

„Видрица“ на поп Минчо Кънчев – Възраждането като празник или възрожденският Всепразник

Венцислав Божинов

Ако трябва да формулираме художествената концепция на „Видрица“ тя е *саморазказващ се космос*, но той е характерен за българските първомайстори и техните книги въобще. Трудно би се намерила художествена мяра, която да гарантира успеха на такъв *глобалистичен синкретизъм*, какъвто познава „Видрица“, ако тази мяра не извира от естествените състояния на рода, от разказвателските му напъни и не е в синхрон с извечните природни ритми, задаващи тоналността ѝ. В тази книга са се развихрили разказите *на* един живот. Именно *на*, а не *за* живот, защото е издумано онова, което се разказва по повод и без повод в условно дългото човешко пребиваване на земята.

Спецификата на вече загатнатата художествена мяра ще бъде очертана в края на анализа, когато на показ ще са изведени език и езикови взаимодействия, разказни принципи и словесни шампи, образи и образни системи, теми и сюжети в книгата.

Отговор на всички тези въпроси може да се даде, като се уточни проблема, свързан с реалитетното пребиваване на книгата „Видрица“ в дискурсивното пространство „на книгите“. С други думи, творбата е видяна като своеобразен ансамбъл от духовни, но и чисто *материални същности*. Организирането и съществуването на „Видрица“ като материална обособеност никак не е маловажно, имайки предвид дългото пребиваване на книгата в доста странно за времето ѝ (ни) състояние. „Видрица“ е оформена и значително време битува като ръкописна книга с претенциите да спазва традициите на българските ръкописни школи. Този факт добросъвестно е коментиран в „Бележки“, издавайки обаче и леко снизхождение спрямо автора. Подобен подход е напълно обоснован, съобразно високите художествени постижения на старата ни литература по отношение външното оформяне на книгите. Но „Видрица“ не е само „малкият паралелепипед“ (определение на М. Фуко в „Археология на знанието“), а и система, препращаща към други текстове: „възел в някаква мрежа“ (пак там).

При изграждане семантичните полета на книгата (вид хартия, оформяне на корицата, употребено мастило, ръкопис и особености на правописа, заглавки на буквите, илюстрации), поп Минчо я официализира, но „Видрица“ се явява неофициална по отношение на новите изисквания,

които времето е наложило. Изброените по-горе семантични полети носят „отрицателен“ знак съобразно новата битийност на книгите. Това ни най-малко не омаловажава книгата, напротив, анализаторът и читателят губят от липсата на досег с ръкописа, тъй като в редактираното издание е „наполовина“ заличена суровата ѝ неофициалност. Само симбиозното единство на „грешките“ във „Видрица“ би било представително за саморазказващият се космос, за който стана дума, тъй като специфичната му художествена мяра не се интересува от научното разчленяване на частите ѝ. Ако археографската обработка е постижение за редакторите на изданието, то не по-малко ценна би била липсата на такава в едно фототипно издание. Всички корекции, които са сторени, за да направят текста по-достъпен, определено са заличили същностни особености в слога на автора. Художествената мяра, която е обект на изследването, има изключителен афинитет към „грешките“ на поп Минчо Кънчев.

Нека видим още някои от тях – тези, на които са обърнали внимание редакторите: „Оправена е и пунктуацията с оглед по-доброто (1) *осмисляне на фразата*. Правописът в оригинала е фонетичен и (2) *отразява изговорните особености* в старозагорския край: [...] Изобилства с остарели диалектни и (3) чужди – главно турски и арабски – *думи, форми и изрази*, често предадени неточно, което (4) *затруднява възприемането му от съвременния читател*. [...] местоименията ма, та, са, ва и частицата ша са предадени съответно с ме, те, се, ви, ще (освен в редки случаи: предимно в пряка реч в съчетание с (5) *простонародни разговорни конструкции* и пред спомагателния глагол „съм“ в трето лице, единствено число – е, който твърде често авторът предава със съкратена народна форма „й“ – например „не ма ѝ видял“, (6) *тя има ритмична функция и се среща често в песенния фолклор*) (к. м. – В. Б.)

При анализиране на „недостатъците“ във „Видрица“ ще ползвам изключително професионалния им, макар и кратък, коментар в „Бележки“. Съвременният редактор не би могъл да гледа на тези текстови кривини по друг начин, освен като на смущаващи. В текста, нехаен към строга коректност, кривините са неговите живи импулси, сурова връзка с простонародното разказване, с максимално оживеното *сказване*. За текста, нефиксиран върху белия лист, „грешката“ е задължителна, тя е неговия отличителен белег. В случая „Видрица“ е книжния компромис между белия лист и устния разказ, между корекцията и неподправената импровизация.

(1) В чисто семантичен план преди корекцията „пунктуация“, която подпомага „*осмислянето на фразата*“, е бил нарушен комуникативният сглоб, осигуряващ смисловото функциониране на словото. То не е отговаряло на съвременните изисквания на читателското съзнание и пунктуационните корекции са подпомогнали процеса. Проблемът е, че посоката на процеса на коригиране е обърната – *би трябвало съзнанието да се нагоди по изискванията на стария слог*. Некоректно би било, ако в коментара си пропуснем мнението на самия поп Минчо, а то е верен ключ:

„П. П. Като човек имам много неща (А) *забравени и пропуснати*. Не съм бил сякогаж разположен, кога съм писал. *Втори* път, *ако имам чест и живот, ще опиша* забравените неща, които съм пропуснал. (Б) *правописание няма у мене*. Запетаи, двуточие, точка няма у мене. (В) *Само зная, което съм изслушал и чул* от стари хора от малък, и това описувам. (Г) *Тодор войвода*, колкото пари право ли, криво ли придобил, изпращал ги в село Арабаджиево на следующите си аретлици:“ (с. 53).

„Послеписът“ по презумпция може да доуговаря всички теми на уточнявания текст, но смисловото преливане в този неголям отрязък е особено, тъй като съдържа четири обособени ядра: (А) много неща забравени и пропуснати, но при удобен случай ще бъдат добавени; (Б) неспазване на пунктуационни и правописни норми; (В) „Само зная, което съм изслушал“; (Г) връзка с разказа за Тодор войвода.

Връзката между отделните ядра е на принципа „ни в клин, ни в ръкав“, но това е визия на смисловата повърхнина. В дълбочина се откриват няколко постановки на особен тип художествена мяра, реализирана и реализирала поп Минчо Кънчев. Едва ли „неукият“ поп си е давал сметка, че с несвойственото скромничене в „последиса“ интуитивно регламентира странни художествени параметри. Трябва да се покаже дали става въпрос само за осъзнати и открити недостатъци на „Видрица“, или за *самопородени* норми на слога.

Извеждайки ги с по „една дума“, която ги характеризира, изглеждат така: (А) *забравено и пропуснато*; (Б) *правопис и пунктуация* (липсващи); (В) *разказано само чутото*; (Г) *обобщено вече разказано* (Тодор войвода). Въпреки че последното е обособено в абзац „П. П.“, то е необходимо, за да увенчае на пръв поглед чисто техническите забележки, като заяви, че те се отнасят именно за него. Коя е художествената мяра, към която извеждат, изтъкнатите от поп Минчо, „кривини“ на „Видрица“? Във всички случаи те заговарят за силна близост с устното разказване: (А) принципна невъзможност на устния разказ да „улови“ всичко – склонен е да *забравя и пропуска*; (Б) откъс от ограниченията на норми – не познава вариант „праворазказване“ (инвариант на правопис), тъй като волеприказването е неговата природа; (А) отсъстват установеност на обема на текста, въпреки *началото* и *края*, защото книгата е отворено, свободно поле в целостността си; не е приключила и може да вмести още разкази, но не в смисъла на продължения роман, защото последният държи на продължението на сюжетната линия. Във „Видрица“ протичко може да се насипят още случки, без да смутят структурата ѝ; (Г) разказът, който е в отлика от откритите ядра сякаш потвърждава, че само устното разказване може да заговаря за всичко „вкупом“, без да откроява; (В) истинността на разказа в книгата се скрепява от особена уговорка и тя не е традиционно познатата ни за принципна истинност на художествената функция в литературата. Тук по-скоро можем да говорим за своеобразна близост с друга своенравна книга „Записки по българските въстания“, а там като подзаглавие стои „Разказ на очевидци“ и още „Не се ръководех от никакви авторитети и правила: святата истина ми бе знамето.“

От пръв поглед се виждат общите черти в бележките на редакторския колектив на „Видрица“ и в „П. П.“ на поп Минчо, тъй като улавят една и съща проблемност на текста. Изключително интересни са изведените в курсив като „5“ и „6“ постановки от „Бележки“: [„5“ и „6“], от една страна, става въпрос за специфично представяне на местоименни форми, а от друга, за специфична форма на спомагателния глагол „съм“, но и *двете особености са реактиви за „простонародни разговорни конструкции“ и „ритмична функция, често срещана в песенния фолклор“*. Учудващо би било ако „Видрица“ не съдържаше вече споменатите „конструкции“, но учудва наистина *ритмичността на песенния фолклор*, вменена на „Видрица“. И тук не се имат предвид откритите текстове на фолклорни песни, които поп Минчо старателно записва и вмъква, а иде реч за *скритата архитектоника* на прозаическия текст. В наличност е „разхлабване“ на неговите „вътрешни условности“, определящи го като *прозаичен* (разговорен), защото в повърхнината си остава непроменен. Текстът не е формално организиран в строфи, още по-малко държи на някаква *силабика*. Трябва още да се подчертае че *ритмичният* слог не е приоритет на целия текст на „Видрица“, само на една *тематична част – хайдушкото време на поп-Минчовия род*. По всичко личи, че силни интуитивни импулси не са допуснали за хайдути да се разказва по друг начин. Най-силно слогът заразказва песенно в моменти, наситени с драматизъм, сякаш разказвачът трудно удържа нормалната интонация на разказа. Не са много тези особени проявления на поп-Минчовия слог, но те са достатъчни, за да подчертаят „суровата“ му форма и скрита езикова валентност, осигуряваща връзките между прозаичен и ритмизиран текст:

„Минчо Капулата му отговори: „Не бой се, аретлик Кольо, не бързай, дорде съм аз тук при тебе, глава те не ще заболя.“ Стреснати от тая свирка, всички побързаха, та си колята впрегнаха и в корията нагазиха, до прополените допряха, на пътя ги хайдутите посрещнаха и всички изловиха, та им ръцете назад вързаха, колята на път засякоха.“ (с. 59).

Лесно забележим е преходът в цитирания отказ, а с едно неголямо редакторско усилие песенният мотив би могъл да се оформи в осемрични стихове.

Представената случка е схематизирана от песенния слог, задължаващ за случката да се мисли „както трябва, а не както е било“:

„Като през техните ниви минуваха, Мирчо на Коля думаше: „Какви сме хубави угари изорали, дали ще бъдем честити назад да се живи повърнем и на тях жито да посеем.“ Закараха ги на трита върха баира и там говедаря селски намериха, та го в село Арабаджиево проводиха да каже на Вълча да занесе дванадесет кесии пари да откупи баща си Коля и чича си Мирча.

Приказува ми дядо Вълчо, който беше около деветдесетгодишна възраст: ...“

След абзаца отново се налага разговорният ритъм, като се подчертава, че разказът е „мъжки“. Този начин на сказване има и своя „женски“ еквивалент, но там резонно схемата не е „хайдушка песен“, а „тъжачка“:

„Турци станаха, на коне се накачиха и в земята потъгнаха. Калуда с плач се молеше и на Дима Ишпек думаше: „Моля ви се, татко, не ни предавайте, на тези турци, проклетите зверове; [...]“

Калуда влезе, на управителя метани направи, ръка и коляно целуна, със сълзи викна, та изплака и ризата си скъса, и на управителя мил му се помоли:

„Каква ѝ таз работа, на тези царски дене честити, на султан Махмуда баща ни, на денете, да не можем свободно да ходим от този ескизарски кападжибашия и от хората му – Гяур Алия, Муртазата и Славкея.“

Наличието на подобни провокативни текстови парчета, от една страна, могат да издават неумелия писател поп Минчо, но от друга, доказват даровития разказвач. Ако не държим на художествената скрупулозност на обичайните литературни творби, във „Видрица“ бихме видели неудържимо отприщване на разказвателни потоци в техния първичен вид. Книгата не се е поддала на естетското културно маскиране на Европеизма и е способна да даде отговори на много въпроси, свързани с творческото импулсиране на специфичната художествена мяра.

Разказите (не ползвам жанровия смисъл на думата) във „Видрица“ са много и организирани в сложно словесно плетище, каквото е по същество текстът на книгата. Индивидуалната гледна точка на автора трудно устоява да ги концентрира в себе си. Изтървал словото веднъж, трудно успява да го контролира. Стабилна жанрова форма е немислимо да търсим, тъй като текстът е в устен вид. Това обаче способства книгата пълноценно да представи големия възрожденски празник, голямата възрожденска игра. Нещо повече, трудно можем да говорим за авторова гледна точка, тъй като поп Минчо е по-скоро посредник между обществената памет и читателя. Разбира се, трябва да му признаем ролята на субектно-обектна призма, въпреки особеното му положение на автор. Едва ли сюжетно организиран текст би се справил с нелеката задача, като се има предвид че условието, което моментално би наложил, е концентрирането, фокусирането на множеството гледни точки. Това за празника-игра е противоположно. Той в същината си е предкосмичната хаотичност на множеството. Естеството на разказа е максимално точно да улови, уподоби ставащото, като то запази в пълна степен своята реалитетност, носейки претенцията „и в живота стана точно така“. По тази причина гледищното ударение така и не успява да се концентрира само върху една разказна линия. Само и за момент да усетим, че някоя повествователна нишка се налага, че се натрапва доминантата на отделния ракурс и всичко отново се размива в пълновластния житейски поток, за когото значими и незначими събития няма. Как става всичко това? Поп Минчо интуитивно е предугадил (едва ли си е давал сметка), че най-лесният начин е, като разрушиш представителната верификативност на събитията. До голямата тема на епохата неизменно присъства малката, незначителната, даже нещо повече – „низовата“ или „снизяващата“ (това ще бъде видно във всеки един от разказите на „Видрица“).

Имайки своите митологични проекции *големият възрожденски празник* има своя, едва ли не, композиционна организираност и изразни средства или, общо казано, има своята *поетика*. Може би най-трудно се очертават параметрите на реалната събитийност, но поп Минчо значително ни е улеснил, схождайки текста с онази словесна мяра на народното разказваческо изкуство, най-склонна и най-близка до естествените състояния на живота, неразличаващ значимо от незначимо, важно от маловажно. Жанровата система на художествения текст, перфектно разработена от европейското литературно самосъзнание след елините, е избутана от системата на *разновидности на възрожденското поведение*, което генерира отделните разказни масиви, които не можем да наречем жанрове.

Принципно оценките за голямото възрожденско случване не са противоречиви и са в тона на безпрекословната сериозност, категорични и облъхнати от величавостта на епохата. В сянката на тази непоколебима оценъчна сериозност попадат книги – демонстрация на жанрова скромност („Христо Ботьов – Опит за биография“).

Към последните несъмнено принадлежи „Видрица“ на поп Минчо Кънчев, НО авторът не е заявил претенции за скромност, а открито си е позволил жанрова фриволност. Малко отклонение: едва ли можем да определим и Захари-Стояновия „опит“ като проява на скромност, като се има предвид много силния ироничен и самоироничен тон на автора, демонстриран навсякъде в „Записките“. Последният тон винаги е определян като достойние на духовно могъщите и с изключително самочувствие творци.

Стигайки до ироничното като водещо не би било редно да го подминаваме, без да отчетем особеностите, които налага на текста. Самоиронията отключва, освобождава автора от всички условности, които сериозността води след себе си, условности на жанровото конституиране и на художествената претенциозност. Така стигаме до другия ракурс, позволяващ да бъде обгледано Възраждането в друга светлина, постигащ друг тип реализъм на представяне на случилото се. В този смисъл постижение на текста е наистина само *някаквият тип реализъм* (разбирай го като частно на случилото се в действителност), пък бил текстът „сериозен“ или „несериозен“. *Научен* целенасочено няма да бъде споменат, тъй като той също докосва „истината“ отчасти, борвейки с част редуциран исторически материал.

Анализът също се отказва от всякакви претенции за търсене на историческа истинност, като ще държи сметка не толкова какви са били в действителност нещата, а като какви са се мислели. А „Видрица“ наистина представя друга страна на осмисляне, представя апарат с коренно противоположни величини и параметри, друг модел на текстостроене. Събитийността във „Видрица“ е реплика на големия възрожденски ритуален жест. Това е твърдение, носещо пълната отговорност на казаното и отчитайки презумпцията, че е наивно да се твърди, че всички членове на българския колектив са съпреживели Възраждането, още повече по начина, за който твърдя (като ритуален жест). Трябва да се има

предвид и това, че ритуалът е свещенодействие в особено време в особено място. Самите характеристики на Възраждането, а и самото понятие са доста разтегливи и некатегорични, най-вече като се имат предвид и националните особености. Така стигаме и до другата неназована част на възрожденското случване – усещането за празничност при големите водачи в този обществен процес, тъй като празникът е нишата на особеното житейско време. Двете страни – жест и осмисляне не могат да надскочат границата на интуитивните потоци на колектива, като именно тук отделни дразнителни от външната среда ще генерират тип поведение и слово.

Определено можем да говорим за своеобразна ритуализация на възрожденското поведение и в този смисъл прословутата театрална вечер в „Под игото“ да ни се представи по друг начин. Не като да не са построени и разбрани семантичните пространства на „залата“ и постановката поради липса на театрална практика, а напротив – да е разбрана като част от голямото възрожденско „театро“. Или с други думи, зрителите се държат неадекватно, защото принципно се усещат като част от огромен маскарад, който не позволява да се развият условностите на истинската театрална постановка.

Нека си представим практичната несъстоятелност и в същото време изключителната семантичност на жестовете в „Под игото“. 1. Постановъчна затвореност и ограниченост на хронотоп, близък до театралния; 2. Маскарадността на поведението; 3. Символът на възстанието, черешовото топче, се родее със сценичния декор; 4. *Новият парламент (Оборище) е по-скоро пиришествие* (от „Записките“); 5. Като своеобразна масовка преминава през сцената „хвърковатата чета“ – представителната кавалерия на възстанието, ударното му ядро – декоративната ѝ роля се подсилва от това, че е изградена от довчерашни впрегатни добичета. (Тенденциозно анализът смесва картини от „Под игото“ и „Записките“, за да бъде представителната картина по-пълна.); 6. Не по-малко театрален е държавотворческият акт на определяне на революционните окръзи, което по същество е (при Левски) *първата* конкретизация на племенния ни топос; 7. Жестът на потушаването и смъртта е почти апокалиптичен. Невинността е подчертано младенческа, безгреховността иска възкресение.

Казаното дотук има повече от косвено отношение към „Видрица“, тъй като последната е успяла много точно на улови процесите на семиотизация и ритуализация в българския хронотоп.

Място трябва да бъде отредено и на възрожденската личност в огромния спектакъл-ритуал, тъй като последният е в основата на организиране на поведението ѝ. С други думи, маскарадната роля е повече от задължителна, а тя от своя страна предпоставя развитието на нескончаем сюжет, силно зависим от типа поведение или от новия трагически облик.

Всичко това се случва във „Видрица“ като преподчинява художествената мяра, задействана в мащабния текст. Типът маска определя появата на всеки следващ разказ, като и маската, и разказът са в наличност и само

„чакат“ съвместяващият ги алгоритъм да ги актуализира. Процесът е двупосочен при изграждането на митологията на Възраждането, тъй като личността твори сюжетите, а те от своя страна кодират поведението ѝ, превръщат го в съзнателно регулиран жестов поток.

В този ред трябва да коментираме и времето във „Видрица“, защото то е в основата на формирането на специфични особености на личността. След като приелият маскарадна роля човек е в основата на пораждането на нескончаем текст, то времето е *културната* фикция, която би следвало да се ограничи. Не случайно *културна* е в курсив, тъй като в нашия случай времето е наистина особен културен „знаменател“. На практика *то* не удържа възрожденския човек в рамките на реалното и го изтървава в света на митологичната имагинерност.

Разказът сякаш изплува от племенните първоначала, преминава през живота на конкретната личност и в крайна степен доказва историческия факт. Въпреки този преход от митологично към историческо повествуването във „Видрица“ не е смутено, тъй като глобалистичните смени в *нея* са специфика на разказваческата ѝ мяра. Ако традиционно литературознанието е склонно да улавя и акцентува на „прехода“ *от фолклор към литература*, то „Видрица“ го притъпява, като го съдържа в себе си.

Не е проблем за поп Минчо да представи наблюдението върху един голям отрязък от време като свое. Преди да обясним как го прави, нека обясним защо го прави. Личната гледна точка гарантира максимална достоверност, а разказът във „Видрица“ държи на нея, за да бъде книгата пълноценна и в читателските очи. Разказвачът във „фолклорното общество“ никога не разказва неверни истории. Презумпцията за неверност не може да стои пред приказката (била тя и вълшебна), легендата, преданието, песента, иначе би ги обезсмислило. Неверни могат да се струват на човек, външно поставен на културната система, която ги е родила. Във „Видрица“ принципите на тези словесни модели са в симбиоза с личния разказ, като взаимно се повлияват.

Оглеждането на отрязък от повече от две столетия е възможно в разказа на възрастния човек (поп Минчо), научил преданията в ранните си години от столетника дядо Герган (110 години), получил знанията от възрастни хора в селото. На това е подчинено формирането на *големия разказ* във „Видрица“, силно уподобяващ предвъзрожденската и възрожденска митология – *от суровата романтика на хайдутството към конкретните исторически събития*.

Дотук се видя, че предвъзрожденския и възрожденски поведенчески стереотип на българина претендира да има своя поетика, да е ориентиран към „законите и нормите на художествените текстове“, но не бих казал, че се преживява естетически. Художествената мяра на текстовете, обговарящи този стереотип, отключва архетипни потоци и въображенски модели, чиято първофункционалност съвсем не е естетска. Ако възрожденецът е споходен от някакво чувство на празничност и поведение-

то му съдържа варианти на сценографски знаци, то те определено са по-близо до игровата същност на фолклора и образността на мита- ритуал, отколкото до театъра. Тук трябва да отчетем своеобразната кохерентна връзка при протичането на двата процеса – митологизъм и театралност, както и особеностите при културното им генериране, а именно, че протичането им няма векторен характер със строго фиксирано начало. Освен това, те не се успоредяват в една посока, а напротив – противоположни са в характера си. От една страна, Възраждането е времето на най-активно овладяване на обредно-зрелищните форми и трансформирането им в художествената система на театъра, както и подчиняването на тази система на политическите задачи, които е трябвало да бъдат решени тогава. От друга страна, образното изражение на мита решава етнически свръхзадачи, които са далеч от политическото осмисляне. Двата процеса не са чужди в генезиса си, но са различен тип културни решения и ако искаме по-ярко да ги отличим, трябва да наблюдаваме в каква опозиция стоят „архайката“ и Европеизмът. Възраждането е време, в което Европеизма налага настойчиво своите естетски решения за житейско осмисляне, но за българина е и време, отключващо задълго потискани митотворчески потоци, неуспели докрай културно да се изразходват. Срещу синкретиката на възрожденския празник в същото време застава едно изключително многообразие от театрална жанровост – и двете подхранвани от едни и същи живителни сокове. По отношение на последното едновременно могат да бъдат наблюдавани „елементи от фолклоризирания игров ритуал в богослужението“, школки, читалищни и дружествени театрални прояви, които доминират възрожденското художествено световъзприемане на българина¹. Изключително добро е изследването на М. Брадистилова в тази посока, разгледала „българската театрална история в контекста на националната ни култура“. Проникновено обръща внимание на значимия възрожденски факт – П. Хилендарски и С. Врачански и проблемът за театралността².

Задачите на нашия анализ са в обратна посока. Да го кажем отново – кохерентното пораждане на двата процеса (театрализация и митологизация) не допуска отричането на единия или другия, а отчита тяхното културно едновременно съжителство, но докато единият е в подражаващата на Европа културна повърхнина, другият упорито регенерира архаичните дълбини на етническия ни космос.

До тук се наложиха два проблема: тип поведение, имащо своя поетика и художествена мяра – резонанс на това поведение. Сюжетно матрицираният колективен живот е филтър на личния живот, негов регулатор, но нека видим как животът на поп Минчо се сближава с условностите на битувашката словесност. Той ще бъде наблюдаваният културно-словесен декодер за иначе много изследваните възрожденски дискурсивни полета:

¹ Брадистилова, М. Театрално изкуство и фолклорна култура през епохата на Българското възраждане, С., 1995.

² Пак там, с. 7, с. 18.

топография, идеология, суров материал за словотворчество, хоризонт но очакването, завесещ от особеностите на рецепиента.

Възраждането има неголям брой пространствени обобщения на празничния си свят, както е неголям броят им в култовата пространствена оркестрация изобщо. Това е следствие на регламентирани културни постановки, регулиращи усвояването на пространството. Разбира се, трябва да се отчете, че на пръв поглед простият хронотопен базис се усложнява от съществуващите исторически и социо-културни факти, които доурегулират пространствената координатна система.

Въпреки че огледания хронотоп на „Видрица“ е неимоверно голям, трудно може да се говори за романно време и пространство. Самият поп Минчо сякаш е предугадал аморфния характер на сътвореното от него и се е опитал да го конкретизира още в заглавната страница:

– *времето* започва (условно) 1700 г. и свършва (пак условно) „1901, 902, 903, I-й“ – вече очертахме особеностите на това време;

– *пространството* – от с. Арабаджиево, през Диарбекир, пак с. Арабаджиево.

Една изключително дълга обиколка, имаща през Възраждането емблематичен характер. Нека си припомним, че Вазовият роман „Под игото“ следваше от нея. Даже нещо повече – натрапва се убеждението, че всичко в книгата е възможно да се случи едва след нея. В общото цяло има поведението на ретрансформирана воинска инициация, даваща възможност Иван Кралича да бъде преименуван еднозначно Бойчо Огнянов. Традиционното наблюдаване на *времето* заради фикционалния му характер, както историчните и цикличните му проявления, препречват осмислянето на пространството по подобен начин. От опозицията реално–отвъдно, съответно тленно–нетленно или временно–вечно не е трудно да забележим, че двете неща взаимно се проектират в Бахтиновия „хронотоп“. Така че *пространството* във „Видрица“ има не помалкия циклично затворен и обредно мислен характер от *времето*, което може да ни заблуди в историческа протяжност, гледайки годишните граници на текста върху общата темпорална ос на историята и пропускайки да отчетем празничната му глобалистичност. Митическите странствания на културните герои в митовете, „шетбите“ на епическите герой или „пропаданията“ и „изкачванията“ на приказния Иванушка в търсене на златната ябълка, са все действия целящи да орегулират „нарушеното равновесие“. Това е задействаната архетипна композиционна схема, представяща в най-общ план странстванията на поп Минчо. Те започват и свършват в с. Арабаджиево, за да го конституират като усвоеното родно културно пространство.

Казаното до тук трябва да потвърди тезата, че огромният глобалистичен хронотоп на „Видрица“, не се роее с романовия, въпреки мащабните си измерения. Двете идеи са привидно „отворени“, в същината си са празнично-игровия ритуален комплекс. Колкото и поп Минчо да се отдава като време и място от Арабаджиево, той е в особено „свито“ отношение с него, *защото празникът е „набъбнал“, но не се е „отво-*

рил“ и е в принципен противовес на десакрализирания и естетизиран романов хронотоп. В „Под игото“ е в странна културологична мимикрия, но може би това е обяснението към очудените чужденци, че този свит във време и място роман българите наричат „епически“ (подобни проблеми споделя Ст. Стоянов). Тези творби скрито работят с имагинерните митологични параметри за време и пространство, въпреки че привидно демонстрират охудожествен реализъм.

Но нека видим как поп-Минчовото време – наситено с история и пространство – наситено с едри географски параметри се разминават с романа. Последното най-малко отдавам на незнание!

За да изпълни (обаче) анализът поставените си задачи, няма да прави самоцелни паралелни аналогии между жанровост и нарушена такава, въпреки че изследваната художествена мяра ярко контрастира на конституираните литературни форми.

Очертаният митологичен комплекс, въпреки своите разновидности, на движение в племенната общност, състоянията на временно напускане, а след това завръщане с цел промяна, твърде ясно могат да бъдат наблюдавани във „Видрица“. Движението е необходимо, тъй като то създава условия да бъде докосната другата културност, която ще се яви променяща, въпреки че по думите на Лотман и Успенски тя стои срещу културата като не-култура или анти-култура, или система с отрицателен знак. Освен това очертаването на културната структурност дава възможност да се върви в обратен ред към твърде силния ѝ структурен генератор – езика. А „Видрица“ несъмнено е уникално езиково явление. Нейната формално-съдържателна страна може да се открие пълноценно, едва когато се очертае естествената структурна зависимост между езика и неговата надстроена част – културата. Към така изтъкнатото *отношение*, трябва да се добави и формата „за пространствено конструиране на света“, като неизолирано културно явление и по-точно към неговия словесен рефлекс във „Видрица“.

В този ред не можем да не отчетем една странност при *ходенията* на поп Минча, свързана с натрапваща се избирателност на *местата*. Идеята ми бе подсказана от проф. Е. Мутафов („Самосказ“), като пропуснатите места той означа с думата *яма*, житейска яма – подстъп към беда, непропуснатите – „случки и обстоятелства, повече битови в Котленско и Карнобатско, повече исторически във Врачанско и Видинско...“ , „...свръхударение върху бедни...“. Несравнимо по-обемната „Видрица“ (спрямо „Житието“ на Софроний), като че улавя житейския поток в неговото реалистично многообразие, но онва което доминира като поведение, като локализация, е празничната сцена и имитираната празничност. Тя обаче е най-малко свързана с църковната ритуално-формална страна, а по-скоро е нейна противоположност. Пиршественият образ е доминантен и поп Минчо не се отказва от него и в най-трудните си моменти – „магарешкия рай“ – затвора или Диарбекир – заточението. Приблизителния брой на сцените с хранене е сто и осемдесет, като съотношението хранене на свобода и в затвор (заточение) е сто към осемдесет. Като се има предвид, че Диарбекирската част

е преобладаващо епистоларна, можем да отчетем, че честотата на *пира-хранене* не е отслабнала, т. е. отношението към света се е запазило. По думите на Бахтин „Тази среща със света при акта на яденето е била радостна и ликуваща. *Тук човекът е тържествувал над света, той го е поглъщал, а не него са поглъщали*; тук границата между човека и света се е заличавала в положителен за човека смисъл“³ (к. м. – В. Б.). Това отношение е може би същината на възрожденското време, останало завоалирано от патетичната лексика на епохата, потиснато от комплексиран етносни самоизживявания.

Всепразникът е доминанта на преживяването. „Празникът не се подава на каквото и да било утилитарно осмисляне (като почивка, разведряване и прочие). Празникът освобождава тъкмо от всякаква утилитарност и всякакъв практицизъм; това е временно навлизане в утопичния свят“⁴.

Какъв по-сигурен начин да напуснеш имперската официозност, за да построиш своя, макар и утопично-представна. Както вече казахме, това не е и църковният празник, тъй като той внася не по-малко елементи на утилитарност.

Празникът има и своя друга страна не противоречаща, а допълваща. Определяйки културата Лотман и Успенски изтъкват: „Първо, в основата на всички определения стои убеждението, *че културата има празници*. Колкото и тривиално да изглежда това твърдение, съдържанието му не е лишено от смисъл: от него произтича твърдението, че културата никога не е универсално множество, а само организирано по определен начин подмножество. Тя никога не включва всичко, образувайки една обособена изолирана сфера. Културата се разглежда само като участък, затворена област на фона на не-културата.“⁵

Последното, ползвано като довод към нашата теза, звучи доста смущаващо, тъй като представя културата на българина в противовес на отрицателно маркираната *християнска култура*. Тук непредубедено трябва да разгледаме нещата, като подчертаем, че отрицателното маркиране е само по отношение на църковната официалност, а не изобщо.

Обобщаващо трябва да изтъкнем, че празникът и празничността са само характеристика на овладяваното място или по-скоро начин за културно овладяване на мястото и след това негова характеристика. Спектърът на празничната система е твърде широки вмести в себе си както непринудения гуляй, така и всенародното ликуване (вж. края на книгата), обособявайки тези свои прояви като почти крайни параметри. А иначе можем да наблюдаваме курбан-жертвоприношение, стигащо до крайността на човешката жертва, училищно увеселение, сватба.

Ако жертвеното животно с кръвта си е инструмент за вертикалистично структуриране на света, основавайки се на осмислянето на течността

³ Бахтин, М. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса. С., 1978, с. 306.

⁴ Пак там, с. 301.

⁵ Лотман, Ю. Поетика. Типология на културата. С., 1990, с. 235.

като свещена, а движението ѝ като маркиращо два свята – реалния и отвъдния, то *човешката жертва* има по-голям набор от знаци, осмислени съобразно конкретната ситуация. В този смисъл разказът, обособен като „Хубава огърлица“ (с. 35), е много показателен. Започва с храна и хранене и завършва по същия начин, но *в края като храна е осмислено човешкото тяло*. Нещо повече, символният план е изместен от максимално реалистичния. Празничното време и жест са вменени на реалното време, като подчертават развенчаването на историческия насилник, избирайки негов елитарен представител. *Мерджан* носи всички белези на поругаваната не-културна система, а неговата жертва има не толкова амбивалентния смисъл на обновяваща, колкото на победа над света.

Другият празничен комплекс, широко застъпен във „Видрица“ е *сватбата*. Много могат да бъдат поводите за поп Минчо за особена чувствителност към точно този тип празничност: като се започне от чисто житейската ситуативност (поп); към неосъзнатото вглеждане в доста развитата обредна система; та дори до „как не се прави сватба“.

За аграрния тип общества подобно събитие се явява един от най-важните житейски моменти, своеобразно преломяване на живота. Това е немалък повод целият колектив творчески да се ангажира в обредния комплекс и така да реинсценира и своеобразно при-помни, и актуализира тип епическо слово. За колектив, който търпи специфичните обстоятелства на имперската система, и е лишен от ясно изразена социална субординация по отношение на своите членове, сватбата е удобен повод това да се случи. Ясно отразява родовосемейните структури, както и регламентира промяната на родствените отношения. В юнашкия ни епос, който спокойно можем да приемем като по-късен поетичен инвариант на древния ни митологичен свод, сватбата е социален механизъм и инициационен комплекс, даващ съответния статут. Не случайно истинските войнски чудеса на Крали Марко започват от сватбата – война, на която се сбъдва пророчеството, юнакът да строши костите на баща си – признаване на царския му произход.

В този ред на мисли не е трудно да се разбере особеността афинитет на поп Минчо към сватбата – сменя цялата митично-обредна система на древните ни прадеди. Няма да сме прави, ако не отчетем, че сватбите, случващи се в света на поп-Минчовата „Видрица“, в повечето случаи представят обърнатия ред – сватбата в нейния комичен аспект, сватбата като сбиване или силно пародирана сватба. Даже собствената сватба е огледана откъм смешната ѝ страна, а даскалът и бъдещият поп е нарушаващият правилата и комично осмислящ я.

В описаната сцена обредното травестиране е схванато в комичния му аспект. В същия смисъл стои и благословията от най-висшия сватбен уредник – кума, което по-нататък предполага лесно прекрочване на сватбените забрани, въпреки порицаването от колектива, заради изключителния характер на събитието, а самата му сериозност е преекспонирана и усилява смешното. Така поп Минчо аспектира своя свят подобно Софроний, но не в неговата крайна трагичност, а обратно, в комично-смешната му

среда. Странния поп не пропуска да види от смешната му страна даже кръщенката – сериозността на това тайнство е повече от необходимата.

„Преработен циганин да стане българин...“ (с. 195).

Смехът тук атакува във всички посоки сериозността и консерватизма на ритуала – *кръщаваният е циганин*, а *духовният му попечител* (своеобразен кум) *турчин*, кръщава го *поп Златя*, *куция* (аналогията тук е лесна), *словното тайнство* е подменено, а прочетеното все пак „*Со духий праведни*“ е *съмнително* в силата си (...язък за четмото). Комичният характер на тази ситуация в голяма степен е предопределен от участващите персонажи (те са в опозиция на правилните), но поп Минчо аналогично представя кръщенката и на собствения си син (Кънчо):

„Това беше след *Димитровден*, когато *вината са в най-силата си*. *На кръщенката* направихме едно *смешно*...“ Цялата кръщенка е огледана в нейните отрицателни стойности. *Кръщенката е огощение*, *виночернецът* Христо Халачина „най-подир [...] *коленичи* и [да] *се мурка* (разбирай гмурка във виното), като не пропуска *да се сбие с дервиши*; *най-важният гост е турчин* (друговерец), който не пропуска сгодния момент да угоди на стопанина, *пребивайки* досадния даалия с *ятагана* си, видян като *християнски светец*. Обстоятелства, поставили го в позицията на нескончаем маскарад, даващ шанс за съществуване на светогледните начала, изкривявайки ги.

Подобни ситуации изпъстрят живота на поп Минчо не само в местата, които определихме като *свои*, но и онези, *чуждите*, с твърде неустановения ценностен характер. Вече казахме, че чуждото е необходимо за културния герой (в митологичен план), за да регламентира неговите *чудесни ходения*, но е необходимо и за културната среда, за да припознае себе си в опозицията *култура–некултура*. Отиването до Диарбекир се превръща в инициационен комплекс за духовния водач. По всичко личи, че съмнително учения поп, въоръжен с представителното правомощие на своя народ – словото, е прозрял неща, до които историческата елитарна трактовка на събитията не се е докоснала. Познавателната стихия на отприщения светоглед е преодоляла скрупульозните съмнения на науката, теоретичната ѝ логична предубеденост, постигайки *знания от друг порядък, но и език от друг порядък*.

Традиционно трактовката на темата „Диарбекир“ стига до позоваването на исторически източници, определяне престоя там като свръхтежък биографичен компонент, споходил много наши възрожденци; определяне броя им, както и прочувствените словоизлияния до-героиозиращи личността, позовавайки се на неимоверните страдания. Така този немалък и немаловажен детайл от света на българския възрожденец остава обвит в черупката на представи, които са му чужди, а същината – видян от културно вътре поставени представители, остава непозната.

За поп Минчо Диарбекир бива осмислен оценъчно, но не по отношение на историческите и житейски обстоятелства (те несъмнено присъстват, но са само функция), а в културен план – като *отвъдна земя*, в

която странностите са еталон на случващото се. Така лесно можем да си обясним едновременното присъствие на свръхтрагичната тема за „Живи хора в гроб заровени...“, на намереното Пилатово писмо и чудатостта на *скорпията* или за „гладни бълхи, бели и черни въшки“, борещи се „с нашите“, завършващо лаконично „Съсипаха ни да ги разправяме“ (с. 403). За възрожденеца поп Минчо преместването в географското пространство *от свое към чуждо* бива маркирано в ценностен аспект. Диарбекир не е просто мястото за заточение, то е Ад, то е преобърнатата система на неговия свят, като това несъмнено се подсилва и от религиозната му предубеденост:

„Оттук като слязохме до голямата планина Кешишдаг, *нигде трънче, нето дръвче* видяхме, *нито по пътя кладенче*. Села натрупани, *къщи от камъни* грамади и *отгоре с пръст покрити*. *Голи като прилепи хора*. Лежат, крадат, всичко да е при тебе [...] *Тук коля не знаят* какво нещо е, *вол не впрягат в кола, ами ги товарят*. [...] *все пустота...* Няма тук да ти замирише на *пролетна* копривка, няма да видиш никакво *цветенце да ти замирише*. Навсякъде *мъртво*, навсякъде пусто, навсякъде жалостно и отвратително. Пуста и сиромашка земя.“ (с. 402).

Каква е въздействената сила на изведените до символи природни обекти, може много точно да разберем, вглеждайки се в света на Петко-Славейковата Гергана, в неговата категорична аргументативност. Възрожденецът много често е склонен представно да формира света си на базата на географско-пространствени обекти, видени като тип културност и овладени не толкова откъм естетската им страна, отколкото откъм символно-практичната. А света на Диарбекир определено е хаотичния, неструктурирания („Села *струпани*, къщи *от камъни грамади и отгоре с пръст покрити*“), но и преобърнатия, тъй като *струпани грамади* са неподредената обратност *отгоре с пръст*. Тук най-малко става въпрос за отчитане на някаква битова функционалност, защото *голи като прилепи хора* значи не-хора, хора на тъмнината и на обратния, опакия свят, живеещи като в пещери. Голите хора са непознаващите. Другостта на културата не е само по отношение на предметността, тя засяга относителните сфери на моралните категории. („*лъжат, крадат...*“). Оценъчно е видяна познавателността по отношение на ежедневните трудови практики („*Тук коля не знаят...*“, „*вол не впрягат в кола, а ми ги товарят*“), едва ли не колелото не познават – може да се допусне това по-крайно твърдение на основата на по-свободна асоциативност. А да товариш вол, за българския селянин звучи повече от кошунствено. Да не замирише на пролет, значи да замирише на ад, на преизподня, на изгоряло и това разбираемо не като проблем на сензорите, а на душевността.

Няма да бъдем прави, ако твърдим, че гротескния свят на „Видрица“ е категоричен в стойностите си, тъй като това е особено противопоказно на *амбивалентността*, на *аморфната неопределеност на едновременно раждащото се и умиращо*⁶. С интуитивните си сетива, с мистич-

⁶ Бахтин, М. Цит. съч.

ната познавателност на словото, което носи, с неговата народно-гротескна принципност за структуриране на света поп Минчо е уловил във „Видрица“ умъртвяващо-раждащия смисъл на мястото, в което се намира. В Библията това място се нарича Рай („И насади Господ Бог рай в Едем, на изток, и там настани човека, когото създаде.“ (гл. 2:8); „От Едем изтичаше река, за да напоява рая и подир се разклоняваше на четири реки“ (гл. 2:10); „Името на реката е Хидекел (Тигър): тя тече пред Асирия.“ (гл. 2:14) и за човешката цивилизация има особен смисъл – това е и мястото на божествения отвор, на изключителната възможност да се съизмерваш с бог. Това е мястото, на което Човек си позволи да направи *врата* (Вавилон-врата) към божествените селения, и да го осмисли като такова. Така мястото Диарбекир има абсолютно строго топографско значение на погълщащия гроб (според Бахтин *майчино лоно*), но и на раждащото начало в космичен аспект. Тази топографска *долница* в общия план на ходенето има смисъла на отправното *зачеващо* начало за самоосъзнаването на българското етническо тяло.

Гротесковият реализъм във „Видрица“ е пълновластен господар на представното осмисляне на света, като *снизяването* атакува най-високите стойности на *горницата* (Рая): „Вие сте прочели в библията, *че рая се нахожда между реките Тигър и Ефрат. Също и Джендема (Ада) е в това място*. Затова смея да ви се похваля, че ни *претеглиха през дяволските теглилки*, та преминахме досега 15 баждарници и още 5 остава да преминем, та *да се сравним в теглилата със свята Тодора. Извадиха ни от Джендема та ни туриха в Рая 120 души*; на четири ката лежим гръб до гръб, има две пътеки само, деня и нощя под ключ (кофар), с *един заход вътре в магарешкия рай*, като се не изтича, но *го с ръце чистим* от неделя до неделя.“ (к. м. – В. Б.).

Не е трудно да се прозрے пародийния тон в осмислянето на мястото („претеглиха през теглилки“; „да се сравним в теглилата със свята Тодора“). „*Извадиха ни от Джендема, та ни туриха в Рая...*“ – че новото място не е рай става ясно още веднага, но тафтологичността на израза най-малко е безмислена, тъй като приравняването на Ада и Рая е най-сигурния механизъм за снизяването на последния.

Диарбекир е странно място и по отношение на човешкия си фонд – той все още е стълпотворение народно, но хаотично – „...арменци, православни араби, сюрянци, келдани, кюполани, хасюнисти, сирияци“, като това са само християнските общности. Езиците, на които се общува, са четири и владееенето им е условие за просъществуването на отделната личност. Библиейското време е замряло: „Както ги е оставил дяво Адам, тъй я карат до сега. Много сладки и солено-киселички треви и корени има тука, от които тукашните диваци се хранят като скотове и пак се червят като битолски просяци“ (с. 455).

Не е достатъчно да определим „празничното освобождаване на смеха и тялото“, тъй като *празникът* в нашия случай не цели само временно спиране на една официална система, нито пък навлизане „в сферата на утопичната свобода“. Самата свобода е освободена от всякаква илюзия,

ефимерност и утопичност, и присъства в представите драстично реалистична. Въпреки че митологичната фантазност е благодатната почва за културно регенериране, остава потисната от реалността на изкривения свят, затова образите, които гради поп Минчо, са чужди на приказността. Чудността не е техен приоритет, защото в глобалната си комплексност реалният свят сам по себе си е чуден. Така гротеската във „Видрица“ има свои специфични черти, които я различават от общата теоритична постановка. Не е необходимо да търсим реактивирани митични форми, които да допуснат тя да се случи, като се засрещнат минало и съвремие и абсурдно се изкривят. Трудно можем да посочим особени гротескни образи, защото преди да се докоснем до тях, трябва да преодолеем чудатостта на слога. Самият той като случване е една гротескна формула, фотокопираща по свой образ не по-малко странния свят. Така отпада толкова необходимата ни литературна условност на художествения език, за да заговори противоречивата народна формула и наложи условности, но от народностно-реалистичен тип – реалности на другия свят с подстъп към тях – смехът.

На тази основа трябва да стъпим, за да намерим отговора на много любопитния въпрос, засягащ странното обговаряне на вътрешно-политическите имперски събития и най-вече онези, които пряко засягат съдбата на българите. Ясно личи, че *новините* са обърнали своята посока, идвайки *от* евентуалния получател (заточеника) *към* евентуалния адресат (баща, брат). В чисто лингвистичен план тази комуникативна ситуация е невъзможна, ако не уточним, че на нас само видимо ни се струва как адресант и адресат са разменили своите места, заради вида на съдържащата се в съобщението информация. Преобърнатата е само съдържателната страна на информационния поток.

Да видим как осмисля новините бащата на поп Минчо в една от кризисните за българина години (6. II. 1877 г., с. Арабаджиево):

„Мили ми сине! За новини ако питаш за тука, има много, ако хвана да ги описувам, то не ми стига 3–4 листа книга, ами ще ти кажа няколко. И най-напреж ще ти кажа за *Нова година 1877 каква се показва в началото си. На 1 януар беше много топло* [...]

За дружеството ще ти кажа: тази година печалата беше малка; [...]

И друга новина: разпръснаха от царството билети за 6385, ама тъй стоят [...]

Алъш-веришите вече заспах: [...]

И като няма вече друго що да ти пиша, казвам че овцете са добри, взеха да се агнят [...]“ (с. 564).

По всичко личи, че поп Минчо, от една страна, и баща и брат от друга, говорят на „различни езици“ и комуникативен акт, в пълния смисъл на думата, не може да се осъществи, тъй като онова, което се *казва* от поп Минчо, *не се чува* от близките и обратно. В началото на писмото бащата подчертава *изобилието от новини*, но всички те са извън сфера-

та на очаквания от поп Минчо. Темите, актуализирани за него, са свързани с миналото въстание и предстоящата война и най-малко с алъш-веришите и плодовитостта на овцете. Почти теорематично, как не може да бъде затворена комуникативната верига, Чехов е онагледил в „Злосторник“ – разказ, в който езика на правото се разминава, а не се засреща с езика на селската логика.

Възможно е близките на автора съзнателно да са редуцирали темите в писмата, налагайки си автоцензура, свързана с мисълта за евентуални репресии, ако писмата бъдат отворени. (Самите те на няколко места пишат за подобно нещо на поп Минчо.) Хипотетично подобен проблем е напълно вероятен, но той не изключва и даже старателно „опакова“ в себе си същинския – невъзможност да се говорят определени езици. Езикът на инакомислието, пренебрегващ официалността, е чужд на близките, тъй като в тях не се е случило културното преломяване, споходило поп Минчо. (Още – пишат върху книга.) Специфичният език в обговаряните теми налага категоричността на риторични похвати, основаващи се на смеха и осмиването. Дългият спор за естествените състояния на отделните етноси и религиозни общности в Империята, регламентиран в Корана, поп Минчо лесно разрешава. Подменена е сложната идеологемна страна на темата със смешната: „Да скочиш, да вземеш оня пиклив налъм, с когото е ходела в халето джаваирфатме молла ханъм валиде султан, че да го пухаш по главата; бе, ешек пезевенк. *Ний сме подперизи, че се кланим на дъски с изобразени образи*, че да *го забереш по главата*: ами ти къде си нарамил *този пиклив осран налъм*, та му се кланиш и толкоз чест въздаваш – това не е ли *подперизлик гяурлук* бе, кефир керата гяур, подпериз, пезевенк, че в *главата с налъма и с лайна в устата*.“ (с. 493).

Сложността на митопространствените аргументи, отреждащи място за пребиваване на отделните народи и оборващ основополагащи за тях религиозни представи, е омаломощена от поп Минчо посредством низовия регистър на употребеното слово. Обратно, когато темата е достатъчно съществена и подпомага позитивното осмисляне на българското съществуване, категоричността на историческия факт също може да бъде пренебрегната, но като се потърсят по-високите притчови стойности на словото:

„Притча Дибич Задбалканский, чтение Вонмен, дядо Иван премудрост, вонмен“ (с. 511).

Писмото на поп Минчо лесно поема и тази разновидност на слога (притчовата), за да потвърди още веднъж, че характерната му специфичност е в разновидностите.

Диарбекир – култура или окултуряване

Времето е библейско, мястото е библейско – „Както ги е оставил дядо Адам, тъй я карат досега.“ (с. 455) – но културата се е развила в обратен ред и най-сигурният начин да се подчертае това е като светът

на Диарбекир се огледа през *храната*. Храната като усвоения и победен свят (в смисъла на Бахтин) е в своите най-първични форми, твърде природна и непречупена през човешката културност, за да гарантира необходимата свобода. Въпреки че е поглъщана, човекът е зависим от нея, а това чертае неговия минимализиран житейски примитив: „Много сладки и солено-киселички треви и корени има тука, от които тукашните диваци се хранят като скотове и пак се червят като битолски просяци.“ (с. 455).

Няма да бъдем прави, ако решим, че трудните условия предполагат най-вече мъжкото участие в усвояването на природата, защото Диарбекир е наистина светът, преобърнат с главата надолу.

„Само за жени е създадена тая земя, тукашните жени, защото за тях е рай и блаженство, те не знаят да предат, да тъчат, ушийт, чорап оплетат. Мъжът ще им меси, опече хляба и донесе от фурната, ще пригответи и водата вкъщи.“ (с. 510).

Наистина не е трудно да се приемат подобни културни навици като екстравагантности или норми на друг културен модел. Но те едва ли са достоверни. По-скоро са продукт на обратна културна визия, имаща за своя норма наивистичния ракурс и антиреалистичния трафарет на сказовото гледище, отколкото на някакво аналитично наблюдение.

Това е светът на *долницата*:

„А жените тумби – тумби ракия пият и на мръкване с хамали ги донасят на гръб в града.“ (с. 510).

В доста завоалирана форма е задействан библейския сюжет на грехопадението, като постъпките са в основата на осмислянето на чуждата земя. Адамовите наследници са все още прекалено лековерни: „Мъжът, като види, че жена му се опила и на гръб с хамалин дотърена, много му и драго. Пуши наргилето и се хвали: „Тате, нашата жена са шепцала.“ (с. 510).

За кого е отредена тази земя?:

„Тука *турците, камилите и магаретата*, за тях е направена тая земя, само тям е дадено да живеят тук.“ (с. 510).

Редът в курсив може да бъде тълкуван в два плана, които взаимно се допълват. Първо – редът е оценъчен, като човешкият елемент е принципен. Второто твърдение е по-крайно – човешкият елемент отсъства, това е светът на античовеците, на *не-хората*:

„Камилата има такъв същи нрав, какъвто и турчинът, като че се родили от една майка.“ (с. 510).

С истинския човек тук се случва нещо друго: „А в тоя проклети град турското правителство изпратило най-живите българи и най-честните трудолюбиви момци. От стамболските тъмници и до Диарбекир са посеяни костите на тия мъченици, под всичкая тоя дълги път се намират останки от тия праведници, които желали щастие и добро на своето отечество и търсили са своята свобода.“ (с. 510).

Диарбекир е видян кат гроб и в буквалния, и в преносния смисъл на тази дума – в „долната земя“ могат да живеят не-човиците с не-поряд-

ките. Интересно е да отбележим *двете посоки на окултуряване*. Невъзможно е преобърнал и правилния свят на хората: „Хора ли сме ний, или добитък?“ (к. м. – В. Б.) – българите са станали добитък в своя свят, както турчинът е добитък в неговия (виж по-горе) – Ако сме хора, то трябва да живеем като хора, ако сме добитъци, то нека господ ни свърши дните, защото е тежко да живеем на светът.“ (с. 511). Ако това е единият план на окултуряване – всъщност движение от култура към некултура – извършен от позиция на силата, то вторият – случил се в Диарбекир – е по-естествен. Той е от позиция на овладяване на „дивото“ – човек в не-културна среда не би оцелял.

Отношението на поп Минчо към обратните правила на Диарбекир е като към отсъствие на такива. Това е изходната позиция за неговото поведение, поведение, строящо нов свят.

Социализиращите формули, предопределящи построяването му, са задействани с пълна сила:

– Дружество „Крив рак“ – за да преобърнеш *обратния свят*, условието е да го погледнеш *и ти наобратно*; само догадка ще остане името („Крив рак“), но вече споделената презумпция за интуитивна номинация, може да се окаже и вярна;

– След дружеството идва търговията – икономизиране на овладения свят; „В това *проклето място няма тази търговия, но ний ще я направим*, за да познаят *тукашните диваци*, че и ний разбираме от търговия.“ (с. 421).

– Светът би бил непълноценен без *мястото за социални контакти* – *Чифтехан*. Независимо че безделието е естественото състояние на *местните* (тукашни диваци), то трябва да се локализира, за да се осмисли като нещо повече от безделие – да бъде елемент от социализацията.

По отношение на труда културната интервенция на заточениците е двупосочна – *култура на земята* (по този начин съществува и в глобален аспект; като една от формите на вписване на човека в космоса; зависимост от годишните цикли) и *култура на занаятите* (човекът е подчинен на друг тип зависимости, сходни с градското де-космизирано живеене).

1. Бойчо Русев и Георги Ханджиев *отидоха да гледат едно село да го купят*, да *направят коля* и тукашни *орала*, ще *правят чифчилък* и да докажат на *тукашните диваци как се работи земята*. (к. м. – В. Б.)

Само изключително самочувствие за културно преимущество може да предпоставя това поведение на иначе заточените българи и това преимущество се гради не върху противопоставянето културно – по-културно, а на пълното отсъствие на култура в единия случай.

2. Поп Георги Тутмаников от Видраре направи *правителствена тепавица*, стана тепавичар, да тепа на царските заптиета премените и да му снимат *дранголниците, веригата*.“ (с. 424).

В този случай имаме не просто занаят, а занаят от най-висш ранг – *правителствена тепавица* за царските заптиета. Културният удар е изключително високо премерен.

– *Храната също не е подмината* – „Поп Еню и Стоян Заимов станаха готвачи...“ (с. 422).

– „Други отидоха в правителствена *шивалня да шият*.“

Нека си спомним отново *голите хора* на Диарбекир. Ако *готвенето* е в първоначалното магическо тайнство за овладяване на света, който ще бъде погълнат, то *дрехите* са маркерът на познанието – самопознанията се са в състояние да ги носят.

– „Петър Берковски и Христо Илич пашата ги взе, та ги направи мендизи, първий да прави *шоце за Багдад*, а вторий за Хъская *от Диарбекир до река Тигър* срещу село Катарбург.“ (с. 422).

Изследователите на римския свят винаги са обръщали особено внимание *на пътя* като най-сигурния подстъп в културното овладяване на света и гарант на имперските цивилизаторски интервенции. *Пътят* е връзката, оживяваща всеки социален организъм, осигуряваща вътрешната комуникация на културните му конструкти. В случая две емблематични пътни посоки (към Багдад като към Вавилон и към Тигър) са поверени на заточеници – българи.

– На предпоследно място, но не предпоследно по значение е *обучението* като същностен процес в обучението по култура: „Даскал Янко *стана учител и певец* на православните араби.“ (с. 422).

Културата, за да заживее своя истински живот, трябва да се самоизговори, а така ще се и самоопредели – учител *на православните* араби.

Спирайки дотук, не бихме очертали пълната културна картина, въпреки че поп Минчо привидно изчерпва позициите за окултуряване. Не би била пълна, защото *всяко културно общество има и своите декласирани елементи*. Те се вписват в културата със своя антагонизъм – в този случай поп Минчо е такъв докрай:

„Други останаха *за кучевлачи*.“ (с. 422).

Тук напълно се вписва в категорията на последните: „А ний *останахме да се замеряме с камъни* по мръсните и тесни улици с турските турчетата.“ Веднъж надянатата роля е роля докрай.

Едва ли поп Минчо си е давал сметка, че в краткото писмо с пъстрата картина на културно претворяване е изградил стройна система, изключително пълноценна във всичките си части. Че тази система според стереотипния му подход се валидизира едва след намесата на културните българи. На обратния свят му е даден шанс да се преобърне, да се окултури. Мисионерските начинания във „Видрица“ могат да намерят най-пълното си литературно съответствие само в „Робинзон Крузо“ на Дефо.

В този свят поп Минчо не пропуска да се докосне до празниците – културните конститути – за да ги огледа.

„Лоло Геджеси (Нова година, 1-ий януар)“ празникът е видян в неговите разлики през храната: „Вечерта *пачата на шопаря* заменихме с *халва*, според *тукашнии обичай* и ний се съобразихме.“ (с. 447). Като празник от друга културна среда има своята естествена отрицателна аспектност – естествена за чуждите. „На хаджи Якуба жена му се набърснала с ракия, играй кючек и се хвали: „Баба, кефли олдум.“ [Бащице, хубаво ми е], кълчи се и си пей с тез думи. Мъж й, хаджи Якуб Джибов пуши наргиле и се хвали: „Бабам бизим каръ кефли олмуш“ [Байно, жена ми е

кефлия] – и пак тегли наргилето – хър-хър, драго му ѝ, че жена му Пируш се напила.“ (с. 447).

Празникът „Василевден“ е преобърнат по Диарбекирски, но несъмнено поп Минчо щеше да го види откъм смешната му страна и в „Българско“. В собствената си културна среда, в родината си смехът щеше да бъде свързан с *пияни мъже и сърдити жени* – стереотипните народопсихологически традиции поне за това говорят. В Диарбекир, за да види празника смешен, *поп Минчо го преобръща два пъти – пияни жени, весели мъже*. Един път са подменени напитите и втори път това е родило другата реакция – не сърдитата, а веселата. Идентичен е начинът, по който поп Минчо представя случването на едно от седемте тайнства, освещаващи живота на човека – *покаянието*. Понякога определяно като второ кръщение, покаянието е средство за освобождаване от греховете, които човек допуска след първото кръщение. Чистотата и невиността се възвръщат от самия бог.⁷ В малката разказна брънка, озаглавена „Баба Хампа“ (с. 588), *изповедта* е практиката, даваща възможност да бъде *четено Евангелието на туркини*. Случващото се уподобява действия, популярни в българска културна среда – магии от ходжа. По всяка вероятност това е стереотипния модел, който поп Минчо улавя – магията на другOVERния свещеник действа по-силно. Но ако в *българския* вариант имаме пълна сериозност на магическата практика (това е съвсем естествено), но светът на Диарбекир *не допуска тази сериозност*. Нека разгледаме случая поетапно: „*Дожаждат туркини на черквата* „Свети хеким Мар Козма“, та ме карат *да им чета Евангелие* (енджил вокома съ).“ – По всяка вероятност традиционно допустими действия, като се има предвид спецификата на храмовия покровител (свети хеким).

По-любопитен е ответът на българския поп: „Аз най-напреж ги изповядвам.“ Светото тайнство тук е принижено до уреждане на лични взаимоотношения, нещо повече – преобърнат е неговия ред. Признанието не идва от съгрешилия, а е натрапено, като ни най-малко държи на дълбоката душевна чистота, улавяйки грубата повърхност на телесността и езика на погръжните: „Вашите деца ще ги учите ли, кога видят поп, да му говорят: „Кешиш гъотеня шиш, кешиш кауна съчаим“, и да ни бият с камъни?“ (шиш в задника на попа, да ... на попа в калимавката.)

Поп Минчо „води“ изповедта и тенденциозно я насочва в областта на „долницата“, като странно съчетава забраните за псувните с аргументите на верското убеждаване: „Ами веруваш ли, мерем ана и Хазрети Исаа пан гамбер?“ (света Богородица и пророк Исус) „Верувам.“ „Веруваш, защото си болна, и ако имаш вяра, ще оздравеш“ (с. 589).

След тази прелюдия на псевдопречистването идва и самото Евангелие – точният словесен резон на диарбекирския свят: „Че като я захвана – от краката до главата, че на Мохамеда майка му, че най-подир свършвам на Мохамеда на кокалите. И най-подир им кажа: От моето четмо нямате полза колкото на един комар маста.“ (с. 588).

⁷ Булгаков, С. Православието. С., 1994, с. 194.

Преобърнатите гледища водят след себе си откровеното признание на поп Минчо: „Аз ѝ наистина изповядах, че им не чета ами доколкото ми *дяволски наум додат псувни*, всичките ги изчитам, както по-горе казах.“ (с. 588).

Единствената предохранителна мярка, непозволяваща истинското случване на ритуала, е липсата на епитрахил. Тази травестийна подробност стои в основата на ритуалното преобръщане – не-попът, не-християните, не-изповедта, не-Евангелието. Едва ли при други обстоятелства свещеник би се отказал от сама потърсила го възможност да въведе в християнската правилност иноверци, но в Диарбекир невъзможността е светогледно предопределена. Действията на поп са точно съобразени с нормите на едно културно статукво, това на обърнатия свят. Този свят има и своя обърнат народ *шейтан-милети* (с. 605) – дяволска нация. Действията, които би трябвало да осигурят духовното и физическо общение с бог са в пълна противоположност: „Те така си вземат *ептеза или молитвата* : ще станат рано напреж, *догде не е изгряло слънцето*, ще *влязат в кошарата*, гдето лежат кравите, ще ги издигат и *от пикочта* на кравата ще си *умии ръцете*, а *от лайната* ѝ ще си помаже на *челото*.“ (с. 605).

Неизгрялото слънце подsigурява *тъмнината* (срещу светлината) храмът е заменен с *кошара*, вместо пречистване, *омърсяване*. Наблюдението не би се стеснило само до културна проекция на Диарбекир, ако отново не припомним, че наблюдаваме неща, направили впечатление на културно предубеденото съзнание на българина. Именно разчитането на културната предубеденост е любопитна, тъй като тя носи скритите на истинския български свят. Трудно е да обособиш в теми този свят, още повече да построиш от тях субординативна конструкция – би рухнал поп-Минчовия сказителски принцип на Видрицата, на всетемieto и всеразказа. Така че, ако сега заговоря за сватби и кръщенки, то е по-скоро за улеснение, отколкото за търсене на някакъв ред.

Преди да ги разгледам, някои уточнения.

И сватбата, и кръщенката са обреди, амбивалентни в същината си, тъй като са преломни – променят статуквото. Не *смърт* – *раждане* (амбивалентността на този лабилен преход) е в основата на обредната гротескност във „Видрица“, а нещо повече, което се е донаслоило. Поп Минчо не е тръгнал към и не е видял митологичната реактуализация на тези обреди, а ги е усетил в съвременната крива актуалност. Погрешно би било да търсим вглеждане в свят, изпъстрен с крайности, тъй като крайният свят се е вгледал в себе си и държи да се разкаже. Тази негова настоятелност моделира и повествителната норма на „Видрица“, така че образи и модел взаимно се продуцират. Така гротеската във „Видрица“ не е в двуплановостта на показаните обреди, не е в карнавалния смях (подобна традиция липсва), не е в избутаното напред старо, защото всичко е в сегашността на авторовия живот, в неговата обозримост. Значи трябва да се взрем в именно тази обозримост, тъй като нейните моделни подстъпи са живот на нещо, което за други е отминало. Гротеската във „Видрица“ е

многовалентния сбор на чудатостите на естествения и реален космос, така че в същината си тя изключва всякаква нарочност, нещо повече – поп Минчо се подчинява на нормите ѝ. Поп Минчо не твори гротесков свят, той го живее. Нека след тези уточнения видим как той кръщава и венчава в Диарбекир.

„Нова кръщенка. Кешиш хак диня гел.“ (Попе, ела в правата вяра.) (с. 597). В една страничка е представен страшния и спорен момент от нашата история – помохамеданчването. За да не предизвикваме тук спора, ще разгледаме само половината му страна, не подлагана на съмнение – помохамеданчването като насилствен акт в *представите* на българина е страшно. Оставяме другата страна – случило ли се е то в *действителност*.

Условността за това как ще се случат нещата в краткия разказ е поставена още в „заглавието“ му и тя несъмнено е комична. Кръщенката не може да бъде *нова* или *стара*, както помохамеданчването не може да бъде кръщенка. Обичайно е „атакуван“ първенецът (попът), но в този случай представящият го словесен фон е преобърнат – думите на смирение са заменени от ругатни. Верските желания са наложени от онази диарбекирска обществена прослойка, която принципно не би трябвало да има отношение по този въпрос: „...една гълпа, около двадесет *туркини* були, с около тридесет – тридесет и пет *малки турчета*...“

Нека видим как една доста експлоатирана научно-историческа проблемност е принизена и разиграна като скеч: „Кешиш, стой – ми казаха. – „Стоя...“ „Кешиш, ела в правата вяра.“ „Да дода, князчета, нарочно за това съм дошол, кажете, пашовски чеда.“ „Юлля, юлля Аллах, Мохамед пръв на бога.“ (с. 597). Ако тази първа част на „*кръщенката*“ комизмът е извикан от лесно долавящата се ирония, то в следващата част нещата се променят: „Аз по *български се кръщавам*, захванах да *псувам* майките им от *краката до главата*, не *оставям дупка незапушена* – че *Фатмето*, на Мохамеда майка му, и нея като прекарам, свършвам със *святи Мохамеда* и най-подир като му раздам излишека си на *костите му*, и *го прелея* на кокалите.“ (с. 597). Краткия пасаж във всичките си части дава да се види много по *раблезиански* представена ситуация, както и по *бахтиновски* да бъде анализирана. Тук *са ругатните, образът на материално-телесната долница* („дупка незапушена“), принизяваща интелектуалната горница, верификативността (от краката до главата), *поругането на светеца и майката* (търсена е аналогия с християнството), *поругането на светите мощи* („костите му“), както и *преобърнатия ритуал* („прелея на кокалите“ – преливането най-малко извършено със светена течност). Представената образност обаче едва ли е хулно погребана, за да се роди отново. Тук някъде стои тънката културна граница, осуetyаваща подобно случване. Отново трябва да припомним липсата на смехова условност, гарантираща фриволността и волнодумството на карнавалния живот, в който реалността е изграждана като „втори свят“ (Бахтин), както и отсъствието именно на тази своеобразна „двумирност“. Българинът е поставен

непрекъснато в своя обърнат свят, той няма своя нормална официалност. Неговата официалност е неофициалността на света, в който живее, затова и един много специфичен семиотичен ключ се задейства в тази ситуация, за да стане тя възможна – „*Аз по български се кръщавам,...*“. В случая не са необходими представите на карнавалността – просто *заговорваш на своя език* и той гарантира преобръщането на света, напускането на официалността.

В своите диарбекирски „живелища“ поп Минчо не спира дотук, тъй като не само той е „кръщаван“, но и кръщава.

„Чарккююската ходжа иска да се кръщава да стане християнин.“ (с. 609). Както приемането на исляма от поп Минчо, така и искреното покръстване на ходжата е невъзможно. Именно искреното, защото се случва в същия свят и със същите средства: „Като ще станеш християнин, верува ли в Христа?“ „Верувам Христа и инджилямю.“ „Отречаш ли се от Мохамеда и Корана му?“ „Отричам се.“ „*Пикуваш ли на Мохамеда и стъпваш ли на Корана му?*“ „Пикувам на Мохамеда и стъпвам на Корана му.“ „Хайде събличай се, ходжа.“ (с. 611).

Че светото тайнство *кръщение* не се е случило няма спор, тъй като посредникът в „духовното раждане“ (С. Булгаков) е словото Божие, а в посочения епизод то отсъства. Духовност не би могла да се роди от страха (ще дойдат русите) и слепия интерес, от принудата. Видно е, че целият обреден комплекс е с подменена обосновка, преобрънатата ритуална и езикова база, за да се стигне до последното обобщение в тази част: „Гдето ни мъчиха, блъскаха, догде ни докарат до тук, в Диарбекир, то не било за друго, но да им кръщаваме ходжите и от сега натътък не знам какво ще минува през главите ни.“ (с. 611).

В своеобразна градация е последната кръщавка във „Видрица“. Първо поп Минчо бе „кръщаван“ в исляма, после той „кръсти“ ходжа в Диарбекир, за да дойде епизодът „голям събор. 19 май 1878 год., петък“ След всеобщия гуляй, всеобщата кръщавка: „Не остана човек днес да го не окъпах в реката.“ Сякаш е задължително новото всеобщо кръщение за новите (новоосвободените) хора, въпреки че те са старите вековни страдалци, доказали своята духовна принадлежност. Може би нещо друго духовно се ражда в този момент, белязано от силни езически жестове, поскривано и потискано, по-народно: „Гайди засвириха: песни, игра, радости, най-подир направиха едно голямо хоро, накараха мене да го вода и аз не можох да изляза от хатъра им, хванах се та поиграх.“ (с. 643).

Да си представим картината – всеобщи игри и песни, които църквата някога заклейми като „бесовски“, а най-отпред на хорото се развява рясото на местния поп! Не би трябвало много да придиряме на поп Минчо, тъй като този „край“ е в унисон на цялостния дух на „Видрица“.

Другият обредно-ритуален комплекс, представен във „Видрица“ е арменската „беззаконна сватба“, която с пълнотата си дава възможност да се развихри поп-Минчовата сказителска стихия. Сватбата, представена в ритуалната структурност на християнския обред, но обвита в „беззаконното“ було на народното слово, дава добра възможност да се очертаят *действащите културни опозиции*. Беззаконността на сватбата е не-

оспорима от гледна точка на църковните предписания за кръвното родство: „Баба Хампа ми каза, че те са арменци, но техния владика *не им позволява да се венчаят, защото са от петтях гъбека по кръв роднина*, та прибягнаха при Матран Яковос да ги венчей.“ (с. 517). Според С. Булгаков („Православието“)⁸, „В бракосъчетанието, което се извършва „в името на Христа и на църквата“, се полагат основите на *малка домашна църква*, каквато се явява семейството.“ (к.м. – В.Б.) Това предполага строгата регламентираност при осъществяване на брачно-то тайнство. Поп Минчо успява в ритуалната обвивка на строгите предписания да покаже в малък план онова, което разгръща на стотиците страници на „Видрица“. Ако принципите на свободната интуитивност на сказа се засрещнат с регламентите на „книгата“, с условностите на писания текст, то волнодумството и многообразието се засрещат с регламентите на брачния ритуал – и в двата случая схемата е преодоляна. Девет са частите ѝ, маркирани от поп Минчо: 1. „*Без епитрахил* прикадих, свещи си бяха запалили. *Това е вместо „благословен Бог.“*“ (с. 517). Оттук свещенодействието е възможно заради обредната травестийна непълноценност („без епитрахил“). Ключът към словесното преобръщане на ритуала отново е езикът, чуждостта му. Поп Минчо не пропуска възможността да се възползва. Вместо светостта на тайнството тук стои популярният народен модел на глупостта: „...но беззаконни сте дошли и беззаконни ви изпровождам, да ви тегли греха, който ви оскуба и премъдри като магаре и магарица мокри под плет“; 2. „Ето и молитвата.“ Псевдомолитвата е нова възможност не само за изграждане на ритуална антитеза, но и за разказване на комична случка във вид на песен: „Тръгнала и Андровица Шишова да отива в Митиризово да продава мури и джигери. [...] Отгде се взе кучка бесница, та е изяла мури и джигери. Кога се Андровица от сън събуди, викнала, та е заплакала: „Олеле варе, бре варе...“ (с. 518); 3. „Апостола“: Ритуалът във всичките си части е многоспектърен сбор от „народни умотворения“, разбира се, всички от регистъра на веселото и закачливото, без претенции за ритуална тежест. Така вместо „Апостола“ поп Минчо реди: „Дилив, дилив гайдичка, къде и наша Найдичка, под миша корийка, дренките капят, мишките зобят...“ и т. н. Завършекът с „Алилуйя-а...“ като за срещане на „високото“ и „низкото“ само подсилва пародийният характер на ситуацията; 4. „Кога се тургат венчилата.“ Ефекта на текста, който следва, най-добре ще усетим, ако си представим строгата тържественост на църковното песнопение. Облечени в сериозност думите звучат повече от укорително: „Хачедур беззаконен доде, беззаконно та изпровождан. И ти, Саро, беззаконна си и беззаконна те изпровождам, погрешката нека бъде на парите ви.“; 5. „Евангелие.“ Най-силният пародийен жест е може би в тази част, поради особената значимост на евангелските текстове. Въпреки че в ритуала е вписана приказка, която може да се разбира като ретранслация на демитологизиран сюжет, силата на смешното

⁸ Пак там.

не отслабва: „Ела да ядем. Какво да ядем? – Пачи крак. Къде пачи крак? – Лисицата го грабна. Къде лисицата? Из пътче клъцна. – поэтапността на въпроси и отговори продължава до логичния край – [...] Къде камък? – Слънце го пукна. Къде слънце? – Зад гора зайде.“ (с. 518). И в тази част поп Минчо държи на зрително-акустичната ситуативност, подсилваща сказовите механизми. „Ектения (провлачено пеене, – б. м., В. Б.), я есвац: „Беззаконно додоха Хачедур и Сара – и беззаконно ги изпращам, амин“. Поради спецификата на този разказ – преобърнат ритуал – поради много силната му зрителна страна в жанровите си параметри той максимално се сближава с драматичното. Като прибавим към това разнородните текстове-заместители, се получава причудлива синкретична смес; 6. „Сега целуват венчилата и аз пея заедно с х. п. Димитра“. Спецификата на църковното песнопение – много силна страна в ритуала – задължава поп Минчо външно да го уподобява, тоест да пее. Вече посочихме, че включването на текстове от друг културен ред гарантира пародийността, а по-силните ѝ контури се определят от естествената смеховост на тези текстове. Оттук не е трудно да разберем логиката на интуитивния им подбор – осмиват се неразбиращите арменци. Когато „целуват венчилата“, нещата стават по-различни не само заради това, че следва най-дългата песенна част от ритуала, а и заради това, че изпълнената песен има друга жанровост: „Два се змея бият горе в планината, горе в планината, между два облака. Ах текнали са две реки кървави, края им беше долу в Цариграда, долу в Цариграда, до тъмна тъмница. В тъмница лежи герой добър юнак, над глава му седи пиле соколово. Той си снага кърви, та си пиле храни, бистри сълзи рони, та си пиле пои...“ (с. 518). Не е проблем на анализа да определя типологичността на песента с голяма фолклорно-научна стриктност. Видното обаче трябва да споменем. Песента е от разряда на традиционно определяните като юнашки, с явни митологични ретроспекции както в сюжетността, така и в образността. Подобна песен един диарбекирски заточеник би изпълнил с цялата дълбочина на чувствата, които е в състояние да внуши тя. Любопитно е, че е включена в ритуал, които в стойностите си е максимално близък на карнавален маскарад, пародиращ участниците. На тази основа можем да разгледаме и разберем в каква културна опозиция стоят църковно-обредният и народно-обредният дискурс. В разглежданата ситуация поп Минчо тенденциозно смесва техни части, за да изгради пародийния ѝ план, но неволно сам се е превърнал в подобна смесица, назовавайки се *поп Минчо войвода*. Последното той не може да усети, тъй като е гротесков мини образ на глобалния български живот, а това са неговите принципи. Последните три части на ритуала са в неговата обща логика и не предлагат нещо по-различно. „Думба-лумба шикалка, няма сватба никаква“ е поп-Минчовия край, а „Есвац урниер“ („Бог да ви благослови“) е краят за арменците.

Още една теза може да се изкаже по повод на арменската сватба, макар и да звучи провокативно. Целият обред се случва в смисъла на българското „Питай арменския поп“ – явната идея е, че няма да полу-

чиш отговор. Едва ли поп Минчо съзнателно се е поддал на уловката на този устойчив израз, но че в действителност е изиграл подобен (за арменците) спор няма. Явно заиграването е около това – едните (българите) питат арменския поп и не получават отговор, другите (арменците) ги жени българския поп и това не се случва.

Любопитно е че това не е единствената сватба, на която присъства поп Минчо, както и че следващата много прилича на първата. Приликата е, че отново трябва да се венчават инородни („сириени миллети“), а беззаконието или неприемливостта е във възрастта на сгодяваните. Двата сватбени ритуала, представени от поп Минчо взаимно се допълват: първият е пълноценна изява по отношение *на словото*; вторият е изява *в действията*. Разбира се, беззаконието изважда на показ особените черти на ритуала, които официалността е потулила или маскирала.

След обилно хранене и пиене („Аз се напих и наядох като на годееж и я извърших като куче на нива, че да видим где ще му излезе края.“ – с. 586) следва същинската част на ритуалното действие, озаглавено от поп Минчо „Законна венчилка“. Ако първата сватба е почвата, върху която поклъва словесната волеизява на попа, то втората е пълноценна волеизява на действията:

„Гъовето доде вкъщи, та ме вика, та ме вика: „Хайди баба Минчо, калк (стани).“ „Ето ставам, чакай да взема кетапа.“ Гъовето Якуп ефенди, като видя, че кетапа чепат, хукна навън, но догде да прекрачи прага, аз го съборих вън, на камъните, хъ сега венчава се раб божи Якуп със сурвицата по дирника.“ [...] „И като си отишол, та си казал венчилката по дъртия пърделник, г-жа Ева се не видяла вече вкъщи.“ (с. 587).

Трябва да отбележим, че поп Минчо не само не се противи, но е и активната страна в преобърнатите ритуали. Въпреки че те поначало са беззаконни, той активно импонира на това беззаконие или дообръща ритуала. Успешно се вписва в популярната народна маска на порочния *хранещ се и пиещ поп*, подчинил религиозната святост на чисто физиологичните си нужди. Това е удобен повод да влезем „в тона“ на Бахтин, за да открием „образи, освобождаващи словото“, „пиршествен дух“ или „свободна игра със свещеното“, демонстриране на „човешка материално-телесна сила“, „победа над света“ или смъртта, но бихме подменили основната задача на анализа.

За нас са по-любопитни генеративните принципи на сказителството, отключващи тока на особена словесна мяра, а не толкова заявената свобода на личността и подстъпите към това освобождаване.