

Пламен Антоу
Институт за литература, БАН
plamentov@mail.bg

Ботев contra Пишурката, или силните жестове на слабите гласове

Plamen Antov
Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences

Botev contra Pishurkata, or the Strong Gestures of the Weak Voices

Abstract

The article starts from two translations of historical (Roman) dramas during the Bulgarian Revival – “Belisarius“ and “Cremutius Cordus“ – and two theatrical performances – “Long-suffering Genoveva“ and “Belisarius“ (Lom, 1856) – to discuss the problem of ideological effectiveness of theater during the Revival epoch compared to literature. Theatrical performance in its entirety (mise-en-scène, sceneries, properties, and especially the “alive“ play) is seen as essential, *linguagely* relevant to the voluminous, multi-layered naive-folk thinking, pre-aesthetic and prehistoric, as opposed to the flat ideological *logos* of the modern one. – The unpretending, weak writer and theatrical worker Kr. Pishurka is the personification of the first type of thinking, and Botev – the genius of the epoch – of the second type.

Keywords: ideology; *Erzieher*; theater/mise-en-scène/sceneries/play vs literary/word; naive-folk vs modern thinking

1. „Геновева“ и началото на новобългарския театър; първо преобличане. – Историята на българския театър е категорична, че „Многострадална Геновева“ е сред най-играните драми в „буреносната“ епоха на късното Възраждане, наред с Войниковите. Нещо повече, тя стои в абсолютното начало на новобългарския театър, поделаяйки си палмата на първенството с „Михал Мишкоед“ от Сава Доброплодни. Едва няколко месеца след първото представление на „Михал“ в Шумен (15 август 1856), осъществено от чеха Йозеф Майзнер, на сцената на ломското читалище местният частен учител

Кр. Пишурка поставя специално преведената от него за случая „Геновева“ – театралната адаптация на сръбския книжовник Васил Йованович по едноименната новела на Кристоф фон Шмит.¹ Освен преводач и режисьор, Пишурката е изпълнител и на главната роля. Събитието според прецизните разследвания на Стефан Каракостов става между 10 и 18 ноември 1856 г.²

Това е и първата постановка на „Многострадална Геновева“ в България. От нея ще започне победоносното шествие на драмата по сцените, в което само историческите драми на Войников ще ѝ съперничат. – Но ако патриотическият патос и героичната романтика на Войниковите драми се съгласува идеално с актуалния патос и героичната романтика на епохата, ако дори „Михал Мишкоед“ се вписва в този патос като сатира срещу чорбаджийското съсловие (модерно-сатиричният дискурс Каравелов–Ботев), то къде наистина в този ред е мястото на жалостната немска аристократка?

Познатият позитивистки телеологизъм открива дълбоката логика на това присъствие. В чист вид намираме този подход у Ст. Каракостов, изследовател с огромни заслуги към театралното дело в епохата на Българското възраждане. Според него ломската постановка на „Геновева“ има само камуфлажни функции. Невинната, сантиментално-нравоучителна творба на Шмит е само прах в очите на властта, за да се отвори пътят на едно второ, по-важно представление, на една историческа драма, която е съвсем близо до Войниковите. Само месец след „Геновева“, на 12 декември, на същата сцена в ломското читалище Пишурката поставя една драма със сюжет от византийската (източно-римска) история – „Велизарий“ от Х. К. Х. Траучен³; „бабешката“ „Геновева“ трябва да прикрие „политическата острота“ на втория спектакъл, по думите на Каракостов (1972: 257). Герой на драмата е един от най-великите пълководци на Византия (ок. 505–565), който с поредица успешни кампании осъществява голяма част от амбициозните планове на император Юстиниан I (482–565) за повторно завладяване на Западната Римска империя, изгубена век по-рано. Последната му победоносна кампания е срещу българите (559 г.). През 562 г., вероятно вследствие на дворцови интриги, доблестният пълководец е обвинен в корупция и хвърлен в тъмница, но скоро императорът възвръща благоволението си. Легендата доукрасява този драматичен епизод в отношенията между двамата дългого-

¹ Драматизацията е направена през 1830 г., а самото заглавие „Многострадална Геновева“ се появява при второто преиздание (1845). Именно на тази сръбска адаптация ѝ предстои активен и бурен живот на българската театрална сцена през Възраждането.

² Други, по-нови изочници дават по-точна дата – 12 ноември.

³ Hans Carl Heinrich von Trautzschen (1730–1812). Използвам тук транскрипцията на проф. Надежда Андреева; у Ст. Каракостов и другаде името се предава като Траудсен. – Подробно за българската рецепция на този автор и на драмата „Велизарий“ през Възраждането вж. у: Андреева 2001: 94–116.

дишни съратници: според нея императорът заповядал да ослепят Велизарий и така го превърнал в бездомен просяк, преди да го помилва. Именно от тази колизия черпи сюжета си и Траучен. Всъщност сюжетът на самата драма е по-скоро сантиментален, отколкото героичен. Но трайният интерес през цялото Възраждане към нея⁴ се подхранва главно от „външни“, принадлежащи към сферата на политическата актуалност обстоятелства. А именно от предполагаемия български (славянски) произход на главния герой и дори на Юстиниан, както и от идеята, вплътена в образа на Велизарий – че „на родината трябва да се служи при всички обстоятелства“ (Н. Аретов). (*Енциклопедия* 1997: 152) Политическата аура около фигурата на византийския военачалник се усилва и от романа на Жан-Франсоа Мармонтел (1767), който в момента на появата си във Франция е забранен.⁵

Несъмнено от тази патриотично-политическа тенденция, скрита под римските костюми, е привлечен и Кр. Пишурка през 1856 г. – Впрочем подходът изглежда оправдан: самата власт ясно разчита политическия подтекст в режисьорската стратегия. Тя не се хваща на въдицата, постановчикът, набеден за „бабешки“ стихоплет от Ботев, е арестуван и пратен за три месеца във видинската крепост.

2. *Високият глас на епохата: защо не съм и аз...* – Ботевата подигравка към откривателя на „Геновева“ за българския възрожденски театър е останала завинаги в класическия фонд на родната сатира. Тук звучи високият глас на епохата, на гения, който без никаква милост излива сарказма си върху трудолюбивата, по своему благородна, но безкрила посредственост. Погледът на орела към охлюва, ако използваме персонариума (но не и смисъла) на друга творба, класическа за българската сатира.

Нещо повече, отношението в знаменитото първо четиристишие на „Защо не съм?...“ е *полово кодирано*: мъжкият, мъжествен, героичен дори в същността си на поет поетов аз срещу една фигура, чийто мъжки статут е отявлено потиснат на всички равнища – от номиналното Пишурка (ж. р.) до пишуркането (й) за бабината хурка.

Именно хурката е конкретният предмет на задявката – женски, съвършено профанен атрибут от трудово-делничната, негероична сфера. Дори Ботев

⁴ Българският интерес към тази творба на Траучен (1730–1812) бележи два пика. Първият е през 40-те години, когато едновременно (през 1844 г.) се появяват два независими един от друг превода – на Анастас Кпиловски и Захарий Симеонов. За втори път интересът се възобновява в началото на 70-те години и е означен с нови два превода – на Матей Миткалото (1870, Русчук) и Тодор Шишков (1873, Цариград).

⁵ Романът на Мармонтел също е познат на българската публика през гръцкия си превод, преведен е през 1874 г. от Ив. Добрович. (Преди това свой превод също от гръцки прави и Т. Шишков, но той остава неиздаден.)

да не е имал никакво *собствено* основание тук извън външната необходимост от римуване с името на стихоплетеца, жестът е неволно семантизиран и в интересувания ни театрален аспект, отправяйки към „женската“, „бабешка“ същност на „Геновева“, чийто пръв преводач и постановчик е тъкмо Пишурката.

Сарказмът на гения сигурно е оправдан, най-малкото що се отнася до собствените поетически дарби на обекта си. Но в по-широк план между двамата съществува поне една основна близост и тя се отнася тъкмо до театъра. Поне частично разбиранията им за неговата роля в актуалния, *политически* хоризонт на епохата се схождат, а там, където не се схождат, не бихме казали, че различието е в полза на Ботев.

Накратко, и двамата споделят разбирането за възпитателната, образователна, и то в *политически* аспект роля на театъра. При което „политическото“ има своите подчертано „мъжки“, героични презентации дори в най-пряк, сюжетен план.

Ботевите възгледи върху теорията, или по-скоро върху *идеологията* на превода са ясно аргументирани в статии, публицистични бележки, рецензии, частни писма. Подходът му е строго утилитарен, външен и силно рестриктивен – именно идеологически, не иманентно естетически. Не *собствените естетически* качества (респ. сюжети) на художествените творби от чуждите литератури имат значение, а тяхната *идейна уместност* спрямо българския си адресат, разбираан от Ботев като *зоон политикон*, т. е. като модерен политически субект, или поне като обект на изграждането си като такъв (преводът трябва ни повече, ни по-малко да е „проповедник на революцията и защитник на сиромасите“, според едно напътствие към „брата“ Драсов⁶). Никаква милост към чистата художественост, към всяка „ниска“ склонност към забавление, към всичко, което не възпитава в най-железния смисъл на политическото Просвещение – т. е. възпитание на равнището на политическата идея, на фронталната тенденция, отвъд всеки морален сантиментализъм, отвъд доброто и злото.

Кристална демонстрация на тази теория е единственият художествен превод на Ботев – историческата драма на руско-украинския историк, етнограф и писател Николай Иванович Костомаров „Кремуций Корд“. Случайно или не, също като „Велизарий“ и тя е с исторически, „римски“ сюжет.

Кр. Пишурка не ни е оставил теоретичен манифест за ролята на превода. Оставил ни е няколко превода, които пълзят по най-ниските подстъпи на художеството, гдето са и „Геновева“, и „Велизарий“, взети в собствената си мяра. Но извън тази мяра, като двоен театрален акт, като своеобразен театрален диптих, те започват да излъчват други значения.

Когато превежда и поставя „Велизарий“, Пишурката едва ли има предвид *собствения* римски сюжет на пиесата, за него е важно тъкмо скритото

⁶ Писмо от 12 апр. 1875 г. (Ботев 3 1976: 216.)

„българско“ послание в нея. Режисьорът не само скрива, образно казано, пълководеца Велизарий под женската дреха на Геновева, за да го изведе на сцената под бящото око на властта (хоризонтална травестия), но под римския костюм на Велизарий асоциативно скрива-разкрива царската мантия на българското средновековие (вертикална травестия). По свидетелства на съвременници, записани от Димитър Маринов по-късно, костюмите в ломската постановка от декември 1856 г. случайно или не силно наподобявали българските средновековни фрески; във всеки случай и за постановчика, и за публиката асоциацията със славното българско („царско“) минало е основен фактор: бляскането на царски корони по сцената, та макар и от мукава, развяването на болярски мантии, дрънкането на оръжия.

Към задочния диалог между Ботев и Пишурката ще се върнем пак. – А тук, стигайки до едно ключово място в разгръщането на тезата си, можем да заявим в прав текст: начинът, по който Кр. Пишурка поставя „Велизарий“ с подгрыващата, *камуфлираща* роля на „Геновева“ е образец, първо, на реална идеологическа употреба на историята изобщо през Възраждането и ролята именно на театъра за това, и второ – образец е на *езоповските стратегии* при тази употреба в хоризонта на политическата актуалност, т. е. с оглед на властовия надзор и стратегиите за надхитрянето му.

Да се спрем специално на тези две явления.

3. *Театърът – идеологическата машина на епохата.* – Свидетелствата на зрители и участници в ломската постановка на „Велизарий“ от декември 1856 г., както и ред други след това (например ловешкото представление на „Райна княгиня“ от февруари 1872⁷), изтъкват едно общо място: патриотичният възторг, който тези събития предизвикват преди всичко *със самата визия*, която предлагат – не като собствено естетически, художествени факти, дори не толкова със словото, звучащо от сцената, колкото с костюмите, царските корони, оръжията. Самото им *показване* на сцената е онзи свръхакт, който в някаква степен измества/замества останалите компоненти на театралното изкуство – действието и диалога; или ако не ги измества напълно, то стои преди тях.

⁷ Именно сцената със сражението е пунктът на събитието, тя според свидетелства имала най-голям ефект върху зрителите: „Представиха битки с добре въоръжени войници от двете страни: показаха същинско сражение. Чуваха се виковете „дързост войници“, като дрънчаха високо саби и ехтяха тропания.“ Сражението било толкова разпалено, че каймакаминът, поканен на представлението, „се уплашил и станал на крака“, готов да побегне (По спомените на Георги Попов – сб. „Читалище „Съгласие“, Плевен“, 1939, с. 40–41. Цит. по: Каракостов 1973: 651–654.) – Представлението в революционната столица на Левски е под режисурата на Ангел Кънчев, негов пръв съратник и заместник по това време, а главните роли се изпълняват от членове на местния революционен комитет, начело със самия Кънчев, Иван Дравсов, Петър Горов и др.

Изобщо *реквизитът* във всички тези „*костюмни драми*“ – „царски“ или хайдушки – е от първостепенно значение; той е носител на самостоятелен смисъл не по-малко, а дори и повече от драматичния сюжет, както и от пряко проповядващото сценично слово. За българския възрожденски човек – актьор и зрител – визията и действието, т. е. *реквизитът и обличеното в него актьорско тяло*, са някак си по-важни от всички други по-изтънчени, собствено естетически компоненти на жанра. Театралната постановка е постигнала напълно задачата си, ако е предложила зрелище, т. е. определена гледка – една *втора реалност*, която да е *друга* спрямо първичната „робска“ реалност, в която зрителят/актьор пребивава. И която именно в своята *другост-спрямо* е по презумпция „славна“, „героична“, „юнашка“.

И връщайки се към първопроходната постановка на Кр. Пишурка – тъкмо в този „славен“, български, силно героичен, подчертано „мъжки“ сюжет своето място намира и сантименталната немска графиня на Шмит. Очевидно е, че за българския зрител в контекста на епохата „Многострадална Геновева“ съвсем не е това, което е в собствения си *естетически* модус. Обобщавайки позитивисткият прочит на ситуацията, демонстриран от Ст. Каракостов (и общосподелим в голяма степен), можем да кажем, че творбата изпълнява определени езоповски функции, преследва определени *конспиративни* цели – да маскира прокламирането на идеи, ако не революционни в най-силния смисъл на понятието, то достатъчно неприемливи за властта, което показва и нейната (на властта) реакция.

Тоест налице е несъвпадане между собственото строго естетическо качество на творбата като литература и онова, което зрителят вижда/инвестира в нея.

Такъв е позитивисткият поглед за ролята на театралните представления в хоризонталния контекст на епохата – погледът не само на изследователите (Ст. Каракостов, Н. Андреева, Д. Леков и др.), но и на самите дейтели *вътре* в нея. Освен пряко прагматичния аспект – събиране на средства (за закупуване на книги за читалищата или на някои „други работи“ за предстоящото въстание⁸), той отчита и една друга основна роля – *идеологическата*.

Този поглед има корените си в специфичния прагматизъм на самата епоха, в разбирането на „младите“ – на революционните демократи от чергата на Ботев – за *театъра като основна пропагандна сила*. В устремно вървящото към революция десетилетие на 60-те и 70-те години театърът действително е основен идеологически фактор. Уникалната му способност да революционализира народното съзнание е широко използвана от идеолозите-апостоли като Ангел Кънчев. Ловеч съвсем не е единствен случай. „В началото на 70-те години – отбелязва Каракостов – почти всички читалищни и

⁸ Такава е аргументацията на постановчика Бойчо Огнянов за театралното начинание в „Под игото“. Настоящата статия е част/глава от монографично изследване върху романа, и в частност върху главата „Представлението“.

дружествени театри са под влиянието и ръководството на БРЦК и неговите местни революционни комитети. Театърът се превръща в могъщ фактор за масово въздействие и играе голяма роля в подготовката на приближаващото народно въстание.⁹ Изследователят многократно изтъква тази прагматистка презумпция на революционната емиграция, както и нейната реална ефективност вътре в границите на България (Владиков и Огнянов са художествени проекции на една обективна даденост). Както ни казва и романът „Под игото“, много частни революционни комитети действително се заемат с подготовката на театрални представления наред с организацията на самото въстание и *като* неразделна част от тази организация, като се отчита мощният идеологически потенциал на театъра за въздействие върху духа на масите чрез поставянето на *подходящи* пиеси.

Именно като *зрелище* театърът е особено подходящ за тази цел, когато става дума за масов, преобладаващо неграмотен адресат-реципиент. Иначе казано – театърът като визуално изкуство, за разлика от литературата, чийто език е по-символичен, т. е. предполагащ по-висока степен на абстракция, *геср.* на интелектуално съпричастие, за да бъде „отключен“ смисълът му. В такава ситуация ролята на „живата картина“ (сценичното сражение например), способна да предизвиква непосредствена, първична емпатия (описана с кристална яснота не само в мемоарните свидетелства на епохата, но и от Вазов), е действително уникална. Силата ѝ е сравнима само със сугестивното въздействие при най-талантливите оратори – психолози и идеолози, какъвто е Бенковски например (кристално свидетелство за това ще ни остави Захарий Стоянов в описанието на Оборище). По-късно тази ненадмината роля на визуалното изкуство, способността му да предизвиква спонтанно размиване на границата между естетическо и реално, ще схване друг гениален водач и манипулатор на масите – Владимир Илич Ленин, който ще обяви киното за основен революционизиращ фактор на „широките“, преобладаващо неграмотни народни маси. Но похватът е много по-стар и още първите идеолози на християнството са оценили ролята на изображението (иконата) за налагането на определена идеологическа доктрина, когато неин адресат е именно „широкият“, неграмотен и а-естетически пребиваващ в реалното народ.

4. *Ботев като политически възпитател.* – Но да се върнем към задочния диалог между Ботев и Пишурката – „задочен“, понеже известната първа строфа от „Защо не съм?...“ ни е само отправна точка, същинската ни цел е „театралното“ сближаване/раздалечаване между двамата чрез двете „римски“ драми „Кремуций Корд“ и „Велизарий“.¹⁰

⁹ Каракостов 1973: 412. Най-големият революционен театър, ръководен от БЧРК, е русчушкият (пак там: 593–612).

¹⁰ Именно „римски“ – във „Велизарий“ е функционален универсално-класицис-

Именно римската тема е общото, оттам насетне започва различието. То е преди всичко на дискурсивно равнище. Ботевиат превод докрай си остава литературен акт, текст¹¹, докато преводаческият жест на Кр. Пишурка е само необходима крачка към същинската цел – сценичната реализация на пиесата. Към отиване *отвъд* текста. – Нещо повече, това отиване отвъд текста сочи към отиване отвъд самата драма, отвъд нейния римски сюжет, ако приемем, че „Велизарий“ е само част от дилогия, заедно с една друга драма, която по всички формални (включително и „полови“) белези е пълната „му“ противоположност.

Най-драстична е тази противоположност в идеен/идеологически аспект и самият Ботев има ясно съзнание за това – сантименталната история на немската графиня е активно включена в преводаческата концепция на Ботев, а оттам и в неговия идеологически проект като цяло: „Оставете настрана различните „Телемахи“, „Геновеви“, „Душици“ и пр., и пр. и превождайте това, което има смисъл и за нашият народ“ („Знаме“, I, бр. 12 от 28 март 1875. Ботев 1 1976: 186). Конкретният повод тук е един превод на „Тайните на инквизицията“ от В. Фереал. Същата теза е повторена от противоположна позиция – в кратък отзив за Атанас-Илиевия превод на Писаревото популярно изложение на Дреперовата „История на умственото развитие в Европа“: „Наместо да четат различни „Геновеви“, „Телемахи“ и „Потайности“, те [т. е. „нашите учители и интелигентни младежи“] би принесли голяма полза на себе си, ако се занимаваха с подобен род книжки“ („Знаме“, I, бр. 15 от 9 май. Ботев 1 1976: 192).

Знаменитият възглас към преводачите е с авторитета на естетически манифест. Но не по-малко той бележи мейнстрийма на един *педагогически проект*. Като преводач позитивистът-прагматик Ботев разчита на прякото, собствено *идеологическо* внушение, на директното *възпитание stricto sensu*. Той е типичният модерен възпитател на нацията (Erzieher) – нацията като модерна, политическа, хоризонтално разгърната общност, в смисъла на френското *Nation* (за разлика от „вертикалния“, органичен немски народ-*Volk*). Нацията, схваната като модерно политическо тяло (*corps socians* в смисъла на абат Сийез) в целия ѝ диапазон между самия народ като обект на възпитание („това, което има смисъл и за нашият народ“) и интелигенцията, която също е обект на възпитание („нашите учители и интелигентни младежи“) – да бъде възпитана, за да се превърне сама във възпитател (нещо като

тичният, собствено литературен „римски“ код, не „византийското“ в онзи актуален, собствено политически смисъл, който Паисий е вменил на националноидеологическия проект като синоним на „гръцкото“ и който едва през втората половина на XIX век, с разгарянето на църковната борба, ще заеме доминираща позиция в политическия дневен ред на националната борба.

¹¹ Публикуван е в самостоятелна книга през 1875 г. Никога не е представян на сцена.

взаимоучителната метода).

Тази ясна, твърда национално-педагогическа концепция предопределя и конкретните преводачески усилия на самия Ботев. Като адресира превода си на Костомаровата драма към една читателска, четяща аудитория, той показва, че разчита на словото в най-чистия смисъл – словото като носител на *идеи*, в конкретния случай на *политически* идеи.

Именно това е основанието на преводача Ботев за избора на заглавието – политическият, собствено идеологически сюжет на драмата. Можем да кажем, че в един най-широк план сюжетът на „Кремуций Корд“ разисква хоризонтално-вертикалното отношение „власт – памет“, и по-точно – винаги илюзорните опити на актуалната политическа власт да манипулира историята в собствена угода и за собствената си легитимация. Но той е само повод да се конфронтират две мащабно уедрени фигури – на тирана и героя в лицето на император Тиберий и историографа Авъл Кремуций Корд, описал в своите „Анали на Римската република“ гражданската война и управлението на Август по начин, нехаресващ се на настоящия властник. Диктаторът заедно със своя любимец – преторианския префект Сеян – изплитат около Кремуций мрежа от интриги и в крайна сметка го принуждават да се самоубие. Доблестният историограф е обвинен в обида на императорската институция, сляла се с държавата. В познатия маниер на класицистичната драма героят изобличава интригите срещу себе си и не дава никакъв повод за обвинения в държавна измяна. Но тиранът не се нуждае от формалното право, за да погуби набелязаната жертва. (Същия юридически казус друг класицистичен жанр – баснята – ще изрази с добре известна ни поанта на Лафонтен: „Мътиш, не мътиш, ще те изям“.)

Ботевият превод е един модерен, политически жест, той оперира с историята генерално и в синхронен план: разобличаване на деспотичната власт, и в частност – на турската като такава. Под булото на историческия сюжет ясно прозира живата политическа актуалност, зад фигурата на самодържеца Тиберий стои тази на султана.

Това обстоятелство на една следваща крачка придърпва собствено художествения текст „Кремуций Корд“ към научния дискурс, който не само е теоретически постулиран в горесцитираните изказвания, но знаем, че доминира и в собствената преводаческа практика на Ботев – научният (*идеен*) дискурс като непосредствено полезен във възпитателната стратегия на преводача. Тоест художествената драма на Костомаров се оказва не чак толкова изключение в преводаческата практика на Ботев, каквото изглежда на пръв поглед, формално, при буквално четене на жанра ѝ; всъщност като пряк носител на идейни, политически послания тя е функционално приравнена към научните съчинения, чиито преводи теоретикът Ботев не само препоръчва, но и сам осъществява.¹²

¹² Освен на „Кремуций Корд“, Ботев е автор на три обемни превода – научен

Преводаческата програма на позитивиста-възпитател Ботев е утилитаристки адресирана към „полезното“ за народа. Ботев мисли плоско, двуизмерно, каквото изобщо е модерното политическо (идейно, идеологическо) мислене. – *Самият* народ обаче не мисли така, той мисли другояче, обемно, триизмерно.

5. *Как мисли възпитаваният.* – Народното мислене не борави с идеи, още по-малко политически. То работи по-просто и едновременно с това по-сложно.

От една страна, народното мислене, като всяко наивно, примитивно мислене, е *конкретно*, то мисли не в идеи, а в зрими образи. Икономиката на късновъзрожденската употреба на естетическия символизъм е проста, работи на най-ниски равнища – тези на сюжетно-фабулната буквалност; не умозрителните екстраполации, а онова, което непосредствено се вижда върху театралната сцена. Дори в реално-политическа ситуация на цензурен надзор актьорското тяло, облечено в предметния реквизит, е това, което „казва“ онова, което словото не може. Пример ни дава новият възрожденски театър, свързал се още в родоначалния миг на появата си с историческата драматургия. Но не като фино, двупластово (езоповско) иносказание във високата сфера на езика *per se*, на проповядващото идеологическо слово, а като телесна сценична експликация, като пряка видимост на сцената било като баталия, било под формата на сценичен гардероб и реквизит. Иносказателното отместване от видимото към отвъд-видимото, от прекия към вторичния (който е собствено *политическият*) смисъл става не в сферата на логоса, на интелектуалната абстракция, а чрез непосредствено видимото, чрез сценичната „жива картина“.

Но *политическият* смисъл се генерира едновременно и в дълбочина, извличайки скритата обща структурна схема на тази видимост. Народното мислене, от друга страна, е *обемно*, стереоскопично – то мисли в определени структури. В архетипни редове, чрез които зримите образи/„картинки“ влизат във функционални отношения помежду си, на различни равнища и с

исторически труд („За славянското произхождение на дунавските българи“ от Дм. И. Иловайски), актуален геополитически анализ („Възточният въпрос и България“ от ген. Ив. П. Липранди) и учебник по аритметика („Уроци за първите четири аритметически правила и счетовете“ от П. Михайлов), плюс още две статии (всички те могат да се видят в последния том на неговите събрани съчинения). Знае се и за други преводи, непубликувани и изгубени, сред тях и книгата на К. Ф. Шнел „Органично възпитание...“. Освен за педагогическата дейност на революционера в най-пряк смисъл, този изгубен превод е особено важен преди всичко с оглед на специалния интерес на позитивистите Каравелов и Ботев към проблема за здравето (вкл. и като крайна цел на възпитанието) *contra* болното, упадъчното, изроденото от гледната точка на буржоазния *common sense*. (Частична дискусия на този проблем вж. у: Дакова 2007: 102–108).

разнообразни символни преходи, свързвания, замествания.

6. *Кр. Пишурка – педагогика „отвътре“: factis non verbis.* – Не Ботев, а Кр. Пишурка е по-близо до този тип конкретно/обемно мислене – не само като преводач, но още повече като постановчик в мащабната си, двукратова акция от ноември–декември 1856 г.

Обратно на Ботев, той разчита на тоталното, интегрално, но преди всичко отвъд-словесно, *нагледно* въздействие на театралното представление като *игра*, в която първенстваща е ролята на актьорското тяло, сраснало не толкова със словото, колкото с реквизита: царски корони, царски чизми и плащове, саби и мечове... Иначе казано, „римското“ във „Велизарий“ е по своему „побългарено“, но не пряко, а функционално – в рецептивния модус на публиката. Собствено „римският“ компонент в драмата е функционален отвъд себе си – като *български*. Но преадресирането е станало не в хоризонта на прякото идейно/политическо възпитание, а в дълбочина. (При което още по-голямо, специално значение има изтъкнатото обстоятелство за абстрахирането от „византийския“ характер на „римското“.)

И тук можем да се запитаме дали езоповският жест на Пишурката не е дори още по-сложен, отколкото изглежда на пръв поглед.

Да припомним: той подготвя едновременно две постановки, като същинският смисъл носи втората, а първата има само камуфлажна, езоповска роля да я легитимира пред цензурата. Първата постановка е тази на напълно невинната „Геновева“ (женската, бабешка антика, както ще я определи интелектуалецът Кандов). Появата ѝ има за цел да хвърли прах в очите на властта, за да отвори път за втората, същинската – за „мъжката“, героична трагедия „Велизарий“. Както „Кремуций Корд“, и „Велизарий“ е с героичен, римски сюжет. Обратно на сантименталната „Геновева“, тук властва политическият дискурс и „мъжката“ героика. Но в някаква степен сюжетът за доблестния пълководец, наклеветен в измяна на своя суверен, ослепен от него, а след това помилван, е „мъжкият“, героичен аналог на „Геновева“. В най-общата си арматура „Велизарий“ поотделно и по своему е близък както до „Кремуций Корд“¹³, така и до „Геновева“¹⁴. Въпреки различията си,

¹³ Тук не толкова в самата драма на Траучен, а в нейната историческа, макар и полулегендарна основа е налице и друга – частна – близост със сюжета на „Кремуций Корд“. Смята се, че пълководецът е наклеветен от своя някогашен секретар, а това е самият Прокопий Кесарийски (ок. 500 г. – ок. 565 г.) – изтъкнатият историк, автор на „Тайната история“, който го е придружавал във военните му кампании и е описвал делата му. По-късно отношенията им охладняват. Предполага се, че историкът не само е авторът на обвиненията срещу Велизарий, но че дори сам е съдия в процеса, който го осъжда.

¹⁴ Още по-близък до „Геновева“ е „той“ в конкретната си интерпретация от Траучен, като поетика. Фигурите на пълководеца и императора са по-скоро в периферията на драматургичната фабула, в центъра се разгръща сърдечната интрига между

въпреки отделните отклонения по периферията, и трите драми гравитират около едно ядро: *несправедливо обвинената и незаслужено наказана добродетел*.

В непосредствен литературно- и културноисторически аспект такова обръщане към антични сюжети е собствено класицистичен факт, resp. – израз на отраженията на западните класицистични конвенции върху българската литература и българския театър през епохата с гръцко или руско посредничество (където – особено в Русия – Класицизъм и Просвещение интерферира до степен на сливане). Но не този факт сам по себе си, в собствения си модернолитературен модус е от значение за нас. Важни са неговите рецептивни модификации в българското колективно съзнание: неработещо или слабо работещо със собствено естетически явления, в самия акт на рецепцията то ги трансформира в друга – в собствената си – плоскост, едновременно символна и утилитарна, отместваща и задържаща. Няма значение, че конкретният сюжет – бил той от римската или от византийската Античност (или пък от западноевропейското Средновековие, както е в „Геновева“) – е безкрайно далече от актуалната българска реалност на епохата. Народно-то въображение, проявяващо спонтанна „езоповска“ комбинативност, без усилие ще осъществи заместването – не само на Юстиниановата корона с Асеновата, на римската тога с нашенския ямурлук и на меча с ятагана. Заместването работи и в дълбочина, на функционално равнище – като *колективно припознаване* в централната фигура на страдащата добродетел.

Театралното *зрелище* за възрожденския зрител е по-широко понятие, надхвърлящо не само обхвата на словото, проповядващо определена идея, но и непосредственото действие, героичния „екшън“ в прекия смисъл на понятието. Идеологическата ефективност работи на различни равнища в дълбочина. Важно е не само на сцената да се размахват мечове или да гърмят револвери (I равнище); достатъчен е самият факт, че на нея става дума за царе и княгини, че шестват корони и се развяват мантии, независимо дали антични („Велизарий“) или германски („Геновева“): владетелските инсигнии работят в своя символен абсолютен и за въодушевления зрител няма нищо по-лесно от това да запълни този символен абсолютен с желаната от него кон-

дъщерята на Велизарий Евдоксия и нейния любим Тиберий, адютант на Юстиниан (и сам бъдещ император; но NB! – това не е едноименният римски император от „ботевата“ драма на Костомаров, живял пет века по-рано). Творбата на Траучен гъмжи от случайни срещи, социални травестии и трогателности от всякакъв вид, а Евдоксия се явява „в пълната своя невинност и привлекателна красота“ (както е казано в уводното изложение на съдържанието), за да облекчи участието на ослепения си баща, възвръщайки благоволенieto на императора. „И драмата най подир свършва с една песня, в която са възпява *тържеството на добродетелта*, толкоз гонена и покрусена в лицето на знаменития наш герой“, гласи цитираният анонс в превода на Т. Шишков от 1873 г., с. VII (курсивът е в оригинала).

кретна историческа реалност. Така в античния сюжет може да се прочете актуалният разказ за *бъдещото* българско освобождение като възстановяване на някогашното средновековно българско величие (II равнище). – Но заместването е и типологично-функционално (III равнище), при което сантименталният разказ за семейните недоразумения на една немска графиня се превръща в разказ за българската историческа съдба.

В синхронния си рецептивен контекст „Многострадална Геновева“ не е това, което е в собственото си („немско“) естетическо самосъзнание (и което още повече е за нашето естетически дистанцирано съзнание днес). За своя колективен български потребител през епохата тя разгръща „вертикални“ значения. В резултат на сложна поредица от сближавания и отмествания в рамките на една архетипова схема съдбата на германската графиня може да бъде разчетена като жалостен разказ за участието на самата България. И така да се свърже с фигурите на похищаваните/поборбвани и освобождаваните български княгини в историческите драми на Войников (Райна в „Райна княгиня“, Мария в „Стоян войвода“), с всичките изгубени Станки и злочестии Кръстинки, които изобилстват през епохата, като нерядко, подобно на Геновева, прескачат от литературата на театралната сцена, т. е. – от думи към дела (*factis non verbis*): да припомним, че именно с представлението на Блъсковата изгубена Станка се захващат и „крвожадните“, по думите на Вазов, хъшове в „Немили-недраги“, при това далече от погледа на Властта.¹⁵

7. *Финални обобщения: пропедевтика и онтология.* – Не можем да сме сигурни, но можем поне да се запитаем: дали като замества/интерферира две толкова различни помежду си драми – „Велизарий“ и „Геновева“, Пишурката не прозира някакво основно, структурно тъждество между тях в дълбочина?

Можем да сме напълно сигурни обаче – и тук минаваме към финалните обобщения, – че целият многоизмерен обем зад/под собствено литературния текст и артикулираните от него идеи е останал дълбоко неразбран от преводача на „Кремуций Корд“.

Ботев отхвърля „Геновева“ и ней подобните четива с аргументите на Кандов. Но онова, което модерният естетически и прагматичен разум на Ботев (и този на „под-иговия“ му двойник) не успява да схване в плоския хоризонт на идеологическата пропедевтика (*отвън* и *отгоре*), е безпогрешно разбрано (*отдолу/отвътре*) от самия неграмотен, неполитичен народ. Разбрано е именно защото работи в собствения му ментален и онтологичен модус.

Като възпитател позитивистът Ботев мисли фронтално и плоско, двумерно (каквото, да повтора, е модерното политическо мислене изобщо), в

¹⁵ Обстояното разгръщане, дискусия и аргументация на тази теза, прескочено тук, е налице в пълния обем на изследването, от което е извлечена настоящата статия.

строга линейна последователност. Колективно-народната рецепция е „вертикална“, многопластова, палимпсестна, мрежовидно сплитаща разноредови разкази и обемна, сферична.

Фигуративно казано, народното мислене *по самата си природа* няма пресечна точка с Писаревото, та макар и популярно изложение на Дрепелеровата „История на умственото развитие в Европа“. Това не е нито неговият разказ/discourse, нито неговият език/language. Неговият език е наивен (в Шилеровото значение на това понятие), образен и конкретен, което означава – *телесен* в рамките на самия механизъм на естетическата символизация.

То – народното мислене – се придържа към природната фактура (към видимото в прекия, включително и в собствено театрален, сценичен смисъл) и същевременно я „абстрахира“ не във философски идеи, а в едри архетипови структури.

Или иначе казано – неговата философия е поезията в най-широк смисъл.

Преждевдайки „Кремуций Корд“, Ботев остава при римския сюжет на творбата, макар и разтворен по хоризонтала към своята универсална политическа тенденция – като наметната с римска тога, но достатъчно ясна сатира на турското деспотично управление „днес“, тук и сега. Театралният постановчик Кр. Пишурка прави крачка отвъд римския сюжет на „Велизарий“ и тази крачка е по вертикала назад и навътре към „българското“, разбирано в широк, триизмерен обем – не в двуизмерния план на непосредствената политическа тенденция, а в динамичната холограма на национално-идеологическото мислене на Възраждането, в която средновековната история е мощен *политически* ресурс, но „политическото“ не като суха разсъдъчна идейност, а емоционално оцветено и разиграно чрез живи образи. Като всяко колективно мислене, националноидеологическият „проект“ на епохата, зададен от Паисий, е мислене в образи, между мита и литературата, където намира мястото си и историята *res gestae* (но не по-малко и историографията *res historiae*: самата „История славянобългарска“). – Със своята пределна *нагледност-в-реалното* театърът е перфектната форма на тази смес.

Ако Ботевата интерпретация остава непоколебимо в хоризонта на прякото политическо послание, макар и драпирано в една съвсем прозрачна римска тога, то интерпретацията на Пишурката, подобно на дълбоководен сонар, изпраща „римския“ фактор дълбоко в дълбините на българската история (с целия идеологически товар, вменен ѝ от Паисий) и оттам, чрез едно асоциативно прещракване („римско“ – „българско“), го връща преобразен обратно в политическата актуалност, в „сега“.

Тази хоризонтално-вертикална отлика е релевантна на отношението между текст/слово в рамките на театралния спектакъл, от една страна, и *самия* театрален спектакъл, от друга – театралното представление в *целия* си сценичен обем: декори, костюми, реквизит, мизансцен... Театралното представление като *игра* в пределно широкия смисъл на понятието, който се добли-

жава максимално и се слива с Карнавала, какъвто спонтанно се поражда около „под-иговото“ представление на „Многострадална Геновева“, сливайки сцена и партер.

Именно с разкриването на този „вертикален“ механизъм, проявен в романа „Под игото“, ще се занимаваме по-нататък: „Под игото“ като спонтанен, литературно несъзнаван израз (артикуляция, или по-точно *самоартикуляция през колективната фигура на Вазов*) на собствения си основен герой/обект – дълбинния „вечен“ народ и обемния, триизмерен начин, по който той „разчита“ представлението на „Многострадална Геновева“ като умален образец на едно друго представление, на един друг спектакъл.¹⁶

Литература

- Андреева, Надежда. *Немската литература в България през Възраждането*. София: Кралица Маб, 2001. [Andreeva, Nadezhda. *Nemskata literatura v Bulgariya prez Vazrazhdaneto*. Sofiya: Kralitsa Mab, 2001.]
- Антов, Пламен. *Равнища на карнавалност в „Под игото“*. – Литературна мисъл, XXXVII, 1993, № 2, с. 137–158. [Antov, Plamen. *Ravnischta na karnavalnost v „Pod igoto“*. – Literaturna misal, XXXVII, 1993, № 2, s. 137–158.]
- Ботев, Христо. *Събрани съчинения в три тома*. Т. 1. София: Български писател, 1976. [Botev, Hristo. *Sabrani sachineniya v tri toma*. Т. 1. Sofiya: Balgarski pisatel, 1976.]
- Ботев, Христо. *Събрани съчинения в три тома*. Т. 3. София: Български писател, 1976. [Botev, Hristo. *Sabrani sachineniya v tri toma*. Т. 3. Sofiya: Balgarski pisatel, 1976.]
- Дакова, Бисера *Век и краевековие. Позитивизъм и декаданс в българската литература през XIX век; аспекти на ориентализма и културната идентичност*. София: Карина М, 2007. [Dakova, Bisera. *Vek i kraevkovie. Pozitivizam i dekadans v balgarskata literature prez XIX vek; aspekti na orientalizma i kulturnata identichnost*. Sofiya: Karina M, 2007.]
- Енциклопедия на българската възрожденска литература*. В. Търново: Абагар, 1997. [Enciklopediya na balgarskata vazrovdenska literature. V. Tarnovo: Abagar, 1997.]
- Каракостов, Стефан. *Българският театър. Средновековие. Ренесанс. Просвещение. 865–1858*. София: Наука и изкуство, 1972. [Karakostov, Stefan. *Balgarskiyat teatar. Srednovekovie. Renesans. Prosveshthenie. 865–1858*. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1972.]

¹⁶ Едно предварително анонсиране/разгръщане in miniature и in corpore на тази основна теза вж. в: Антов 1993.

Каракостов, Стефан. *Българският възрожденски театър на освободителната борба. 1858–1878*. София: Наука и изкуство, 1973. [Karakostov, Stefan. *Balgarskiyat teatar na osvoboditelnata borba. 1858–1878*. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1973.]