

Към генеалогия на сецесиона: диалогът „Угасна слънце“ – „Хаджи Димитър“: ерос и хтонос

Пламен Антоу

Амбицията на този текст е да проследи отблизо начина, по който Яворов наследява и трансформира онази много характерна Ботева *природно-космическа* визия за смъртта, която изграждат стихотворения като „До моето първо либе“, „На прощаване“, „Обесването на Васил Левски“, но най-вече „Хаджи Димитър“.

Но още по-важната ни цел е да изследваме как процесът на това унаследяване-разрив се включва в едри социокултурни и естетически контексти, как зависи от тях и ги проявява. Близкият сравнителен прочит на две представителни творби – отвъд собствената си атрактивност – е повод да се види как в параметрите на един общ архетипен модел, пораждащ изначалния идентитет на явленията, се очертават ред коренни изменения в естетическото съзнание, отвеждащи едновременно *навътре* и *назад*. Процесите ще бъдат изследвани чрез напрежението и взаимодействието между митическия универсализъм, от една страна, и актуалната конкретика на историята, от друга; чрез самополагането на Аза в констелации като Природа – култура, „външно“ – ментално, физично – метафизично, съзнание – инфрасъзнание... И не на последно място ще ни интересува един специфичен проблем – спекулативната употреба на дълбинните митически потенции, канализирането им в посока към аутомитологичното.*

* Текстът е част от по-обемно изследване на митологичната памет и аутомитологичните потенции на двата поетически модела – Ботевиият и Яворовият. (Вж. също: Антоу, Пл. Христо Ботев – митичната памет на литературата. Модели. – В: Да отгледаш смисъла. Сборник в чест на Радосвет Коларов. С., 2004, с. 233–243; и: Антоу, Пл. Мит и жанр. От хайдушки копнения към безсъници. – В: Литературни култури и социални митове. Сборник в чест на 60-годишнината на доц. Михаил Неделчев. Том 2. С., 2005, с. 59–70).

Интродукция: сецесион и природа

Тук ще изпреварим събитията с едно необходимо терминологично пояснение, отнасящо се до предпочитанието ни към термина **сецесион** в контекста на цялостната релативизация между различните понятия с по-тясно или по-широко съдържание, обозначаващи процесите в европейското изкуство и култура на границата между XIX и XX век (1895–1912 г.).

Ако в крайна сметка, след известни колебания, свеждайки основните „фаворити“ до два, предпочетохме „сецесион“ (лат. *оттегляне, отдръпване*) пред „декаданс“ (лат. *упадък*), една от причините за това е твърде широкото значение на втория термин, излизащо далеч извън смисловите параметри, очертани от едно ключово за нас понятие – Природата. И обратно – именно съсредоточеността на сецесионното около идеята за природа го прави функционално с оглед на тук разгръщаната теза.

От друга страна обаче, определено не ни задоволява и тясната, строго естетическата семантика на сецесионното, насочващо към специфични явления в изкуството на виенското краевековие, които терминът в най-пряк смисъл обозначава – явления, свързани основно с изявите на групата художници около Г. Климт и тяхното влияние върху някои поети, представителни за този период (сп. „*Ver Sacrum*“).

Може да се каже, че тук използваме термина сецесион, като разтваряме неговата семантика в посока към *декадентското*, но не изобщо, а в един специфичен аспект, отнасящ се до антитезата „култура – природа“ (декадентското като упадък на културата и в крайна сметка като регрес от култура към природа). Именно на това основание – т.е. в общото си регресивно значение – се релативизират сецесионно и декадентско, постигат смислова обвързаност, която според нас единствена може адекватно да обозначи някои специфични явления в българския модернизъм след 1905–06 г., причислявани обикновено към общото понятие символизъм (което смятаме за неспособно да ги изрази най-малко поради чисто „технически“ си смисъл).

С оглед на това, съдържанието, което тук влагаме в понятието „сецесион“, се базира на някои основни пункта. На първо място, то носи в себе си представата за демонстративен отказ от миметизъм, от един „външен“ реализъм и неговата замяна с крайна *интраментализация* като форма на феноменологичен солипсизъм. В тази връзка отбелязваме другата съществена отлика между примордиалния виенски сецесион и нашата употреба на понятието. Докато виенският сецесион се задоволява да *интериоризира* природата, т.е. да я култивира, естетизира, стилизира и орнаментализира, тук ние говорим за *интраментализацията* като начин за достигане до нея, за раз-криването, про-явяването ѝ *вътре* в Аза. Интраментализацията означава болезнен психологизъм, нерядко прекаращ границите на психопатичното. *Сецесията* в използвания термин – неговото етимологично ядро – мислим тук не в тясно поетологически смисъл, като „отдръпване“ от академизма, каквото означава тя за автентичния австрийски сецесион, или от традиционния,

миметичния и социално ангажиран тип реалистично изкуство, каквито са българските реалности на прехода между двата века. В понятието *сецесия* влагаме подчертано психологически, а оттам и общокултурен смисъл – спазматичен гърч на радикално, доведено до край „отдръпване“ от европейската хуманистична традиция в посока към един дълбинен природен атавизет. Оттегляне, което води едновременно навътре-и-назад – оттегляне от актуалното, социално-политическото, „бренното“ (по израза на Пенчо Славейков) и „потъване“ *навътре* в Аза, в неговата „душа“, в съзнанието, или по-точно в инфрасъзнанието му като процес, отвеждащ *назад* в едни атавистични, пред-културни и пред-индивидуални мисловни пластове, където властва с пълната си мощ Природата. Една атавистична, жестока природа, чието съдържание далеч не се изчерпва просто с интереса към растителния и зооморфен орнамент, към лилията и лотоса, към плавните извивки на лебедовата шия и змията или с техните геометрични стилизации в издължената и вълнообразната линия, възникнали впоследствие.

И така, сецесионното за нас обозначава преди всичко регрес по направлението „култура – природа“, съпътстващ процеса на интраментализация и същностно изоморфен на него, при което то, сецесионното (такова, каквото е в непосредствения си вид, т.е. във Виена около 1900 г.), се разтваря към декадентското, доколкото природата тук е разбрана не просто като стилизиран орнамент, а като разбуждане на една атавистична стихия вътре-в-Аза.

Тъкмо в този смисъл сецесионното спонтанно се докосва до *половото*, както го мислят представителни за епохата автори като Вайнингер и Фройд (а по-късно и Юнг като създател на цялостна оперативна призма, концептуализираща и ретроспективно обясняваща явленията). В частност, именно като съдържаща в себе си този *полов* смисъл е важна за нас една от основните характерни черти на сецесионната поетика – ролята на *водата* и водната образност в нея, на флуидното изобщо. Образност, функционална не просто с орнаменталния си наглед, а в символичната си обвързаност с *женското* като атавистична природна стихия, като анти-култура.

I. Хтоничният хронотоп

1.

Смъртта е същинският телос, вътрешното основание и крайната цел на Ботевия героичен модел на света и човешкото битие. Тя е естествена кулминация на този модел – сублимният жест, който го завършва и осъществява. Ботевото пространство на смъртта е отвъдсоциално. В своята двумоделност, бленувана или реална, смъртта е неизменно поместена сред абсолютната природа, разиграва се в едно сублимно, монументализирано и сакрализирано пространство, посред величествените декори на една

огромна, природна и космическа сцена – единствената, която може да побере нейното величие и трагизъм.

Най-категорично тази сценография на смъртта е композирана в „До моето първо либе“ и „Обесването на Васил Левски“ – творби, задаващи двата модуса на смъртта, с които борави Ботевата поезия. В първия случай тя е мечтана, онирично моделирана и отнасяща се непосредствено до лирическия Аз, абсолютно съвпаднал с Ботевия. Във втория случай тя е катастрофично реална, отнасяща се до Него, до героя. Цялата родна природа, абстрахирана и уедрена до мащабите на космичното, е завихрена в стихийен сюрреалистичен танц, напълно съответстващ на ониричния модус на поместеното в нея събитие („До моето...“) или на безпощадната му реалност („Обесването...“): там „стене гора и шума“, „пее гората“, „земя гърми и тъгне“, там „ечат бури вековни“, „буря кърши клонове“, „зинали са страшни долове“, там е „се с кърви облено“; там „зимата пее своята зла песен“, вихри свистят из полето, вият вълци, грачат гарвани, пищят жени и деца... Вписана в абсолютния център на това силно озвучено, екстатично и истерично пространство, самата смърт – силата, която го е привела в движение, която е взривила световния порядък – е неочаквано статизирана в извънмерния си монументализъм („Обесването...“) или пък излъчва неочаквана успокоеност, умиротвореност, интимност: тя е „мила усмивка“, а „хладният гроб“ – „сладка почивка“ („До моето...“).

И в двете творби, както и в Ботевия модел на смъртта изобщо, извънредният съблимитет на събитието е подчертан чрез деиктизма „Там“ (главната буква сигнализира този съблимитет) – деиктизъм, който го отделя от профанния свят на човешкото и социалното, помествайки го в един абсолютен природно-космически хронотоп, в който обаче космическият порядък е тотално взривен, разпаднал се, трансформиран в хаос. Възторжено бленувана или трагично реална, смъртта е трансгресивно състояние, в чийто модус светът на човешкото, на социалното и историческото, се е трансформирал в отвъдчовешки; човешките състояния (любов, скръб, страдание, омраза) или са изгубили своята валидност (любовта в „До моето първо либе“), или – в повечето случаи – са се монументализирали в природни стихии, съпадайки с поместващия ги декор.

Този декор – пространственият модел на смъртта у Ботев – носи всички характеристики на митическия образ на света – биполярно разполовен и антитетично конструиран. Но това е един катастрофирал антитетизъм, чийто смисъл, както подобава на митомисленето, е тъкмо в пълната релативизация между полюсите. Налице е силна пропускливост между паралелно съществуващите и оглеждащи се едно в друго полета на природното и социалното: природата е анимизирана, а човешките състояния – монументализирани и космизирани. Границите в модела като цяло са нестабилни, светът на човешкото е с множество входи към паралелния антисвят на дивото и хтоничното, протича свободен обмен между живот и смърт, отсамно и отвъдно, горно и долно; между тях сноват множество фигури-медиатори – гарвани, орли, соколи, вълци, самодиви...

Деиктизмът „Там“, който обозначава абсолютното пространство на смъртта у Ботев, обема в себе си цялата българска природа, цялата идея за Българското, проектирана върху една хоризонтално и вертикално разгръщаща се координатна система. От една страна, „Там – това е полето, равнинно положеният свят на *социалното*, на *полицното* и *политическото* (в пълния, включително и етимологичния смисъл на понятието: „Там близо край град София...“). Това е мястото, където се разиграва една „друга“, чужда, соматично *реална* и *исторически маркирана* гибел – тази на „Той“, на героя, на която поетовият Аз е само свидетел: „Там близо край град София стърчи, аз видях...“. (Именно това прави стихотворението „Обесването на Васил Левски“ принципно неинтересно за нас отгук насетне; то остава встрани от изследвания сюжет за персоналните и автомитогенни проекции на смъртта у Ботев.) От друга страна, в „До моето първо либе“, което пряко се отнася до интересувашата ни проблематика, деиктизмът обозначава абсолютното пространство на една свръхекстатична Природа, разположена отвъд социалното и историческото – пространството на планината и пустинята, където единствено може да се състои идеалната, съвършената, *възторжено бленуваната* собствена смърт на Аза („Там... там буря кърши клонове, а сабля ги свива на венец...“). Дистанцираният свидетелски изказ и хладната описателност са заменени с визионерски патос, чиято задъхана експресия почти минава в сферата на алогичното и нечленоразделното, на бленуването и халюцинацията (многогочия, повторения).

По този начин в модела се очертава една вертикална *пространствена антитеза*: „Балкан/планина/гора“ от една страна, срещу „поле“ от друга. Освен „външни“, топографски, антитезата има и *ценностни* измерения. Докато „лошата“ смърт, реална и трагична, е ситуирана в полето, в едно пространство, което моделът на друго място недвусмислено ще обозначи като профанно, социално, трудово и рабско („Хаджи Димитър“), то „идеалната“, красивата и визионерски антиципирана от Аза смърт се разиграва в сакрализираното пространство на Балкана, сред дивото и пустинното.

Може би е важно да се добави, че самото това съблочно пространство е вътре в себе си вертикализирано, детерминирано е от опозицията „връх – низ“, която по принцип е характерна тъкмо за митическия строеж на света, разтеглено е по оста между върха и бездната, между „там на Балкана“ и „там, де [...] зинали са страшни долове“. Цялата тази монументална природа, маркираща сценографията на *идеалната*, перфектната смърт у Ботев, е метафизично компресирана в едно соматично цяло. В своя гротесков, митично-епически гигантизъм мъртвото тяло на героя в „На прощаване“ – в един ониричен, изцяло визионерски план – е съвпаднало със самата природа, простряно е по цялата амплитуда на нейния свръхзначен ландшафт:

...бяло ми месо по скали,
по скали и по орляци,
черни ми кърви в земята,
в земята, майко, черната...

Така мъртвото тяло на героя се е оказало метонимия на цялото родно пространство, точката, в която неговите полюси се срещат и съвпадат. То е абсорбирано от самия двуполносно конструиран топос на смъртта, разположен между абсолютния максимум и абсолютния минимум, между анода на високото/бялото/твърдото (скалата) и катода на ниското/черното/мекото (земята).

Но още по-важно е да се отбележи, че тази пространствена антитеза скрито съдържа ред допълнителни значения, които модифицират митическото – хтонично към историческото. „Природният“ ландшафт предполага една специфична ценностна натовареност, при което „високото“ и „ниското“ отпращат едновременно към универсалните категории на мита (соларно – хтонично), но и към ред конкретни, исторически детерминирани антитези (героично – робското, полет – падение). Т.е., отявлено митическият модел е импрегниран с актуално *политическо* – и морално – съдържание. Така например в горещитирания образ от „На прощаване“ присъства, скрита в топографията, и фигурата на орела („орляци“). Но тук, както донякъде и в „Хаджи Димитър“, тя е с разколебана, амбивалентна семантика. Цялостният контекст на появата ѝ несъмнено я характеризира като типичния за митомодела хтоничен персонаж, предвестник на смъртта и медиатор между горния и долния свят. Но заедно с това тя се е сдобила с една нова, позитивна *хералдическа* семантика, гравитираща към „високото“, ураническото и свързана с героичното, волното, господарското – семантика, присъща на модерния, историческия тип мислене и несъмнено олитературена от романтизма. По аналогичен начин „черната“ земя – другият член на антитезата – в „Хаджи Димитър“ ще се сдобие с пределно конкретното си *политическо* (т.е. модерно) означение – „рабска“.

Целият този модел на смъртта постига изчистения си вид в баладата „Хаджи Димитър“, която е не само негов синтез, но и максимална реализация на вътрешната му целеположеност. Именно тук се реализира, *сбъдва се* онази идеална смърт-усмивка посред едно монументално Тампространство, която Ботевият лирически герой мечтае за себе си и към която неистово се стреми.

Баладата кулминира и завършва Ботевата представа за идеалната смърт, което значи – и Ботевия автомитогенен модел изобщо.

Тук е постигнато съвършеното проникване на историческо и митическо, на конкретно и универсално, при което историческият пласт е силно редуциран, сведен е до номиналното (Хаджи Димитър, Караджата), за да съвпадне с един универсален архетип, който да го легитимира – архетипа за умиращия герой (нека засега се задоволим с тази най-обща формулировка).

(Същият принцип е валиден и за „Обесването на Васил Левски“, но с някои съществени отлики. По-горе се спряхме на релацията *субект – обект на лирическия изказ*, изтъквайки следващата от това замяна на възторга с трагизъм, на визионерския патос с констативен и като цяло – загубата на перформативния дискурс, характерен за Ботевия автомат, към който последното стихотворение на поета, поради всичките тези обстоятелства, очевидно не принадлежи. Към това ще добавим тук и факта, че номиналният пласт на историческото в „Обесването...“ включва не само името на героя, но и свързважни топоними като София и България, принадлежащи към зоната на *политическото*, които ще се окажат ключови за бъдещия модерен егатаизъм; би могло да се каже, че те го антиципират и задават. Т.е., профетичните – и в някакъв смисъл *перформативни* – потенци на стихотворението са значещо пренесени от сферите на персоналното, на автобиографичното и автоматологичното, какъвто е случаят с „Хаджи Димитър“, в сферите на националното, политическото, държавно-административното. На практика стихотворението оптимистично антиципира бъдещата свободна българска държавност и нейната престолнина. Всичко това в параметрите на самото стихотворение, на равнището на собствената му структурност и с оглед пряко интересувания ни проблем, засилва максимално публичния характер на героевата смърт – тя е не само *социален*, но и *национален* феномен. Което, от друга страна, ѝ придава онзи извънреден, апокалиптичен трагизъм, който може да бъде изразен тъкмо чрез универсалния език на мита, чрез вписване в архетипната ситуация, за да бъдат експлоатирани нейните потенци.)

В „Хаджи Димитър“ смъртта на героя, въпреки номиналната му идентификация, е положена в един съвършено неисторически, универсален хронотоп, който носи всички белези на митомодела – вертикализиран, ориентиран по оста „връх – низ“ в пространствен аспект и кръгово-цикличесен във времевия. И в двата си компонента той е доминиран от един образ, който до голяма степен моделира неговата специфика – образа на **слънцето**. Образ, който не само поражда основната структурираща антитеза в стихотворението „ден – нощ“, но, както предстои да видим, има непосредствено отношение и към пространствената амплитуда „горе – долу“.

Именно слънцето е ключовият образ, чрез който ще влезем в интересувания ни интертекстуален сюжет „Хаджи Димитър“ – „Угасна слънце“. Впрочем, този ключ е избран не от нас, а от самия Яворов – истинският конструктор на интертекста.

2.

Стихотворението „Угасна слънце“ отдавна се чете в перспективата на Ботевия героичен модел на смъртта, върхово постигнат в „Хаджи Димитър“. Литературната наука вече е аксиоматизирала тезата на Цанко

Младенов, че то е „сериозна“ пародия на Ботевата балада¹ – този най-мощен текст в националния митопоезис.

Тази пародийност преди всичко е проявена на равнището на време-пространствения модел, конструиран и в двете творби чрез специфичното място и ролята на слънцето. Функцията му, макар и централна в структурата на стихотворението, е подложена на същностни *негативни трансформации*.

Баладичното пространство на смъртта в „Хаджи Димитър“ е ситуирано в един монументален природно-космически хронотоп, доминиран от образа на **зализващото и отново изгряващо слънце** и до голяма степен конструиран чрез него – именно слънцето е, което задава триделната структура на баладата „ден – нощ – ден“. Тъкмо онова финално „Но съмна вече!“, чийто дълбинен смисъл модернистът Пенчо Славейков не е успял да прозре, постига митическия – кръгово-цикличен – характер на модела у Ботев, отвореността му към един следващ космически и жизнен цикъл, при което краят е уроборосно съвпаднал с едно ново начало. Втората дневна картина, която поантира творбата, разкрива *соларната* същност на модела като цяло: чрез нея хтоносът на нощта е преодолян. Отвореността на кръгово-цикличния модел на баладата към дневното и соларното обозначава онзи първичен *оптимизъм*, който характеризира митическия – и *народен* – светоглед. Светоглед, в чиито параметри крайната победа никога не принадлежи на смъртта. Прочетен през фундаменталния космогоничен сюжет за борбата между мрака и светлината, между хтонично и ураническо, триделната структура на творбата е с определено *мажорно* звучене.

В този аспект моделът у Яворов е драстично преобърнат. Ботевият трифазов преход „ден – нощ – ден“ в „Угасна слънце“ е редуциран в трагичната необратимост „ден – нощ“. Кръговостта е елиминирана, моделът е устремен към минусова окончателност, при което се задействат комплекс скрити паралелни травестии: от ден към нощ, от здрач към мрак, от планинско към равнинно, от озвученост към тишина, от движение към покой, от соматично към ментално, от реалност към халюцинация – травестии, съставляващи в крайна сметка екзистенциалния преход към абсолютната нощ на смъртта, положена в сферите на асоматичното, халюцинаторното, кошмарното.

Външно-соматичното в „Угасна слънце“ е пределно редуцирано и статизирано. В този план на *физичното* моделът е негативно зададен чрез поредица отрицателни състояния: „угасна..., няма я..., не ще..., примлъкна..., не ще...“; „лежа... и няма“; „неподвижен и мълчи“. Тази абсолютна

¹ Mladenov, C. *Pejo K. Javorov (1878–1914), a „bolgar Ady“*. – Heiikon (Vilagirodalmi figyelö), [Budapest], № 1, 1969, p. 136. Тезата на Ц. Младенов е инкорпорирана в българското ботевознание най-вече чрез бележките на М. Неделчев към последното пълно издание на Яворовите съчинения (т. 1, С., 1977, с. 472).

минусовост е ударно зададена още в началните стихове на творбата чрез струпуване на ред глаголни (но също прилагателни и съществителни) форми:

Угасна слънце, няма я луната,
в небо звезди не ще изгреят пак!
И аз лежа безсилен да се дигна
изпод надвисналия леден мрак.

По този начин, като целенасочено игнорира *физичното*, ситуацията се оказва принципно *метафизична*, лишена от телесност и реалност. Бидейки една разгърната метафора, тя очертава по-скоро *необратимото* пространство на смъртта като субективно психологическо усещане, отколкото *обратимото* на нощта като обективно природно състояние.

Пределно съгъстеният клаустрофобизъм гради впечатление по-скоро за лежане в **гроб**, отколкото в една нощна равнина.

Неформулирано пряко, внушението за това е интертекстуално моделирано чрез важен автоцитат. Материализирането, уплътняването на безплътното в образа „леден мрак“ е реципрочо на онова дематериализиране, опрозрачностяване на материалното, което е налице в образа „ледена стена“ от едноименното стихотворение. Антитетизмът на двете операции обаче парадоксално води към идентификация: прочетен през образа „ледена стена“, образът „леден мрак“ се сдобива с допълнителна семантика – **мрак-стена** и неговото производно (отново през „Ледена стена“) – **мрак-гроб**. Максимално вплътнен, мракът се е превърнал в *стена*, в *гробница*, сред която е зазидан героят. По този начин както в соларния модел на „Хаджи Димитър“ чрез *побеждаващото слънце* амплитудата на високото се отмества над пространствения максимум на Балкана, така в „Угасна слънце“ чрез *отсъстващото слънце* (отсъстващо и в двете си качества – като *топло* и *светло*: „леден мрак“) долната граница е отместена под пространствения минимум на равнинното. В перспективата на зададената от първообраза вертикална проекция, ориентирана по оста „връх – низ“, пространството в „Угасна слънце“ е съвършено снижено, придобило е дори не нулева, а *отрицателна, минусова* стойност. То е *rag excellence гробно*, т.е. подземно, хтонично, infernalно.

Това преобръщане е съпроводено от един важен процес на инвалидизиране на колективните, общностно функционални и в този смисъл *исторически* характеристики. Пространственият модел изгубва аксиологическата си означеност: Ботевата („рабска“) *земя-територия* у Яворов е метаморфозирала в (гробна) *земя-пръст*.

И така, образът на слънцето се оказва посвоему централен при изграждането на времепространствения модел в двете творби, а оттам в значителна степен определя и техните ценностни характеристики. Но във всяка от тях той функционира по твърде различен начин.

В „Хаджи Димитър“ залязващото и отново изгряващо слънце задава *соларната* специфика на хронотопа, поради което могат да му бъдат

приписани изцяло *позитивни* знакови функции. В темпорален план то произвежда дълбинно *оптимистичния* митически модел в баладата. Чрез слънцето се гарантира неговата кръгово-отворена структура „ден – нощ – ден“, където дневното/соларното заскобява нощното/хтоничното и го преодолява. В пространствен план слънцето бележи не само зенита на вертикално проектирания модел, но и един *аксиологически* максимум. Именно под знака на слънцето се намира зоната на героичното изобщо, която в своите човешки и исторически измерения е разположена „там на Балкана“, но в кулминационния момент на баладата се издига *отвд, над* Балкана. В устрема си към максимална вертикализация на модела чрез акта на *летене* фабулното действие се прелокализира от земното в небесното, ураническото. Т.е., осъществява се преход от един природен, но все пак *човешки и исторически маркиран* героичен максимум – на Балкана – към един друг, *абсолютен космически максимум* – на слънцето. Разтягайки вертикалния пространствен модел *над* Балкана, слънцето е поело и част от неговата „висока“ аксиология, участва в изграждането на общата *героична* патетика на творбата. В този план на героичното фигурите на орлицата и сокола „юнашка птица“ се явяват негови семантични корелати. Соларизацията е толкова мощна, че в общото емоционално звучене на баладата е потисната и дори изличена хтоничната същност на митическите „двтерогонисти“ в нея – вълкът, орлицата/соколът, самодивите; те функционират като знаци от сферата на героичното, високото, ураническото. (Впрочем, подобен синкретизъм не е непознато явление за митическото моделиране на света, каквото е в пълна мяра това на баладата.)

В Яворовото стихотворение слънцето също е знаково доминиращ образ, само че то доминира по един сложен, преобърнат наопаки начин – чрез драстичното си отсъствие. Именно началната анти-позиционираност на образа задава „отрицателния“, хтоничния модус на цялата творба. От друга страна, собственият статус на слънцето е преобърнат – то е само знак на субективното състояние на героя. Пределно интернализирана фигура, то вече не е част от една първична космическа хармония, превърнало се е в елемент от микрокосмоса и неговата (модерна) дисхармония.

3.

Този, зададен от формулата „сериозна, трагическа пародия“ (Ц. Младенов), прочит на „Угасна слънце“ през „Хаджи Димитър“ моделира една антитетично напрегната релация между двете творби, която е твърде удобна да генерира ред привлекателни симетрии в националния митопоезис. Вярна в едрия си смисъл, тя обаче се оказва проблематизирана при един по-прецизен, взрян в детайлите прочит.

Високата позиционираност на хронотопа в „Хаджи Димитър“ се оказва амбивалентна, а образът на слънцето – с разколебана семантика. Като самопонятен идентификатор на *дневното*, в трифазовия модел на ба-

ладата слънцето маркира началната и крайната позиция. В пространствен аспект негов корелат е Балканът („там на Балкана“ в първата дневна картина, „и на Балкана“ във втората). Още в началната ситуация обаче позитивната означеност на дневното/балканското е силно разколебана – това е хронотопът на една соматична реалност, наситена с болка и страдание (ред *отрицателни конотации*, изразени чрез понятия като „кърви“/„рана“, „пъшка“, „очи темнеят, глава се люшка, уста проклинат...“). Самото слънце е „сърдито“, а маркираното чрез него пространство – *рабско* („Грей и ти, слънце, в таз рабска земя!“). Именно чрез съседството на образите „слънцето спряно сърдито пече“ и „жътварка пее нейде в полето“ в третия куплет се осъществява значещ преход от Балкана към полето, от героичното към робското, от мъжкото към женското (юнак – жътварка) и в крайна сметка от аксиологически високото към ниското. Пространството, което слънцето обозначава, е **отрицателно**, „лошо“ – слънцето по-скоро „пече“, отколкото „грее“, а дори когато грее, то грее над една земя, която е пределно *ниска* и в топографските си измерения („поле“), и в символно-аксиологическите („рабска“). И ако в първата дневна картина все пак е налице известна двойственост в аксиологическия статут на слънцето, изградена чрез колебанието между соларно и хтонично, между стоплящото („грее“ – 4-ти куплет) и изгарящото („пече“ – 3-ти куплет), то процесът на **хтонизиране на слънцето** достига своя предел във втората дневна картина, в последния стих на баладата, където удвоеното „пече ли – пече“ в контекста на безкрайното страдание на умиращия герой гради представа за един митично-фолклорен хтонос, за ад.

Така чрез доминантния, конструктивен за модела образ на слънцето, базовата митическа антитеза „ден – нощ“ в „Хаджи Димитър“ е преобърнатата наопаки, при което се генерира комплекс *обратни ценностни конотации*. Дневното в началото и в края на творбата, означено чрез *слънцето*, се е оказало хтонизиращият хронотоп на болката, страданието, робството; то се стреми **надолу**, към ниското, равнинното и отвъд него – към инферналното. Това низходящо движение е очертано чрез категоричен *антиклимакс*. Докато в самото начало на първата дневна картина пространството е в своя топографски и идеологически максимум – „Там на Балкана“, – в края ѝ то е мутирало в топографски нулевото, но идеологически негативно пространство на *полето* (ниско, трудово, битово, „женско“ и – рабско). Втората дневна картина (последният куплет) резюмира в съгъстен вид първата. Но тя само привидно възхожда към началната висока позиция („И на Балкана...“), защото чрез поредица образи („кръвта му тече“, „лютата рана“ и особено мултиплицираното „пече ли – пече“) гради една ценностно **минусова** и несъмнено инфернална представа.

И в двете дневни картини соларното се характеризира със състояния като *соматичност, реалност, будност, съзнание*. Те рамкират една **нощна** картина, в която соларното е заменено от *лунарно* („Настане вечер – месец изгрее“) и където се поражда симетрично обрнат ред асоциации: *нереалност, халюцинативност, инфрасъзнание*. Нощната картина е

изцяло *фантазмена* и *трансцендентна*. Но най-забележителното е, че тази нощна картина парадоксално клони към ураничното, излъчва „високи“ позитивни конотации. В отличие от хтоничната „дневна“ картина, която я заскобява, тя е *светла, мажорна*; дори хтоничният персонаж на самодивата е дискретно серафизиран. Именно нощната картина разтяга художественото пространство на творбата **нагоре**, при което то постига апогея си – летенето на героя, издигането му **над**, включително и над онова „там на Балкана“, което бележи абсолютния максимум на дневното пространство.

Така у Ботев семиотиката на *дневно-соларното* и *нощно-хтоничното* е разменена. Реалното, соматичното, съзнаваното се е оказало в минусовото пространство на хтоноса, на страданието и в крайна сметка на смъртта, при което обаче хтоничното парадоксално ескалира тъкмо в отсъствието, в неидването и отлагането на една желана смърт-усмивка. Т.е., хтоничното е свързано не толкова със смъртта като еднократен акт, ситуиран в нощното, а с едно *безкрайно умиране*, разиграващо се през деня. Аксиологическият максимум, обратно, е регистриран тъкмо в халюцинираната нощна картина. Бидейки обърнатият анти-свят на отвъдното, тя е разположена обаче не в хтоноса, а в небесното, етерналното, където героят и неговият „Виргилий“ – самодивата – търсят „духът на Караджата“.

Очертава се една тотална травестия: нощното, подземното, хтоничното в „Хаджи Димитър“ е изтеглено в едно спиритуализирано пространство, принадлежащо на соларното и ураническото, а дневното, маркирано от слънцето, в последния стих на творбата е категорично хтонизирано.

По този начин обичайният митически оптимизъм в кръгово-цикличния модел на баладата „ден – нощ – ден“ се оказва радикално пресемантизиран; оказва се несъщ на ценностния модел „високо – ниско – високо“ (респ. „светло – тъмно – светло“, „добро – лошо – добро“). Композиционно-сюжетният преход от нощната към втората дневна картина обозначава *низхождане* от халюцинирано към реално, от спиритуално към соматично, от „високо“ към „ниско“, от небесно към земно, а в някаква степен и към подземно, към същински хтоничното, инферналното, доколкото втората дневна картина е пространство на безкрайното *умиране*, трагично непостигащо избавителния акт на *смъртта*.

Точно обратното, тази бленувана смърт-усмивка изглежда да е постигната в предхождащата нощна картина, където се разиграва една позната архетипна ситуация – мотивът за *временната смърт* на героя, която е еквивалентна на преход от соматично към ментално и от съзнателно към халюцинирано. Тук този мотив обаче бележи *ценностния максимум* в сюжета. Възвръщането към живота във втората дневна картина, към реалното, към телесното и съзнаваното, обратно, се оказва пределно трагичен акт, белязан от възвръщането на страдание. Мъченическото (хтоничното) е с тройно акцентувана процесуалност в последния, отпращащ *отвъд* художественото пространство на творбата стих – чрез началния съюз „и“, чрез „пак“ и чрез дублирането на глагола („и *слънце-*

то пак пече ли – пече“). В контекста на това нефинализирано в рамките на творбата умираше самата смърт – онзи „хладен гроб – сладка почивка“ – е желано, но непостижимо убежище, избавление от изпепеляващото „печене“ на едно хтонизирано слънце.

Така чрез негативната идентификация „ден = смърт“ моделът в „Хаджи Димитър“ се оказва ценностно затворен, конструиран по формулата „минус – плюс – минус“ (а не „плюс – минус – плюс“, както предполага „оптимистичният“ прочит, изпробван по-горе).

Тази „неоптимистична“ структурираност на Ботевия трифазов модел всъщност съвсем не е толкова неочаквана. В друго важно за нас стихотворение – „На прощаване“ – се открива аналогична, семантично тъждествена трифазова структура – мажорната визия за щастливото завръщане на героя („ако ли жив и здрав стигна до село“) е отречена чрез финалното „аз може млад да загина“, което буквално повтаря началното „че може млад да загина“.

4.

И така, слънцето в „Хаджи Димитър“ е същинският носител на хтоноса, който у Ботев е положен в дневното и соларното, в реалния природен ландшафт на „хайдшкия“ Балкан. Халюцинативното нощно пространство, обратно, постига максимално отгласване от него, спиритуализиране, извисяване.

В плана на реалната соматика *дневното* у Ботев произвежда ред хтонични конотации: слизване надолу, лежане, телесно, болка, огън (пек), самота, безизходност (включително и лишено от успокояващото убежище на смъртта).

Конотациите, които произвежда *нощното* в плана на ониричното, са с определено позитивна семантика: извисяване нагоре, полет, серафичност, успокоение, прохлада, някакъв вид социализация, макар и фантазмена (самодивите, търсенето на духа на Караджата).

В логиката на всичко това диалогът между Яворовия и Ботевия модел на смъртта се оказва твърде комплициран. През Ботев Яворов наследява един архаичен архетип – за **умиращия герой**. При това той не просто заема архетипната ситуация, а „дописва“ Ботевта балада в най-пряк, фабулен смисъл. „Угасна слънце“ продължава *низхождащия* пространствен модел на „Хаджи Димитър“. В рамките на един общ сюжет, в който се включват двете творби, тоталната нощ в „Угасна слънце“ може да бъде прочетена като по-нататъшно доразвитие и радикализация на онзи „соларен“ хтонос, зададен от последната строфа на Ботевата балада, като извличане и реализиране на заложените в тази строфа потенци.

И в същото време, наследявайки Ботев, Яворов *преобръща* онзи модел на хтоноса, който баладата строи. Преди всичко е елиминиран специфичният за митомодела антитегизъм, който Ботев съхранява, макар и в трансформиран вид. Основни конструктивни релации, като „връх –

низ“, „ден – нощ“, „светлина – мрак“, „пек – хлад“, „реално – онирично“, „соматично – ментално“, са изгубили своята валидност. Лирическият сюжет в „Угасна слънце“ се разгръща в една компресирана до предела на избухването времепространствена точка. Моделът е еднополюсен. Хтонизацията е толкова мощна, че цялото напрежение е съсредоточено в единия от полюсите на съставляващите го антитези – отрицателния, който в акта на свръхкомпресия е абсорбирал в себе си енергията и на положителния полюс.

Именно по този начин е компресирано и релативизирано например противопоставянето „огън – хлад“, определящо при обособяването на хтоничното пространство. Антитезата, както видяхме, е следствие от конструктивната за модела времепространствена опозиция „ден – нощ“/ „светлина – мрак“ и е пряко произведена от доминантния макрообраз на слънцето. Установихме също, че трансформацията на хтоничния модел е започнала още у Ботев. При него носител на хтоничното е огънят, чийто произход обаче е определено соларен („и слънцето пак пече ли – пече“), докато хладът е натоварен с позитивни конотации (нощната картина в „Хаджи Димитър“, копнежът по „хладния гроб – сладка почивка“ в „До моето първо либе“). Като следствие от всичко това самата смърт, поместена в зоната на хладното, е дехтонизирана.

Целият този, макар и преобърнат антитетизъм е нефункционален у Яворов, а полюсите са съвпаднали, насложени един върху друг. Ботевият силно бленуван и онирично моделиран „хладен гроб – сладка почивка“ се е превърнал в „надвиснал леден мрак“ и е поместен в самото сърце на хтоноса. Ботевият *хлад* е радикализирал в *лед*, с което се е оказал функционално идентичен с *изгарящия слънчев пек* в хтоничния модел на „Хаджи Димитър“.

Слънчевата/огнената/дневната семантика е елиминирана още в началните стихове на „Угасна слънце“, при което хтоничното е извлечено тъкмо от позитивно семантизираната нощна картина в „Хаджи Димитър“. По този начин началното „угасване на слънцето“, с което започва стихотворението, е синонимично както на стиха „Настане вечер – месец изгрее“, въвеждащ нощната-и-онирична картина у Ботев, така и на онова „Но съмна вече!“ от финалната строфа, което открива втората дневна картина в баладата и на практика въвежда в същинския, максималния хтонос на модела.

Всички тези наследявания и преобръщания са породени в процеса на тотална **интраментализация** у Яворов. Процесът е *жанрово* реализиран чрез преход от баладично-епическа третоличност към лирическа изповедност.

Хронотопът на хтоноса, който изгражда втората дневна картина в „Хаджи Димитър“, е „външно“ детерминиран, поместен е в полето на природно-физическото и реалното, на телесното, сетивното, съзнателното. Обратно, ониричното е локализирано в зоната на нощта и положително означено. Това, което основно прави Яворов, е да **идентифицира онирично и хтонично**; хтоносът в „Угасна слънце“ е интернализиран, изваден от природата и поместен в ониричното, в съня и халюцинацията.

Самото онирично у Ботев е ситуирано сред един напълно реален природен пейзаж, въведено е чрез неповторимата пейзажна картина на „наставащата“ вечер, която е с несъмнено обективен, нементален и нематафизичен статус. У Яворов ониричното напълно е абсорбирано „външната“ природа – такава „външна“ природа в „Угасна слънце“ не съществува; тя е истерична, халюцинативна проекция на конвулсиите на едно агонизиращо съзнание. Физическото, телесното е пределно редуцирано и продукт на психическото. В еднополюсния модел у Яворов равновесието между двете хипостази на самия герой – телесна и ментална – е напълно разрушено в полза на втората; субординацията между тях е преобърната. „Външният“ мизансцен в стихотворението, както и фабулният гестус на героя, доколкото го има (сведен до „лежа“), са физически неавтентични, ментални явления. Заедно с жанровия преход от епическо/баладично към лирическо – и чрез него – „външното“ се е оказало метафора на нещо, което се случва в разпадащото се съзнание на самия герой, произведено е като *визуализация* на една предсмъртна халюцинация.

По този начин собственият статус на ониричното е коренно променен: Ботевият **сън-блян** у Яворов се е хтонизирал и трансформирал в **сън-кошмар**.

Именно тази *хтонична* и в същото време *психическа* детерминираност на пространството в „Угасна слънце“ ще предопредели и дябололично-кошмарната образност в стихотворението.

Хтоносът в „Угасна слънце“ не е „*външна*“ природа (слънце, пек, жар), не е *ландшафт* (балкан, гора, дол), не е *тяло* (рана, кръв и т.н.); преситуиран *вътре* в Аза, той е част от собственото му съзнание, или по-точно – инфрасъзнание.

Инфрасъзнанието – това е персоналният хтонос на модерния човек, където владее атавистичен мрак и обитават архаични чудовища.

II. Чудовището – произход и същност

1.

Особено важна е една частна промяна в трансформацията на нощната картина у Яворов. Хтоносът в „Угасна слънце“ е *подчертано пустинен* (особено в сравнение с пренаселената с девтерогонисти сцена в „Хаджи Димитър“), изчистен е от всякакви присъствия чрез поредицата негативни маркировки, елиминиращи космично-природните реалити – от „угасна слънце“, „няма я луната“ и „звезди не ще изгреят пак“ до „примлъкна звяр и птица“. Игнориран е и социалният фактор, историческата памет, съзнанието за някаква диахронна общностна принадлежност – чрез метафората „чудовищният сън *на вековете* остава неподвижен и мълчи“. Оцеляло е едно-единствено присъствие – това на **чудовището**. Този факт сам по себе си е достатъчен, за да мотивира специален интерес към този образ и към неговия генезис.

Ще лансираме една теза, която сигурно изглежда скандална. В контекста на принципно ониричната същност на нощната картина и в двата модела можем да потърсим произхода на Яворовото чудовище от най-важния девтерогонист в тази картина у Ботев – **самодивата**. Разколебаната у Ботев htonична същност на самодивата е категорично възвърната у Яворов. Платоничната целувка се е превърнала в хищен канибалски акт. Драстичната htonична образност у Яворов:

сковало ме, чудовището бди
на устни с прясна кръв, последна капка,
изсмукана из моите гърди

може да бъде прочетена като трансформация на Ботевия образ:

третя го в уста целуне бърже, –
а той я гледа – мила, засмена!

Основанията за подобен еротично-htonичен генезис на чудовището у Яворов се съдържат не другаде, а в самата балада „Хаджи Димитър“. Те могат да бъдат извлечени чрез един регресивен прочит на самодивата, който да реставрира един общ архетипен инвариант, стаен в ядрото на двата образа. Подобен прочит категорично изважда наяве htonичната същност на самодивата като *еротична*, но и *водеца към смъртта* фантазия, като онирично проявление на женската anima – „зъл дух, който очарова млади мъже и изсмуква живота от тях“².

Добре известно е, че в българската народна митология самодивата е женско демонично същество, което, заедно с изоморфни същества като вила (самовила), юда, хала, змия и др. под., се явява персонификация на *чудовището*, с което юнакът (културният герой) влиза в схватка. Пряката връзка на самодивата с горския ландшафт и с водата, които обитава, е знак за нейната принадлежност към света на отвъдното, характеризира я като htonично същество, при което *htonичното* е тясно преплетено с *еротичното*. Изкусителен е самият външен вид на самодивите, всичко в него и в поведението им е насочено към пленяването на мъжа. Според Димитър Маринов те са облечени с „бяла риза, много тънка, като сянка, през която се прозира снагата им“, а на главите си носят „венец от самодивско цвете, с който венец омагьосват или бильосват юнаците“³. Важно средство за омагьосването на юнака са самодивските *песни* („чудни, прекрасни песни поемнат“ у Ботев; също както напр. сирените у Омир), но още повече техните *танци*. Една от важните функции на

² Юнг, К.–Г. *Архетиповете и колективно несъзнаваното*. Плевен, 1999, с. 32.

³ Маринов, Д. *Народна вяра и религиозни народни обичаи. Кн. VII от Жива старина*. – СБНУН, кн. XXVIII, С., 1914, с. 202.

самодивата е вегетативната, т.е. да стимулира растежа, възобновяването на растителния свят, плодородието⁴. Тази функция се реализира чрез танца – самодивите често са „виждани“ да танцуват голи на някоя закътана горска поляна (известното „самодивско хоро“). Тези „голи“ танци с елементи на непристойно поведение имат откровено еротичен характер; но тъй като са изцяло свързани с Природното, античовешкото, те са зловредни за хората („Според народните поверия самодивските танци – пише Й. Мороз – носят на хората болести и смърт.“).

Общцово проявление на архетипа, Ботевата самодива е магическо женско същество, родствено както с гръцките сирени или с древногерманските русалки, примамващи към гибел пътниците, така и с индийските апсари – небесни куртизанки, които утешават смъртните войни, загинали в битка. Продукт на халюциниращата фантазия на смъртно ранения юнак, визуализация на собственото му инфрасъзнание, самодивата го прелъстява с еротични видения и в крайна сметка го отвежда отвъд живота. Прегръдката, „литването“ в небесата, търсенето *духът* на мъртвия Караджа – в тази жестуалност, изцяло положена в модуса на фантазменото, халюцинативното, психоделичното, може да бъде лесно разпозната символиката на смъртта. Смъртта, чийто вестител и алегория е тъкмо самодивата⁵.

Конструирайки интертекста „Угасна слънце“ – „Хаджи Димитър“, Яворов извлича от Ботевата балада тъкмо този стаен в нея мощен еротично-хтоничен пласт, абсолютизира го и го фундаментализира в духа на монструозно декорирания сецесионен еротизъм, в чиято естетика *женското* и *чудовищното* са абсолютни синоними.

Една аналогия с типичната сецесионна жена (а това е тъкмо жената-монстр, жената-вампир „на устни с прясна кръв“) дава ясно указание за женския пол на чудовището в стихотворението.

⁴ За вегетативната функция на самодивата вж. у: Мороз, Й. *За някои женски демонични образи във фолклора и вярванията на южните славяни*. – В: *Единство на българската фолклорна традиция*. С., 1989, с. 360.

⁵ В класическия психоаналитичен прочит на Ботев от Любомир Русев подобна интерпретация отсъства. Съгласно „едиповата“ тенденция на прочита, самодивата в „Хаджи Димитър“ се свързва с образа на майката. „Ясно е – пише Русев, – че зад образа на самодивите стои майката, която трябва да изпълни последния завет.“ (Русев, Л. *Психоанализа на Ботевото творчество*. – *Философски преглед*, V, 1933, бр. 3, с. 232.) Като цяло прочитът на Русев по-скоро компрометира подобен подход към литературата. Методът му общо взето се състои в опити за буквално напасване на отделни детайли от Ботевата поезия, при това взети изолирано, откъснати от цялостния си поетически, социокултурен и ментален контекст, към някои основни, елементарно схванати постулати на психоанализата, най-вече Едиповия комплекс: „И тъй – обобщава в заключение авторът, – *Ботевото творчество се създаде по пътя на „Едиповия комплекс“*, който не може да бъде изцяло преодолян, но голяма част от него бе прехвърлена върху социалната среда и условията на времето.“ (Пак там, с. 239). Този интерпретативен провал обаче не е основание да отхвърлим изобщо възможностите на подхода.

Тази синонимия между *женско* и *чудовищно*, релативизацията между ерос и хтонос, могат да бъдат примерно онагледени чрез една рисунка на виенския поет и художник Ернст Щьор (1860–1917), чието творчество е емблематично за австрийския сецесион. Рисунката изобразява еротичен акт между мъж и жена, при което е недвусмислено подчертана жертвената поза на мъжа, притиснат по гръб с болезнено отметната настрана глава, и агресивната поза на жената – надвесена над него с демонична гримаса на лицето. Освен че е представителен образец за духа и естетиката на сецесиона, чието проявление несъмнено е и „Угасна слънце“, рисунката сякаш е буквална, реалистична до натурализъм илюстрация към стихотворението на Яворов... В действителност тя е правена, за да илюстрира стихотворение на самия Щьор, чийто нажежен до бяло еротизъм в един момент прехожда във вампирското, изличава се напълно границата между любовна страст и антропофагичен акт, а жената – също както у Яворов, но съвсем пряко – се идентифицира с чудовищното. Този идентитет е категорично заявен в заключителния куплет на стихотворението, който в буквален превод гласи:

Как твоята уста гори тъй трескаво-горещо
и пламти в дива жар!
Моят беден живот е цената,
ти пиеш кръв от моето сърце.⁶

Куплет, чиято близост със заключителната строфа на Яворовата творба е очевидна.

Тази регресивна проекция на лирически сюжет на „Угасна слънце“, водеща към образа на самодивата от „Хаджи Димитър“, разкрива **женския пол на чудовището** в стихотворението. И в крайна сметка разобличава модерния сецесионен еротизъм (в чиято парадигма стихотворението изцяло се полага) като рефлекс на дълбинни митологични представи. Тъкмо митофолклорният тип мислене е склонно да демонизира жената, да я хтонизира. Специфичната физиология на женския организъм, подчинена на цикличния ритъм, пряко обвързан с лунарното = нощно, обратено, опако, минусово (менструалният цикъл като изоморфен на лунния), превръща жената в проявление на хтоноса и хаоса, на тъмното, нечистото, асоциалното, деструктивното. В бинарно конструираната парадигма на митомисленето женското е негативът на мъжкото, което, от своя страна, е поле на човешкото и културното, поело и позитивните идентификации със социалното, определеното от разума, подреденото. Както Юнгианската anima е скритото несъзнавано на мъжкия Аз, така архетипалната жена е символично свързана с не-човешкото, без-умното, без-образното и в крайна сметка с природното – онази ирационална

⁶ За появата на Щьор в тук разгръщания критически сюжет съм задължен на Бисера Дакова.

природна стихия, в която човешкото разпознава перманентната заплаха за себе си. Тя съдържа минусовите стойности на дивото, на необлагородената, чистата Природа (*natura pura*) – статукво, чиято символична еманация е тъкмо чудовището. В параметрите на митомисленето хтоносът е неизменно феминизиран, персонифициран е чрез женското (проявление на този закон е фактът, че сфинксът у Софокъл – перфектното чудовище – е в женски род).

Тази архаична антитеза между култура и природа, между маскулизирания свят на човешкото и света на дивото, отпратен в сферите на женското (далечен спомен за преодоляването на матриархата), митофолклорната менталност персонифицира в сблъсъка между юнака (културния герой) и самодивата – типично женско чудовище, за чиято свързаност с природното, дивото свидетелства и неговият зооморфен произход (в най-архаичните си пластове образът на самодивата пази „животински“ следи и едва по-късно той се антропоморфизира⁷). Във фолклора този културен сблъсък се разиграва както в полето на *епическото*, така и в полето на *еротичното*. В юнашкия епос за Крали Марко например мотивът „сражение на маскулизирания културен герой с женското чудовище“ се полага по-скоро в полето на героичното; и както приляга на епоса, който е идеология на патриархата, *културното*=*мъжкото* побеждава (напр. мотивът за възврънатата вода, изследван от Р. Иванова⁸).

(Своеобразен рефлекс на тази ситуация откриваме в Ботевия героичен модел, в който доминацията на мъжкото е ясно изявена, включително и по отношение на женското. Следи от този конфликт в едно латентно, силно редуцирано (и *исторически* оправдано) състояние са съхранени най-вече в стихотворението „До моето първо либе“).

Но в българската народна митология съществува и друг сюжет, разгърнат в полето на еротичното, където побеждава *дивото/природното*=*женското*. С омайното си биле, с песните и еротичните си танци самодивата пречупва волята на юнака, побеждава го и го отвежда в отвъдното. Понякога сражението е буквализирано тъкмо чрез танц-надиграване (мотивът е използван в един класически български разказ – „Ветрената мелница“). В отделни случаи юнакът в архетипната ситуация е заместен от овчар, с когото самодивата сключва облог за надиграване, побеждава го и му вади очите, „което пък – отбелязва Й. Мороз – символизира смъртта“⁹ (важен детайл, който активно работи за тезата ни).

⁷ За зооморфния пласт в произхода на самодивата вж. повече у: Мороз, Й. Цит. съч., с. 355.

⁸ Иванова, Р. *Възврънатата вода (Характеристика на митологичния слой на епическия песенен цикъл за Крали Марко)*. – В: *Единство на българската фолклорна традиция*. С., 1989, с. 117–145.

⁹ Мороз, Й. Цит. съч., с. 361.

Тъкмо върху тези дълбинни рефлексии на *женското като природно и асоциално*, в образа на чудовището у Яворов е наложена декадентската идея за *иррационалната и разрушителна женственост*. Стихотворението е своеобразен фосил, свидетелство за начина, по който изконни архетипни представи са преобразувани в модерен мизогинизъм, израз на фундаменталната непоносимост на модернизма към Природата. Към абсолютния мрак на слепотата отвежда затвореният хронотоп на „Угасна слънце“, еднопосочно устремен към нощното и изцяло потопен в него. Лирическата фабула, която текстът на стихотворението разгръща, може да бъде грубо резюмирана като „женското чудовище-вампир изпива кръвта на героя“ („последна капка [кръв], изсмукана из моите гърди“). Но чрез натрапливия мотив за тоталния мрак – и в логиката на митофолклорния модел – може да бъде извлечена и една втора, скрита лирическа фабула, тъждествена на първата: „женското чудовище-вампир изпива очите на героя, ослепява го“ (фабула, особено продуктивна в соматично-биографичен план у Яворов).

Естественят мост между двата пласта в стихотворението – между декадентското, видимото на повърхността, и архетипалното, скритото в глъбините – е именно интертекстът „Хаджи Димитър“, и по-специално фигурата на самодивата.

Тази генеалогия може да бъде проследена и в един универсален литературноисторически план. Сецесионният декаданс, избухнал в края на XIX век като интегрална част от неоромантическата естетика на модернизма, е пряк наследник на класическия романтизъм, който е извлякъл – чрез страстта си към фолклора и народните митологии – архетипни представи от дълбините на колективното несъзнавано, стилизирал ги е и ги е трансформирал в литература. Това в частност се отнася и до подчертаната му очарованост от гротесковото, страшното, ужасното, чудовищното. Монструозната образност, така характерна за сецесиона, с посредничеството на романтизма се е оказала наследник на най-дълбинни архетипни конструкции с универсален (или поне индоевропейски) произход. (По същото време заедно с Яворов, на едно мета-равнище тази аналогия е паралелно разгръщана от постпозитивистката „философия на живота“, интуитивизма и особено психоанализата – чрез емблематични за епохата фигури като Ницше, Бергсон, Фройд, Ворингер, Вайнингер...).

В този контекст интертекстът „Угасна слънце“ – „Хаджи Димитър“ е частна метонимия на един всеобщ литературноисторически развой. Образно казано, всички пътища водят в една посока. Несъмнено е наличието на преки влияния върху Яворов от страна на западния декаданс, синхронни и хоризонтално разгърнати, заемането на готови трафаретни образи и формули от европейската сецесионна стилистика. Но цялата тази *хоризонтална* интертекстуалност не отменя основанията за предложения от нас *вертикален* интертекст. Произходът на модерната сецесионна образност бездруго отвежда към едно пространство, в чийто абсолютен център се намира Ботевата балада. При това положение сме

в правото си да пробваме по-прекия от двата пътя, който ни се струва и по-логичен, особено на фона на цялостната, отдавна установена обвързаност на „Угасна слънце“ с баладата „Хаджи Димитър“.

(Сходен казус откриваме напр. и у Гогол. Отдавна се търсят в неговите „Петербургски повести“ влияния на Е. Т. А. Хофман и Л. Тик. Не че такива липсват, но уместно ли е да се извървява толкова дълъг път към модерната романтическа гротеска при наличието на доста по-пряк, водещ към същинските ѝ извори и минаващ през „Вечери в чифлика край Диканка“ и „Вий“? Оправдано ли е на път от Малорусия към Петербург да се заобикаля чак през Немско?...).

Така между модела на Яворов и модела на Ботев откриваме един специфичен идентитет. Дълбинната релативизация между смърт и щастие, между смърт и удоволствие, е еднакво валидна както в сферите на еротичното, така и в сферите на героичното. Сецесионната *смърт в еротичен екстаз*, чието наличие реставрирахме в „Угасна слънце“ (с посредничеството на Щьор), би могла да бъде значеща трансформация на онази *почти еротична очарованост от смъртта*, която констатираха още първите изследователи на Ботев, без непременно да си служат с психоаналитичния жаргон (Боян Пенев¹⁰).

Но също така е налице и една фундаментална отлика. Цялата тази еротична семантика на самодивата в „Хаджи Димитър“ е съвършено нефункционална за Ботевия модел като цяло (както нефункционален за него е любовният сюжет изобщо – „До моето първо либе“). Смъртта, която самодивата въвежда в баладичния сюжет и чийто агент е, има своите *екстравертни* основания, които са определящи за него. Митофолклорното наследство у Ботев е *политически детерминирано*, преобразувано е по посока към конкретно-фактичното (заглавието на баладата), подчинено е на една *модерна* – актуално-политическа и национално валидна – целенасоченост на модела.

Обратно, в своята абсолютна интраментализация, в солипсистичната си потопеност в съзнанието на модерния Аз, Яворовият модел извлича от архетипа тъкмо еротичното ядро – най-архаичният пласт в него. Игнорирани са всички аспекти на общностно престижната героика, на актуално-политическото и историческото.

Но дали все пак в една ретро-обърната генетическа перспектива, някъде в дълбините на архетипа, следите на *еротичното* и на *историческото* не се пресичат, не възникват между тях допирни точки?

¹⁰ Сам Любомир Русев признава, че в своята статия за Христо Ботев (Златорог, I, 1920, № 5, с. 373–410) Б. Пенев „схваща най-вярно Ботевото творчество и почти направи, без сам да подозира, една психоанализа на Ботева, облечена в непсихоаналитичен език“ (Русев, Л. Цит. съч., с. 223).

Ще избързаме с положителния отговор на този въпрос... Изобщо, колкото по-детайлно вникваме в отношението между двата модела, толкова по-ясно изпъква диалектическият характер на констелацията – фундаменталната противоположност е само доразвитие на един същностен идентитет, а идентитетът е непрестанно разломяван от разриви.

2.

Можем да конструираме още един генетически сюжет, който да илюстрира това статукво на диалектическа раздалеченост-близост между двата модела – травестията на актуално-историческото в сецесионно, в полово и психическо, и същевременно дълбинното родство между тях.

В рамките на интертекста образът на чудовището у Яворов би могъл да пази и други „ботевски“ следи в себе си. Кървавата образност в последния куплет на „Угасна слънце“ би могла да припознае част от своя произход в Ботевата героична семантика на кръвта, гроба, смъртта – в образи като „кървава напивка“, „ръка кървава“, „смърт-усмивка“, в цялостната визия на смъртта в „До моето първо либе“. Към този тип гротесково-екстатична образност (която един критик находчиво определя като „митотворчески сюрреализъм“¹¹) принадлежи и една мащабна картина на робското тегло в „Елегия“:

Сочи народът, и пот от чело
кървав се лее над камък гробен;
кръстът е забит във живо тело,
ръжда разяда глогани кости,
смок е засмукал живот народен,
смучат го наши и чужди гости!

Това е една свръхекспресивна, монументално разгъната поредица от алегии, близка до екстатичната картина на битката в „До моето първо либе“. Тя е посвоему ключова за двуделно конструираната Ботева поезика, доколкото артикулира актуално-историческото (политическото статукво на робството), чрез една гротескова и хтонична образност, пазеща ясни следи от най-древни пластове на мисленето и езика (важно място сред тях заема и фонетичният звукопис, произвеждащ необикновената сугестивна мощ на тази образност).

В светлината на казаното дотук, поне една от генетичните нишки на Яворовото чудовище би могла да ни отведе до един образ с особено, централно място в този порядък от символи – **смока**. Родството между двата образа изпъква – съвсем ясно, особено ако си позволим незначи-

¹¹ Игов, Св. *История на българската литература*. С., 2001, с. 253.

телна манипулация в Ботевата картина на робството – т.е., ако обединим две от съставляващите я етимологични фигури, за да сведем абстрактното, историческото, модерното понятие „живот народен“ до алегорично натоварената конкретика на *народното тяло*. Така ние конструираме образа „смок е засмукал глогани кости“, който е съвършено аналогичен на Яворовото „последна капка [кръв], изсмукана из моите гърди“.

Важността на този образ – на смучещия смок – у Ботев се определя от обстоятелството, че в контекста на употребата си той естествено съвместява митическия архетип с актуалното, с политическото и историческото. От друга страна, но все в тази връзка, смокът пази една митофолклорна семантика, която в най-дълбинните си пластове води едновременно към еротично-хтоничната фигура на *самодивата* и към исторически актуалната фигура на *турчина*. Чрез него се релативизират две привидно несъприкосновими семиотични полета. Как става този пренос?

Въведеният от нас интерпретативен ключ полага самодивата от „Хаджи Димитър“ в един архетипален ред с различни фигури на *женското-и-чудовищното*, релативизиращи границите между ерос и хтонос, между любовно изкушение и смърт, между върховна наслада и тотална загуба в акта на постигнатото наслаждение. Към този ред, заедно с повече или по-малко антропоморфни същества като русалките, сирените, германските ундини, заедно с индийската апсара и ислямската хурия, речната нимфа и горската фея, харпията и медузата, естествено принадлежат и ред по-архаични, изцяло зооморфни, но родствени тям фигури като *змия*, *хала*, *ламя*, характерни за българската народна митология. Основен, генеративен образ сред всички тях е *змията*. По много от най-важните си атрибути змията е пряко родствена, изоморфна на самодивата: тя е включена в същата символична връзка „змия – вода – луна – женско начало – подземен свят“¹², към която, както видяхме, принадлежи и самодивата. В народните вярвания змията определено се схваща като женско същество с ясноизразена хтонична същност, свързваща я с нощното, лунарното. Змията принадлежи към обратния свят на подземното и отвъдното. Според някои народни вярвания тя живее в гробищата и се храни с плътта и кръвта на мъртвите, пие очите им.

Всички тези характеристики пряко или косвено я сближават със самодивата. От друга страна – да се върнем към „Угасна слънце“ – очевидно е, че в така очертания образ на змията ясно се разпознават чертите на Яворовото чудовище. И двете фигури – чудовището в „Угасна слънце“ и самодивата в „Хаджи Димитър“ – генетически водят към архетип, към чиито основни, най-древни пластове принадлежи и змията.

Но у Ботев змията присъства в една много специфична, двойствена позиция – чрез *смока*. Във фолклорното съзнание змията и смокът са изоморфни образи, принадлежат към общия разред на териоморфното,

¹² Вж. у: *Беновска-Събкова, М. Змеят в българския фолклор. С., 1992, с. 14–28.*

и въпреки това между тях има кардинални отлики, основно по линията *женско – мъжко*, респ. *лошо – добро*. От пръв поглед е видно, че фигурата на смока у Ботев е ценностно и функционално негативизирана, което я приближава повече към змията, заедно с всичките ѝ разгледани дотук атрибути.

В системата на народните вярвания смокът не е просто безвредна змия, а има особена роля, която е изцяло положителна – той е „стопанин на дома“, т.е. вписан е в максимално социализираното пространство, пазач е на синурите и т.н.¹³ За тази положителна роля на смока говори и мъжката му полова идентификация – както граматическият му род, така и способността му да се превръща в змей¹⁴, който пък е маскулизираната лексикална форма на змията.

У Ботев смокът е изгубил всичките си положителни атрибути. Той е подложен на две модификации, противоположно насочени. От една страна, притежавайки всички „лоши“ характеристики на змията, функционално той е категорично феминизиран, т.е. изгласкан „назад“, към дивото, нощното, хтоничното. Паралелно с това смокът у Ботев е насподобен с конкретни *исторически* характеристики, обозначава едно актуално политическо статукво. Чрез сложно изкривяване на модела митофолклорният пласт в Ботевата поетика се е пресякъл с историческия, с актуално-публицистичното.

Така образът на смока/змията, включен в определен символен ред, се оказва средищен за поредица успоредни трансубстантивации на Ботевия модел – пренос 1) от *еротично* към *хайдушко-героично* и 2) от *митическо* към *актуално-историческо, политическо*. Този символен ред изглежда така: *самодива – змия/смок – турчин*. В своята дълбинна идентичност-и-различност със змията, смокът се оказва обединителното звено на две диаметрално противоположни хомологии: „женската“, архаична и регресивно насочена хомология *змия – самодива* (латентно присъстваща в „Хаджи Димитър“), от една страна, и „мъжката“, модерна и политически семантизирана хомология *смок – турчин*, от друга („смок е засмукал живот народен“). Именно с посредничеството на смока хтоносът – поле на радикалната чуждост, другост, дивост, доминирано от *чудовищното* – у Ботев поема актуални исторически идентификации в образа на политическия (и националноидеологическия!) враг, на *турчина*. (Тази способност за произвеждане на актуални значения, за абсорбиране от историческото, е основно свойство на архетипа).

Така в параметрите на общия архетип се генерират дълбинните релативизации между двата модела – Ботевия общностно оценностен, героичен и Яворовия индивидуалистично-декадентски. Сечението между двата модела е *скрито присъстващата* в тях фигура на жената-чудовище

¹³ Пак там, с. 43–44.

¹⁴ Маринов, Д. Цит. съч., с. 208.

(змията), чийто семантичен потенциал се раздвоява, съвместявайки еротично и героично, солипсистиочно-ментално и исторически-екстравертно; размива границите помежду им. В качеството си на архетипен символ на „другото“, на „чуждото“ и „дивото“, фигурата на змията отпраща едновременно към тези на *турчина* у Ботев и на сецесионната *жена* у Яворов, гарантирайки един пълноценен функционален идентитет между тях.

Във възрожденската семиотика, в т.ч. и у Ботев, турчинът не е толкова – или поне не само – реална етническа категория, а упражнява и една дълбинна символна функция, която в конкретния исторически момент има важно националноконститутивно значение – да бъде тоталния, идеологически необходимия Друг, символ на *радикалната чуждост*, на *дивото*, *не-човешкото* („Турчинът не е човек“ у Каравелов). Ботевата публицистика предлага огромен брой примери за идентифициране на *турчина* с *дивака*. Символичният му статус, следователно, е твърде близък и на практика идентичен с този на сецесионната жена от една по-късна епоха – като символ на некултивираната Природа, вместилище на хтоноса, на ужасното и чудовищното. Архетипалният (т.е. неемпиричният) турчин, националноидеологически функционален за Възраждането, включително и у Ботев, и архетипалната жена, налице у Яворов, споделят една семантична ниша.

Така в цялостния интертекст „Яворов – Ботев“ фигурите на *жената* и *турчина*, посвоему централни за двата модела, образуващи ги, се оказват близки, функционално изоморфни, включително и поради важни пресичания в своя генезис (змията). Произвеждайки фундаменталната различност между двата модела, те произвеждат и специфичен идентитет между тях – между фантазмено-еротичната символика на единия и екстравертно-героичната, исторически детерминирана на другия.

Целият този сюжет има своите проекции и в измеренията на автмитологичното. В акта на пълното раздалечаване на двата автмитологични модела между тях възниква особен *функционален идентитет*.

Сюжетът всъщност се състои от два подсюжета, разгръщащи се коекзистентно, но в противоположни посоки. Първият от тях е раздалечаването. Собствената *вътрешна* енергия на процеса у Яворов (енергия, не само изключваща никакви съзнателни намерения на самия поет, но и действаща в точно обратната посока) е насочена към цялостно преформатиране на автмитологичната рамка от екстравертна, общностно престижна героика към модерен индивидуализъм и алиенираност. От борба за национална свобода срещу епическия враг и смърт навръх Балкана към битка срещу „половия“ враг и смърт в жанра на любовната мелодрама. Проектиран в биографично-соматичен план и в ключа на първичната езотеричност и „деятелност“ на поетическото слово (т.е. перформативно произвеждащо-реалност), целият този разлом естествено води в единия случай до Там-горе, навръх Околчица, а в другия – до там-долу, в полите на Витоша. Различната целеположеност на двата модела произвежда различните си биографични проекции. Или казано в обратен ред, соматичната биография „сбъдва“ предвещаното и постулираното от поезията.

Но паралелно действат и обратни тенденции. В своята противоположност двата автоматологични проекта са подчинени на общ конструктивен принцип. Един отворен към биографичното прочит на „Угасна слънце“ лесно би могъл да привиди в него скрити автоматогенни проекции, подобни на съдържащите се в „Хаджи Димитър“ по отношение на Ботевия автомобил. Чрез образа на чудовището стихотворението регистрира своеобразно „предчувствие“ за ролята на Жената в случването на Яворовия автомобил – на жената Лора Каравелова. Роля, несъмнено фатална в един битов, профанен смисъл, но *идеологически важна*, доколкото именно тя кулминира, завършва и в крайна сметка *постига* мита „Яворов“.

Перформативните потенции на Яворовата поезия като цяло се реализират в тази обърната, анти-ботевска перспектива. Биографията ще „сбъдне“ онази абсолютна любовна трагика, която поетиката „Безсъници“ упорито антиципира, заедно с ред съставляващи и съпътстващи я сюжети – безпролучна самота, слепота, смърт.

И в двата си съизграждащи го компонента – поезия и биография, – автоматологичният модел „Яворов“ се структурира около две архетипни фигури на Жената, които го разполовяват и уравнивяват – на серафичната жена и на демоничната жена, всяка от които има свой реален, „биографичен“ прототип¹⁶.

¹⁶ Ще приведа само един пример за начина, по който функционира автоматологичният механизъм. През 1906 г., една година след „Угасна слънце“, Яворов публикува цикъл с многозначителния наслов „Предчувствия“ (сп. „Художник“, II, 1906–1907, № 1, 20 септември 1906, с. 4). По-късно цикълът влиза в книгата „Безсъници“. Първото от тези „предчувствия“ е: „Денят се раждаше сред шум, а ти сама – а ти умираше [...] в благоуханните надежди на ранната си младост“. Точно по този начин няколко години по-късно, ненавършила двадесетата си година, ще напусне живота Мина Тодорова – серафичната алоформа на архетипа: измъчвана от самота, откъсната от любимия човек, тя умира в далечна Франция малко след полунощ на 13 юли 1910 г.

Същият цикъл антиципира и другата трагедия, която – в зоната на демонично-женското обаче – ще се разиграе в нощта на 29 ноември 1913 г., и последващите катаклизми в живота на поета: обвиненията в убийство, обществената изолация, недоверието, всеобщата враждебност, самотата:

И аз ще бъда сам. Денят ще ме отмине
като разбойник гузен и убиец плах...

На този фон би било чудно, ако липсваше предчувствие и за слепотата („тмата“), която ще последва, сякаш за да „изпълни“, да буквализира поетовите визи: „Между деня и тмата, с ураган в гърдите, самси в пустинен мраз душа ще помразя“, „Нощ тъмна ще настъпи“, „Не ще се съмне нивга зарад мен“.

В един екстратекстуален, биографичен план – като предчувствие за реалната, „соматична“ слепота – д-р Кръстев интерпретира и цялото стихотворение „Угасна слънце“ (Мирюлов, В. Христо Ботйов. П. П. Славейков. П. Тодоров. П. К. Яворов. С., 1917, с. 201).

Така, следвайки определен генетичен сюжет, установяваме, че чудовището в „Угасна слънце“ е образ, аксиологически тъждествен на турчина в Ботевия модел, на Врага, чиято „висока“, идеологически необходима функция, възложена му в рамките на мита, е неговото завършване, максималното му постигане – *в акта на смъртта и чрез смъртта*. Просто казано, това, което за Ботевия герой е общественият враг, едновременно исторически и епически детерминиран, за Яворовия антигерой – в сферите на *интраменталното* и *лирическото* – е Жената. Аналогия, имаща и своите „външни“, биографични проекции, които са особено важни за случването на автормита по определен начин. Чрез един функционален идентитет в структурата на автормитомодела обществено-екстравертното, политическото е травестирано в декадентско, епическият размах и романтичната героика – в сецесионен еротизъм, халюцинативно интраментализиран, наситен с духа на вайнингериански мизогинизъм.

(В една особено креативна студия на Радосвет Коларов за поемата „Нощ“ като „инициационна“ и „пораждаща“ творба, т.е. като хипертекст, съдържащ в зародиш ред основни тематични ядра, от които впоследствие ще възникне корпусът „Безсънници“, е подсказан друг възможен произход на вампирската целувка в „Угасна слънце“, който в някои отношения се доближава до предложенията от нас. Критикът установява възможна приемственост между по-късната „идея за вампирското, и по-конкретно за жената-вамп“, и един периферен образ от „Нощ“ – този на любимата, идваща на гроба на лирическия герой:

...ще дойде тя – преплетен бурен
полека там ще раздвои,
въз гроба хладен ще припадне.
Последен стон тогаз дълбоко
гърдите ѝ ще раздере,
кръв устните ѝ ще обагри
и гласно тя ще да ридай:
„Пустинен път живота беше,
изминах го едвам:
омразно беше тежко бреме...
Каж ми, чакаш ли ме там?“
Ще възридае и ще пита,
чело склонила до земята...

Коларов разчленява жеста на героинята на поредица „стоп-кадри“ (*идване – раздвояване на бурена – припадане въз гроба – скланяне чело до земята – ...*), за да акцентува върху последния „кадър“ от него – липсващия, неосъществения, виртуалния (в смисъла на ненаблюдаем и дори невъобразим). „Траекторията на движението в текста изглежда завършена, но това е само привидно – пише критикът. – Нека вникнем в психологическия ѝ контекст, за да разберем интенцията ѝ. Смисълът на

репликата и все по-плътното доближаване до лежащия под земята любим издава копнежа, нетърпението [...] за отдавна очакваното намиране, сливане. Появява се и визуалният детайл на устните. Сега можем да си представим завършването на траекторията така: *...скланяне чело до земята – целувка.*¹⁷ Неподказан непосредствено от логиката на предшестващата го поредица жестове, жестът на целувката, според Коларов, е закодиран в образа на самата лирическа ситуация. Допълнителен аргумент са кръвата устни на любимата („кръв устните й ще обагри“). „Кръвта – възкликва критикът, – наистина, е от болестта, но какви ли не парадоксални отмествания претърпяват мотивите на Яворов!“¹⁸ Макар че Коларов борави изобщо с мотива „пиене на кръв“ в корпуса „Безсъници“, без да визуира конкретно „Угасна слънце“, конструираният от него лирически сюжет би могъл да се отнесе тъкмо към това стихотворение, особено ако допуснем, че 1) полът на чудовището е тъкмо женски, т.е. метаморфоза на фигурата на любимата, и 2) че хронотопът на стихотворението е гробен, а лирическият герой – халюциниращ мъртвец. Два пункта, в които тезата на Р. Коларов, макар и без да напуска параметрите на Яворовия поетически корпус, плътено се доближава до лансираната от нас.)

Именно чрез образа на чудовището стихотворението „Угасна слънце“ се явява в редица отношения представително за книгата „Безсъници“, в чиято декадентска поетика *монструозното* и *вампирското* (включително и *като-женско*, пораждащо устойчивата конотация „любов – смукане на кръв“) е доминиращ лирически конструкт (творби като „Чудовище“, „Дни в нощта“, „Възход“, „Ще дойдеш ти“, „Демон“, „Без път“, „Тома“). В тази драстична декадентско-сецесионна образност могат да бъдат реставрирани следи, водещи едновременно към *митофолклорното*, но и към *историческото*, като в акта на унаследяването обаче се разгръщат решителни трансформации. Този вътрешно амбивалентен процес на унаследяване-разрив се опитахме да проследим чрез диалога между „Хаджи Димитър“ и „Угасна слънце“ – творби, ключови за двата аутомитологични модела – на Ботев и на Яворов. Преходът от единия модел към другия е съпътстван и представляван от ред паралелни травестии, обозначаващи фундаментална пресемантизация. Ботевата героична семантика на кръвта, гроба, смъртта е деградирана в сецесионно-чудовищна образност. Напълно изличени са нейните „високи“ актуално-политически и национално валидни функции за сметка на универсалното, на *половото* и *психическото*. Хтоничното чудовище „турчин“ се е превърнало у Яворов в хтоничното чудовище „жена“. От опита да се възпроизведе „героичния“ език на Ботев чрез поредица трансформации – граматически, семантични, жанрови – се достига до поетиката и езика

¹⁷ Коларов, Р. *Инициационната творба: поемата „Нощ“ на Яворов*. – В: *120 години Пейо Яворов*. С., 2000, с. 54. (Курсивът в цитата е мой, П. А.)

¹⁸ Пак там, с. 55.

на „Безсъници“. Език, посвоему профетичен, наследил дълбинни митокреативни енергии, който артикулира един преобърнат, но напълно функционален модерен анти-мит.

Теза, изводи, обобщения

Ще преминем към обобщението с помощта на една метафора: интертекстът „Угасна слънце“ – „Хаджи Димитър“ наподобява айсберг. Той има своя видима част, която се отнася до *същински литературното*. Но съществува и друга, скрита част, чиято специфика можем да определим като *инфралитературна*. Именно тя се оказва по-интересна за нас.

Вътрешната констелация между тези две части на интертекста е твърде усложнена. В сферите на видимото, отнасящото се пряко до литературата, изглежда, че Яворов наследява от и през Ботев един от най-разпространените (и най-експлоатирани от литературата) архетипи – **за смъртта на героя сред един монументален природно-космически хронотоп**. Архетипът е лесно разпознаваем тъкмо поради своята мощна „олитературеност“. Това е един сравнително късен архетип – маскулинен, героичен и поради това естествено податлив на абсорбиране от модерното съзнание – историческо и литературно. Ядрото му е в етологичната фигура на самопожертвалото се или пожертвано божество в името на едно всеобщо благо (съответно Митра–Христос и Прометей в двете културни традиции, основополагащи за европейската менталност – християнската и елинската). Но окончателния си вид – включително що се отнася и до българската практика – архетипът придобива сравнително късно, в една историческа епоха, на прага на новото време – в юнашкия и особено в хайдушкия фолклор, откъдето по естествен начин преминава в литературата, особено чрез романтизма на XIX век и *през* онази националномитологическа оптика, която той налага.

Фазите на тази трансформация на митофолклорното в литературно и историческо могат ясно да бъдат проследени у Ботев, в стихотворения като „Хаджи Димитър“ и „Обесването на Васил Левски“. Макар и двете да се надграждат върху един и същ архетипен образец, „Хаджи Димитър“ е много по-архаично, по-близко до този образец, докато „Обесването...“ съдържа много повече елементи на модерния историзъм.

Но тъкмо тази архаичност на „Хаджи Димитър“ ни позволява да реставрираме в него следите на един втори, много по-примитивен архетип – **архетипа за битката на героя с хтоничното женско чудовище и неговата (на героя) гибел**. Това е архетип-фосил, запазил „спомена“ (по-скоро един инфра-спомен, изгласан в сферите на несъзнаваното) за преодоляването на матриархата. Този архаичен спомен е налице у Ботев (двойката юнак – самодива), макар следите да са изцяло „несъзнавани“ – без непосредствено да са част от авторското намерение, те са усвоени през фолклора като елемент от баладично-романтичната образност и изпълняват само спомагателна, декоративна и жанрово маркираща роля в структурата и интенцията на творбата. Тази интенция е положена изцяло в хоризонта на „мъжкото“, на юнашкото и героичното – качества, категорично оценнос-

тени у Ботев за сметка на „женското“. Нещо, което – с оглед на реалния социополитически контекст – има, от друга страна, ясноизразени „модерни“, исторически, националноконститутивни стратегии.

Оказва се, че Яворов наследява от Ботев тъкмо този втори, архаичен архетип – битката на героя с женското чудовище. Нещо повече, той не просто го наследява, но го и фундаментализира. Заедно със затъмняването на „мъжкия“, героическия архетип, автоматично са елиминирани и всички екстравертни – „исторически“ и политически, национално валидни – аксиологии, които са налице у Ботев.

Така Яворов – парадоксално на пръв поглед – е по-„примитивен“ от Ботев, който изглежда по-„модерен“, доколкото патосът му е подчинен на исторически и дори актуалнополитически, национално валидни ценности.

Парадоксализмът на ситуацията е, разбира се, привиден. Всъщност интертекстът „Угасна слънце“ – „Хаджи Димитър“ е особено представителен за двойствената, същностно апоретична генеалогия на модернизма. Яворов е по-архаичен тъкмо поради крайната си модерност. Защото е напуснал полето на *политическата модерност*, на политическото и историческото, на реалното и физически определеното, за да се ограничи изцяло в сферите на *менталната модерност*, да се потопи в дълбините на Аза, в неговото съзнание, и по-точно в неговото инфрасъзнание, в хтоноса на модерната душа, където, оказва се, обитават предисторически чудовища, а човешкото е деградирано към природното. Тук примордиалната битка на пола – еманация на природния атавизъм – бушува с пълна сила. Дълбоко под натрупванията на цивилизацията, под пластове на рационалното и „историческото“, оказва се, е напълно валидна стихийната мощ на Природата.

В един по-частен, литературно-поетологически план интертекстът „Угасна слънце“ – „Хаджи Димитър“ съдържа в себе си, презентира и онаглежда амбивалентния генезис на сецесиона от романтизма.

Сецесионът (в зададения от нас смисъл) има особена роля в разгръщането на естетическия модернизъм (естетическият модернизъм до голяма степен е синоним на онова, което по-горе определихме като *ментална модерност*; проявява я). Именно сецесионът, от една страна, изостря максимално модернизационния процес в изкуството, разбран като процес на хипертрофия на „вътрешния“ Аз, като процес на интраментализация и психологизация. Но именно той, от друга страна, в своята пределност обръща обратно посоката на процеса: радикалният модернизъм се е самопреодолял, активирайки – тъкмо в най-дълбинните сфери на Аза – стаената власт на Природата, на атавистичния хтонос, на ирационалното и шизофренното.

Сведен до динамиката на естетическите процеси, сюжетът оформя една регресивна генеалогия: *сецесион – романтизъм – фолклор*.

Определихме този генезис на сецесиона като амбивалентен поради неговата развойна *хронологическа прогресивност* и неговата същинска *ментална регресивност*. Тоталната интраментализация на модернизма през сецесиона се е оказала регресивен акт на връщане в тоталната Природа – в една стилизирана, но безапелационно властваща, атавистична

и некосмизирана все още Природа, чиито измерения са подсъзнателното, ирационалното, сънят, халюцинацията, кошмарът, ужасът на един изначален Хаос. Всички тези състояния функционират като дълбоко ставено наследство на модерната душа, безопорно пребиваваща извън социалната подредба на света, извън политическото и историческото.

Другояче казано, ескалацията на *социалната модерност* чрез позитивисткия дух на XIX век парадоксално, но напълно закономерно в самия край на столетието генерира собственото си отрицание в сферите на *менталната модерност*, на приватно човешкото: алиенация, самота, онтологичен ужас пред непонятните закони на Битието, сводими към законите на една отчуждена и непонятна социална механика, далеч поусложнена в сравнение с ясната биполярност на рационално подредения и ценностно разполовен свят, характерен за позитивизма.

В нашия сюжет този разлом – между бодрия позитивизъм на социалната модерност, характерна за Възраждането, и крайния скепсис на менталната модерност от началото на XX век, между националния романтизъм и декадентския сецесион – е персонифициран тъкмо от фигурите на Ботев и Яворов. Разгледаният от нас интертекст съдържа, наред с други неща, и тази поредица загуби – на рационалното за сметка на шизофренното, на физичното и реалното за сметка на халюцинираното, на тук-и-сега актуалното за сметка на универсалното... В последна сметка интертекстът онагледява една определяща загуба на социалното и историческото и попадане под абсолютната власт на пола като еманация на природния атавизъм.

В целия този мащабен културноисторически и естетически сюжет се вписва и автоматологичният проблем (който тук загатнахме без да имаме намерение да го изчерпим докрай – това е предмет на специално изследване). Той е част от фундаменталния дуализъм на модерното статукво, илюстрира го и го представлява. Подобно на прословутата капка, съдържаща океана, той съдържа в себе си, отразява целия разлом между модерното като *ethos към актуалното*, както ще го определи философията от втората половина на XX век, и модерното като демонстративен *отказ от актуалното* посредством акт на тотална интраментализация, чрез все по-плътното самозатваряне в Аза и потъване все по-надълбоко в него. Процес, при който чрез радикализация на модерното-като-актуално се достига до неговото преодоляване в посока към един модерен универсализъм, който по естествен начин активира примордиалния универсализъм на мита. Налице е уроборосно сливане на универсализма на „модерния“ Аз с универсализма на архаични архетипни представи, разположени отвъд Аза.

Ако социалната модерност на XIX век (Ботев) е органично обвързана с актуалното и политическото, с националната кауза, определяща за етапа на Възраждането и целеположена изцяло в политическото и историческото, то новият тип модерност, представлявана от „модерната“ душа на сецесиона (Яворов) е акт на универсализация, отвъд всякаква национална, актуално-политическа и историческа конкретика. Универсализация, солипсистично постигната тъкмо в параметрите на „вътрешния Аз“, оказал се пребиваващ извън културното и социалното, в измеренията на Природата.