

Александър Панов  
Институт за литература при Българската академия на науките  
lapnisharan@hotmail.com

## Казусът „Индже“

Alexander Panov  
Institute of Literature at the Bulgarian Academy of Sciences  
The case „Indje“

### Abstract

One of the most frequently analyzed texts in Bulgarian literature is the story „Indje by Yordan Yovkov. What is striking, however, is the large number of contradictory theses and conclusions, each of which claims to give the most adequate interpretation of the meaning laid down in the text. This turns „Indje“ into a real case that requires an adequate solution. The proposed article attempts to analyze these numerous contradictions, and then, on the basis of a detailed narratological analysis, to describe the receptive paradigm adequate for the story. Particularly complicated is the problem that „Indje“ is in fact a retelling of various songs and legends, but the narrative is conducted from a witness’s point of view. In addition, the restored memory of the past is expressed in the structure of the work through three different genre paradigms, each of which has its specifics and social function. What reading behavior will allow the most adequate reading of the impact potential set in the text?

**Keywords:** interpretation; impact; receptive paradigm; genre paradigm; epic; legend; ballad; narrator

Малко са произведенията на българската литература, които, подобно на „Индже“, са подлагани на толкова многобройни интерпретации. Дори и тогава, когато не отделната творба е взета като основен обект на анализ, а по-скоро сборникът „Старопланински легенди“ или дори цялото творчество на Йовков, то „Индже“ пак се оказва един от основните акценти. Но проблемът не е в броя на анализите и интерпретациите, а по-скоро в твърде голямата разнопосочност на тезите, аргументите и изводите, които тълкувателите предлагат. Изключител-

но малко са твърденията, за които може да се каже, че е постигнато единодушие. Може би единственият въпрос, по който не се спори, е убеждението, че спецификата на тази творба, както и на целия сборник, трябва да се търси във факта, че основният модел за изграждане на художествената структура се определя от идеята за „възкресеното минало“, както самият Йовков определя творческата си задача в едно писмо до Владимир Василев (Йовков 1978: 374). В повечето от другите случаи тезите, доказателствата и изводите сериозно се разминават, оформяйки понякога напълно противоположни опозиции. Най-съществените от тези противопоставяния и спорни въпроси са:

- Проблемът за реалистичността на Йовковия текст и отношението му към обективната действителност. Този проблем се усложнява от факта, че прототипът на героя е реален исторически субект, за когото са записани множество предания и песни. Да оставим настрана въпроса доколко Йовков си е поставял задачата да пресъздаде вярно наличните сведения, макар че много изследователи се изкушават да тръгнат именно по този път (Вж. напр. Петров 1989, Мутафчиева 2008, Павлов 2014). Други, като Евгения Иванова, се опитват да изследват съвременното възприемане на Йовковия текст във връзка с вярванията на съвременните читатели във фактичността на описаните в литературното произведение събития, съпоставени с преданията и дори с личните родови спомени (Иванова 1990). Трети пък, като Иван Сарандев, позовавайки се на съхранените писмени предания, твърдят, че Йовков е останал близо до обективната действителност, запазвайки по-голямата част от сведенията, почерпени от изворите, с които е разполагал (Сарандев 1980). Тук ще си позволя само една забележка. Откога фолклорното предание, макар и записано, се смята за достоверен исторически източник, предаващ с най-голяма точност обективната действителност? Учените от школата, наречена „история на паметта“, отдавна са приели за доказана аксиома факта, че споменът не е нищо друго освен изградената в колективната памет „истина, такава, каквато тя е необходима на общността в определен исторически момент“. Ето какво казва по въпроса един от най-сериозните представители на историята на паметта Ян Асман:

Споменът не може да се смята за достоверен източник, без да се съпостави с „обективните факти“. Това е валидно и за колективната, и за индивидуалната памет. Но за историята на паметта „истината на определен спомен се съдържа не толкова в неговата „фактичност“, колкото в неговата „актуалност“.

Събитията се забравят, ако не бъдат съхранени в колективната памет. Историята на паметта анализира значението, което дадено настояще придава на миналото (Асман 2005: 28).

Много по-сериозен ми се струва проблемът, поставен от Милена Кирова, доколкото въобще описаното от Йовков може да се смята за образец на реалистична литература, подчиняваща се на принципите за „типични герои в типични обстоятелства, представени „във формите на самия живот и предизвикващи естествената реакция на читателя да се идентифицира с героя.<sup>1</sup> Този въпрос е в пряка връзка с проблема за възприемателската парадигма, в която попадат „Индже“, както и целият сборник „Старопланински легенди“, а също така и със социалната функция, която те изпълняват.

- Проблемът за жанра на произведението. Този въпрос е важен, защото жанрът организира цялата дискурсивна характеристика на творбата – от нейния комуникативен статус, през характеристиките на подсмисловия ѝ свят (време и пространство, тип герой, основен модел на действието, послание), а освен това връзката на актуалното

---

<sup>1</sup> Ср. „Да тръгнем от мисълта, че в характеристиките на „Йовков има нещо, което възпира възможността за непосредствена идентификация с тях, някакъв вид „отстранение. Даже когато успеем да ги прочетем с възхищение, остава усещането за „човешка дистанция, за невъзможност или неуместност на импулсивното съизмерване. Читателят може да „види себе си в ролята на Индже точно толкова, колкото и в ролята на Едип. Но не става въпрос само за „легендарните образи. [...] Въпреки впечатляващата антропоцентричност на текста, от която именно се поражда илюзията, че доминират проблеми с нравствен характер, пътят на рецептивната идентификация няма непосредствен контакт с „човешкото в образите, а винаги минава през разбиращо съзерцание на цялостната система от сюжетни отношения в конкретния текст. Подобен прочит, изведен до крайност, е характерен за митовете. Митичният герой най-често е лош пример за идентификация, той задава един трансцендиращ модел на човешкост, който е или невъзможно висок, или неморален според етичния код в социалните отношения. Точно затова митът, ако не е допълнително модифициран, по законите на фолклорната приказка примерно, не е четиво, подходящо за възпитателни цели, особено сред аудитория от деца. [...] Особено предизвикателство изглежда „Индже“». Този разказ направо се подиграва с нравствените усилия на своите миметично възпитани тълкуватели. Няма да казвам това, което е очевидно – както „Индже““, така и Индже нямат нищо общо с проблеми на хуманизма, с норми на високото поведение или с граници на морала. Не е възможно да обясним в нравствени термини шизофреничните метаморфози в характера на героя и още повече – онази фарсова лекота, с която „българският народ забравя протеклата „река от кръв, натрупалата се „планина от костите на убитите и прехласнато започва да слави своя новоизпечен освободител. Както поведението-Индже, така и колективното поведение към Индже еднакво са основани в митологичната логика. Тук става въпрос за ритуални прояви с инициаторен характер, за парадигмата на жертвената метаморфоза и вече оттам се засяга генеративният мехаизъм на легендарното отношение. (Кирова 2001: 47).

изказване с традицията, диахронна и синхронна, до начина на възприемане, култивираните модели на поведение и социалната функция на творбата.

За съжаление в това отношение българското литературознание страда от сериозен дефицит, доколкото жанровата теория не е от силните му страни. Така е и при определянето на жанровата характеристика на „Индже“. В различните тълкувания творбата получава основно три жанрови етикета – разказ, легенда и новела. В нито едно от тълкуванията обаче не присъства ясно определение на това какво трябва да се разбира под „разказ“, „легенда“ или „новела“. Привеждат се частични характеристики, заимствани от теоретици, работили през 19. или началото на 20. век, докато сериозните постижения на жанровата теория се появиха едва в последните две-три десетилетия. Именно тези постижения преформулираха самата концепция за жанра и неговата функция при осъществяването на художествената комуникация. Вследствие на това променено разбиране жанрът вече не се възприема като структурна, а като комуникативна категория. Освен това в различните интерпретации на „Индже“ се забелязва тенденцията жанровите определения да следват някаква доморасла българска традиция, която сериозно се разминава със световното литературознание. И при трите етикета, с които е характеризиран „Индже“, съществува този проблем. Понятието „разказ“ не получава никакво определение – смята се, че то априори си е ясно. Понятието „новела“, използвано от прилагачите го тълкуватели, се опира върху деветнайсетовековата немска представа за този жанр като „единство на епично, лирично и драматично“. А използващите понятието „легенда“ се позовават или на утвърденото в българската фолклористична традиция определение, което на практика се явява част от общото определение за мита, или се позовават на европейската представа за жанра като разказ за светци, но не стигат до структурните му характеристики. Трети пък припомнят, че думата „легенда“ произлиза от латинския глагол „чета“, без обаче да покажат каква функционална роля идеята за четенето играе при осъществяване художествената задача на творбата.

- Проблемът за ролята на разказвача. В последно време развитието на наратологията като специфична литературоведска дисциплина направи много за изясняването на този въпрос. При тълкуванията на „Индже“ обаче тези достижения се свеждат най-много до отбелязване на факта, че основната повествуваща фигура в условния наративен дискурс е разказвачът, а не авторът. Но дори и тук има изключения – Иван Сарандев приема, че авторът също участва, но с ограничена функция: неговата роля се свежда до изграждане на повествователната рамка, в която авторът „дръпва завесата, за да открие „сцената

пред очите на зрителите, а след това се отдръпва и неговото място се заема от разказвача (Вж. Сарандев 1982). Иначе определенията, които получава разказвачът при Йовков, оформят една широка амплитуда, при която двете крайни точки се заемат от напълно противоположни представи – от идеята на Милена Кирова, че разказвачът при Йовков е „традиционен, патерналистичен и всемогъщ (Кирова 2001) до твърдението на В. Недкова, че разказвачът при Йовков изпълнява само служебна роля и по никакъв начин не се намесва в определяне посоката на повествованието.<sup>2</sup> А въпросът за ролята на повествователя е важен, защото, ако се приеме тезата, че Йовковият повествовател изцяло води повествователната стратегия, логичното следствие е, че той не просто споделя, но и внушава определени ценности и практики, присъстващи в повествованието.<sup>3</sup>

- Проблемът за социалната функция на творбата. Този въпрос е пряко следствие от предишните три проблема – реалистичен или не е основният принцип за структурирането на повествованието, каква е ролята на жанра при функционирането на художественото произведение, както и каква е ролята на разказвача при водене на повествова-

---

<sup>2</sup> Ср. „Липсата на директна оценъчност, смяната на повествователната перспектива в пространството и времето, „диалогично споделената гледна точка между автор и герой и – не на последно място – синонимно вариативната повторителност на определени теми и мотиви очертават един модерен повествователен тип, който ще доведе до различни трансформации в синхронен и диахронен план. (Недкова 2001).

<sup>3</sup> Ср. „Част от творчеството на Й. Йовков също е с антимодерна насоченост: то разказва за предмодерни форми на живот и утвърждава предмодерни ценности. [...] В разказа на Йовков законът се въплъщава от нечия еднолична мощ, институции не съществуват. Йовков разказва за самозабравянето на Индже, за преобразяването му, но и в двата противоположни периода на живота на Индже неговата воля въплъщава закона. След смъртта му ще има нова воля и нов закон, както е при абсолютната власт. Народът има нужда от господар: ...млад си, хубав си. Юнак си. Де такъв господар да имаме като тебе!... А ний сме прости хора, ний сме като овце. Добре е да има кой да се грижи за нас, да ни стриже и да ни дои, ама и от вълци да ни пази! Изглежда, че гледната точка на разказвача съпада с тази на стареца, казващ тези думи. [...] Особеното тук е, че разказвачът е възприел ценностната позиция на член на традиционното общество. Индже е възпяван приживе, той се е превърнал в символен образ на закрилата и на възможно бъдеще, когато няма да има нападения и кланета. „... разплаканите от радост хора, които го срещаха като цар. Новият ред, създаден от Индже, напомня на земния рай. В 1920/1930-те години в Европа не липсват вождове с еднолична власт, които обещаващ рая на земята и във възхвала на които се изпълняват песни, пишат се стихове, създават се изображения. Казано с модерен термин, към личността на Индже и преди, и след преобразяването му, съществува култ. (Ангелов 2020: 97-97).

телната стратегия. Тук като че ли преобладава мнението, че сборникът „Старопланински легенди“ изразява тенденцията за отказ от активна позиция на писателя към съвременния му социокултурен контекст. Той сякаш се стреми да „избяга от тревогите на своето време. Тончо Жечев го определя като „странен изгнаник в своето време, чиято родина е българското минало. Според известния критик „Йордан Йовков си имаше свой изкуствен рай, за съжаление не живееше със злободневното, странеше от гражданските борби и това не можеше да остане без явна следа в цялото му изкуство“ (Жечев 1990: 140-141). Според Виолета Русева пък сборникът „Старопланински легенди“ е част от властващата през 20-те години на 20. век тенденция за създаване на „родно изкуство, представяща „взирането на тогавашната култура в една спасяваща националния дух отвъдност на миналото и фолклора“. И още: „Погледът на Йовков към родното е декоративно-стилизаторски още във военните му разкази. Тук, в „Старопланински легенди“, тази тенденция, присъща на него като разказвач, е най-проявена. Книгата е откровено вторична, реставрираща един декоративно-пластичен образ на миналото“ (Русева 1998: 94-95). Все пак на тази реставраторско антимоделна позиция са противопоставени и някои възгледи, отнасящи творчеството на Йовков към модерния, а дори и към постмодерния тип литература. Тук е още рано да се правят изводи, но все пак ще отбележа, че за мен като читател сборникът „Старопланински легенди“, и особено „Индже“, заемат недвусмислена, макар и доста специфична по своя художествен механизъм, позиция именно към актуалните обществени тревоги на времето.

Списъкът с противоположни разночетения може да се продължи още, но и така е ясно, че „Случаят „Индже““ действително може да се определи като казус. Според класическото определение на това понятие казусът представлява такъв общественозначим случай, който проблематизира различните възможности за отговор спрямо поставения за разглеждане проблем. А различните възможности за отговор се резултат от факта, че случаят се оценява от гледната точка на различни *норми*. А това, от своя страна, означава, че в основата на казуса е залегнала и *преоценка* на самите норми – една норма бива оценявана от гледната точка на друга норма. Така казусът поставя под въпрос валидността и адекватността на нормата, а също така пита според коя норма трябва да се оценява разглежданият случай.

За да се разреши казусът „Индже“, т.е. да се стигне до такава интерпретация, която да ограничи сблъсъка на противоположни тези и така да се стигне до съответствие между тълкуването и съдържащите се в текста възможности за смислообразуване и въздействие, трябва да се намери опорна точка, която обединява всички онези структур-

ни характеристики на творбата, станали обект на противопоставяне на интерпретативните тези. Според мен такава обединителна точка може да бъде само проблемът със съдържащата се в художествения дискурс на творбата *възприемателска парадигма*, т.е да се посочи кое е онова читателско поведение, което ще доведе до реализирането на въздействиения потенциал, съдържащ се в това произведение, както и до реализацията на неговата социална функция. Всички изброени по-горе спорни проблеми са органична част от проблема за рецептивната парадигма и социалната функция на творбата.

Впрочем същия подход прилага и Милена Кирова, когато говори за невъзможността на читателя да се идентифицира с героя и така да влезе в рецептивната парадигма, присъща на реалистичния тип литература с морализаторски уклон, култивираща определен тип социално поведение (виж бележка 1). Рецептивната парадигма, характерна за модерния реалистичен тип литература, беше наречена от Ханс-Роберт Яус „симпатизираща идентификация“ (Вж. Jauf 1972) и предполага „влизане на читателя в условния художествен свят, където да подложи на изпитание и проверка собствената си способност да решава съдържащите се в творбата морални дилеми, оценявайки решенията на героя“. Така читателят извлича от произведението определен „естетически опит, утвърждавайки нравствената ценностна система както на общността, в която живее, така и своята собствена“. За подобна функция на модерната литература говори и Атанас Натев, за когото самобитността на изкуството зависи от неговата способност да накара индивида емоционално да се обвърже с ценностната парадигма на общността.<sup>4</sup>

Милена Кирова, възразявайки на наложилата се традиция да се интерпретира Йовковата творба в категориите на хуманизма и нравстве-

---

<sup>4</sup> Ср. „По своята природа културата се стреми към цялостно приобщаване на индивида. По-точно, разчита на неговата адаптация към общностната ценностна система; осланя се на невъзможността той да постигне самосъзнание без и извън „колективните представи, които заварва, усвоява или в чието създаване сам участва. [...] За да бъде духовна спойка на една общност, тя трябва да ангажира колкото се може повече самосъзнанието на индивида. Това не може да стане, ако той се чувства от немай къде „зачислен“ към тази общност. Ако не е душевно обвързан с нея. Ако в някаква степен не се идентифицира с ценностната ѝ парадигма. [...] Без съмнение подобни взаимно свързани колизии в действието като при „Животът на Галилей“ изискват не само интелектуално напрежение от зрителя. Те са неразгадаеми, ако той същевременно не подлага спонтанно и непринудено на изпитание собственото си светоотношение, ако не провери вътрешните си морални критерии. Ако не се почувства лично въввлечен в търсенето на истината.“ (Натев 1988: 190, 191, 102).

ността, предлага следното:

Въпреки впечатляващата антропоцентричност на текста, от която именно се поражда илюзията, че доминират проблеми с нравствен характер, пътят на рецептивната идентификация няма непосредствен контакт с „човешкото“ в образите, а винаги минава през разбиращо съзвучание на цялостната система от сюжетни отношения в конкретния текст. Подобен прочит, изведен до крайност, е характерен за митовете (Кирова 2001: 47).

Проблемът обаче е в това, че митът изразява общата мирогледна представа на дадена общност за устройството на космическия и човешкия свят, а не е разказ, каквато е широко разпространената представа за него. Нещо повече – една от най-големите познавачки на древногръцката митология О. М. Фройденберг изтъква, че първата голяма културна революция, която преживява човечеството, е именно превръщането на митологичните представи в *наративна* структура, представяща света чрез *събития*, на които нараторът е *свидетел* и *съдник* (Фройденберг 1978). В този смисъл да се говори за използване на митологичния *сюжет* (нарративна категория) за Едип в творбата на Йовков ми се струва теоретично неоправдано. Да, някои елементи от древния мит за Едип наистина се откриват в „Индже“ – неосъщественото убиване на сина от бащата и след това реалното убиване на бащата от сина – но да се твърди, че по този начин текстът влиза в митологичната парадигма, е неправомерно. Културната памет на човечеството е съхранила и други парадигми, използващи подобни мотиви, които вече наистина изграждат устойчиви *сюжети*.

Преди да пристъпим към разглеждането на тези други парадигми, бих искал да се върна към въпроса за желанието на Йовков да „възкреси“ миналото. Действително ли това връщане е продиктувано от желанието да се избяга от актуалната за времето действителност, за да се създаде един „декоративно-пластичен“ образ на миналото, спасяващ националния дух в откъдността на миналото и фолклора? Нека пак се върнем към тезата на Асман за „истинността на спомена“ – „истината на определен спомен се съдържа не толкова в неговата „фактичност“, колкото в неговата „актуалност. В какво трябва да се търси „актуалността на възкресения от Йовков образ на миналото? Не се ли търси в „истината“ на този спомен нещо, което има отношение не само към актуалната социална ситуация, но и в един универсален общочовешки план?

Подобна теза се поддържа от Милена Кирова, която мотивира с нея своя прочит на творбата през призмата на мита. Само че митът, както вече отбелязахме, представя една пределно обобщена представа за космическия, социалния и човешкия ред, която съществува под

формата на колективно знание, много подобно на езика – той живее в колективното съзнание, но се проявява само в отделните изказвания. Същото можем да кажем и за съдържанието на митологичните представи – те се съхраняват в колективната менталност, но се проявяват в конкретни разкази, които обаче не може и не бива да определяме като митове. Още повече, че едно и също съдържание може да се разкаже чрез различни сюжети, осъществяващи различни наративни парадигми. В случая с „Индже“ тези парадигми са цели три: *епическият героичен разказ*; *легендарното повествование* (какво влагам в понятието „легенда“ ще изясня на съответното място) и *баладните наративи* за намесата на Съдбата в човешкия живот. Всяка от тези парадигми третира по специфичен начин основните мотиви на произведението – героичното поведение на Индже, срещата с Пауна и нейното влизане в хайдушката чета, неосъщественото убийство на сина от бащата, проклятието на умиращия поп, неуспешния опит на Сяро Барутчията да убие Индже, нравствените терзания на ранения войвода, срещата с дядо Гуди, чудотворното преображение на разбойника в народен закрилник, песните, които се пеят за него, съдбата на Гърбавото и неговата изключеност от селската общност, намирането на забравената пушка, а накрая убийството на бащата от сина и последвалото опрощение. Още тук искам да отбележа, че тези три парадигми не са характерни само за отделни структурно обособени части на творбата, а се проявяват в единство, изграждащо един цялостен разказ.

За да се осъществи това необичайно преплитане, Йовков прибегва до своя любим похват да подрежда отделните моменти от фабулата в една ретроспективна композиция, представяща най-напред последствията, а след това разказваща за причините, довели до тези последствия. Единственото изключение е финалът на творбата – в него се сливат както крайната точка на повествованието, така и последното събитие от фабулната поредица, при която събитията следват своя естествен хронологичен порядък.

Фабулното действие в „Индже“, при което събитията следват своя естествен хронологичен ред, обхваща приблизително двацет години и се гради от общо 48 епизода, между които има логическа, най-често причинно-следствена, връзка. Действието се разделя отчетливо на две главни части – преди преobraжението и след преobraжението. Всяка от тези части на свой ред се разделя още на две и така се оформят четири етапа, които условно можем да наречем *Злодейство*, *Съмнение*, *Прераждане* и *Изкупление*. Интересното е, че всеки от тези етапи, може би случайно, но по-скоро не, обхваща по дванайсет епизода, като последният епизод от всеки етап „отключва“ по механизма на

причината и следствието следващия етап. Нека ги разгледаме поред:

**Злодейство.** 1. Индже напуска еничарския корпус и става кърджалийски главатар. 2. Един ден Индже заварва Кара Феиз безуспешно да атакува Жеравна и сам се втурва в атака, без да се бои от смъртта. 3. През нощта Индже открива предател и завзема селото. 4. Докато кърджалиите грабят, Индже, на когото плячката му е безразлична, пирува. Нареща да му ушийт нови дрехи. 5. На улицата се появява девойка, гонена от кърджалии. Индже я спасява и така познава Пауна. 6. Връзката между Индже и Пауна укрепва и тя се превръща в негова жена по обичай и закон, следвайки го в походите. 7. След свързването си с Пауна Индже става жаден за злато и започва да прибира лъвския дял от плячката. 8. Индже се „увълчва“ и става жесток към всички. Стига до там, че в пристъп на гняв удря най-верния си човек, Сяро Барутчията, който го напуска. 9. Един ден в село Урум Еникьой, обзет от раздразнение, че Пауна се бави, Индже изтръгва детето от ръцете ѝ и го перва с ятагана, изричайки думите „Хайдутин дете не храни“. 10. Пауна ходи още известно време с Индже, потънала в мълчание, а след това изчезва. Знае се, че е роднина на Сяро Барутчията. 11. Индже стига върха на своята жестокост, заради което един умиращ поп го прокліна. 12. Същия ден от гората пуква пушка и куршумът улучва Индже в гърдите. Всички виждат, че стрелецът е Сяро Барутчията.

**Съмнение.** 1. Индже лежи ранен и си припомня миналото. 2. Кърджалиите слизат от Бакаджиците, водени от оздравелия Индже, който е на върха на своето великолепие. 3. Кърджалиите стигат до Урум Еникьой, но Индже спира и се замисля. 4. Очите на Индже се отварят и той вижда колко злочеста е земята наоколо. 5. Индже нарежда да построят лагер. На сутринта излиза от шатрата си, където цяла нощ е размишлявал, и нарежда да тръгнат назад. 6. Когато кърджалиите се оттеглят, от гората излиза странно гърбаво свинарче и намира забравена на поляната пушка. 7. В Урум Еникьой узнават за кърджалиите и се уплашват, но сетне разбират, че разбойниците са се оттеглили и се успокояват. 8. От гората близо до Урум Еникьой се чува гърмеж на пушка и жените отново се уплашват, но пазачите ги успокояват. 9. Вечерта гърбавото свинарче се връща, хвалейки се, че то е стреляло с пушката. 10. Селяните кълнат Гърбавото, твърдейки, че на белязан от Бога човек не бива да се вярва. Чудят се откъде се е взело в селото. 11. Гърбавото се връща в къщата на баба Яна Калмучката, която го е отгледала, и иска хляб. Тя го бие, а то я ухапва. 12. В яда си баба Яна споменава пред момчето кой е баща му.

**Прераждане.** 1. Индже за втори път слиза от Бакаджиците. С него вече не са многобройните кърджалии. Останал е само Кара Колю със своите триста бойци на черни коне. Индже ги предвожда на бял кон. 2.

Индже забелязва, че земята все още пустее. Спомня си за Пауна и детето. 3. Индже среща на полето няколко жени, които копаят. При вида на хайдутите жените побягват. Остава само един старец. 4. Индже разговаря с дядо Гуди, който му казва, че на селяните им трябва такъв господар като него. Индже нарежда да оставят по една жълтица на всяка мотика. 5. Славата на Индже се понася отново. 6. Индже започва да преследва довчеращите си другари и да ги беси по дърветата. 7. Жестока разправа със Сиври бюлюкбаши. 8. Индже очиства земята от разбойници. 9. Минават две години. Земята се умирява и разцъфтява. 10. За да покаже колко спокоен е животът, Индже нарежда на дъщерята на най-богатия чорбаджия от Жеравна да отиде до Бакаджиците и да налее вода. След дванайсет дни момичето, което е тръгнало засмяно, се връща отново засмяно. 11. Индже чува, че за него се пеят песни и пролива първата сълза в живота си. 12. В лагера на Индже на връх Бакъджиците войводите обсъждат освобождението на България. Споменават, че Индже заслужава да стане цар.

**Изкупление.** 1. Индже пак си спомня за Пауна и детето. Решава, че трябва да разшири владенията си. 2. На връх празника Света Троица хайдутите приближават село Урум Еникьой. 3. На влизате в селото чуват звън на камбани. 4. Селото посреща Индже и четата му с хоругви. До църквата се виждат двама души – Сяро и Пауна, които също се готвят да посрещнат Индже. 5. Индже влиза в селото. Появява се Гърбавото с пушка на рамо. Индже иска да я види. 6. Гърбавото бяга, а Индже го следва. 7. Гърбавото прострелва Индже. 8. Хайдутите залавят Гърбавото и го водят при ранения Индже. 9. Идва баба Яна Калмучката и открива на Индже тайната на Гърбавото. 10. Индже познава очите на Пауна и нарежда да не закачат момчето, дава му кесията си. 11. Идват Пауна и Сяро. В последния момент Индже вижда Пауна. 12. Индже пада мъртъв.

Така подредени отделните епизоди на повествованието изграждат *историята*, за която се разказва. Противно на разпространеното мнение, пък и на убеждението на френския структурализъм от шейсетте години (Вж. Todorov 1966, Женет 1998), „историята, наричана още и *фабула*, не съществува наготово в реалността, откъдето повествователният дискурс я взима и представя, трансформирайки я в „сюжет“. По-късното развитие на наратологията показва, че фабулата също се създава от повествователя, който, наблюдавайки случващото се (нем. *Geschehen*) в реалната действителност, представляващо аморфна маса от действия, персонажи и изказвания, по пътя на подбора взема определени елементи от него, които подрежда в хронологична и логическа последователност, за да изгради „историята (нем. *Geschichte*, Ср. Stierle 1973). В наше време пък Волф Шмидт посочи, че в проце-

са по отбор на елементите и превръщането им в епизоди с различна продължителност и детайлизация много важна роля играе гледната точка на наратора (Вж. Шмид 2008). С други думи, още в етапа на „подреждане на „историята се включва и актът на повествованието, обичайно отнасян към момента, в който „историята“ се трансформира и композира в „сюжет““.<sup>5</sup>

Основният проблем при „Индже“, пък и при целия сборник „Старопланински легенди“, се състои в това, че така представената „история“ не е резултат от подбор, подреждане и детайлизация от страна на повествователя на елементи от онази аморфна маса от действия, персонажи и изказвания, съществуваща в реалността, която наричаме *Geschehen*, а е взета от вече разказани в песни и предания „истории“. В процеса на тяхното създаване неминуемо се е отразила гледната точка на предишните наратори. Но тъй като Йовков е имал на разположение не просто „историите“, а вече готови творби, то той е трябвало да подбира елементите за своята „история“ както от вече разказани сюжети, така и от тяхната езикова реализация в конкретни текстове.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Още Бахтин говори, че в акта на повествованието се съдържат две събития: събитието, за което се разказва, от една страна, а от друга – събитието на самото разказване. (Ср. Бахтин 1996: 337).

<sup>6</sup> Шмидт говори за четири равнища на повествователния дискурс: „събития“ (*Geschehen*), „истори“я (*Geschichte*), „нарация“ (*Erzaehlung*) и „презентация на нарацията“ (*Text der Geschichte*). При преминаването от едно равнище към друго повествователят извършва следните операции: „отбор (при преминаването от „събития“ към „история“), „композиция“ (при преминаването от „история“ към „нарация“/„разказ“/„сюжет“) и „вербализация“ (при преминаването от „сюжет“ към „дискурс“/„текст“ на историята). Как е протекъл процесът по извършване на тези операции при създаване текста на „Индже“ може да се види от следния красноречив пример. При описване на ситуацията след превземането на Жеравна в текста на творбата четем:

„Сред село, горе на Бончовия хан, Индже яде и пие. Пуснати са всички бъчви и виното тече като река. Тъй иска Индже. Пребледнели булки му слугуват, млади моми с разтреперани ръце му наливат вино. А наоколо се люлеят пожарите, пищят жени и деца, кръв багри високите дувари и тежките порти. Индже става по-весел. Мъчно е да му се угоди. По едно време той поглежда дрехите си – кървави са и скъсани. И иска де отде да му намерят терзия, да му направи нови дрехи. Думата на Индже беше закон, терзията беше намерен и доведен. С разтреперани ръце той раздипля алено сукно, размерва, крон.

– Кажи ми, майсторе, кажи ми, Гочо – дума му Индже, – от коя си махала? Де е къщата ти, та барем нея да запазя?

– От Горни край съм, ефенди. Къщата ми е на Могилата.

И Индже гледа насам, гледа нататък и се залива в смях. Коя къща и коя махала да остави? – Гори цялото село!“

А това несъмнено се е отразило на начина, по който 1. е съставена историята, 2. тя е трансформирана и композирана в „сюжет“ и 3. „сюжетът“ е вербализиран в конкретен повествователен текст. Доказателства за подобни влияния са привеждани нееднократно в многобройни интерпретации на Йовковото произведение.

След като става дума за дискурси, те неминуемо трябва да следват някакви жанрови парадигми, реализиращи определена въздействена стратегия, защото не може да съществува дискурс, който да не е организиран според изискванията на определена жанрова парадигма със свои точно определен комуникативен статус и характеристика на подсмисловия свят със съдържашото се в него послание, със свое специфично отношение към диахронната и синхронна традиция, както и със своите специфични *modus recerendi*, култивирани модели на поведение и социална функция. С други думи, да придадат на „спомена“ онази въздействена „актуалност“, за която говори Асман. И както вече беше казано, в текста на „Индже“ ясно се открояват три такива жанрови парадигми, а именно: епическата юнашка песен, легендарното повествование и баладата. Нека ги разгледаме подред.

### ***„Индже“ и парадигмата на героичния епос***

Според класическото определение на А. Н. Веселовски основната задача на епоса е да пази паметта и да твори славата на героите.<sup>7</sup>

---

А в народната песен, използвана като „материал“, се казва: Инджето яде и пие / в Жеруна наред селото, / на хана хаджи Вълчова, / като из хана ходеше, / бъчви наред пушаше, / избата в'вино плуваше, / Гочу му сукно кроеше / с алтънени ножици / и с позлатено индазе, / кроеше, благославяше: / – Хай да се дере туй сукно / по високите баири, / по дълбоките долища, / по широките друмища. – / Инджето Гочу думаше: / – Кажу ми, Гочо, кажи ми, / де ти е, Гочо, къщата, / къщата и махалата; / като Жеруна запала, / къщата да ти завардя, / къщата и махалата. – / Гочу Инджето думаше: / – Индже бре, сербез войвода, / къщата ми ѝ в Горни край / в Горни край на Могилата...

От единия текст в другия са преминали дори цели непроменени реплики, а описаната случка е предадена почти дословно.

<sup>7</sup> Ср. „Дружинно-родовият бит е естествена почва за творчеството на професионалните епически певци. Животът в малките селища, неизбежността на конфликтите, струпването на голямо количество енергия в тясно пространство, жаждата за плячка, прерастваща в жажда за юначество – всичко това е плодило сюжети, съхраняващи паметта за миналото, които задължавали човека, който още не бил излязъл от кръга на родовите разбирания, бил потопен в тях така, както гръцкият гражданин от по-късната епоха бил потопен в политиката, да я пази. И паметта се пазела. Оттук произтича и значението на певеца, пазителя на паметта и твореца на славата; него навсякъде го

Подобна теза изказва и Цветан Тодоров, според когото героят естествено се стреми към разказ за своите подвизи – без разказ, който да го прославя, героят престава да бъде герой (Тодоров 1997: 11). Тодоров обаче описва и основните характеристики на героичния модел на поведение, които си заслужава да припомним:

Отправната точка в поведението на героя, която гръцката епическа поезия ни е оставила в наследство, е решимостта на всяка цена да се домогне до съвършенство, до някакъв идеал, чиято мярка (това е съществено) самият герой определя. Един от героичните първообрази – Ахил – в действителност не служи на ничия кауза (или им служи твърде зле) и не се бие заради идеал, който е извън него; той е герой, защото преследва собствения си модел за героично съвършенство. Сиреч в случая той става възплъщение на мощта: естествено физическата сила, но и на духовната мощ, енергията, смелостта. Този вътрешен критерий за съвършенство се представя на външния свят във формата на слава, чието възпяване я затвърждава. Без разказ, който да го прославя, героят престава да бъде герой.

Каквото и да му струва: с други думи, героят винаги цени нещо повече от живота си (например своето съвършенство: той не клони към „житейските“ ценности); ето защо като следствие той винаги е свързан със смъртта. Изборът е между живот без слава и славна смърт. Героят избира винаги смъртта не защото тя сама по себе си му харесва (той не е влюбен в смъртта), а защото представлява един абсолютен – нещо, което животът не е (симетрията в понятията е привидна). По това той се различава от обикновените хора. Фактът, че е надарен с изключителна сила, го отделя от съвременниците му; избирайки по-скоро смъртта пред живота, той се отдалечава още повече от тях.

Ахил е герой от чист вид, възплъщение на това, което можем да назовем „древен героизъм“; други герои, независимо че са негови съвременници, притежават само някои страни от този модел или се отклоняват по своему. Например Хектор в най-общи линии се вписва в него, ала същевременно той се стреми не само да достигне героическо съвършенство, но и да защити своята родина (своя град). Така той слага началото на дългата поредица на героите, които вече не служат единствено на героическия идеал, а на някаква външна инстанция: цар, родина, народ или на някаква благородна кауза; тази традиция се простира чак до „падналите за родината“ през XX век (Тодоров 1997: 11).

Цитираното изцяло може да се отнесе към образа на Индже, описан от Йовков. Той не се бои от смъртта, а сякаш я предизвиква: *Погледна Кара Феиза, погледна към селото, засмя се и без да му мисли много, полетя с дружината си право към шарампола [...] – Ей тъй*

---

почитали. Такава е ролята на аедите в Омировия свят; аз споменах Демодок и Темиа; такава е било положението на фиалите в двора на ирландските царе, на индийските ... (Веселовский 1940: 207).

на! – провикна се Индже. – Ако искаш да падне ябълката, трябва да раздусаи клона!. Бие се, без да мисли за плячка: „Индже“ остави плячката на другите – нему не му трябваше плячка. Мотивът с „увълчванет“о на Индже и жаждата му за злато: „Стана алчен за злато и лъвския пай от всяка плячка вземаше за себе си не се отнася към „юнашката“ парадигма, а към баладната, за което ще поговорим на съответното място. Идеалът на Индже е неговото героично съвършенство – описанието на вида му, на облеклото му, язденето на бял кон пред дружина от триста бойци на черни коне, са детайли, описващи представата на героя за собствената му изключителност. Инстинктът към героичното съвършенство при него е толкова силен, че е готов да уважава юначеството дори у противника. В един от източниците, цитиран от Евгения Иванова, в момента на смъртта си Индже казва следното: „Аферим бе, синко, и ази много майки съм разплакал, ама и ти моята разплака – и казал: „Да го дарите и да не го закачат, защото и той е бабаитин“ (Иванова 1990: 53). Последната реплика е изпусната при Йовков, защото определението „бабаитин“ очевидно не подхожда за Гърбавото, но същността остава – демонстрация на уважение към този, който е успял да го победи.

Поведението на героя, подчинено на идеала за героично съвършенство, не се променя в целия ход на фабулното действие – от началото до края. Влиянието на духовното му преображение е съвсем минимално. Просто от герой без кауза Индже се превръща в герой с кауза. А и не е сигурно дали това е някаква кауза, или е просто разширяване на представата за героично съвършенство. Все пак, да припомним, героят се нуждае от прослава в разкази и песни. Без тях той престава да бъде герой. А злодейските действия на Индже предизвикват само проклетия, подобно на това, изречено от недоубития поп. Знаковата промяна настъпва у Индже буквално още същия ден – той пада ранен от куршума на Сяро Барутчията и, принуден да лежи бездеен в шатрата си, премисля целия си дотогавашен живот, както и мотивите, които са го ръководили. Веднага след оздравяването му идва и прословутото отваряне на очите, което позволява на Индже да види злочестата земя. В този момент у него се появява желанието да разшири своята представа за героично съвършенство и да я разпростре върху всичките си „владения“. Прав е Ангел Ангелов, когато твърди, че описанието на земята, по която ходи Индже две години по-късно, прилича на описание на земния рай (Ангелов 2020: 97). И едва тогава идват и така нужните на героя песни, потвърждаващи неговото героично съвършенство, предизвикали първата сълза, която е пролял в живота си.

И все пак основната идея, която движи Индже, мотивирайки всичките му действия, е нуждата да бъде винаги най-отгоре, думата му да

е закон, да става само това, което иска лично той, да бъде самодържец. Когато превзема Жеравна нарежда да отпушат всички бъчви в хана, за да тече виното като река – символ на това, че възможностите му са безгранични. А когато в душата му настъпва просветление и той е на път да се прероди духовно, показва това като нарежда да оставят по една жълтица върху всяка от мотиките, изоставени от побегналите от страх жени – истински царски жест. Със самочувствието на владетел изпраща най-личното момиче в Жеравна да налее вода чак от Бакаджиците. Момичето тръгва и се връща засмяно – знак, че страхът е победен окончателно, че и този път Индже е наложил своята воля. А в знаковата сцена на връх Бакаджиците белобрадите войводи недвусмислено намекуват, че Индже трябва да се готви да заеме българския трон, когато „московеца прегази Дунава“.

Именно владетелското самочувствие е това, което кара Индже да се разправи така жестоко с довчерашните си другари. Да ги беси, измъчва и дори да ги изгаря живи. Това не е някаква патология и обсебеност от злото, както твърди Милена Кирова, или пък внушаване на предмодерни ценности, както твърди Ангел Ангелов. Тази жестокост произтича от владетелската роля, с която Индже се идентифицира. Според Мишел Фуко тялото на краля е съставено от две неразделни части. Едната е представена от тленния елемент, раждащ се и умиращ. Втората обаче, неподвластна на времето, представлява физическата опора на короната. На другия полюс е тялото на осъдения. То трябва да бъде подложено на мъчение, защото неподчинението на волята на суверена означава пряко посегателство върху физическата опора на короната. Всяко нарушаване на закона представява пряко оскърбление на суверена лично, доколкото законът изразява неговата воля (*Думата на Индже беше закон*). А обидата, нанесена на суверена, не може да се сравнява с тази, нанесена на частно лице – това е вреда, нанесена на цялото кралство. Затова владетелят трябва да отмъсти за оскърблението, нанесено на неговата личност, символизираща цялото владение (Фуко 1997).

Четенето на „Индже“ единствено през парадигмата на героичния епос е напълно възможно. Това донякъде противоречи на тезата на Милена Кирова, че читателят не може да се идентифицира с Индже, защото героичната парадигма изисква възприемателят да се идентифицира с героя, доколкото той възплъщава цялата общност. До голяма степен съм съгласен с това възражение, но по други причини, на които ще се върнем по-късно. Ставаше дума за това, че „Индже“ може да се чете само като текст, съхраняващ паметта и творещ славата на героя. Та няма това не беше така през целия социалистически период, по време на който прославата на „защитниците на бедните и страда-

щите“ беше основен закон на социалистическия реализъм? Тук съм съгласен с Ангел Ангелов, че такова художествено въздействие е характерно за всички тоталитарни режими, появили се в Европа след 20-те и 30-те години на миналия век. Фактът, че в първите осемнайсет години от своята дейност Индже върши само злодеяства не пречи на този вид прочит, след като под напора на своята съвест (Симеон Султанов) той е в състояние да се промени изцяло и да започне да действа „правилно“. Фактът, че умира, застигнат от злодеянията на миналото си, също не е толкова важен – да, човекът трябва да плати за грешките си, но направеното от героя е по-важно. Защото значението на героя е много по-голямо, отколкото това на човека. Та нима и героят на всички герои, Ахил, не проявява чисто човешка слабост, врътвайки се обидено, след като Агамемнон му отнема считаната от него за законна плячка Бризеида? И все пак моментът с прераждането е важен и за този вид прочит. Този мотив обаче изисква споменът за него да се отложи в една друга жанрова парадигма, също изискваща изграждането на образа на един съвършен герой, но в малко по-друга светлина. Става дума за легендата.

### ***„Индже“ и парадигмата на легендарното повествование***

Общото заглавие на сборника е „Старопланински легенди“, което мотивира много от анализаторите да определят „Индже“ именно като легенда. Проблемът тук е, че определението на това понятие при различните интерпретации, е твърде противоречиво. Интерпретацията, която се предлага тук, няма за задача да определя значението, което Йовков е вложил в понятието „легенда“, наричайки така сборника си. Нито пък да установява жанра на „Индже“. Виждам задачата си в това да опиша обективно съществуващите в текста на произведението елементи, които позволяват да се изгради едно цялостно послание, подчинено на легендарната парадигма, от една страна, а от друга – да поразсъждавам върху влиянието, което тази парадигма оказва върху цялостното художествено въздействие на творбата, съжителствайки с другите две налични в нея парадигми – тези на юнашкия епос и на баладата. За целта обаче ще се наложи да представя подробно какво разбирам под „легенда“, „легендарен механизъм“ и „легендарна парадигма“.

Думата „легенда“ (от лат. *legere* = чета) произхожда от съществувалия в раннохристиянските манастири обичай по време на вечерното хранене един от братята да чете текст, в който се разказва за необикновената действена добродетел, подвизите и чудесата, извършени от някой светец, за да се даде завладяващ пример за следване (лат.

*imitatio*). Не напразно и втората по значение книга на християнския култ след Библията се нарича *Imitatio Cristi*. Написана е от холандския монах Тома Кемпийски и се разпространява като практическо ръководство за упражняване на вярата. В западната традиция думата „легенда“ и до днес се използва за назоваване на това, което в славянската традиция носи името „житие“. Важно е обаче да се подчертае, че макар и легендарният разказ да лежи в основата на житието, значението на двете понятия не съвпада напълно. Както и при мита, който представлява общото знание на общността за устройството на света и ценностите, които го движат, легендата също изпълнява подобна функция – да изгради един специфичен образ на света, в който се откроява фигурата на съвършения герой, чийто пример трябва да стане обект на имитацио. Превръщането на този споделен образ в конкретен текст е подобно на аналогичния процес, протичащ при трансформирането на митологичното знание в наративни текстове. Затова и легендарният механизъм може да се проследи в различни по своята жанрова характеристика парадигми – житие, похвално слово, ода, а днес вече и реклама.

Образът на съвършения герой, който легендата изгражда, съдържа един стандартен набор от характеристики, който се спазва стриктно. Героят се ражда в добродетелно християнско семейство и още с раждането си получава едно качество, което Андре Жолес нарича „действена добродетел“ (Вж. Jolles 1956). Тя помага на легендарния герой да устои пред изкушенията и съблазните на света и да извърши своите духовни подвизи. Тези подвизи също са изключителни и тази изключителност очертава ясна граница между обикновените добри хора и легендарния герой. Тази разлика е най-забележима при извършваните от легендарния герой чудеса, които са измерими и видими и не се нуждаят от никакво тълкуване, а еднозначно доказват правотата на вярата. Евангелията разказват за чудесата, извършени от Христос – централния образ на легендарния модел на света и основен обект на имитацио. Той се ражда от девица, превръща водата във вино, изцелява болни, възкресява мъртви, ходи по водата, нахранва многохилядно множество с пет хляба и две риби. А за да бъде легендарният герой лесно разпознаваем и за да се обозначи какъв е характерът на неговата действена добродетел и чудесата му, той получава символични назовавания и се свързва с определени символични предмети (атрибути). Това, което е най-важно за легендарния герой обаче е, че неговата действена добродетел не изчезва при земната му смърт. Тя се материализира в неговите реликви. Досегът до тях продължава да твори чудеса, като в много случаи те започват едва след смъртта на легендарния герой.

Въздействието, на което разчита легендарният механизъм, е прякото и непрекословно подражание на дадения от съвършения герой пример. Ханс Роберт Яус обаче предупреждава, че в практиката това подражание може да се прояви по два противоположни начина – положителен и отрицателен (Jauß 1972). Положителна проява на подражателното поведение имаме тогава, когато искрено и убедено се проникнем от ценностите, които искаме да следваме, прилагайки ги в собствения си живот. Отрицателна проява на подражанието ще имаме, когато имитираме само външните изяви на образа, без да си даваме сметка за тяхното вътрешно съдържание. Съвременната култура често ни среща с подобни фалшиви имитации.

Свещените писания на християнската религия рязко се разделят на две големи групи според това кой от двата културни механизма лежи в основата на тяхната вътрешна структура. Старият завет е базиран на митологичните престави за космическия и социалния ред, обхващащ и образците на човешкото поведение. Новият завет обаче, който иска да утвърди една нова космогония, подчинена на нравствената норма, е изграден основно върху легендарния механизъм. Особено силно се проявява той в четирите евангелия, изграждащи образа на основния модел за подражание, както и в своеобразната книга, наречена „Деяния на светите апостоли“.

Библейските мотиви, които лесно се разпознават в текста на „Индже“, водят основно към новозаветната образност и по-специално към притчите за Добрия пастир и за Блудния син от евангелието на Лука, както и към историята за чудесното преображение на ревностния гонител на християните Савел в основния разпространител и практически създател на новата религия Апостол Павел, разказана в глава девета от книгата „Деяния на светите апостоли“. Към тях може да се прибави и средновековната вяра в особената роля на т.нар. юродиви, възприемани като особен вид светци, пряко възвестяващи Божията воля на земята. Най-разпознаваемият такъв светец е руският Св. Василий Блажени, наречен така заради своята юродивост. От друга страна обаче, Блаженството е и предпоследният етап от дългата процедура по канонизирането на всеки светец.

Този новозаветен произход на използваните в „Индже“ християнски мотиви ми дава основание да смятам, че втората парадигма, в която се е отлял „споменът за миналото, превръщайки го в „актуалност“, е именно легендарната парадигма, а не митологичната, както твърди Милена Кирова. Поне в онази част от сюжета на творбата, която разработва мотива за чудесното преображение на героя. Но в не по-малка степен това се отнася и за частта, разказваща за изкуплението, при което ролята на Божията ръка, възплътила се в Гърбавото, е много съ-

ществена. Още тук трябва да отбележа, че образът на Гърбавото е подчертано двувалентен. Прочетен през легендарната парадигма, образът на Гърбавото е проводник на Божията воля, докато прочетен през баладната парадигма, този образ изразява онова нарушаване на космическия и родов ред, което води до наказание от страна на Съдбата. В скоби казано, подобен прочит на Йовков прилага и Галин Тиханов при анализа на „По жицата (Вж. Тиханов 1994).

Мотивът за Добрия пастир е заимстван от евангелията на Матей и Лука. В тях Исус разказва притча, в която се прави разлика между добрия и лошия пастир на овчето стадо. Лошият пастир е този, който при вида на вълка бяга, докато добрият е този, който се грижи за стадото си и го пази от вълци. Иносказателната поука на притчата визира най-вече свещенослужителните и светските господари. В „Индже“ този мотив е цитиран пряко в разговора на героя с дядо Гуди, който казва: *„А ние сме хора прости, ний сме като овце. Добре е да има кой да се грижи за нас, да ни стриже и да ни дои, ама и от вълци да ни пази!“* В българската литература този мотив е разработван в съчетание с мотива за благородния разбойник (баладен по своя характер) най-вече в творби като „Хайдути“ на Ботев (образът на добрия владетел на Стара планина) и „Гергьовден“, въвеждащ образа на лошия пастир. Добрият господар е този, който наказва самозабравилите се местни феодали и раздава справедливост – посока на разработване на мотива, пряко водеща към „Индже“.

Мотивът за Блудния син прозира в някои характерни детайли от сюжета на „Индже“. Най-напред трябва да посочим факта, че отлъченият от бащата син е принуден да заеме най-ниската социална позиция в традиционното общество – да пасе свинете, презиран и неприеман от общността, която инстинктивно се бои от безродния (селяните недоумяват откъде в тяхното село се е появило Гърбавото). Много по-важен обаче е мотивът за „идването в себе си“. И тук, за разлика от евангелската притча, не синът трябва „да дойде в себе си“, а бащата. А тази нужда произтича от проявената от този баща безотговорност. Така той и неговият дом, вместо да внушават идеята за ценностите, към които човекът трябва да се придържа, връщайки се към тях след осъзнаване на грешката и последвалото разкаяние, се превръща в антипример. Затова, макар че бащата „идва в себе си“, разкайва се и претърпява духовно преображение, той не може да бъде спасен, за да въздейства като вдъхновяващ пример. Това преобръщане на иносказателното послание на притчата за Блудния син е ясно доказателство, че „Индже“ не може да се чете единствено през епическата парадигма, целяща съхраняването на паметта и сътворяването славата на героя. Но също така превръща цялата легендарна парадигма по-скоро в про-

блем, отколкото в инструмент за изграждане образа на съвършения герой, чийто пример безусловно трябва да бъде имитиран и следван.

Още по-ярко се вижда проблематизирането на легендарната парадигма в мотива за преображението. В „Индже“ присъстват някои много характерни детайли от разказаната в глава девета от книгата „Деяния на светите апостоли история“ за чудодейното преображение на злодея Савел в Апостола на християнската вяра Павел. Също както и в Библията, прозрението при Индже идва след като той лежи дни наред след раняването му от куршума на Сяро Барутчията (в „Деяния...“ Савел пада на пътя за Дамаск, покосен от идващ от небето глас – „*И като падна на земята, чу глас, който му каза: Савле, Савле, защо Ме гониш?*“ (Деян. 9: 6). После три дни Савел не вижда, не яде и не пие („*И прекара три дни, без да види и не яде, нито пи.*“ (Деян. 9: 8). Също като него Индже лежи безпомощен в шатрата си и премисля защо се е стигнало до тук. Когато се оправя, от очите на Савел сякаш падат люспи („*И начаса паднаха от очите му като люспи, и той прогледна*“ (Деян. 9: 18). При Индже се случва същото – „*Като че едвам сега се отвориха очите му и той видя колко е злочестата земята, из която вървеше.*“ След проглеждането и кръщението Савел се изправя срещу довчерашните си другари, с които е гонил християните. Затова юдеите скрояват заговор да го убият („*И като се минаха доста дни, юдеите се наговориха да го убият.*“ (Деян. 9: 23). Също като Савел и Индже се изправя срещу довчерашните си другари в битка на живот и смърт.

За разлика от Апостол Павел обаче, който загива, за да защити вярата си, смъртта на Индже не идва в защита на ценностите, изповядвани от него след преображението. Неговата смърт е пряко следствие от злодеянията в миналото. Нещо, което не постига Апостол Павел, който в битието си на Савел също е вършил големи злодеяния. Този факт за пореден път проблематизира легендарната парадигма, преобръщайки наопаки иносказателните поучения на нейните притчови истории. С други думи, стореното зло никога не изчезва, каквито и прераждания да претърпи онзи, който го е извършил.

Този извод директно ни насочва към третата парадигма, лесно разпознаваема в сюжета на „Индже“ – баладата. Пряката връзка между тези две парадигми се vyplъщава от мотивите за Благородния разбойник, от една страна, и Гърбавото – от друга. Всеки от тези два мотива разгръща собствен баладен наратив, обясняващ злощаствата съдба на преродилия се кърджалия, превърнал се в Добрия пастир.

## *„Индже“ и баладната парадигма*

Сюжетът за благородния разбойник е един универсален сюжет на световната култура, възникнал във времената на късния феодализъм и трайно установил се като средство за изразяване на желанието за социална и национална справедливост у подтиснатите народни маси във всички кътчета на земното кълбо. Проникновеният анализатор на явлението, наречено от него „социален бандитизъм“, Ерик Хобсбаум (Hobsbawm 2007), привежда примери от всички точки на планетата – Европа, Северна Америка, Бразилия, Перу, Аржентина, Китай, Средна Азия, Русия, дори Сиам и Австралия. Навсякъде, където историческите условия са предизвиквали прояви на такъв спонтанен социален протест, то той се е проявявал. Но, нещо което е изключително важно – силата на този протест се изразява в много по-малка степен от реалните деяния на съответните социални отмъстителни, отколкото от възникналите около техните подвизи песни и предания. Чисто културният характер на явлението е всъщност неговата най-важна характеристика.

В съвременното българско мислене здраво се е закрепило убеждението, че хайдутството е първата проява на национално-освободителните движения. Всъщност този образ на хайдутина е създаден целенасочено от Раковски, Каравелов и Ботев (Вж. повече в Панов 2012). По този начин те уеднаквяват функциите на традиционния епически герой от типа на Крали Марко с функцията на хайдутина, който трябва да изиграе ролята на новия епически герой, но този път не на етноса, а на нацията. Тенденция, която не е подминала и Йовков, както показва сцената на връх Бакаджиците, в която белобрадите войводи обсъждат създаването на новото българско царство. Всъщност автентичните фолклорни песни за хайдути разказват съвършено други сюжети с подчертано баладен характер – „Избор на войвода“, „Измръзнали хайдути“, „Обир на хазна“, „Хайдушка сватба“, „Сестра/кумица предателка“, „Хайдути мъчат мома за имане“ и „Чорбаджийска снаха мами хайдути, „Хайдутин отмъщава на чорбаджийска щерка, „Грешен хайдутин“, „Хайдутин умира на планината или в тъмница“ и „Хайдутин на бесило/кол“ (Ненов 2001). Причината, която според Ерик Хобсбаум и Елизабет Френцел, е довела до появата на образа на благородния разбойник, трябва да се търси в социалната нужда от него. Не съществуването на благородни разбойници, възпяти от благодарния народ е довело до появата на този културен феномен, а точно обратното – чувството за безпомощност пред социални и национални несправедливости е подтикнало народите да създадат този образ, възпявайки реално съществуващи Робин Худовци, които спо-

ред Хобсбаум може и въобще да не са били чак толкова благородни. Така според Елизабет Френцел образът на благородния разбойник се проявява като естествен продължител на образа на благородния рицар (Frenzel 1999).

Това, което в случая ни интересува, са най-вече устойчивите мотиви и поверия за ролята и функциите на благородния разбойник. Ерик Хобсбаум извежда девет основни характеристики на образа, сред които са: делата на хайдутина се възприемат от властите като престъпни, но те не противоречат на нуждите на обикновения народ; хайдутинът възстановява нарушената справедливост, вземайки от богатите и давайки на бедните; хайдутинът убива само при самозащита или заради справедливо отмъщение; смъртта на хайдутина може да настъпи само след предателство, защото него куршум не го лови, а за да бъде убит е нужна или магия (специално отлят златен или сребърен куршум) или нещо още по-специално; хайдутинът, веднъж напуснал социалния ред, се освобождава от всички патриархални задължения, за него четата е единственото семейство, сабията е едничката му сестра, а пушката му е жена, затова хайдутинът не бива да се докосва до жена, защото това носи нещастие (Hobsbawm 2007).

Воден от съзнанието за своето всемогъщество, Индже нарушава табуто да не се докосва до жена и същевременно да продължи да разбойничиства. За разлика от Шибил, който иска да се ожени, но това е съпроводено от решение да напусне хайдушкия живот. Нарушаването на първото табу води до нуждата да посегне на детето си, защото „хайдутин дете не храни“. По този начин Индже влиза в един от най-страшните баладни сюжети – детеубийството. Друг мотив, свързан с поверията за хайдутина, е вярата, че него куршум не го лови. При Йовков това поверие се проявява при опита на Сяро Барутчията да убие Индже. Макар и ударен от куршума му, Индже не умира, защото не Сяро е онзи, който може да го убие. Съдбата е приготвила за Индже точния отмъстител заради нарушаването на родовия закон – собствения му син. А и оръжието, с което бива убит, също не е случайно – момчето намира пушката точно след нощта, в която Индже решава да промени живота си. В този мотив е заложена символичната идея, че в живота на човека нищо не остава без последствия, независимо от решенията му да се промени. Щом героят веднъж е вдигнал пушка, тя в един момент ще гръмне и срещу него. Индже умира тогава, когато вече се е преродил и от насилник се е превърнал в закрилник. Но вече е нарушил космическия ред и Съдбата го наказва – това е нещо обективно, независимо от индивидуалната човешка воля.

Точно този мотив се явява като връзка с втория баладен сюжет, разпознаващ се в „Индже“ – убийството на башата от собствения му син.

Този мотив, както вече нееднократно е посочвано, води началото си от мита за Едип. В началото бащата нарежда да убият сина му, защото оракулът е предсказал, че той ще го убие, а после синът действително убива баща си, без да го разпознае. Нарушаването на космическия и родовия закон обаче, независимо дали това е волно или неволно, има обективен характер и неминуемо следва наказание от страна на Съдбата. В сюжета на „Индже“ присъства дори и оракулът – баба Яна Калмучката изиграва тази роля. Така минути преди смъртта си Индже научава, че умира вседствие на собствените си прегрешения. Затова и той, подобно на Едип, разбира вината си и опрощава момчето – световният ред може да се възстанови само когато се прекъсне веригата на насилието и се възцари любовта. За последния извод допринася и появата на Пауна – макар че Индже да не успява да я види, тя все пак е там, за да възстанови поруганата и прекъсната връзка.

Стигаме до съществения въпрос – каква е нуждата от използването на тези различни жанрови парадигми за изграждане въздействия потенциал на творбата. В каква възприемателска парадигма трябва да влезе читателят и какво трябва да е неговото рецептивно поведение, за да се реализира една адекватна на заложената в сюжета социална функция? А също така: какво е онова социално поведение, което се култивира от четенето на „Индже“? Всяка от разгледаните парадигми предполага свой специфичен *modus reciperendi*, свой специфичен модел на култивирано социално поведение, както и своя специфична социална функция. Трябва ли да вярваме, че тази творба предлага на читателя, надлежно инструктиран от интерпретаторите, да избере през коя от трите парадигми да чете, или все пак въздействиеният потенциал на произведението е някакъв интегрален комплекс от преплитането и взаимното допълване на трите жанрови парадигми? Ако приемем, че вярно е последното допускане, следващият въпрос ще бъде – как е построен сюжетът на творбата така че да позволи реализирането на това сложно единство. С други думи, какво е предприел нараторът по време на процедурата „композиране“, за да превърне вече описаната от нас фабула, проследяваща отделните събития в техния естествен хронологичен ред, в сюжет? А като следствие от този въпрос се появява и проблемът за типа на наратора в това произведение, както и за функцията, която той изпълнява в хода на повествованието. Действително ли нараторът се стреми от позицията на своето традиционно патриархално всемогъщество (Милена Кирова) да внуши определени ценности и модели на поведение (предмодерни, според Ангел Ангелов)? Или все пак неговата функция в творбата е по-различна?

За да отговорим на всички тези въпроси, трябва да проследим какво се е случило с фабулата, за да се превърне тя в сюжет. Най-просто казано – как нараторът размества и съчетава отделните епизоди, следващи естествената си хронология, за да се получи онази специфична композиция на сюжета, способна да обедини различните жанрови парадигми в единно цяло, а също така и да оформи един въздействен потенциал, реализиращ се чрез специфично възприемателско действие, култивиращ специфично социално поведение и изпълняващ специфична социална функция, различни от тези на всяка от съставлящите сюжета на творбата парадигми поотделно?

Литературното произведение по необходимост трябва да разположи епизодите в линейна последователност дори и тогава, когато трябва да изобрази едновременно протичащи действия, или пък някаква композиционна цел налага разместване на епизодите спрямо тяхната естествена хронология. Подобни размествания се налагат по най-различни причини, произтичащи от конкретната въздействена задача на всяка творба. Читателят обаче е принуден да следва последователността, в която ги е подредил нараторът. Причините нараторът да предлага на читателя да следи развитието на сюжета по определен ред са принципно няколко вида. При единия от тях, с който се срещаме например в древногръцката трагедия, в началото действието трябва да предизвика определени чувства (състрадание и страх), породили се от погрешно мнение за същността на случилото се, а след това перипетиите и узнаванията да опровергават това погрешно мнение и възприемателят да се освободи от неуместните чувства, убеждавайки се в устойчивостта и разумността на божествения ред. В други случаи, в началото се излагат последствията от предходните събития, което предизвиква въпроси и предположения за причините, довели до това състояние, а след това повествованието дава и обяснението, за да накара възприемателя да провери доколко правилни са се оказали неговите предположения, с което всъщност го кара да провери и собствените си нагласи да осмисля света и да го оценява според мярката на определени ценности.

Какви са причините за разместването на епизодите спрямо естествената им хронологична последователност при „Индже“?

За едната възможност вече загатнахме. В творбата са налични три различни жанрови парадигми и нараторът иска да ги обедини в единно цяло. Това обаче означава, че тези парадигми са се проявили в различни етапи от фабулното действие, а прекомпозирането му е необходимо, за да може трите парадигми да се развиват паралелно. Дали наистина това е така при фабулата на „Индже“?

Вече казахме, че епическата героична парадигма преминава по ця-

лото протекане на фабулното действие, което условно разделихме на четири симетрични и равни по броя на съставлящите ги епизоди части. Още в началото на първата част, която условно нарекохме *Злодейство*, епическата героична парадигма се проявява с пълна сила – Идже се втурва да атакува Жеравна, без да се страхува от смъртта, при това го прави напълно безкористно, а не за плячка. Единственото, което го интересува е да докаже героичното си съвършенство, по всякакъв начин демонстрирайки своето всемогъщество и великолепие (виното тече като река; сред ужаса на пожарите, убийствата и грабежите той нарежда да му шият нови дрехи и т.н.). Тази демонстрация на героично съвършенство преминава и през останалите три части, които условно нарекохме *Съмнение*, *Преображение* и *Изкупление*, за да завърши с великодушния жест на опрощението на собствения му убиец, който е показал, че може да го надвие.

От своя страна, легендарната парадигма също преминава през всички части на фабулата с изключение на последната, в която е опровергана. Но известно е, че в художествената структура липсите и опровергаванията също имат своя смисъл и въздействено значение. Мотивите за Блудния син и за чудодейното преображение на ревностния гонител на християните Савел започват още в частта *Злодейство*, което е необходимо, за да може да последва „идването в себе си“, покосяването при поредното злодейство (Савел пада на пътя за Дамаск, където отива, за да се включи в поредната акция по преследване на християни), продължилото известно време съмнение и търсене на истината, проглеждането и преobraжението. Единствено мотивът за Добрия пастир се появява само във втората част на фабулното действие, но неговата роля е да подсили внушението за „владетелство“, носено от героичната парадигма. В последната част, казахме, легендарната парадигма е опровергана, защото, въпреки преobraжението си, Индже загива, не защитавайки новопридобитата вяра, а застигнат от греховното си минало. И това опровержение има силен символичен смисъл.

Същото се отнася и до баладната парадигма. Още в началото на фабулното действие Индже нарушава няколко табута на хайдушкия живот, както и на космическия и родовия ред – той не прави разлика между добро и зло, взема жена в четата, посяга на детето си, увълчва се, става жаден за злато, под ръката му потича река от кръв и всичко това неминуемо довежда до наказание от страна на Съдбата. А неуспешният опит на Сяро Барутчията да го убие, което се случва в края на частта *Злодейство*, също принадлежи към баладната парадигма, доколкото въвежда мотива, че смъртта на хайдутина може да дойде само при специални условия, както и от строго определена ръка. Кое-то се и случва във финала на историята.

С други думи, още на равнище фабула трите парадигми текат паралелно и следователно разместването на епизодите не се поражда от необходимостта те да бъдат съчетани. Каква друга би могла да бъде причината за прекомпозиране на естествената хронологична последователност?

Дотук говорихме само за времевата организация на повествованието – във фабулата отделните епизоди следват своята естествена хронологична последователност, която бива нарушена при изграждането на сюжета, но отново на хронологичен принцип. Това, за което не говорихме, е че фабулното, респ. сюжетното действие, освен във времето протичат и в пространството. Нека само припомним проловутия Бахтинов хронотоп. Играе ли пространството някаква роля при оформане композицията на „Индже“, което пък от своя страна би трябвало да означава, че са търсени някакъв специфичен смисъл и някакво специфично въздействие?<sup>8</sup>

Къде протича действието в „Индже“? Най-напред пространството е разделено на две – „владенията“ на Индже, означени като Романия, и пространството отвъд тези владения. Нека припомним, че описаният земен рай се простира само в Романия („а сега цяла Романия се жълтее от узрели ниви“). Когато обаче старите войводи заговорват за българското царство, Индже решава, че ще трябва да разшири владенията си – „Чу това Индже, кимна с глава, като че се съгласяваше, и пак си помисли: „Трябва, трябва да ида отвъд!“ На пръв поглед това „отвъд“ изглежда мотивирано от национално-освободителната идея, но самата дума „отвъд“ носи и други смисли – извън културното пространство, там, където не властва обичайният ред и където дебнат много опасности, но се откриват и невъзможни в „опитоменото пространство перспективи. Точно в това е и смисълът на излизането на приказния герой извън пространството на дома и отиването му в дивото

---

<sup>8</sup> Съвременната наратология определя диегетичното пространство (т.е. пространството в разказания свят) не като отражение на физическото пространство, а като културно и ценностно организиран образ на света. Ср. „И така, мястото, в което протича наративната история, е виртуална триизмерна протяжност на диегетическия свят, който със самия акт на разказването се разграничава от физическото пространство. Неотъждествимостта на *диегетическото* и екстрадиегетическото пространства не се изразява в промяна или претворяване на това, което „съществува“ всъщност. Физическото пространство може да има за нас значения (далече, близко, високо, дълбоко и т.н.), но то е лишено от човешки смисъл. Диегетическото пространство на нарацията е пронизано от ценностни *смисли* на човешкия опит. Така например, „горе“ е устойчиво позитивен пространствен вектор, докато „долу“ е негативен и т.н. Тук значителна роля играят културно значимите *локуси*. [курсивът е на автора – А.П.] (Тюпа 2016).

пространство. По това приказката (а баладата е нейна разновидност) се противопоставя на епоса, в който всякакви промени в социалния статус на героя са невъзможни (Смирнов 1981).

И действително, къде се случват смислово най-натоварените епизоди в „Индже“? Споменати са сравнително малко топоси – Бакаджиците, където е „престолнината“ на Индже, разположена обаче не в центъра на „владенията“, а в самия им край – „отвъд“ означава отвъд Бакаджиците; Жеравна, където започва кариерата на Индже, но и където той среща Пауна, а след това и демонстрира всемогъществото си в епизода със засмяната чорбаджийска дъщеря, която никои не закача цели дванайсет дни; две „ничи пространства“ – полето с копачките и дядо Гуди (тук е споменато село Чукурово, но действието не се развива в него) и едно неспоменато село, в което един умиращ поп проклина Индже, а след това Сяро Барутчията го прострелва. И, разбира се, Урум Еникьой – селото, в което Индже вдига ръка на сина си, пред което започва неговото преображение, и в което намира смъртта си. За разлика от останалите места, единствено Урум Еникьой се намира „отвъд“. Отвъд „владенията“, но очевидно и отвъд нормалния космически ред.

И в каква последователност се появяват тези топоси в композицията на „Индже“? За разлика от фабулата, която се състои от четири части, всяка съдържаща по дванайсет епизода, сюжетът е разделен на девет части, всяка от които има своя смислов център. Творбата започва със сцена, разиграваща се пред Урум Еникьой. В средата на втората част, разказваща основно за злодействата на Индже отново се появява Урум Еникьой, където той първа детето си с ятагана. Третата част отново почти изцяло разказва за поляната пред Урум Еникьой, където Индже съобщава на кърджалиите решението си да се върнат назад. Следва кратката, но много символно натоварена четвърта част с появата на Гърбавото, което излиза от гората до Урум Еникьой и намира забравената от кърджалиите пушка. Действието в петата част отново изцяло се развива в Урум Еникьой – уплашените селяни кълнат Гърбавото, а баба Яна Калмучката в яда си издава страшната тайна, че то е син на Индже. Действието в шеста, седма и осма част, разказващи за дългия процес на преображение (в шеста част е разговорът с дядо Гуди, в седма част се показва умиротворяването на Романия, а в осма е сцената с белобрадите войводи, мечтаещи за българско царство), се развива изцяло във „владенията“ на Индже, т.е. „отсам“. А заключителната девета част ни отвежда отново в Урум Еникьой, където всички нишки на сюжета и всички жанрови парадигми се сливат в едно. Излиза, че от деветте части в композицията на творбата само в три отсъства Урум Еникьой, селото, намиращо се „отвъд“. Отвъд владе-

нията, но и отвъд установения ред. За всеки запознат с принципите на художественото въздействие това би трябвало да означава нещо.

И така, в композицията на сюжета наблюдаваме абсолютна симетрия. В началото, в средата (четвърта и пета част) и в края на повествованието действието се развива близо до или в самото село Урум Еникьой. Средата, на свой ред, е обкръжена също с епизоди, имащи отношение към този топос – трета част разказва за лагера на кърджалиите на поляната пред селото и решението на Индже да се изтегли, а шеста част започва с разказ за последиците от това решение. Символичният смисъл на тази подредба води пряко към заключението, че от трите парадигми, в които се отлива споменът за миналото в „Индже“, доминираща позиция заема баладната – именно в и около Урум Еникьой са разположени основните елементи на баладното повествование – неосъщественото убийство на сина от бащата, намирането на пушката от Гърбавото точно в деня, в който Индже решава да се оттегли от разбойничеството, убийството на бащата от ръката на сина и то точно с пушката, намерена на поляната. Героичната и легендарната парадигми, т.е. възпяването на героя закрилник и разказът за чудесното преображение на злодея в Добрия пастир сякаш са победени от разказа за наказанието на Съдбата. С други думи, какъвто и герой да е Индже, колкото и категорично да е неговото преобразяване, нарушаването на космическия ред не може да бъде изтрито. То си остава налично и в един момент Съдбата изпраща единствения подходящ отмъстител. Ситуация действително повтаряща всички основни елементи от митологичния сюжет за Едип – колкото и мъдър цар да е той, каквито и добрини да е направил за управлявания от него град, спасявайки го от проклятието на Сфинкса, в един момент идва часът на разплатата. Има обаче и една съществена разлика. Във финала на Софокловата трагедия Едип осъзнава целия ужас на ситуацията, в която е попаднал и избяжда очите си. Защото, независимо от неговата мъдрост, те не са могли да „видят“ истината. Във финала на „Индже“ героят също разбира истината, но реакцията му е друга – да прости на убицеца си. А какъв е мотивът му да направи това? Прощава на момчето, защото разбира, че е негов син и осъзнава, че уродството му е резултат от собствените му действия? Или му прощава, защото се е оказал юнак като него и въпреки уродството си е успял да победи възплъщението на героичното съвършенство? Или, в края на краищата, осъзнава, че смъртта от ръката на юродивия е Божие наказание? Текстът не дава категоричен отговор на този въпрос. Отговорът е предоставен на читателя.

Последното изречение веднага повдига един сериозен въпрос: Как така отговорът ще е предоставен на читателя? Нали разказвачът

в „Индже“ беше традиционен, патриархален и всемогъщ, а неговата единствена задача е да внушава определени идеи, ценности и модели на поведение? Да възкресява миналото в декоративно-пластични образи, за да се спаси националният дух в света на миналото и фолклора. Да задоволи колективната потребност от вяра в невъзможните възможности на човека и така да стане механизъм на целостта, която поддържа общностното единство. Да легитимира появата на тоталитарните тенденции, възлагащи всички надежди върху силата на единния вожд, който ще направи земята рай, а ние ще му се отблагодарим с хвалебствени песни. Всички тези твърдения за въздействената интенция на „Индже“ имат подчертано колективистична природа и предполагат пълно съвпадение между позициите на автор, герой и читател. Както това е характерно за епическата героична парадигма. Дали обаче фигурата на наратора в тази творба е изградена така, че да предполага ясни и целенасочени внушения от негова страна, изискващи категоричното присъединяване на читателя към споделянето на внушаваните идеи. Тук ми се иска да обърна внимание на едно съществено противоречие в тезите на Милена Кирова. От една страна, подобно на много други герои на Йовков, Индже не предполага идентификация от страна на читателя. От друга страна обаче, задоволяването на колективна потребност от вяра задължително преминава през приемането образа на възпявания герой като инкарнация на „нашето“, а това на свой ред означава пълна идентификация с него. Всичко това ни задължава да поразсъждаваме върху ролята на повествователя в Йовковата творба.

Повествователят в наративния дискурс има следните задължения:

1. Да подбере онези елементи от аморфната съвкупност на действия, персонажи и реплики, от които се състои „историята“.
2. Да конкретизира и детайлизира подбраните елементи, определяйки кой от тях да бъде представен подробно и кой – само да се спомене.
3. Да подреди избраните и детайлизирани елементи в една цялостна история, в която отделните действия се появяват в хронологична последователност и логическа връзка помежду си.
4. Да композира историята в наративен сюжет.
5. Да презентира езиково наративния дискурс.
6. Да даде имплицитна или експлицитна оценка на разказаните събития.
7. Да предложи размишления, коментари или обобщения.

Всичко това се прави от определена *гледна точка*, която притежава перцептивен, идеологически, пространствен, времеви и езиков план. При анализа на ролята, изпълнявана от наратора, обикновено е нужно

да се отговори на следните три въпроса:

1. Кой отговаря за отбора?
2. Коя е оценяващата инстанция?
3. С чий език е предадено случващото се?

Както вече стана дума, в случая с „Индже“ отговорите на тези въпроси не са никак лесни. Най-вече поради факта, че съставянето на историята започва не с отбор на определени елементи от аморфната съвкупност на събития, а с отбор на елементи от вече готови истории, носещи не само сведения за случилото се, но и съответните оценки и идеологически послания. С други думи, дали нараторът, чийто глас чуваме в процеса на повествованието, е онзи, изпълнил всичките седем задължения, проявявайки различните планове на *своята* гледна точка? Очевидният отговор е не. Или по-скоро, в този случай имаме вторично изпълнение на задълженията. Проявеният в текста наратор подбира елементи не от фикционалната „реална действителност“, а от вече структурирани от някой друг наратор истории. Литературният наратор избира кои детайли да конкретизира и кои не, съобразявайки се с един вече направен избор. Да презентира дискурса, избирайки език – „своя“ или този, с който е презентирана фолклорната история. Да оцени не само разказаните събития, но и направената вече от фолклорния наратор оценка. На практика автономни решения литературният наратор може да вземе само в два случая – когато композира историята в наративен дискурс (сюжет) и когато решава дали да коментира, обяснява или обобщава случващото се.

Всъщност най-сериозният въпрос, свързан с позицията на наратора не само в „Индже“, но и в целия сборник „Старопланински легенди“, е въпросът за легитимацията на разказването. Кое дава право на наратора да разказва точно тази история? Принципните възможности са две. Представяйки първата, Жан-Франсоа Лиотар казва следното:

Повествователят изтъква компетентността си на разказвач само доколкото е бил слушател. Слушайки го, настоящият адресат (*narrataire*) потенциално получава същото право. Разказът се обявява за преразказ (дори и повествователното изпълнение да съдържа много нови неща) и той „винаги е такъв“ (Лиотар 1996: 88).

Втората възможност е нараторът да получи правото да разказва, защото е бил „свидетел и съдия“ (Бахтин) на разказваната история. Разбира се, както доказва развитието на наратологията, това е условност, доколкото историята сама по себе си не съществува, а е плод на целенасочен подбор на събития и подреждането им в определен хронологичен и логически ред, но макар и условна, легитимацията е валидна.

Проблемът възниква, защото Йовков още в заглавието на сборника категорично заявява, че неговото повествование е преразказ на вече налични в народното съзнание „спомени за миналото“, което той само „възкресява“. Тази тенденция се затвърждава и от езиковия план на повествованието – използваният в целия сборник език очевидно не принадлежи на „литературния“ наратор, а на „фолклорния“. Статутът на преразказ обаче не получава формален белег в хода повествованието, както това става, например, в народните приказки, винаги използващи преизказно наклонение на глаголите, за да подчертаят, че черпят легитимност и авторитет за своето повествование от факта, че зад него стои цялата общност. Напротив, Йовковият наратор разказва от името на „свидетеля и съдията“, както обичайно постъпва модерната литература. И това подтиква читателите да възприемат разказаната история през парадигмата на „нормалната художествена условност“. Да не говорим за онези читатели, които, знаейки, че Индже е историческа личност, възприемат повествованието едва ли не като документален разказ. Този тип читателско поведение е описан подробно във вече цитираната статия на Евгения Иванова.

Тази двойственост в легитимацията на разказването води до подчертана неяснота при отговора на втория от трите въпроса, които аналитичната процедура задължително трябва да зададе. А именно на въпроса: „Коя е оценяващата инстанция?“ Според мен този въпрос е основната причина интерпретациите на „Индже“ да изобилстват с противоречащи си твърдения – от всесилност и едва ли не манипулативност на Йовковия разказвач, до убеждението, че този разказвач прилича повече на постмодерните наратори, отказващи да вземат страна.

Внимателният прочит на текста показва, че повествователят в „Индже“ е много сдържан по отношение на преките коментари и оценки. Разбира се, в някои случаи протичащото действие изисква обяснение и нараторът го дава. Например: „Индже“ *остави плячката на другите – нему не му трябваше плячка*. Стреми се обаче обяснението да прозвучи като обективен факт, а не като оценка на наратора. Дори и тогава, когато обяснението е сериозно ценностно натоварено. Например в прословутото изречение за доброто и злото: „*Никога не делеше доброто и злото, никога не се беше запитвал кое е грях и кое не.*“ И това твърдение е представено като обективен факт.

Литературният разказвач обаче си позволява да *подбира* какво от наличните предходни разкази да преразкаже, за кое да премълчи, кое да преразкаже почти дословно, както и кое да предаде „със свои думи“ или да видоизмени. Иван Сарандев, който много внимателно е съпоставил текста на първоизточниците с този на „Индже“, твърди,

че Йовков се е придържал много плътно до тях. И все пак, както вече показахме, в някои случаи е предпочел да премахне от първоизточника детайли, които биха позволили да се мисли, че се дава категорична оценка. Най-яркият пример са предсмъртните думи на Индже, с които той опрощава момчето. Изпускането на „бабаитството“ от текста на творбата не е само защото това определение очевидно не подхожда за Гърбавото. Оставането му би означавало утвърждаване само на епическата героична парадигма. А Йовков очевидно не желае да направи такъв категоричен избор.

Остава единственото възможно заключение – правото на оценка е оставено на читателя. И, както показва дългата рецептивна история на творбата, българският читател максимално се е възползвал от това си право. Много хора, подкрепени от критиката, особено по времето на социализма, четяха „Индже“ през призмата на епическия героичен разказ за юнака, защитаващ слабите и онеправданите. Други предпочитат малко по-задълбоченото четене през призмата на сюжета за Благородния разбойник, който въпреки сторените грехове, все пак дава възможността на съвестта да се прояви и да го промени изцяло. Да, тази проява на съвестта може и да е закъсняла, но важното е, че я има. Други предпочитат да четат „Индже“ през призмата на легендарното повествование за прераждането. Трети пък насочват цялото си внимание към мотива за наказващата съдба, очертайки приликите на „Индже“ с мита за Едип. И така нататък.

Самото това изброяване ни води към допускането на още една възможност – да приемем, че адекватното рецептивно поведение към „Индже“ е това, което вмениява на читателя да допусне *всички* възможности за решение на поставените от различните повествователни парадигми алтернативи, както и да *проблематизира* ценностните системи, през призмата на които тези проблеми получават една или друга оценка. Това рецептивно поведение в никакъв случай не изсква от читателя да стигне до един-единствен категоричен отговор. Можем дори да допуснем, че такъв няма. Важното е обаче, че читателят ще е прекарал през съзнанието си, чувствата си и светоглените си отношения различните варианти за отговор и ще проблематизира своята система от убеждения, ценности и нагласи, препоръчителните модели за поведение, към които се придържа, както и че картината на света, която носи в главата си, ще се усложни.

Последното ни води и към отговора на въпроса за „актуалността“ на „спомена за миналото“, за която говори Асман. Кое прави този спомен „актуален“ през двайсетте години на 20. век, кое го прави „актуален“ и днес? Действително ли Йовков иска да се скрие в своя „измислен личен рай“ докато около него тече един от най-жестоки-

те хуманитарни конфликти в българската история? Действително ли иска да изгради един „декоративно-пластичен образ на миналото“ в който националният дух да намери спасение? Действително ли иска да изгради образа на един „земен рай“, подчиняващ се на нечия индивидуална водаческа харизма, опираща се на предмодерни ценности и практики, което води директно до възхвала на появяващите се по онова време тоталитарни режими?

Всъщност появата на „Индже“, пък и на целия сборник „Старопланински легенди“, през двайсетте години на 20. век никак не е случайна. В този момент братоубийството е пълновластен господар в България, каквито и благовидни предлози да изтъкват представителите на всяка от вкопчените в смъртоносен сблъсък страни. Йовков обаче предпочита да не взема открито страна в тези политически сблъсъци, за което социалистическата критика толкова се вайкаше. Той вижда задачата си в насочване на общественото внимание към основните морални проблеми на човека. Които впрочем не са нито само предмодерни, нито само модерни. Защото каквито и духовни превъплъщения да претърпи един човек, какъвто и път да премине от „никога не делеше доброто от злото“ до ролята на Добрия пастир, пазещ стадото си от вълци, стореното зло остава. Насилието може да роди само насилие. И това е обективен процес, който не се влияе от ничия човешка воля. Моралният заряд на произведението е не по-малко актуален и днес. Днес, когато хората все по-рядко се замислят за последиците от своите постъпки, когато жаждата за пари и власт е толкова силна, когато традиционните родови връзки се разпадат, творби като „Индже“ идват, за да ни напомнят, че на този свят има един нравствен закон, който не бива да се престъпва, независимо от закъснелите прояви на съвестта, водещи до чудодейни духовни превращения. Защото точно онзи, чието чудодейно превращение служи за прототип на всички разкази на тази тема, е казал:

И ако имам пророческа дарба, и зная всички тайни и всяко знание, и ако имам пълна вяра, тъй щото и планини да премествам, а любов нямам, нищо не съм. (1. Кор. 13: 2)

## Литература

Ангелов 2020: Ангелов, Ангел. „Модерност, модернизъм, антимодерност. В: Компетентностният подход при преподаване на литература в училище. София, ИЦ Боян Пенев, 2020. [Angelov, Angel. Modernost, modernizam, antimodernost. In: Kompetentnostniyat podhod pri prepodavane na literatura v uchilishte. Sofia, Boyan Penev,

2020, ]

- Асман 2005: Асман, Ян. Мойсей Египтянина. София, Лик, 2005. [Asman, Yan. Mousey Egiptyanina. Sofia, Lik, 2005]
- Бахтин 1996: Бахтин, М. М. Собр. соч. в 7 т. Т. 5. Москва, 1996. [Bahtin, M. M. Sobr. soch v 7 t. T. 5. Moskva, 1996]
- Веселовский 1940: Веселовский, А. Н. Историческая поэтика. Ленинград, 1940. [Veselovskiy, A. N. Istoricheskaya poetika. Leningrad, 1940]
- Женет 1998: Женет, Жерар. Повествовательный дискурс. В: Женет, Жерар. Фигури. Т. 2, Москва, 1998, , стр. 60 – 280. [Jenet, Jerar. Povestvovatelniy diskurs. In: Jenet, Jerar. Figuri. T. 2, Moskva, 1998, str. 60 – 280]
- Жечев 1992: Жечев, Тончо. Необходими полюси. В: Янев, Симеон (съст.). Страници за Йордан Йовков. София, Параф, 1992. [Jechev, Toncho. Neobhodimi polyusi. In: Yanev, Simeon (Ed.). Stranitsi za Yordan Yovkov. Sofia, IK Paraf, 1992]
- Иванова 1990: Иванова, Евгения. Индже – история, предание, мит. - Българска етнография. 1990, кн. 3. [Ivanova, Evgeniya. Indje – istoriya, predanie, mit. In: sp. Balgarska etnografiya. 1990, kn. 3.]
- Йовков 1978: Йовков, Йордан. Събрани съчинения в 8 т. т. 8. София, Български писател, 1978. [Yovkov, Yordan. Sabrani sachineniya v 8 t. t. 8. Sofia, Balgarski pisatel, 1978]
- Кирова 2001: Кирова, Милена. Йордан Йовков – митове и митологии. София, Полис, 2001. [Kirova, Milena. Yordan Yovkov – mitove i mitologii. Sofia, Polis, 2001.]
- Лиотар 1996: Лиотар, Жан-Франсоа. Постмодерната ситуация. София, Наука и изкуство, 1996. [Liotar, Jan-Fransoa. Postmodernata situatsiya. Sofia, Nauka i izkustvo, 1996]
- Мутафчиева 2008: Мутафчиева, Вера. Кърджалийско време. Пловдив, Жанет 45, 2008. [Mutafchieva, Vera. Kardjaliysko vreme. Plovdiv, IK Janet 45, 2008]
- Натев 1988: Натев, Атанас. Беседи върху самобитността на изкуството. София, Партиздат, 1988. [Natev, Atanas. Besedi varhu samobitnostta na izkustvoto. Sofia, Partizdat, 1988]
- Недкова 2001: Недкова, Весела. Разказвач и текст – наративни случвания в зоната на постмодерна. - Български език и литература (електронна версия), 2001, № 1. [Nedkova, Vesela. Razkazvach i tekst – narativni sluchvaniya v zonata na postmoderna. In: sp. Balgarski ezik i literatura (elektronna versiya), 2001, № 1.]
- Ненов 2001: Ненов, Николай, Българската хайдушка епика. София, 2001. [Nenov, Nikolay, Balgarskata haydushka epika. Sofia, 2001]
- Павлов 2014: Павлов, Пламен. Познатият и непознат Индже войвода.

- Факел, 2014. [Pavlov, Plamen. Poznatiyat i nepoznat Indje voyvoda. In: Fabel, 2014]
- Панов 2012: Панов, Александър. Песни и стихотворения от Христо Ботев – структура, основни сюжети и символични образи. София, Диоген, 2012. [Panov, Aleksandar. Pesni i stihotvoreniya ot Hristo Botev – struktura, osnovni syujeti i simvolichni obrazi. Sofia, Diogen, 2012]
- Петров 1989: Петров, Милю. Стоян-Индже войвода – в живота, народните песни и литературата. София, 1989. [Petrov, Milyu. Stoyan-Indje voyvoda – v jivota, narodnite pesni i literaturata. Sofia, 1989]
- Русева 1998: Русева, Виолета. Мистичният Йовков. Велико Търново, Абагар, 1998. [Ruseva, Violeta. Mistichniyat Yovkov. Veliko Tarnovo, Abagar, 1998]
- Сарандев 1980: Сарандев, Иван. В света на Старопланински легенди. София, Наука и изкуство, 1980. [Sarandev, Ivan. V sveta na Staroplaninski legendi. Sofia, Nauka i izkustvo, 1980]
- Сарандев 1982: Сарандев, Иван. Йовков и модерната литература. В: Йордан Йовков 1880 – 1980. Нови изследвания. София, БАН. 1982. [Sarandev, Ivan. Yovkov i modernata literatura. In: Yordan Yovkov 1880 – 1980. Novi izsledvaniya. Sofia, BAN. 1982]
- Смирнов 1981: Смирнов, Игорь. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 4, 1981. [Smirnov, Igor. Diahronicheskie transformatsii literaturnih janrov i motivov. Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 4, 1981.]
- Султанов 1987: Султанов, Симеон. Йордан Йовков, Ангел Каралийчев. София, Български писател, 1987. [Sultanov, Simeon. Yordan Yovkov, Angel Karaliychev. Sofia, Balgarski pisatel, 1987.]
- Тиханов 1987: Тиханов, Галин. Диалог за вярата. Опит върху разказ от Йовков. В: Текст и смисъл. Литературни анализи. София: УИ Св. Климент Охридски, 1994, 156–162. [Tihanov, Galin. Dialog za vyarata. Opit varhu razkaz ot Yovkov. In: Text i smisal. Literaturni analizi. UI Sv. Kliment Ohridsky, 1994, 156–162.]
- Тодоров 1997: Тодоров, Цветан. На предела. София, Наука и изкуство, 1997. [Todorov, Tsvetan. Na predela. Sofia, Nauka i izkustvo, 1997]
- Тюпа 2016: Тюпа, В. И. Введение в сравнительную нарратологию. Москва, Intrada, 2016. [Tyupa, V. I. Vvedenie v sravnitelnuyu narratologiyu. Moskva, Intrada, 2016.]
- Фрейденберг 1978: Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности. Москва, Наука, 1978. [Freydenberg, O. M. Mif i literatura drevnosti. Moskva, Nauka, 1978.]

- Фуко 1997: Фуко, Мишел. Надзор и наказание. Раждането на затвора. София, УИ Св. Климент Охридски, 1997. [Fuko, Mishel. Nadzor i nakazanie. Rajdaneto na zatvora. Sofia, UI Sv. Kliment Ohridski, 1997.]
- Шмид 2008: Шмид, В. Нарратология. Москва, 2008. [Smid, V. Narratologiya. Moskva, 2008.]
- Jauß 1972: Jauß, H.-R., Aestaetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Muenchen, Fink, 1972.
- Jolles 1956: Jolles, Andre. Die Einfachen Formen. Hale (Saale), Max Niemeyer Verlag, 1956.
- Hobsbawm 2007: Hobsbawm, Eric. Die Banditen. Die Rrauber als Sozialrebelln. Muenchen, Hanser 2007.
- Frenzel 1999: Frenzel, Elisabeth. Motive der Weltliteratur. Stuttgart, Alfred Kroener Verlag, 1999.
- Stierle 1973: Stierle, Karlheinz. Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte. In: Kosellek, R. u. Stempel, W-D. (Hrsg.). Geschichte – Ereignis und Erzaehlung. Muenchen, Fink, 1973, S. 530 – 534.
- Todorov 1966: Todorov, Tz. Les categories du recit litteraire. In: Communication, 1966 N 6, 125 – 151.