

Пламен Антов
(Институт за литература – БАН)
plamentantov@mail.bg

„Епопея на забравените”: случаят „Волов”

Plamen Antov
(Institute for Literature – BAS)
plamentantov@mail.bg

Epopée of forgotten: The Case Volov

The article focused on the shortest and marginal work in Vazov's cycle *Epopée of forgotten*, a top title in the national myth-poetic narrative. It proves that this marginality is seeming. A range powerful mythogenical energies works furtively under it through several of its characterizations like dramatic form and ballade heritage.

Key words: Vazov, national myth-poetic narrative, April 1876, Bulgarian Revival

1. Въпросът за мястото на случая „Волов” у Вазовия митопоетически корпус изглежда случаен. Волов действително присъства в пантеонния цикъл на Вазов, но посветената му творба стои встрани в органиката на цикъла – и по обема, и по композицията, а и по художествената си мощ в сравнение с шедьоври като „Левски”, „Паисий”, „Кочо”, „Опълченците на Шипка”. Изглежда като външно тяло в единния корпус на „Епопеята”. Това не само е най-кратката творба в цикъла, но тя е драстично по-кратка от останалите – едва 13 реда. Казвам реда, а не стиха, защото тя има драматическа формална организация и четири от съставляващите я редове не са стихове, а изнесени извън тях ремарки. Всъщност стиховете са собствено девет, или дори осем, тъй като единият от тях е разкъсан на два реда, т. е. поделен е между две реплики.

Но още по-съществена е втората особеност – неговата драматична структура. Тук обичайният за цикъла одически патос е „обективиран” в една драматическа дистанцираност и чрез максимално преекспони-

ране на баладичното. Както епическият разказвач, така и лирико-одическият ритор след петия стих се отдръпват, за да дадат думата на самите „действащи лица” – природни и социални реалии: Балканът, Градът, Хижата, Реката. И без това сложният въпрос за жанровия характер на цикъла, съдържащ и „обективна” епическа събитийност, и „субективен” лирически глас, от една страна; и „учена”, литературно-книжна риторика, и фолклорна баладичност, от друга, в тази най-кратка творба още повече се усложнява, тъй като към тях се приуря и драматически компонент.

Може би тъкмо краткостта и пределният синтетизъм на творбата са наложили още една особеност. Единствено тя (в окончателната форма на цикъла) е снабдена с авторска бележка под линия, прикачена към самото заглавие (респективно към името на протагониста), която разяснява външния събитийен (исторически) контекст на сюжета.¹ На фона на обема на самата творба този паратекст е огромен и дори я надминава по броя на думите – 57 срещу 50 (или 54, ако прибавим и извънстихово вмъкнатите ремарки). Бележката разяснява външносъбитийния протосюжет, послужил за основа на творбата.²

При по-ранните си публикации с подобни бележки под линия са били снабдени и други творби. При окончателното оформяне на цикъла за събраните си съчинения (1911-18) Вазов запазва единствено тази към „Волов”. Това на пръв поглед е озадачаващо. Ако наличието на подобни фактологични пояснения с историко-биографичен характер е било оправдано непосредствено след Освобождението (нали тъкмо преодоляване на забравата, възвръщане и закрепване на изгубената памет за героите е основна цел на цикъла), можем да предположим, че през 1911 г. това вече не е необходимо – пантеонът вече е достатъчно изграден и героите на цикъла присъстват непоклатимо в него, включително и благодарение на Вазов и неговата „Епопея на забра-

¹ Две авторски бележки под линия са налице и в „Паисий”, но те поясняват на читателя частни обстоятелства. – От друга страна, с въвеждащ паратекст са снабдени и други творби („Каблешков”, „Паисий”, „Караджата”), но при тях паратекстът е инкорпориран вътре в самата творба под формата на епиграф (мото), взет от друга художествена творба, прозаическа или поетическа.

² В каноничния вид на цикъла тя гласи следното: „Волов – апостол по въстанието от 1876, и двама още въстаници, след провалянето на движението, като им се отказало навсякъде убежище и гонени от турска потеря, пристигнали на брега на Янтра, която била преишла буйна и голяма. Там, за да не паднат в ръцете на гонителите си, по предложение на Волова, предпочели смъртта и се фърлили в реката” (Вазов 1975: 97).

вените”. Защо е запазено контекстуалното пояснение тъкмо за Волов, чието присъствие по това време в Пантеона е относително централно и биографията му е сравнително добре позната на читателя благодарение на публикуваните междуременно исторически и мемоарни паметници. Очевидно не фактическият биографичен контекст сам по себе си е бил важен за Вазов, а – можем да предположим – *иманентно* дописващата роля, която този „външен” контекст има по отношение на творбата като автономен, затворен в себе си, художествен текст; доколкото казва неща, премълчани от нея, но необходими за пълноценното ѝ разбиране именно като художествен текст, не просто като разказ-за, като памет-за героя ѝ.

„Волов” не е сред заглавията, които образуват ядрото на „Епопеята”. Стихотворението е написано през 1882 г. именно *за* цикъла, когато в съзнанието на автора той вече е концептуално обособена цялост, и е публикувано за пръв път именно като част от тази (макар и все още виртуална) цялост в книгата „Поля и гори” (1884). Но идеята, вдъхновението и външният повод, т. е. фактическите данни, Вазов вероятно дължи също на неголямата статия на З. Стоянов „Имената на българските въстаници, които са посегнали сами на живота си” (в „Работник”, I, Русе, № 28, 29 април 1881, с. 1–2), родоначална изобщо за цикъла, т. е. за ядрото от пет творби, създадени през 1881 г. и публикувани в книгата „Гусла” още преди да се оформи идеята за цикъла като онази идейно-композиционна цялост, в каквата той се превръща чрез дописването си през 1882. Нямаме специално свидетелство за конкретните подтици за написване на стихотворението, можем само да предполагаме по аналогия и тук ролята на З. Стоянов (макар че акцентът в неговата статия е върху Георги Икономов, Волов е само единият от двамата му спътници). Несъмнено е само, че поетът не е познавал лично героя си. В отговорите си пред Шишманов той е пределно лаконичен: „Възпях го, без да го познавам лично”. Не е познавал лично и Бенковски, братя Жекови, Кочо Честименски (фактическите сведения за тях дължи, според собствените му признания, на Захариевата статия), както и Стефан Караджа.

И така, Волов присъства в пантеона на „Епопеята”, но с една съвсем кратка, различна по технологията си и маргинална творба, оставаща дълбоко в сянката на ред други „класически” творби.

Но ситуацията малко се променя, ако разширим перспективата към предисторията на каноничната „Епопея”.

2. И по-точно ако се върнем към ранния цикъл „Бунтът” (датиран „9 декември 1876” и писан по горещи следи в Букурещ, където поетът по това време е емигрант). Цикълът е идейно-концептуален предходник, прототекст на „Епопеята”. (Формулировката на самия Вазов е малко по-различна: той го мисли като стихотворение, което буквално *принадлежи към* „Епопея на забравените”, имайки вероятно предвид, че е писано „в същия дух” (Шишманов 1976: 227).)

Ако в каноничния цикъл от 1881/1882-84³ г. фигурата на Волов се губи в перифериите на Пантеона, тя изведнъж се оказва особено важна, когато включим в прочита и този ранен прототекст. Тук Волов е втората откроена фигура, заедно с Ботев. И ако Ботев е големият отсъстващ в каноничната „Епопея”, то не по-малко озадачаващо е присъствието тъкмо на Волов като вторият персонален акцент в цикъла от 1876 г. При това, за разлика от Ботев, това присъствие е номинално изтъкнато: докато частта, посветена на поета-герой, е онасловена с топонима „Вислец”, то посветената на Волов носи името на самия персонаж. Това са и двете единствени части от общо шестте, които са озаглавени; всички останали в окончателния вид на цикъла са само номерирани.

Фрагментът, посветен на Волов, е едновременно близък, но и коренно различен от творбата в „Епопеята”. Близък е в общата идея, в това, че фабулен център е смъртта на героя, а идейният център е фокусиран около „образа” на Янтра, в чиито придошли води героят се хвърля, за да не попадне „в ръцете на гонителите си”, както пояснява цитираната бележка в „Епопеята”.

Протовариантът от 1876 (с разгърнатата си фабулация, линейното проследяване на събитието и вниманието си към фактологията) в каноничната творба от 1882 е компенсирани чрез бележката. Всички фактически подробности са изгонени от творбата и свалени под линия като „външен” паратекст, попълващ контекста, необходим за пълноценното ѝ разбиране. А самата творба започва едва оттук нататък. В този смисъл двете стихотворения, носещи едно и също заглавие, са и линейно съотнасящи се помежду си: второто не само замества, а и продължава, дописва първото.

Но двете творби са преди всичко синхронно съположени: художествената ситуация (като съвкупност от фабулно-сюжетна органи-

³ Втората част от цикъла е написана в Пловдив през 1882 г. и публикувана компактно през 1884 г. в кн. „Поля и гори”.

зация и идеологически телос) в тях е една и съща, но артикулирана на различен художествен език. Склонността към линейно разгръщаща се фабула, натежала от подробности, към описателност и прекомерност на реторическия патос, обичайни за възрожденската поезия, са заменени с краен лаконизъм (краен включително в рамките на цикъла „Епопея”), с една свръхсгъстеност, при която външното пространство на текста се разтваря навътре в себе си, побирайки далеч надхвърлящи го смислови обеми (част от които ще се опитаме да раздиплим по-нататък). „Волов” (1876) е по-скоро силно реторизиран преразказ в стихове на събитието, впечатлило и покъртило младата душа на поета, със стремеж да се отразят повече подробности – ситуацията в цялата ѝ фактическа пълнота, включително и това, че героят не е сам, че са трима (Волов, Икономов и Стоянов, както пояснява лаконична отпратка под линия). За творбата от 1882 това вече не е толкова важно, фактът е коректно изнесен пред скоби, в значително разширена бележка под линия (но и тя спестява имената на Икономов и Стоянов); в самия текст е останала само следа в няколко третолично-множествени форми.

Налице е замяна на реалистично-репортажен тип изображение с баладичен – на фактическата коректност със символно обобщение. В тази промяна „Волов” от „Епопеята” надминава цикъла като цяло.

3. Тъкмо *баладичното* разтваря едно второ дъно – от собствено литературната плоскост, каквото е на повърхността си, към едни скрити обеми, разтварящи се *навътре* в литературното, но и *назад* към подлитературните сфери на фолклора, на митофолкорното наследство на литературата.⁴

Баладичният компонент в цикъла присъства в две творби – „Бенковски” и „Волов”. В първата той е по-скоро външно, при това само отчасти привнесен във финала, без да иде като органично следствие

⁴ Понятието баладично тук употребявам в неговия съвременен, силно стеснен литературоведски-терминологичен смисъл, белязан от наследството на Романтизма, който е общоприет и общопонятен, поне в рамките на българската традиция (с акцент върху фантастичното). Спестени са специални теоретизации върху същността на жанра и термина. Игнорирани са както генетическите пластове в понятието (античната му зависимост от прозодията), така и етимологичните (отпращащи към първоначалния музикален компонент в жанра: от глагола ‘balar’ – играя), а също и някои съвременни значения, характерни за други (западни) научни традиции (където баладата се разбира главно като „повествователна песен”, по-кратка от епическата).

от вътрешното развитие на лиро-епическия сюжет („отчасти”, защото ситуацията около героевата гибел трепти на ръба между реалистичното и фантастичното, без да е ясно от коя страна е точно, т. е. дали продумвайки името си, героят е вече мъртъв или умиращ, в ситуация на агония: срещу „един труп пошавна” стои финалното „продума и тихо умря”). Максимален, свръхконцентриран носител на баладичния компонент в цикъла е тъкмо най-кратката му творба – „Волов”.

В сферите на баладичното тук по особен начин се срещат разноредови полета. От една страна – конкретният факт в актуално-политическото и неговата пределна абстракция във фантастично-природното. Това отношение има своите яснообособени „жанрови” и формално-дискурсивни проявления и в самото стихотворение, което преднамерено подтиска фактическия пласт за сметка на фантастично-баладичното обобщение, и в авторовата бележка, където цялата фактическа обстоятелственост, изгонена от творбата, е компенсаторно запазена. Но парадоксално тъкмо баладичният компонент – повече от конкретно-фактическия – е скрито наситен с публицистичен патос, който напълно отсъства в по-ранното, далеч по-обемно и изпълнено с фактически подробности стихотворение от „Бунтът”. Той се съдържа в две кратки „реплики”, и точно затова в силно концентриран вид – на Града („Аз имам бесила”) и на Хижата („Аз имам проклетия”).

В структурата на творбата тези „реплики” заемат особено място. Те несъмнено принадлежат към фантастично-баладичния пласт на анимизираната природа, където Градът и Хижата (като персонажи) са редопоставени с Балкана и Реката, другите две персоналии. Но Градът и Хижата са в социалното, извънприродното. И като такива баладичното в тях е носител на онтологично-космически трагизъм, но и на един конкретен, морален и публицистично темперирани патос, който в своя краен, оголен вид би се доближил плътно до този в предисловието към първия том на „Записки по българските въстания” например. Връзката става особено видима, ако я опосредим през една по-късна творба на Вазов. Първата от двете „реплики” – на Града – антиципира сцени от третата част на „Под игото”, когато преследваният Соколов се лута из мъртвите градски улици, блъскайки се в стена от залостени врати. Сякаш когато пет години по-късно Вазов пише тази почти кафкианска сцена, той си е припомнил кратката реплика от „Волов”, за да я разгърне и белетризира. А сюблотно-символната фигура на бесилото („на кръста равно” в българския Пантеон) разтваря социалното градско пространство към един втори, свръхбитов план, зададен от

архетипа Левски и митостроящото стихотворение на Ботев, свързало в неразривен комплекс града и бесилото: „Там близо край град София стърчи, аз видях, черно бесило”.

Така във „Волов”, през асимилирания опит на Ботевото „Обесване”, от една страна, и през по-късното си доразвитие в „Под игото”, от друга, социалното пространство (Града) е двойно маркирано – едновременно като *модерно*, като територия на онтологичната самота, „захвърленост”, „оголеност” на индивида пред политическото насилие, изправен пред залостената порта на *самото човешко*, пред отказаната му милост и съпричастие. Но заедно с това и разтворено към природното.

По този начин в собствения си модус социалното (градско) пространство е отчуждено, дехуманизирано и отместено към природното. И в същото време природата по огледално-реципрочен начин е изгубила митологичния уют на романтичeskата инверсия – това е първичната, абсолютна, безразлична и жестока природа, оголена от романтични илюзии и загубила идеалния си статут на екзистенциално убежище. Загуба, приписана ѝ от модерното съзнание. Балканът не е по-милостив от Града: „Аз нямам за вази ни завет, ни път”. Романтичeskата антиномия на Ботев – Балканът срещу София; природното срещу социалното; космическото срещу историческото – е разрушена в кратката творба на Вазов. Разрушена е в сферите на баладичното като литературен/езиков похват.

Но преходът между социално и природно в творбата е силно омекотен – омекотен е в рамките на самото социално поле, чрез придвижване към собствените му природни периферии, разбираемо в логиката на един социален сантиментализъм от русоистки тип: селянинът като идеалния природен човек (*homme naturel*), който е своеобразен „природен” агент в социалното, контрапункт на модерния градски човек. Селянинът е междинна, гранична, вътрешно трансресивна фигура между социално и природно; той е „природното” на социалното. Негов хабитат (буквално дом) не е Градът, а „хижата”. Хижата (в случая селска къща, колиба) е човешко обиталище извън абсолютната социална територия на Града, тя по-скоро принадлежи на природното – и в пространствен смисъл, и в антропологичен (социален и морален).

Селската хижа във „Волов” работи като метонимия на неукия, простия „природен човек”, на самия *идеологически народ*, гранично положена между социалното и природното, отграничаваща и свързваща ги едновременно – фигура на тяхното тъждество-и-различие. Тя,

подобно на Града и на Балкана, има за Героя „само проклетия“.

4. Фигурата на Волов в Пантеона е антагонистично скачена с тази на Бенковски. В оголен вид антитезата е зададена още в пролога на самото събитие Април – събранието на Оборище, в сблъсъка между двамата. (Знанието си за тази сцена дължим почти изцяло на Захарий, при което строгата – историческа – фактология е неотчленимо белязана от стихията на белетристичния му талант, и в пластичен, и в психологически план.)

Неукият Бенковски е *колективна фигура* – персонафикация на самия Народ в неговата идеологическа (паисиевска) неукост и простота. Той е такъв включително и в психологически план – психологията на Бенковски, каквата е в „Записките“ (а с друга не разполагаме), е *колективна*: с диктаторските си наклонности, с праволинейния си прагматизъм и най-вече с психологическото си рухване след поражението, така мощно предадено с цялата си нюансираност от Захарий. По същия начин Народът в синхронната си проекция на „тълпа“ е демократ и диктатор едновременно (емпирично знание, многократно доказвано както от историята, така и от изследванията върху колективната психология и психологията на тълпата; дори не са нужни тук отправки към класици като Льо Бон или Канети). По същия начин той – народът като колективен Аз – е силен и велик в първите дни на успех и се превръща в страхливец при първото поражение, когато бърза да скрие юнашкия калпак и да наложи феса (копривщениският „танц на фесовите и калпаците“, образно описан от Захарий), да излови, върже и предаде водачите си, които до преди миг е боготворял.

Обратно, Волов (учил в Шуменското класно училище при Войников, после в Букурещ, Болград, Одеса и Николаев, после сам учител в родния си град) не е колективна фигура. Това е интелгентът, който няма множествено число, който представлява сам себе си. <...>

5. <...> Както по-късно бива установено, Волов не е сред самоубийците, той просто се удавя в придошлата от скоропния снеговалеж Янтра в опит да я преплува, ранен вследствие на предателство. Това става край град Бяла, близо до моста на Колю Фичето, на път за Румъния, накъдето заедно с Георги Икономов и Стоян Ангелов се е отправил след погрома. С фактическите си подробности случката е предадена в „Бунтът“. Още тук обаче, покрай всички перипетии на фабулата, е зададен един втори план – на баладичното: „и Янтра ги прегръща

във хладни си обятия”. Тъкмо от този стих ще покълне втората творба от „Епопеята” (чиято поанта – „репликата” на Янтра – гласи: „Елате, нещастни, във моите обятия!”). Жестът на Вазов е митологизиращ. А средство за осъществяване на тази цел е *баладичното*. Но то естествено наследява една фактическа манипулация у Захарий, подчинена на същата митологизираща стратегия. В наивно-романтичните представи на З. Стоянов самоубийството е свръхоценностено – много повече от „обикновената” смърт. Както пише един автор, „в духа на секуларизирания XIX век” Стоянов смята самоубийството за „героичен акт, достоен за прослава” и

дори съжалява, че поради „малодушие“ недостатъчен брой български революционери са се самоубили: „Разбира се само по себе си, че тая строга и немилостива девиза не можеше да стане идеал в слабите и малодушни характери; вследствие на това числото на самоубийства между българските бунтовници не е толкова значително.“ [Стоянов 1983: 5] За да запълни този недостиг, митотворецът досътворява действителността, щом тя не му достига откъм самоубийствен героизъм. Съчинява мними самоубийства, за да обогати паметния си списък (Тодоров 2005: 5).

Статията „Имената на българските въстаници...” е първият опит на З. Стоянов в мемоарно-историческия жанр. Но водещото желание да възвеличи героизма на героите от „предишната” епоха не държи сметка нито на жанрово-дискурсивни граници (полета), нито дори на самата истина. Макар формално (от наша гледна точка) да се осъществява в жанрово-дискурсивния модус на фактическото, мемоарно-историческото, това желание нехае за дискурсивните си артикулации, самото то няма никакво знание за тях. Пряко повлиян в този базисен фактически аспект, стъпил на него (доколкото художествено-то изобщо стои на историческото), Вазов ще повдигне митологизиращия жест на една следваща степен – като трансформира историческото в естетическо, в поетическо. При което за основен инструмент ще използва баладичния елемент. Прозаичното удавяне – отвъд казуса дали е самоубийство или не – ще бъде баладично осмислено като завръщане в природата. Но в една абсолютна и „вертикална” природа, различна от Балкана.

Балканът и Янтра са различни модуси на природното, съответстващи на два също толкова различни модуса на митологичното и поместващи се в тях.

б. И двата образа се включват активно и по двойствен, диалогичен и травестиен (преобръщащ) начин в стереоскопичния образ на родното, произведен от Възраждането. *Стереоскопичен*, защото се разгръща едновременно в пространствения хоризонтал на географското, като територия и ландшафт, и в темпоралния вертикал на историята, като колективна памет.

Тази стереоскопичност придава особен обем на иначе краткото стихотворение „Волов”, разтваря го навътре. Но този обем е добавъчно увеличен посредством композицията: в разгръщането на сюжета двете природни персоналии (Балканът и Янтра) обрамчват и, така да се каже, поместват в себе си другите две – културно-антропологичните (Градът и Хижата), които са в хоризонта на политическото (разбирано в примордиалния и широк смисъл на *политика*, но с акцент върху моралното).

Балканът – в начина, по който присъства в творбата с единствената си „реплика” („Аз нямам за вази ни завет, ни път”) – е хоризонталната природа, природата като ландшафт. И същевременно силно уедрена в хоризонта на политическото *през* една историко-митологична оптика.

Балканът е високият национален мит, фигура на героичното, произведена от фолклорно-хайдучката и Ботевата романтика – „бащице *стар* Балкан”, както по-късно ще синтезира Славейковият епос (това съединяване на Балкана с мъжкото/бащиното/героичното най-пряко е осъществено в „Хайдутин. Баща и син”). В по-едрите, „вертикалните” си значения образът отвежда назад към монументалните фигури на историческите „бащи” и „прадеди”, които традицията (Паисий, Раковски, Войников, Каравелов) е въздигнала като абсолютен модус на българската героика – свръхидеологизирани национално-патерналистични фигури като Крум Страшний, Симеон, Самуил, цар Асен.

Но тази планина има и женска, майчинска алоформа в националния митопоезис – именно като *планина*, като *Стара* планина. В стереоскопичния възрожденски образ на родното тя има ясни *майчински* конотации, струпващи негероични, пиететни значения (в първичния смисъл на лат.-итал. *pietas/pietà* – жалост, милост, милосърдие). В семиотиката на родното Стара планина е литота на самата „мати България” – старата майка, оплакваща своя мъртъв син герой.

Тъкмо в тази матриархална, негероична алоформа митът е безпощадно развенчан у З. Стоянов. В катастрофичния момент на разгрома героите отчаяно търсят убежище, приют. И подведени от героичната

хайдушко-ботевска представа, правят избор, който ще се окаже фатален. Когато байрактарят на Хвърковатата чета Крайчо Самоходов предлага да се укрият в сигурната Средна гора, отказът на Захарий и Бенковски е категоричен: „Но кое беше онова широко сърце, което да се успокои в дребнавата Средна гора. „Стара планина, Стара планина. Тя ще да ни умие нас” – говорехме ние.” Обичайният самоироничен двуглас на мемоариста тук работи на по-високо равнище – *срещу* колективния митопоезис, като негово разколебаване и пародийно преобръщане. Героите търсят духовно, метафизично „умиване” на българското лице в кулминацията на погрома, избирайки да се приютят в майчиното лоно на Стара планина. А умиването ще се окаже буквално и реално: първо дъждовете дни наред мият зъзнешите бегълци, а накрая идва кървавото „умиване” в река Костина. (А укрилият се в „дребнавата” Средна гора Самоходов успешно дочаква Освобождението.)

В смисловия обем на топонима Стара планина (вместо Балкана) се е състояло едно двустепенно пародийно отместване. Първо – от мъжкото, бащинско-героичното към женското, майчинското, жертвеното, пиететното. Но на една втора степен и този майчински митообраз е ценностно преобрънат.

Въпросният втори том на „Записките” излиза през 1887 г. По това време Вазов работи върху „Под игото” и този том от Захари-Стояновия мемоарен опус слага решителен отпечатък върху романа и върху онзи разказ на националната философия на историята, която той разказва – цялата трета част, проследяваща събитията след разгрома, е писана в мощната сянка на последните глави от втория том на „Записките”. В една важна студия, останала във фрагментарен вид, Д. Кьорчев директно обвинява Славейков, че в своята „Кървава песен” „краде” от З. Стоянов „образи и факти” (Кьорчев 1933: 231). Още повече краде Вазов, без сам да има съзнание за това. По него време „Записките”, поради самия си жанров етикет, не се четат като автономно художествено произведение, а само като източник, като кариера за суров материал. Дори в собственото си самосъзнание те „не са литература, не са изкуство” (Янев 1989: 119). Третата част на „Под игото” е трагично-мрачен контрапункт на мажорната втора част. А най-идеологическата глава в нея – „Пиянство на един народ”, една „оптимистична теория на нашия народ” – има своята обратна версия в началната глава на част трета – „Пробуждане” („отрезвяване” или дори „махмурлук” (Игов 2001: 312)). Непреодолими са съмнени-

ята, че както фактичката основа, така и основанието на онзи дух на дълбока националнофилософска резигнация, който определя цялата трета част и особено гл. „Пробуждане”, са внушени от втория том на „Записките”, от последните глави „По Стара планина”, „Убийството на войводата Бенковски” и „До Троянските колиби”. Един от абсолютните идеологически минимума в „Пробуждане” е тъкмо образът на Стара планина / Балкана, при което не само фиктивният герой на Вазов повтаря пътя на реалните (исторически) герои на „Записките” и техните изпитания (напр. яденето на шума), но и авторският глас се придържа плътно към тона на Захарий:

Три дена вече и три нощи, как Огнянов се скита из Стара планина. [...] Огнянов деня се промъкваше в горите и букаците, спеше в корубите на дърветата като звяр, за да не го видят потерите, а нощя пътуваше из тъмнините и пушиците, в мрак и дъжд, треперещ от студ, който вееше от снежопокритите висове на Балкана, без посока, често назад вместо напред. Той се хранеше с трева, сиреч гладуваше повече от вълк. Да попроси гостоприемство в редките балкански колиби той не смееше: вратата на повечето от тях пазеше караул – издайството – или цербер, който джавкаше опасно – страхът.

Абзацът е сгъстено и патетично интонирано резюме на финалните глави от втория том на „Записките”. Пародията на идеологическия трафарет тук е налице, но в своята пределно трагична, мрачна форма, лишена от раблезианския хумор и самоиронията на Захарий. Тя е в своя „сериозен” вид, според терминологичното значение на понятието, въведено от Цанко Младенов (Mladenov 1969: 136). А уж случайният преход от „женския” топоним (Стара планина) към „мъжкия” (Балкана) сигнализира и осъществява тъкмо отместването от хоризонталната, географско-природна форма на планината като външна, обективна *природа*, неутрална и ценностно немаркирана, към вертикалния план на националноидеологическото, в който постепенно е интегриран и антропологичният компонент – страхът да „попроси” гостоприемство в балканските колиби (хижи), масовите предателства...

В още по-синтетичен вид целият този стереоскопичен комплекс е прецедентно вложен в краткото стихотворение „Волов”.

Вторият географски топос в творбата, номинално откроен, е **Янтра**. Подобно на Балкана, и тя е с двойствена конотация, едновременно и в личното, и в родовото си значение. Като *Янтра*, в пряката конкретика на топонима си, тя е не само в хоризонта на географията,

но и във вертикала на историята. Чрез високото националномитологично наследство на Възраждането името е напоено с мощната памет на Историята, попило е нейния семиозис, едновременно героичен и трагичен, свързан с Търново и Царевец, с великите сенки на прадедите и на изгубената свобода, която трябва отново да бъде придобита с кръв и саможертви. Върхов акт на тази палингенеза – едновременно героичен и саможертвен – е тъкмо Април 1876. В семиотичния обем на творбата, както и в целия цикъл „Епопея”, този пласт е с активно, макар и фоново присъствие.

С такова присъствие е и в родовото си качество на *река*. Като река тя на първо място е природа, подобно на Балкана в родовото му качество на планина и в същия семантичен обхват – една постромантическа, враждебна природа.

Но на едно по-дълбоко равнище тъждеството се отмества в различие – за разлика от Балкана, Янтра приласкава Героя, разтваря за него обятията си (тъкмо „обягтя” е акцентираното понятие, общата дума и най-общото смислово място между двете едноименни, но същностно различни творби – от 1876 и 1882; зона на сечение между тях). Актът на приласкаването е и финалният, най-високият пункт в творбата, който я поантира и носи смисловия ѝ товар.

И тъкмо в този върхов момент образът променя смисловия си модус от хоризонтален, природен във вертикален; потапя се в дълбочина. И то дълбочина, много по-голяма от тази, в която пребивава Балканът, стигаща далеч под частнонационалните измерения на митологичното и националния митопоезис. Под географско-историческата си конкретика Янтра крие един дълбинен и универсален митологичен потенциал – това е хтоничната река, отвеждаща към царството на смъртта. Янтра е Ахерон.

Тази транссубстантивация в пространството на текста е перформативна. Тя се осъществява чрез самата „реплика” на персоналията Янтра („Елате, нещастни, във моите обятия!”), която е и финалната, върховата точка на творбата – нейният *telos*, към който тя е вървяла и който ретроспективно я осмисля.

7. В „Епопеята” баладичният компонент присъства в „Бенковски” и особено във „Волов”, спадащи към генеративното ядро на цикъла, т. е. към творбите, чийто пантеон е зададен в Захари-Стояновата статия-образец под знака на *смъртта*. Смъртта е основен елемент в митогенния механизъм, еднакво ефикасен и в модерен, национал-

но-исторически (и литературен) план, и в най-дълбинните пластове на мита.

По самата си същност баладичното е свързано със смъртта. И в този смисъл то принадлежи към ядката, към самия зародиш на цикъла – и като произход, и като същност (неделимо свързани, доколкото произходът винаги е същност: *descensus essential est*). Тоест към ядрото, имащо своя най-пряк, външен подтик в статията на З. Стоянов, която „бележеше – по думите на поета – по кой начин са загинали повечето от главните дейци във възстанието” (Шишманов 1976: 232). Само че статията разказва не просто за смъртта, а за *самоубийството* на поборниците (именно в резултат на което и Бенковски, а вероятно и Левски се озовават в „Епопеята”). Едва впоследствие, при окончателното завършване на цикъла през 1883, концепцията е разширена извън момента на смъртта, а и извън фигурата на Героя в най-пряк, биографичен план – фигурата на самоубиващия се или загиващ Герой постепенно се разтваря в колективната фигура на безсмъртния народ и се слива с нея в едрата перспектива на Историята, където смъртта престава да е генеративен за творбата фактор („Паисий”, „Раковски”). Индивидуалното битийно време на Героя (крайно, неизбежно под знака на смъртта) се разтваря към голямото време на Историята. Индивидуалната смърт на Героя (от първоредния „захаристояновски” пласт на цикъла) се е сляла с исторически осмисленото народно безсмъртие (във втория).

Но това разширяване на концепцията при дописването през 1883 продължава една основна тенденция, ясно очертана в ранния дял на цикъла, в „персоналистичните” творби, вдъхновени от статията на Захарий и родени тенденциозно (т. е. като митологизираща стратегия на автора: у Вазов *през* Захарий) под знака на смъртта и в параметрите на баладичното – на доброволната смърт. Стратегията неосъзнато стъпва върху един основен архетип – на самопожертвалото се божество. Една от неговите най-мощни персонификации (наред с фигури като Прометей) е Христос. Следи от този архетип не просто са съхранени в цикъла – те са базисни за него, за митогенната му стратегия. При това работят на различни равнища.

На първо място (структурно-композиционно и идеологически) архетипът е налице в „Левски”, където е най-буквално възпроизведен чрез аналогията Левски–Христос (Левски *като* българския Христос) в един исторически секуларизиран и патетично стилизиран план, който задава модела на целия цикъл.

В по-секуларизиран (и затова по-скрит) вид архетипната матрица присъства и в „Кочо“: индивидуалната саможертва тук е плътно вписана в колективното тяло. Този преход от индивидуално-героичното към колективното, претопяването на биографичното тяло на Героя в колективното народно тяло е фиксиран в двойния наслов на творбата: „Кочо / Защитата на Перущица“. Преходът от индивидуално към колективно е важен преди всичко доколкото е преход от смърт към безсмъртие: индивидуалната саможертвена смърт като пряко трансформираща се в колективно безсмъртие в едрия мащаб на Историята.

8. За разлика от широко разгърнатата концепция за историята в „Епопеята“, протовариантът от 1876 концентрира националноидеологическата енергия в един-единствен момент; но това е върховият, сублимният момент – именно бунтът (Април 1876).

Това идеологическо ядро е в основата и на „Епопеята“ – в първоначалния вид на творбата, публикуван в „Гусла“. Но непосредственият прототекст тук не е по-ранният цикъл от 1876, а статията на З. Стоянов. Всъщност това са двата източника, в които поотделно „Епопея на забравените“ има началата си, поне във вида, в който съществува преди дописването през 1882 – дописване, което е не само разширяване на историческия обхват (назад към Паисий и напред към Шипка), но и цялостна промяна на националнофилософската концепция.

Така в окончателния си вид цикълът се състои от две яснообособени, макар и неотчленени графично части, които коректно запазват реда на възникването. Първата част (която можем да определим като „априлска“) съдържа петте първоначално създадени творби, които съставляват едновременно генетичното и идеологическо ядро на цикъла. И в двата аспекта то дължи своя пряк „домашен“ повод на статията на З. Стоянов (затова можем да определим въпросния първи дял и като „захаристояновски“). Макар Волон да е сред героите на Захариевата статия, като персонаж в „Епопеята“ той се появява едва при нейното дописване и разширение през 1882, като част от втория ѝ дял.

Но генетическото и концептуално ядро, свързано с върховия момент на „бунта“, запазва централната си роля и в структурно-композиционен, и в идеологически план. При дописването на цикъла то ще бъде заздравено чрез вътрешно разширяване на обема му, т. е. чрез добавяне на още две творби – „1876“ и „Волон“, които, така да се каже, резюмират в силно концентриран вид първата и примордиална част на „Епопеята“ („априлската“) и я вмъкват в историко-развойния

модел на втората.

Така краткото стихотворение „Волов” се оказва със средищна позиция в цикъла – и в генетичен, и в концептуално-идеологически аспект.

В генетичен: творбата се появява едва при резширението от 1882 като част от втория дял, но в тематично отношение спада към първия, „априлския”, т. е. към генетичното и идеологическо ядро на „Епопеята”. Към това ядро тя принадлежи не само тематично, а и генетически, доколкото разказва за смъртта на Волов, която, представена като самоубийство, е предмет на Захари-Стояновата статия. Тази принадлежност обаче е непряка, защото „Волов” не спада към първоначалния вариант на цикъла, написан под непосредственото влияние на статията. Но стихотворението компенсира това чрез пряката си връзка с втория „домашен”⁵ източник на „Епопеята” – цикъла „Бунтът”. Всъщност при отсъствието на Ботев в „Епопеята” то е единствената пряка връзка между двата цикъла. От друга страна, чрез фигурата на протагониста си е единствената творба, която свързва двата източника – статията на З. Стоянов и ранния цикъл на самия Вазов.

Подобна свързваща роля „Волов” има и в концептуално-идеологически аспект. На първо място, като своеобразна реплика на първия „априлски” дял във втория. Но още повече – заедно с „1876” – като негово *идеологическо* резюме. Или с други думи, тъкмо тези две най-кратки творби представят, аргументират, отстояват върховната роля на Април 1876 в големия сюжет на „ставането” на Българското като цялостен процес, рамкиран от двете дати 1762 („Паисий”) и 1878 („Опълченците на Шипка”). Дати, рамкиращи не само втория дял на „Епопеята”, но и *абсолютното* „българско” време – исторически разгърнато и едновременно с това имащо измеренията на български Златен век, на абсолютно праначало, когато се е случило *всичко*. В един модерно-исторически план това „всичко” сплита в единен разказ еманципирането на съзнанието, зачеването и порастването на колективната „свят”, от една страна, и политическото освобождение с оръжие в ръка, от друга – „вътрешната”, духовната и „външната”, политическата инициация. Онова, което по-късно Ив. Шишманов ще определи като Българско възраждане-*Rinascimento* и Българско възраждане-*Risorgimento*. Родоначалното и абсолютно време на българ-

⁵ Освен специално посочените от Вазов чужди „извори”, каквито са поетическите цикли на Юго и Рунеберг. Другият „домашен” извор е Захари-Стояновата статия.

ската *духовна модерност*, имаща общоевропейския си аналог в наследството на Немското просвещение *Aufklärung* и Немския романтизъм, и българското отражение на европейската *политическа модерност*, родена от наследството на Френското просвещение *Lumières*.

В този едър историко-философски контекст стихотворенията „1876” и „Волов” имат особена роля. Тъкмо те са агентите на първия, *персоналистичен* дял на „Епопеята” (който можем да определим и като „немски” в изтъкнатия смисъл) във втория, *историческия* („френски”) – първият под знака на индивидуалната смърт на Аз-героя в собственото му „вътрешно”, екзистенциално време; вторият под знака на колективното безсмъртие на Народа в едрите мащаби на Историята и в хоризонта на политическото.

Двете стихотворения са призвани да представляват мястото на Април 1876 в едрия националнофилософски модел, който „Епопея на забравените” гради, главно във втория си дял.

Но в композиционно-структурната логика на цикъла те изпълняват тази роля по различен начин.

„Волов” акцентира по абсолютен начин върху героя като „вътрешен” Аз под знака на индивидуалния трагизъм и индивидуалната смърт. Той е не само отделен от всякакъв социален и политически контекст, радикално изтръгнат от него, но и тенденциозно противопоставен му. Творбата поставя Аза-герой в състояние на крайно драматичен, екзистенциален избор между социалното/политическото, от една страна, и природното, от друга, като дилемата е решена в полза на второто, изцяло в духа на немската романтика. Тази „немска” принадлежност е и поетологически (езиково) изтъкната чрез определящия баладичен елемент. Така стихотворението не само „преговаря”, но радикализира персоналистичния модус на първия дял от „Епопеята”, resp. на първия вариант, вдъхновен от статията на З. Стоянов, където водещ компонент е *романтическото* под формата на героично-саможертвената смърт на Героя. Това става на различни равнища, включително с крайно засиления баладичен елемент, както и с краткия обем на творбата, което концентрира докрай вътрешния трагизъм.

Обратно, „1876” резюмира първия („априлския”) дял в цялата му епическа мащабност, в езиковия код на епопейното и в модуса на един исторически позитивизъм от „френски” тип, в хоризонта на *политическото*: народът като еманципирал се, самосъзнал се, по-точно *самосъзнаващ се* суверен. Стихотворението резюмира тъкмо този хоризонтален, оплоскостен в политическото мащаб на Април, в цялата

му всеобхватност – географска и персонална. Преговорена е цялата топография на българския инициационен жест: Брацигово, Батак, Копривщица, Клисура, Панагюрище: географията като метонимия на колективното национално тяло. И в същото време стихотворението е своеобразен *mise en abîme* на целия първи дял, събирайки „в миниатюр“ представителна част от пантеона на героите („Каблешков-героят, таз душа вулкан“; „лъвът Бенковски, туй смешение странно на Левски с Раковски“).

Но – това вече не са сублимно извисените герои от първия дял, умиращи и самоубиващи се, затворени в собственото си екзистенциално време. Дори в голямата сублимност на смъртта тук те са плътно вписани в колективното тяло, което пък е вписано в динамиката на Събитието (1876, както е номинирано от заглавието) и в широкия хоризонт на Историята.

Тази темпорална, но още повече структурно-концептуална и най-вече идеологическа средищност на стихотворението му е специално вменена от самия поет – именно с оглед мястото му в структурата на цикъла, от една страна, и в националноисторическия модел, който той гради, от друга: стихотворението, казва Вазов пред Шишманов, е едновременно „припомняне за трагичния край на възстанието“ (resp. за трагиката на първия дял, но в колективния ѝ вид) и пророчество „за саяйността, която то ще добие в бъдещето“.

9. Определих двете стихотворения „1876“ и „Волов“ като специфични агенти на първия, *персоналистичен* дял на „Епопеята“ във втория, *историческия*. Но агенти, изпълняващи ролята си по различен начин. „1876“ резюмира първия („априлския“) дял в цялата му епическа мащабност, в езиковия код на епопейното и в модуса на един исторически позитивизъм от „френски“ тип, т. е. в хоризонта на *политическото*. И тъкмо тук, след апотеозната кулминация на колективно-епопейното, иде краткият фрагмент „**Волов**“, който е от „немски“, романтично-баладичен тип.

По ред външни белези, най-вече със своята краткост и драматизираната си форма, отличаващи го сред епическата разгърнатост и одическия патос на всички останали творби, стихотворението изглежда като чуждо тяло в общия вид на цикъла. Но тъкмо в този си вид и тъкмо на това място то има своята важна роля в цялостната му логика. Бележи максимално изостряне на онзи величав трагизъм на погрома, който епически и в най-широките си мащаби е разгърнат в предход-

ната творба.

Трагизмът е същностно неприсъщ на Историята и нейния колективен субект. Възможен е само в параметрите на индивидуалното, на отделната фигура, действаща в Историята – доброволно или принудително, като герой или като жертва. Този трагизъм в композиционната архитектоника на цикъла е постигнат чрез мимолетното съсредоточаване отново върху отделния, самотния, максимално „оголения“ (както би казал Агамбен) пред смъртта си индивид.

И тук творбата „Волов“ се оказва уместна тъкмо с необичаната си форма – със своята краткост и драматична динамика. Сякаш в общата масовка на Април, сред величавия патос на колективния трагизъм-величие в Историята, прожекторът за миг се фокусира върху една-единствена, отделна фигура – на Героя. Но това е Героят, изваден от Историята и от социалното си обкръжение; Героят, оставен сам на себе си и „захвърлен“ *обратно* в Природата.

Думата „обратно“ в случая употребявам в пределно едър, културно-философски, екзистенциален смисъл. Както и самото понятие „природа“, към което се включва и социалното, но в своя негативен, обърнат наопаки смисъл – социалното като „дива“ природа в лицето на скования от страх и предателство Град и още повече в лицето на обитателите на „дивите“ старопланински хижи. Онази „дивота и сън“, която е в по-ранното стихотворение „Бенковски“ и където е в своето буквално, натурално състояние (зададено в мемоарно-историческия разказ на З. Стоянов), тук, във фрагмента „Волов“, е *образно* сублимирана в културно-екзистенциален план – като отрицателното състояние на колективното социално тяло, пребиваващо в сферата на Културата и в разума на Историята. Налице е обратен, регресивен преход от *културата* обратно в „дивотата“ и от *будното* обратно в „сънното“ – не просто в „робския сън“ като клише на възрожденската реторика, а в „съня“ като негатив на „разума в Историята“ (*Vernunft in der Geschichte*), на самата История като продукт на политическия разум.

Но целият този едромащабен сюжет е представен в творбата като лична преживяност от индивида, макар и в една фантастично стилизирана форма. Артикулацията му е постигната по адекватен, максимално изразителен начин „*отвътре*“ – не чрез третоличен разказ „отвън“, от името на един надпоставен, всевиждащ и всезнаещ автор, епически повествуващ или емоционално коментиращ с езика на лирическото, както е във всички останали творби в „Епопеята“.

Трагизмът е артикулиран отвътре на самата ситуация чрез похвата на *драматизация*: думата е дадена на самите „действащи“ в нея „лица“, на самата Природа в изяснения по-горе смисъл. И чрез пределния лаконизъм на нейните „реплики“ – перформативни самопрезентации. Многословен, риторичен, независимо дали в епопейно-наративното или в лирико-одическото, може да бъде само Авторът, Поетът. Природата е лаконична; но затова пък нейните „думи“ са реалност – тя се самореализира в перформатива на действието/действителността.

Агент на това действие/действителност в художественото пространство на творбата, в акта на ставането ѝ като такава, е *баладичното*. Баладичното в същностно двойствения си модус – като *природа* и като *литература*. Тоест – като органичен елемент на митофолклорното съзнание, спонтанно одушевяващо природата, от една страна: самият фолклор като едно природно, „диво“, собствено предлитературно състояние на модерната литература. От друга страна, баладичното е олитературено, инкорпорирано чрез Романтизма в полето на самата литературност като специфичен похват – като вид поетизъм, който в рамките на модерната литературност *имитира* една предмодерна и предлитературна, митофолклорна „дивота“ – собствената „дивота“ на литературата, собствената ѝ *природа*.

10. Как стихотворението използва образа на Волон в историко-философския модел на цикъла?

Самотата на героя пред и *във* смъртта е абсолютна (и това е изразено по лаконичен, но пределно красноречив тъкмо чрез лаконизма си начин). На едно първо равнище – защото е *социална*, защото е самота сред човешкото. Градът има за него бесила, а хижата – предателства. В тези две кратки „реплики“ е обхванато цялото социално пространство – колективното и модерното, от една страна (Градът); частното и патриархално-природното, от друга (Хижата).

Истинският трагизъм не е в бесилката, във физическата смърт, а в проклятието, в проклевването на героя (Хижата: „Аз имам проклятия“). Тоест – в *социалната* смърт, в отлъчването на индивида от колектива, в отказаната му памет: тъкмо това представлява проклятието.

В полето на социалното трагизмът на смъртта се измерва не чрез телесното (там тя е невалидна категория), а чрез паметта. Именно модусите на паметта – споменът или забравата, хвалата или хулата, апотеозът или проклятието – са битийните модуси.

Но отрицателната градация продължава. Върховият трагизъм не се

измерва дори с тази безприютност в социалното, очертана от екзистенциалния модус на „проклятьето”. Върховият трагизъм е в *природната* безприютност, защото тя е космическа. И едновременно с това – там, където природно-космическото се пресича със социалното, а тази пресечна точка е митологията – на индивида му е отказано убежището и на митологията като колективна свръхпамет. И това вече е абсолютната самота, защото тъкмо митологията, митическата одухотвореност на безразличното естество е тази, която го прави обитаемо.

Когато Балканът отказва „заве́т” и „пъ́т” на героя, можем да кажем, че тук „Волов” е възможна *contra*-реплика на Ботевия „Хаджи Димитър” през З. Стоянов (последните глави на том втори).

Когато Балканът отказва „заве́т” и „пъ́т” на героя, това е нещо много повече от физис, защото Балканът в националния митопоезис е нещо много повече от природа, от просто една планина. Той е самата сърцевина на колективното битие, едновременно митическо, но и *историческо* в собствените си рамки – самата родност в абсолютния ѝ вид, бащата-и-майката.

Неслучайно тази планина – единствено тя в българската геотопонимия – съществува в две разнополови и равностойни, макар и различно семантизирани форми – женска и мъжка: Стара планина и Балкана. Те именуват, съдържат и съчленяват в единна емоционална и семиотична цялост, в единен комплекс и майчинското начало, и бащинското. Майчинското като смислово равнозначно на понятията като България и природа, на Българското като самата изначална и абсолютна природност в един синхронно разгърнат вид. Бащинското начало във вертикален, мнемонично-исторически аспект – Балканът като природно овеществената българска история и памет, като природно овещественият дух на деди и бащи. Включително и като санкция, наложена на настоящето от позицията на патриархалния Закон („Бащице стар Балкан, жестоко съдиш ти”).

Двоично-антагонистичният принцип е първичен и основополагащ за културата, учредяващ я на самата граница с природата, в импулса на отделянето ѝ, но все още в осцилацията на тъждеството и различieto.

В своята номинална двуполовост Балканът / Стара планина носи дълбинната енергия на първичното андрогинно божество, все още природно в същността си, неотделено от идеята за природата като самозараждаща се стихия. Балканът / Стара планина е вътъкът на Българското като колективно битие в неговата дълбинна природност, в

абсолютната пълнота и равновесност.

Затова когато Балканът отказва приют на Героя, това е абсолютната, безднена точка на самотата – самотата не като феномен на модерната чувствителност, урбанична и секуларна, а в космическия ѝ обем. Това е прокуденост от универсалното убежище на митологията – убежище, което тъкмо със своята извънсоциалност, с индиферентността си към социалното поле в цялата му вътрешна разчлененост, е абсолютно.

Тази абсолютност е кодифицирана в националния митопоезис от върхово реализиращата го творба – „Хаджи Димитър”. Дори тотално изтръгнат от социалното, на прага на смъртта, Героят притежава едно последно, сублимно и абсолютното убежище – „там на Балкана”. Транспрофанно битие в едно метафизично, митологично-космическо пространство, в което звярът, птицата, месецът и звездите, самодивата – съществата от един общ ред – ще го приласкаят и утешат.

Репликата на Балкана в кратката балада на Вазов с жесток лаконизъм отменя възможността за тази последна – имагинерна, халюцинирана и затова *абсолютна* – утеха. Героят трябва да изживее докрай трагизма на смъртта *долу*, в безутешните пространства на реалното (макар и в жанровото поле на баладата).

А какво по-долу от Реката.

В този план на реалното Реката е обратното на Върха – реалното „тук” на Янтра като обратното на сублимното „там на Балкана”.

Но още по-*надолу* отвежда Реката в плана на митологичното, с който баладната реалност е импрегнирана. Реката е абсолютната бездна на хтона – подземното царство на Хадес, към което отвежда, към което *е път*. (Реката Ахерон.)

Антитезата е многопланово зададена още в „Бунтът” чрез самите наслови на части IV и III, съответно „Вислец” и „Волов”, при което е налице смислово тъждество между героевото име и топонима: „Вислец” = Ботев в първия случай, „Волов” = Янтра/Реката във втория.

В този смисъл двете реплики – на Балкана („Аз нямам за вази... ни път”) и на Реката/Янтра („Елате, нещастни, във моите обятия!”) – са антитетични, смислово диалогизиращи: втората е пряк отговор на първата. Отказаният от Балкана път *нагоре, път-към-живота*, означава път *надолу, път-към-смъртта*.

(С оглед на това тази Вазова творба може да бъде видяна като преходник на онова преобръщане на националномитическия космос, което в един чист вид по-късно ще осъществи „Тайната на Струма” от Траянов. И което ще бъде продължено и радикализирано у Разцветни-

ков – „Удавници”. Преобръщане, което в някакъв смисъл продължава хтоничната посока, зададена от „Угасна слънце” на Яворов.)

Но още едно измерение на трагизма е кодифицирано в образа на Реката – историческо и затова най-силно: в своето несекващо течение, в непрестанното си отминаване Реката е образ на самото *безпамятство* (реката Лета: хтоничната асоциация с Ахерон отпраща към асоциация с друга от реките на подземното царство). Реката е образ на непрестанно отминаващото, докато паметта, включително и колективната, е апарат за задържане на отминаващото.

И точно тук, в дискусиата за паметта, стихотворението „Волов” активира – на едно друго равнище – централния патос на цикъла, она-словен „Епопея на забравените”.

Литература

- Вазов, Иван 1975. *Събр. съч.* Т. 2. София: Български писател. [Vazov, Ivan. *Sabr. sach.* Т. 2. Sofiya: Balgarski pisatel, 1975.]
- Игов, Светлозар 2001. *История на българската литература.* София: Сиела, 2001. [Igov, Svetlozar. *Istoriya na balgarskata literatura.* Sofiya: Siela, 2001.]
- Кьорчев, Димо 1933. *Захари Стоянов, Иван Вазов, Пенчо Славейков.* // Кьорчев, Д. *Избрани съчинения.* Т. 1. *Литературно-философски фрагменти.* София: Държавна печатница. [Kyorchev, Dimo. *Zahari Stoyanov, Ivan Vazov, Pencho Slaveykov.* // Kyorchev, Dimo. *Izbrani sachineniya.* Т. 2. *Literaturno-filosofski fragmenti.* Sofiya: Darzhavna pechatnica, 1933.]
- Стоянов, Захари 1983. *Имената на българските въстаници, които са посегнали сами на живота си.* // Стоянов, З. *Съчинения.* Т. 2. София: Български писател. [Stoyanov, Zahari. *Imenata na balgarskite vastanici, koito sa posegnali sami na zhivota si.* // Stoyanov, Z. *Sachineniya.* Sofiya: Balgarski pisatel, 1975.]
- Тодоров, Георги 2005. *Само за самоубийци.* // Култура, XLIX, № 42, 2 дек. 2005. [Todorov, Georgi. *Samo za samoubiyци.* // *Kultura*, XLIX, № 42, 2 dek. 2005.]
- Шишманов, Иван 1976. *Ив. Вазов. Спомени и документи.* София: Български писател. [Shishmanov, Ivan. *Vazov, Ivan. Spomeni i dokumenti.* Sofiya: Balgarski pisatel, 1975.]
- Янев, Симеон 1989. *Пародийното в литературата.* София: Наука и изкуство. [Yanev, Simeon. *Parodiynoto v literaturata.* Sofiya: Nauka i izkustvo, 1989.]
- Mladenov, Canko 1969. *Pejo K. Javorov (1878–1914), a “bolgar Ady”.* // *Helikon* (Vilagirodalmi figyelö), [Budapest], 1969, № 1.