достави удоволствие на покойника при изпращането му в отвъдния свят и да се обезпечи неговото благоразположение и покровителство в бъдещето. Вярвало се е, че колкото повече хора участвуват и колкото по-буйна е играта, толкова той е по-щастлив³⁰. Това, което на пръв поглед изглежда самотелна разюзданост, неуместен изблик на енергия и дори кошунство, се оказва напълно целесъобразно и функционално както за колектива, така и за отдаване на почит към напусналия го член. Оргията в чест на мъртвите се обяснява с това, че „техните души жадуват за всякакъв ред биологическо изобилие или органичен ексцес, тъй като всякаква такава препълненост с живот компенсира бедността на тяхната собствена природа и ги пренася във водовъртежа на потенциалностите и при семената на живота“³¹. Погребалната оргия като концентрат на витална енергия има и друга роля — тя осъществява връзка между култа към прадедите и аграрните култове. Тя е трябвало да отстрани вредоносното, гибелно действие на смъртта, излъчваща се от тялото на покойника, заплашващо живота на хората и плодородието, чрез магически действия, отпъждащи нечистите духове и със самата символика на танца като пораждаща живот стихия³². Смехът, придружаващ погребалните действия, шокиращо безизравствен за днешните ни представи, е имал магическо-ритуално значение за пораждането на живота³³ така, както и еротичните действия са гарантирали компенсирането на току-що отишлия си живот с ново зачеване³⁴.

Забелязва се стремеж на изследователите на погребалната обредност да я предпазят от погрешни тълкувания от съвременна гледна точка и упреци в аморалност. По повод на непристойните на вид еротични погребални танци, наблюдавани сред бразилските индианци, Авдеев възразява, че „от гледна точка на изпълняващите и съзерцаващите упоменатия танц, той е имал много по-сериозно значение, отколкото това се представя на европейците. Работата се е свеждала до борба за живота против смъртта, за продължаването на човешкия род, а не за демонстрирането на морална разпуснатост“³⁵. В подобен смисъл е забележката на М. Елиаде за някои отклонения във формите на танца: „Всички уродливи форми са, разбира се, деградация на тази основна идея за ритъма в космоса и за жаждата за регенериране и обновяване. Но та-

²⁸ По този въпрос вж. изследването на Р. Иванова върху материал от българската обредност — Иванова, Р. Единство на семейната обредност. — В: Обреди и обреден фолклор. С., 1981.

²⁹ Иванов, В. В., Топоров, В. И. Славянские языковые моделирующие системы. М., 1965, с. 82.

³⁰ Авдеев, А. А. Происхождение театра. Л.—М., 1959, с. 111.

³¹ Eliade, M. Op. cit., p. 350.

³² За вярата в хомеопатичното въздействие на танца върху растежа на посевите вж. Дж. Фрэйзер. Золотая ветвь. М., 1980, с. 39; W. O. E. Oesterley. Op. cit., p. 1.

³³ Вж. Пропп, В. Я. Ритуальный смех в фольклоре. — В: Фольклор и действительность. М., 1976.

³⁴ Авдеев, А. А. Происхождение театра. Л.—М., 1959, с. 111.

³⁵ Авдеев, А. А. Цит. съч., с. 112.

кива форми на аберация не са отправната точка, от която трябва да тръгнем, за да разберем произхода и функцията на оргията.³⁶

Съществува една любопитна тънкость, маркираща обредния смисъл на играта, сближаваща при цялата им несъпоставимост нашите великденски поминални хора със закарпатските погребални игри — бързото напускане на мегдана и отправяне на опечалената група към къщи след свършване на хорото³⁷, строгото и чинно разотиване от дома на покойника, при което се смятал за голям грях смехът или размяната на шегички по пътя³⁸. Интересно е, че там, където от съвременна гледна точка действително има повод за проява на непочтително отношение към тайнството на смъртта и извратеност, се срещаме с целомъдрие — танците около трупите на убитите врагове са били играни не за друго, не за отмъщение и поругаване, а *в чест* на убитите, за *умилостивяване* на техните духове³⁹.

С една дума — да си послужим с точната и извънредно полезна за нашето изследване формулировка на Бахтин — „*голото отрицание*“ (к. м., Р. К.) е абсолютно чуждо на народната култура⁴⁰. Това значи, че отрицанието в тази култура не може да бъде изпразнено от съдържание, от позитивен смисъл и целесъобразност. Това значи, че всички действия, които, взети изолирано, в делничното си, прагматично значение могат да носят знака на отрицанието и деформацията, на антиестетичното и безнравственото, в крайна сметка в комплексното обредно действие имат смисъла на *утвърждаване*, продиктувани са от необходимостта да се обхванат и взаимно проникнат нещата с техните противоположности, за да се обхване и осмисли тяхната кръгова възвръщаемост и неунищожимост и с това да се утвърди оптимистичният възглед за временността и относителността на смъртта и за победата на живота над нея.

3.

Тъкмо тази философия *отсъства* в романа „Хоро“. Особено тягостното впечатление за извращаване на обредността, за разкъсване на връзките с народната култура се дължи на отсъствието на коментираното вече съдържание и смисъл на ритуала, на зейналия вакуум, който стои в основата на обредните действия и ги свежда до абсурд, до *голо отрицание*. Може да се каже още по-точно, че редица епизоди в романа, изразяващи враждебни спрямо народа действия, *паразитират* тъкмо върху фолклорната диалектика на проникването между раждане и смърт, сватба и смърт, върху прастари представи в митологията на народа, използвайки ги външно, емблемно-провокативно и разрушавайки съдържанието им.

Че извършващите се в романа събития ще получат израз във фолклорно-обреден код, става ясно още в началото на романа — в тоста, който кумът-полковник вдига на сватбата: „... Кръщаване, венчаване, погребение: ето пътя на живота. — Полковникът трогателно подчертаваше думите си. — Пладне на живота е венчавката, вечер — погребението. (...) И продължи — за рождението. То е нещо по-върховно от личната съдба и по величие надхвърля трагедията на смъртта.“

С типичната за обредната роля на кума *иносказателност* в началото на тоста се размишлява в духа на фолклорните представи за човешкия живот като

³⁶ Eliade, M. Op. cit., p. 359.

³⁷ Кауфман, Д. Цит. съч., с. 13.

³⁸ Велецкая, Н. Н. Цит. съч., с. 202.

³⁹ Oesterley, W. O. E. Op. cit., p. 206.

⁴⁰ Бахтин, М. Цит. съч., с. 24.

маркиран с низ от обреди, протичащи паралелно с циклите на природата (пладне — венчавка, вечер — погребение) и като кръговрат между живота и смъртта, в който животът удържа победа. Продължението на тоста обаче, което се очаква да сведе нещата от общите категории до конкретната ситуация на извършващия се в момента сватбен обред, драстично отскача извън него — към политическата обстановка в страната: „— Ето, почитаемо събрание, това върховно нещо се извършва днес пред очите ни: въпреки косата на смъртта, която се размахва, ето ражда се наново нашето отечество! Да-а, сред кърви—“

Това раждане сред кърви на отечеството, „ето“, „пред очите“, сякаш възпроизвежда акта на началното сътворение от хаоса, на митическото *illo tempus*. При това кланетата и безчинствата над народа — действия, причиняващи не раждане, а смърт, — се обличат в сакрална форма, придобиват престиж и идеологическа подкрепа тъкмо в народната митология. Тази провокация получава пародийен апостроф от страна на повествователя — неслучайно тирадата на оратора се прекъсва точно на думата *кърви* от влизащия околийски началник, който съобщава, че приставът е убит. Кръвта на злополучния пристав пародийно изважда „кървите“ от речта на полковника извън *illo tempus*, десакрализира ги и фактически измества фокуса към отречения член на опозицията, полемично утвърждава смъртта, отричайки раждането.

Сватбата всъщност е свързана с много смърти; централната от тях е смъртта на пратъщата, която е била предмет на коментар от страна на критиката — докато в салона цари сватбеното празненство, в стаята си „бере душа“ бабата на невестата. Този паралел сам по себе си възбужда, макар и имплицитно, разгледаната вече формула „сватба — смърт“. Асоциацията е необходима дотолкова, доколкото да се осъзнае пълната несъвместимост на тази формула с посочената ситуация в романа.

Сватбата и смъртта могат да се обединят в границите на един обред във фолклорната практика в случай, че един от двата елемента в тази двойка присъства не реално, а идеално, символично. Смъртта може да присъства символично като семантически белег на момента на раздялата в сватбения обред; обратно — сватбата може да присъства символично-компенсаторно в погребалния обред, извършен над починалия момък или девойка. Нито смъртта в първия случай, нито сватбата във втория случай имат реално съдържание — раздавайки дарове „като на сватба“, майката на починалата девойка естествено съзнава условността на извършваните действия, символичността на ритуала, извършващ се във времето и пространството на друга символичност, на друг реално протичащ прагматично ориентиран ритуал. Реална смърт не може да се съедини с реална сватба; тяхното „бракосъчетание“ — да използваме употребения вече термин — е противоестествено и безнравствено в представите на народа — достатъчно е да се припомним ограниченията и въздържанията в посока към сватбения обред в слушайте на смърт.

Точно такова незаконно бракосъчетание на сватба и смърт се извършва в романа „Хоро“ — старата Карабелъова реално умира, докато над главата ѝ на втория етаж в сватбения салон реално протича сватбата на внучката ѝ. Неестествеността на това съвпадение в представите на народа е ясно изразено в реплика на слугинята: „— Божа проклетия — иоох, сватба и опело в един ден!“ Смъртта на старата Карабелъова е събитие, извършващо се извън обредното време и пространство, чуждо, външно спрямо сватбения обред, то не само че не е склонно да се интегрира в него, но се представя като внасящ дисхармония, враждебен акт, заплашващ органиката и смисъла на обряда, подобно на заплашващата вредоносна сила, която се излъчва (според древните представи) от тялото на покойника.

Дотук става дума за неща, които все още не характеризират самия сватбен ритуал в „Хоро“ — спряхме вниманието върху семантиката на кумовия тост и върху събитие, кореспондиращо с обряда, влизащо в напрежение с него, но оставащо извън него. Според Р. Иванова „достатъчно е един от съставлящите компоненти да е в противоречие с традицията, за да се обезсмисли обредът, да се превърне той от израз на прекрасното в безобразно“⁴¹. Сватбеният обред в „Хоро“ според общото мнение на критиците е безобразен, нещо повече — той е ужасен. Необходимо е следователно да се разбере как се осъществява той в романа и в какво се изразява неговата деградация и извращение.

Поначало може най-общо да се каже, че в романа дълбоко е разстроена социално-приобщаващата функция на ритуала, неговата насоченост „към битието на цялата общност“, „идентификацията с даден човешки колектив“⁴². Фабулата, предшестваща и мотивираща сватбата в романа, е накратко такава: околийският началник на полицията изнасилва хубава девойка от видно семейство и след като е съдействувал за убийството на брат ѝ по време на септемврийските погроми от 1923 година се оженва за нея, за да заграби богатствата ѝ. Тази предистория вече предопределя невъзможността сватбата да протече в руслото на народното празненство, да изпълни социално-приобщаващата си роля, защото предварително разрушава канонизираните от традицията роли и функции на обредните лица и обезсмисля цялата схема и символика на сватбения ритуал. За фолклорна сватба в романа няма място, тя е невъзможна и фактически такава сватба не се извършва; коментарите на критиката са съсредоточени върху изтъкване на предисторията, затормозяваща протичането на народния обред, с цялата ѝ нравствена и социално-политическа проблематика, а не върху самото описание на онова, което става на сватбената трапеза у Карабелъови. А то, както ще се убедим, дава благодарен материал за описание, пренасяйки драматизма върху наглед малко значеща, неконфликтна плоскост.

За фолклорна сватба в романа няма място по още една елементарна причина — тя е сватба от градски тип, семейството на момата е от провинциалния „елит“ — родителите ѝ са тъгували с тютюн, и наредбата на салона говори за вкуса и самочувствието на замогналия се градски еснаф — с виенското консолно огледало, с полилея за предстоящото в града електрическо осветление и дори... рояла.

Как тогава се получава непоколебимото усещане за така плътното присъствие на народния бит и народната култура в романа, и в частност усещането, че се руши не друго, а „идиличният селски празник“, че тъкмо фолклорната сватба трябва да бъде прототип и образец на сватбата с виенското консолно огледало и рояла? Дотолюкова сме свикнали с този прототип, че посоченият градски аксесоар на обстановката почти не се задържа в паметта ни, ангажирана с фиксирането на други опорни точки на материалната среда и битови реалии.

Е. Каранфилов подхвърля интересната мисъл, че „В „Хоро“ сякаш „септемврийската сватба“ на Фурнаджиев звучи с обратен ритъм (разр. м., Р. К.)“⁴³. Обстойният анализ на „правия ритъм“ на Фурнаджиевата сватба е, разбира се, изкушаваща задача; на това място може най-общо да се каже, че тя протича в духа на народните традиции, в нея бракосъчетанието на

⁴¹ Иванова, Р. Естетика на обредния процес. — В: Литературознание и фолклористика. Сборник в чест на 70-годишнината на акад. Петър Динев. С., 1983, с. 424.

⁴² Живков, Т. Ив. Обредност и обредно изкуство. — В: Обреди и обреден фолклор. С., 1981, с. 21, 14.

⁴³ Каранфилов, Е. Къравото „Хоро“ на Антон Страшимиров. — Литературен фронт, 1979, бр. 38.

сватба и смърт е органично, то отвежда към космическия акт на сътворението и вечното обновление, към жизнеутвърждаващата митология, която гарантира неокончателността на смъртта, чрез ликуващото сливане на реките от кръв, течащи в черни корита край лирическият субект с веселието и радостта, западала в недрата на земята, гарантирайки с това неунищожимостта на революцията⁴⁴.

В „Хоро“ ритъмът на сватбата е обратен. Нека се опитаме да „терминологизираме“, да експлицираме смисъла на тази дума, да разширим обема ѝ, условно казано, за да изтригнем реалното инструментално значение, каквото тя безспорно има (вече стана дума за „неосвободената енергия“ на редица образни формулировки). Наблюденията върху тоста на кума и смъртта на бабата показва действието на един и същ механизъм, който има пряко отношение към по-нататъшното изследване: привидно сближаване с фолклорната традиция, за да стане разрывът с нея още по-драстичен, отдалечаването от нея — полярно. Събития и максими се маскираха като фолклорни или се опитваха да имитират обредни ситуации, за да бъдат незабавно демаскирани, маските им, с жест на гротесково издевателство — смъкнати.

Фолклорната сватба в романа „Хоро“ присъствува в обрънат, отрицателно маркиран вид, или, другояче казано, „минус-присъствува“ във формата на действия, които нямат обреден характер, но възбуждат асоциативно действия от сватбения ритуал, които отричат, извършвайки се по обратна схема и приемайки противоположен смисъл и функция. *Обрънатото изображение на обряда се оглежда, така да се каже, в отделни участъци пространството, в които се извършва интензивно семиотизиране на вещи и действия.* Съединяването на тези участъци образува „анти-пространството“ на фолклорната сватба в неразчлененото и обредно неоформено пространство на градската сватба.

Изследването на „островчетата“ на това фолклорно пространство е задача на по-нататъшното изложение. Трябва предварително да се каже, че те се открояват ненатрапливо, очертаването на техните граници има характера на декодиране и във всеки конкретен случай хипотетичен характер, толкова повече, че в случая е налице т. нар. „женитба на къща“ — когато сватбата става в дома на момата, защото тя е единствена наследница на имотите и „ако отиде в друга задруга, тая къща се затрива“, та много от обичайните сватбени обреди изобщо не се извършват⁴⁵. Независимо от това системността, с която се символизируют в преобърнат вид елементи на фолклорната сватба в цялостния ѝ репертоар е толкова определена и настойчива, че рискът от отделните хипотези многократно намалява и съответно достоверността им нараства при сумирането им в обща хипотеза.

И така — нека се движим в хронологически порядък. Научаваме съвсем лавинично (впрочем лаконоизъмът, недоизказаността, недоописаността е изобщо принцип на цялото изложение), че кметшата е участвувала в сватуването; научаваме, от друга страна, че пак кметшата след започването на „сечта“, когато залавят Сашко Карабелов, брат на невестата, с отишла в околийското управление при началника на полицията (бъдещия жених) с наниз пендари, брилян-

⁴⁴ Че в „Хоро“ този образ на сватбата като символ на революцията е полемично отречен, унижен, пародизиран, става ясно от проницания вътрешен монолог на „Анархиста“, тъкмо от когото би трябвало да се очаква приемането на този образ: „Ще отнемат господството на царе, папи, патриарси... ще съкрушат милитаризма... А тръгнали с голи ръце, даже без парче хляб, като на сватба...“ Тук между другото прицел на полемиката е не само Фурнаджиев, но и Ботев с цитатното възпроизвеждане на стих от „Моята молитва“: „Не ти, който си помазал // царе, папи, патриарси.“

⁴⁵ Маринов, Д. Избрани произведения. Т. II. С., 1984, с. 476.

тени обици, пръстени и други скъпоценности, за да откупи живота на заловения. Между сватуването (за което така и не научаваме как е станало) и посещението в околийското управление на полицията, разбира се, няма връзка. Но и двете събития се извършват с участието на едно и също лице в едно и също време — в предсватбения период; при това първото от тях има обреден характер. При това положение не е трудно асоциативно да се възбудят „обредните потенцици“, така да се каже, и на второто събитие. Известно е, че на годеща, предшествуващ народната сватба, от страна на момковите пратеници се поднася подарък за момата или „нишан“, състоящ се от „монетни и метални накити (наиз от златни монети, златни или сребърни монети, гerdани, гривни, пръстени, пафти и други подобни)“⁴⁶. Скъпоценностите, които кметшата отнася преди сватбата, несъмнено възбуждат асоциации с „нишана“, само че в драстично противоречие с обичая, в дадения случай той се изпраща не от името на момъка за момата, както е прието, а обратно — занася се на момъка на крака и му се предава лично.

Това събитие е двузачно, защото „реминисцира“ и друг елемент на сватбената обредност. Известно е, че завладяването на „чуждото, женско“ пространство от страна на момъка в народната сватба е свързано с преодоляването на различни препятствия, между които са различните видове откупи. След като сватбеното шествие стигне моминия дом, сватовите насилват вратите да влезнат, но момините роднини улавят кума, свекъра и свекървата, държат ги и искат откуп. След посрещането на сватовите невестата се заключава в стаята си и младоженецът трябва да плати откуп, за да влезе при нея. Откупува се от кума и сватбеното дървце — специално украсен клон от плодно дърво или връх на бор; откупува се от заложенника, който е в родствени отношения с младоженеца, и обредния сватбен петел⁴⁷. В посочения вече епизод на „Хоро“ също има откуп, само че всичко става наопаки — представител на семейството на момата отива при бъдещия младоженец, за да откупи не друго, а... братата на невестата. При това очевидно неслучайно откупът се занася в стаята, където на „окъсания кожен диван“ момата е била изнасилена, т. е. където с отнемането на девствеността е бил завладян „оня сакрален център на пространството, третирано като „чужда женска“ територия“⁴⁸, който е кулминационен момент във фолклорната сватба и е цел и смисъл на всички откупи. Инверсията спрямо фолклорната обредност се състои в това, че целта на откупа в случая е не завладяването на чуждото женско пространство от страна на момъка, а обратно — отвоюване от страна на моминото семейство на част от вече загубеното свое пространство.

Съществува още един епизод в романа, насочващ към обредното сватбено откупуване, преобръщащ го поразително, гротесково. При тръгването от дома в Северозападна България тъщата „ще седне на ковчега с дарта, а момъкът ще се приближи до нея, ще ѝ скине *петелките* (конци, с които се връзва огърлято на ризата) и ще ѝ спусне в пазвата ѝ откуп за дарта“⁴⁹. В „Хоро“ зетят, полицейският началник, също бърка в пазвата и разкъсва дрехата на починалата си тъща, само че далеч от намерението да пусне в нея пари. „Отмести той отново трупа (главата висна от одъра) и затършува наново — треперещ, жаден. Но нямаше нито един-единчък златен пендар.“ „Сотир... се досети, че украшенията можеше да са пришити в самите дрехи на Карабелица. Умиращите винаги

⁴⁶ Иванова, Р. Българската фолклорна сватба. С., 1984, с. 36.

⁴⁷ Тези моменти от сватбения обред са подробно описани от Р. Иванова в цит. съч., 90—104.

⁴⁸ Иванова, Р. Цит. съч., с. 153.

⁴⁹ Маринов, Д. Цит. съч., с. 431.

се мъчат да отнесат всичко със себе си.“ И запила пак треперещ, жаден. Разкъса старешката антерия.“

Задължителен елемент на раздялата при напускане на бащиния дом е „опрошаването“ на момата, родителската благословия. „Става сега бащата на момата и отива при ковчега, за да опрости дъщеря си.“ Той се кръсти и благославя: „Да си проста, синко! Да си проста и благословена! Да ви даде господ живот и здраве; дето стъпите — сребро, що пофанете — злато!“⁵⁰ Благословиите при раздялата съдържат пожелания за бекет, здраве, плодородие, в тях щедро и разточително се излива сякаш рога на изобилието. Особено силно е подчертан моментът на оплождането, възпроизвеждането на рода: „Да се плодят като пшеница в полето, като рибите в морето“⁵¹.

В романа „Хоро“ момата не се стига да отпътува за дома на младоженеца (сватбата се състои в собствения ѝ дом). Показателно е обаче, че се появява моментът, който е функционално съответен на отделянето от родния дом — смъртната агония на старата Карабелюва, смъртта като отделяне на индивида от света на живите. По-интересно е обаче, че непосредствено преди това отделяне, преди да издъхне, бабата на младоженката изрича не друго, а... антиблагословия, клетва. Всички са се надвесили над нея и чакат да чуят има ли старата някъде скрити пари. И тогава: „Старицата изви гаснещо око към всички, спря го на внучката си и раззина уста: — Се-ме-то ви да-да-из-с-с-съхне.“ Това не е просто клетва, а по своята семантика именно анти-благословия, и то сватбена анти-благословия, отричаща плодородието и продължението на живота, обричаща го на пресъхване и използваща познатата растителна символика на сватбената благословия — семето! При това динамичният контраст между гаснещото око и раззиналата се уста придава на съкащото слово, излизащо от нея, някакво самодвижение и „отвъдна“ магическа сила, сакрален ореол.

Преди да се раззинат устата на старицата, в романа зейват вратите на Карабелювия дом. След венчавката в черквата сватбените файтони завиват в спялата уличка, където „В дъното зееха — тържествено открити — стрехестите Карабелюви порти. (...) Сватбата се източи, големите Карабелюви порти се затвориха.“ Широката разтвореност на вратите и безпрепятственото „източване“ на шествието през тях е напълно естествено за една сватба от градски тип. И все пак вратите „зейат“, тяхната отвореност се натрапва, тя е лексикално маркирана. А при отрицателно възбудената обредна система на фолклорната сватба този детайл не може да не актуализира, отричайки го, още един елемент на народния ритуал — церемониалното и забавеното влизане на младоженците след венчавката, серията от обредни действия пред вратите — посрещане с хляб и вино, сваляне на невестата, захранване на младоженците, влизане по платно или конец, обредно мазане на праговете с мед и пр.⁵²

Освен зеенето на портите съществува още един сигнал, въвеждащ в осуетяването на въпросната обредна ситуация. Покатерените по чернищите съседски хлапета посрещат влизащите файтони с възгласа: „— Празник е, сватба-а! Къде си, бабо Карабелице, къде си, чорбаджийке, да поведеш хорото!“

Тъй като сватбата става в дома на момата, подканата, адресирана до тъщата, съответствува всъщност на обредната роля на свекървата при посрещането на сватбеното шествие. Въпросът „Къде си...?“ подсказва значимото

⁵⁰ Маринов, Д. Цит. съч., с. 431.

⁵¹ Арнаудов, М. Очерци по българския фолклор. С., 1968, с. 659.

⁵² Вж. Иванова, Р. Цит. съч., 116—119.

отсъствие (нереализираното очаквано присъствие) на старата Карабелъова при влизането на сватбата и в този смисъл по функция е сходен с подканите от типа на „Отвори порти, момкова мале, // да си улезне сватба голема.“⁵³

Но този въпрос отвежда същевременно и към друга обредна роля на майката в дома. Подвикванията на хлапетата имат характера на издъвка, която се съдържа в обредния смисъл на поканата. Какво хоро трябва да играе Карабелъова? Измежду многото и най-различни хора, свързани със сватбата и нейната подготовка, единственото хоро, в което старата жена—майка на дома има централна роля, е „шареното хоро“, което пак свекървата повежда, след като се установи, че булката е девствена. (Карабелъова не е свекърва, а „пра“-тъща — отново ѝ се натрапва чужда роля, следствие контаминирането на обредните лица, причинено от пространствения стереотип на нормалната сватбена ситуация). Тогава „свекървата от радост се подмладява и старите ѝ кости се разиграват. В тоя случай тя ще тури ризата *чертожна* в едно решето, ще запали трите лосви свещи, с които бе посрещнала сватбата, ще забодее урката заедно и тъй обкръжена ще води хорото и пее, пригласена и от свирките, и от всички жени.“⁵⁴

Именно това хоро като върхов момент на радостта в правилно, нормално протичащия народен обред е предварително обезсмислено поради изнасилването на булката и напомнянето за него има пародийно-развенчаващ смисъл. Всъщност в подвикванията на хлапетата се вплитат няколко самостоятелно протичащи пародийни линии. Карабелъова не може да поведе и без друго ненавременното и безсмислено хоро и по друга елементарна причина: тя лежи, умираща в стаята си, и това, което може най-много да прави, е да „реди“, оплаквайки убития си внук. Но и тук продължава инерцията на пародията обредна ситуация с един извънредно любопитен акцент. Карабелъова реди, като блъска о пода „п р а з е н сахан“. Защо блъска сахан и защо празен? Както и при зеещите врати, празнотата на сахана не остава незабелязана; тя се натрапва на вниманието като странен и немотивирано на пръв поглед уточнен признак на предмета и с тази неяснота и загадъчност подтиква мисълта на читателя към търсенето на възможни символики отвъд прагматиката на ситуацията.

Карабелъова държи в ръката си празен сахан в момента, в който се очаква (според хлапетата) да е пред вратите. От монтирането на тези две представи изниква изкривеният и отречен образ на свекървата, посрещаща на прага невестата с пълно. „Невестата никога не трябва да влиза в новия дом с празни ръце. Затова навсякъде свекървата я посреща до прага на къщата с хляб и вода или вино, които трябва да вземе и внесе в къщи.“⁵⁵ Като се започне от обредното напълване на бъклицата като знак на приемане на сватосването, пълнотата на съдовете е положително маркиран белег, съпровождащ сватбената обредност, символизиращ плодородие, изобилие, живот. Обратно — празнотата означава смърт (срв. изпразването на водата от съдовете в дом, в който има покойник). Удрянето на празния сахан о пода, породено от смъртта, оплакването на убития внук се синхронизира с влизането на сватбата в дома, изискващо пълнота на съдовете и символизиращо живот.

Вече започва да се напипва „обратният ритъм“, започват да се очертават в действително правилата на деградацията — романът „Хоро“ разрушава народната обредност не чрез хаотични деструктивни актове, а по определена логика, логиката на „обратността“ (*à l'envers*), обръщайки наопаки обредните правила,

⁵³ Маринов, Д. Цит. съч., с. 438.

⁵⁴ Маринов, Д. Цит. съч., с. 463.

⁵⁵ Иванова, Р. Цит. съч., с. 119.

изграждайки един антисиметричен образ на народната култура. Това силно напомня карнавалността в тълкуването на М. Бахтин, само че естествено няма нищо общо с нея; „опакостта“ в романа „Хоро“ няма нищо общо с „веселата отнositелност“ на народната празнична култура, за която говори именитият светски автор в известната си книга; обръщанията и развенчаванията в нея са необратими, крайни, нежизнепосраждащи; може дори да се каже, че „опакостта“ в романа „Хоро“ пародира самата народна карнавалност, надявайки нейната маска, карнавализирайки я деструктивно-окончателно, свеждайки я до абсурд.

В романа „Хоро“ се изгражда един своеобразен народен антикосмос и това не е просто метафоричен израз; заложеният в развенчаването на сватбената обредност механизъм продължава да работи, да продуцира анти-правила, възбуждайки и преобръщайки цяло множество обредни системи и култове и изразените чрез тях „форми на оценъчното съзнание“, „моралните, правните, естетическите, религиозните и други форми на това съзнание“⁵⁶. При това продължава да работи и да продуцира анти-правила в същото профанно, а не обредно пространство, т. е. създавайки изкривени анти-образи на идеални, а не реално протичащи в романа обредни действия, разяждайки по този начин подмолно народната култура!

В романа присъствува в обърнат вид култът към мъртвите и старците. Както е известно, съществува поверието, че духовете на умрелите не напускат окончателно света на живите, а осъществяват връзка между него и света на мъртвите, като помагат на колектива, който са напуснали, в овладяването на неусвоени природни стихии и в растежа на посевите, способствуват за увеличаването на плодородието. (Неслучайно у старите германци е съществувал обичаят заедно със семената на полето да се разхвърля пръст от пресен гроб или слама, върху която някой е починал⁵⁷.) От друга страна, „идеята за предците, заемащи сакрална позиция в социума, се е разпростирала и върху живите стари родственици, които също са били обект на почитане, понакога и култово. Чрез старшите живи като правило се е осъществявала връзката между живите и мъртвите.“⁵⁸ „Когато човек премине в преклонна възраст, народната вяра го облича в някаква неприкосновеност. (...) Старецът и бабичката много знаят, оттам е и възречицата: „Всеки старец — znaleц, и всяка баба — врач, т. е. знаят да разказват, да поучават, да лекуват, да разгадават сънища и др. (...) Оттам уважение към старец или старича е един вид религиозно почитание. Когато мине старец, всички, особено жените, ако са седнали, ще му станат на крака; ако влезне в кръчма или друго събрание — всички ще му станат и сторят място; в църква старецът ще бъде начело, на първо място; също така и на трапезата. Някога, когато селяните са се управлявали от своя старейшина, тоя старейшина се избирал от старците в селото и от попа. За всичко, което имало да се присъжда в селото, било случка от граждански или углавен характер — присъждало се от селските старци.“⁵⁹

В романа „Хоро“ старците и мъртвите са обект не на култово почитание, а на малтретиране. Тази инверсия в отношението се извършва не спорадично, а с особена настойчивост, придобива формата на закономерност. Особена почит се очаква да бъде отдавана на дядо Рад, не само заради възрастта му, но защото е и участник в Панагюрското въстание, той е освен това сват, при

⁵⁶ Живков, Т. Ив. Обредност и обредно изкуство. — В: Обреди и обреден фолклор, 1981, с. 15.

⁵⁷ Eliade, M. Op. cit., p. 352.

⁵⁸ Мифы народов мира. Т. II. М., 1982, с. 334.

⁵⁹ Маринов, Д. Избрани произведения. Т. II. 1981, с. 246.

това, оказва се, скръстник на Сашко Карабелъов, убития брат на невестата, така че в образа му са контаминирани черти с обредната роля на кума, който според народния обичай трябва да е скръстник на момъка. Целият този „актив“ на стареца на сватбената трапеза придобива някакво карнавално превъплъщение чрез преобръщане наопаки: дядо Рад е изхвърлен за яката в коридора, бит на два пъти и накрая разстрелян по „погрешка“. Бита е и старата слугиня Марга. Непристойно е държането със старата умираща Карабелъова, а след това е малтретиран трупът ѝ. „Отмести той отново трупа (главата висна от одъра) и затършува наново (...) Трупът можеше съвсем да се хвърли на земята, разбира се. Как? И ще я тачи още! — Сотир посегна.“ С дивашко упоение, отвеждащо — с обратен знак! — към първобитното религиозно почитане на черепите, а след това на маските на предците, е обезобразен трупът на убития комунист Сашко Карабелъов — с одиране на кожата на лицето му, която приема формата на маска („Кожата бе, същинската, с мустачките и веждите ...“). Освен това съществуват алузии за изравяне на труповете и на гаврене с тях. Събраните закуп жени предлагат на зетя-полицейски началник, който търси мъжа на една от тях, убит при Селиолу, да го изрови от гроба и да го бие, та да поумнее; изпращат друг палач, питащ за майката на адвоката Дърленски, да отиде да я търси на гробищата. И в двата случая с глаголните действия („изровете“, „търсете“) не се изразяват, ако употребим лингвистичния термин, „илокутивни“ речеви актове, подбуждащи към реално изпълнение на означените действия. Полицейският началник няма да изрови трупа на убития, за да го бие, нито пък неговият колега, запасният майор, ще отиде да търси майката на гробищата. Посочените действия са абсурдни, подканата те да бъдат извършени е форма на гротескова ирония, своего рода „черен хумор“ на доведените до отчаяние жени. И все пак независимо от нереализирането на посочените действия чрез тях се преобръща мимоходом един посмъртен обред от миналото — разкопаването на гробовете на три, пет или седем години в някои краища на България. „На тези, които „земята е приела“, т. е. разложили са се, измиват костите с вино, оплакват ги. Главите им оставят да престоят една нощ в черквата (...) На другия ден става масовото погребение на всички. Смятат, че след разкопаването е действителното, истинското погребение.“⁶⁰

И така — побой над старци, лишаване от „имунитета“ им на обредни лица, оставяне на умиращи възрастни хора, ограбване на труповете, изравяне (съвсем не освещаващо!) на труповете, обезобразяване на труповете. Наистина смайващо е това систематично рушене на култа на мъртвите и старците, с настойчивост, достигаща до някаква обсеся. Смайващо, още повече, съпоставено с преклонението — почти култово — към предците във Фурнаджиевата „Сватба“, където:

дълбоко, дълбоко бий тъмната радост в земята запалена
и в скъпите кости на моите буйни деди.

Аз тръгнах по пътя да ходя, да каня за сватбата
и вас мои родни, умрели и тъмни бащи,

И вярвам, и вярвам, че вие днес благославяте.

В „Хоро“ няма свети гробове, скъпи кости, няма прадеди и минало, което трябва да се тачи, няма история. В желанието повторно да бъде „заклан“

⁶⁰ Кауфман, Д. Оплаквания на покойници в България. — В: Обреди и обреден фолклор. С., 1981, с. 275.

участникът в Балканската война (паднал при Селиолу) и в разстрелването на панагюрца дядо Рад е разстреляно, както точно отбелязва Е. Каранфилов, „най-хубавото от миналото: героизма от Априлското въстание и от Балканската война“⁶¹. Драстичното изтриване на родовата памет е намерило сентенционен израз в едно от лирико-публицистичните отклонения в романа, потресаващо с дълбочината на трагизма си: „Измислица е, всичко е измислица. И нямат легенди вековете: всяко поколение е съчинявало само за себе си и нищо не се е предавало от минало за бъдеще. Даже надали е имало минало. И не ще има бъдеще. Нищо не е имало и нищо не ще има: мърсете, колкото искате — дедите не ще чуят и внуците не ще се червят.“

Приключвайки с култа към предците, нека насочим вниманието си с придобитото вече „обредно зрение“ към следната ситуация: седемнадесет души мирни жители на града, между които жени и старци, са разстреляни и натрупани накуп; заповядано е жените, близки на убитите, да се приближават, една по една, и да ги заплюват. Тази известна сцена е била анализирана като пример за извратената жестокост на палачите на народа. Но в нея има и нещо друго, което не е било забелязано от критиците: тази сцена представлява всъщност извършване и на определен тип народна обредност. Сигнал за това е трикратното свързване на купа убити с думата „грамада“. Ако в първия случай употребата ѝ на троп-хипербола е ясно изразена, във втория вече тя е оголена, откъсната и независима от изходния термин: „всички пристъпиха към грамадата“. Защо именно грамада? Каква е тази грамада? Ритуалният характер на замисленото от фашистите действие смътно се усеща; думата „грамада“ подхвърля ключ за неговото дешифриране, препращайки към едноименния народен обред.

„Изденици, злосторници, крадци, предатели и прелюбодейци народът другояче като не може да накаже, той ги проклева, и за поука на бъдното поколение им издига грамади от камъни край село, на кръстопът или друго видно място, които се уголемяват от нахвърляните камъни на минавачи.“⁶² При това едно уточняване, което в случая е важно: „Народът не е можал да се помири с идеята, че е допустимо престъпника да остане ненаказан, а щ о т о е някой властен подтисник.“⁶³ Значи по същество грамадата представлява народно обредно съдопроизводство, компенсиращо недостъпността на официалните съдилища на властниците. Другото название на грамадите „натемни“ извежда етимологически към гръцкия термин от каноническото право — „анатемата“ и насочва към смисъла на наказанието — о т л ъ ч в а н е на виновния от селската община чрез проклетие, символично изгонване, „екс-комуникация“ чрез магическото действие на словото. Под водачеството на селския поп народът е отивал най-напред в черквата, където е била прочитана молитва, след това множеството се е отправяло към някой „разкръс“ (кръстопът), където всички са започвали да хвърлят камъни на едно и също място, повтаряйки „проклет да е“. „Завчас купчината порасвала и се обръщала на грамада.“⁶⁴

Нека се върнем към посочената сцена в „Хоро“. Съществува „грамада“ от тела; всяка от жените трябва да се приближи и вместо да хвърли камък, трябва да плюе — жестово плюенето съответствува на хвърлянето на камък с основното си обредно предназначение — увеличаване на грамадата. (Интересно

⁶¹ Каранфилов, Е. Кървавото „Хоро“ на Антон Страшимиров. — Лит. фронт, 1979, бр. 38.

⁶² Стоилов, А. Грамада. — Периодическо списание, т. 33, с. 398.

⁶³ Бобчев, Ст. Българско обичайно съдебно право. — Сборник на народни умотворения и народопис, т. 23, 1917, с. 99.

⁶⁴ Бобчев, Ст. Цит. съч., с. 99.

с, че у най-различни народи — от немци до хотентоти — е отбелязвана практиката камъкът да се н а п л ю в а, преди да се хвърли⁶⁵. Ритуалният смисъл на действието е същият — отлъчване чрез проклетие („—Проклетие и хракки за родоотстъпниците за вечни времена!“). Оттук нататък започва обръщането. Грамадата е образувана от човешки тела. Те са обект — от плът и кръв — на проклятието (върху тях плюят) и едновременно с това — инструмент на проклятието (в символичния смисъл на народния обред — образуват грамада!). Този парадокс се задълбочава от обстоятелството, че трябва да се оплюват телата на най-близки хора. Противоречието може да се снее чрез създаването на ново, не по-малко парадоксално противоречие — пренасочването на проклятието извън очертанията на грамадата — ако се приеме, че, оплювайки своите близки, жените фактически издигат грамада на своята ненавист и проклетие срещу фашизма. Това вторично преобръщане обаче не се осъществява, защото изрично е казано, че плюят само фашистите. („...Плюеха. Камшици подкараха и жените. Още малко — ще почнат и те. Но...“ Тук се появява „но“-то, което изиграва Капанката със своя безумен танц в самия край на романа. Какъв е резултатът от осуетяването на замисления от фашистите ритуал? Преди всичко налага се от само себе си инверсията: многото са там на грамадата, оплювани с а м о от трима — началника на гарнизона, кмета и прокурора. Че авторът е искал да остави тримата н а с а м е с р е щ у в с и ч к и, че е разчитал на този контраст, подсказва задълбочаването на хиперболата, съдържаща се в самата дума „грамада“: „И се разрасна грамадата от трупове — възцари се в бялата нощ. Страшно, до полула страшно!“

И така — грамадата се превръща в анти-грамада по отношение на народния обред: не общината отлъчва ненаказания „властник“ от себе си, а шепата властници се опитват да отлъчват общината, а чрез хиперболизирания образ на израсналата грамада — символично и целия етнос от себе си. Но по силата на една елементарна логика при едно такова съотношение ролите се разменят — отлъчването рекушира върху отлъчващите, грамадата ги отлъчва от себе си — с грозната си, страховита мощ; хракките и проклятията се изсипват върху тях. Така че в нова и окончателна версия все пак се реализира двойното преобръщане на обреда...

4.

В литературознанието съществува тезата, че определени писатели са способни интуитивно да проникват в дълбинни пластове на архаичното съзнание на народа. Твърди се например, че „произведенията на Гогол могат да служат като основа за реконструиране на митологическите вярвания на славяните, отнасящи се към най-дълбоката древност, разбира се, неизвестни на равнището на Гоголевото самосъзнание“⁶⁶; доказва се, върху материал от „Престъпление и наказание“, че у Достоевски романната структура се изгражда в съответствие с определени универсални митопоетически схеми⁶⁷. Страшними

⁶⁵ Стоилов, А. Цит. съч., с. 407, 410.

⁶⁶ Лотман, Ю. Гоголь и соотнесение „смеховой“ культуры“ с комическим и серьезным в русской национальной традиции. — В: Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974, с. 132. Срв. още Иванов, В. В. Об одном параллели к Гоголевскому „Вию“ — Труды по знаковым системам, вып. V, 1971; В. В. Иванов. Категория „видимого“ и „невидимого“ в тексте: еще раз о восточно-славянских параллелях к Гоголевскому „Вию“. — Structure of Texts and Semiotics of Culture. Mouton, 1973.

⁶⁷ Голпоров, В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления. — В: Structure of Texts and Semiotics of Culture. Mouton, 1975.

ровото боравене с фолклорно-ритуални схеми може да получи твърде любопитна интерпретация в светлината на подобни прецеденти.

Известно е, че авторът на „Хоро“ е изтъкнат народовед, преброял страната с подчертан интерес и усет към старинното, архаичното в народната култура⁶⁸, със свои оригинални схващания за етническият състав и народопсихологията на българина, с именно „реставраторски“ от тази гледна точка подход към историята⁶⁹. Стана вече ясно, че Страшимиров деконструира ритуално-фолклорната система в собствените ѝ форми, изграждайки срещу всяка нейна форма нейния обратен двойник. Логиката на това дистанциране и още по-точно — „разрив чрез приближаване“ може да доведе и, както ще се убедим, довежда до още една последна крачка — възбуждане и съответно деконструиране на едно архаично ядро на народната обредност, отнасяща се към предхристиянския период и отиваща в някои случаи дълбоко назад във времето към родовообщинния строй. Мощната интуиция на писателя реставрира, така да се каже, със същата провокативна цел, както в досега разгледаните случаи и ритуални форми, изчезнали и несъществуващи в обредната практика на българския народ от цели столетия, за да стигне до самото дъно на деструкцията, да отсече в самия корен народната обредност.

И така — в романа се появяват реминисценции на обредно изгаряне на труповете, хранене с труповете, обреден танц около труповете. Към това ядро може да се отнесе по признака „отдалеченост“ амбивалентният унищожавашо-възраждащ смисъл на клетвата, която в съвременното си превъплъщение отдавна се е откъснала от втория смислов център.

От разкритите в различни части на България акрополи може да се съди, че през периода от VIII до X век в погребалната практика в българската държава е преобладавал езическият славянски обред трупоиизгаряне, който постепенно е изживявал преход към християнския обред трупополагане⁷⁰. „Умрелите преди са били тясно свързани с амбивалентната стихия на огъня, асоцииран както със смъртта, така и с живота, намиращ се на границата между природата и културата; при това не само с природния, подземен огън, но и с домашния (срв. различните табуирания, свързани с огнището и насочени към това да не се отблъснат предците; контактите с тях чрез огън, например у мариийците, мордвите, удмуртите, народите на Африка; самият жертвен огън в ритуала и трупоиизгарянето при погребение).“⁷¹ У нас следи от тази погребална практика могат да се открият в т. нар. „опалване“ на гробовете⁷².

Християнската църква е забранила трупоиизгарянето, защото според християнския антропогонен мит човек е произлязъл от пръстта и в пръстта ще се върне (Битие, 3:19). Изоставянето на по-стария погребален обред (трупоиизгарянето) е довело и до неговото ценно преосмисляне: изгарянето на еретиците от инквизицията е означавало и посмъртно отлъчване на виновните от пастовото; чрез лишаване от нормален погребален обред те са се лишавали и от задгробен живот. Апотропейната (пречистваща) сила на огъня е била прео-

⁶⁸ Показателно е например силното впечатление, което е произвел върху писателя разказът за прогонването на змей във Видинско — по собствените му думи „езически обряд със страници заклинания“ — дал подтик за написването на новелата „Змей“.

⁶⁹ Вж. например тълкуването му на речта „Цар Асен преди битката с византийците при Амфиполи“ в „Нашия народ“.

⁷⁰ Станчев, Ст. Старобългарската култура през VIII—X век. Кратка археологическа характеристика. — Трудове на Висшия педагогически институт „Братя Кирил и Методий“, т. I, 3, С., 1964, 33—34.

⁷¹ Мифы народов мира. Т. II. М., 1982, с. 334.

⁷² Генчев, Ст. Към проучването на различията между обичаите при погребение от двете страни на ятовата граница. — Известия на Етнографския институт и музей, кн. XI, С., 1968, с. 188.

смислена като деструктивна стихия, едновременно отнемаща живота и — в буквалния смисъл — разрушаваща канонизирания погребален обред, извършваща над осъдения акт на оскверняване.

На едно място в романа „Хоро“ се появява вариант на оскверняване на мъртвите, съединяващ плуенето с изгарянето: „Хм, желаси да превъзпиташ народа — добре! Настели утре трупове сред пазаря, полей ги с газ и нека се извърви градът: да плюят! А после — запали! Да горят! Да горят дни и нощи — за приказ и помен.“ Да забележим, че предложеният ритуал кореспондира направо с предхристиянския погребален обред и без посредничеството на инквизицията (защото не става дума за умъртвяване чрез изгаряне) само че, както вече стана ясно, за да лиши този обред от съдържание и да го превърне в неговото противоположно, да стане знак за деритуализация, знак за минус-погребение.

Митопоетическото съзнание на човека е изграждало своята картина на света в термините на различни кодове; един от тях е хранителният код. Принадлежките първоначално към природата, в смисъл на готово придобита, храната по-късно е придобила свойството на продукт на културата, явявайки се с това медиатор между двата члена на основната опозиция „природа—култура“⁷³. Употребата на човешко месо през епохата на палеолита заема нисше място в йерархията на хранителните режими, отнасяйки се към първия член на опозицията⁷⁴. Ритуалният канибализъм — в случаите, когато поглъщането на човешко месо не е било предизвикано от непосредствена необходимост от задоволяване на глада, се обяснява с т. нар. хомеопатическа магия — вярата, че заедно с физическото поглъщане на покойника се придобиват и неговите положителни нравствени и физически качества — например храброст, мъдрост, сила, ловкост, локализирани в определени части на тялото. Дж. Фрейзър привежда многобройни примери, „каталогизирайки“ добродетелите, съдържащи се в кръвта и отделни органи — сърцето, черния дроб, мозъка и пр. Пак той посочва, че с тази цел „овладяване на качества“ са били изядани преди всичко убитите врагове⁷⁵. Описвайки начина, по който на Адмиралтейските острови се използват за ритуално вкушане елементи на разлагащи се трупове, В. Проп нарича обичая отгатителен⁷⁶. Тази констатация е несъмнено вярна, както е вярно и другото — наличието на здрав смисъл и целесъобразност от гледна точка на примитивното съзнание.

С разпространяването на забраната върху канибализма започва все по-честото му отнасяне към нисшия свят на чудовищата-людоеди, великани, вещици и др.⁷⁷

В романа „Хоро“ е налице обширно метафорично пространство на животинското ядене като израз на жестокостта, „зверската“ природа на фашизма: „Долната му челюст изтрака“; „Зъбите му изтракаха пак“; „Струпа се глупница“; „—Ще кажете — вашата — всичко ще кажете: из-я-дох ви!“; „Ставай, из-я-дох те!“; „Полковникът го сгриза с очи“; „запали се цигара и се осветиха две вълчи сиви очи“; „Звяр е кметът!“; „Бийте ни, избивайте ни, кръволоци, кръволоци!“; „Той и сега би изхапал момиченцето — момиченцето на перачката — „Кучешка намяра, кучешка“; „—Ама д-ръ-ъж се, Събче, жа ни рѣфат тия кучета пак тая нощ“; „—Впиха се в мен като вампири“; „Сама им отишла — да проси милост от хени“.

⁷³ Мифы народов мира. Т. I. М., 1980, с. 427.

⁷⁴ Мифы... с. 620.

⁷⁵ Фрейзър, Дж. Золотая ветвь. М., 1980, с. 552.

⁷⁶ Проп, В. Я. Мотив чудесного рождения. — В: Проп, В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 225.

⁷⁷ Мифы... Т. I, с. 620.

Появява се обаче момент, когато тези „ръфания“, „хапания“, „разкъсвания“ на тялото на народа придобиват сякаш стремежа да се материализират, да овеществят метафоричния си смисъл. Това материализиране на метафорите от „ядивното“ семантично поле се извършва в такава шокираща форма, че изисква по-специален коментар. На „люлеещата се от смях“ сватбена маса сред кръстосаните, понякога анонимно подхвърляни реплики, пьстростилни и блудкави, се появява мъдруването на кмета: „— Забъркахме се-е. Забърка се целият свят, казвам ви аз. А шом е така, както е, еж и пий. Еж и пий — и не знам какво още. И едно и половина отгоре.“ Тази гастрономическа философия все още не може да впечатли особено читателя. Впечатляваща е обаче реакцията на тази реплика сред присъстващите, която заслужава да бъде проследена дословно. „Ячо, прокурорът се закикоти. (. . .) — Пр-ки-ки-ки! Бързай, бай Нако, тичай край Марица, девета разкладка е тамока, пр-ки-ки-ки! Еж и пий и не знам какво още, пр-ки-ки-ки! Масата онемя. Полковникът засука мустак. „— Намери го. . . де у бай Нако сърце да слезе сега край Марица, макар мястото му да е там. . . Прокурорът заподскача още по-весело: — При-ки-ки-ки! Свои ти бяха, управител им беше, тичай сега — при-ки-ки-ки! Тичай, помана е тамока — и няма кой да им списва вестник — пр-ки-ки-ки!“

На дъното на Марица, както научаваме малко преди тази сцена, според слугинята Марга трябва да бъде търсен убитият Сашко Карабелъов. Сега в репликата на прокурора разбираме, че някъде край Марица има помана (панихида), и то очевидно не за един човек („девета разкладка е тамока“). Така почти неизбежно, по околел път се въвежда locus'a на кланетата и на смъртта, пространството на убитите септемврици. Да забележим нещо интересно — бай Нако трябва да слезе край Марица. Посоката на това движение е надолу и тя директно отвежда към реката като елемент на сакралната митологическа топография, „вход в подземното царство“, „граница между този и долния свят“, пространство, през което преминават душите на мъртвите⁷⁸. Нека не се опитваме да гадаем, какво е това „нещо отгоре“, което бай Нако би правил и което така размива прокурора. Едно е несъмнено — подканата е той да слезе при Марица, за да яде и пие, и то до насита, до преяждане и препиване. Че там има помана, в която той вероятно би взел участие, разбираме едва във втората реплика. Във всеки случай в първата реплика ролята му е съвсем недвусмислена: там са трупите, непогребани, като този на Сашко Карабелъов, и фактически за тях се отнася бележката за деветата разкладка! В това се състои остроумието на фашиста — ако не беше тази алюзия, едва ли смехът му би бил толкова неудържим. Да забележим и нещо типично в Страшимиров стил: как се смесват, взаимно пародирайки се, различните форми на хранителния код — военният порцион, поминалното ядене⁷⁹ и канибализмът. Отново ни лъхва нещо древно, праисторическо, канибализмът, и то в регистриран в практиката прототип — например обичая да се изпива жлъчката на току-що екзекутирани разбойници за придобиване на смелост⁸⁰. И отново ни лъхва „гнилостта“ на Страшимировата деструкция — пародиран и лишен от магическата си функция, пренесен върху плоскостта на съвременните изживявания и представи, първобитният ритуал оголва рязко грубата си, физиологическа природа, става наистина — ако използваме термина на Проп — отвратителен. . .

⁷⁸ Мифы. . . Т. II, с. 376.

⁷⁹ Поминалното ядене и пиене е самостоятелно пародирано на друго място в романа, когато двамата общари Капанови, баща и син, решават да използват ритуала като текст да се напият „за лека пръст на чорбаджията“.

⁸⁰ Фрезер, Дж. Цит. съч., с. 552.

Извънредно интересен е въпросът за присъствието на финалното хоро, превърнало се в емблема и дало заглавие на романа. Хипнозата на тази емблематичност е толкова голяма, а Страшимировите премълчавания, двусмислици и паузи (както и загатванията му) толкова спонтанни, че се коментира експресивността, силата, буйството и пр., т. е. характерът на хорото, като неговото съществуване се приема за даденост. Нека поясня — става дума за хорото именно като хоро, като колективен танц, без което свойство то престава да бъде хоро, губи своята *differentia specifica*. Приема се, че танцът на Капанката е нещо като кулминативен момент в хорото, появяващ се на неговия фон. „Остава само фантастичният образ на хорото.“⁸¹ „И накрая жените от хорото (най-вече Капанката), в които бушува някаква извечна, ненадломима, мрачно-светла и възбращаща стихия.“⁸² „Това хоро на унеса, в което палачи и жертви играят като несвестни.“⁸³ Инерцията на „пресуппозирания“ образ на колективния народен танц мълчаливо поставя множественото число в палачи и жертви, въвежда несъществуващото обкръжение от жени около Капанката. Всъщност хоро, строго погледнато, в романа няма.

Нека не се смята за дребнав въпросът има ли други играещи освен Капанката. Лъчът на изследователите осветлява нейното ярко, атрактивно присъствие и оставя в сянката на подразбирането, на недоизясненото, фоново участие присъствието на другите. Въпросът за това присъствие е важен, защото става дума за още едно — едно от последните и най-драматични в романа — нарушавания — преобръщания — този път на хорото, в неговата най-дълбинна семантика. И така: образът на хорото наистина е „фантастичен“, но не в смисъла, който има предвид авторката на цитираната статия, а просто поради това, че то не може да се осъществи. Едно от огромните, може би най-голямото идейно-художествено завоевание на Страшимиров се състои тъкмо в това — да покаже деградацията, разпадането на хорото — „идиличния селски празник“ в максималния обем на символните му внушения. Спомняме си, че романът започва с осуетеното и пародирано сватбено хоро („Къде си, бабо Карабелице, къде си, чорбаджийке, да поведеш хорото!“). Финалът на романа означава окончателно разрешаване смисъла на надвисналата в началото замявка-предзнаменование.

Нека се опитаме да реконструираме онзи прототип, който реално стои зад замисления по „сценария“ на фашистите танц. Една от елипсите в Страшимировия повествователен стил се проявява в това, че писателят никъде не е посочил пространствено ориентиране на танца спрямо трупите на убитите. Критиците обаче единодушно и безпогрешно схващат, че трябва да се играе около тях: „Върховна сцена (...) е хорото в края на книгата, където жените са принудени да играят около труповете на мъжете.“⁸⁴ „Това хоро, на което са се хванали убиецът и майката на убитите около грамадата трупове...“ В такива случаи зароботва, така да се каже, архетипната интуиция на критиците — възбужда се архетипът на сакралния кръгов танц.

Обграждането на нещо го превръща в представите на древните символично в център, т. е. в креативен фокус, източник на енергия и сила, а обграденото по този начин пространство се извежда от масата на хаоса и се превръща в организирано „космическо“ пространство⁸⁵. Чрез танц са били

⁸¹ Донева, Д. „Хоро“ — първият модерен роман в българската литература. — Родна реч, 1972, кн. 9, с. 30.

⁸² Правчанов, С. Евангелие на ненавистта. По страниците на романа „Хоро“. С., 1978, с. 99.

⁸³ Николов, М. Антон Страшимиров. Монографичен очерк. С., 1965, с. 146.

⁸⁴ Пак там, с. 145.

⁸⁵ Eliade, M. Patterns in Comparative Religion. New York, 1958, p. 371.

били обграждани сакрални предмети — идоли, олтари, пренасяни жертви, свещени дървета, извори. Към тези освещаващи обредни игри са възхождали и танците, играни в чест на мъртвите.

Най-близкият възможен прототип на танца в „Хоро“, засвидетелствуван в нашата обредна практика, е като че ли великденското поминално хоро или хорото, играно в някои части на страната около Лазаровден. Но и двата типа хора са поминални, т. е. играят се в чест на вече погребаните мъртвци. Значи, трябва да се търси като възможен прототип не поминален, а погребален обреден танц. Но и тази посока на търсене бързо се оказва безплодна: става дума за танц не просто около покойници, предшествуващ тяхното погребение, а за танц около убиити, нямаш никакво отношение към тяхното погребение. Нека привлечем аллюзията за изгарянето им. В този нов контекст тя хвърля отблясъка не на друго, а на жертвения огън. И така — прототипът на замисленото финално хоро в романа е обредният танц около трупове на убитите врагове. В представите на древните кръгът, сключен от танцуващите, е бил едновременно освещаващ и охранителен, задържащ разпространението на вредоносната сила на отмъстителните духове на убитите навън⁸⁶.

Очевидно е, че в „Хоро“ този прототип не може да бъде възпроизведен по най-простата причина: убитите не са врагове, а са най-близки на тези, които трябва да танцуват. С други думи, отново древният ритуален праобраз е обърнат надолу с главата, след като е изваден от дълбините на времето, актуализиран, за да бъде в същия момент отречен, за да бъде показана неговата невъзможност.

Съществуват опити абсурдът на този танц да бъде представен в гротесковия облик на колективна оргия („палачи и жертви играят като несвестни“). В този случай обаче се забравя елементарното изискване на дионисиевско-оргиастичния танц — загубата на индивидуалностите, сливането им в „едно живо цяло“, в единен организъм, в който бушуват слетите емоции на всички и човекът се възвръща към „биокосмическото единство“. Съседството обаче на палачи и жертви в предполагаемото хоро изключва това единство по дефиниция, прави го предварително невъзможно. Представянето на хорото като „юдинско хоро на ужаса и насилието, „изстъпление на бесовски сили“, отвеждащо към народната демонология, едва ли предлага по-адекватен образ и не отговаря на психологическата ситуация, в която се намират групата жени. Съществуват хрумвания — сполучливи при сценичното превъплъщение на романа — хорото да се представя в символиката на хоро-закана. Както и да е, независимо от възможността абсурдът да бъде превърнат в инструмент за художествено въздействие романът на Страшимиров не предполага, а изключва образа на хорото в каквато и да е форма. Той е имал друга задача — да покаже не само смислово-психологическата невъзможност да бъде изигран замисленият танц, но и да представи в зримо-пластична форма начина, по който той се проваля, и то не само и не толкова провалянето на смъртно изплувалия от архетипната памет древен ритуален танц, колкото разрушаването — със съвременна за писателя датировка — на българското хоро изобщо. Ето как се извършва този акт:

„Капанката се преви, попила с ръка окървавената си наново шия, поколеба се... Но изръмжа като тигрица и се впи в ръката на полковника:

— Хайде, г-н офицееер! Скача-ай!

⁸⁶ Oesterley, W. O. E. The Sacred Dance. A Study in Comparative Folklore. Cambridge, 1923, p. 222.

Капанката скачаше — полковникът я ритна и се откъсна, — но тя скачаше; играе. . .

Хоро.“

Замислено и започнато с провокативен жест, за да бъде играно от двама, хорото просто се разкъсва пред очите на читателя. Останалата сама Капанка продължава да играе, да „чупи ръце, блъска нозе и креши“. Нейният танц е наречен „хоро“. Но това вече не е хоро — играенето на хоро от един човек е своего рода анти-хоро, индивидуално изпълнение на колективен танц. По повод на продължителния стихийен танц на Хома Брут във „Вий“ на Гогол Ю. Ман отбелязва, че „Хома Брут танцува сам — в това има нещо противоестествено. За народния танц е характерно последователното превръщане на зрителите в изпълнители.“⁸⁷ „Танцът у Гогол по своему отбелязва отдръпване от философията и поетиката на карнавалната общност. . . в посока към индивидуализация, отпадане от общия танц.“⁸⁸

В „Хоро“ случаят е друг и дори обратен, но е налице същата кризисна ситуация на разпадане на общността. Това става чрез физическо откъсване. Прекъсва се „физическият контакт на телата“, чрез който „индивидът се усеща като неделима част от колектива, член на масовото народно тяло“⁸⁹. Тази констатация се отнася наистина за карнавала. Но тя важи и за хорото. А. Ройс придава на залавянето в кръговия танц на източно-европейските народи, а също така на североамериканските индианци символично значение на единство, сила, сигурност.⁹⁰ Такава връзка между убиене и майката и съпругата на убитите естествено не може да съществува.

Интересно е, че метафората на откъсването е подготвена, появявайки се предварително в друг вариант, но отново в контекста на органическата свързаност на телата, в буквален смисъл — в образа на пъпната връв. При това съзнателно или не от страна на автора тази първа реализация на метафората се появява в ситуация, която след това е жестово повторена, копирана при втората ѝ поява.

Половин страница текст преди танца на Капанката се появява сцена, която е прелюдия към нейното „побесняване“ в края на романа:

„Но зафуца над всички глави — полудя може би! — висока, чорлава, окървавена Капанката; зафуца под камшиците:

— У-у-у, мари, Хе-ей! Която плювне, жа я удуша-а!

Пристъпи, дигна крак високо към грамадата напластени трупове и впи ръце в корема си. Гласът ѝ беше прегракнал, но изрева отчаяно:

— Не жа ги плюем ние, г-н офице-е-р, че хей така сме ги късали от себе си!“

Текстовото разстояние между двете сцени е твърде малко, за да не се забележи сходството. Капанката възпроизвежда сякаш родилен акт, откъсва плода от себе си. А след това със същите жестове — *впиване* („впи ръце в корема си“ — „се впи в ръката на полковника“), *вдигане на крак* („дигна крак високо“ — „ритна“), *откъсване* („хей така сме ги късали от себе си“ — „се откъсна“) — се извършва разрывът между двамата, „прекъсването на пъпната връв“.

И така — жестът на разкъсването на хорото очевидно акумулира в себе си разпосочен и дълбок символичен смисъл. Може да се каже, че този жест е блестяща метафора на социалнополитическото разцепление в нацията през

⁸⁷ Манн, Ю. Поетика Гоголя. М., 1978, с. 18.

⁸⁸ Пак там, с. 19.

⁸⁹ Бахтин, М. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса. С., 1978, с. 278.

⁹⁰ Roysse, A. The Anthropology of Dance. Bloomington, 1977, p. 199—200.

септември 1923 г., изразено от вождовете на нашата партия чрез вече станалите класически метафори на „кървавата бразда между класата на потисниците и експлоататорите, от една страна, и трудещия се народ, от друга страна“⁹¹, „дълбоката пропаст, създадена между предните слоеве на народа и фашизма“⁹². (разм. м., Р. К.)

Единствено възможен се оказва — според художествената логика на романа — индивидуалният оргиастичен танц като начин на отреагиране, еманация на колективния инстинкт за самосъхранение и — тук вече, може да се появи символика, приписвана на колективния танц — на гнева. жадната за възмездие (Капанката не просто играе, тя играе като „тигрица“).

По своята хореография танцът вече е неизказано далеч от пайдушкото хоро, което в момента свири военната духова музика, както и няма нищо общо с нормалното психическо състояние на „игрохореца“. Жестовите са конвулсивни, състоянието е на неистовство, делириум („Чупи ръце, блъска нозе и крещи“). Сега вече не се играе около нещо, изчезва идеята за кръга и тъй като съществува алюзията за изгаряне на трупове, сакралният център сякаш се разстила, превръща се в жарав а под краката на танцуващата. Хипотезата за тази мислена метаморфоза се потвърждава във факта, че действително вниманието, психофизичната енергия на танцуващата се насочва към почвата под краката, в диалога със земята, която се заклина да се продъни.

И така — конвулсивни жестове, делириум, безчувственост („Полковникът я ритна и се откъсна, но тя скачаше: играе...“), мистерията за общуване с отвъдни сили, обредно-профетическо самочувствие, заклинателно-прокобни възглasi, алюзията за жарав а... Разкъсалото се в наченките си хоро се превръща в нестинарски танц⁹³. Това е формата на катарзисно освобождение от натрупаното до този момент в романа напрежение и стихийен опит за някакъв излаз от трагическата безизходница, в която са се оказали героите от народа.

Към това танц ще се върнем още веднъж след малко, а засега нека обобщим досегащите наблюдения. Започвайки от сватбените файтони, източващи се през „зеешите“ порти, достигнахме до разпадането на хорото и заедно с това на общността, на празничното единство на колектива, което то символизира. През това сюжетно пространство на романа се възбуждаха с отрицателен знак един или друг тип народна обредност, един или друг тип народна култура. Особеното беше, че това се извършваше изключително в определени участъци профанно пространство, където ситуации и действия, дълбоко чужди и враждебни на фолклорната обредност, провокативно получаваха израз тъкмо в нейния код. Тази констатация се нуждае от известна корекция. Работата се състои в това, че на територията на профанното пространство воюването с народната обредност, провокативното симулиране на фолклорни форми като акт на тяхното разрушаване само по себе си приемаше рит у а л н а форма, превръщаше се в някакъв особен тип обредно творчество.

⁹¹ Коларов, В., Г. Димитров. Отворено писмо до работниците и селяните в България. — В: Народът въстана. С., 1973, с. 30.

⁹² Димитров, Г. Важни поуки от Септемврийското въстание. — В: Народът въстана. С., 1973, с. 8.

⁹³ Това тълкуване получава твърде интересна подкрепа в съвременната филмова практика. В разговор във връзка с работата си над телевизионния филм „Дъщерята на началника“ режисьорът Неделчо Чернев сподели с мен, че сцената, в която жени играят хоро около трупове на убитите си близки септемврийци, аналогична с тази в романа „Хоро“, е била замислена първоначално като игра на нестинарки върху жарав а; остатък от този „огнен“ вариант е запаленият огън, осветяващ зида, върху който се проектират сенките на играещите жени.

Съществува тезата, че „историята на революционното движение у нас е богата с примери за създаване на необичайна за обществото обредност, която противоречи рязко на приетите норми за регулация на обществените отношения. Нещо повече, именно в периоди на масови социални и политически движения като че ли обредът осмисля и възбужда тези движения“⁹⁴. Като образец за това се посочва откриването на първото българско народно събрание на Оборище през 1876 г. с литургията, водосвета и клетвата, която полагат участниците, с револвер, насочен към гърдите.

Удивително е, че и тук романът „Хоро“ „изработва“ с трагическа ирония опакото изображение на тази социално-културна закономерност: хрумването за изгаряне на трупове, оплюването им, танцът около трупове не са нищо друго освен новосъздавана *ad hoc* реакционна митология, фашистка обредност, сътворявана не върху гребена на вълната на революционното движение, а от обратната страна, от полюса на настъпващата реакция.

Очевидно е, че разтърсващата сила на романа може да се обясни с особено деструктивна стратегия, прилагана спрямо народната култура, задвижваща скрити механизми и болно засягаща чувствителни струни в душевността на българския читател, поставяща на изпитание създавани с векове стереотипи в неговата психика, ценностни критерии, свързани с отношението между личност и колектив, култура и традиция, настояще и минало.

Поставена в състояние на напрежение, на „свръхвъзбудимост“ обаче, народната култура в романа не е пасивен обект на деформация. Тя оказва съпротива, дава отпор, излъчвайки в романа въздействието на своето отречено присъствие. Видяхме това в случая с оплюването, когато обръщането на ролите в антиграмадата надхвърли собствените си възможности и чрез двойно преобръщане рекушира върху посегателството спрямо фолклорния прототип. Видяхме освен това, че още в самия акт на разрушаването на хората народната култура оперативно приложи алтернативен вариант, заменяйки единия тип танц с друг, компенсаторно-функционално, спасявайки се от деградация и разрушение. В това се изразява хомеостатичността на народната култура.

Трябва да се подчертае, че това ѝ свойство може да се прояви най-вече в случаите, когато тя има възможност за избор, алтернатива. Като се започне от натрапената сватба и се мине през отречения култ към мъртвите и старците, оплюването, изгарянето, хомеопатическата магия при поглъщане на части от човешкото тяло, изравянето на гробове, хората около убитите — народната култура беше инструмент в ръцете на фашистите-експериментатори, които боравеха с нея като с материал, разчленявайки и разрушавайки органиката на обредните схеми, за да създадат от техните елементи нови, антинародни обредни схеми. Едва в края на романа народната култура се освободи от този контрол и разви, вземайки инициативата в ръце — макар и за кратко, върху ограничено сюжетно пространство и време — своите компенсаторни възможности.

Това се прояви в оргиастичния танц на Капанката, непредвиден във фашисткия замисъл, излъчващ, както и грамадата от трупове, първична, грозна, вселяваща у палачите ужас, сила. Проявява се също така и в съпровождащата го клетва, на която е необходимо да се спрем специално. Последно в поредицата фолклорни форми, мрачно-възторженото заклание на Капанката приема — в духа на вездесъщата „обратност“ — обърната форма и смисъл, възвръщайки се отново към архаични форми на народната култура, само че този път развивайки охранителни спрямо тази култура, спасяващи я от унищо-

⁹⁴ Живков, Т. Ив. Обредност и обредно изкуство. — В: Обреди и обреден фолклор. С., 1985, с. 13.

жаване значения. Нека насочим вниманието си към тези последни, знаменити редове на романа: „— Иху-у, мари земя черна! Иха-у, мари земя сладка! Иху-у! Иха-а! Препукай се мари и иху-у! Препукай се, курво земя, та ни погълни мари — иху-у, иха-ха — Хи-и-и...“

Капанката изрича клетва. Но от съвременна гледна точка нейният смисъл е малко странен. Да си припомним, че в началото на романа умиращата Карабелова изрече анти-благословия („— Се-ме-то ви да-да изс-с-схне“). Сега, в края на романа клетвата от своя страна се превръща в анти-клетва.

Неин фолклорен прототип са народни клетви от типа на „Ега се земята разтвори, та да го глътне“, „Земя да пукне, та да те глътне“, „Зинала земя, та те глътнала“, „Да те турнат у църната земя“ и пр.⁹⁵, изразяващи желание за смърт. Първото, което се хвърля в очи, обаче е, че посоката на проклятието е обрната — то е насочено към този, който го изрича („та ни погълни“). Странно е освен това, че обект на проклятието са всички, целият колектив („ни погълни“), докато по правило би трябвало да бъде отделната личност, заслужила с поведението си омраза и желание за възмездие. „Погазената чест, поганият морал, извършеното зло, възмутило или отвратило по-малък кръг хора или цялата среда, ще намерят своето уравнивяващо противодействие и в избухването на една афективна реакция, свързана с обредно-магически актове и думи.“⁹⁶ В лицето на Капанката колективът се самопроклина: той желае да отиде в „сладката“ земя... Не е ли това амбивалентният, унищожаващо-възраждащ смисъл на проклятието и ругатията, които има предвид М. Бахтин, от който според него „в съвременните псувни и проклетия са останали мъртвите и чисто отрицателни остатъци“, „голото отрицание, чистият цинизъм и оскърбление“⁹⁷, не е ли това изпращане в „разтворилия се зев“ на земната утроба за смърт и ново раждане, карнавалната преизподня, която М. Бахтин нарича „плодородно лоно“ и дори „рог на изобилюето“?⁹⁸

Би било пресилено да се твърди, че в тази клетва акцентът пада — пряко и без уговорки — върху регенериращото, кръговратното начало, че тя утвърждава възвръщаемостта, модел за която са сезонните цикли и още по-малко, че тя насочва към карнавалната преизподня, „веселото страшилище“. Тя е заредена с енергия, която внася дисхармония, нарушава равновесието, извежда от утвърдения ток на жизнените процеси. Същевременно обаче тя е далеч от голото отрицание, от „чистия цинизъм“. Моделността на изказа е раздвоена — земята, която е сладка (= майка-кърмилница) и е инструмент на заклинателното действие, е наречена същевременно „курва“ и едва ли това е сексуална алюзия за оплождащото начало. В мрачната екзалтация на Капанката има „хъс“, ожесточение срещу всичко и срещу себе си, включително и към майката-земя, готовност за смърт и унищожение, онова отчаяно предизвикателство към съдбата, което завладява човека в кризисни, катастрофални моменти. И все пак тази „отрицателна“ типично клетвена съставка на модалността на изказа се смесва странно с първата му съставка, в която има нежност, умилителни нотки дори, особено характерна е интимната, „домашна“ частица за обръщение „мари“, с която свършва проклятието. Нека се опитаме да изолираме във възгледа за „сладката“, раждаща земя, Terra Mater, онова значение, което реално се възбужда, актуализира в клетвеното слово на Капанката. Апокалиптичният катаклизъм, който вешае Капанката, пропукването на земята и погълщането на всички е не просто самоунищожение, то има смисъла на спасение, изход, минаваш през преизподнята, по обратен характеризиращ онова,

⁹⁵ Дабева, М. Български народни клетви. С., 1934, с. 14, 15, 11.

⁹⁶ АриAUDOV, М. Български народни клетви. — Предговор към книгата на М. Дабева. Цит. съч., с. VII—VIII.

⁹⁷ Бахтин, М. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса. М., 1978, с. 42.

⁹⁸ Бахтин, М. Цит. съч., с. 109.

което става „там“, „сега“ на повърхността и залагащ на архаичното доверие в земята. „Земя, покрий го така, // както майка скрива детето в полите си“, се казва в един стих от ведически погребален химн⁹⁹. Някъде в недрата на тази земя е преизподнята, където е страшно и където не се очаква тъкмо тази ласка. Но в сравнение с онова, което става горе, с изстъпленията на народните палачи, преизподнята изглежда убежище. „Рай ще им е и в пъкълa“ — тази реплика на един от героите, невинен обушар, разстрелян в упор, направо разкрива смисъла на клетвеното слово. В него в крайна сметка сложно опосредствувано отново се проявява значението на земята като спасително лono; авторефлектиращото заклинание се измества в посока от обругаването-проклятие към заклинание-молитва.

Романът „Хоро“ е роман за смъртта — по единодушното мнение на критиците. Тя е вездесъща, приема дори персонифициран облик („Заходи мъртвец из слепите улички, изреди вратите и влезе в дворищата.“) Смъртта присъства навсякъде — в близкото минало (оплакват се неотдавна убити), шествува безогледно в настоящето действително със сляпа инерция, без подбор влиза в домовете, дава материал за шеги и двусмислици, повод е за организиране на ритуали и спектакли, за статистически грешки. . .

Може да се каже още, че „Хоро“ е роман за безплодието и безродието. Подчертана е яловостта на кметшата, сватбата е наречена „ялова“, клетвата на бабата обрива булката на безплодие, един от героите се бои, че „коренът жа ни изсушат“, „раждането на отечеството сред кърви“ е иронизирано високопарно клише, жестовите на Капанката, имитиращи раждане, „откъсване“ от себе си, имат характера на трагическа гротескова инсценировка: жените раждат, за да оплюват децата си мъртви. По този начин се прекъсва приемствеността между родители и деца, между поколенията, а оттам до изтриването на родовата памет пътят е съвсем кратък.

Сред това всеобщо безплодие има едно изключение, наглед небрежно въведено като мимоходом подхвърлена подробност, но с важно символично значение, запомнящо се: булката на Събчо, един от онези, които предстои да бъдат разстреляни, е бременна и по този повод баща му — също кандидат за разстрел — с въздишка забелязва: „Е, не се лесно мре на младост. Пък и първа рожба чака Събчо. Поне да го оставиха да си я види, че тогава.“

Стихотворението на експресиониста Георг Тракл „Гродек“, написано на тема Първата световна война, показващо кошмарна картина с червени кървави облаци и умиращи войници, чиито разбити уста издават диви вопли, завършва със стиховете: „силното страдание днес храни пламъка горещ на духа // — нашите внуци неродени“¹⁰⁰.

У Тракл идеята за бъдещите внуци, поколението, което ще наследи унищожението в касапницата на войната, е изведена в поантата на стихотворението. У Страшимиров също има трупове — и то напластени на грамада, както има и наследник, и то конкретен, носен в утробата на майката, рожба на един от онези, които насилствено си отиват от живота. Макар и с по-скромна композиционна функция, в сравнение с Тракловите внуци, макар и нестрапливо и дискретно, бъдещото раждане на Събчовия син е една от светлите точки в мрака, изпълващ пространството на романа. Оставайки роман за унищожението и смъртта, романът „Хоро“ съдържа и някои противодействащи внушения, осигурявайки онзи необходим минимум от нравствени опорни точки, необходими за всяка творба — и най-тягостната. Макар и потъвайки в земята или пренасяйки се в бъдното поколение, народът ще оцелее — защото е не у н и щ о ж и м. Нетриумфално и непатетично, без излишен оптимизъм читателят пренася тази вяра или поне част от нея през страниците на унищожението и смъртта.

⁹⁹ Eliade, M. From Primitives to Zen. London, 1967, p. 342.

¹⁰⁰ Sharp, Fr. The Poet's Madness. A Reading of Georg Trakl. London, 1982, p. 188.