

ОДАТА КАТО ЛЕГЕНДА. „ЛЕВСКИ“ ОТ ИВАН ВАЗОВ

АЛЕКСАНДЪР ПАНОВ

След „Под игото“ „Левски“ е може би най-популярната творба на Иван Вазов. Нейната популярност се отразява и в количеството на анализите, интерпретациите и позоваванията, натрупани в стогодишната история на творбата. За нея са изказали мненията си критици, литературоведи, та дори и историци. Само прочитането на т. нар. вторична литература по повод на „Левски“ вече представлява една сериозна изследователска задача. По повод на тази популярна творба са прокарвани далеч не само „чисто литературни“ идеи. В текстовете на анализаторите могат да се открият много от безезите за развитието на обществени, културологични, литературоведски, народопсихологически и прочие възгледи. В известен смисъл те представляват една своеобразна история на българската обществена мисъл в течение на сто години. Това, разбира се, на първо място се дължи на самото произведение — както неговата тема, така и характерът на неговото обществено въздействие далеч не са само литературни — те отразяват един същностен аспект от битуването на някои основни за българина национални идеали, представи, та дори и митологеми.

В този извънредно богат контекст творбата действително е разгледана многогранно и на пръв поглед като че ли не е останала никаква възможност да се прибави нещо ново, неказвано досега. Та дори и една нова смислова интерпретация като че ли е изключена, защото една по своя характер толкова „ясна“ творба едва ли може да ни предложи основания за едно неочаквано, породено от смяната на гледната точка тълкуване, което да обърне привичните и стереотипни представи на читателя за нея, както това става с редица творби на класиката, които при замяната на интерпретаторската позиция разкриха своя смисъл в твърде непривична светлина. В изследователската литература подробно са обяснени обществените, социално-психологическите и личностно-психологическите основания за възникването на стихотворението, както и на целия цикъл „Епопея на забравените“. Посочени са и влиянията и заемките от Рунеберг и и Виктор Юго както в тематично, така и в стилистично отношение. Подробно са разгледани композицията, смислообразователните механизми на текста на творбата, изтъкната е нейната по същество реторическа постройка и стилистика, изследван е и непривичният не само за Вазовото творчество, но и за цялата българска литература начин за стихова организация на цикъла. Описани са мястото и ролята на творбата в личното творчество на Вазов, в развитието на българската лирическа традиция, а не на последно място и значението на цикъла в изграждането на обществената оценка на „героите“ от цикъла в стогодишното развитие на българската обществена мисъл и нейната връзка с Българското възраждане. Като че ли наистина едва ли нещо може да се прибави, освен да се тълкуват, оспорват и дискутират изказаните мнения. И това, разбира се, е неизбежно при един нов анализ, но той би заслужавал написването си само ако се открие една наистина нова (поне по отношение на конкретната творба) гледна точка, която би поставила познатите вече от предишните анализи композицион-

ни, тематични, стилистични и въздействени особености на творбата в един различен контекст, който ще им придаде нов функционален смисъл, ще ни помогне да навлезем в произведението като една органична структура, в която всеки елемент изпълнява определена роля в динамиката на цялото. И тук вече естествени различия с мненията на предишните интерпретатори биха били не самоцел или желание за налагане на един субективен прочит, а обективно обусловени от логиката на художествения механизъм, който творбата представлява в процеса на своето социално функциониране.

В изследователската литература съществува обаче и един въпрос, който изглежда нерешен, и то най-вече поради факта, че изглежда твърде схоластичен както на интерпретаторите, така и на читателите. Става дума за жанра на произведението, пък и на другите творби в цикъла. Проблемът възниква от това, че според господстващите у нас теории за същността на литературния жанр жанрът на една творба по някакъв начин трябва да се определя от нейната собствена структура — било то композиционна, тематична, с оглед на структурообразуващите принципи, величината, характера на героя, стилистиката и пр. В наше време вече започнаха да се вземат предвид и съпоставките с извънлитературни речеви жанрове, заложените в творбата принципи на въздействието, исторически възникналата и оформила се група текстове, в които произведението попада като в своеобразен контекст, историческата динамика на жанровите наименования и пр. Оттук обаче започват въпросите и недоразуменията. В т. нар. самонаблюдателен пласт творбата нарича себе си „епопея“ и „песен“. За „епопея“ основанията са преди всичко носени от конотациите на самото название — представата за героичност, характерна за жанра на епопеята, но също така и имплицитно заложената в него отнесеност на „великото време“ в абсолютното минало (важен смислов акцент на цикъла), позиция на обществената оценка, лежаша в колективното съзнание и колективните ценности (за разлика от литературата, изхождаща от индивидуалната ценност — също важен смислов акцент на цикъла). От чисто структурна гледна точка „епопея“ се защитава от подчертано повествователната техника на композиране на произведенията, повествователност, която се приема за непривична и непригодна за лириката. Тоест, от една страна, творбата борави с възможностите, които жанрът на епопеята носи в общественото съзнание, а от друга, самата творба като че ли използва някои от характерните похвати на епическото творчество — повествованието.

От своя страна „песен“ се приема като своеобразен синоним на „лирическа творба въобще“. Общо взето, в нашето литературознание това название не се радва на особена популярност — може би точно поради своята прекалена неустановеност и невъзможността да се посочат видими структурни белези, които да различават „песен“ от „стихотворение“. Поради тази си непопулярност така честата за Вазов употреба на „песен“ остава неизяснена и твърде смътна. А тази думичка се среща понякога в предлюбителни контекстове, които би трябвало да ни поразсънят от ориенталската дрямка.

В нашия конкретен случай „песен“ като жанрово название за творбата се появява само веднъж, и то точно в ози мимолетен миг, когато повествователят излиза за кратко от скритото си присъствие:

и чието име не ще спомена
от страх моята песен да не оскверня. . .

Тези два стиха подкрепят смисловите внушения на „епопея“, изграждайки една мислима ситуация на живота на творбата — в ритуалното пеене на аеда, създаващо определено символично действие със сакрален характер, което трябва да се пази от оскверняване, профанация и пр. Оттук и системата на забрани в ритуала на епопейното пеене, една от които е табуто спрямо назоваването на предателя. От друга страна, названието „песен“ влиза в контекста на творбата със символиката на своите значения от другите творби на Вазов, а и на целия литературен контекст от края на Възраждането. В този символичен смислов контекст освен ритуалното възпяване („И певци песни за него пеят“) присъствуват и редица допълнителни значения, изграждащи смисловия обем на песенния акт като символично действие. В тези значения влизат опозициите

„песен—плач“, „лично чувство — колективно чувство“; особената безвременност на пеенето като събитие, за разлика от точната времепространствена организация на реторическото слово; песента като символичен изразител на веселие, бурни чувства, вдъхновение и пр. Всичко това влиза в не съвсем прости отношения на несъвпадение с други страни на творбата, какъвто е нейният реторически характер например. Макар че и в реториката съществува жанр за „възхвала“, символиката на пеенето-акт и реторическата възхвала са доста далече една от друга.

В крайна сметка проявяващите се в самия текст на творбата жанрови названия „епопея“ и „песен“ определят една цялостна картина, която може да се резюмира със следните определения: утвърждаване на колективна ценност (националната идея) и героя като пряк изразител на тази ценност; гледната точка е от позицията на колектива и общността, а не от страна на отделен субект; мислимата ситуация на художествения акт е ритуално символично действие, в което се осъществява пълна интеграция на индивидуална и колективна емоция, на индивидуален и колективен критерий, съответстващ на така описаните елементи характер на художественото въздействие. Излишно е, струва ми се, да доказваме, че в реалното си битие, както и в реалната си структурираност творбата не се подчинява на тези закономерности. Това значи, че така намерените особености са нещо, с което тя борави вторично, използва ги като своеобразни художествени знаци, за да изгради своя смислов заряд, но по същество не участва непосредствено в изграждането на един социокултурен механизъм, който изгражда съответен на жанровете епопея и песен свят, в който смисъл и културно поведение се проявяват в действено единство.

Самият Вазов, когато теоретизира в разговор с проф. Ив. Шишманов върху „Епопея на забравените“, нарича своите стихотворения „оди“ по аналогия със своя модел — творбите на Юго от „Легенди на вековете“. Основания за това му дава преди всичко реторическият пласт в композиционното изграждане на творбата. При това тук се има предвид не само реторическия тип стилистика, а и нещо, което можем да наречем „вътрешна форма“ — това е особената художествена ситуация, върху която се изгражда светът на одата и който по същността си води към същността на онзи ораторски жанр, определен от Аристотел като епидейктически — жанрът на похвалата или охуляването. Това, което характеризира одата като позиция на субекта, е по същество различно от колективната позиция на епическия поет или на певеца, при които не съществува принципна разлика между индивидуално и колективно изживяване, между гласа на певеца и гласа на „хора“. Още Хегел определя одата като проява на подчертано индивидуална субективна позиция. За слушателя на Пиндаровата ода, казва той, не е толкова важен обектът на възхвалата, колкото фактът, че възпяващият е Пиндар (Х е г е л. Естетика. Т. II, с. 650). По моему тук присъства една теоретическа преувеличеност на извода, продиктувана от основната идея на философа да докаже субективната същност на лириката, но, от друга страна, не може да не се признае принципната разлика, която съществува между епоса и лириката при определяне на взаимоотношенията между индивидуално и колективно, при създаването на определения жанров свят. Много точна е според мен дефиницията на Аристотел, характеризираща позицията на оратора в ситуацията на убеждаващата реч: „... реториката не разглежда това, което е правдоподобно за отделната личност, например за Сократ или Калий, а има предвид това, което е убедително за всички хора, каквито и да са те“ (Реторика, 1356). В реториката индивидуалното изкуство на убеждаващия и неговата по същността си личностна позиция встъпват във взаимодействие с колективното чувство, но не са идентични, както беше в епопеята или песента. Оттук се явява и основната стилистична черта на реторическото изказване и на реторическата поезия — патосът, който напълно отсъства в жанровете на епопеята и песента.

Реторическата организация на изказването не противоречи на друга характерна черта на творбата, която се разглежда преди всичко като присъща на епоса — повествователността. Върху основата на факта, че в произведенията от „Епопея на забравените“ широко са застъпени повествованието и свързаната с него сюжетна организация на ху-

дожествения свят, в наше време се появиха и нови жанрови определения — например „поеми“. Ходът на мислите тук е следният. Тъй като очевидно творбата използва конструктивни принципи, присъщи както на епоса — повествование, сюжет, „обективен герой“, отстранена позиция на разказвача, така и на лириката — повишена емоционалност, метафоричност и лирическа образност, преки „нахлувания“ на лирическия субект и пр., се вади заключението, че по същество тези произведения са лироепически и им се приписва жанрът на поемата, също по чисто дедуктивен път обявена за жанр на лиро-епоса. Не е тук мястото да се дискутира проблемът за това, дали съществува лироепос и дори доколко родовите названия и понятия, с които сме свикнали, са „естествени“, т. е. съществуват реално и дали не са само удобни инструменти за осъществяване на литературен анализ. Но едно не бива да се пропуска. Ако определим произведението като „поема“, силно ще се затрудним в определянето на особения жанров свят, който създава творбата.

Но за това малко по-късно. Сега за нас е важно да установим, че „разказността“ на творбата не противоречи на нейната реторическа организация и на жанра на епидейктическата реч. В организацията на реторическата реч една от най-важните части се нарича „нарацио“, т. е. разказ за същността на нещата. Този разказ има различна функция в зависимост от конкретната цел на изказването. За похвалното слово това очевидно са делата на възхвалявания, които служат едновременно за доказателство и аргумент, а също така и като непосредствен носител на преживяването, доколкото разказът за великите дела е сам по себе си вълнуващ. Композицията на „Левски“ обаче ни изправя и пред още един проблем — дългият монолог на героя в началото, който често пъти се възприема като обособена част на творбата. По същество този монолог е един удължен цитат и по този начин не противоречи на основната „разказна“ структура на творбата. Неговата изнесеност в началото и особения му постройка — речта на Левски е също реторически организирана с оглед на убеждаващото действие на излаганата програма — е особен ораторски ход, подчинен на стратегията на т. нар. диспозицио, т. е. разполагане на отделните части на изказването в неговата конкретна композиция. Не е трудно да се забележат чертите на условния театрален монолог в това изказване — „разиграването“ на размисъл и самоубеждаване, преценка на доводи „за“ и „против“, в които се излага „между другото“ собствената позиция на героя, акът на вземането на решението като логичен завършек на предходящите разсъждения, та чак до чисто театралното напускане на сцената: „Рече и излезе“. Не е нужно да се убеждаваме, че подобни неща не стават в действителност или пък, ако стават, те са по-скоро вторични, повлияни от структурата на театъра. Тяхната театрална демонстрация обаче е силен убеждаващ похват — личната изповед и персоналното действие, както казва Лесинг, са много по-убеждаващи от разказа за тях. И така стигаме до една доста любопитна многоетажна структура. Лирическата творба използва строежа на реторическата реч, а тя пък от своя страна включва друга реторическа реч в себе си — нещо като игра на матрьошки.

Нека резюмираме. Произведението разкрива принадлежността си към две различни художествени и социално-културни ситуации. От една страна, това е ситуацията на епопеята и песента, реализирани се в акта на ритуалното пеене (и певци песни за него пеят), при което се осъществява пълно единство на колективна и индивидуална емоция, на индивидуален глас и на гласа на хора. От друга страна е ситуацията на епидейктическата реч, при която имаме съвпадение на индивидуалната и колективната позиция, но не и тяхната идентичност, като това съвпадение се осъществява с помощта на патоса и особения композиционна организация на речта, предназначена да осъществи максимално емоционално внушение във всеки момент според израза на Тинянов, което се постига посредством една подчертано индивидуализирана позиция. Ако се запитаме кое дава право на лирическия поет да заема тази позиция и кое дава авторитет на неговото слово, ще трябва отново да навлезем в обществения на отношенията между индивид и колектив. В нашия случай определяща е обществения позиция на

поета, правото, което му е признато от колектива да изразява една по същество колективна оценка. Това е позицията на „народния поет“.

В своето изследване „От певица към поета“ Александър Николаевич Веселовски проследява етапите на отделянето на индивидуалното право на поета да изразява собствената си позиция в колективното обкръжение. В епопеята и песента лирическото слово придобива своята авторитетност поради неразграничаването си от колективното изживяване. Там личността на певица не е нищо повече от инструмент на изказа. Фактът, че тази реч е все пак организирана по някакви правила, се дължи повече на изискванията на ритуалното символично действие и на необходимите особени техники за запаметяване (Лорд и Пери). По-късно обаче правото да изразява колективния критерий преминава към една отделна личност, която е призната от колектива за владетел и изразител на общата ценност. На различните етапи от историческото развитие тази роля се поема от шамана на племето, от трубадура, от „народния поет“. Не е трудно да се докаже, че в момента, в който възниква творбата на Вазов, тя добива авторитетност на словото си именно под действието на тази особена обществена роля. И едва в модерния тип поезия художественото слово вече е автономно, принципите на неговото художествено въздействие се крият в самата му същност и организация. Това разделение всъщност можем да проследим и в различните представи за ролята на литературния жанр в отделните етапи на художественото развитие. Но нека преди да видим как жанровата организация се проявява в произведението на Вазов, кажем няколко думи за същността на жанра и неговата роля в общественото функциониране на литературата.

Художествената творба е текст, т. е. определена структура на вътрешно организирани знакови единици, които определят нейния смислов заряд. Но ако искаме да си представим по-точно нейното обществено битие, то най-добре е да си я представим не като един вече организиран текст, който едва от момента на своето изготвяне влиза в процеса на социалното общуване, а като особен род изказване, в което текстът е само един необходим аспект, материализиращ механизма за водене на художествената комуникация. Този процес обхваща няколко компонента — творца, или отправителя на посланието, обществената ситуация, в която това изказване се реализира, правилата, според които се организира комуникативният акт, получателя, или възприемателя на съобщението, принципите на механизма, по който се осъществява художественото въздействие. Всеки от тези компоненти е еднакво важен в процеса на осъществяването на обществената художествена комуникация, той задава нейните специфични цели; необходими въздействия; начин на организация, годен да осъществи тези цели; характеристиките на обществената необходимост от изкуство. Или, с други думи казано, в процеса на социалното общуване посредством художествени творби актът на художественото изказване проявява три различни аспекта, които можем да определим по следния начин.

Първо, изказването, разбрано като особено комуникативно, символично и социално действие. На това равнище можем да анализираме всички онези страни на художественото изказване, които определят неговия комуникативен строеж, близостта и различията му с другите видове езикови изказвания и речеви жанрове. В много голям процент от случаите художествената творба се организира по подобие на други съществуващи и в извънхудожествената комуникация речеви актове, като разказването, пеенето, молитвата, писмото, аргументацията, ораторската реч и пр. В чисто комуникативния аспект на художественото изказване влизат обаче и други страни от неговата организация, които зависят от отношенията на поета и публиката, от ситуацията, в която се осъществява то, от каналите, чрез които се предава художественият текст. Така например едно на пръв поглед незначително изменение в механизма на художествената комуникация, изразяващо се в преминаването ѝ от устна в писмена форма, носи след себе си изключително голямо число следствия, които всъщност променят из основи цялостния механизъм на нейното обществено функциониране. До такава степен, че отделянето на художественото слово като автономна сила става възможно едва с навли-

зането на писмеността и възникването на литературата, т. е. на писменото художествено слово.

Освен чисто комуникативните особености на художественото изказване обаче неговата същност като своеобразно социално действие се определя и от спецификата на акта, в който то възниква. В своето дописмено съществуване то не е автономно, а е част от някакво по-обхватно социално символично действие, свързано обикновено с ритуала. Тук принципите на организацията се носят не от изискванията на словесното изказване, а от изискванията на ритуала. Но тъй като и в по-късните етапи функцията на художественото слово въпреки външните си изменения остава по същността си непроменена — да организира вътрешната спойка на човешката култура, взаимоотношенията между индивид и колектив, ролята на художественото изказване като своеобразно действие се запазва независимо от фактическите промени в начина на изпълнение на тази роля. В предписмените култури тази интегрираща функция се изпълнява с посредничеството на висши сили, принципно „отвъдни“ за човека, откъдето идва и тяхната ритуалност. В следващите етапи интегриращата функция се осъществява посредством влизането на художествения механизъм в един по-голям обществен механизъм за интеграция на личността към определен модел на мислене и поведение или пък, както е в съвременната литература, чрез вътрешно изпробване на личните интимни критерии на светоотношение през опита и критерия на „другия“, носени от художествената творба.

Вторият аспект на художественото изказване е неговата характеристика като творба, като нещо произведено. Тук отново имаме няколко аспекта. От една страна е произведението като творение, т. е. свързва се с нечия особена творческа активност — гения, твореца, съперника на бога-творец, който създава благодарение своята надареност и особена обществена роля някакъв специфичен продукт. От друга страна, обаче творбата може да се разглежда и като произведение на изкуството, т. е. на определени правила, които осигуряват неговата художественост. В процеса на откъсване на художественото творчество от неговата ритуална и въобще външна среда тези особени изисквания към характеристиките на художествената реч като стихова и строфична организация, особена стилистика, образност, тема, сюжет, герой и пр. стават извънредно важни. Никаква комуникативна необходимост например не може да предпише на поета да изгради творбата си като сонет, но ето че в определени епохи блестящото владение на изкуството да се построява художествената реч по каноните на сонета се оказва решаващо за признаването или непризнаването на художествената стойност на тази творба. От трета страна, художественото изказване може да се разглежда и като **с т о к о в п р о д у к т**, който влиза в света на вещите и се подчинява на техните закони — произвежда се, купува се, продава се, служи като битова вещ в дома ни. Разбира се, никой не свежда ролята на книгата до тази ѝ веществена стойност, тя добива истинския си смисъл едва с промяната на своето веществено съществуване в идеално символично съществуване. Но отдавна вече е забелязано, че характерът на „съдържанието“ влияе върху веществените живот на книгата, което от своя страна означава, че когато искаме да реализираме успех на вещественото съществуване, ние трябва да насочим вниманието си най-вече към начина на изграждане на съдържанието.

Третият аспект на художественото изказване е неговата роля на смислопораждаща структура. На пръв поглед това се отнася като че ли само за организацията на знаковите единици в текст. И това е така поне дотолкова, доколкото за разлика от обикновената реч, в която езиковият знак е произволен, в художествената творба той се появява вече не произволно, а мотивирано, с оглед на определена функция, която трябва да изпълнява. Някои учени дори твърдят, че художественото изказване загубва своята първична комуникативна форма на изказване, а представлява своеобразно описание на действителността, което не се нуждае от посредничеството на комуникативния характер на изказването. Но, от друга страна, върху смислообразователните възможности на произведението влияят и неговите отношения към други комуникативни и смислови структури, образувачи неговия особен контекст. Тези структури се подраз-

делят на дълбинни — както в случая с „Левски“ бяха използвани като смислообразуващи елементи ситуацията на епопеята и песента, и съседни — това е обкръжението от други художествени и нехудожествени изказвания, в които конкретното изказване влиза, използва техни елементи по механизма на цитирането, привличането, отблъскването, спора и пр.

По своята същност литературният жанр е норма, която организира художественото изказване по отношение на всички споменати аспекти. Това означава, че тази норма трябва да държи сметка не толкова за определени формални белези (въпреки че както видяхме, в някои случаи и формалните белези са важни), а според цялостния комплекс на изказването, проявяващо се като специфично социално действие. Това действие обикновено е възможно в един специфичен свят, който наричаме жанров свят и който притежава свои особени характеристики по отношение на механизмите за въздействие, правилата за организация на творбата и нейните смислови механизми. При това тази норма в никакъв случай не е закостеняла, дотолкова, доколкото отделните аспекти запазват своята сравнителна автономност и което е по-важно — те се коренят в извънхудожествения комуникативен и социален опит на човека. Ето защо, за да се организира писателската активност и читателското поведение според изискванията на жанровия свят, не е необходимо някакво предварително познаване на формални структури, каквито всъщност и не съществуват, въпреки че съществуването на жанра е обективно и определящо за съществуването на художествената комуникация, а трябва просто да се следва логиката на търсенето въздействие, спецификата на механизма на битуване на художественото слово и съществуващия художествен и извънхудожествен контекст.

Тази многостранна характеристика на жанровия модел може да ни обясни и някои съществени различия в самото функциониране на жанровостта в литературата и словесното изкуство, които на различните етапи от художественото развитие са специфично обособени. Така например в дописмените култури творбата битува единствено в реалността на ритуала, т. е. нейният жанров характер зависи най-вече от мястото на словото в един доста по-широк контекст. То, така да се каже, е много по-„приложно“ от днешното художествено слово. Тук ударението е поставено най-вече върху характера на художественото изказване като действие, докато същността му на произведение и смислопораждаща структура се намират в подчинено положение. В периода на прехода от устност към писменост, когато художественото творчество добива автономност, особено значение добива ролята на изказването като произведение на изкуството. Такава е литературата на елинизма, на класицизма, донякъде и на романтизма. В модерните времена художественото изказване все повече започва да се определя от смислопораждащите структури, макар че и някои от аспектите на изказването като творба имат значение. Очевидно е например, че в днешната литература названия като „роман“, „повест“, „стихотворение“ и пр. се реализират най-вече в механизма на търсенето и предлагането на книгата като особен вид стока — те класифицират произведенията по потребителски рубрики.

И ако се върнем към творбата, която разглеждаме, и се опитаме да осмислим досега направените наблюдения относно жанровата ѝ природа, ще трябва да говорим не за някакво мистично „преливане на жанровете“, а за изграждане на един своеобразен жанров свят, който черпи основанията си от различни механизми на битуване на художествената творба. Както вече споменахме мимоходом, творчеството на Вазов се реализира в една художествена ситуация, при която художественото слово все още не е напълно автономно, поне за българската литература. Основен жанрообразуващ модел е характеристиката на изказването като особено обществено символично действие, което спомага за консолидирането на обществото около една колективна ценност, каквато по същество представлява националната идея. Ето защо същностните жанрови характеристики на произведението ще трябва да търсим в особеностите на механизма, по който се осъществява тази нейна действаща стратегия, и много по-малко, и то решително само в подчинен функционален смисъл, на структурните, стилистичните и фор-

малните ѝ характеристики. На практика това означава, че трябва да опишем особеная жанров свят, в който творбата възниква и функционира, но и който тя активно създава. Но когато казваме, че обществената функция на Вазовите творби е пряка и непосредствена, не трябва да забравяме, че все пак художествената ситуация се различава значително от тази на ритуала в устната словесност. Преди всичко Вазов публикува своите творби писмено, а това значи, че при тях вече отсъства онази непосредствена връзка на текста със ситуацията, която го поражда и в която функционира. В чисто комуникативно отношение текстът вече не е еднозначен на пораждащото изказване, макар и все още да пази някои от същностните характеристики на непосредственото слово — устността, времепространствената организация, свързаността с един конкретен говорител и пр. Ако го разгледаме чисто формално, текстът на Вазовата творба би представлявал едно записано устно изказване. Но това съвсем не означава, че това изказване прилича по нещо на фолклора — естествената среда на устната словесност. За целите, които Вазовата лирика изпълнява, фолклорът не само че не е подходящ, но донякъде дори противоположен. Както поради своята вариативност и регионална ограниченост, така и поради непригодността на неговите обредни механизми да създадат такава ситуация, в която може да се реализира такъв акт на въздействие, който да подкрепи развитието на националната идея. Националната идея е колективна ценност, но и о-в а колективна ценност, лежаща върху съвършено различни принципи на идеологическо поведение на човека. Затова и Вазов доста активно се отграничава от фолклора и фолклорния модел на функциониране на художествената творба, въпреки че използва много активно една от неговите най-важни съставки — пеенето като символичен акт, в чийто процес се заличава границата между индивидуално и колективно изживяване, между индивидуален и колективен глас, от една страна, а от друга — получава се т. нар. времезадържащ ефект — в акта на пеенето отсъства историческата дистанция между възникването и възприемането на творбата — тя се възприема в една протяжна сегашност и актуалност.

И така, следователно, когато търсим особеностите на функционалния механизъм в битието на „Левски“, ще трябва да имаме предвид нейния непосредствен и в същото време опосредствуван в акта на писането обществен характер, диалектиката между индивидуално и колективно изживяване, при която сякаш се води един напрегнат процес между пълното сливане на личността с колектива и нейното обособяване като автономна ценност, на което се дължи и самото възникване на националната идея, която е възможна само в едно буржоазно общество, т. е. общество с вече напълно разкрепостена и развита индивидуалност. Ние видяхме как в композиционния строеж на творбата се допълват два различни модела на функциониране на художественото слово — единият, свързан с епопеята и песента, т. е. с колективното и дори ритуалното изживяване, и другият — реторическият, свързан с подчиняването на колективното изживяване на една индивидуална позиция, но позиция, на която е признато правото да владее обществения критерий. И все пак мисля, че с това не се изчерпва описанието на основата, върху която възникват творбите от „Епопея на забравените“. Струва ми се, че в досега намерените модели не сме уловили точно един много важен аспект на художественото възприятие — отношението на възприемателя към героя, механизма на тяхната идентификация. Защото в художествената творба, която изисква едно непосредствено изживяване, реализацията на идеологическото внушение винаги се опосредствува от начина, по който ще протече срещата между двете човешки личности — тази на читателя и тази на героя.

Моделът на героическия епос предполага фигурата на народния герой като събирателна точка на общото стремление към осъществяването на колективната ценност — в случая националното освобождение. Идентификацията с този герой е пряка, макар и при запазване на усещането за изключителност и избраност. Или, както казва Аристотел — героят е принципно по-добър от обикновения човек. Песента от своя страна обаче внася един съществен коректив — тя приближава героя, прави го достъпен и обикновен, изравнява го с възприемателя, прави го близък и разбираем, човечен. Това

противоречие обаче е плодотворно противоречие, реализиращо се не само в тази творба и с този герой, но и в другите сполучливи творби от цикъла — преди всичко „Кочо“ и „Опълченците на Шипка“. То води към онази реална диалектика на светоусещането на възрожденския българин, която реализира най-пълно идеала за човешка личност, издигнат през Възраждането. От своя страна мотивът за „забравеността“ и нейното активно преодоляване лежи в основата на реторическата стратегия на творбата — едно патетично утвърждаване на желаната ценност в момент, когато най-силно се усеща нейната липса. Но има нещо в композицията и стратегията на творбата, което не се побира в тези три модела на отношение герой — възприемател. Първо, начинът на портретуване на героя се различава от обичайните начини за портретуване, характерни за епопееята, песента и епидейктичeskата реч. Второ, остава неясна функцията, която изпълнява въведеният в творбата образ на предателя, на когото, както е вече забелязано, авторът отделя почти равностойно внимание. Трето, не е ясно защо именно Вазовият образ на Левски се закрепва така плътно към читателското възприятие, въпреки че съществуват и други художествени реализации, някои от които съвсем не са безпомощни в художествено отношение, за да имаме основание да твърдим, че причината е само в индивидуалното художествено майсторство. Четвърто, не е съвсем ясна диалектиката между действителна и художествена реалност в творбата. От една страна, като изключим подчертано театралния начин на оформяне на началния монолог, като цяло творбата създава впечатлението за документалност и достоверност — това е р е а л н а т а биография на Левски. Епидейктичeskата реч също си служи с фактите от биографията, за да постигне целта си. От друга страна, обаче е очевидно, че голяма част от реалните биографични факти из живота на Левски вече са превърнати в особени с и м в о л и, присъстващи и извън границите на художествения текст. Дали тази тяхна символизация е резултат само от влиянието на творбата на Вазов, или те са намерили своята символизация още преди нея, макар че е очевидна голямата роля на Вазовото произведение за тяхната популяризация и затвърждаване в народното съзнание? Ако приемем за вероятно второто допускане, трябва да отговорим на въпроса: по логиката на какъв социокултурен механизъм се е осъществил този процес на символизация?

За да си отговорим на този въпрос, ще трябва да напуснем границите на конкретната творба и да се запитаем въобще за начина на битуване и осмисляне на образа на Левски в националната идеология и култура. Улеснен съм в тази задача, защото тя беше вече изпълнена изчерпателно и с научна добросъвестност от Николай Генчев в книгата му „Васил Левски“ (С., 1987). Според автора в продължение на сто години протичат два успоредни процеса — „литературна (в смисъл социална) преценка и втори път народното канонизиране“. Те вървят ръка за ръка, извършват се по едно и също време, в една и съща обстановка, взаимно си влияят или си противодействуват едно на друго (с. 138). Според Генчев литературната преценка, бидейки „учена“, изразява различни идейни, обществени, та дори и индивидуални позиции на своите автори, които в образа на Левски искат да утвърдят или отхвърлят определена идея за развитието на обществото. За разлика от „учената“ простионародната оценка се осъществява по логиката на легендата, Левски представлява своеобразна фигура на народен светец и начинът, по който се оформя представата за него, следва каноните на онзи обществено-културен механизъм, който представлява средновековното предание и чиято литературна съставка се явява средновековното житие. Тук за първи път се мотивира и доказва онзи обществен механизъм, при който се извършва онова отношение между личността на героя и личността на възприемателя, което ни интересува. Само че в разсъжденията на Генчев има няколко спорни момента от чисто културологична и литературоведска гледна точка.

На първо място, въпреки твърдението, че двата пласта — „литературният“ и „простионародният“ — се преплитат и отблъскват (как става това преплитане и отблъскване, не е посочено много точно, но от по-нататъшния ход на изложението се разбира, че става дума за влияния или отблъскване-противопоставяне относно тълкуването

на отделни факти и проблеми), авторът прави принципна разлика в механизмите на изграждането на образа в двата различни пласта. Първият е рационален, подчинен на някаква идеологическа позиция и по тази си същност — чужд на народното канонизиране. Като белег на последното се изтъкват многобройните полуфолклорни разкази за отделни случаи и подвизи на Апостола, по-късно легендите за мъченията, които е търпял от съда, „предсмъртната записка“ и пр. Макар че някои от тях не отговарят на истината, те са напълно в логиката на легендата, създаваща облика на „страдащия светец“. В това Генчев е прав. Но забравя, че заслуга ако не за създаването, то поне за масовото разпространяване на тези разкази е играла литературата от Каравелов и Ботев до Вазов, включително и в стихотворението, което разглеждаме. И ако в днешния му вариант са изброени предимно разказите за подвизите, то в първите му варианти има достатъчно стихове, повествуващи за мъченията, на които е подложен Апостолът. Така литературата в един момент се оказва онзи материален носител на легендата, какъвто представлява писменото житие на светеца в средновековието.

На второ място, разсъждавайки върху народната памет за Левски, Генчев невинаги последователно спазва логиката на житието и легендата. Трябва да се има предвид, че това е един устойчив социокултурен механизъм, който има своя символика, движещи сили и най-важното — съвсем определени социални цели. В редица случаи обаче — когато разсъждава по въпроса за народното схващане за предателството, за обесването на Левски, за търсенето гроба на Левски, за различните табута относно личния живот на Левски и пр. — Генчев привежда социалнопсихологически обяснения, които в повечето случаи излизат извън логиката на легендата. Съгласен съм, че народната легенда за Левски невинаги следва каноничния модел на легендата, но различията би трябвало да се обяснят в същата символична система, иначе се получава еkleктика и опасност от неточни изводи. А най-правилно е да се каже, че има два механизма за пристъпване на Левски в народната памет — легендарен и нелегандарен.

На трето място, абсолютното не е спомената социално-културната основа за възникване на легендата. Един такъв културен механизъм възниква винаги с цел да организира по някакъв начин поведението на личността, той създава свой свят на предписвано поведение и в никакъв случай не се ограничава само в „отрязване“ на един исторически образ. Та нали именно особенният начин на идентифициране на възприемателя и дори по-широко — изобщи на носителя на културата, с главния герой на легендата, осигуряват онази диалектика между лична и колективна ценност (чийто изразител е героят), който представлява същността на културата. В този пункт не могат да не се пресекат световите на народното предание и светът на литературата, като още предварително може да се каже, че дотолкова, доколкото литературата влиза в някакво отношение към народното предание, тя се оказва там в подчинено и операционално положение, спомагайки за осъществяване логиката на легендата. Ето защо може би си заслужава усилието да се провери доколко литературата, и в нашия случай — стихотворението „Левски“, — има отношение към онзи социално-културен механизъм, който наричаме легенда. Още повече, че въпреки многократно изтъкваната близост и влияние на стихосбирката на Юго „Легенди на вековете“, винаги предпочитаме да говорим за оди и поеми, забравяйки да се запитаме за смисъла на това „Легенди...“. Приемаме го изглежда като обикновен поетизъм. Но нека, преди да пристъпим към конкретния анализ, да очертаем облика на легендата, но не като фолклорен или литературен жанр, а като културен механизъм, чието битие се простира в границите на цялата култура и нейните символи.

Андре Жолес в книгата си „Простите форми“ (Хале, 1930) предлага една цялостна теория на легендата, която, ако се изразим със съвременен език, представлява не литературен жанр, а символичен комплекс, изграждан с помощта на езика, но имащ реално онтологическо битие в идеологическия пласт на културата, организирайки живота на човека в един особен свят на поведение. Легендата възниква от представата за святост и светец, но за да се извърши канонизирането, се осъществява един процес, който много прилича на съдебен процес — доказва се светостта. За да може обаче тя да бъде до-

казана, са нужни доказателства — видими и измерими — за онова, което Жолес нарича „действена добродетел“. И тъй като добродетел е категория, основаваща се на отношението с някаква норма, то, за да стане една добродетел наистина „свята“, тя трябва да издржи съпоставката с една норма, по-висока от нормалната. Необходима е *качествена* разлика между светеца и „просто добрия човек“. Необходимо е *чудо*, което да изрази онази качествено нова сила, която притежава светецът. В традиционната легенда обаче чудото се свързва не толкова с личността на светеца, а по-скоро с неговата *определена сила*. Тази сила се носи от *реликвата* — мощите, гроба, личните вещи на светеца. Така в процеса на доказването на светостта се постига една представа, при която се предметят по особен начин представите за доброто и злото в личностите на светеца и престъпника.

Основната категория на легендата обаче е механизмът на утвърждавано поведение. Както светецът се стреми не просто да подражава на живота на идеологическия център на християнството — Христос, а да го *повтори*, така и легендата предписва на обикновения човек от идеологическата ситуация също така да повтори живота на светеца. Така възниква идеят на *имитацио*, организиращата сила на символичния механизъм на легендата.

От своя страна обаче личността на светеца и неговата сила, предметена в реликвата, се предметят в *езика*. Светът на легендата е свят на *езиковия жест*. Тези езикови жестове предметят отделни атрибути на светеца, които го определят като такъв — конят, копито, драконът и девойката за свети Георги, изкушението за свети Антоний, „кръстът на Голгота за кроткий Исуса“. Определената в устна форма легенда се извява в *житието*, то е така построено, че да отговаря на изискванията на света на имитацио — то трябва да превърне светеца в *имитируем*. Ето защо често пъти реалните биографии и автобиографии на светци никога не се споменават в легендите и житията — те не отговарят на света на имитацио. Такава е например автобиографията на Августин Блажени.

Легендата не се интересува от истинската история, те не съвпадат не само сюжетно, но и езиково — в легендата чрез езика се изгражда един идеален образ на нещо, което дори не може да бъде верифицирано като *вероятно*. Но това не означава, че легендата няма своя роля в протичането на историческите процеси. Напротив, тя често се оказва пряк изразител на определена идеологическа норма, която съвсем непосредствено организира *реалното* историческо поведение. Това особено ясно личи от метаморфозите на легендата за свети Георги. В процеса на утвърждаването на християнството свети Георги е римски войник, войник на вярата Христова. Но в момента, когато тази идеологическа ситуация вече не е актуална, легендата за свети Георги се контаминира с мита за Тезей и светецът се превръща в една структурирана по рицарския кодекс на честта фигура на рицар, който убива дракона и спасява от безчестие млада девойка. В навечерието на кръстоносните походи (чието протичане също се организира според света на имитацио — освобождаването на гроба господен — най-висшата реликва, предметяваща самия бог) свети Георги вече изразява актуалната идеологическа тенденция и рицарите тръгват на поход с възгласа „За Англия и свети Георги“, въпреки че, както видяхме, тази фигура не само че няма исторически прототип, но дори проявява удивителна способност за превъплъщения. Това не ѝ пречи обаче да бъде *реална*.

Както показва Николай Генчев, в народната представа за Левски още отрано се проявяват тенденции, които няма как иначе да се проявят, ако не действуваше механизмът на легендата. При това нейната поява е улеснена от реалните факти на историческата биография на героя. Но тук бих апострофирал автора — легендата възниква не защото Левски е *отговарял* на изискванията на легендарното поведение, а защото е трябвало да се материализира представата за една действена добродетел, изразяваща актуалната в момента идеологическа необходимост. Дори и да нямаше подкрепата на историята, легендата сама би сътворила *езиковите жестове*, които да служат като атрибути на легендарната фигура. Както всъщност и постъпва, защото редом с атри-

бугите, имащи исторически прототипи, като *неуловимостта*, *кръста и камата*, *бесило* и пр., се проявяват и такива атрибути, които имат чисто легендарен произход (публицистиката тук не е творец, а само проводник) — *лъвския скск*, *скромността*, *мъченичеството*, *завещанието*. По същия начин стои и въпросът за *реликвата* — гроба на Васил Левски. Въпреки че Генчев е прав да негодува срещу някои прояви, използващи механизмите на легендарното поведение за лични, а може би и корисни цели, то в самото това поведение няма нищо чудно. То само потвърждава наличието на легендарен механизъм в отношението към Левски. Ето защо някои от изводите на Генчев за предпазливостта на народните съждения по отношение на предателството и гроба на Левски може и да са верни, но те не се отнасят за ситуацията на легендарния механизъм. Тяхната основа трябва да търсим в други механизми за културно асимилиране на образа на Левски и неговото присъствие в идеологическата ситуация на времето. Но механизъмът на легендата, макар и предимно *устен*, се нуждае и от своите „жития“, т. е. някаква писмена реализация на света на легендарния образ. В активна позиция тук се намират редица от литературните и публицистичните факти, свързани с личността на Левски. Ето защо, струва ми се, наистина трябва да търсим два пътя за културна асимилация на този герой, но границата между тях трябва да минава не между „простонародното“ и „ученото“, а между легендарното и нелегдарното (било то научно историческо, идеологически-публицистично или проява на „народната мъдрост и съдържаност“). Често пъти високият реторически патос, белетристичната техника или публицистичното майсторство, присъщи на „учените“, са измисли най-резултатните инструменти за изграждане света на легендата. Както е впрочем и в стихотворението „Левски“.

Вече споменах, че мотивът за „забравеността“ има реторически характер. Това е така и все пак нека се вгледаме още малко в символическия жест „изваждане от забравата“. Първо, наличието на такъв жест означава, че едно такова изваждане е необходимо, т. е. фигурата на героя е призвана да играе някаква роля в „настоящото“. Слагам в кавички думата *настояще*, защото тя, бидейки съставна част на един символически жест, се оказва едно доста протяжно понятие, което ще действа като „настояще“ най-малкото докато съществува онази вътрешна нужда да се връщаме към идеята за Левски. Засага все още няма да определяме точно характера на тази роля, но тя в общи линии е изразена още от самия автор — с помощта на възкресявания образ да се осъществи един механизъм на въздействие, който да наложи един по-висш идеал (при това в практическо поведение), отколкото е съществувал в момента на „забравата“. Тези механизми на налагане на идеал в поведението могат да бъдат различни, легендарното канонизиране и механизъмът на имитацио е само една от възможностите. Затова трябва да проследим конкретно начина, по който се извършва изграждането на възкресявания образ.

Както вече се спомена, процесът на канонизиране наподобява съдебния процес, където престъплението или действието добродетел трябва да се докаже. За това са необходими аргументи и доказателства — измерими и видими, — по това механизъм на легендата разкрива близостта си с реторическото поведение. Но освен измеримост и видимост доказателството трябва да притежава статуса на „чудо“ — нещо, което не е съпоставимо с обичайната човешка норма, което не е по силите на обикновения човек. В света на „Левски“ ролята на чудо изпълнява това, което не се удало никому преди него: събуждането на народа, готовността му да вземе участие в „предприятието“. Резултатът е измерим и видим:

И всякоя възраст, класа, пол, занятие
взимаше участие в това предприятие,
богатей с парите, сюрмахът с трудът,
момите с иглата, учений с умът,
а той беден, гол, бос, лишен от имотът,
за да е полезен, дал си бе животът!

Тук реторическото изброяване се съчетава напълно с изискването на легендата за измеримост и видимост на резултата, на чудото. Но в малкия цитиран откъс работят и други легендарни механизми — портретът на „светеца“ е нарисуван в съответствие не с историческата истина, а с езиковите жестове в света на имитацията — „беден, гол, бос, лишен от имотът“ — не е ли това легендарната представа за Христос-месията, чийто живот легендарният герой трябва не просто да наподобява, а да повтори. Затова и Левски трябва да премине през определенията на легендарния образ. Ето например как в следващия пасаж е изразен мотивът „саможертва“ — мотив, много характерен за света на имитацията, тъй като повтаря саможертвата Христова, но възможен и в друг контекст. В нашия случай обаче той се изразява с типичните езикови жестове на легендата:

Той беше безстрашив. Той беше готов
сто пъти да умре на кръста Христов,
да гори като Хуса или кат Симона
за правдата свята да мре под триона.

Най-характерното тук е съчетаването на мотива за саможертвата с мотива за „мъченичеството“, който е общо място в средновековната легенда — един обособен клас светци се определят като „мъченик“ или „великомъченик“. Кръстът, кладата, трионът — това са езиковите жестове, чийто употреба е много въздействаща в реторическото слово, но чийто произход е безспорно легендарен. И едва после следва чисто реторическото разгръщане на мотива в конкретни образи и акумулиращи натрупвания, свързани с конкретността на битието му като Апостол. (А не е ли това название най-висшият израз на речевите жестове, свързани със света на имитацията? Само няколко години след него организаторите на Априлското въстание също ще се нарекат апостоли — не без връзка с установяващата се вече легенда за Левски.)

Свътът на имитацията личи и в описанието на апостолската дейност на Левски, също пресъздадена в характерните езикови жестове на легендата:

От лице му мрачно всички се бояха,
селяните прости светец го зовяха,
и обрани, слушени във тайни места,
слушаха със трепет, с зяпнали уста
неговото слово сладко и опасно.
И тям на душата ставаше по-ясно.

И семето чудно падаше в сърцата,
и бързо растеше за жътва богата.

С пълното съзнание за несъвместимостта на конкретното съдържание на поведението с нейните конкретни цели ще процитирам едно описание на средновековната проповед на св. Винсент Ферер, за да проличи успоредията в езиковите жестове, с които се говори за въздействието на словото на светеца. „Рядко св. Винсент Ферер не изтръгваше сълзи в очите на своите слушатели; и когато говореше за Страшния съд, за презподнята или страстите Христови, самият проповедник и всички останали плачеха толкова обилно, че той трябваше задълго да млъква, докато не престанат риданията. Грешниците пред всички се хвърляха на земята и с горчиви сълзи се каеха за своите най-тежки грехове“ (цит. по Й. Хъсйзинха. Осень Средневековия. М., 1988). Вазовият изгаз е дори по-близък до характерните езикови жестове с цитата на евангелската притча за семето и богатата жътва.

Впрочем тук възниква един въпрос, на който трябва да се спрем малко по-обстойно, защото е възлов за цялостната стратегия на изграждането на конкретната композиция на творбата и за мотивирането на появата на някои възлови образи в нея. Става дума за комплекса от проблеми, които предизвиква изразът: „селяните прости светец го зовяха“.

С това „селяните прости“ сякаш се въвежда една вътрешна диференциация на единния субект на въздействие, от една с рана, на словото на Левски, и от друга — на Вазовото слово за Левски. В израза като че ли наистина се прокарва тендицията, застъпена по-късно от Н. Генчев — да се раздели отношението към Левски на „простонародно“ и „учено“. С други думи, светът на легендата, на имитационното, на свързаните с тях религиозни представи за „светеца“ и пр., принадлежат само на простите селяни, докато другото, включително и самата ода на Вазов, са извън тази система. Още повече, че в произведението не на едно място са противопоставени светът на християнската църква и светът на народната борба за свобода, на която се посвещава Левски. С други думи, ние поставяме тук на изпитание приетата от нас досега на вяра представа за строежа на „Левски“ според изискванията на легендата и свързания с нея свят на имитационно.

Нека най-напред разгледаме проблемите, свързани с въвеждането на понятието „светец“. С него, както видяхме, е свързан и светът на средновековната легенда (времето, когато този социално-културен механизъм действувал най-силно) и около който възниква светът на имитационно. В класическият живот основната схема е постоянна — раждането в светска обстановка, където обаче бъдещият светец показва много благородни качества. Решение за преминаване от простото добродетелно спазване на божите разпоредби към активна богоугодност, обикновено предизвикано от някаква външна намеса — божий глас, видението на Жана д'Арк и пр. Следва „изкушение“ и стъпване пред големите трудности, които придават още по-голяма цена на жертвата. След повторното, вече безусловно решение, следват подвизите на светеца, неговото „мъченичество“ или дори „великомъченичество“ (светът на имитационно предписва пълно повторение живота на Христос, включително и неговите „страсти“). Накрая се появява чудото, свързано с реликвата, и следва канонизацията на светеца. Всички тези аспекти се определят в определени атрибути на светеца, изразявани обикновено от езикови символи (независимо от това, дали са достоверни, вероятни или пък съвсем невъзможни — за света на имитационно въпросът за вероятността не е от значение). Така възникват постоянни определения за характера на светеца, за неговите подвизи, за неговото мъченичество, за неговата смърт и за неговото чудо. Всъщност може да се каже, че светът на светеца е именно в тях, а не в някаква правдоподобна или неправдоподобна биография на един човек, проявяващ се с индивидуалните си човешки качества.

Нека сега съпоставим тази схема с композиционната схема на „Левски“. Какви са съвпаденията? Първо, в цялостното оформяне на разказа — битуване в един вид служене на бога и преминаване към друг вид, преценка на степента на „богоугодност“ на индивидуалния живот на героя: „че цел по-висока бог ни показва“, съответно развита както по законите на реториката, така и по законите на легендата в измеримо и видимо действие (легенда) и максимално емоционално и конкретно въздействие (реторика) в описанието на това, какво е потребно на ближния, за да бъде щастлив. Продължавайки в търсенето на съвпадения, не можем да не отбележим, че формата, в която е композиран монологът, е колкото театрална (разговор със себе си), толкова и легендарна (разговор с небето — „Това расо черно, що нося отгоре, не ме помирява с тия небеса“). Цялата ситуация е така изкуствена (правилно отбелязано от д-р Кръстев), че не оставя никакво съмнение в своята условност. Въпросът е в какъв план да прочетем тази условност — реторически или легендарен. Струва ми се, че творбата не само че позволява и двата прочита, но дори ги и изисква, в което ще се убедим по-нататък. Важното тук е да установим, че „разговорът с небето“ съществува в поредицата на композиционния строеж на сюжета. Следва описание на „подвизите“, при това с изрази, които не оставят съмнение за системата, която ги поражда. Подчертани са себеподдаването на Левски — „бездомен, без сън, без покой“; неговото „месанство“ — „носй съзнание, крепост, светлина“; способността му да пчели привърженици; пророческият му дар — „в бъдещето тъмно той гледаше ясно“; скромността и бедността — „и като отшелник живееш в пост“; неговата неуловимост; неговата смелост и принципност и пр., изразени с помощта на емблематични изрази или също така емблематични епизоди от живота му. Следват предателството и филипиката срещу предателя (на

тях ще се спрем отделно), мъченичеството, смъртта и безсмъртието. В първите редакции на творбата мотивът за мъченичеството е бил много по-обстойно и конкретно застъпен пак с помощта на легендарни образи, които дори за недотам запознатия с турската юрисдикция звучат доса неправдоподобно, ако ги погледнем с критическо око. Тяхната правдоподобност обаче, която се потвърждава от упорития им, повече от стогодишен живот, се основава на механизма на легендата — в случая правдоподобност и вероятност са не възможности въобще, а реалности на един културен модел на символизирани и поведени. По-късно обаче Вазов е усетил, че художествената логика на творбата му няма какво да прави с мотива за мъченичеството както от гледна точка на механизма на легендата (в това мъченичество няма нито един езиков символ, който да се мери по сила на внушението с бесилката, а видяхме вече, че за света на легендата са най-важни предметните езикови жестове), така и от гледна точка на реториката, която предпочита да разгръща пространно един, и при това — най-силния мотив, вместо да се разпилява в повече, водещи в различни посоки мотиви, и силно съкращава пасажите, говорещи за „мъченичеството“, без обаче да го изхвърля съвсем от схемата, защото тя е особено нужна при подчертаването на мотива за неотказването от своята „ввара“.

Несъвпаденията със схемата на житието са две, но такива, каквито могат да разрушат като че ли цялата логика на легендата. Първото несъпадение е в характера на чудото. То не е посмъртно, а се преплита с непосредствените подвизи на героя, макар че, както посочих по-горе, то е съвсем видимо и измъримо и наистина е пресъздадено като чудо: това, което никому досега не се удава — да събуди народа за борба, — се удава на Левски за кратко време. Но това става не с помощта на предметна сила, която сякаш съществува извън героя, въплътена в неговата реликва, а с неговите непосредствени индивидуални усилия, макар и легендарно определени в езикови жестове. Второто несъвпадение е още по-странно — докато задължителното преминаване на бъдещия светец в ново качество „богоугодност“ се извършва с преминаването му от светското в църковното, тук става точно обратното — църковното, манастирът, който в християнската идеология се тълкува като „подвиг“, се оказват тесни не само за душата, но и за предначението на героя. Това като че ли слага край на всички опити за сравнение с мотива за светеца, а оттам — и за разглеждане света на творбата като свят на легендата и имитацию. Има обаче нещо странно в това противопоставяне между света на героя и света на църквата. От една страна е църквата, християнската църква, която е тясна, която познава расото, химна и тропара, молитвата, небесния рай, на християнската църква освен това принадлежи и погът-предател, нещо, напълно несъвместимо със света на героя, неговото отрицание. От друга страна, обаче светът на героя доста често е определян не от друго, а от съпоставките с „Христос — „и с сърце порасло, и за кръст готов“; „Той беше готов/ето пъти да умре на кръста Христов“; „кръста на Голгота за кроткий Исуса“; погът-предател е „пятно на храм а“, „който равен в ада има само Юда“, и т. н. — всички други преки и непреки цитати от евангелските текстове и общи места за живота на Христос. Оказва се, че парадоксалното не е невъзможно — повтарянето живота на Христос, което лежи в основата на средновековния свят на имитацию и формирана институция на „светийството“ и „великомъченичеството“, е възможно и в противодействие със самата християнска църква и идеология, както е в средновековието, а, напротив, към света на историческите новатори, за какъвто е възприет и Христос — не Христос, главата на църквата, а Христос месията, Христос — син човечески, Христос спасителят. Така светът на имитацию се разкрива пред нас не като организиран от кофкретната биография на една отделна личност независимо дали е живяла, или не, а като свят на ролята.

Тази диалектика между привично „богоугодие“ и новото схващане за „богоугодност“ води до едно странно за света на имитацию преоценяване на стойностите — идеологически, поведенчески, екзистенциални — бесилото е не позор, а слава, отричането от светската суета е „тясно“ за истинското духовно призвание, погът е „пятно

за храма“, почитаната от патриархалното общество мирна смърт става „позор на село“. Как се съчетава тази тотална промяна със същността на имитацио, която по определение трябва да води към едно запазване на установеното, на идеологическата норма и в крайна сметка към консерватизъм? Точно тук обаче трябва да се подчерта: принципната разлика между света на имитацио от останалите механизми на подражание и поведенчески предписания. Още в определението на светеца бе казано, че неговото поведение трябва да се отнася към един друг, по-висш от нормалния човешки критерий. В типичното религиозно мислене това е мотивът за чудото. Но този по-висш критерий може да бъде различен, всякакъв, отговарящ на различна конкретна ситуация, той е в с о б щ. И с това стигаме до втората част на въпроса, отнасяща се до отношението на света на имитацио към неговия субект. Действително ли това са само „селяните прости“? В произведението се наблюдава един много интересен феномен. Всяко позоваване на света на легендата е белязано с една условност — „селяните прости светец го зовяха“, „и к а т о отшелник живееше в пост“, реторическата експлицитност на обяснението „за да“, „но тиранът люти, да убий духът“, „да могат задуши гордото съзнание“ и пр., отсъстващи от света на имитацио, историческата конкретност на времето, пространството, фактите и пр. създават една много интересна диалектика между реторичното и легендарното в строежа на творбата. Реториката сякаш борави с легендата, „цитира“ я. А всъщност е обратното — реторическата позиция не е в състоянието: да изгради своя целокупен свят, докато легендата може — това е светът на цялостната връзка между идеал, символ и поведение, характеризиращи све а на имитацио. В този смисъл субектът на този свят не се ограничава само със „селяните прости“, които с наивното си съзнание усещат света на легендата, но си я превеждат със своите си, получени в наследство, понятия за светеца. Привидно противопоставящата им се прослойка на „учени е“, с техните исторически реминисценции и реторически патос всъщност не прави нищо друго, освен да разшири този механизъм и да му даде и други исторически конкретни измерения, без обаче по същество да променя същността му. Тук застава въпросът и за културната функция на света на легендата, и за възможностите му за художествено въздействие, но не него ще се върнем малко по-късно, след като разгледаме света на легендата докрай.

Досега подминавахме една от най-спорните точки в творбата — пасажа, в който става дума за предателството. Тук, струва ми се, е и най-убедителното доказателство за наличието на света на легендата като организираща сила на произведението. Чисто художествените възражения за включването на това, в общи линии „чуждо тяло“, в реторическата структура са доста двусмислени. В действителност този пасаж е мотивирая поне от няколко различни съображения. Едното е ярко изявената тенденция на изграждането на лирическия сюжет да върви по основните точки от биографията и делото на Левски. Другото основание има чисто реторическа природа — противопоставянето по контраст, реторическия жест, „и чието име не ще спомена/ от страх мойта песен да не оскверня“, въвеждащ ни, както видяхме, в света на ритуалното възпяване и общната епическа „сакрализация“ на героя, симетричността на възхвалата и хулата в особия жанр на епидейктическата реч са причини, които съсем точно мотивират присъствието на този мотив в творбата.

И така — факт от биографията на Левски, който не може да бъде подминат от добросъвестния „историк“, за какъвто Вазов съвсем сериозно се представя в поетическото си творчество (нека не забравяме особения характер на неговата художествена система, която все още не е откъсната от р е а л н а т а действителност посредством създаването на нов условен художествен свят), предателството намира своето място в творбата и поради благородни реторически предпоставки се превръща в един от емоционалните акценти. И все пак обаче остава един друг въпрос — защо факт от биографията? Ващо именно предателство? Както посочват историците, за достоверно потвърждение на факта, дали поп Кръстьо Недялков е предал Левски, не може да с: говори. Съществува версията, че попът е набеден от други, за да прикрият може би себе си. Но и това не е стопроцентово сигурно, защото въобще не е сигурно дали на 26 де-

января 1872 г. в Ловеч е имало предателство, или залавянето на Левски е следствие на улесненията, които турската полиция е получила от информацията, дадена от Д. Обши и неговите съдружници пред турските власти. Въобще въпросът е сложен и на бедняването на поп Кръстьо за предател на Левски очевидно има основания, които лежат извън чистия научен интерес, наистина ли той е предал Левски или не. Тези причини може да са корисни — за да се прикрият други, ако не предатели, то е съвсем „чисти“, може да са израз на определено схващане за хода на историческите събития, което по-късно да е „длъгало“ добре на публицистическия патос на журналисти и писатели, които в тази версия са видели благоден, може би не достоверно исторически, но затова пък въздействащ реторически мотив. Всичко това го има и като възможност, и като реалност. Но в българската история, включително и тази, свързана с Априлското въстание — най-близкото до смъртта на Левски историческо събитие, е имало не едно предателство. Някои от тези предателства са се оказали фатални и за други изяви борби за свобода — Бенковски, Волов и т. н. И въпреки това във връзка с техните имена мотивът за предателството не е така силен, така всеобхващащ, както е в случая с поп Кръстьо. Защо този човек се „радва“ на такава небивала „популярност“ като предател? Ами че много просто — защото е предал Л е в с к и. И тук, разбира се, не става дума за историческата личност Левски, при която, както видяхме, няма преки исторически доказателства за предателство, а за л е г е н д а р н и я о б р а з Левски.

Още когато говоряхме за начина на канонизирането на светеца в механизма на легендата, споменахме, че той прилича на съдебен процес, при който „действената добродетел“ трябва да се доказва, подобно на извършеното престъпление. Както действената добродетел обаче изискваше нейната извънредност да се доказва чрез норма, по-висока от обичайната, идеологическата необходимост на обществото при строежа на света на имитацио, насочен към утвърждаването на дадена идеологическа и поведенческа ценност, изисква отстъпленията от тази ценност да се превъзможват спрямо същата тази по-висока от обичайната норма. Светът на имитацио е симетричен — наред със „светеца“ се появява и фигурата на „големия грешник“. Само така, както пише Жюлес, и действената добродетел, и големият грях ще могат да бъдат измерени, обхванати и направени видими. На света на легендата се противопоставя светът на антилегендата. Впрочем основата на средновековния свят на имитацио — легендата за Христос, — останала като основна мярка и в по-късни времена, сама потвърждава това правило. В евангелието достатъчно ясно е казано, че за да се изпълни предначертаното от пророците и да се осъществи актът на саможертва, тълкуван от християнската идеология като акт на поемане на човешките грехове от бога, който едновременно с това е и „син човечески“, да се извърши актът на спасението, е било нужно да има предател. Христос и Юда са не само полярни образи, не само действена добродетел и голям грях, те са и н е о б х о д и м и в еднаква степен, за да се осъществи целта на легендарното спасение.

Успоредницата между легендата за Христос и лирическият сюжет, разработван в „Левски“, не се нуждае от много доказателства. Не само общата постановка е еднаква, еднакви са и външните условия — вътрешно разщепление между представителите на една вяра и народност, наличи то на външна административна и военна сила, която осъществява съда и екзекуцията, целта на тази екзекуция („да убий духът“) и пр. Ето защо появата на поп Кръстьо и неговото сравняване с Юда, паралелно със сравненията на Левски с Христос, не е само обикновен реторически похват, въвеждащ „общо реторическо място“ в убеждаващата стратегия на речта, а основна необходимост в художествената логика на творбата. И ако се запитаме защо все пак идеята, че поп Кръстьо е предал Левски, е „паснала“ така добре на механизма на легендата и на света на имитацио, докато предателството на старопланинския овчар, издал Бенковски, което също е разработвано в цикъла, се е оказало доста по-слабо както в художествено, така и в идеологическо отношение, струва ми се, че за това попът трябва да „благодари“ на професията си. Както в по-общия смисъл на света на имитацио в легендите въобще, така и в конкретния ход на творбата, с нейния подчертан интерес към смяната на идео-

логическите стойности, изразени с провежданата на много равнища диалектическа игра с противопоставянето църква — истинска „богоугодност“, появата на попа е логически обосновава. Макар че експлицитно в творбата това не е изразено, но в случая поп Кръстьо съвместява в себе си евангелските символи както на Юда (нека не забравяме, че Юда е ученик на Христос, т. е. също е активна в идеологическо отношение фигура), така и на първосвещеника Каяфа — пазителя на старата идеологическа ценност. И правилно тук Вазов никде не засяга дори мотива за предателството като страх, сребролюбие или нещо подобно, както е в случая с овчаря, мотивите на поп Кръстьо са мотивите на Каяфа (поне в света на легендата) — вземане на страна в идеологическия спор, защитаване на старата идеологическа догма, той не е нещо друго, а „пътно на храма“, и то на онзи храм, който, както видяхме, не е храмът на църквата, а храмът на висшите духовни ценности. Ето защо, струва ми се, са несправедливи упреците на историците спрямо Вазов, че е утвърдил в народното съзнание идеята за предателството на поп Кръстьо. Вазов действа по законите на легендата и антилегендата, по законите на света на имитация, които и без него биха създали тази така необходима двойка. В света на имитация поп Кръстьо вечно ще си бъде предател на Левски, дори и да се намерят неоспорими доказателства за неговата невинност. Целият въпрос се състои в това, че светът на легендата не е единствената система за битуване на образа на Левски в общественото съзнание, той си има свои закономерности, свои исторически и идеологически задачи, свой модел на човешко поведение. Преодоляването му, тъй като на съвременния етап той явно е вече недостатъчен, е възможно само ако се създадат и други така силно въздействащи и организиращи цялостен идеологически и поведенчески модел други културни механизми, нуждаещи се от образа на Левски. Опитите обаче все още имат по-скоро илюстративно-резоньорски, но не и истински въздействен резултат. Затова и светът на легендата е все още много силен.

Така стигаме до въпроса, който загатнахме преди малко — за мястото и стойността на света на легендата и имитация в новите времена, включително и това на Вазов. Легендата възниква и е функционално много важна в общества с подчертана традиционност и интегрираност, при които поведението на индивида е регламентирано от идеологическите ценности на колектива, които пък от своя страна са трансцендентирани от някаква външна, обикновено божествена сила. Така и съвсем естествено легендата възниква около фигуриrete на светеца и великия грешник, около живота на Христос, повтарян и дори „тиражиран“ в света на имитация. Новото време е време на нетрансцендентни идеологически ценности, на един индивид, слабо интегриран, но затова пък идеологически активен, поставян пред непрекъснати избори и преоценки, непрекъснато пременявайки своето поведение, все по-осезаемо разцепвайки се на външен и „вътрешен индивид — „аз“ и „другият в мене“, „аз“ и „мене“, „аз“ и „свръх аз“ и пр. са само част от създадените в течение на последното столетие определения на диалектическата структура на личността. В този свят на свободни идеологически оценки светът на имитация като че ли няма място. А е безспорно, че Вазов поне идеологически е човек изключително на модерния свят, достатъчно е да се прочетат други негови стихотворения, създавани в същия период, като „Векът“ например (реторически и интонационно много наподобяващо „Левски“), за да се убедим в способностите му за идеологически анализ напълно в духа на новото време. Значи ли това, че използването на механизма на легендата в „Епопея за забравените“ (между другото), художествената стойност на отделните произведения в него пряко зависи от действителността на света на легендата. Най-добрите от тях — „Опълченците на Шипка“, „Кочо“, „Паисий“ — са напълно в нейния дух, реализирани са в пълно съответствие с нейните закони. От тях можем да разберем, че силата и значението на „Левски“ се определя не от важноста на историческата личност, станала обект на творбата, защото в „Кочо“ например това е станало с „помощта“ на един обикновен чизмар, по подобие на легендата за св. Георги Софийски. Другите произведения, в които светът на легендата отстъпва малко или повече на другите градивни принципи — историко-биографичния, реторическия, са значително по-слабо въздействащи и съответно доста по-непопулярни) е резултат на използва-

ването на някакъв „архетип“ или дори на неговото „цитиране“, както става с „цитирането“ на „спопейното“ или „песенното“ ритуално начало?

В съвременната жанрова теория се борят две схващания по този въпрос. Едното защитава гледището, че в развитието на литературата исторически се формират три различни типа жанрообразуващи принципи, от които единият е свързан пряко с т. нар. жива жанрова среда, т. е. контекстът на някакво ритуално действие, вторият — жанрът се схваща преди всичко като инвариантни белези на чисто художествени предписания като тема, стилистика, начин на разказване и пр., а третият, проявяващ се в литературата на новото време, дава предпочитанията си на смислообразователните механизми на произведението, като с това води до едно постепенно отмиране на жанровата категория. Между другото — такава схващане може да се прочете в критиките по повод Вазовото творчество още от времето на неговото създаване. Вторият възглед, който най-точно е изразен от Бахтин, е, че жанрът е своеобразна „памет“ на литературата и той носи със себе си не просто белезите на формалното изграждане, а цялата културна ситуация, която го поражда. В този смисъл можем да говорим и за наличието на жанрови „архетипи“ в развитието на по-късните литературни жанрове, проявяващи се тогава, когато тази културна ситуация, породила архетипа, вече не съществува.

В нашия случай е интересно да се проследят два момента. Първият, какви са взаимоотношенията на одата със света на легендата и имитацио, а вторият — доколко самият свят на имитацио продължава да живее и извън своята „класическа“ реализация в исторически ограничен жанр на легендата. Всъщност, както се вижда, тези два въпроса са вътрешно свързани, но не са идентични.

Както показват изследванията на Андре Жолес, светът на имитацио се проявява още на прехода между архаиката и високата античност много преди появата на християнската идеология въобще и свързаната с нея институция на светеца и имитирането на живота на Христос. По-бедните песни на Пиндар, всички видове епикинии, химни, дитирамби, партении и пр. жанрове на хоровата лирика съвсем не са свързани със света на мита, а със света на имитацио. По-късно Ханс Роберт Яус аргументира това допускане с теорията си за видовете идентификация на възприемателя и героя. За света на легендата е валиден т. нар. адмиративен тип идентификация, при която въздействието е много по-активно от обикновеното „даване на пример“ в свободното морално съждение, присъщо например на „симпатизиращия“ тип идентификация. Адмиративната идентификация се характеризира както с положителни, така и с отрицателни черти. Към положителните спада онази безпрекословна битийност на имитиращото поведение, която организира интимния свят на възприемателя. Към отрицателните — външното подражане, лицемерието и външните изрази на следване на светеца, изразяващи се например в приемането на неговото име като практическо опредметяване на имитационното поведение.

Това, което обаче трябва да се докаже, е наличието на такива обществени условия, при които адмиративната идентификация с героя да е възможна. Дали наистина нашето време и нашата култура са така отворени и неинтегриращи идеологическата активност на индивида. В първата третина на века Андре Жолес смята, че условия за възникване на легенда има само в спорта, където целият ритуал на победата се организира около света на имитацио — рекордът като „чудо“, измеримо и видимо, купата и медалът като реликви, а фигурата на спортиста с неговите устойчиви словесни определения от рода на „Разярения бик“ — като имитируемия герой. Обществената и най-вече идеологическата и политическата реалност на нашето време обаче доказаха, че светът на имитацио още не може да се смята за изчезнала категория. На първо място се постави въпросът за съотношението на „свободен“ и „интегриран“ индивид — проблем, който стана възлова точка на културното поведение на Запад през шестдесетте години и намери теоретическа си израз в съчинения като „Апокалиптици и интегрирани“ на Умберто Еко, „Пиратски писания“ на Пазолини и пр. При това границата между „апокалип-

тиците“ и „интегрираните“ съвсем не се прокарва само между „простите“ и „учените“, за да можем да говорим просто за два типологично разновременни пласта на културата. Такива пластове съществуват, но те очевидно са много по-дифузни и обхващат по същество цялото общество в различните негови ситуационни положения. Така например политиката, която дори в древността е била по-скоро проява на свободата, а не на интегрираността, все повече започна да се управлява от света на легендата и имитацио. В този свят са напълно живи всички структурни елементи на легендата — „чудото“ — измеримо и видимо (ненапрасно в редица страни се заговори за „икономическо чудо“), фигурата на политика с легендарните му атрибути като бедното трудово минало на президента, който, повярвал в „американската мечта“, с амбиция и упоритост се издига от дълбоките низини до първото място в системата и пр. Ето един пример с днешна дата. Кандидатът за президент Майкъл Дукакис въпреки милионното си богатство дълги години ходи на работа с обществения транспорт, съвсем очевидно, за да изгради един легендарен детайл, който да служи като „речеви жест“ при характеризирането на неговата личност. В същото време един епизод от романа на Бек „Ново назначение“ ни показва главния герой Онисимов, случайно попаднал сред града, когато се оказва, че не знае колко струва пътуването с метрото. Едва ли между двата факта съществува някаква пряка връзка. И още по-очевидно е в такъв случай качеството на обикновения жест „пътуване с метрото“ като особен вид символично действие, като речеви жест, който действа като атрибут на легендарния образ, подобно на убиването на змея и спасяването на девойката при свети Георги. Впрочем примерът със сталинизма ни води към още един извод.

Не е трудно да се докаже, че осъществяването на т. нар. култ към личността се извършва по механизма на легендата и имитацио. И до ден-днешен живеят много хора, носещи като собствено име името на Сталин, че дори Вишински. Дълги години обаче независимо от принципното отричане на култа легендата не можеше да бъде разрушена, каквито и анализи от икономическо, политическо, морално и т. н. естество да се правеха. И сега, в момента на разкрепостяване на мисленето, когато общият стремеж е към максимално преодоляване на всички механизми на принудителното интегриране на личностите (а легендата е много силен такъв механизъм) и към завоюване на максимална свобода за индивидуална идеологическа активност (при която механизъмът на легендата няма никаква работа), сме свидетели на един поразителен факт — около името и личността на Сталин възниква антилегенда. Детайлът от романа на Бек е само малък, но показателен шрих от света на тази антилегенда. Така в края на осемдесетте години на двадесетия век се появи уникалното за световната култура явление — симетричният свят на легендата и антилегендата да се затвори около една и съща личност. Досега те винаги бяха на двойки — Христос и Юда, Благоразумният разбойник и Скитникът евреин, свети Антоний и Фауст и т. н. Светът на антилегендата преминаваше в свят на имитацио — Фауст става праведник, но никога светът на легендата — в антилегенда. Този процес обаче ни казва следното: Ако в някаква обществена ситуация се наложи да се разруши една легенда, то това може да стане само и единствено със средствата на нейния собствен механизъм, трябва непременно да възникне антилегенда. И, струва ми се, че това доказателство е безспорно, когато искаме да докажем действителността и виталността на света на имитацио и в нашата култура, колкото и тя да е „отворена“, принципно предразполагаща към неинтегрираност и свобода на идеологическата активност на индивида. Ето защо и използването на легендата в света на одата съвсем не е просто цитиране или някакъв мумифициран архетип, а пласт на живата култура.

В такъв смисъл можем да заключим, че както появяването ѝ в творбата на Вазов (а тя е проникнала несъмнено чрез следването на дългата традиция на взаимопроникване на света на одата и света на легендата, чийто непосредствен проводник е сборникът „Легенди на вековете“ от Юго — поетическия образец на „Епопеята“), така и днешното ѝ художествено въздействие се дължат на действието на механизма на легендата, и то принципно в цялата култура, а не само при „селяните прости“, както твърди Вазов и както е склонен да мисли Николай Генчев. Особено в случая е това, че одите

на Вазов не са само легенди, при тях механизмът на имитацио не действа „наивно“ и непосредствено в реалността. Както казахме вече, доста хора носят името на Сталин, но поне аз не съм срещнал някой, който да се казва „Левски“, „Кочо“ или, не дай си боже, „Опълченците на Шипка“. В какво се състои тайната, която реализира света на имитацио в едно искрено желание за следване на образаца, а не в повърхностно подражание, или пък в опиянение от извънредното, изключителното, в задоволяването на нездрава грандомания? Самият Вазов в студията си за Ботев си дава ясна сметка за опасностите, които крие исторически и социално-психологически необходимото издигане на големите личности в ранга на съвършени образци. Струва ми се, че разковничето се състои в осъзнаването от страна на поета на една от ахилесовите пети на съвременната легенда — нейното битовизиране. Светът на имитацио днес в желанието си да подчини повече хора превърна образцовия герой в обикновена личност, която „само“ поради изпълняването на определени условия, които се изискват от нея, и благодарение на способностите си се издига до своето съвършенство. Тази програма за въздействие, колкото и демократична и хубава да е по принципи, е неприложима за света на легендата и имитацио, разрушава я отвътре и постига ефектите на външните подражания и празните формални белези за принадлежност от всякакъв род — името на „вожда“, прическата на знаменитата рок-звезда, шампования портрет върху памучната блузка и т. н. Вазов се стреми да запази „епопейното“ в представата за съвършения образцов герой, той ни води в един свят на абсолютни стойности, които са възможни само за едно велико време, което обаче не е времето на дребнотемиеото. Така всъщност светът на легендата и имитацио при Вазов не е път към повтаряне на живота на една личност, пък била тя и най-светлата от българската история, а призив към изграждане на велико време — една идея, която пронизва Вазовото творчество отначало докрай. И това, струва ми се, прави „Епопея на забравените“ вечно произведение на българския дух, произведение, което и днес ни е нужно като въздух.