

ОТНОШЕНИЕТО КЪМ МИТА В СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ДРАМАТУРГИЯ

(Според някои пиеси на Йордан Радичков, Никола Русев,
Константин Илиев и Стефан Цанев)

КРИСТИНА ПАТРАШКОВА

Митът, историята, легендата са привличали немалко умове на човечеството. И не само заради познвателните елементи, които се съдържат в тях или заради философския им смисъл, съхранил мъдростта на вековете, опита на човечеството, неговите заблуди и открития. Но най-вече заради възможностите от паралели със съвременността и нуждата да се допиташ за съвет от предходниците.

Богатството и вековната валидност на митологичните структури не само са готов натрупан материал за художествено преосмисляне. Техните особености могат да улеснят писателя, но в същото време те са подводните камъни, които малцина творци успяват да избегнат. Всяко повърхностно, лековато и непермислено посягане към мита е посегателство срещу неговата същност, което във всички случаи го профанира. Ако писателят не е вникнал във всички пластове на митологичната структура, ако прави бегли и случайни паралели, ако поставя мита „на колене“ пред себе си, ако си позволява груба демитологизация, която нарушава логиката и смисъла на легендата, на мита — тогава във всички случаи се създава само литературен ерзац.

Анализът на някои пиеси на Йордан Радичков, Никола Русев, Константин Илиев и Стефан Цанев ще ни убеди в съществуването на няколко различни подхода към мита и неговото драматургично преображение: митът в социокултурен вариант, митът метафора, митът архетип, психологизация на мита, митологически паралелизъм, демитологизация — бунт срещу мита. В случая уточнявам, че става дума за подход намерение, а не за покритие на литературната реализация с предварителната творческа идея.

Отношението на писателя към мита зависи от множество фактори, сред които решаващи са възможностите на твореца, идейните му намерения и амбиции. Разбира се, последните са в пряка зависимост от неговото светоотношение, от цялостната му идея на представа за света и човека.

Колкото по-дълбоко е философското проникване в пластове на съвременността и миналото, колкото повече писателят се е приближил до механизмите на социалните процеси и явления и е успял да изгради свой модел на защитна реакция срещу унищожавачи човешката същност прояви, толкова по-свободна, субективна и интелектуализирана е литературната интерпретация на мита. Известно е, че неговият първичен вариант, функциониращ в устна среда, се характеризира със смислова многовалентност. Тя се предполага не само от неизбежното внасяне или отстраняване на отделни елементи при преминаването му през брънките от веригата на устното разпространение. Една история, която не е фиксирана в ограничителните рамки на писменото слово, винаги остава свободно пространство за съзнателна, произволна намеса, която засяга нейното съдържание.

Това не означава, че когато легендата се е превърнала в писмено слово, не допуска никакво странично вмешателство. Философско-естетическото преработване на словесно „узаконения“ мит е възможно, защото, преди да се превърне в свещена писмена история, той е бил многовалентен разказ, което не е пречело на неговата сакралност.

Индивидуалното преосмисляне на мита предполага система от философски идеи, родени в отговор на някаква специфична потребност на конкретната историческа ситуация — най-често нужда от осмислянето на нови социални процеси и тяхното отразяване върху човешката психика.

Търсенето на паралел между настоящето и съдържащата се в митовите история е в съгласие с тезата за съществуването на цикличност в историческото развитие и индивидуалното съществуване (варианти на цикличността не се изключват). Това е основният извод, който се налага при използването на митологическия паралелизъм. Самият възглед за неизменяемостта на идеи, категории и понятия предполага по-стриктно придържане към вложения в мита първичен смисъл и неговото субективно вторично осмисляне, което обаче остава в рамките на архетипа. При по-свободна интерпретация на мита обикновено се прокарва по-необичайна алтернатива, непредвидена в митологичния архетип. Той често е само изходната точка, от която се тръгва, за да се стигне до пародирането му. Такъв подход не е отказ от вложената в митовите мъдрост, а лакмусова хартия за посоките, в които се е променяло съвременното съзнание. Промяната може да се изисква от времето и да е оправдана от него, възможно е и да е резултат на нравствена деформация и тогава пародирането на мита може да се превърне в нейна присъда.

Що се отнася до степента на интелектуално отдалечаване от узаконения модел на мита, то най-висока е тя при Йордан Радичков и Никола Русев, при които могат да се проследят процесите съответно на създаването на културни митове и на митологизация чрез метафоризация на историята.

Определено най-индивидуализиран, национално обогатен, будещ както отрицания, така и възторжени одобрения, е подходът към мита на Йордан Радичков. Неслучайно всички изследователи, дори само докосвайки се до неговата белетристична и драматургия, са акцентирали на тези особености — митологичната обогатеност, т. е. присъствието на мита, — независимо дали те го наричат „мит“, „митологема“ или „митологичен отрязък“, дали го свързват с апокрифната литература и фолклора, или го идентифицират с фантастиката.

Всъщност Радичков използва матрицата на езическите и християнските митове, като я изпълва с ново съдържание и така създава интересна амалгама от индивидуално, национално и регионално. Това твърде фриволно (но художествено защитено) вмешателство в езическите и християнските митове навежда на мисълта, че героите, които населяват Радичковия свят, са твърде скептично настроени към всякакви канони, не се страхуват от пробив в тях, което им позволява да си изградят свой *Идеен свят*, който да защитава житейските им принципи. Това са хора, зарижени за честта и живота на духа. Те са някакви особняци, които се опитват да съобразяват своята нравственост с природните закони, като най-справедливи и лишени от субективизъм.

Явно видоизменянето на модела на езическите и християнските митове има сложна смислова цел. Тази „метаморфоза“ е доста своеобразна и се „измъква“ (както и цялото творчество на писателя) от всякакви класификации, защото към нея се прибавят и хуморът, гротеската, разколебаването дори на драматургични закономерности.

Тъкмо интересът към гротеската и на Йордан Радичков, и на Никола Русев поражда дошпирни точки, но и различия между драматургичните творби на двамата писатели. Гротеската и при двамата разрушава един сакрален свят, като създава друг, в който сакралността е привидна — тя е плод на въображението на героите, нужният душевен катарзис, през който трябва да преминат, за да спасят някакъв свой принцип, да запазят идентичността си. Тъкмо от функциите на гротеската в тези песни трябва да се тръгне, за да се отговори на въпросите, дали писателят създава нови митове в писаните си. Убеждението, че Радичков например е митотворец, се защитава от Анна Топалджикова

ва¹. Така тя вижда в кръстословицата, която героите решават в „Януари“, мита за стереотипите на съвременното мислене, в „сумагохата“ — митологичната представа на днешния човек за собствената му несигурност, във „вълка“ — една обобщаваща метафорично-митологична представа за заплахата, която надвисва при изгубването на колективното чувство.

Ала имаме ли основание в случая да говорим за създаването на нови митове? Струва ми се, че чрез отговор тъкмо на този въпрос можем да си изясним някои важни методологични въпроси, свързани с мита.

И така, какво е отношението на Радичков към мита? Оправдан и защитен ли е неговият подход? Същност какъв е той? Явно ще трябва да се тръгне от изясняването на някои понятия. В случая най-важната теоретична постановка е следната: в истинността на мита трябва непременно да се явява, той е сякаш реална фантазност. Функционирането на всяка митология предполага убеждението, че фантастичното е действително, иреалното е реално и алогичното е логично. В митологичното съзнание всичко може да възникне от всичко. Чрез фантастичното, свръхестественото митът компенсира непознаването на действителните причини и основания за съществуването на даден факт. Митът „знае“ всичко онова, за което се отнася, той е категоричен и безусловен, той не отлага нищо за бъдещето, за следващото духовно творчество².

Митът изисква безусловна вяра в истинността си. Там, където започва да се промъква въпросът „Как е възможно всичко това?“, митът е загубил същината си и вече е престанал да функционира като такъв.

Следователно най-важният въпрос, който трябва да си изясним не само за да определим авторовото отношение към митологичната конструкция, но и за да разберем новото ѝ смислово значение, е каква е ВЯРАТА в мита, липсва ли тя, или съществува, какви са формите, в които се проявява (когато я има), кои са най-типичните им особености?

Ще започнем с безспорното. Радичков наистина използва архетипа на мита (езически или християнски), като го субективизира. Това вмешателство съвсем не е хаотично, движено от капризите на авторовото въображение, водено едва ли не от някаква необяснима страст към художествената деформация и всеобщата ирония. Радичков системно, макар и неусетно, но много последователно изгражда пълноценен свят на своите персонажи, в които съществуват всички предмети и представи, необходими за да се издигне стена срещу тези прояви на действителността, които застрашават духовността на индивида, лишават го от непосредствеността, от милия наивитет на природната чувствителност, от човешината, сетивността, вътрешната свобода. Повече от всеки друг Радичков има усет за парадоксите, за конфликтите на времето, за напрежка на материалната култура, от една страна, и девалвацията на най-висшите човешки стойности, от друга. И спасение от това противоречие писателят открива в придържането към корените, в случая към суеверията, към „природните извятия“.

Но нека бъдем по-конкретни — какво е отношението на Радичковите герои към мита? Вярват ли му? За какво им е необходим той? Създават ли те (а това означава и писателят) нови митове?

За съжаление твърде разпространено е неправилното становище, че Радичковите чудаци са екземпляри от едно отминало, арханчно време. Че те са едва ли не неподатливи към новото, на инат затварящи се в един измислен свят. На всички тези становища Радичковите герои могат с пълно основание да се усмихват с иронията, която само те владееят. Те не са изостанали и осъдени от времето селяни, а имат напълно реална и ясна представа за ставащото наоколо, за съвременната чувствителност.

Неслучайно прави този (макар и шрихиран) портрет на героите. Без него не бихме имали право да говорим за вярата или неверието им в причудливите измислици, които за всеки модерен човек могат да бъдат привидно само забавления, които разтоварват от уморителния делник.

¹ А. Топалджикова. Митът в българската драма. С., 1988.

² И. Паси. Есета. С., 1987, с. 410.

Но нека се вслушаме в самия автор, да си припомним отделни реплики както от белетристиката, така и от драматургията му: „Неслучайно змеят се гони ношем: в тъмнината змеят ще се измъкне, без да го забележиш, а ако се гони денем, всички ще видят, че няма никакъв змей. *А им се иска да има.*“³ Или „...суеверни жени в Разбойна имаше много. Те не че *вярваха кой знае колко* във всякакви *бабини деветини* и не че бяха чак дотам суеверни, а се *държаха* за суеверията, защото смятаха, че посредством това те ще задържат по-дълго време старите времена при себе си и ще отдалечат идването на новото време, което безпоощадно нахлуваше в котловината, безмилостно в своята гола категоричност и ги изтръгваше от *корена им*“⁴. Или още по-показателното: „По-скоро си мисля... че хората, носени на крилата на въображението си... са правели всичко това не защото са му вярвали, а защото твърде много са желали освен боб, леща, кукуруз, добитък, копринена буба, дръгливо куче, кокалеста жена и пр. в околността да диша и огнена ламя, мътейки яйцата в полога си, бродник да броди в мъртвото откъм село, самодиви да подвикват „иху-ху“ на самодивска сватба или да излязат като бели гъски да се къпят в реката, ние пък, пристъпвайки на пръсти, да вземем да им скрием дрехите, па голите самодиви да дойдат съвсем до брега и да почнат да се молят: „Дай ми, юначе, дрехите!“, обаче ние — не!“⁵

Напълно съм съгласна със Стоян Каролов, който твърди, че „един камък да ви посочи този чародей шегобиец (Й. Радичков — б. м., Кр. П.), не бива до го подминаваме без внимание, а да се вгледаме и ще забележим „вкопчено живо в каменната му преградка животното изкое, овен, кон, че и лъв, или ангел някой, чакаш ръката на майстора да го освободи и изведе на бял свят, да го постави на някой паметник“⁶. Вярно е, във всяка небивалица, във всяка дума, зад думите и между редовете на този писател трябва да се вгледаме внимателно. Ала няколкото посочени по-горе пасажии наистина трябва да се опитаме да разберем добре. Дори от беглия им прочит става ясно за какво са необходими змейовете, бабините деветини, самодивите — изобщо всичките суеверия. Те са противодействието на прагматичността, бита, на боба, кукуруза, на дръгливото куче и кокалестата жена, на ежедневното. Измисленият свят е празникът, онази сила, която преодолява земната гравитация, за да полетят единадесетте Радичкови селяни в „Опит за летене“ със случайно откъсналия се от фронта баражен балон. Тъкмо в тази пиеса най-добре личи противодействието между мита и реалността на живота (когато тя изключва духовното извисяване). Единадесетте души махат радостно с ръце от един балон, а един друг човек не ги вижда, защото е забил нос в тиквата, която отглежда за прасето си. А няма могат да се поставят редом едно прасе и извисяването в космоса?

Героите от „Старчето и стрелата“ на Никола Русев също населяват странен свят, в който нощта е невидяна красавица и увива косите си огньовете, докато месецът изплита тази коса в сребърна свила, дабовете оживяват, а сребърната сърна се появява като видение... Смъртта наднича от зениците, а душата на Вещицата се покрива със зъби. Тази истинска вакханалия от мрачни и потискащи образи се основава на различни народни вярвания. Нормално е те да са истина за съзнанието на човек от седми век. Вярно е също така, че тяхната истинност е можела да се потвърждава само от легендата, но не и от действителността. Персонажите на Никола Русев в пиесата разрушават съзнателно границите между мит и реалност и самите те се превръщат в митологични образи, в свидетели на невероятни случки и прояви, за които се разказва в легендите.

Да твърдиш, че си видял с очите си несъществуващото тайнство на природата, означава, че ти не вярваш в неговата реалност. Но магическият образ на това тайнство ти е необходим като предупреждение срещу лична, национална или социална опасност или като присъда над някакво деяние. Дебнешата измяна, предателството, родоотстъпничеството в българската държава по времето на управлението на Телериг ювиги

³ Й. Радичков. Прашка. С., 1985, с. 118.

⁴ Й. Радичков. Всички и никой. С., 1985, с. 216.

⁵ Й. Радичков. Страх. С., 1980, с. 110.

⁶ С. т. Каролов. Портрети и скици. С., 1986, с. 185.

хан през седми век има нужда от този визуален кошмар. Като последна надежда, че той ще помогне за пробуждането и възраждането на националните добродетели.

Оказва се, че както при Радичков, така и при Никола Русев вярата в мита не е не-поколелбима. Интересното е, че съмненията в неговата валидност не са афиширани открито, изобщо не се обсъждат от героите. Никои не отрича мита и него отхвърля с думи. Официално той е жив, но истинското отношение към него е скепсисът. Темата за неустойчивата вяра на българина и съмненията му в силата на невидимото не е предмет на настоящото изследване. Същественото е, че митът се превръща за народа ни (това потвърждават и песните) в изпробвано оръжие за забравени истини. Неговата външна свещеност (официалното му приемане), както и образната му форма са подхождащият модел, в който винаги може да се вложи и ново съдържание, така че да не се скъса връзката между съвременността, традицията и вечните ценности.

Дълбоко в себе си както героите на Радичков, така и персонажите на Никола Русев са реалисти — в смисъл, че имат ясна представа за действителното и измисленото, за съществуващото и илюзорното. Те наистина живеят в невероятен свят, в който круши дивачки оживяват, вълци заемат местата на хора, ключодръвци пият ракия, стрели и сребърни сърни оживяват. А героите не се питат дали *всичко това е възможно*, а възкликват колко необходимо (при Радичков — прекрасно!) е това *невъзможно* (според нормалните закони на логиката). И което е много интересно — опитват се сами да ни уверят в реалността на невероятното. Макар самите те да знаят, че всъщност то е несъществуващо. Тъкмо затова не си задават въпроси за причинността на нещата, в които вярват, и не поставят бариери пред въображението си. Ала не са суеверни (този извод е особено важен за Радичков) и знаят, че живеят в напълно измислен свят. Ала правят това *съзнателно*.

А нали митът изискваше безпрекословно подчинение и безусловна вяра? Промъкне ли се съмнение в него, той престава да съществува като такъв. Следователно нямаме основание да говорим за ново митотворчество в драматургията на Йордан Радичков и Никола Русев. Писателите не *създават* нови митове, независимо че митологизират животни, предмети и хора. Те придобиват само митологична *форма*, но не и *митологично съдържание*. Създава се митологична *привидност*, но не и мит, в който героите вярват. Ще повторя отново — тази митологична привидност е необходима на персонажите, за да са запазят от някои „поразяващи“ елементи на съвременната цивилизация (Йордан Радичков) или от изкушения, които ги отдалечават от родината, от корена (Никола Русев). Осъзнатият митологизъм и афишираният наивитет са единственият начин, чрез който героите могат да останат по-близо до природата или до националните добродетели. Особено интересна е спецификата на пантеизма при Радичков. Според него в природата могат да се открият най-чистите първомодели на човешките отношения, а откъсването от природата е равностойно на откъсването от корена.

Става ясно, че Радичков натоварва митологичното с определено философско, нравствено и естетическо съдържание. Това ми дава основание да говоря за културен мит в творчеството, в случая в драматургията му. Или за мита в неговия социокултурен вариант, чийто смисъл най-общено може да се формулира като връщане към простите истини за човешкото съществуване, като вглеждане в природните закони и отрицание на цивилизацията-лудница (когато тя механизира човешкото битие, отнема наивитета на възприятата, разрушава свещени морални закони).

Затова природата неслучайно се превръща в социокултурна основа на мита. Всевечна, с различни, но всъщност с едни и същи непрекъснато повтарящи се сезони, тя е в състояние да върне човека към трезвия разсъдък, да го спре, макар и за миг, да го накара да направи равностметка на живота си, да прецени възгледите си, а защо и да не ги сравни с философията на животните — вълци, лисици или прасета, да опита дали може да преодолее земното притегляне. Така културният мит при Радичков се превръща в един протест срещу стандарта на цивилизацията. И като противодействие не се предлага никаква безвъзвратно отминала селска идиллия, а стремеж за запазване на духовността, за преосмисляне на живота.

Така че Радичков не е далеч от актуалните социални проблеми. В своеобразната негова „национална фантастика“ (определението е на акад. Петър Динев) той се стреми да разкрие душевността на съвременния българин, да изрази тревогата си от някои днешни нейни модификации. За него те са конфликт между естествено-природното и прагматичното. И при този автор такива сблъсъци винаги придобиват очертанията на гротеската и фантастично-образната абсурдност. Те се превръщат в митове, но такива, в каквито Радичковите персонажи не вярват, макар че ги преповтарят непрекъснато. Въпреки че те са в състояние да заблудят всеки страничен човек в своята чудатост и „невежество“. Това се случва, ако се забрави най-важното — тези доста необичайни герои разказват историите си през деня, когато стоят подпирени на гегите си и гледат как се сгромоляват облаците, пращат Крали Марко „да разсича облаците, три синджира роби да освобождава, и все така подпирени на гегите си, разположени посред своите кози, търкалят въображението си из доловете, прегазват вещици и зли сили, влизат в единоробство с тъмни стихии и с простотията си въобразяват, че всичко е подчинено на тях“⁷.

Но това са само словесни истории. А истинските случки стават през нощта, на тъмно. Тогава се гони Змеят, тогава се появява тенецът, за да довърши работата в дома. Свидетели няма и всеки е длъжен да повярва в случката. Дори да се знае, че е „бабина деветина“. Ала съзнателно се мъчи да забрави тази истина, за да не забрави пък простичките истини, които ще го съхранят като човек.

Така митът, дошъл от вековете, видоизменя, понякога като че ли съвършено нов, придобива културни функции, т. е. използва се съзнателно рационално тъкмо защото безпрекословната вяра в него е нарушена. Дистанцията от първомодела (езически или християнски мит), изпълването му със съвършено нов смисъл е явна. Използват се само външните характеристики на мита (невероятна история, която всеобщо се възприема за истина). Тази история в случаите е плод на индивидуалното въображение и за да се узаконят истините, които тя внушава, са нужни митологичните одежди, които никой няма право да пипне с ръката, за да провери дали те са извезани със злато и сребро.

Митологичната дистанция, характерна за пиесите на Йордан Радичков, може да се проявява и към исторически факти, и то без да се нарушава тяхната достоверност. Пример в това отношение е отново „Старчето и стрелата“. Тази творба е висок образец за митологизацията на една историческа ситуация чрез превръщането ѝ в метафора. Противно на най-често срещаното в творбата на Русев времето е конкретно — това е VII век, управлението на Телериг. Като запазва достоверността на историческата правда и без да разрушава логиката на събитията и на взаимоотношенията, драматургът акцентира на определени особености и прояви, постепенно превръща действителния исторически фон в поле за художествената гротеска и като резултат ситуацията става метафорична. Тази метафора е изградена на мозаечен принцип — т. е. съставена е от отделни малки елементи метафори, които заедно съставляват цялостното внушение. Те са обединени от метафора-обобщение, както обобщена и *всеобща* (основание за митологизация) е самата ситуация.

Но да се върнем отново към епохата — VII век. Той има различни периоди, но най-общо се характеризира с моменти на пагубно властолюбие, изоставяне на националната цел, подмяната ѝ с лична облага, предателството. И в пиесата всичко това се превръща в стрела, която трябва да улучи Телериг — „... един от ония, които се раждат веднъж на век и които търсим как да убием, за да им вдигнем после паметник“⁸.

Както вече казах, тази стрела ще има много съставни елементи — Влечуго, Вещица, душа с прораснали зъби, „щавена“ глава и т. н. Доста дръзката в случая гротеска, и то „приложена“ в историческа пиеса, създава една особена психологическа разположеност при възприемането, което естествено започва да изтласква фактологическата истинност на втори план, за да се внуши обобщението на митологическата метафора. И се получава нещо странно — реално съществуващите Телериг, Авихол, Кардам,

⁷ Й. Радичков. Опит за летене — V част.

⁸ Н. Русев. Старчето и стрелата. С., 1969, с. 28.

Тагрум, Кацул се превръшат едва ли не в алегории на различни абстрактни понятия — макар и винаги с конкретни проявления — като смъртта, заплахата, измяната, поква, рата. При това тъкмо гротеската внася и народностен колорит, който не се постига по никакъв механичен начин, а чрез разкриване душевността на персонажите, на езическия им дух, чрез вмъкване на народни обичаи, поверия и представи, чрез нестинарите, кукерите, чучелото на византийския император Копроним и не на последно място — чрез *саможертвата* на Телериг в името на възстановяване на националната цел.

Многократно е отбелязвано и преповтаряно, че „Старчето и стрелата“ е една от най-силните, дълбоки български пиеси. И това не е само заради сложността, с която неизбежно е натоварена всяка метафора, но и заради философското отношение на Никола Русев към историята, което той успява да запази въпреки митологичните деформации и субективните тълкувания на легендата. И това е така, защото „снижаването“ върви паралелно с „възвеличаването“, защото не се взема само повърхностна черта на времето, която по пътя на най-елементарната логическа асоциативност да доведе до някаква метафора, а се търсят дълбоки и точни сравнения, битували дълго време в съзнанието на българина (Вещица, Влеучо), които привнасят не само митологичен, легендарен колорит на творбата, но са и носители на дълбок смисъл. Те са сякаш един втори поток на действието, „образна“ илюстрация на взаимоотношенията между персонажите. Те са носителите на истинския гротесков конфликт на пиесата.

Съществуващите паралели в отношението на Йордан Радичков и Никола Русев към мита не са предпоставка за съвпадането на идеите внушения на двамата писатели. Общото между тях е, че те прибегват до помощта на мита, за да създадат иреален свят, който може да е напълно противоположен на действителния (Йордан Радичков) или да е представен в алегорична форма (Никола Русев). Привидно митът в тези пиеси функционира с всички свои особености, но всъщност е нарушено най-важното условие за съществуването му — непрекъсновената вяра в него. И при двамата автори подхождат към мита с характеризира със значителна дистанция от неговия първомодел. Това „посегателство“ към него не се извършва с цел ироническата му деструкция. Митологичните изменения са съзнателни и са философски контрапункт на реалността, чиито знаци могат да бъдат най-разнообразни — селянин, за когото животът е придобил формата на тиква, отглеждана за угояване на прасе („Опит за летен“), или човек, готов да забрави родината си заради блясъка на чуждоземното богатство („Старчето и стрелата“).

Закономерно възниква въпросът, какъв е смисълът от съществуването на митове, след като в един момент техният смисъл се оказва безполезен, остарял и никой не се интересува от първоначално вложеното в него съдържание, поставя се под съмнение дори съществуването на мита като свещен постулат. Нима единственото предназначение на мита е да се използва неговата матрица, която според случая и изискванията да се изпълва с ново съдържание? Допустимо ли е и докде субективното вмешателство в легендата?

Митът е част от човешката история, той е „етап от човешкото съзнание и въображение“⁹, желание на човека „да върва и да се подчини на нещо, което е над него и извън неговата власт“¹⁰. Митът е вярата, че светът може да съществува и според други, повисши и справедливи закони. Нито Йордан Радичков, нито Никола Русев отрича народностния житейски опит, съхранен през годините тъкмо в митовете. В представите и на Аврамовците, и на приближените около Телериг са живи онези образи и представи, които са съпътствували народа ни през вековете и са съставлявали своеобразната българска фантастика. В случая обаче те нарушават подредбата, взаимоотношенията, връзките в националната митологична система, за да създадат такава тяхна йерархия, която да е огледален образ на проблемите на съвременния човек — за да може самият той по-лесно да открие своето място в нея, да я отхвърли или да я приеме за философия.

⁹ Б. Богданов. Мит и литература. С., 1985, с. 46.

¹⁰ Пак там.

Когато се разместват местата на елементите от една система, тогава всъщност се създава нова система. Културният миг в пиесите на Йордан Радичков, както и митологизацията чрез метафоризация на историята („Старчето и стрелата“) са примери за субективно преосмисляне на мита и същевременно са раждането на нови митологични форми, в които митът видимо изпълнява функциите си, но същностно е престанал да се подчинява на митологичните закони. Вярата в него е мъртва. Но е жива потребността от него като нравствен колектив, който оценява съвременността от гледна точка на традицията и така актуалното през двадесети век значение на извечните стойности, което обяснява и оправдава привидно произволната модификация на митологичните архетипове в съвременната литература.

* * *

И ако при тези два подхода отдалечаването от мита и неговите свободни интерпретации са неизбежни, то първоначалните контури на мита са много по-ясно доловими в други два случая — на митологическия и архетипния паралелизъм в литературата, убедителен пример за което са съответно пиесите на Константин Илиев и Стефан Цанев.

За разлика от Никола Русев, който превръща историческата ситуация в метафора, Стефан Цанев, който също тръгва от историческия факт, го използва като канава, върху която очертава исторически архетипове на мислене и поведение. Разбира се, това е напълно възможен вариант за „използуване“ на мита. Бедата е, че в драматургичното творчество на Стефан Цанев той се прилага понякога твърде елементарно и повърхностно и затова при по-внимателно вглеждане се оказва, че в малко от пиесите на този автор се правят значими философски изводи, макар че творбите са актуални, асоциативни, с темпераментна защита на идеите (качества, на които се дължи и изключителната им популярност).

Превръщането на един исторически факт в архетип и неговото отъждествяване с някаква митологична структура е един от предпочитаните и най-силно въздействащи похвати в изкуството. Той е значително по-разбираем, отколкото сложната метаморфоза на лице, събитие или процес в метафора. Във втория случай сравнението е асоциативно-образно, понякога абстрактно и връзката между сравняваните обекти е много по-прикрита зад пластове на въображението. Внушението изисква много по-голямо интелектуално напрежение не само за да се разгадае, но и поради съвременна асоциативност. (Нали и смисълът от използването на мита е да докаже, че „днешното“ има своя митологичен вариант.)

Затова вероятно от всички възможни начини за митологизация очертаването на архетипове — в случая на базата на историята — е един от най-конкретните. И драматургията на Стефан Цанев доказва този извод. Но неговият подход за митологизация чрез очертаването на архетипове на базата на историята е не само един от най-привлекателните и често прилагани похвати от много световни писатели, но и сред най-подвеждащите, защото допуска жонглиране със съвременни факти, прикрити зад не чак толкова загадъчните, дори понякога не съвсем съобразени с епохата исторически одежди. И тези слабости за съжаление са характерни и за „Процестъ против богомилите“, и за „Събота'23“, и за „Последната нощ на Сократ“.

В тях алюзията е директна, транспозитността на компонентите на времето, библейските цитати и паралели вдигат почти догоре историческата завеса, за да намекнат твърде недвусмислено за съвременния морал, обществени и политически проявления. Историческите лица ни стават изключително близки, те само са облечени в старинни одежди, но най-важното е, че като мислене са наши съвременници. Когато към тази особеност се прибави и безспорният талант на Стефан Цанев да защитава страстно, дори яростно идеите си, да брани чистотата на ценностите, да пази ревностно свободния човешки дух от компромисите, резигнацията, еснафщината, да улавя злобата на деня, да попада в нейните „възпалени зони“, да концентрира социалното напрежение в реплики, които още при първо чуване или прочитане предизвикват спонтанни реак-

ции, става ясно защо пиесите му имат такава завидна съдба. С казаното не омаловажавам и достойнствата им (а те са отново в изострената социална непримиримост, в категоричната гражданска позиция, в успешното изграждане на драматичната ситуация и ясно очертаване на конфликтите в нея), но смятам, че в тях Стефан Цанев проявява понякога недопустимо неуважително отношение към историята, използва отделни нейни шрихи, които модела на твърде произволно в зависимост от намеренията си. Не отричам: „вмешателството“ в историята и създаването на художествена правда, разбира се, са допустими. Със „Старчето и стрелата“ Никола Русев категорично доказва, че и такива свети теми като свободата и саможертвата могат да се осмислят на историческия фон, без да се принизяват, въпреки гротескните „деформации“ на изобразените. Ала само в случаите, когато те изпълняват функциите на символни знаци (както в „Старчето и стрелата“). Тогава и гротеската може да се впише естествено на историческия фон и да се превърне в метафора. Така се получава и психологически преход за размисъл от конкретното към общото, всевалидното, дори абстрактното. Този подход също не изключва промъкването на спекулативни елементи за по-леколат и повърхностен диалог със съвременността. Въпреки тези съществуващи изкушения в „Старчето и стрелата“ Никола Русев не попада в тяхната клопка. Което за съжаление невинаги е валидно за Стефан Цанев. Библейският паралел чрез очертаване на архетипове при него е ясен — Предател, Палач, Защитник на идеите, Лакей, Лицемер, Демагог, човек, загубил вярата в почти безнадеедна екзистенциална ситуация. За тези внушения Стефан Цанев често прибегва до двойната историческа проекция. Пишейки произведението, той тържва от значим съвременен проблем, процес или явление, който „връща“ още по-назад във времето, търсейки архетиповете на насилието, измамата и нарушената справедливост в праисторическите времена, за да ги отпрати отново в днешния ден. Изводите, до които достига при това пътуване във времето, са една от тайните за силата на въздействието на творчеството му. Тъй като той е категоричен в твърденията си, че въпреки неоспоримата историческа цикличност, която невинаги носи само добро за човека, пробивите, в които изригва свободният дух, са възможни. Те съществуват. И тъкмо това е високата мярка за човека, чийто нравствен ръст опира в небесата. Психологически е напълно обяснимо защо едно неподчинение на архетипа (когато той узаконява някаква форма на човешко безсилие пред обстоятелствата), потвърждаван от канонизирани истини, от хилядолетния опит на човечеството, оставя така неравнодушен индивида. Който има нужда от емоционална възбуда на сетивата, която да премине впоследствие в рационален анализ, за да внуши неприкосновеното право на човека да действа според собствената си вътрешна, честна мярка за нещата. В което можем да открием и основния патос на творчеството на Стефан Цанев.

Навярно необходимостта от тази подвеждаща понякога емоционална възбудимост е спусната бариера за достигане на по-дълбинни пластове на митологичния смисъл. Паралелът, който прави Стефан Цанев, понякога е почти епидермален. Той просто заема едно библейско име, превърнало се в символ на качество или порок. Така привидно се създава чувство за обобщеност на описваното явление, което деликатно се прикрива зад маската на всевечното. Но всъщност истинското творческо попадение не се получава (въпреки оригиналните хрумвания; времето след потушаването на Септемврийското въстание — съботата след разпети петък („Събота '23“), нечистоплътните механизми на властта — библейските примери за благочестие или падение („Процесът против богомилите“). Затова авторовата теза не се ражда като следствие от паралелизъм между съвременното и митологичното в цялата негова сложност, дълбочина и многозначност, а към мита се подхожда дисекционно, за да се вземе отделен мотив или шрих, който често обслужва априорно оформената теза на драматурга.

Схемата е сравнително еднотипна — достъпна архетипична асоциативност (като степен на алюзията), ситуация, необременена от сложни исторически наслагвания, намаляване на дистанцията между драматурга и персонажите, свободно изграждане на взаимоотношенията между самите персонажи и използването на най-силното оръжие на Стефан Цанев — репликовата ефективност с ясен социален адрес, подсказва за види-

Мостта на нещата, но не стига задължително до тяхната същност. Понякога дори се създава впечатлението, че драматургът е имал нужда от историческите предпоставки, за да изрече като че ли по езоповски някои истини за днешната действителност. Получава се обаче резултат, обратен на възможностите, които предоставя литературната митологизация. Вместо философско обобщение на единичното чрез съотнасянето му към общото — общото се подчинява на конкретното проявление, т. е. Сократ като историческа личност е само функция на един Сократ, който на места дори спекулативно отправя реплики към съвременника („Последната нощ на Сократ“).

Убедителен пример за силата на архетипния паралел е пиесата на Константин Илиев „Великденско вино“, един от най-блестящите литературни апотеози на Апостола, и то направен от човек, вдигнал черното му бесило „там близо край град София“ — поп Кръстьо. В кулминационния момент на творбата, при новото преживяване на случилото се от предателя, при страшното му прозрение, че оправдание за греха му не може да има, паралелите с предателството на Исус от Юда са директни. Вмъкнати са и фрази от Светото писание, както в някои пиеси на Стефан Цанев. Само че сега те се превръщат във финален акорд на трагичната душевна симфония, бушуваща у поп Кръстьо, в естествен завършек на горнилото, през което преминава героят — от отчаяните му опити да се оправдае и да открие и други съучастници в престъплението (стремез на всички предатели, илюзия, че така вината ще намалее) до неволното самообвинение, до което сам стига. Т. е. паралелът с архетипа на Всевечния Предател е очертан от самото действие, от психологията на персонажа и раздиращия го вътрешен конфликт. Библейските фрази във финала са изречени на глас мисли, спогодили навярно всеки читател или зрител, а не просто подхвърлени фрази, произволно изречени от случайни персонажи, неспособни мисловно и психологически да внушат митологични истини или поне да подсетят за тях.

За да се породи паралелът с архетипа, е необходимо съвременната ситуация да се представи във вариант, близък до този архетип. Това не означава, че паралелът се постига само при бегла съпоставка на митологичния модел и неговата съвременна модификация, както се получава в някои творби на Стефан Цанев.

Разбира се, архетипният паралелизъм е възможен не само на исторически фон, но и проектиран на основата на обикновените човешки взаимоотношения, както в пиесата на Константин Илиев „Нирвана“. Както във „Великденско вино“, и тук драматургът тръгва от документа, от сложните и мъчителни взаимоотношения между Лора и Яворов. Те обаче много бързо остават просто изходната точка, тласъкът за разсъждения за отношението между Мъжа и Жената (оформяне на архитипове), тяхното Привличане, Отблъскване, Ревност, Борба за доказване на индивидуалността, противоречието между личното щастие и служенето на една идея.

Константин Илиев не претендира за документалност, макар и да е ясно, че творбата е тъкмо за Лора и Яворов. По-важното е да се очертаят *типични* взаимоотношения, да се надмогнат подробностите, за да се открие *принципът*. Без да субективизира документа или да го подчинява на някаква своя предварителна концепция, Константин Илиев, деликатно, но същевременно страстно очертава двата основни в случая архетипа (Мъжът — възплещение и проявление на духа и служене на една идея, лишена от егосцентричната енергия и обърната към хората, и Жената — невъзможност за идентификация с необозримостта на духовния порив).

И все пак в „Нирвана“ Константин Илиев не достига до такава концентрация на драматичната ситуация, до такава философска конфликтност, която сама да изисква архетипния паралел.

Той несъмнено може да се извлече от сложната съдба на Лора и Яворов, чиято трагика не е в никакъв незначителни битови конфликти, а в разминаването на идеали и пориви. В този смисъл образите на Мъжа и Жената, които Константин Илиев очертава в „Нирвана“, са недостатъчно сложно изградени. Основният конфликт на пиесата не е философски осмислен, като се налагат най-вече противопоставянето на желанието

на една жена да бъде предпочитаната стойност в мъжката ценностна йерархия и мъжкят стремеж за осмисляне на живота не единствено чрез интимното щастие.

Разминаването между философската дълбочина на мита и нейната допълнителна литературна интерпретация, за която стана дума по повод на някои пиеси на Стефан Цанев, се проявява и в една друга пиеса на Константин Илиев — „Одисей пътува за Итака“. Съчетаването на битовия сюжет, на „селската“ атмосфера, на нашенските прояви на еснафщина, консумативност, опетняване чистотата на човешките чувства с един от най-интересните гръцки митологични герои, е доста „неравноделно“. В пиесата Константин Илиев се е опитал да преодолее евентуалната необезбедителна еkleктика чрез ненатрапчивото промъкване на историята за онзи юнак, който бил тръгнал към някакво „добро място“, „щото много искал да стигне там“. И за да не се изкуши от хубавите песни на чудните самодиви, покрай които минавал, поискал другарите му да го вържат, а самите те „затулили ушите си с восък“. Защото знаели, че, ако чуят песента на самодивите, завинаги ще останат при тях и няма да могат да продължат пътя си. Пречупването на древногръцкия мит през нашенското народно съзнание е явно. Във веригата, през която е минал, за да успее все пак да се съхрани, деформациите са също обясними. Естествено е тази „приказка“, както я нарича един от героите — Методи, — да е запомнена тъкмо от „даскала“, а името на юнака дори да не се знае. Смесовата натовареност на мита е ясна и тя неизбежно ни отвежда към „Митът за Одисей“ на Тончо Жечев. В простичката история, която разказва Методи, е и изходът от ситуацията, създадена от сложните взаимоотношения между персонажите в творбата на Константин Илиев. Безпапетството, откъсването от корена, потъпкването на свещените закони на родния дом, когато той е символ на нравствената хармония, е равносилно на изкривяването на морала, на психиката на личността, равносилно е на поддаването на всички онези изкушения, с „помощта“ на които ще загубим родната Итака и ще се превърнем в един от най-страшните жертви на безпапетството, с почти хипертрофирана страст за лична сполука, превръщаща се постепенно във всеобщ цинизъм спрямо човешки норми и стойности.

Вече подчертах, че в конкретната творба „Одисей пътува за Итака“ Константин Илиев препраща към древногръцкия мит за Одисей. Пътуването на Одисей или животът на човека и изкушенията, в които можеш да погубиш човешката си същност. Ако успееш да се върнеш в родната Итака, ако **ИЗДЪРЖИШ**, ще възстановиш реда в родния си дом, ще възвърнеш загубената нравствена хармония. В пиесата този мит, национално обогрен, присъствува паралелно с тревогата на драматурга от побеждаващите в съвременния живот консумативност, бездуховност, прагматизъм, бездушие и загубена емоционалност. Но това митологично позоваване не е съвсем органично вплетено в хода на повествованието и за съжаление се получава ефект, който се отнася и до пиесите на Стефан Цанев — значително по-елементарно съвременен осмисляне на мита в сравнение с древния първовариант, оформения „вторичен мит“¹¹.

Връщането към простите първоистини за живота, преоткриването на себе си, кръговото движение, чрез което можем да съхраним родовите си връзки, обръщането назад, за да продължим напред — истини, които са в основата на мита за Одисей, — са само потенциални, която обаче не е използвана и разгърната в творбата на Константин Илиев.

Навярно затова историята на „страшния юнак“ внася единствено някакъв екзотичен привкус, но в никакъв случай не е онази философска дълбочина, в която можеш да потънеш, за да си отговориш на въпросите, които ти задава днешният ден. Изхождайки от обръкания душевен свят, от нарушеното психическо равновесие на героите (на съвременния човек) в „Одисей пътува за Итака“, е напълно естествено да се търсят пътища за нравствена хармония. Митът със своята универсалност, с обхващането на големи пространства в духовен план е доказвал, че може да бъде поне една от тези пътеки. Но в конкретната пиеса на Константин Илиев тя е покрита с толкова много

¹¹ Пак там, с. 53.

и Гъста растителност, която не само пречи да се тръгне по нея, но дори да се види. Огромният интерес на съвременния човек към митологията е един почти яростен опит за преодоляване на нарушената връзка между човек и природа, разум, и чувство, субект и обект, реално и идеално, които оформят тези конфликти и се оказват почти неразрешими задачи за позитивистичния рационализъм. Затова се търси някаква форма, която се позовава на колективната, родовата памет, на традицията, на опита, дори когато за тяхното доказване се активизира подсъзнателното, а логиката „е принудена“ да приеме и наивистичния аргумент. Но съвременният човек много добре знае, че съзнателно се обръща към митологията, към митологеми, които винаги съществуват на границата между действителното и измисленото. Целта на мита, когато той се вплъщава в художествената структура, не е да превърне съня в действителност. Но самото художествено мислене трябва да притежава такава философска дълбочина и универсална широта, че в един момент възприемащото съзнание да не се занимава с проблема за истинността, а да започне да се убеждава в смисъла на една фантастична история. И вероятно поради „неспазването“ на това изискване „добрият юнак“ от песната на Константин Илиев (както и някои герои на Стефан Цанев) не успява да изрази тези извечни начала, общочовешки чувства, да намери алегоричното изображение на историческия опит, в който можем да преоткрием себе си, изживявайки душевен катарзис.

И ако до този момент ставаше дума за отношение към мита, за художествената му модификация, по-точно за художествената му конструкция, то закономерно трябва да се засегне и въпросът за неговата деструкция. В своето изследване „Мит и литература“ Богдан Богданов¹² разглежда съществуването на мита в устна среда и като елемент на литературно-художествената творба, подчертавайки, че във втория случай вече може да се говори за неговата вторичност, т. е. за „канонична смислова определеност“¹³. При вторичния мит има един вид „смислова принуда, която се налага над художествения текст, преграда за евентуално множение на значенията, което естествено се поражда при литературно-художествения прочит и на устно възприеманите текстове“¹⁴. „Вторичният мит е система за смислово унифициране, предварително фиксирано предназначение и тълкуване, съпровождащо творбата.“¹⁵ Но докато в рамките на конкретното художествено произведение можем да говорим за смислова „канонизация“ на мита, то в никакъв случай нямаме основание да изискваме тази негова еднозначност да се проявява във всички литературни творби. Защото първичен си остава митът, в който от устните си варианти (въпреки различия в нюансите), преди да е бил „фиксиран“ в словесни рамки. А този мит е многозначен, пригоден за различни философски тълкувания, удобен за изискванията на различни конкретно-исторически ситуации тъкмо поради своята многовалентност. Затова митът винаги е допускал самопародирането и самоиронията, дори когато те стигат до неговата пълна противоположност.

Разбира се, говорим за рационалното използване на мита и интелектуализираното позоваване на него, за т. нар. „културен мит“, а не за онова условие, без което се разрушава същността на мита в неговата „идеална“ форма, разглеждана на понятийно равнище (безпрекословната вяра в неговата истинност). И тъкмо затова и в настоящата работа става дума не за използването на митове, а за митологични мотиви и техните литературно-художествени модели. В които нередко митологичното се пародира и по този начин се нарушава неговата смислова сакралност.

Ако се вгледаме по-внимателно в драматургията на Йордан Радичков, Никола Русев, Константин Илиев и Стефан Цанев, ще установим, че митологизацията и демитоло-

¹² Б. Богданов. Мит и литература. С., 1985.

¹³ Пак там, с. 53.

¹⁴ Пак там.

¹⁵ Пак там, с. 54.

гизацията съществуват редом в почти всички от разглежданите пиеси, макар проявите им да са доста различни. Може би най-много е коментирана Радичковата пародия, необузданото нарушаване на „естествеността“ на нещата в неговото творчество. Не са редки случаите, когато пародийната му стихия се е обяснявала като самозадоволяваща се особеност на таланта му. Това е наистина най-лесното, но доста невярно нейно тълкуване. Едва ли съществува по-убедителен начин за разкриване на конфликтното съзнание на българина, на неговия скептицизъм, както и на потребността му да остане здраво свързан със своя корен, сред спецификата на националната чувствителност и свето-възприемане, от въвежданите от Радичков пародийни елементи. Те са ядрото на философията на персонажите му, те са натрупванията на превратности в тяхната съдба, неверието в закон, непроверен от личния им опит, доказателство за съществуването на техен особен мироглед и възглед за света, който ни насочва към идеята за порядък в природата като цяло и приобщаването на човека към този порядък, т. е. припомняне, че той е само екземпляр от нея. В този смисъл пародията, която при Радичков е неотделима от гротеската, т. е. демитологизацията, е същност на героите, тяхна защитна реакция. Необичайна, но убедителна и оригинална форма за запазване на човешкото у човека.

Вече изтъкнах, че Йордан Радичков и Никола Русев си приличат и се различават тъкмо по интереса към гротеската, която съвсем естествено присъства в „Старчето и стрелата“ на Никола Русев. Това е неизбежно, защото когато една метафора се описва като действие, тя задължително се доближава до гротеската. Конкретно в тази творба тя се ражда от езическата чувствителност на персонажите, от техния разколебан психически строй, от екстремната ситуация, която застрашава националната цел и пробужда тъмни сили в душата на българина, които алегорично оживяват като метафори. Като образи, създадени в движение, в което свръхестественото съществува дотолкова, доколкото може да се обясни с природното (едва ли случайно митологичните метафори в пиесата са изградени на природна „основа“).

Така че демитологизацията може да се превърне и в своеобразна национална митологизация. Митологичните представи, съществуващи като фолклорни мотиви, като вярвания, са всъщност една отворена система, в която сакралното има твърде релативна интерпретация, като винаги търбва от човешкото, а не от астралното, затова и допуска вмешателство в себе си.

За разлика от гротескно-пародийната форма, която съществува в пиесите на Йордан Радичков и Никола Русев, при Стефан Цанев и Константин Илиев тя обикновено се постига чрез друго съотношение на съчетаването на реалното и фантастичното, битовото и ирационалното. Докато при първите двама автори демитологизиращите елементи са функция на чувствителността на персонажите, техни премислени реакции срещу действителността, то при Константин Илиев и Стефан Цанев те винаги са органичен елемент на пиесата, убедително доказателство на дадена идея. Така например историята на пътуващия към родната Итака Одисей не се превръща в желаниа контрапункт на обладаните от консумативни страсти, откъснали се от корена си герои на Константин Илиев. Драматургът не успява да постигне онова вътрешно преливане на индивидуалното и общочовешкото, на конкретното и вечното, за да стъпи в зоната, в която очертанията на реалните връзки са вече разколебани, за да се потърсят скритите духовни връзки между фактите и явленията. Вярно е, че гротеската и пародията означават видоизменение, което може да бъде твърде съществено отклонение от „образа“, но те не допускат неуважително отношение към първомодела, т. е. вицово използване на митологичното за обедуване на злободневното, при риване на истини зад еклетици митологични одежди.

Такава демитологизация е недопустима (като че ли най-ярко тя е проявена в „Процесът против богомилите“ на Стефан Цанев), защото при нея се обезсмисля изобщо използването на митологичното. Тогава чрез него не се постига никакво обобщение, а се реагира на конкретен исторически момент, но не на равнището на неговото диалектико-историческо осмисляне, а на дребнавото му коментиране. Така и в „Процесът

против богомилите“ не се очертават контурите на зловешите, мащабни архетипове на властта, предателството, лицемерието и демагогията, на техните механизми, на пружините, които ги задвижват, на парираните сили, които би трябвало да им противодействуват, а се прави немного убедителен опит за историческо обобщение. Правилата на художествената игра, в която се въвлечат персонажите, са доста прозрачни, а амбивалентността на отношенията им в повечето случаи е изкуствено търсена.

И затова докато взаимодействието между фолклорно, митологично и съвременно, както и тяхното пародирание при Йордан Радичков и Никола Русев е от висок порядък, оправдано от идейния замисъл и убедително доказващо го, то при Стефан Цанев и по-рядко при Константин Илиев чудесното и всекидневното, митологичното и актуалното, героичното и смешното винаги съжителствуват органично. По-точно — не се прониква до тези техни пластове, където взаимното им преливане става незабележимо и неудържимо, за да може всеки конкретен факт естествено да заема мястото си във веригата на историческия процес.

И ако дотук ставаше дума за пародирание на мита, за промяна на някои от възникващите между елементите му, то неговата поливалентност съдържа още по-богати възможности за „модификацията“ му, които могат да доведат дори до отрицанието му. В нашата литература също има случаи, когато митът се бунтува срещу самия себе си, срещу свои варианти, превърнали се в амортизирани клишета, които вече не насочват в правилна посока мисловната или социалната енергия на новото време. Сами се убедихме как един от най-разпространените в литературата ни митологични мотиви — за жертвата — се тълкува по различен начин от различните автори, и то в рамките на не чак толкова голям период от време.

За разрушаване на дълго битувал смисъл на мита и неговото натоварване с нови съвременни проблеми можем да говорим, позовавайки се на писателите „От земята до небето“ на Никола Русев.

Тя е не само една от най-силните исторически творби в нашата драматургия, не само е извън трафарета на историческата драма, но е и един от убедителните примери за преосмисляне на миналото и националните добродетели. Що се отнася до митологическия код, то той е заложен още в заглавието на творбата — „От земята до небето“, — т. е. не става дума единствено за съдбата на един конкретен човек, или дори на един народ, а за това, което става с всички в определена ситуация и при определени обстоятелства — с всички — от земята до небето. Легендарното заявява за себе си още от самото начало — със заклинанието на Гагата за юнака с „девет сърца, които никой не може да победи. Но още в първите реплики е вложен и контрапунктът — този юнак не живее неизвестно къде — през девет земи в десетата. Той е тук — сред героите и дали не е във всеки един от тях? Ето как вариант на легендата започва да потиска социалната непримиримост, особено необходимата в дадена ситуация. Затова той се оказва не само ненужен, но и вреден, тъй като замъглява истината със своя митологичен воал.

В хода на цялата пиеса Никола Русев не отрича психическата сила, която извира от митологичното. Но с проследяването на процеса на пробуждане на вътрешната свобода у героите той сам ги убеждава, че те наистина се превръщат в тези легендарни юнаци, които вече не могат да понесат това, което са търпели пет века.

Така постепенно се налага и втората демитологизация в творбата, свързана с превърналите се в мит събития около Априлското въстание и Освобождението на България. Гласът на легендата тръби: наистина тежки са били тези пет столетия и отхвърлянето на тяхното бреме е огромен героизъм за народа ни. Драматургът не отрича тази истина, но показва, че кървавото робство не е можело да се премахне по-рано, защото е липсвала ВЪТРЕШНАТА СВОБОДА на хората, които могат да извършат това дело. Така Никола Русев митологизира историята, търсейки психологическите измерения на едно деяние и героичната сила и слабост в историческия факт. В същото време той свалвя този ореол от героичното, който не допуска проява на слабост по пътя към постигането на една свещена цел.

1980 г. Пловдив, с. 54

Неслучайно проследявам по-подробно някои сюжетни моменти в „От земята до небето“. Те са най-показателни за художествената трансформация на мита в пиесата. А тя не отрича възможността конкретният факт да се хиперболизира и дори да придобие митологичен ореол. Но този ореол се поставя на човешката глава. Той не е несъмвместим дори с проявата на слабост. Той не е за избраниците, а има човешки измерения. И тъкмо затова трябва винаги „да служи“ на човека, да се развива заедно с неговите променящи се потребности. Или митът, със своята универсалност и всевечност, все пак може да бъде подчинен само на конкретното човешко съществуване — макар че то е тленно. Това е своеобразна митологизация на демитологизацията.

Художественото митологично мислене, проявено в съвременната ни драматургия, може да има различни проявления и те до голяма степен се определят от отношението към мита. Като взаимодействието между митологично, действително, измислено, документално, между митологизация и демитологизация е напълно свободно, несковавано от каквито и да е ограничения. Българските драматурзи, по-специално Йордан Радичков, Никола Русев, Константин Илиев и Стефан Цанев, често прибягват до митологични паралели. Митологичното се проявява като трансформирани митологеми, като търсене на архетипни очертания или метафоризация на историята от гледна точка на един съвременен митотворчески художествен поглед и световъзприятие.

Целта в тези случаи е да се откриват допирни точки между индивидуалната психика и универсалната духовност, проявяване на съвременното чрез разкриване на конкретно-историческите, нравствени, философски и психологически измерения на митологичното. Независимо от подхода сполуката в тези случаи зависи от онези особености на таланта, благодарение на които индивидуалното приема мащабите на общото, стъпило в оставените митологични следи и отправено към бъдещето — на границата между реалното и условното. Най-убедителните драматургични примери в това отношение са пиесите на Йордан Радичков. Без да създава нова митология, той сътворява своеобразен митологичен свят, населен с чудатите му персонажи. Отношението му към мита е интелектуално, доколкото митологията е орница, в която героите му свободно се движат със свояте рала. Националната основа на културния мит при Радичков е безспорна и тъкмо тя внушава убеждението, че той е житейската философия на българина в периоди на изживяване на кризи, преходни моменти, когато неумолимият ход на времето изисква душевна адаптация, която обаче може да се превърне и в душевно осакатяване (т. е. бездуховност). И тъкмо на неговата разрушителна стихия се противопоставя митът като елемент на проверена ценностна йерархия.

В повечето случаи при останалите автори отношението към мита на героите не е и тяхната философия. Изключение в това отношение са „Старчето и стрелата“ — метафоричното мислене не влиза в противоречие с метафоризацията на историческата ситуация, и „Великденско вино“ — постепенното максимално съгъстяване на психологическото напрежение и бичуващата вътрешна Голгота, която извървява поп Кръстьо, правят неизбежна и срещата му с Юда.

Показателно е, че в пиесите, в които се използва митологическият паралелизъм („Одисей пътува за Итака“) или се търсят архетипни очертания на персонажите и взаимоотношенията („Процесът против богомилите“, „Събота 23“, „Последната нощ на Сократ“, „Нирвана“), обикновено авторите не успяват да достигнат до онази дълбочина на смислово и художествено проникване във фактите, явленията, процесите и героите, която да впише митологичното в съвременното, да открие в отделното корените на вечно съществуващото. Това е така, защото двата подхода (както са приложени в тези случаи) пораждат съвременна асоциативност на фактологическо равнище и създават актуалност, която обаче е привидна, защото остава описателна по отношение на фактите.

Освен това не бива да се забравя, че процесите на митологизация и демитологизация в литературата не могат да се прилагат винаги и навсякъде. Отделният факт, който ще бъде митологизиран, трябва да има мащабите, които да допускат сравняването му с първомодела. Ако се наруши това правило, самата митологизация се пародира

и унищожава. Най-важното в случая си остават чувствителността и остротата на сетивата за откриването на такива факти, за проникване зад явното. Без да се забравя и изискването за нужната ерудиция и култура, от която ще произлезе и мярата (като философско понятие) в отношението към мита. Не са изключения творбите, в които митът се използва спекулативно, просто ефективно като аргумент, който обслужва предварително определена теза („Процесът против богомилите“ — елементаризиране при изграждането на персонажите, „Одисей пътува за Итака“ — неестествено вмъкване на историята за смелия юнак, който се завръща в родния си дом).

Съвсем друг е резултатът и отношението към мита в песните на Йордан Радичков, където митологичното е жизнена позиция на героите и ключ за разгадаване на тяхната душевност; самото митологично така се слива с реалността, че очовочава „боговете“ и обожествява хората. Същевременно възникват въпроси и спорове, кое е истинското и кое е измисленото, и границата между тях така се развива, че постепенно се оформя свят, чиито обитатели разбират, че той е с митологични очертания. Т. е. те са подвластни на неговите закони, доколкото сами са ги сътворили. Това е мит — по образ и подобие на самите персонажи. Мит, в който те вярват със затворени очи. И ги отварят, за да се огледат в света наоколо, да преценят дали нещо в него се е променило към по-добро и едва тогава решават дали трябва отново да затворят очи, за да сътворят поредния верблюд или тенец. Така, макар и осъзнаат, митологизмът продължава да бъде тайнствен и привлекателен, защитна реакция срещу бездуховните атаки на съвременността, които, наред с всичко друго, са и доказателство за въздействената сила на митологичното в литературата.

Във въвеждащата глава на книгата „Митологията“ Николай Русев дава кратък, но изчерпателен обзор на митологията в България. Той започва с обяснение на митологията като „свободна фантазия, която се развива в резултат на емоционална и интелектуална дейност“. Това е вярно, но не е цялата истина. Митологията е и продукт на социалната действителност, на идеите, които са в основата на политическите и етичните системи. В България митологията е била особено развита в епохата на ранното средновековие, когато се е формирала като част от културата на българския народ. Тя е била свързана с религията, с вярата в боговете и с идеите за справедливост и морал. Митологията е била част от ежедневието на българския народ и е била използвана за обяснение на неговите действия и чувства. Тя е била част от идентичността на българския народ и е била използвана за укрепване на неговата солидарност. Митологията е била част от културата на българския народ и е била използвана за обяснение на неговите действия и чувства. Тя е била част от идентичността на българския народ и е била използвана за укрепване на неговата солидарност.

В хода на цялата книга Николай Русев дава кратък, но изчерпателен обзор на митологията в България. Той започва с обяснение на митологията като „свободна фантазия, която се развива в резултат на емоционална и интелектуална дейност“. Това е вярно, но не е цялата истина. Митологията е и продукт на социалната действителност, на идеите, които са в основата на политическите и етичните системи. В България митологията е била особено развита в епохата на ранното средновековие, когато се е формирала като част от културата на българския народ. Тя е била свързана с религията, с вярата в боговете и с идеите за справедливост и морал. Митологията е била част от ежедневието на българския народ и е била използвана за обяснение на неговите действия и чувства. Тя е била част от идентичността на българския народ и е била използвана за укрепване на неговата солидарност.

Така Николай Русев митологизира историята, търсейки психологическите механизми, които са в основата на митологията. Той дава кратък, но изчерпателен обзор на митологията в България. Той започва с обяснение на митологията като „свободна фантазия, която се развива в резултат на емоционална и интелектуална дейност“. Това е вярно, но не е цялата истина. Митологията е и продукт на социалната действителност, на идеите, които са в основата на политическите и етичните системи. В България митологията е била особено развита в епохата на ранното средновековие, когато се е формирала като част от културата на българския народ. Тя е била свързана с религията, с вярата в боговете и с идеите за справедливост и морал. Митологията е била част от ежедневието на българския народ и е била използвана за обяснение на неговите действия и чувства. Тя е била част от идентичността на българския народ и е била използвана за укрепване на неговата солидарност.