

**СПЕЦИАЛИЗИРАН НАУЧЕН СЪВЕТ ПО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
ПРИ ВАК**

**БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
СЕКЦИЯ ПО ТЕОРИЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА**

ГРИГОР ХАРАЛАМПИЕВ ГРИГОРОВ

**ЛИТЕРАТУРНА АНТРОПОЛОГИЯ НА ГЕРОИЧНОТО.
КОНСТРУИРАНЕ НА НАЦИОНАЛНОЗНАЧИМИ
ПЕРСОНИФИКАЦИИ**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация за присъждане на
образователната и научна степен “доктор”

Научен ръководител:
Ст.н.с. II ст. д-р Александър Панов
Рецензенти:
проф. д.ф.н. Инна Пелева
доц. д-р Бойко Пенчев

София, 2007

Трудът си поставя дръзката задача да изследва една от областите, в които границата между световите на думите и на нещата се разколебава и дори заличава: такава е едно от неочакваните следствия от анализа на проблема за героичното. Още самото понятие *героично* прекосява приеманата все по-често за непроходима граница, като приютява в своя смислов обем както героичното дело, така и героичното слово – това е и причината категорията *героично* да бъде предпочетена пред притежаващата по-ясно значение нейна алтернатива *героизъм*.

Дълбинната методологическа логика на изследването се обляга върху доверието във възможността да бъдат разграничени героичното дело само по себе си от словото, чрез което то става познаваемо. Въз основа на това допускане в работата е имплицитно провеждано двуделението между понятията *подвиг* (героичното дело само по себе си) и *пример за подражание* (дискурсивният образ на подвига). Тази постановка е предпоставка на аналитичното намерение иззад дискурсивното единство, в което се преплитат дело и слово, да бъде извлечен континуитетът на тяхното двупосочно взаимовъзбуждане.

Разграничението на подвиг и пример за подражание мотивира и вглеждането в преходите между тях – ето защо, за обект на анализ са привлечени също културните механизми за съхраняване на спомена за подвига и актът на следване на героичния пример. По правило сублимното действие е забелязвано сред нормалното и наративизирано, за да служи като пример за образцово поведение – този процес съставлява прехода от дело към слово. Огледалният преход от слово към дело се осъществява в практиката по възпроизвеждане в действителността на образците

жестове, познати от героичните наративи. Делото предизвиква слово, а словото – дело: със затварянето на кръга се задейства социалният механизъм по предписание на образцово от гледна точка на общността поведение.

Така зададената концептуална рамка изисква работата да се съсредоточи върху фигурите на историческите личности, получили статут на герои. Пренебрегнати остават фикционални персонажи като Бойчо Огнянов от “Под игото”, Странджата и Македонски от “Немили-недраги”, Младен и Войводата от “Кървава песен”, които имат влияние в оформянето на представата за героя в българската култура. Мотивите за редуцията са методологически – трудно, ако не и невъзможно, е откриването на сечива, чрез които да бъде анализиран както културният процес по моделиране на образите на реални лица, така и сътворяването на фикционални персонификации. Тази загуба на емпиричен материал обаче е компенсирана от привличането във фокуса на изследването на механизмите, чрез които статут на герои придобиват писателите, обслужващи културната функция на “пазителите на паметта и владетелите на славата” (Веселовски).

Емпиричният материал, въз основа на който тези аксиоматични постановки са изведени и проверени, включва литературните и квази-литературните произведения, оформили в най-голяма степен образа на революционните прояви, чиято кулминация са Априлското и Илинденското въстание. Мотивите за този избор са многопосочни. На първо място, именно войводите от края на 60-те години на XIX в. и апостолите, подготвили и участвали в двете въстания, съставляват ядрото на националния пантеон. От друга страна, произведенията, чиято заслуга е изграждането на техните образи, са сред най-влиятелните в българската литература – не на последно място, защото са мислени и ползвани като сводове с примерни модели за поведение. Трети мотив за селекцията е желанието да не бъдат изпускани от очи писателите-герои, тъй като мнозина български писатели като Вазов, Захари Стоянов, Яворов, Силянов и Страшимиров получават място в пантеона и благодарение на литературната им програма по съхраняване на паметта за значимите събития.

В **увода** е аргументирана нуждата от обособяването като специфичен обект на изследване на група текстове, конструиращи образ на действително случили се събития. Сред главните мотиви за това предложение е подозрението, че еднозначното определяне на фикционалността като отличителен белег на литературното произведение е провеждано само с цената на загърбването на пълноценни литературни текстове и неотчитането на особените белези на цели епохи. Като симптом за осъзнаването на тази опасност може да бъде тълкуван опитът за преосмисляне на категорията *фикция* със значение, по-обхватно от традиционните ѝ дефиниции – такава е например формулировката на фикцията като “игрово правило, което изисква да се отчита възможността за фиктивност” (К. Щирле).

Подстъп към навлизането в проблема осигурява теоретичното разграничение на два вида претенции за достоверност, които литературният текст има потенциал да извява: претенциите за **дискурсивна** и за **фактична достоверност**. От една страна, достоверността е **илюзия**, постигана дискурсивно чрез сигнали, които нямат лингвистичен характер, а са културно установени, т.е. конвенционални. В този случай няма значение дали разказваното е истина, важното е, че то трябва да бъде приемано за истина, за да може творбата да реализира своя въздействен потенциал. От друга страна, текстовете разказват за реално случили се или за измислени събития и могат да бъдат разграничени на фактично достоверни или недостоверни. “**Коректността**” на текста спрямо събитията от действителността е различен аспект на достоверността и двата вида претенции не бива да бъдат смесвани – съществуват произведения, чиято фактична достоверност е подкопавана от сигнали за дискурсивна недостоверност. Въз

основа на втория критерий – за фактичната достоверност – е изказано предложението текстовете, конструиращи образ на реално случили се събития, да бъдат подведени под глобализиращото понятие *не-фикционална литература*.

Терминът *не-фикционална литература* е от работен порядък. В неговия обхват са допуснати както пълноценни според иманентните им характеристики литературни произведения (редица оди, балади, елегии, Вазовите текстове за Левски и т.н.), така и не-литературни или квази-литературни текстове (мемоари, биографии, некролози). По огледална аналогия с фикционалните произведения не-фикционалната литература се характеризира със сноп вероятностни белези, сред които: висока степен на конкретна реалност, занижена обстоятелствена потиснатост, наличие на лични имена с реален референт и пр. Съществуването на реален референт на личното име в света е най-важното, но не и единственото, условие за не-фикционалната литература – не е достатъчно сюжетът на дадено произведение и действащите лица в него да са заети от действителността, необходимо е изграденият художествен свят да я означава и да оформя представа за нея.

Предлаганото разграничение между не-фикционална и фикционална литература следва да бъде обосновано не само въз основа на иманентните черти на текста, но и въз основа на функционалните характеристики на дискурса. Начално приближение в тази посока осигурява хипотезата на Ханс-Роберт Яус за съществуването на две функции на естетическа наслада от гледна точка на рецепцията: *аустезис* (свързана с обновяването на възприятието на действителността) и *катарзис* (свързана с приканването на читателя да приеме изискваните от произведението оценка или норми на действие). Дори бегъл критичен анализ е достатъчен за установяването, че границата, която постановява тази дихотомия, не съвпада механично с установената от предлаганото в работата двуделение, а сложно отношение на частично припокриване и знаково несъвпадение показва то и с други вече предлагани опозиции като: приложна – изящна литература, приложна – неприложна литература (Н. Георгиев), фактично достоверно – въобразено, памет – въображение и т.н., а най-точна изглежда корелативната двойка: екземплярно – въображаемо.

Категорията *екземплярно* (от лат. *exemplum* – пример) може да бъде дефинирана с оглед на установената възможност на литературата да упражнява гама от ефекти в полюсите между установяването и отмяната на социални норми – способност на изкуството, обоснована от Яус чрез позоваването на една мимоходом подхвърлена в “Критика за способността за съждение” мисъл на Кант. Допълнителна аргументация по отношение на специфичните черти на екземплярното е набавена чрез координацията на понятието с неговата корелативна опозиция – въображаемото. Като отправна точка в тази стратегия могат да бъдат ползвани предложените от Яус опозиции, уточняващи ефектите от екземплярното и въображаемото: “състрадание, подбуждащо към съвместни действия” – “катарзисно пречистване”, “конативен призив, покана за следване на примера” – “естетическо удоволствие, породено от имитацията”.

Тези аргументи позволяват да се предположи, че литературната комуникация поддържа два паралелни диалога. Първият от тях, традиционно по-богато проучен и осветен, се разгаря във фикционалната литература и изследва нашата способност за самопознание, придобита по начин, при който научаваме нещо за себе си, виждайки какво не сме, т.е., при който стават видими границите на нашата същност. Вторият път към нашето самопознание, чиято арена е не-фикционалната литература, се фокусира върху центъра на нашата същност и включва разбирането на нашата предистория, която ни е направила такива, каквито сме. Първият начин включва фикционалното и въображаемото, вторият – не-фикционалното и не-въобразеното, защото съществува и друг дял литература освен фикционалната, в която текстът не може да бъде възприет

като “пространство за играене”, а изграденият в него свят – като “ако-конструкция” (определенията са на Изер). Този дял не конструира образ на въображаемото, а образ на действителността, с която също можем да се положим като в среда на Другост и да познаем себе си. Една от централните теми в този втори диалог е и проблемът на героичното.

Глава **1. Героичното** поставя проблема за героичното действие и за социалната му употреба. Отчитането на променливата функция на героичното в различни култури и периоди мотивира изборът на теоретичен ключ към проблема. За такъв е избран един морфологичен подход, съвместяващ достойнствата на моделите на Владимир Пропп и Андре Жолес, удобен с това, че борави с транскултурни модели, невлияещи се от конкретиката на отделни исторически периоди. Той е основното сечиво, чрез което в подглава **1.1. Героичните матрици** е направен опит за изясняване на въпросите какви човешки действия са припознавани като подвизи и каква социална функция изпълняват героичните наративи. Заявеното намерение е удобен повод за критичен обзор на предлаганите до този момент морфологии на героичните наративи.

Изследователите на героичното (Фон Хан 1876; Ранк 1909 Раглан 1934, Дъндис 1978 и др.) установяват, че върху реалния живот на героите се налага клиширана биография, и отбелязват, че героичните наративи се фокусират върху инциденти, свързани с моменти на прехода, най-често около раждането, възцаряването и смъртта. Опитите за изграждане на универсална морфология на героичната биография, подобна на Проповата, обаче не сполучват. Главната причина за този неуспех е допускането, че биографията на всички герои следва само една схема. Далеч по-уместно е обаче да се предположи, че съществуват известен брой клиширани биографии според типовете герои (всеки от които извършва определен подвиг) и различните социални проблеми, на които се явяват отговор.

Три са изходните теоретични източника, които служат за конструирането на тази класификация. Първият е постановката, че отделните индивиди не се разпознават от съзнанието като уникални, а като типове, поради което в колективната памет не се съхранява персоналният нрав на човека, а неговата социална роля, не се задържа индивидуалният жизнен път на героя, а някакъв усреднен вариант на типа подвиг, който е значително “изкривен” спрямо първообраза. Именно на този феномен се дължи съществуването на клиширани наративи – паметта за героя се организира като върху неговите реални действия се налага културно установената биография на неговия прототип. Втората аксиома е, че в колективната памет се запазва най-важният от гледна точка на бъдещата употреба аспект от подвига на героя, а генетично най-ранната изява на това “знание” се утаява в слуховите, които са първични фиксации на колективния спомен. Третото допускане е, че “изкривяването” на спомена се дължи на влиянието, което оказват т.нар. от Жолес *прости форми*.

Съгласно концепцията на Жолес на човек е присъща определена съвкупност от духовни потребности или “въпроси”, отговорите на които реализират простите форми в словесното творчество. Немският литературовед изброява 9 подобни форми (легенда, сага, мит, гатанка (загадка), поговорка, казус, приказка, виц, меморабиле), определя ги като първични “ментални структури”, които изкрystalлизират в чист вид във фолклорните жанрове, а чрез взаимна координация – и в литературните (булевардният роман и холивудският филм ползват структурата на вълшебната приказка; житието, одата и биографията – на легендата и т.н.). Всяка една от тези форми има свой тематичен обхват, свой поглед върху света, своя твърда сюжетна схема, свой въздействен потенциал и определен тип персонаж. По тази причина при процеса на експлициране на дадена социална роля действителните черти на героя се замъгляват и се заместват от типологичната характеристика на персонажа. В същото време изборът

на проста форма, чрез която да бъде наративизирано делото на героя, не е и произволен, защото става дума за избор измежду възможности, всяка от които притежава специфичен въздействен потенциал и задава особен тип възприемателска идентификация.

Освен специфична характеристика на персонажа, всяка проста форма реализира и известен брой клиширани фабули. Те могат да бъдат анализирани като работещ отговор на определени социални нужди. На това основание може да се допусне, че съществуват текстове-готови програми за действие в отговор на конкретен социален проблем, за назоваването на които е използван терминът *матрица*.

Поставената изследователска цел по изграждането на типовете героични матрици минава през взаимокоординирането на социалните роли на героите, утаени в ипостазните им имена [Левски (Апостола на свободата), Ботев (Поета-революционер, Бореца за свобода), Вазов (Народния поет), Захари Стоянов (Летописеца), Стамболов (Блудника, Тиранина, Диктатора) и т.н.], с разпространените за тях слухове (Ботев е жив, Стамболов изнасилвал девизи, Вазов умрял върху жена, а Яворов убил своята и т.н.). Може да се предположи, че връзката между изпълняваните от героите социални роли и слуховите като първични наративи, възникващи за тях, не е произволна. В ред случаи тя изглежда очевидна: **Ботев не е умрял**, защото е *борец за свобода*, **Стамболов изнасилвал 70 девизи**, защото е *тиранин* и *блудник*; в други – тя на пръв поглед е немотивирана: *народният поет Вазов умрял върху жена, търсачът на метафизични истини Яворов убил своята*. Тази немотивираност е привидна – тя се дължи на факта, че многобройните социални роли нямат възможност да намерят своето точно съответствие сред ограничените видове персонажи в полето на словото и са замествани от типологичните персонажи от различните прости форми.

Пет от простите форми притежават потенциала да стоят в основата героични наративи: сага, мит, легенда, приказка и меморабиле – те реализират и пет типа клиширани героични биографии. **Саговата матрица** е известна в стотици варианти от цял свят, сред които са и героичните биографии на Едип и Мойсей. Нейният инвариант е реконструиран от ред изследователи, сред които особено внимание заслужава предложението от Ото Ранк модел:

Героят е син на знатни родители, обикновено царски син, а раждането му е предшествано от трудности като въздържание или безплодие. Преди зачатие / раждането на героя бащата разбира от оракул / съновидение, че синът ще представлява заплаха за неговата власт и решава да го погуби. За да бъде спасено детето, то е положено в кошница и пуснато по река. Спасяват го животни, а го отглеждат родители с нисък социален статус. Израсналият герой се завръща в родния си град, отмъщава на баща си и получава високо социално положение и почит (обикновено царска власт). В много случаи героят, отново в незнание, се оженва за майка си.

Ранк анализира клиширания сюжет в психоаналитична перспектива във връзка с инфантилната сексуалност, но встрани от вниманието му остава проблемът за социалната му функция. За разгадаването ѝ е достатъчно да се вгледаме във фигурите на героите и в извършените от тях подвизи, за да установим, че наративните варианти, възхождащи към тази матрица, са неизменно на герои първооснователи (на град, държава, етнос, религия и пр.): Саргон (основател на Вавилон), Мойсей (родоначалник на еврейския народ), Йон (митичен родоначалник на йонийците), Едип (основател на Тива), Персей (митичен основател на Микена), Кир (основател на династията на Ахменидите), Ромул и Рем, Исус, Заратустра и т.н. От това наблюдение се извежда предположението, че разглежданият наратив служи като легитимация при създаването на нова “въобразена общност” (Б. Андерсън), че социалната му функция е б генеалогична, а очакваният модел на възприемателско поведение е убеждаването на

новата общност в легитимността на съществуването ѝ. Централен проблем в матрицата е този за правото, а въз основа на идеята за легимното наследство гради значима част от своя социален авторитет Пенчо Славейков, който настоява за потомственото право на народен водач.

Въз основа на богат руски материал е изградена и морфологията на **митологичната** матрица, чийто минимален формат според Кирил Чистов е следният:

Герой-избавител, обявен за мъртъв, е избегнал смъртта, скрит е и ще се завърне, за да осъществи социални преобразувания.

Сюжетът е изключително широко разпространен – изследователите (Ван Женеп, Сентив, Чистов, Гуревич, М. Арнаудов и др.) посочват появата му в различни периоди из цяла Евразия, а най-отдалеченият географски фиксиран вариант е от Перу. Очаквано е било завръщането на: Авраам, Исак, Давид, Карл Велики, Крал Артур, Фридрих Барбароса, Наполеон, Петьофи, Шевченко и наистина много други, а у нас – на Крали Марко, Хаджи Димитър, Ботев, Индже, Замфир Попов и Иван Козарев. При все това дълбинната връзка на сюжета с мита за Прометей досега не е посочвана, а тя подсказва, че във фокуса на матрицата стои проблемът за социалното обновление, представено като героична борба срещу закостенялостта, окопала се зад алибито на традицията, а героичният подвиг се изразява в стихийен бунт срещу установения ред без шансове за сполука в настоящето, но с гарантиран успех в бъдещето. Прави впечатление, че сюжетът за очаквания избавител възниква сред общности, борещи се за суверенитет. Може да се предположи, че той отговаря на социалната нужда от изграждането на месианизъм, необходим за пропагандирането на борбата, и че очакваният модел на възприемателско поведение е споделянето на вярата в бъдещото възкресение на социума.

Легендарната матрица има за прототип Исус – тя разказва за живота, чудесата и подвизите на герой образец и създава клиширани наративни ходове около мъченическата смърт на героя и реалното / символното му възкресение, а важна част от клиширания сюжет съставлява и мотивът за предателството. Централен е въпросът за добродетелта: персонажът е представен като защитник и пропагандатор на морална кауза. Матрицата изисква адмиративна читателска идентификация, вярва в действителната добродетел на героя и реално повторение на неговия подвиг. Функцията ѝ е поучителна – легендарният механизъм обслужва утвърждаването на препоръчителни модели на личностно поведение. В легендарна перспектива са конструирани почти всички наративи за българските национални герои (в най-пълна степен разказите за Васил Левски и Гоце Делчев), а сред важните ефекти от влиянието на простата форма са мотивът за неуловимостта на героя и културната проява по назначаване на предател дори в случаи, в които предателството е съмнително.

Според реконструкцията на Проп ядро на устойчивата **приказна** матрица съставлява завръщането на героя от Отвъдното. Приказният персонаж е аутсайдер, който ликвидира неправди, а обществената функция на приказката е създаването на компенсаторен свят, в който властва справедливостта. Героичните наративи, основани на тази матрица, имат вече и зачатък на очаквана активна възприемателска рецепция – те пропагандират индивидуалното включване в общностните борби чрез рекламното скриване на реалните рискове. Обичайно приказната структура задава сюжетната канавка на автобиографиите и мемоарите (както легендарната стои в основата на одите и биографиите) – ето защо, като пример за типичен образ на герой, оформен според каноните на приказната матрица в България, може да послужи Захари Стоянов. Самопредставянето му в “Записките” като просто овчарче, попаднало случайно в центъра на националноосвободителното движение, рязко контрастира с обществената роля на писателя в освободена България. Този контраст става разбираем, ако се вземе

под внимание процесът по налагането на приказната матрица върху образа: участието в Априлското въстание е конкретизация на пътешествието на приказния персонаж до Отвъдното, даваща му общественото право да предава на съвременниците и потомците придобития там опит.

На основата на простата форма **меморабиле** са оформени всички текстове, които отразяват действителни събития, разказани от позицията на очевидеца, гарант за достоверността им – при дефинирането ѝ Андре Жолес ползва за пример вестникарския репортаж. За клиширан меморабилен сюжет в пълния смисъл на думата не може да се говори, тъй като той не е стабилизиран и едва започва да придобива очертания. При все това проблемът, на който отговаря меморабилната матрица, може да бъде посочен, поради което е възможен и анализ на неговата функция.

В центъра на разказа стои частен случай, който – именно като частен – изразява важни черти на описваната действителност. По тази причина героичната меморабилна матрица съдържа сведения за персонажа, изказани от позицията на приближения наблюдател. Подобни наративи внушават, че действията на героя се отличават само по степен от тези на другите и за мотивационен генератор на неговите постъпки е обявен не специфичният му нрав, а духът на времето. От тази особеност произтича и характеристиката на персонажа – разпознатите през тази призма герои са народни водачи, олицетворяващи общността. Имплицитно заложената очаквана рецепционна реакция е познавателното учудване, изразяващо се в негласното възклицание: “Боже, до какви времена доживяхме!” или “Виж, какво време е било!”. По-общо, функцията на тази матрица е обществено-регулаторна – тя консолидира общността на базата на единното виждане за света, а очакваното възприемателско поведение е извършването на общи действия, следващи духа на времето. В руслото на меморабилната матрица са изградени образите на Бенковски и на колективния български въстаник в “Записките”.

В подглава **1.2. Героичният морал** е направен опит да бъдат типологизирани героите според изповядвания от тях морал. За целта са привлечени редица вече предложени опозиции: борци – мъченици (Н. Георгиев); герои – светци; светци – герои войни – хитроумни герои – мъдреци; действащи в името на идеален принцип субекти – облагодетелстващи реални хора индивиди (Цв. Тодоров) и т.н. Всеки от изброените критерии изглежда важен, ала взаимокоординирането им е трудно и почти невъзможно – по тази причина като изходна основа може да послужи установената в практиката и добре проучена типология на светците, включваща делението на: **преподобни** (частен вариант **отшелници**), **мъченици**, **апостоли** и **“владетели”**. Особен интерес буди последният тип, който приютява героите в тесния смисъл на думата, т.е. лицата, готови да увреждат с действията си интересите на отделни хора в името на абстрактен идеален принцип (Цв. Тодоров). Този интерес има две предпоставки: първата е, че комай всички български национални герои попадат в тази група, втората е особената ситуация, при която техните действия са престъпления от гледна точка на ежедневния морал и подвизи от гледна точка на героичния.

Изборът между любовта към човека и службата на принципа не е механичен и за следващите повелите на героичния морал – илюстрации за различни формати на съгласуване на двата вида морал са: непоколебимостта на Бенковски да убива, обетът на Яворов да не отнема живот, утризенията на Кръстьо Асенов за разпорежданите екзекуции или милозливостта на Гоце Делчев към изменниците на организацията. Тези примери свидетелстват за присъщото на всеки герой специфично съвместяване на двата вида морал, въпреки че времето на революцията изисква отмяна на обичайните разпоредби и замяната им с тези на героичния морал. Конкуренцията на двата морала се реализира чрез генерирането на текстове, чиято цел е “контрадефинирането на

реалността” (Бергер-Лукман). Тази стратегия, изпълнявана от пропагандната литература, е разгледана в подглавата **Налагане на героичния морал**.

Налагането на героичния морал се осъществява в България (а вероятно и не само у нас) не чрез пряка дискредитация на разпоредбите на нормозадаващите текстове, а чрез тяхната преинтерпретация – политика, открояема в Ботевите “Борба”, “Моята молитва” и “Символ-верую на българската комуна” (спорът за авторството тук е без значение) или в “Юнашка молитва и юнашки заповеди” на Стоян Заимов. Като израз на същия тип преобръщане на ценности могат да бъдат интерпретирани и редица други явления като: нелегалното “канонизиране” на борците в православните календари, употребата на християнска лексика в революционния жаргон, имитацията от страна на комитетите на структурата на раннохристиянските общества и дори знакови жестове на героите като публичното разстригване на Левски.

Подглава **1.3. Аспекти на проблема за героичното** анализира отношението между индивид и група. Героят е средишна фигура в тези отношения, защото оглавява групата (т.е. той се различава качествено от нейните членове) и я олицетворява (т.е. е идентичен с тях). Изтъкнатото противоречие позволява отчитането на двата главни проблема, които излъчва фигурата на героя: проблемите за **индивидуалната свобода** и за **социалната норма**. Ключовостта на **проблема за свободата** произтича от факта, че подвигът неизменно включва нарушаването на установени норми на поведение, поради което героят винаги изглежда като социален критик и реформатор. Примерът на героя води до усъмняване в подразбиращи се принципи и насърчава нарушаването на нормите, но свободната му воля е ограничена от подчиняването на всички негови действия на цялостна стратегия по отстояването на някаква вътрешна мяра – това го отличава от престъпника. С други думи: свободата на героя е заплатена с морална ангажираност, изразяваща се в служба в името на принцип.

Две основни качества характеризират героя: верността към идеала (опозиционна фигура – предателя) и смелостта (опозиционна фигура – страхливеца). Върху тези две качества се крепи най-важната черта на героичното съществуване – готовността за отдаване на живота: било като дългосрочно впрягане на всички усилия, било като саможертва. Във втория случай героизмът изисква приемането на смъртта, поне на своята, но често и на чуждата, като по-приемлива цена спрямо накърняването на някой от фундаменталните човешки добродетели.

Надмогването на страха от смъртта позволява на героя да концентрира своята енергия в името на каузата и да постигне повече от другите, защото е готов на по-големи жертви. Преодоляването на страха от смъртта е в същността си екзистенциално освобождение, чрез което индивидът се подсиурява от всякаква загуба. Приемането на смъртта като доброволен избор отличава героите от обикновените хора и заради това за тяхната смърт не може да се жали истински. Героичният модус на живеене, в който индивидът се лишава от грижата за съществуването си, ознаменува предела на свободата и фиксира достигането до статута на божественото – по тази причина отношението към героите е религиозно по тип.

Героизмът може да бъде определен следователно като модус на живеене напред смъртта, като съществуване в парадоксалната екзистенциална ситуация *все още жив, но вече приел смъртта като даденост*. Освобождаването от нагона за самосъхранение може да бъде изразена по два начина: фактически чрез извършването на самоубийство или символно – чрез смеха, иронията или друга реакция, изтъкваща презрението към страха и надеждата. От впечатлението, което оставят с публичните си самоубийства Ангел Кънчев, Каблешков, Кочо Честименски, Методи Патчев, Христо Узунов и много други, от важното значение за националната култура на статията на Захари Стоянов “Имената на българските въстаници, които са посягали сами на живота си” може да се

съди, че самоубийството като акт стои високо в аксиологическата скала на героичните подвизи. То е значимо, защото бележи абсолютната последователност в отхвърлянето на надеждата, то се явява последно прибежище на героя в случаите, когато ситуацията на принуда изглежда непреодолима. Доброволният отказ от живота като акт на освобождаване от всякаква принуда е достойно за всеобщо възхищение – по думите на Диодор, то е “деяние, подобаващо на героя”.

Смехът пред лицето на смъртта е друг израз на пределната недосегаемост от случващото се и знак за абсолютното отстраняване от действителността. Да се смеят наред надвисналата опасност могат наистина малцина – такива са Левски според биографа му Захари Стоянов и Гоце Делчев според спомените на Христо Силянов. Възможност за проява на подобно нечовешко самонадмогване предлага ситуацията *вече мъртъв, но все още жив*, в която са поставени по затворите много български революционери, очакващи изпълнението на разписана смъртна присъда. Да говорят за собствената си смърт, надянали маската на божествената неангажираност, да коментират отстранено участието си съумяват според “Записките” хора като Сава Пенев и Васил Соколски.

Отношението на героичното към проблема за **нормата** е белязано от припознаването на действията на героя като образцови с оглед на съвместното съществуване и узаконяването им в препоръчителни норми за поведение. Този социален механизъм се задейства чрез производството на героични наративи с поучителна функция и уяснява странния нрав на жанрове като биографията, мемоарите, похвалното слово, одата или некролога, които описват добросъвестно исторически събития, без да са историографски трудове, и ползват литературни модели, без да са пълноценна литература. Тези произведения, с които днес все пак повече се занимават литературоведи, са били за дълго по-скоро дял от историографията – те напомнят в ред отношения трудове на Херодот, Тит Ливий и други автори от древността. Преместването на този дял от човешката култура от един факултет в друг е причинено от резкия завой, който прави историографията в Европа преди два века. Всъщност от древността до Възраждането главна грижа на историците е съхраняването на миналото като компендиум от примери и модели, на които може да се подражава. Появата в средата на XIX век на стремежа към позитивистична реконструкция на миналото води до оттласкване на историографията от литературата – външни изрази за този разрыв са изоставянето на модела на писане на история, имитиращ този на романа и най-вече на историческия роман на Уолтър Скот (идея на Яус) и появата на философската критика на Ницше към историографията, въплътена в прочутото есе “За ползата и вредата от историята”.

Разбирането за социалната функция на героя се оформя исторически късно – в ранните изследвания на проблема за героичното в центъра на вниманието стои въпросът по какъв начин водачът съумява да обедини и оглави групата. Така Карлайл отдава на героя качества като: далновидност, искреност, умение за виждане на света такъв, какъвто е, а не какъвто изглежда, реформаторски дух и пр., а Льо Бон го дефинира чрез качества: способност да създава вяра, енергичност, воля и обаяние. Френският изследовател поставя и въпроса за връзката между група и индивид – според него гълпата, лишена от рационална обосновка, развива “нещо като колективна душа”, чиито характеристики са: “заличаване на съзнаваната индивидуалност, насочване в една посока на чувствата и представите чрез внушение и увличане, склонност към незабавно превръщане в действие на внушените идеи”. За пръв път като че ли Фройд в разработката “Психология на масите и анализ на Аза” дефинира двойната роля, която играе водачът, бидейки едновременно изразител на волята на групата и цензор на нагонните ѝ желания. Според Фройд групата се оформя и скрепява въз основа на два

успоредни процеса: идентификацията на всеки индивид с водача и споделеното му припознаване като азов идеал. Така дефинираната характеристика на груповата идентичност повтаря схемата на личната – колективното Аз се специфицира чрез диференцирането на две съставки: масата (То) и нейния водач (Сврѣх-Аз). В този план ясно изпѣква разбирането за нормативно регулиращата функция на героя, проявяващо се в ограничаването на желанията на тѣлпата от сферата на нагоните въз основа на личния пример.

Лесно можем да пренесем тази концепция върху изследваното от нас поле: всяка култура според Ал. Кьосев произвежда три ценностно маркирани сфери, в които биват класифицирани според аксиологичната им валентност различните индивидуални и групови прояви. Средишна е сфера на нормалното, която обхваща проявите на делничното съществуване и която е подложена на непрекъснато влияние от две противоположни посоки – на високото и ниското. Във високата сфера попадат примерните действия на субекти-образци, които общността излъчва, за да се самокултивира чрез възпроизвеждането на осветените актове. Подражанието на образците е призвано да неутрализира влиянието, произтичащо от сферата на нагонното, разколебаващо единството на общността. Образцовото, нормалното, срамното – отнесени към разглеждания тук проблем, могат да бъдат конкретизирани като: героичното, негероичното, антигероичното.

Аналогията на този модел с Фройдовата троична структура на Аз-а е безспорна: сферата на анормалното приютява всичко срамно, което общността чувства като своя вина и разтоварва от себе си. Срамното се отработва в интерес на оцеляването на групата чрез два механизма: първият включва подлагането на забрава на спомена чрез репресивното му табуизиране, а вторият се изразява в персонифицирането на вината, чрез което общността се отърсва от чувството за колективен срам, като прехвърля отговорността на отделни индивиди. Във всяка социо-културна ситуация съществува особена пропорция между колективно и индивидуално при осмислянето на човешките прояви. Тя варира според груповите нужди: и колективното, и индивидуалното интегрират, но по различен начин. Вменяването на значимите общностни прояви на колектива като субект го сплотява – то съдържа внушението за високата степен на единност – в рамките на групата всички действат заедно в една посока, а гордостта от успехите се поделва *по равно*. Интегрираща функция изпълнява дори колективният срам – Ернест Ренан още през XIX век изтъква, че съвместното съществуване на нацията е скрепено не само от онова, което гражданите ѝ помнят, а и от онова, което са забравили. Отчитането на доминацията на колективното начало при извършването на значимите общностни действия е израз за състояние на вътрешна удовлетвореност на общността от нейното настоящо битие, тъй като липсват претенции към отделните ѝ членове.

В другия случай, когато за извършители на значимите общностни прояви са обявени единични субекти, е налице състояние на групова дезинтегрираност, която следва да бъде преодоляна. Пълната единност не е налична – тя е насрочена в бъдещето и може да бъде постигната чрез индивидуалното подражание на героичния пример. Персонификацията е свидетелство за разслоеност в групата, за високо ниво на центробежни тенденции, намиращи израз във фигурите на героя и антигероя. Гордостта и срамът се разпределят на принципа *на всекиму според заслуженото*, а наместо отнасянето на цялата група към сферата на нормалното, тук се конкурират двата полюса на човешкото поведение. Лесно е да бъде открито смяната на двата типа доминация – от персоналистичност към колективистичност – в българската култура в периода на войните.

Освен героичните наративи, възпитателна функция притежават и описанията за живота на **антигероя**. Знанието за антигероя е обогатяващо, неговата фигура представя еднакво по размах, но огледално по посока отклонение от нормалното. В някои случаи връзката, скрепяваща фигурите на героя и на антигероя, е почти неразривна – тя е задължителен елемент от сюжетите, изградени върху легендарния модел, персонифициращи добродетелта и греха в вдвоени контрастни двойки: Исус – Юда, Левски – поп Кръстю и пр. Ала антигероите се радват и на значим самостоятелен интерес – общо е разбирането, че имената на българите, служили на чуждата власт, трябва да бъдат помнени и да оформят паралелен списък, негативен спрямо този на заслужилите общостни дейци. За разлика от биографиите на героите, които са фокусирани върху предисторията на подвига, наративите за предателите се насочват към последствията от извършеното, белязани от трагичен обрат и ужасяваща съдба. Описанието на страданието на предателя след сторения грях е с висока степен на клишираност – то съдържа мотивите: закъсняло неутешимо разкаяние, състояние на страх и безнадежност, социална изолация, проклятие върху наследниците и пр. Страданието на антигероя е преобърнат образ на героичното мъченичество – то е положено изцяло в тоналността на ужасяващото, защото съвместява проспективно функционалната безцелност на страданието с моралната дискредитираност на страдащия. Неминуемостта на възмездието и трагичната му форма са основните внушения на подобни наративи, на базата на които те изпълняват своята екземплярна функция.

След отчитането, че героичното поведение е особен модус на съществуване наред със смъртта, подглава **1.4. Героичното съществуване** се заема да регистрира отличителните черти на героичното поведение и изразяващите го жестове. Въз основа на наблюдението на Лотман и Успенски за завишаването на семиотичността на поведението в епохите на социални катаклизми, е предположено, че извършваните жестове са белязани от висока степен на декларативност, чрез която е заявяван поетият ангажимент. Героичното съществуване тогава може да бъде видяно като непрекъснато генериране на тържествени декларации, последвано от отговорно поведение по тяхното изпълняване. Последователността на заявяване на намерение и сетнешното му изпълнение, изглеждаща ретроспективно като единство на думи и дела, е алгоритъмът, чрез който героичното съществуване е произвеждано, поддържано и изразявано. Декларативният импулс намира израз в разнообразни прояви: както словесни, така и поведенчески, както уникални, така и свръхтипични; като поемане на морален ангажимент са разчитани и първоличните изказвания в лириката от типа на: “в редовете на борбата / да си найда и аз гробът!” или “ах, утре като премина / през тиха бяла Дунава”. Съществуват редица утвърдени социални практики, чиято функция по споделеното разбиране е да изразяват героична заявка. Най-характерните сред тях са: заклеването, самономинирането, фотографирането, преобличането.

Заклеването представлява обет за героично поведение и се явява граничен момент, в който героите възприемат статута на живи покойници. Заклеващият се тържествено обрича живота си както чрез установената клетвена формула, така и чрез съпровождащите я ритуални жестове, онагледяващи по правило следствията от възможното нарушаване на обета. Всъщност ритуалните действия не само дублират вербалните, но ги и надхвърлят, защото целуването на (дулото на) револвера и камата представлява своеобразно изпитание за готовността за саможертва и нейно оттрениране. В акта на клетвата човек символично изживява собствената си смърт и се подготвя за решителния момент, в който трябва да я посрещне, тогава човек се лишава от надежда, защото както изпълнението, така и неизпълнението на обета гарантират едно следствие – насилствена смърт.

Самономинирането със знаково име е алтернативна възможност за героична заявка – тази практика е осребрена от много български възрожденци. Декларативният акт се състои в хронологично късното възприемане на собствено име, маркиращо семантично националната принадлежност. Решенията са разнообразни: свързване на номинациите с: географска реалия (*Раковски, Странджата*), с владетелските традиции на средновековната българска държава (*Захари Княжески, Хаджи Димитър Асенов*), с избора на народностно име като маркер за оразличаване от Другите (*Райко Жинзифов*) и пр. За разлика от рождените имена, които магично пожелават бъдещата персонална същност, късно възприетите имена я отразяват и в този смисъл не са произволни – изборът на име е заявка, че същността на Аз-а ще се припокрива изцяло със значението му. Прекръщаването представлява обет за отказ от делничното битие и за решително ангажиране с героичното съществуване – то може да бъде тълкувано и като инициационен акт, бележеш преминаването от профанно към сакрално.

Актът на **преобличане** утаява чертите на особен “ритуал на прехода”, маркиращ замяната на една персонална същност с друга – чрез изоставянето на ежедневното облекло за сметка на революционното въстаниците се отказват от битовото поведение и декларират приемането на нормите на героичното съществуване. Преобличането обаче не означава автоматично преминаването между негероично и героично, а притежава тази възможност само ако се явява предизвикателство срещу установения знаков репертоар. Високата степен на натруфеност и парадност на въстаническото облекло има за цел знаково да изяви смяната на екзистенциалния статус – преобразението на роба в свободен човек. Облеклото съхранява бунта дори тогава, когато носещият го вече не се бунтува; от тази гледна точка то притежава ролята на маркер, подобен на татуировките, който гарантира принадлежността към дадена общност посредством невъзможността да бъде изличен знакът, регистриращ принадлежността. Завръщането на въстаниците към мирното съществуване е невъзможно, защото напускането му е било категорично – знаковата демонстрация на бунта се оказва пречка пред борците в момента, в който те искат да се укрият зад маската на делничното.

Сред важните за всеки бунтовник жестове е фиксирането на решимостта посредством **фотографирането** в пълно бойно облекло или поне без омразния фес, а още по-добре с калпак. Такива снимки има много, а често срещани атрибути са: държаната пушка или знаме, лентите с патрони, голите ятагани, разрошените бради или добре засуканите мустаци. Героичната поза е несъмнена, ала и подплатена – революционерите се снимат с нескривана сериозност, за да увековечат себе си и момента, знаейки, че с произвеждането на уличаващия във вина образ поемат и значим риск, а това превръща позирането пред обектив в небезобиден жест. Снимането е акт по превръщане на инсценираното в реалност, на желаното за действително и тази особеност прави fotografiaта удобна среда за героични декларации: тя фиксира заявка, ала е разчитана като документ, фиксира намерение, тълкувано впоследствие като сбъднатост.

Актовете, чрез които се изразяват героичните декларации, следователно не са друго, освен инициационни практики, бележещи смяната на житейския статут. Свърхтипичността на разгледаните социални практики свидетелства за наличието на избистрена революционна ритуалистика, проявяваща се в изпълняването на особени ритуали на прехода. Във възрожденския им формат тези ритуали се изразяват в ред декларации за променената същност, криещи значим риск за индивида, произтичащ от производството на знаци за принадлежност към каузата, чието заличаване е трудно или невъзможно. Отговорното отстояване на декларациите е критерият, който превръща революционерите в герои или жертви.

Опитът да бъде проследен преходът между героично дело и слово, върху която се концентрира глава **2. Колективната памет**, изисква отчитането на културните механизми, чрез които споменът за подвига е съхраняван и реактуализиран. По тази причина на анализ са подложени не героичните наративи като крайни фиксации на спомена, а самият процес на фиксиране и организиране на паметта. Тази логика сблъсква изследването с теоретичния проблем за колективната памет.

Уводът критично коментира изковаването на понятието *колективна памет* в научната практика на френския социолог Морис Халбвакс и нейните първоизточници. Възприети са и основни тези на изследователя, синтезирани от Лавабр така: миналото не се съхранява, а се реконструира на базата на настоящето, индивидуалната памет е възможна само чрез своето съотнасяне с някаква колективна форма на памет и най-сетне – паметта изпълнява социална функция. От работите на Халбвакс и на неговите тълкуватели (Асман, Наме, Тета и др.) са заети две важни постановки. Първата от тях е, че колективната памет е в основата на социалната констелация на индивидуалните паметни, но не е някакъв техен механичен сбор, а израства в тяхната кръстосна точка, в мястото, което отделните субекти влизат в диалог. Приема се и хипотезата, че всяка социална група може да съществува само ако съхранява спомен за своето минало, нужен за усещането ѝ за непроменливост във времето.

Халбвакс има голямо влияние върху по-късните социологически, исторически и антропологически подходи към теоретичното изследване на паметта. Изваждането за нов живот на понятието *колективна памет* се осъществява към края на 70-те години успоредно във Франция от групите, оглавявани от Жак Льо Гоф и Пиер Нора, и в Германия в работите на Р. Козелек и Ян Асман. Неговите наследници обаче подемат въпрос, приеман дотогава за подразбиращ се – методите, чрез които колективната памет бива запазвана и предавана. Този обрат е свързан с осъзнаването, че няма социален артефакт, който съществува по условие, без да бъде произвеждан и поддържан, ето защо, можем да кажем, използвайки формулировка на Бурдийо, че колективната памет съществува виртуално, “не като даденост, а като нещо, което трябва да бъде произведено”. Всички тези анализатори противопоставят изрично естествено споделената памет, резултат от съвместния живот на индивидите, на културно произведената памет – резултат от това усилие са опозициите: колективна – културна памет (Асман) или социална – колективна памет (Кандо).

Интересът на изследователите от 70-те години насам е прицелен в механизмите за производството на дълготрайна памет, изразяващи се в усилията на всяка група да съхрани спомена, фиксирайки го в текстове или излъчвайки специализирани социални актьори, играещи ролята на пазители на паметта. Най-ярък симптом за тази политика е проектът на Пиер Нора “Места на памет”, анализиращ материализациите на миналото, които служат като извор на групова идентичност. Под *места на памет* се разбират не само конкретни точки във времето и пространството като паметниците и юбилейните чествания, които съхраняват спомена за превратните моменти от миналото, но и емблемите или костюмите, които излъчват внушението за непроменимостта на “стила” на групата и отразяват нейната дълготрайност.

Подглава **2.1. Места на памет** поставя началото на изследователското усилие да бъдат очертани най-важните механизми за произвеждането на подвига като социален факт – усилие, на което е посветена цялата глава. Фокусът е поставен върху производството на места на памет във **време-пространството** и в рамките на **езика**. Всяко въображаемо пространство не е аксиологично монолитно и отделни точки придобиват висока ценностна маркираност. Най-важните сред тях с оглед на съществуването на една нация са паметните места, които осигуряват на общността култови средища за диалог и служат като демонстрация на националната уникалност.

Формиращата се българска нация изпитва нужда от осветяване на нови пространствени светини, защото съществуващите през цялото Възраждане остават с регионално значение и не се употребяват като национален символен капитал (Лилова). Този недостиг предизвиква културните дейци да популяризират и семиотизират географските пространства, на които са се разиграли важни за нацията събития: Бузлуджа, Оборище, Вола, Шипка и пр.

Като представителни национални лица писателите многократно укоряват нехайството по отношение на гробовете на значимите покойници и поощряват всяка инициатива за издигането на паметни знаци, обвиняват общността за немарливостта ѝ по отношение на лобните места и дават личен пример като ги посещават. Във връзка с узаконяването на лобните места на героите тече процес и по полагане на грижи за техните тленни останки. По подобие на светците, чиито мощи са осмисляни като гаранция за благополучието на притежателите им, телата на революционерите добиват статут на реликви – те са съхранявани и пренасяни. Транспортирането на тленните останки не е самоцелно – то е оправдано от желанието на общността да създаде място на памет, предоставящо възможност за поклонение.

Оформянето на значими дати в календара е израз на сходна стратегия по изграждане на места на памет във времето. Героичният календар се обособява късно – в по-ранен етап цикличното спомняне на националните ни герои се прикрепя не към датата на тяхната кончина, а към знаков празник от традиционния календар. Активна роля в този процес играят издаваните календари, в които революционерите са “канонизирани”. Прикрепянето на паметта на героите към знакови дати в традиционния календар е продиктувано от стратегията по употреба на утвърдените конотации на народните празници. След Освобождението обаче датите на смъртта вече се превръщат в значими сами по себе си и започват да ориентират времево паметта за героите и героичният календар се откъсва окончателно от обичайния. При все това и до днес негов гръбнак остава мартирологът, а мощно средство за идентифицирането на ключови дати като календарно място на памет се явява печатният некролог. Екземплярната функция на некролозите вече е неведнъж заподозирана: тези “о-писания на живота на мъртвите се превръщат в скрити или явни пред-писания за живота на живите” (Налбантова).

Важно значение за оформянето на героичния календар играят тържествените чествания на годишнини от важни събития от националната история. Формите на празничност включват извършването на църковни и граждански ритуали, организирането на тържества, издаването на юбилейни сборници и т.н. Повод за подобни прояви обикновено предоставят кръглите годишнини, реактуализиращи значението на важни събития, хронологично далеко отстоящи от съвременността. Празничните прояви, чиято програма се състои от беседи, шествия, декламации, панихиди, академични тържества, литературни вечеринки и пр., могат да бъдат обединени в две категории: поклонение пред паметта на героя и символно повторение на неговия подвиг. Вторият акт намира израз в изпълняването на песни и литературни произведения (написани, обичани или изпълнявани от значимия покойник), но най-пълноценно се проявява в практиката по колективно извървяване на героичния път в географското пространство, наричана в България със словосъчетанието “по стъпките на...”.

Символното преосмисляне на географското пространство е съпроводено и от особена манипулация с конкретното време, породена от самата същност на празника. Историческите празници осигуряват ритуалното възвръщане на време, наблягайки на факта, че то е безвъзвратно отминало. При все това празникът осигурява възможност за съотнасяне с миналото, хомогенизира индивидуалното чувство за принадлежност, дава

примери за образцово поведение и обслужва консолидацията на групата. Голямо е значението на празника за конституирането на героичен календар – той е инструмент за съхраняване на списък от имена, който гарантира, че нито една личност или събитие няма да бъдат забравени. Списъкът с утвърдени лични имена е задължителна съставка за функционирането на редица места на памет като паметните плочи на загиналите, вечерните проверки и пр. Съществуването на всички тези места обаче е невъзможно, ако личното име не се е превърнало вече в място на памет в рамките на езика, т.е. в персонификация.

Това е централният проблем, разискван в следващата подглава **Личното име като място на памет**. Поради спецификата на името като маркер на литературната персонификация и като склад на излъчваната от него семантика, то може да бъде тълкувано като място на памет в рамките на естествения език. За да се случи това, е необходимо то да отговаря на две изисквания: да притежава твърда референция и да излъчва произволно значение – трудно съчетание при условие, че тези изисквания не са утвърдени като безспорна характеристика на името. Всъщност изследователските разногласия в аналитичната философия се концентрират именно в полетата на семантиката и прагматиката на личното име. Едно опростено представяне на полярните възгледи би могло да изглежда така: името е “строг обозначител” (Крипке) – не е “строг обозначител” (Фреге, Ръсел); името притежава смисъл (Фреге) – не притежава смисъл (Стюарт Мил, Ръсел). Този теоритичен спор следва да бъде релативизиран: имената *Васил Кунчев* и *Убиец на бизони* не могат да бъдат подведени под еднакви логически операции; ето защо, по-приложима изглежда хипотезата на Леви-Строс, че функцията на личното име във всяка култура се намества в особена точка между показването и означаването.

В култури като нашата референциалната функция на името преобладава над семантичната – името е външен маркер, който диференцира индивида, без да го характеризира. В специфичните за архаичните общества условия на регулярна смяна на личното име отношението между знак и същност е по-близко, защото динамиката на номинирането отразява промяната в идентичността на индивида. За да се превърне собственото име в място на памет, е необходимо то, без да губи своята референтност, да започне да излъчва семантична информация. Два са механизмите, чрез които се осъществява този процес. Първият е замяната на рожденото име с ново, отразяващо същността на индивида – тази възможност се проявява в коментираната вече практика по късно (само)номиниране, съхранена и днес в случаи като монашеското име, псевдонима, прякорите и прозвищата. Вторият механизъм се състои в превръщането на семантично бледно име в име-символ и се развива в литературата. Анализът на този процес окупира внимание от началото на подглава **2.2. Семантизиране на името** до края на цялата глава.

Съществуват два принципа, чрез които литературата семантизира личното име и го превръща в значеща персонификация: синтагматичен и парадигматичен. При синтагматичния механизъм значението на собственото име, разглеждано като знак, се установява чрез съотнасянето му с други знаци с ясна семантика, които се явяват негови контекстуални синоними, антоними или определения. Парадигматичният механизъм е свързан с практиката по озаглавяване с лично име, необичайно висока при текстовете, посветени на исторически фигури. В този случай името като знак означава целия текст, без да престава успоредно да реферира и историческата личност.

Синтагматичният принцип се наблюдава при отъждествяването на собствено и нарицателно име в рамките на близки участъци в текста, осъществимо чрез ред похвати от граматичната атрибутивност до по-сложни вътрешнотекстови прояви на смислов трансфер. Внедряването и стабилизирането на значение в личната номинация

се осъществява посредством съграждането на мрежа от семантични идентификации, основани на принципа, че “към всяко име могат да бъдат прикрепени множество описания” (Енгел). Прикрепени към персонификацията Левски в Захари-Стояновата биография се оказват следните определения: “неустрасимият български бунтовник”, “нашият герой”, “псалтът”, “пъргавият Левски”, “скромното даскалче”, “наш Василя” и др. Прикачваните нарицателни имена са наричани според функцията им ипостазни, а тяхна роля е изграждането на образа на героя чрез натрупването на мрежа сегменти на неговата персонификация.

Парадигматичният принцип по семантизиране на личното име е възможен, когато то е положено в заглавието на текста – явление, гарантирано в жанрове като биографията, житието, некролога и обичайно за одите. Тази възможност е обусловена от специфичната позиция на заглавието между действителността и художествения свят и възможността му да осигурява смислов трансфер между тях. Според практикуваните изследователски фокуси заглавието е определяно като метатекст, т.е. като макрознак, означаващ целия текст (Лотман), и като паратекст, т.е. като праг, преодоляван от читателя в акта на четене (Жанет). Използването на двата термина свидетелства за поставянето на различен акцент при дефинирането на характеристиките на заглавието. При утвърждаването на паратекстовата природа доминира разбирането на заглавието като вход към произведението, който предполага на читателя инструкции за прочит. В другия случай предпочитание се дава на разбирането на заглавието като изход от произведението, като знак, който резюмира семантично прочита на текста. Казано по-опростено: в първия случай изпъква проблемът как заглавието влияе на прочита на текста, а във втория – как прочитът изпълва със семантично съдържание заглавието. Във връзка с тази двузначност са тълкувани и двете основни функции на заглавието – инструктираща и референциална, изследвани в подглава **2.3. Функции на заглавието**.

Положено в заглавието, личното име задава **инструкции** за четене: то осигурява твърд референт, около който започнат да се трупат ипостазни имена и който събира в себе си смислите на четената творба. Любопитен случай се явяват лирически текстове, чиято връзка с конкретни лица и събития е положена само в заглавието, защото писмената и устната социализация на текста изявяват колебанието между единичната екземплярност и художествената обобщителност. По изключение лично-именната инструкция може да бъде положена и в други паратекстове – най-важни сред тях са посвещението и заглавието-посвещение (срв. Вазовите “Теодору Рузвелту” и “На Леди Странфорд”, Яворовите “На сестра ми” и “На Лора”).

Беглият обзор на използването на трите алтернативи показва, че с прехода на личното име от заглавието към посвещението, задължителността на неговата референциалност по отношение на лирическите субекти спада, без да изчезва напълно. Така въз основа на посвещението зад лирическото Ти в “Дялба” (“По чувства сме братя ний с тебе”) може да бъде разпознат Любен Каравелов, а зад образа на юнака в “Хайдушки песни” – Гоце Делчев. В някои случаи посвещението функционално замества заглавието и заиграва проспективно инструктивна роля по отношение на прочита на художествената творба, като запълва условните лирически субекти с биографична подплънка – в една рецензия Страшимиров например твърди, че Яворов е предугадал смъртта на Гоце Делчев в “Хайдушки песни”, като връзката между персонаж и човек е скрепена само в посвещението.

Референциалната функция на заглавието се проявява в механизма по пренасяне на значение от литературата към извънтекстовия свят. Съществува известна специфика в зависимост дали заглавието е съставено от лично или нарицателно име. **Нарицателно-именните заглавия** конструират предварително читателско очакване, което може да влезе в разнообразни отношения с последващия го текст: възможно е той

да потвърди очакването, иронично да го отхвърли или загадъчно да мълчи. При все това един от крайните ефекти на четенето е промяната на значението на нарицателно-именното заглавие – промяна, свързана с потискането на буквалните значения на заглавието и изпъкването на конотационните. Навлизането под формата на клишета в езиковия фонд на заглавия като “Под игото”, “Радини вълнения” или “Пиянство на един народ” ознаменуват предела на стабилизиране на ореолните значения около литературното заглавие, което го превръща в сигурно място на памет.

Лично-именните наименования имат нулева начална семантична стойност, която текстът в процеса на четене кумулативно запълва. Оголени откъм имплицитно значение, индивидуализиращите номинации представят референциалната функция на заглавието в изчистен вид. Те играят ролята на “твърд обозначител” спрямо дадена историческа личност или събитие, върху които се “прикачат” биографични данни, социално-ролева характеристика, сведения за индивидуални действия и пр. Този процес по изпълване на личните имена със съдържание ознаменува производството на персонификацията, която има способността да напуска художественото пространство и да преминава в социалния свят и в други текстове, без да губи утвърдените си значения.

Процесът по семантизиране на собственото име може да се развие до степен, че производните му форми да започнат да реферират не индивида, а социално утвърдената му персонална характеристика – ярък ефект от тази особеност е антономазията, т.е. граматическото преобразуване на личното име в нарицателно, примери за което са изрази като *ботевска жар* или *алеко-константиновска ирония*. Антономазията е най-яркото, но не и единственото, свидетелство за превръщането на персоналната номинация в име-символ – такива са и всички случаи на най-общо казано фигуративна употреба на личното име, в които то служи като символ, като термин на сравнение и пр. Обраснало с утвърдено значение, името става конвертируемо, защото имплицитно държи своеобразни значения и ги транспортира в други контексти.

След разискването на механизмите, чрез които в колективната памет проникват и се складират еталонни героични персонификации, глава **3. Модуси на героичния пример** се насочва към изследването на различните формати на съхраняване на спомена. Основната аксиома в тази глава се състои в схващането, че подвигът се превръща в пример за подражание, едва когато е наративизиран, т.е. подчинен на жанрова форма, която притежава уникален въздействен потенциал и разчита на специфична рецепционна реакция. Всеки жанр притежава особен нрав, който придава различни нюанси на подвига, като му осигурява специфичен контекст, чрез който изпъкват едни негови страни, а остават загърбени други. Най-просто можем да кажем, че примерът възниква при съотнасянето на подвига с някакъв свързан с него контекст (средата на неговото извършване, значението му, психологическия му “произход”, житейската биография на героя и пр.). Това съотнасяне е следствие от жанра на героичния наратив, а затова различните модуси на паметта ще наричаме с жанрови названия: одически, биографичен, психографичен, мемоарен.

Началото на тази стратегия е положено в подглава **3.1. Одическият модус** с описанието на характеристиките на одата. След статията на Тинянов “Одата като реторически жанр” за главна особеност на одата се сочи реторическият ѝ характер. Мимоходом в статията обаче руският формалист разграничава декламационно-ораторски и мелодични форми на одата, без да разгръща това наблюдение в по-обща типология. Подемането на тази идея води до разграничаването на два типа оди: декламационни и песенни.

Декламационната ода може да бъде представена от класицистичната разновидност на жанра, характеризираща се с реторическа организация, тържествено

слово, език, изпъстрен с фигури и тропи, и т.н. Като нейна първа фиксация в България може да се посочи създадената в началото на XIX в. от Димитър Попски “Ода за Софроний”, а я следват и други произведения, обиграваци делата на много еволюционисти. Преди Освобождението тази разновидност на одата се оказва непригодна да възхвалява подвига на българските революционери и тя отстъпва място на **песенната**, която показва генетична връзка с народните песни, по-конкретно с хайдушките. Тази разновидност е представена от творби, които са в същинския смисъл балади и елегии (напр. Ботевите “Хаджи Димитър” и “Обесването на Васил Левски”), привлича към себе си всички долитературни “песни на героите”, а приютава и пълноценни оди, чийто доминантен организационен принцип не е реториката (напр. “Бързай, млад войводо...” на Христо Силянов).

Лесно се установява, че втората група обхваща главно произведения, които се характеризират с фолклорен по тип формат на битуване, т.е. възникват като или скоро се превръщат в песни. Основната разлика между двете разновидности се състои в имплицитната им настройка към писмено или устно битуване: декламационните оди изискват да бъдат четени или декламирани, докато песенните позволяват да бъдат и пети, първите стоят по-близо до похвалната реч, вторите – до песента. След това допускане е лесно да се “предвидят” бъдещите периоди на доминиране на двата типа оди: декламационната има превес след Освобождението с апогей “Епопея на забравените”, песенни оди се създават “за износ” в Македония в началото на XX в. (“Хайдушки песни” на Яворов, Силянов) и “за фронта” през войните (Вазов, Бобевски), декламационната ода отново възвръща позициите си между 20-те и 40-те (“Панихида...” на Гео Милев, Бобевски, “Пантеон” на Траянов) и т.н. Логиката на редуването е: песенни оди възникват във времето на водените борби, а декламационни – след техния завършек.

Двуделението песенна – декламационна ода съвпада с две други опозиции: универсалност – единичност при представянето на героя и подвига, акцент върху действието – върху личността. Това позволява двете разновидности на одата да бъдат осмислени като отговор на две културни поръчки в процеса по саморегулиране на общността. Песенната ода възпява стихията на бунта, защото времето на революцията изисква борци, декламационната описва дългосрочното отговорно култивиране на личността, защото в мирното време има нужда от личности.

Най-важна характеристика на одическия модус на паметта е високата степен на художественото обобщение, на универсализиране на конкретното. Обобщението в двете разновидности на одата обаче работи в различни посоки. Песенната ода описва свръхтипологизирани ситуации: прощаване с майката или с либето, ежедневието, подвига на героя или смъртта и оформя указателен свод от образцови действия в конкретни ситуации. Тази особеност е мотивирана от факта, че песните не само излъчват примерни жестове, но и съпътстват подвига в момента на извършването му. Необходимостта да могат да бъдат подеманни от мнозина оказва влияние върху конструираните в песните персонажни образи – те са обобщени възплъщения на колективния идеал. Идентификацията с персонажа е безостатъчна и това се дължи и на две особености на пеенето като символично действие: принципната тъждественост на личните изживявания на изпълнителите и времезадържащия ефект, изразяващ се в заличаване на дистанцията между времената на възникване и изпълнение на творбата. Тези фактори позволяват многократното успешно реактуализиране на песента в различно време и от различни субекти като във всеки случай съдържанието на песента се разиграва с “мен” “тук и сега”.

Ако песенната ода изтрива индивидуалността и възпява деиндивидуализирания герой, то декламационната надмогва този недъг главно благодарение на сравненията

чрез собствени имена (като най-явна форма на междутекстова препратка). Въз основа на анализ на “Епопея на забравените” и “Лудите”, в които Левски е сравняван с Исус, Шипка – с Термопилите и т.н., може да се предположи, че подлогът и терминът на сравнението “приютяват” двете противоположни тенденции по индивидуализация и типизация и позволяват, без да се губи от очи конкретната единичност на събитието, то да бъде съотнесено с разпознаваем образцов тип. Тази възможност произтича от това, че цитираното като термин на сравнението собствено име притежава стабилен семантичен фонд – то е място на памет и играе ролята на “херменевтичен код” (Рифатер), който позволява разчитането на текста.

Индивидуализацията в декламационната ода е заплатена с невъзможността от “разтваряне” на читателя в персонажа, с отдалечаването на образа му от човешкото към божественото и със загубата на усещането за близост до еталона и постижимост на идеала. Тази разновидност представя героите като по-добри от обикновените хора, а техните дела – като пример за подражание, който трябва да бъде следван. Съществуват обаче декламационни оди, които компенсират отчетените недостатъци на присъщата им въздействена стратегия като се представят за песни в своите самонаблюдателни пластове – тази политика е особено характерна в творчеството на Вазов. Според хипотезата на Ал. Панов чрез подобни заявки стихотворенията координират две художествени стратегии – на възхваляването и възпяването – и по този начин образите на героите стават по-близки, по-човечни, без да изчезва усещането за сублимността на техния подвиг.

Одическото знание може да бъде дефинирано като специфичен вид знание: одата съумява да осветли фундаменталните последствия от героичното дело, както биографията – неговата предистория във връзка със субекта, и мемоарите – самото извършване на подвига. Описанието на подвига откъм бъдещето включва по условие и равносметка за значението му, а оттук произлиза и невъзможността одата да бъде ценностно неутрална – тя винаги изявява космическите (“Хаджи Димитър”) или социалните (“Каблешков”) измерения на делото. По отношение на истината за света, която произвеждат, двата типа оди показват отново същностна разлика: песенната не съдържа претенция за стриктна достоверност на изобразеното (предсмъртните думи или прощаването са условни ситуации, съграждащи обобщени фигури на безсмъртието), докато декламационният тип обичайно борави с факти, настоява, че напихва пружините за възникването на събитията и разбулва истината за случващото се. Тази претенция се открива най-последователно в творчеството на Вазов, а нейна изява е решението по съполагане на стихотворен текст и прозаичен паратекст.

Сред богатия паратекстов арсенал, ползван от Вазов, особен интерес будят бележките под линия, често дублиращи информационно съдържанието на лирическия текст. В подобни случаи се откроява стремежът на автора да съположи своя текст с чужд на одическото текст – от това съседство стихотворенията придобиват чертите на специфични коментари върху предоставеното съобщение в проза. Проза и поезия са успоредени като безпристрастен разказ и одически коментар, а съполагането е и акт на удостоверяване, че лирическата творба не злоупотребява с фактите и че, за разлика от одическия, “обективният” разказ е банален и не навлиза в същността на причините.

Разпространената практика по събиране на одите в цикли задължава да бъде отчетено и познанието, възникващо от последователността и съвместността на одите. Илюстрация на първия феномен е “Епопея на забравените”, която може да бъде разгледана като единен наратив, разказващ за поредицата от поражения, подготвящи победата. Разчетена в подобна перспектива, “Епопея на забравените” изглежда текст, следващ Евангелието и ранната история на християнството: това е разказ, който начева с подвига и смъртта на българския Христос, преминава през мъченическите смърти на

неговите “ученици” и завършва с тържеството на начинанието. Композиционната логика на цикъла обаче е по-сложна: първо е стихотворението “Левски”, заместващо разпоредбите на ежедневния с тези на героичния морал и осветяващо героичните “престъпления” на персонажите от първия подцикъл (от “Левски” до “Каблешков”). След края на този цикъл разпоредбите на традиционния морал отново са възстановени в одата “Паисий”, изпълнена с много междутекстови реплики към “Левски”. В последното стихотворение “Опълченците на Шипка” се разплитат редица наративни нишки от стихосбирката, сред които най-значима изглежда цитатното преобръщане на образи и стихове от “Караджата”. Това наблюдение е повод и за една скоба, в която да бъде отчетено значимото влияние на “Караджата” като произведение, предписващо еталонни предсмъртни думи – междутекстови реплики към него се съдържат в “Септември” и в “Борбата е безмилостно жестока”.

Освен върху “наративното” разгръщане на цикъла, художествено значение възниква и от съвпадението на въздействените стратегии на отделните оди. Два случая онагледяват тази възможност. Силяновият цикъл “Гоце Делчев” включва 2 песенни и 3 декламационни оди, обединени от възпявания субект. Групирането на текстовете има за следствие оформянето на зачатъчна героична биография на Гоце Делчев и на послесмъртната употреба на името и подвига му. По този начин образът на националния герой е максимално уплътнен – съвместена е оценката на свидетеля и на потомците, отчетена е заслугата приживе и липсата при загубата и т.н. Различни са последиците от съполагането на одите, посветени на големите български и световни поети, в Траяновата стихосбирка “Пантеон”. В своята съвместност отделните текстове се стабилизират като варианти на един сюжетен инвариант – това е най-общо казано сюжетът за писателя-богоборец, за силната фигура, която води общността, в съзвучие с която Траянов произвежда своя публичен образ.

В подглава **3.2. Биографичният модус** биографичността е дефинирана като модус на дискурсите, претворяващи човешкия живот в повествователен наратив. Тази дефиниция служи като основа за описание на **биографичното знание**, възникващо от мисленето на действията на субекта като последователно изпълнение на основополагащ проект. Специфичната логика на жанра може да бъде описана с поредица от близки дефиниции: биографията успоредява протичането на живота с презумпцията за постоянното разгръщане на едно намерение, организира житейския път като наратив, който се разгръща едновременно хронологически и логически (Бурдийо), открива целенасоченост в последователността, трансформира съчинителните връзки между отделни действия в подчинителни. Биографичният разказ се основава върху вярата, че съществува фактор, експлициран или не, който обуславя всички човешки постъпки.

Съществуват три по-скоро теоретично отделими фактора, върху които се учредява въздействената сила на биографията: селекцията на житейски факти, тяхната комбинация и интерпретация. **Селекцията** е обусловена от нуждата да бъдат подбрани като потребни само данните, необходими за произвеждането на целенасочен сюжет от житейския път на индивида, налагащ информационен филтър върху миналото и отсяващ дадени събития като важни (т.е. значещи) и други като маловажни (т.е. незначещи). Много характерни в това отношение са един тип сведения от детството на героя, тълкувани като съдбовни знаци, изявяващи “предопределеното”: в ситото на биографиите попадат често разкази за чудното закъсняло проговаряне и прохождане на поета и революционера Стефан Стамболов или като факта, че Кръстьо Асенов “не напраздно” сукал от две майки (алегорично разчитани като България и Македония). Изпъкването на дадени знаци за предопределеното сред други, които биха се открили при друго стичане на живота на индивида, е първата проява на селекцията. Друго основание за селекцията е авторовата преценка за важно и маловажно: Захари Стоянов

“героизира” всяко Ботево действие, докато Христо Силянов удостоява само с бегли споменавания събитията от “негероичните” години на Чекаларов между Илинденското въстание и Балканската война – цели 10 години! Проява на селекцията са и ред несъответствия между житейско и повествователно време, между значимостта на описаното и отделеното му повествователно пространство и т.н.

Селекцията на фактите от живота на героя, заслужаващи да бъдат описани, е здраво обвързана с **комбинацията** на отделни епизоди и оформянето на имплицитни или експлицитни вътрешнонарративни сюжети. Те се произвеждат въз основа на пръснати из текста сведения, които се навързват по сходство или аналогия, така че отделни действия са натъртвани като важни и оформяни като пример за подражание. Екземплярността се усилва (а и възниква) от повторението, възможно е и дискретно, на една проява в множество нейни разновидности. Най-ярката проява на тази художествена организация може да бъде описана. Биографичният нарратив подчертава два ключови житейски момента: един първи, явяващ се пораждащ принцип на действията, и втори, който представлява сбъдването на житейската устремност: това са моментите на възприемане на героична линия на поведение и на извършване на подвига. Освен тях, човешкият живот се побира в екзистенциалните граници, белязани от раждането и смъртта. Това са четирите момента (два избираеми и два предзададени), които биографията обвързва в разказ с ръководна нишка и с особени преобразувания на хронологически последователни действия в причинно-следствени зависимости. Координацията на моментите от първия и втория ред е сред важните елементи на стратегията по героизация; това особено важи за съгласуването на момента на раждане и времето на пораждане на героичните намерения. Три варианта на тези отношения оформят три биографични макро-сюжета: за *вродената харизма и за предопределеността*, за *постепенното и целенасочено култивиране на харизмата* и за *прелома*.

Не е трудно да се забележи, че трите теоретично разграничени сюжета не се различават по друго, освен по момента, в който е открита първата героична проява. Това решение има влияние върху въздействиения потенциал на творбата: в случаите, в които героичното поведение се проявява още с раждането, нарративът съумява оневинява радикалните действия на персонажа, но не призовава към следване на примера така, както го прави сюжетът за поколебалия се преди да вземе трудното решение герой. Така че всеки от трите сюжета постановява и специфичен обем и хронологични рамки на подвига: героичната кариера на Ботев започва с раждането му, на Гоце Делчев – от детството му, а на Дюстабанов – едва месеци преди смъртта му.

Третият фактор, върху който се учредява въздействената сила на биографията, е **интерпретацията** – под това понятие са обобщени случаите, в които повествователят надхвърля обективния разказ като тълкува, обобщава или се аргументира. Няма биография, която да не изтъква дадени качества на героя, за да ги изяви като първопричина на действията му и обяснение за успехите му, ала количеството на интерпретацията варира – именно по този критерий може да бъде предложено двуделението на биографиите на *хронографии* и *психографии*. С първия термин са обозначени класическите биографии, които проследяват пунктуално развитието на житейския път на героя и произвеждат знание от последователността на събитията. Психографиите са текстове, които не приемат хронографичното знание за достатъчно легитимно и които откриват в отделни епизоди ключ към характера на личността, посредством който пренареждат житейските факти. Разликите между хронографията и психографията могат да бъдат представени чрез опозициите: завишено – занижено значение на темпоралната последователност, прикривана – неприкривана селективност на фактите, произвеждане на знание от последователността – от сумарността на

човешките действия, очертаване на житейския път – на индивидуалността на героя, мотивираност на всяко действие от неговата предистория – от характера на субекта и т.н. Представителни за двете разновидности на жанра са два труда за живота на Стамболов: Димитър-Мариновата “Стефан Стамболов и новейшата ни история” и книгата на Страшимиров “Диктаторът”, чрез сравнението на които са излъчени жанровите различия.

Функцията на биографичния дискурс личи от специфичния образ на персонажа. Той е значително по-индивидуализиран от този на одата и много по-типологизиран в сравнение с този в мемоарите. Тази особеност намира израз в по-ограничената, но налична политика по сравняване. В биографията, както и при одата, сравненията с лични имена служат за изявяване на героичния прототип, ала тук те се появяват главно в случаите, при които се налага да бъдат оправдани прегрешенията на героя спрямо ежедневния морал. За психографията е характерен друг вид съполагане на лични имена, при което героят бива оприличаван или разграничаван от други според присъщите им характеристики. Макар и различни по вид, и двата типа сравнения имат еднаква роля – те служат за стабилизиране на целостта на житейския път като пример за подражание. Оттук става ясна възпитателната функция на биографичния наратив – той призовава читателите към отговорно живеене при следване на интересите на общността.

Мемоарният модус, описан в подглава 3.3., се характеризира със значима особеност спрямо другите: писателите, тиражиращи спомените си за голямото време, са принудени да уточнят и степента на своето участие; те заявяват героична претенция не само *чрез* произведението, но и *в* него, тъй като актът на самогероизиране се явява и съставен елемент от самата наративна логика. В мемоарите се преплитат две линии (автобиографична и меморабилна) и две тенденции (по самогероизация и по героизация) като първата е относително факултативна, а втората – неизбежна. Изборът, пред който са изправени писателите, допуска две алтернативи: било да изявят заслугите си, било да ги скрият, а следствие от него е тяхното решение да конструират публичния си образ посредством меморабилната или приказната матрица.

Анализът на тенденцията по **самогероизация**, прокарана в **автобиографичната линия**, може да започне с отчитането на закономерността, че най-голям брой спомени оставят хората, които стоят в периферията на големите събития – срещу отсъстващото мемоарно наследство на Стамболов стои политиката на Вазов да “отчита” в спомените си всичко, до което е имал досег. От прегледа на Вазовото мемоарно наследство личи, че народният поет целенасочено претендира не само за ролята на коментатор, но и на пряк свидетел на значимите за нацията събития. Позицията на участника изглежда на пръв поглед по-силна от тази на дистанцирания свидетел, ала и тя има слабо място: участникът трябва да обясни на какво дължи чудесното си оцеляване, когато големите герои са мъртви. Тази външна принуда повлиява върху характера на самите мемоарни текстове – мемоаристите конструират дискурсивното си alter ego в съгласие с образа на персонажа от вълшебната приказка. Изборът е предварително обречен: те не могат да се представят като най-достойните, защото те са мъртви, не и като най-хитрите, защото биха били заподозряни в подлост, вакантна остава единствено ролята на необдарения със значими качества човек, който има късмет и оживява по стечение на обстоятелствата.

Ключово значение в политиката на мемоаристите по конструиране на техния образ в съгласие с персонажа от вълшебната приказка има самопринизяването, постигано най-често чрез самоирония. Самопринизяването не е изява на личната скромност на писателите, то е дискурсивна поза, както личи ясно от несъответствията между нрава на субекта като личност, автор, разказвач и персонаж. Прави впечатление, че най-самоподценяващите се като персонажи Захари Стоянов и Стоян Заимов

настояват в книгите си, че са съхранители на уникална памет и имат самочувствие на обществени съдници. Обединяващият личност, автор, разказвач и персонаж образ на Яворов и Силянов е по-малко “шизофреничен”, отделните фигури са по-близки една до друга, без да съвпадат, при тях политиката по самопринизяване е ограничена, а за сметка на това героичната претенция е по-укрита.

Стратегиите по самогероизиране, проведени въз основа на меморабилната и на приказната матрици, симетрично се оглеждат както по отношение на изходните позиции (първите се изтъкват, вторите скромничат), така и по отношение на крайния резултат. И ако свидетелските показания са главният символен капитал на Вазов, то революционерите притежават ресурс отвъд познаването на фактите – това е капиталът на участника, минал през преизподнята на бунта (това е вид посвещение) и натрупал опит. Чудесното оцеляване дава право на споделяне на лично изстраданите истини, заверени от позицията на живеещия втори живот, който има право да съди от инстанцията на надживяната смърт. Писателите очевидци притежават персонално събрано фактологично знание и имат право да разказват, коментират и анализират, писателите участници притежават в добавка и лично изстрадано знание, което им дава право да съдят.

Тенденцията по **героизация** се проявява в паралелната мемоарна линия, **меморабилната**, побираща разказа за големите събития, за които писателят няма заслуга и на които е само очевидец. Както вече стана дума, на основата на простата форма меморабиле са оформени текстовете, които отразяват събития, разказани от позицията на очевидеца, гарант за тяхната достоверност. Простата форма меморабиле стои в основата на акта на документирание по принцип и ориентира предаващи духа на епохата текстове, извеждащи на преден план дребните шрихи на епохалното, сенчестата страна на събитията. Меморабилната наративна линия е доминираща съставка в мемоарите, но специфично за българската култура е нейното вметване в пълноценни фикционални литературни жанрове като повестта или романа – такива са “Немили-недраги” и “Под игото”. Не-фикционалността може да бъде открита в композиционно обособените повествователни части, съдържащи описания и размишления за действителни лица, събития, нрави, в присъствието на реални личности като персонажи, в съответствията на сведенията във фикционални и не-фикционални произведения и т.н. Сигурен аргумент за осезаемата достоверност е и фактът, че авторът на първата академична история на Априлското въстание Д. Страшимиров подминава описанието на изпробването на черешовите топове в Клисурското въстание, препращайки към описанието в “Под игото”.

Сложността на **мемоарите** като жанр произтича от преплитането на две наративни линии: автобиографична и меморабилна. В мемоарите от края на XIX век нито една от тях не взема решително надмощие над другата – съвместени в остро противоречие, те обслужват политиките по самогероизация и героизация. В началото на XX век остротата на това противоречие намалява, без да изчезва, тъй като Яворов, Силянов и другите пишещи революционери използват разнообразни похвати, за да тушират автобиографичната линия. За да бъде описан особеният нрав на произведения като “Немили-недраги” и “Миналото”, към тази опозиция трябва да бъде прибавена и трета страна – **фикционалното**.

При незавършения в края на XIX в. процес по диференциация на литература и история и тяхната среща наред мемоарите фикционалността е критерият, чрез който писателите заявяват принадлежността на техните работи към литературата; а нейното отсъствие е дешифрирано като симптом за квази-историческо писане. В съзнанието на създателите им “Немили-недраги”, “Под игото” и “Миналото” са предимно или чисто литературни произведения, при все че създават образ на близките събития, докато

работите на Захари Стоянов, “Неотдавна” и дори “Епопея на забравените” са мислени като квази-исторически съчинения, обслужващи нуждата от достоверен образ на миналото. Това не учудва предвид незавършилия процес по диференциация между литература и история, оставил отпечатък в решението за създаване на историко-филологически факултет. Културната ситуация през XX век е променена: “Хайдушки копнения” и “Писма и изповеди на един четник” настояват да бъдат разпознати като белетристика и преобръщат повествователните нагласи от края на XIX век. В тях е наличен: превес на меморабилната линия над автобиографичната, дискурсивно маскиране на достоверни събития като фикционални (срещу жертване на достоверното през XIX в.), ограничаване на политиката по самогероизиране, стабилизиране на образа на автора като владетел занаята да разказва и главно писател (срещу ролята на пазител на паметта и герой през XIX в.) и т.н.

Спецификата на **мемоарното знание** произтича от недистанцирания интимен поглед към човека, позволяващ обрисуването на личния стил и индивидуалния характер с позитивните и негативните му страни. Мемоарите са жанрът, който позволява долавянето на харизмата на героя, утаена във влиянието му върху другите и в образа на неговото слово. Важна особеност е, че мемоарите не поддържат непрестанно температурата на изключителното, те имат свои върхове и спадове – за пример може да послужи параболата от мирното съществуване през героичния възторг до пълното униение, чертаеща пътя на типичния български въстаник и Бенковски в “Записките”. При все че допуска и негероичното, жанрът съумява да открие неуловими от другите жанрове героични постъпки – сред най-обикнатите подобни спомени са тези за зашлевяването на натрапника на публично място, за изпадналия в екзалтация творец, който рецитира свое стихотворение или за водача, който в разгара на опустошенията пророкува благоприятните сетнини, които ще “изплатят” теглилата...

Любопитно е, че мемоарите рядко откриват подвига в сублимния момент – характерен пример са немонументалните предсмъртни думи на Бенковски, предадени в “Записките”. Възможно обяснение може да бъде намерението примерът за подражание да е жертван в името на произвеждането на илюзия за достоверност. В същото време жанрът съумява да предаде прояви на величие в ежедневието – надали друг тип текст би могъл да разкаже, че героят плаче или че не обръща внимание на тормозещите го бълхи. По-общо може да се предположи, че мемоарите предават големите жестове, без да окастрят присъщия им контекст на случване, в който те събитуват и до пределно негероични ежедневни жестове. Сигурно е, че и най-големите герои не са на своята пределна висота с всеки свой жест или дума, ала работа на мемоариста е да произведе тази истина посредством дискурсивното сцепяване на великото и дребното. От друга страна, жанрът съполага героичните дела с духа на времето, с осреднената норма за поведение в настоящия момент, а много важно изглежда отношението на героя към другите персонажи – резултатите от това координиране огрубено са два: *също като другите* и *не като тях*. За разлика от одата и биографията, които показват постоянството или градацията на героичната воля, мемоарите осветяват положителното и отрицателното, допускат параболата на възхода и падението при трактуването на образите. Следствие от тази политика е уверяването на читателя, че всеки може да бъде герой, а подвигът е достъпен за всеки възможност. Това е и културната им функция.

Както личи и от заглавието ѝ, глава **4. От текста към действието** изследва прехода между слово и дело и съдържа опит за разбулване на механизмите, чрез които наративите подбуждат към дела. За детайлното им проследяване като обект на анализ са избрани поизоставените от глава **1.1.** героични матрици – удобен ключ към тълкуването на въздействието на героичните дискурси. Усилията се съсредоточават върху разгадаването на имплицитно заложената в матриците очаквана възприемателска

реакция и проследяването на пред- и следосвобожденското им функциониране. Първа стъпка се явява теоретичното обосноваване на въпроса по какъв начин литературните творби въздействат върху социалния свят.

Този проблем е дискутиран в подглава **4.1. Идентификация**. За изходна основа служи постановката, че всяко произведение притежава специфичен жанрово обусловен въздействен механизъм, благодарение на който осъществява обществената си функция. Важна съставна част от въздействиения механизъм е имплицитно заложеният модел на очаквано възприемателско поведение – това е разписаната реакция, която творбата активно търси от читателя най-вече чрез фигурата на персонажа.

Фигурата на персонажа е средишна по отношение на взаимодействието на автор и читател, тъй като чрез съдбата му се проблематизират фундаментални човешки ценности и норми на поведение. В акта на четене читателят се съотнася с образа на персонажа и чрез установяването на неговата Другост изпитва разбиранията си, опознава се и се самоизгражда като личност. Тази възприемателска активност, която дълга научна традиция в естетиката обозначава с термините *вчувстване*, *вживяване* и *емпатия*, напоследък е назовавана с понятието *идентификация*. Идентификацията е психически феномен, при който субектът се поставя на мястото на Другия, ала според класическото разбиране на Бахтин тя не съответства на естетическата активност, а само я подготвя: естетическото преживяване започва, едва когато възприемателят се разграничи от персонажа и се завърне в позицията на отстранен наблюдател.

Обусловеността между въздействието на творбата, идентификацията на читателя с персонажа и характера на литературния персонаж е узаконена традиция в европейското литературознание, в която се вписват Аристотел, Жолес, Бахтин, Нортрѝп Фрай и Цветан Тодоров. Наследство от този интерпретационен интерес са и редица опити за разграничаване на типовете идентификационни отношения между читател и персонаж, два от които ще бъдат разгледани. Първото разграничение, дело на Н. Фрай, съдържа пет вида идентификационни отношения по два критерия – превъзходството на персонажа спрямо обикновените хора и спрямо средата. Второто е на Х.-Р. Яус, който открива също пет вида идентификация: асоциативна, адмиративна, катарзисна, симпатизираща и ироническа. Сполука на втората типология е преместването на акцента от описанието на характеристиките на читателя и персонажа върху модалността на връзката между тях – по тази причина тя е избрана за изходна концептуална основа с уговорката, че е непълна и си струва да бъде дописвана.

Според разграничението на Яус идентификационната програма на героичните наративи е обща – тя е определена като *адмиративна* и е описана чрез следните характеристики: 1. Вид персонаж: съвършен герой, светец, мъдрец; 2. рецептивна нагласа: благоговение, страхопочитание пред чудото; 3. култивирано поведение: а. подражание, следване на положителния пример (положително) и б. имитация, изработване на вкус към екстремност на поведението (отрицателно). Този тип идентификация описва добре връзката между читател и персонаж в легендарната матрица и с известно насилие тази в митологичната. За да бъде подчертана, а не замазвана разликата между тях, към митологичната матрица може да бъде отнесено друго идентификационно отношение, наречено “*песенно*” (*театрално*) и дефинирано така: 1. Персонаж: културен герой, харизматичен лидер; 2. рецептивна нагласа: изчезване на дистанцията между същност и роля; 3. култивирано поведение: а. възпроизвеждане на утвърдени действия, вживяване в друг индивид (положително) и б. отказ от други действия, загуба на идентичност (отрицателно).

Причината за изолирането на тези две матрици сред останалите е, че именно в тяхната канава са произведени голямата част от героичните наративи, а и защото разписаното в тях очаквано култивирано поведение се изразява не само в промяна на

нагласите, а и в пряко производство на реални действия. По тази причина до края на главата изследването прави опит да установи “практическият” пропаганден принос, който показват оформените върху тези матрици два големи сюжета (за безсмъртието и за възкресението) и последващите от тях два вида възприемателско поведение: подражанието и превъплъщаването. Преди да бъде изпълнено върху литературен материал, това намерение е изпитано върху фолклорен.

Сюжетно ядро на **митологичната матрица** съставлява представата за чудесното оцеляване на героя, а в нейната канава е организирана паметта на борци, опълчили се с оръжие срещу установения ред. В България матрицата се оформя под влияние на разпространените предания за укрилия се Крали Марко, който ще поведе народа на борба срещу поробителя. Тя се реализира в множество варианти, сред които: слуховете за неумрелите герои, употребата на името Марко (като лично име или фигуративно), възрожденските клишета за пробуждащия се юнак и т.н.

Установяването на функцията на матрицата минава през проследяването на разпространението ѝ. Ако не е универсален, сюжетът за неумрелия герой е разпространен из цяла Евразия, а са регистрирани и екзотични примери от Перу и Меланезия. В огромната част от случаите слухът, че героят не е умрял, е последван от появата на герои-самозванци (или лъже-герои) – подобни случаи са фиксирани за: Нерон, Фридрих II, чешкият крал Вячеслав, последният византийски цар Константин, Мансрен в Меланезия и наистина много други, а от нашата история – и за селския цар Ивайло. Многобройните примери свидетелстват, че сюжетът представлява действащ социален механизъм, чрез който общността търси водач и подканва появата на самозванци.

Прави впечатление, че митологичният сюжет влиза в обращение при герои, чийто гроб е неизвестен. Това е естествено – слухът, че героят е жив, не би печелил доверие при наличието на тленни останки, доказващи неговата смъртност. Ключов е моментът на разпознаването. Съхранен е богат руски материал, който демонстрира как близки приятели и съпругите на героите легитимират самозванци, непритежаващи и бегла прилика със загиналия. Актът на разпознаването е последван от социална хипноза, в която дори скептици са увличани в решителни действия.

Именно като подкана за появата на водач могат да бъдат тълкувани слуховете за живите Хаджи Димитър, Ботев и Чекаларов, множество сведения за съживяването / събуждането на умрял борец, в които понякога отсъства намек за фигуративност, та и Ботевото стихотворение “Хаджи Димитър”, балансиращо между съобщението за смъртта и цитирането на слуха. Най-любопитното е, че в България през 70-те години на XIX в. се появява и самозванец – в първата история на Априлското въстание на Димитър Страшимиров е споменато, че карловецът Димитър Огнянов оглавил малка чета и шетал из Балкана под името Хаджи Димитър, за да се разчуче, че той е жив.

Принцип на **легендарната матрица** е разпознаването на героите през прототипа Христос – най-ярките нейни фиксации са текстовете, съставляващи паметта за Левски и Гоце Делчев. Значимият дял от текстове (предания и спомени), посветени на двамата апостоли, представят разкази за проявено хладнокръвие и трагедийно майсторство, чрез които се спасяват от преследващите ги турски заптиета. Може да се предположи, че този сюжет косвено е повлиян от новозаветния текст – той излъчва внушението за неуловимостта на героя при условие, че не бъде предаден от своите. Такова тълкуване е подкрепено и от наличието на друг мотив, общ за клишираните им биографии – предчувствието на смъртта. Следствие от разпознаването на житейския път на героите през евангелския сюжет е и появата на мотива за предателството, което и в двата случая е съмнително.

По установения алгоритъм може да бъде потърсено какви социални действия са отговор на клиширания легендарен сюжет. Наличието на фиксиран гроб сякаш осуетява предприемането на действия, удостоверящи безсмъртието на героите. Задейства се друга логика – започва процес по “канонизация” на революционерите в православните календари и в стенописите по църквите, а редица данни удостоверяват, че липсата на мотива за безсмъртието в рамките на текстовете е компенсирана чрез действия.

Фолклорната памет за героите, организирана чрез легендарната матрица, не съдържа централния аргумент на Новия завет – възкресението, така че именно то трябва да бъде произведено на практика. Това подозрение намира основание в много свидетелства от 30-те години на XX век насам, че тялото на Левски е препогребано в олтара // на църквата “Света Петка Самарджийска” и в идентичните действия с тялото на Делчев, положено от Михаил Чаков все в олтара // на църквата в с. Баница. Въпреки че хипотезата за препогребението на Левски не се радва на признание, тя е добре аргументирана, а за целите на изследването е симптоматичен и самият факт на генериране на текстовете. Като аргумент в полза на идеята за фалшифицираното “възкресение” на Апостола е предложен и спомен, според който гробът на Левски е разкопан три дни след смъртта му, а тялото му е потърсено от Иванчо хаджи Пенчович – не свидетелства ли този странен интерес на хаджи Пенчович към гроба на Апостола, че е съществувало очакване българският Христос да възкръсне и затова трупът е подирен?

Тези аргументи позволяват установяването на явната симетрия на легендарната и митологичната матрица – като огледално симетрични са успоредени: паметта за Хаджи Димитър и Ботев срещу тази за Левски и Делчев, сюжетите за безсмъртието и за възкресението, Прометей и Исус, самозванството и скриването на тленните останки. Оказва се, че и наличието, и отсъствието на тленни останки не могат да удостоверят със сигурност смъртта, като и в двата случая съществува възможност за действия, уверяващи във физическото безсмъртие на героя. Оттук следва, че героичните сюжети имат важна пропагандна функция: желанието или съпротивата срещу генерирането им стои в основата на редица загадъчни действия с тленните останки на загиналите борци като отрязването, показването и фотографирането на главите на избитите, извършвано от турските войници, и старателното укриване на телата на загиналите въстаници, практикувано от революционните чети.

Действия като самозванството и откопаването на костите са краен ефект от едно долитературно функциониране на героичните наративи, основано върху буквалното разчитане на образите на смъртта и безсмъртието. Подобни възприемателски реакции са необичайни в периоди, когато безсмъртието се приема фигуративно, а за адекватна рецепционна реакция е узаконено действителното подражание на образцовия герой, обозначено с латинската дума *imitatio*. Проследяването на изискваните в литературата възприемателски реакции е обект на анализ в подглава **4.2. Imitatio**. *Imitatio* може да бъде дефинирано като култивирана рецепционна реакция, последваща адмиративната идентификация според Х.-Р. Яус, или по-просто като подражаващо поведение. Такава реакция е имплицитно заложено комуникативно намерение в редица произведения, издържани най-общо казано в духа на легендарното и изпълняващи функцията по налагане на норми на поведение. Възпроизвеждането на установени модели е регулативен механизъм още в най-ранните общества, а културата на подражаването не е изгласкана и до днес: добрите християни повтарят поне в отделни аспекти живота на Христос, младежите обличат фанелките на техните спортни кумири или ползват знакови жестове и реплики от репертоара на любими литературни или филмови персонажи.

Изглежда, че практиката по *imitatio* властва винаги, но не е винаги всевластна – тя се засилва и утихва, защото съществуват периоди, доминирани от производството на примери, и други, във времето на които излъчените примери са възпроизвеждани. Един от тези периоди е особен: всяка нация – гласи хипотеза на Леви-Строс – обявява даден етап от своето развитие за “силно историческо време” – това е началното време в митологически смисъл, време на установяване на образците и на формиране на свода от еталонни действия. В България за подобно начално време е разпознато десетилетието, хронологично маркирано от нахлуването на четата на Хаджи Димитър и Стефан Караджа и от подвизите на опълченците в руско-турската война. Паметта за героите на освободителното движение оформя основите на националния пантеон – насетне индивидуалните достойнства на патриотите ще подлежат на проверка чрез съотнасяне към образците, а на разположение ще е цял свод от примери: Съединението е подготвено като Априлското въстание, Захари Стоянов възпроизвежда програмата на Ботев и Каравелов, ВМРО имитира БРЦК и т.н. Голямото историческо време се разширява и поглъща в своя обем и следосвобожденските писатели, които го описват, чиито действия също са обявени за образцови и имитирани.

Не е трудно да се установи, че с отделни свои жестове Бенковски имитира Наполеон, Гоце Делчев – Левски, Султана Делчева – баба Тонка Обретенова и т.н. Във всички тези случаи обаче не е сигурно дали имитаторите възпроизвеждат съзнателно примера на своите предходници или го правят случайно (макар този критерий да не е същностен) – при все това, за да бъде разкрита в дълбочина спецификата на *imitatio*, е нужно да бъдат избрани случаи, в които героят предоставя информация за цитатността на своите действия. По тази причина за обект на анализ са предпочетени само двама явно цитиращи подражатели: войводата Чардафон и поетът Яворов.

Подглавата **Чардафон и образците** е прочит на Захари-Стояновата биография, чиято задача е да проследи имитационната програма на голямо-конарския войвода и да постанови, че “Чардафон великий” е български революционен вариант на “Дон Кихот”. Чардафон и Дон Кихот си приличат по това, че поведението им не е съобразено с реалността, в която съществуват, а с художествения свят, изграден в предпочитания от тях литературен свод. Лудостта на войводата се изразява в последователното съхраняване на установените от революционерите поведенчески стереотипи в Румелия, където те изглеждат неадекватни. Неформалните междуличностни отношения, запойте, перченето, декларациите, гърменето във въздуха, скандиранията “Да живее” и “Долу” са все заети от стилизовия репертоар жестове на хъшовете – те не само са многобройни, а обичайно са и пресилени. Това е една от главните особености на Чардафон според сведенията на неговия биограф – войводата агресивно предлага, а по-често и налага четенето на революционна литература, повтаря агитационната програма на Левски и стига дотам да сипе обвинения, почерпани от книгите на Захари Стоянов, върху... самия Стоянов.

Не е учудващо, че въстанието в Голямо Конаре възпроизвежда копривщенско-панагюрския сценарий от 1876 г. във всичките му детайли с изключение на кървавото писмо. Този факт надали се дължи единствено на имитационния нагон на Чардафон, но той полага последователни усилия, за да засили усещането за цитатност: войводата опитва да произведе отношенията си с главата на централния комитет по модела на отношенията между Левски и Каравелов, настоява да му бъде закупено конче, с което да агитира населението под алибито на пътуващ книжар по примера на Христо Иванов-Книговезеца и Матей Преображенски, изисква подпечатани пълномощия и т.н. Ролята на Левски не е обаче възжелана като роля, а е следван само примерът му – Чардафон е всеяден в своите заемки: в нощта преди честването на годишнината от смъртта на Хаджи Димитър и Стефан Караджа на Бузлуджа през 1885 г. той решава да не спи по

техния пример, при избухването на Съединението се превъплъщава в Бенковски като оглавява чета конници, с която вдига на оръжие околните села, а годеницата му Делка Шилева извършва жестове, чрез които се кандидатира за вакантната роля на Райка Попова.

Политиката по *imitatio* оставя отпечатък и върху Чардафоновия език – чудновата смес от остарели номинации и несполучливи терминологични иновации. Възпроизвеждането на героичния образец повлича и оживяването на свързания с него жаргон, крещящо неадекватен в новата ситуация, защото свежда цялата борба за Съединение на двете Бългрии до сформирването на няколко въстанически дружини, имащи за цел да арестуват Треперко паша. В езика на героя прозират непрекъснато представи, наследство от доскоро водената борба срещу турското управление: по установения пример противниците на делото ще бъдат определяни с комплиментите *нерязани турци* и *правоверни*, генерал-губернаторът на Източна Румелия ще получи титлата *паша* и т.н.

Че Чардафон целенасочено възпроизвежда оценностени действия, личи най-ясно от обикнатата от него практика да извършва постъпки, които са симетрични реплики на актовете на противниците му. Този вид репликиране може да бъде наречен *негативно imitatio* и дефиниран като възпроизвеждане зад алибито за реципрочното възмездие на примера на грешника. От този тип са следните случаи: промяната на прозвището *Чарда* в *Чардафон* по примера на директора на военните работи в Източна Румелия Драгалски, окичил се с титлата *фон*, подписването на телеграма до Захари Стоянов със заплашителния титул *2-рият Мехмед ага Тамръшилъ Барон фон Чардафон*, запяването на песента *Аман, аман бадатлъ*, химн на базибозушките орди, по време на панихидата, отслужена на Шипка от руския агент Славянски, точно, когато дошло време за молитвата “Боже царя храни”.

Имитационната програма на Яворов по отношение на Ботев е вторият разследван случай на *imitatio*. Чирпанският поет формулира житейската си програма в руслото на Ботевия пример и повтаря утвърдени негови житейски жестове: списването на революционни вестници, преминаването с чети в пределите на Османската империя, сватбата за жена с дете от първия ѝ брак (рядък и шумен жест в тогавашна патриархална България) и приятелството с Гоце Делчев, “копие” на дружбата между Ботев и Левски. В същото време, въпреки дискретното използване и преобръщане на Ботевии поетически образи, Яворовата творческа програма следва като че ли сценария *Захари Стоянов*.

Подглавата **Да подражаваш на въобразеното** настоява, че подражателното поведение не е обвързано с не-фикционалната литература. Тази хипотеза може да бъде онагледена посредством два случая на “сгрешени” реакции, при които читателите пряко възпроизвеждат действия на персонажите в действителността, когато самите произведения не отправят такова изискване. Първият случай се е състоял в Шумен през 1874 г., когато зрителите на “Криворазбраната цивилизация” откриват в пиесата образцова програма за действие и правят опит да не позволят местната учителка Василка Константинова да се омъжи за своя възлюбен – френския инженер Евгени Симон Фери. Вторият случай е драмата, която се разиграва между Яворов и Лора Каравелова – тя може да бъде интерпретирана като режисирана от ревнивата съпруга постановка на Яворовата пиеса “Когато гръм удари, как ехото заглъхва”, която подтиква чирпанския поет да посегне на живота си по примера на своя персонаж Христофоров. Все в тази посока се вписват и ред свидетелства за неуспешни опити за самоубийство, които по наблюдението на Инна Пелева стоят във връзка с влиянието на европейския роман.

Подглава 4.3. „Театралното“ превъплъщение е посветена на превъплъщаването – втория тип подражателно поведение, израстващо върху песенната (театралната) идентификация. Разликата между двата типа е според критерия дали съзнанието за другост на субекта-възпроизводител спрямо субекта-извършител на подвига отчетливо се запазва или клони към заличаване, т.е. дали подражаващият действа *като героя* или се стреми да се преобрази *в героя*. За превъплъщаване като имитационно поведение може да се говори в няколко случая. Първият се осъществява в акта на пеене, когато изпълнителят се идентифицира не адмиративно, а напълно с персонажа и отнася към хоризонта на своя личен житейски път съдържанието на песента. Втори случай представляват варианти на самозванство, сред които заемането на чужд псевдоним, плагиатството (поетът Ал. Сергенски публикува произведението „Импресия“, в което са вмъкнати откъси от предсмъртните Вапцарови стихотворения), мистификацията (нигерийският генерал Ватца се обявил за кръвен потомък на „Ватцаров“ и декламирал „Борбата е безмилостно жестока“ преди да бъде екзекутиран). От броя на тези примери трябва да заключим, че превъплъщението е далеч по-разпространена практика, отколкото подозираме, но съществуват и цели институции, които обслужват производството ѝ.

Подглавата **Възрожденският театър – индустрия за превъплъщение** е опит да бъде открит революционният принос на възрожденските представления. Това намерение е постигнато с отчитането на голямото значение на ролята на хайдутина във възрожденската драматургия и яростните спорове, които възникват по въпроса кой да я заеме; с констатирането на вкуса към героичните сюжети като цяло и към гърмежите и убийствата в сантименталните пиеси в частност. От тези особености се натрапва изводът, че театралната сцена е привлекателна с възможността актьорите, прикрити зад алибито на представлението, да оповестят решението си за отдаване на революцията. Тази „революционно-възпитателна“ функция на театъра възниква само в исторически периоди, отличаващи се с неразвит усет за художествена условност и със заличена граница между изкуство и живот, между театрална и социална роля.

Сведенията за протичането на постановките от „Немили-недраги“, „Под игото“, „Записки по българските въстания“ и „Писма и изповеди на един четник“ показват, че възрожденският театър се отличава със завишената илюзия за реалност, липса на усещане за граница между сцена и свят, между представление и антракт, некултивиран усет по разграничаване на означаемо и означаващо. Най-важната от тези особености е неотчитането на разликата между театрална и социална роля, оставащо отпечатък в утвърдената практика любителите актьори да запазват до края на живота си имената на персонажите, в които са се превъплътили. Наследяването на името на персонажа е най-видният симптом за настъпващата с актьора социална промяна – театралните роли оставят траен отпечатък върху поведението на актьорите и още по-голям върху отношението на другите към тях. Тези остатъчни реакции, ефект от липсата на културни навици за разграничаване на драматургичен характер и човешка същност, дамгосват винаги върху индивида играната от него роля и го тласкат чрез значително символно насилие да подчини живота си на политиката по *imitatio*.

Всъщност именно упоритата настойчивост, с която и актьори, и публика смятат, че *човек играе това, което е*, превръща актьора *в това, което играе*. По тази причина за революционни са приемани не само пиесите с бунтовна тематика, а и онези, в които присъства персонаж бунтовник. Така могат да бъдат обяснени редица странности като Д.-Груевото определение на пиесата „Иванку, убиецът на Асеня“ като „революционна“ или престижността на ролята на Иванко – алегоричната рецепция превръща образа на цареубиеца в султаноубиец. Приемането на бунтовна актьоска роля може да бъде видно като тържествен акт, сроден с революционната клетва, а възрожденският театър

– като институция, която отправя към актьорите примамливото предложение да се превъплътят игрово в образците герои.

В подглава 4.4. **От превъплъщение към imitatio** е предположена вътрешната връзка на превъплъщението и imitatio като рецепционни актове с провокиращите ги сюжети за безсмъртието и възкресението, с цел да бъде отчетена чрез анализ на творбите на Ботев и Вазов историческата промяна на заложените във възрожденската и следвъзрожденската литература въздействени очаквания. Различната съдба на двете посветени на герои Ботеви стихотворения служи като илюстрация за доминацията на песенната идентификация през Възраждането – това е може би едно от обясненията за огромната популярност на “Хаджи Димитър” на фона на необичайно рязката критика спрямо “Обесването на Васил Левски”. По фиксирани реакции се установява предпочитанието на възрожденската публика да разчита “Хаджи Димитър” като потвърждение на достоверността на бродещия слух за живия бузлуджански герой – възможност, която текстът предоставя и с квази-”научното” обяснение за чудесното оцеляване, намекнато в шрихирания в нощната картина лечителски фолклорен обичай *ходене на росен*. Осребряването на тази възможност стои във връзка и с предимно песенното битуване на творбата, при което се променя и самият ѝ текст поради: отпадането на заглавието, анжамбманите, препинателните знаци и интонационните маркери, двусмислеността на имената “Балкана” и “Караджата”, които при пеене могат да бъдат разчетени било като собствени, било като нарицателни (“караджа”, тур. *сърна* е титул на войвода от XI век), и преместването на граматичното ударение под влияние на музикалното. Последната възможност се реализира в трансформацията на “него жалейт” в “не го жалейт”, фиксирана за пръв път в песнопойката на Г.П. Василев от 1881 г., препечатвана 25 години по песнопойките и бурно подкрепяна от читателите: съществуват поне две предложения за узаконяване на тази корекция, изпратени до “Периодичното списание” и сп. “Мисъл”.

При все това одическото дешифриране на “Хаджи Димитър” като стихотворение в прослава на загинал герой не само е допусната, но и подчертана в първите две публикации: в първата – покрай заглавието (може би Каравелово) “В памет на Хаджи Димитра”, а във втората – покрай контекстуалното обкръжение на Календара за 1875 г., където то заиграва ролята на “обосновка” за канонизацията на войводата. Тогава в зависимост от контекстуалното му обкръжение, вида на комуникационната му реализация и различните му редакции “Хаджи Димитър” търси две публики: четящото малцинство с “модерно” историческо съзнание и пеещото мнозинство с фолклорни по тип памет и мислене. Според специфичните културни кодове на своите рецепиенти творбата съумява да предложи две различни послания: тя обещава символно безсмъртие на читателите си и физическо безсмъртие на изпълнителите си; подканя първите към imitatio, а вторите – към превъплъщение.

Същата двойствена комуникационна реализация може да бъде заподозряна и по отношение на “Обесването на Васил Левски” – тук тя е дори по-откроима, защото на фона на популярността на песента “О майко моя, родино мила” стои рязко критичното отношение към стихотворението. Недоволството на читателите вероятно е предизвикано от особения модел на героизация – може да се предположи смаяността на тогавашната публика, очакваща описание на героичен подвиг, жертвоготовен характер, осмисляне на гибелта, реторика на безсмъртието и виждаща в последната Ботева работа пораженческа картина на смърт, лошо пропагандно произведение, липса на програма за действено подражание. В същото време успехът на песенния формат на творбата говори, че отправеното комуникационно послание към мнозинството е разчетено успешно. Ако допуснем, че усетът за фигуративността се развива постепенно, е възможно предположението, че оптимистичното разбиране на “Обесването” се дължи

на буквалистичния прочит, според който лирическият говорител, който нарича родината “майко”, трябва да е нейният единствен син, който според текста е Левски. В такъв случай се оказваме изправени пред ситуацията *Левски описва своята смърт* – ситуация, напомняща как християнският бог е боговдъхновен Евангелието, разказващо за човешките му страсти, и “доказваща” неговото безсмъртие.

Трябва да е направило впечатление, че централните послания на двете Ботевски творби ‘Той не умира’ и ‘Той е мъртъв, но възкръсва’ възпроизвеждат ядрата на клишираните фабули на митологичната и легендарната матрица. Това е вероятно последната им поява в изчистен вид - още преди Освобождението тече процес по тяхното обединяване, а негов симптом е смесването на фигуративните езици “на хайдушкия фолклор” и “на идеологическата литература” (А. Хранова). На базата на този диалог границите на смисловите отсенки между образите *сън* и *пробуждане*, от една страна, и *смърт* и *възкресение*, от друга, започват да се заличават. Този конотационен обмен е съпътстван и от процес по смиване на границите между двата сюжета, резултатът от който се наблюдава в стихотворенията на Вазов, който е проследен в подглавата **Смесването на сюжетите**.

Като обединяващо звено на двата сюжета – за безсмъртието и възкресението – служи цикличността: митологемата за събуждащия се юнак се припокрива с библейския мотив за възкресението от мъртвите и от координацията им възниква по-обхватна концепция за смъртта и безсмъртието, която ги вписва едновременно. Във Вазовия поетически свят героят е мъртъв и безсмъртен едновременно; той е безсмъртен именно защото е мъртъв. По особена логика тук значението на думата *мъртъв* се приближава до значението на *смъртен*; тя е синоним на *тленен*, но не е антоним на *жив*. От своя страна, *безсмъртен* означава умрял, но готов да възкръсне в момента, в който бъде призван, а тази представа е постигната чрез широката употреба на образите на съня, заспиването и пробуждането.

Най-яркото свидетелство за смесването на двата сюжета е характерното за Вазовия поетически свят синонимизиране на понятията *сън* = *смърт* = *негероично поведение* и *пробуждане (будност)* = *възкресение* = *героично поведение*. Сънят и пробуждането като фигури на робството и осъзнаването са добре познати още през Възраждането, но и тук Вазовият влог не може да бъде пренебрегнат – надали без него образът на народните будители щеше да се е отдалечил толкова в колективното съзнание от неговия генетичен извор – преданието за заспалия в пещера Крали Марко. Значима е заслугата на народния поет за синхронизирането на образите на съня и смъртта и особено на пробуждането и възкресението – за да бъде доловена тя, стига по съвета на Р. Коларов да обобщим смисъла на стихотворенията на поета в едно изречение спрямо тези на Ботев. Получените резултати биха изглеждали така: *Той не умира* (“Хаджи Димитър”) – *Той умря* (“Обесването на Васил Левски”) – *Той спи* (“Раковски”, “Новото гробище край Сливница”, “Христо Ганчев”).

Процесът по смесване на двата сюжета е симетричен на промяната в структурата на литературната аудитория, а симетрията отразява и фундаменталната връзка между тях. Преди Освобождението съществуват две публики – четящо малцинство и слушащо мнозинство (срв. припокриването на стихосбирка и песнопойка, на песни и стихотворения), поради което всяка творба се реализира в две комуникативни ситуации. Промяната на публичността след Освобождението води до унифицирането на аудиторията според критерия устно-писмено и до съшиването на употребяваните в тях кодове. Може да се предположи, че изчистените варианти на сюжетите обслужват успешно нуждите на култура, доминирана от устното слово, докато при култура, в която превес взема писменото, литературата смесва разграничените сюжети и започва да експлицира очакваното възприемателско поведение чрез по-читаемия легендарен

модел, като подsigурява успешността на комуникационната стратегия чрез внедряването на ключовите маркери от митологичния сюжет.

Върху идея на Бурдийо, че всяко произведение отразява структурата на обществото, в което живее неговият създател, се обляга хипотезата за обусловеността на движението на модела на героизация от социо-културните промени. Като примери са подбрани отново Ботевите “Хаджи Димитър” и “Обесването на Васил Левски” и Вазовият цикъл “Епопея на забравените”. Асоциалността на подвига в Ботевите стихотворения корелира със социалното положение на обезправената рая в Османската империя. Чрез съизмерването на живота и смъртта с космическото се създава идеята, че обществото, излъчило героите, сякаш никога не е изживяло прехода между природа и култура. Избягването на всякакви диференциационни белези при описанието на персонажа внушава невъзможността за личностна идентичност в робството – отделният човек не може да бъде разпознат сред другите по никакъв друг критерий, освен по специфичното изживяване на своята собствена смърт.

За разлика от Ботевите, Вазовите лирически творби не предлагат варианти на смърт, а избор на героичен живот според натюрела на читателя измежду множество възможности за подвиг. Персонажите са описани наред и чрез техните социални действия: подвигът им е обвързан с другите, значим е за потомците, а дори чрез борбата си героите влизат в социални отношения. Разликата спрямо предходния модел на героизация е чувствителна – в социалната структура на Вазовите произведения се появява образът на Другия, подвигът се превръща от културен в етичен акт, а неговото значение се осмисля през обществените му измерения. Сравнението може да бъде задълбочено – тук ще бъдат шрихириани няколко допълнителни опозиции: изостреното усещане за живот и смърт, за оптимизъм и трагизъм при Ботев срещу смиването на границите им при Вазов, деиндивидуализацията на героя и фокусирането върху картината на смъртта срещу индивидуализацията и акцента върху живота, немотивираността на смъртта-чудо срещу мотивираността на живота-чудо и т.н. Всички тези промени отразяват различните социо-културни ситуации към които творбите са адаптирани. Изменената социална структура и новият тип публика имат нужда от нов тип литература, която предлага нов тип идентификация: първите са писани преди Освобождението и представляват отговор на въпроса *Как да се умре достойно?*, вторите – през 80-те и вече са призвани да отговарят на въпроса *Как да се живее достойно?*

Констатираните успоредни промени в клишираните сюжети и в специфичната публичност, в модела на героичното и в социалната структура илюстрират една от предпоставките за историческия литературен развой. Нагаждането на текстовете към новите социо-културни условия е естествено и дори задължително, когато тяхна цел е провокирането на действия. Разграничените исторически движения са свързани, както са неотделими процесите на промяна в социалната структура и в публичността. Ако програмата на Ботевите текстове включва приемането на смъртта, то Вазовите изискват от читателя неговото действено самоизграждане в живота.

Глава 5. **Писателят като герой** се заема с проблема за героичния статут на писателите. Фигурата на твореца събира накуп двата главни аспекта на проблема за героичното: той е главен субект на конструирането на героични наративи, а покрай особените му функции на пазител на паметта, на социален критик и на легитимен водач на групата неговата фигура е обект на героизация. За да бъдат уловени в един кадър и двата аспекта на героичното, като теоретична рамка служи труда “Правилата на изкуството” на Пиер Бурдийо, който разработва проблема за отношенията между социалното и литературното поле.

Следването на това намерение е пресрещнато от представяне на теоретичната дискусия, обрастваща около понятието *автор*, обособена в подглава **5.1. Авторът**. Въз основа на критически преглед на основните хипотези, възникнали през XX век, може да се предположи, че вътрешният обем на понятието *автор* е запълван според теоретичните подходи от много посоки – дефинициите на понятието визират било писателя като човек, било някакъв образ на автора, произведен въз основа на литературните текстове, било фигура, израстваща върху отношението между творец и творчество, и т.н. Всички досега предложени определения са редукиционистки – по тази причина по-уместно е те да не бъдат противопоставяни, а кумулативно насъбрани, за да бъде изградено едно тотализиращо понятие *автор*. Следването на тази цел минава през анализа на двата типа скрепяване на творец и творчество.

В подглавата **Как влияе представата за автора върху произведенията му** се обсъжда културният навик животът на твореца като реален индивид да бъде ползван като ключ за разчитане на творчеството му. Два типа извънлитературни сведения за твореца обичайно се привличат при тази процедура: биографичният контекст при написването на отделно произведение и авторовите указания как трябва да бъде разбирано то. И от двата типа сведения публиката извлича едно знание – обяснението какво социално действие желае да произведе писателят със своето комуникативно послание. Тези сведения не трябва да бъдат нито фаворизирани, нито загърбвани, въпреки съпротивата на някои теоретични школи, особено при анализ на творбата като дискурс, тъй като контекстът на възникване и авторовото намерение са важна част от съобщението. Критическото наблюдение на случаите, при които образът на автора е включван в смисловия обем на творбите му, показва, че обвързването на личност и творчество стои в пряка връзка с възприемането на писателя като герой. Обраснали с биографичния и социално–историческия контекст на тяхното възникване, творбите на писателите герои вече се възприемат не само като художествена, но и като социална ценност, защото са и примерни социални действия.

В подглавата, тълкуваща огледалния проблем, **Как влияят произведенията върху представата за автора** се анализира разпространеният импулс художествените произведения да бъдат осмисляни като продукт на авторска фигура, чиито контури подлежат на запълване въз основа на творбата. Могат да бъдат разграничени две подобни фигури, наричани с утвърдените термини: **литературна личност** (Тинянов) и **функция автор** (Фуко). Въз основа на постановките на Томашевски и Тинянов **литературната личност** може да бъде дефинирана като въобразена от читателите фигура, чийто контур се запълва от пръснатите из литературното творчество на един писател изказвания, за които публиката има основания да подозира, че авторът говори от свое име. Такава възможност предоставят ред достоверни или мистифицирани автобиографични коментари, аз-овите изказвания от неконкретизиран субект в лириката, както и случаите, в които творецът е разпознат като прототип на някой от своите персонажи (Бръчков като alter ego на Вазов, Христофоров – на Яворов и т.н.). Проблемът има два аспекта: конструирането на литературна личност е възможност, от която само отделни писатели се възползват; и, второ, тя не съпада по условие с биографичното знание за твореца, защото инсценираният образ често е мистифициран.

Ако литературната личност указва образът на автора, произведен *в творбата*, то **функцията автор** – обозначава фигурата, произведена *от творбата*. Предложеният от М. Фуко термин е ползван със значение, надхвърлящо съдържанията, вложени от френския постструктуралист, за да означаи многопосочната представа за автора, която се поражда от художествените произведения, само че не за автора като субект с биография, а като дискурсивна инстанция. Тази представа се появява в кръстосната точка на стилистика, тематика и композиция, на поставяните етически проблеми и

естетически решения, на жанра, на символичното действие (пеене, разказване, повествование), върху което израства текстът, на позицията на имплицитния и условния отправител на творбата като комуникативно съобщение и пр. Понятието **функция автор** е призвано да насъбере накуп всички дефиниции (предложени или възможни) на дискурсивния образ на автора като институция, сред които по-важните са: онази авторова фигура, която нараторите наричат най-често с термина *имплицитен автор*, или Бахтиновият *автор*, разбиран като въобразен образ, който носи естетическата и етическата отговорност за художественото слово.

Подглавата **Образът на автора** е призвана да обобщи направените наблюдения чрез заключението, че с понятието *автор* са означавани три различни авторски фигури: *писателят* като реален субект; *литературната личност* или биографичният образ, изграден въз основа на разпознаването на автобиографични пластове в творчеството; и *функцията автор*, събираща разнообразни ипостазии на произведения въз основа на художествените текстове образ на автора, но вече като дискурсивна инстанция. Трите фигури могат да бъдат определени опростено – това са: авторът *производител на текста*, авторът *произведен в текста* и авторът *произведен от творбата*. Може да се предположи, че всяка от тези фигури е теоретична абстракция, докато на практика в нашето съзнание изплува хибридна представа за автора, съчленена от съчетанието на трите ипостазии – личното име влиза в почти неделимо единство автора като реален субект, като автобиографично литературно присъствие и като дискурсивна инстанция. Този хибриден образ съставлява не друго, а образа на автора като културна фигура, тотализиращ всички разнопосочни сведения, които предоставят познание за човека.

Нужно е тази синтетична фигура на автора да стане обект на научно изследване и да получи подходящо наименование – удобно е понятието **образ на автора**, особено ако то бъде разчитано със значението на възприетия от английски популярен вариант на думата образ – имидж. На нивото на разглеждане на автора като културна фигура той е накуп писател, обществен деец и културна институция, тук той се превръща в герой и тук той трябва да бъде анализиран в пресечната точка на социалната заявка, овеществена в творчеството му, и на придобития от него авторитет, произтичащ от рецепцията на всички негови социални действия, в това число и литературни. Така **образът на автора** Ботев се изгражда въз основа на взаимосъотнасянето на образите на емигранта в Букурещ, на войводата, на лирическият говорител от “На прощаване”, на създателя на “Хаджи Димитър”, които, заедно с още няколко, учредяват един от вариантите на културната институция поет–революционер.

Ефектите от това допускане са осребрени в подглава **5.2. Писателски социални роли**, която се обляга върху предположението, че анализът на конкуренцията на писателите в литературното поле трябва да бъде основано върху разглеждането на авторите като културни фигури. Повод за това решение е разбирането, че конкуренцията между производителите на героична литература не е само конкуренция между отделни дискурси, тя е и спор за правото на отделни индивиди да създават *по принцип* героична литература – право, което се завоюва и с извънлитературни жестове.

Анализът на литературната конкуренция следва да отчете няколко нейни важни особености. Първата е специфичният залог за борба – до войните писателите си оспорват правото за изпълняване на културната функция на “пазител на паметта и владетел на славата” (Веселовски), т.е. това е борба за правото на заемане на отделни социални роли и борба между авторитетността на определени роли (напр. между летописеца и народния поет), докато след войните напреженията са между отделни школи (напр. експресионизъм срещу символизъм). Втора особеност е, че битката протича в плана на продукцията, но символният капитал се раздава в плана на рецепцията, т.е. тя е провеждана от писателите като субекти, но в действителност

представлява сблъсък между репутации. Третата особеност – с огромна тежест при героичната литература – е, че конкуренцията между писателите не е освободена от извънлитературни фактори – най-важният сред тях е съобразяването с предварителния социален авторитет на създателя на произведенията.

Констатираното досега единство на биографичното и литературното начало като равноправни дялове от сведения за формирането на образа на авторите има важно следствие по отношение на героичното – за да удовлетвори героичните заявки на творците, аудиторията очаква припокриване на реално биографичния и имплицитно литературния им образ, на заявена в литературата и отстоявана в действителността житейска позиция или по-просто казано: единство на думи и дела. Публичните изисквания към писателите–герои са особени – от тях се очаква не толкова да пишат добре, колкото да пишат “искрено”, да могат с ежедневиия си живот да покрият изискванията, които предявяват с литературния. Героичните роли, които обрастват около културната функция “пазител на паметта и владетел на славата”, се оформят като различни варианти на удостоверяване на единството на думи и дела. Оттук насетне ще бъдат разграничени три подобни социални роли, възможни само в условията на една пред-модерна представа за литературата като среда, в която се разискват важни въпроси за нацията. В България такъв период е краят на XIX в., а за наименованието на социалните роли ще си послужим с устойчивите ипостазни имена: **поета–революционер, летописеца и народния поет.**

Всяка от трите героични роли по свой начин включва припокриването на думи и дела, а основен разграничителен критерий е времево–пространствена разположеност на писателя по отношение на границата между живота и смъртта. Тази хипотеза се онагледява от следната формула: в своето творчество поетът–революционер заявява, че ще рискува живота си, летописецът – че е рискувал живота си, а народният поет – че посвещава живота си в името на обща кауза. Оттук произтича и особената авторитетност на словото на изпълнителите на трите роли: словото на поета–революционер е слово, изречено от човек, който е на прага на смъртта, за разлика от летописеца, при който тази опасна близост е останала в миналото, и на народния поет, чийто подвиг се състои в това, че е посветил, но не и заложил, живота си.

Подглавата **Поетът–революционер** очертава особеностите на ролята, за чиито образцови изпълнители са припознати Ботев и Стамболов. Моралното право, върху което се основава претенцията към другите, включва заявка творецът на дело да изпълни пропагандните повели от своята поезия. За да бъде определен един писател като поет–революционер, е нужно той да въплъти в творчеството си политическите си идеали, да разпише своята готовност да заплати скъпа цена за тяхното осъществяване и да изпълни на дело дадения обет. Съществува задължително условие, за да може да бъде разчетена тази заявка на поетите–революционери: нужно е аудиторията да допуска, че поетът носи моралната отговорност за всички изказвания, изречени в първо граматическо лице от неконкретизиран лирически субект. Дори при бегъл преглед на българската поезия се установява, че, за разлика от Ботев и Стамболов, Вазов и Яворов никога, а Каравелов и Чинтулов твърде рядко допускат героична заявка в аз-форма.

Като важен аспект от описанието на ролите могат да бъдат привлечени за анализ ползваните от писателите псевдоними, доколкото те са най-видният елемент от героичната заявка на твореца. При поглед в “Речника на българските псевдоними” прави впечатление, че изглеждащата най–очевидна функция на псевдонима – тази да скрива – всъщност е и най–нетипична; много по-характерни изглеждат две други функции: първата е способността на псевдонима да очертава облика на субекта, който отправя художественото произведение като послание, а втората – да приютава социална заявка на писателя. В първия случай псевдонимът изявява *образа на автора*

на конкретния текст, във втория – на цялото творчество на писателя; в първия случай псевдонимът се обвързва здраво с текста, във втория – с автора; първото решение е характерно за сатиричните произведения, второто – за героичните. Тези изводи могат да послужат като основа за коментиране на решението Ботев да използва името на един от своите лирически персонажи – Чавдар [войвода] за свой псевдоним – решение, което намира израз в подписите *Х. Д. Чавдар* (1871), *Д. Чавдар* (1871), *Чавдар* (1872).

Не е трудно това решение на Ботев да бъде интерпретирано като пореден героичен обет за възпроизвеждане житейската програмата на хайдугина национален герой. Адекватността на подобна интерпретация се доказва и от сетните употреби на псевдонима – той се утвърждава като знак за героична заявка и е преизползван: от Стамболов (във вариантите *Чавдар*, *Презрени Чавдар* и *Чавдар войвода* !/ (1881-1883 и 1887 г.), Любен Велев (1924–1945), Стоян Стоянов (1942), Васил Павурджиев (1943–1946) и от още неколцина. По-любопитният аспект от псевдонимния избор е, че чрез него Ботев се идентифицира с един от своите лирически персонажи – *Чавдар войвода* от “Хайдуги”. Оттук произтича парадоксалната възможност Ботев да бъде разпознат и като лирическият говорител, и като лирическият персонаж на “Хайдуги”: първото поради характерното за Възраждането разчитане на всяко изказване в аз-форма в лириката като слово на поета като индивид и покрай някои съвпадения от биографиите на персонажа и на поета, а второто поради специфичния вид самоотъждествяване на Ботев с Чавдар [войвода] чрез избрания от него псевдоним. По този начин субектът, който извършва подвига, и субектът, който го описва, а значи и фигурите на революционера и на поета, се скрепват по различен път с индивида Ботев, а оттук неговите стихотворения лесно успяват да погълнат в своя смислов обем и делото му.

Една особеност, характерна за творбите на поетите-революционери, подсказва много за тяхната функция – тези творби често се превръщат в революционни песни. Прави впечатление, че най-изпълняваните песни по време на Априлското въстание съдържат все преки героични заявки от първо лице – това са: Ботевите “Я надуй, дядо, кавала”, “Не плачи, майко, не тъжи”, Стамболовата “Не щеме ний богатство” и нетипичната за Вазов “Боят настава”. Това е естествено – надали съществува по-адекватен начин да се възвести героичният подвиг от този да бъде изявена програмата, която той следва. При това възвестяване се наблюдава семантично повторение, защото думите казват точно онова, което личи и от делата. В това време-пространствено единство на думи и дела се заличава определяната като непроходима граница между световите на думите и на нещата, защото песента съпътства и включва в своя смислов обем извършваните дела.

Ролята на поета-революционер съществува исторически кратко – в началото на ХХ век тя вече се е разпаднала, за което свидетелства образът на Яворов. Чирпанлията никъде в творчеството си не поема моралната отговорност да пропагандира революция с послания от типа “Необходимо е бързо въстание”, а сред малкото негови стихотворения, посветени на македонските освободителни борби, има само едно революционно – “Хайдушки песни”. То е и единственото произведение, в което Яворов допуска героична заявка в 1 лице, но и тук тя е неутрализирана чрез посвещението, покрай което съвременниците обвързват лирическият персонаж с Гоце Делчев – може да се предположи, че поетът си е “резервирал” ролята на анти-юнака. Усещането за единство на поезия и живот е силно и по отношение на Яворов, но то е произведено по обратен път: Ботев и Стамболов персонифицират в своята поезия борческата си същност, докато Яворов инсценира в реалния си живот ролята на Поет; в първия случай литературната биография на поетите компенсира неособено познатия им житейски път, а във втория – действителната биография на Яворов се ползва като ключ за разчитането на неговите работи. Накратко, при Яворов ролята на поета и революционера не са

свързани – Поетът е този, който отива да се сражава в Македония, а той не заявява героична поза нито в творчеството си, нито чрез някое от литературните си имена.

Като преход към следващата подглава **Летописецът** служи констатацията на особения статут на поетите-революционери спрямо техните конкуренти. Два фактора стоят в основата на тази особеност: първо, не съществува реална конкуренция между изпълнителите на ролята, защото културното поле допуска многобройни актьори, нагърбили се с нея; второ, авторитетът на поетите-революционери е така утвърден, че тяхното символно право е рядко оспорвано. Царуващото около тях спокойствие рязко контрастира на фона на напрежението между изпълнителите на социалните роли на летописеца и на народния поет, за чиито представителни лица са избрани Захари Стоянов и Вазов. Може да се допусне, че конфликтът между тях не е личен, че той е предзададен като напрежение между техните произведения, оспорващи си символното право за излъчване на “истинския”, а всъщност на конвертируемия образ на миналото. Залог за напрежението е правото на група текстове да бъдат признати за централни наративи за едно събитие, а техните автори – като изпълнители на културната функция *пазител на паметта*.

Освен Захари Стоянов, като изпълнител на ролята *летописец* може да бъде посочен и Стоян Заимов – с уговорката за особения нрав на неговите романизиранни мемоари, спояващи фактична единичност и художествена обобщителност. Участието на двамата писатели в революционните борби удостоверява правото им да отразят техния образ – право, което иначе трябва да се завоюва. Безспорността на авторитета на летописеца внася особен нюанс в конкуренцията с опонентите му, защото нито мемоаристите могат прекалено явно да повтарят своите заслуги (това дразни), нито техните конкуренти могат да отправят към тях открито своите нападки (това е опасно). По тази причина литературният спор взема алегорична форма, в която се казва едно, пък трябва да се разбира друго, а аргументите за и против мемоарите са маскирани или направо подменени с други – най-често с въпроса за фактичката достоверност.

Въпреки че в центъра на дискусиата за културното право на летописеца застава въпросът за фактичната осведоменост, тя сама по себе си не е основание за претенции – познаването на фактите само по себе си не предоставя авторитет. Летописецът черпи символния капитал на участника, а не на свидетеля и тези фигури понякога стоят в основата на две паралелни противоречиви реторически линии в самите мемоари. Така в предисловието на “Записките” гласът на участника заявява, че читателите не могат да търсят в книгата “строга обективност и хладнокръвие”, непостижими за хора, които “са изяли още по стотина тояги за своите постъпки и убеждения”; в същото време безпристрастният очевидец говори неспирно за “фактове и подробности” и гарантира точността на свидетелствата. Противоречието в тези две линии, примесени в краткото предисловие, е очевидно, но то лесно може да бъде снето: участникът е играчът в литературното поле Стоянов, който подчертава заслугите си и заявява своя символен капитал, очевидецът е летописецът като “пазител на паметта”, чиято заявка за безпристрастност обслужва намерението му да предложи достоверен образ на въстанието. Оттук личи сложността на играта на летописеца, който трябва да съчетае пристрастие с безпристрастие (при Заимов това се реализира в сплитането на достоверно и фикционално): ясно е, че не може да бъде герой онзи, който обективно претворява случилото се, ала обективността все пак е нужна, за да може да бъде отстоявано правото за изграждане на памет.

Героичната претенция на летописците е изявена и посредством псевдонимите и може да бъде проследена по утъпкания алгоритъм. Тя прозира във фиктивните литературни имена на Стоян Заимов, указващи местата на двете му заточения: *Стоян Диарбекирски* (1899-1900, 1907, 1922), *Сен-Жан д'Акарски* (1899, 1900) *Стоян Сен-Жан*

д'Акръски (1912). Сходен е и един псевдоним на Захари Стоянов (*Стар комита*, 1881), а функцията им е прозрачна – всички те имат за цел недвусмислено да изявят авторитета, върху който се облягат авторът и написаното от него слово. От изброяването не трябва да се заключи, че Стоянов не осребрява своя символен капитал – той само го прави подискретно. Освен стоящия встрани псевдоним *Omega* (1884), останалите фиктивни имена на Захари Стоянов стоят в близост помежду си и зад тях може да бъде видяна една не твърде прикрита стратегия. А те са следните: *Барон Лулчо* (1880, 1881, 1884), *Барон фон Царвулко* (1882), *Стоян Овчарът* (1884), *Барон фон Тиквеш* (1885). Разчетени през характерната за писателя опозиция прости – учени, всички тези псевдоними подсецат за неговия авторитет, придобит от участието му във въстанията.

Това наблюдение изчерпва вътрешния обем на псевдонима *Стоян Овчарът*, но не и на останалите, защото те излъчват и допълнителен смисъл, израстващ на основата на две междутекстови препратки. *Барон Лулчо* е прозвище на Любен Каравелов, дадено му от копривщенци, а сетне и известен негов псевдоним, а, освен към него, псевдонимите *Барон фон Царвулко* и *Барон фон Тиквеш* препращат и към набиращия популярност Чардафон. Със Захари-Стояновата употреба на Каравеловия псевдоним *Барон Лулчо* и на производните му “аристократични” варианти започва дълга линия по генериране и на други подобни: *Барон фон Бръмбал* (Иван Славейков, 1883), *Барон Кански* (Евтим Дабеv, 1893), *Барон Кукуруику* и *Барон de Кукуруику* (Димитър Петков, 1897), *Барон de Мух* (А.В. Димов, 1912). Ясно е, че след Каравелов всяка публикация на произведение под подобен псевдоним заявява заемането на установена позиция и преупотребата на осветен пример.

Мемоарите на Пейо Яворов и Христо Силянов свидетелстват за завършилия през ХХ век разпад на ролята на летописеца. Както експлицитно, така и чрез активната фрагментарност на повествованието, “Хайдучки копнения”, и “Писма и изповеди на един четник” системно развенчават претенцията за владееене на уникално знание: Яворов подвежда спомените си като “копнения”, а покрай епистоларната форма на Силяновия текст, писателят представя спомените си като знание, ценно не за нацията, а за любимата му Маня. Отчетливо се наблюдава стратегия по дегероизация на събитията, иронично принизяване на действията на писателите, укриване на съдбовността на случилото се зад алибито на куриозни случки, представени с чувство за хумор и в салонен стил. Тези особености стоят и във връзка с обективните промени в литературното поле: литературата вече не е медия, в която революционерът отчита своята дейност, а среда, в която писателят представя своите способности.

Заявяването на героични претенции чрез псевдонимите е нехарактерно за литературното поколение, което излъчва мемоаристите на Илинденското въстание. Това не означава, че младите не ползват псевдоними, тъкмо напротив – от този период са случаите на тържествено “кръщаване”, даващо право за встъпване в лоното на поезията: Пенчо Славейков и Страшимиров отменят непоетичните имена Крачолов и Туджаров за сметка на Яворов и Ясенов. Не е ясно причината за особената мода, която кара наистина почти всички писатели в края на ХІХ и началото на ХХ век да заемат псевдоним, образуван от наименованията на различни растителни видове – примерите дори сред утвърдените в канона автори са много: *Елин Пелин* (от 1897, други: *Камен Шипков*, *Горка Горчица*, *Иван Коприван*), *Пейо Яворов* (от 1899), *Никола Ракитин* (от 1904), *Петко Росен* (от 1905), *Ран Босилек* (от 1906), *Михаил Кремен* (от 1907), *Николай Лилиев* (от 1908), *Христо Ясенов* (от 1911), *Асен Разцветников* (от 1923). На модата се поддават за кратко и: Христо Белчев (*Яворин*, 1879–1891), Антон Страшимиров (*Босилко*, 1895–1899) и Христо Силянов (*Ружкин*, 1898–1903), а сред второстепенните писатели тя взема формата на епидемия – най-куриозните псевдоними са: *Мимоза*, *Нарцис*, *Петър Габър*, *Лозов Лист*, *Ивайло Пшеница*, *Ален Божур*, *К. Кипарисов*, *Ягодов*, *Детелинов*, *Син Синчец*, *Люляков* и т.н.

Сводът от писателски псевдоними, образувани от имената на растения, влиза в опозиция с паралелната група от прозвищата на героите на делото, които от Левски и Караджата (тур. *сърна*) до днешните улични герои с прякори Маймуњяка и Вълка са произведени често от названията на животни. Оттук проличава една от функциите на ботаническите псевдоними – те излъчват внушение за размишление и съзерцание, докато прозвищата, изведени от имената на животни, подсказва, че стихията на героите на делото е действието. Чрез избора на име от фонда на българските названия за цветя писателите декларират, че техните работи ще се отличават с простота, безизкуственост и нежност. Повратът, който се наблюдава в замяната на псевдонимния *bon ton* (от *Стоян Овчарът* и *Стоян Диарбекирски* до *Яворов* и *Ружкин*), е главоломен: името започва да обозначава не толкова *кой и какво пише*, колкото *как е написано* и в този аспект можем да видим още един аргумент за отбелязаната вече промяна в литературното поле.

Подглавата **Народният поет** е посветена на описанието на сетната героична писателска роля, заемана безспорно от Вазов. За разлика от другите, изпълнителят на ролята навлиза в литературното поле без предварителен символен капитал, а неговият престиж се съгражда единствено на базата на творческата му дейност. Героичната жертва в този случай се състои в цялостно отдаване на творческите сили в името на общностната кауза, в следването на дългосрочна литературна и поведенческа политика. Поради естеството на жертвата изпълнителят на ролята трябва да се радва на творческо дълголетие, необходимо, за да се убеди аудиторията в сериозността на поетия ангажимент. Завоюването на позицията изисква съзнание за високата обществена мисия на творчеството и върна служба на интересите на нацията.

Жертвата на народния поет се състои в задължението литературната му продукция да обслужва съвместния живот на общността и нейните интереси. Заемането на ролята е нелек ангажимент – веднъж завоювана, тя налага строги изисквания към нейните изпълнители – това е задължението писателят не само да възпява всяко значимо събитие, но дори да не “разхищава” своите творчески сили в друга посока. Особено ясно това задължение личи от предпазните мерки, които Вазов взема при подготвянето на стихосбирката “Люляка ми замириса” (той обявява любовните стихотворения за стари или преводни) и от неодобрението, с което е посрещната. И все пак публикуването на интимно-изповедни лирически произведения във времето на националната катастрофа може да бъде видяно и като деликатна заявка на Вазов, че неговият творчески талант не се изчерпва с патриотическото писане и че посвещаването му на националната кауза е и жертва, която трябва да бъде отчетена – вероятно именно това подсещане за дългогодишния литературен подвиг подготвя отдаването на дължимото при проведения година по-късно негов двоен юбилей.

Ролята е снабдена с авторитета на коментатора – не безучастен към описваните събития, но не и участник, който има личен интерес от създавания образ на миналото. Тази особеност се проявява и в специфичната гледна точка, от която народният поет произвежда знание: Вазов описва събитията отвисоко, а в много произведения (“Под игото”, “Немили–недраги” и др.) личи значима крачка към фикционалното, следствие на която е завишената художествена обобщителност, без при това референциалната връзка с реални лица и събития да изчезва. Това не прави произведеното знание обективно; то е субективно, но и споделено от общността, откъдето произтича и претенцията на народния поет да бъде говорител на общността. Субективната гледна точка намира израз във високото ниво на авторско присъствие в повествователно обособените Вазови коментари и в изказванията от първо лице в лириката. В същото време изразената в творчеството претенция на Вазов за говорител от името на нацията личи от преките обръщения към народа, от “национално обобщителния характер” (М.

Цанева) на изказовата форма “ние”, както и от факта, че азовите изявление излъчват обичайно позицията на писателя като българин и гражданин.

Съществуват ред стихотворения, в които Вазов се изповядва не като човек, а като актьор в литературното поле – такива изповеди са например следните: “Българо, аз всичко тебе дадох” (“Съзерцание”), “и мойто битие всецяло слях / със битието на народа” (“Моят път”), “но моите песни сѐ ще се четат” (“В бъдещето”). Назоваването на тези самонаблюдателни лирически работи “поетически равносметки” или “най–съкровени, най–интимно изповедни творби” (М. Цанева) не е оправдано – тези стихотворения са преди всичко акт на изявяване на социална и литературна претенция, защото представят публичен “отчет” за доброто изпълнение на ролята на народния поет и настояване за нейните предимства.

Разпадането на ролята на народния поет е открито при Страшимиров, който повтаря изцяло програмата на Вазов, ала изнесена извън пределите на художествената литература – тя се открива в многобройните му не-фикционални психографически и народопсихологически очерци, биографии, статии, некролози и т.н. Страшимировото творчество е здраво обвързано с живота на нацията, допринася за конструирането на пантеона на героите чрез поредица от биографии и утаява гражданската позиция на неговия създател. Тези потребности на общността обаче не са удовлетворявани от писателя, те са заявени от позицията на експерта-народовед, а същинската литература на писателя до романите “Хоро” и “Роби” не създава образ на големите национални събития. Макар да е винаги в неговото ползрение, съдбата на нацията не е неизменно в центъра на вниманието на Страшимиров, а и вече говоренето от името на нацията не е право на актьор от литературното поле.

Прави впечатление, че и Вазов, и Страшимиров не изявяват героични претенции чрез избраните от тях псевдоними – вероятно, защото не притежават подлежащ на осребряване предварителен социален авторитет. В последователната употреба на собственото име може да бъде видяна също стратегия – с времето личното име започва да се изпълва с конотационен обем и започва да бележи специфична авторска позиция и репутация – механизъм неведнъж коментиран от Томашевски и Тинянов насетне.

Подглава 5.3. Писатели и герои (вместо заключение) има статут на заключение както по отношение на главата, така и на цялата работа. Тук литературната конкуренция е описана като социална игра по произвеждане на знание, а отделните героични дискурси – като ходове в нея. Теоретичният модел на играта е най–пригоден за описанието на конкуренцията за излъчване на визии за миналото, защото той илюстрира междуличностна дейност със своя вътрешна логика и необходимост, неограничена от строги правила, но подчиняваща се на известни регулярности (Бурдийо). Една важна особеност характеризира игровия процес – отношенията между играчите не са строго регламентирани, но са структурирани – действията на отделния играч са до известна степен предопределени от самата игра, от позициите в литературното поле, които писателите заемат и към които се стремят. От друга страна, ходовете на актьорите са съобразени и със състоянието на полето, в което са направени, макар по обясними причини нито един играч да не е в състояние да планира развитието на игровия процес. По тази причина приемлива изглежда постановката, която отчита, че “самият непланиран ход на процеса на игра е този, който отново и отново насочва ходовете на всеки отделен играч” (Елиас).

Съществува двойна зависимост, която обвързва усещането за значимостта на играта и авторитетът на играчите, въввлечени в нея: както играта отдава авторитет на социалните актьори, така на свой ред и те произвеждат усещането за значимостта на самата игра. Оттук може да бъде наблюдавано взаимовъзбуждането между игра и играчи: играта настървява играчите, което води до повишаване на интереса към самата

игра покрай усещането за значимостта на нейния залог, което настървява играчите, и т.н. Освен че се възпроизвежда и еманципира непрекъснато, литературната конкуренция като социална игра произвежда и специфичен ефект – стабилизирането на героичния образ на миналото, защото всъщност всички спорещи в крайна сметка правят едно и също: разпознават борбите за национално освобождение като еталонно време и излъчват един и същ списък с имена на герои като примери за подражание. От тази гледна точка се оказва, че точно спорът за образа миналото стабилизира този образ, че спорът не подкопава паметта, а я произвежда.

Представянето на литературната конкуренция като социална игра подсеца за възможността публикуването на героични наративи да бъде сравнено с извършването на героични действия. Допустима е хипотезата, че героичните дискурси произвеждат отношения между творец и публика, които могат да бъдат разпознати като вариант на отношенията между герой и група. Разгледани като социални актове, вписващи се в съседни полета, извършването на героично действие и публикуването на героичен наратив не се отличават по същество – границата между тях дори клони към заличаване. По тази причина всички изводи, постигнати за писателите герои, могат да бъдат прехвърлени и към героите изобщо.

Това намерение е шрихирано чрез следните паралели: успоредяването на Левски и Вазов като личности, чийто подвиг изпълва целия им живот; на Спас Гинев и Ботев като хора, заявили предварително и изпълнили с готовност своето решение за смърт; на Панайот Хитов и Захари Стоянов като водачи на общността, спечелили това право с жертва в нейно име. От тази гледна точка и извънлитературните героични действия са разгледани като социална игра, чиито ефекти се вписват в друго поле, но чиито ходове са поразително сходни по структура с борбата в литературното поле. В полето на героичното действие съществува същата конкуренция между героите за определена роля (Бенковски – Волон, Левски – Общи), възниква напрежение между изпълнителите на различни роли (Левски – Каравелов, Яворов – Сандански), достига се до остри конфликти (Ботев – Каравелов, Стамболов – опозицията) и безапелационни нападки (Ботев срещу почти всички, подобно на Пенчо Славейков), сблъскват се цели течения (еволюционисти – революционери, русофили – русофоби, върховисти – централисти); по своето структурно сходство могат дори да се успоредят цели сюжети: оттеглянето на Каравелов на еволюционистки позиции и молбата на Стоян Михайловски за пенсия, Стамболовият отказ да напусне София при сигурността на предстоящото покушение и изпълнената на дело Ботева литературна заявка за смърт и пр.

Успоредяването на героичния наратив като акт с героичния подвиг позволява формулирането на една необичайна дефиниция за подвиг. Една, надявам се, вече не толкова налудничав формулировка, колкото би изглеждала в началото, може да бъде следната: подвиг е всяко пълноценно превръщане на думите в дела и обратно. Вариантите са няколко: словото може да възвестява, придружава или да описва подвига, делото може да предшества, съпътства или последва словото, подвиг може да бъде и самото социализиране на словото (тук попада не само Вазов, но и всички апостоли начело с Левски). От няколко десетилетия все повече доверие печели предположението за пълната непроницаемост между световите на думите и на нещата. Кой знае защо хронологично успоредно с това теоретично усъмняване героите като че ли изчезват и на практика.

ДИСКУСИОННИ ИДЕИ, ИЗЛЪЧЕНИ В ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Разполовяването от дискурсивното единство, в което са познаваеми, на героично действие и героичен наратив, и проследяване на двустранното им взаимовъзбуждане.

Допускането, че още във фолклора възникват матрици, т.е. тематично устойчиви дискурси в отговор на конкретен социален проблем, които разписват ясна програма за действие – например слухът за неумрелия герой е интерпретиран като подкана за появата на самозванец (посочено е и сведение за появата на лъже-Хаджи Димитър през 1870 г.). Установено е, че литературата зад алибито на фигуративността охотно борави с подобни матрици.

Разпознаването на типични за Възраждането социални практики (заклеването, автономинирането, фотографирането, преобличането) като особени героични заявки и на свързаната с тях ритуалистика като важен елемент от героичното съществуване.

Дефинирането на две главни функции на заглавието на литературната творба: инструктираща и референциална и обвързването им с определението на заглавието като паратекст и метатекст.

Двуделението на одите на песенни и декламационни според имплицитната им установка към устна или писмена социализация.

Хипотезата за радикалната промяна в мисленето за литературата, осъществила се на границата на XIX и XX век, проявяваща се в смяната на акцента от кой пише и какво пише към как е написано и отразена в модата по избор на псевдоними.

Разграничаването на два типа подражаващо поведение: *imitatio* и превъплъщение в зависимост дали подражателят възпроизвежда действията на свой предшественик или се стреми да се отъждестви напълно с него – такава възможност позволяват актове като самозванството, някои случаи на заемане на чужд псевдоним или на плагиатство.

Предположението, че театърът през Възраждането е мислен като арена, на която игрово може да бъде направена героична заявка.

Допускането, че някои лирически произведения се реализират като два различни текста в зависимост от тяхната писмена или устна социализация. Върху анализ на Ботевия “Хаджи Димитър” е установено, че текстът на песента е видоизменен вариант от този на стихотворението поради отпадането на: заглавието, препинателните знаци, интонационните маркери и анжамбманите, заличаването на разликата между главна и малка буква, а следователно и на разликата между собствени и нарицателни имена, преместването на граматичното ударение под влияние на музикалното и т.н.

Дефинирането на синтетичното понятие образ на автора, кумулативно събиращо фигурите на писателя като реален субект, на литературната му личност и на функцията автор, маркираща образа на автора като дискурсивна инстанция. Допуснато е, че именно тази хибридна представа за автора е първичният образ, въз основа на който публиката разпределя символен капитал на отделните играчи в литературното поле.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Григоров, Гр. Писателят като герой (под печат в сп. “Литературна мисъл”).

Григоров, Гр. Героят като пример (под печат в българо-чешки сборник “Героят – центрове и следи на културната памет”).

Григоров, Гр. Героичните декларации: заклеването, самономинирането, фотографирането, преобличането. В: Нова хуманитаристика. LiterNet, 2007.

http://litenet.bg/publish19/gr_grigorov/geroichnite.htm.

Григоров, Гр. Послесмъртният “живот” на героите. В: Етнология и демонология, София, 2007, 114-130.

Григоров, Гр. Революция и религия. В: Нова хуманитаристика. LiterNet, 2006 http://litenet.bg/publish19/gr_grigorov/revoliuciiia.htm.

Григоров, Гр. Модели на героичното у Ботев. “Хаджи Димитър” и “Обесването на Васил Левски”. В: Академик Михаил Арnaudов – ученият и творецът. София, 2006, 222-232.

Grigoren, Gr. Proper Name and Collective Memory. In: Dobrzynska, T. Raya Kuncheva, eds. Память и текст. София, 2005, p. 83-98.

Григоров, Гр. Матрици на героичното. В: Ред. Ненов, Н. и кол. Етнология Urbana. София, 2005, 93-128.