

Николай Кирилов

Институт за литература, Българска академия на науките

niki_kirilov@hotmail.com

„Притчата“ на Стефан Цанев „Най-чудното чудо“: Слово и примитив

Nikolay Kirilov

Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences

**The ‘parable’ *The most wonderful Wonder* by Stefan Tsanev:
Speech and Archaics**

Abstract

The article is focused on one of the few plays for children by the Bulgarian poet and playwright Stefan Tsanev. On the basis of some poetical specifics in the text of *The most wonderful Wonder* is formulated a hypothesis about the ‘strategy’ of this work as an *actualization of phoneticism* of the language. In this sense the form of the play is analyzed as a demonstration of the archaic and even the paleolinguistic aspect of the language i.e. of its asemanticity. In this way are interpreted the names of the characters, which are only letters, and the poetic figures with *homonymy*, *paronymy*, *onomatopoeia* etc. The form of the dramatic work is analyzed in relation to the allegorical narrative of a starving primitive tribe which literally degrades to the apes. The one of the main characters – the chief and shaman called *U* is understood as an ambivalent figure of the speech, as a figure of the both political demagoguery and mystical poetic speech.

Keywords: dramaturgy, literature for children, phonetics, archaism, cultural anthropology, shamanism

В определен смисъл „детска“ пиеса като „Най-чудното чудо“ (1985) може да бъде написана единствено от поет, от автор с подчертан усет към звуковия („музикалния“) аспект на словото, а не от драматург *par excellence*, композиращ творбата си, държайки сметка основно за елементи като действие, диалог, характери и пр. Списъкът на действащите лица в тази „притча“ на Стефан Цанев е необичаен и

персонажите не носят обикновени лични имена, а са изразени единствено чрез букви (т. е. *звуци*):

У ХСІХ – вожд на племето **АЯ**;

А, И, Е – старейшинки;

Ю;

О;

Й;

К, Л, М, Н, Ф, Х – оцелели негласни членове на племето **АЯ**.

В списъка присъства и една героиня, чието име е изписано с причудливото буквосьчетание **АНЖЕЯН**. Творбата има свой първообраз в една поема за деца на Цанев, наречена „Как маймуните произлезли от човека и как после човекът произлязъл от маймуната“ от сборника „Анини приказки“ (1970 – 1972), където героите все още нямат никакви обозначения, но се съдържа общата канава на историята, както и някои пасажки, дословно влезли в пиесата. Двете творби започват идентично:

Живяло едно време
бедно африканско племе.
Лежало
под Килиманджаро
сред блата, гъмжащи
от жаби и змии гърмящи
и още хиляди гадини.
Вече хиляда години
хляб какво е – не помнят хората стари.
Посееш жито – никнат комари!
Посадиш круша, а се ражда
крокодил – и те изяжда!
Старият вожд
ден и нощ
седал под дебелия сянка
на един баобаб
и бъркал в черна гаванка
думи –
за да получи хляб.
А наоколо хората клечали и чакали,
гладни като чакали,
гледали горещите небеса
и чакали
чудеса.¹

¹ Всички цитати от „Най-чудното чудо“ са по: (Цанев 2013).

Нататък историята в пиесата продължава по следния начин: постепенно, от предългото чакане, членовете на изгладнялото племе започват да се окосмяват, да им се смаляват челата, да им растат зъбите, да ходят на четири крака, накратко казано, да се превръщат в маймуни. Сред племето се разпалва недоволството срещу стария вожд и шаман **У** и трите старейшинки **А**, **Е** и **И** решават, че трябва да се избере нов вожд. Затова всички трябва да бъдат подложени на изпитания и вожд да стане:

1. Който се качи най-високо в планината.
2. Който намери най-чудното от чудесата.
3. Който ни направи отново хора
с помощта на чудото от точка втора.

И така, цялото племе тръгва към Килиманджаро, но привечер всички, преуморени и отчаяни, се връщат, без да са постигнали успех. Само трима не се завръщат – **Ю**, **АНЖЕЯН** и най-страхливият **О**. Въпреки скептицизма и претенциите на вожда **У** обаче, старейшинките постановяват да изчакаят завръщането на тримата отсъстващи, преди да се вземе решение. Първи се завръща триумфиращ **Ю**, заявява, че той е намерил най-чудното чудо и трябва да стане вожд – носи парче желязо, от което ще направят нож, ще нападнат съседното племе и ще заграт хляба им. Въодушевени, всички приемат **Ю** да стане вожд. Не след дълго обаче от планината се завръща **АНЖЕЯН**, която също носи „най-чудното чудо“ – едно цвете, което племето приема първоначално с огорчение: цветето не се яде. Но пък постепенно наоколо всичко засиява, лицата на всички също засияват, челата им се увеличават, да се изправят на два крака и разбират, че:

Красотата от ножа
пò е могъща,
защото във хора
тя ни превръща.

Племето започва да скандира, че иска **АНЖЕЯН** за вожд, но разгневеният **Ю** предизвиква **АНЖЕЯН** на двубой, съсича цветето и наоколо отново настъпва мрак. Скоро от планината, едва пристъпвайки, се завръща **О** и се строполява на земята, вдигнал във въздуха свитата си в юмрук ръка. Но когато я отваря всички виждат, че шепата му е празна. Тогава **О** разказва как се качил толкова високо в планината, че докоснал с пръст небето, слънцето било на педя, а дърветата накланяли своите клони и казвали: „Молим, берете и яжте! / Тук има всичко, за да е сит човека. / Не ходи нагоре!“. Но той видял пътека,

продължил нагоре и стигнал върха, стигнал „отвъд небето“. Отгоре падали сребърни звезди, които светели – не разбирал, че това е сняг. Две звезди-снежинки кацнали на дланта му, той се усмихнал, напълнил шепата и се втурнал обратно. Но по пътя чудото заплакало и се превърнало на сълза. Три пъти се качвал, стискал шепата, но всеки път, щом слезнал, чудото изчезвало. Затова, понеже не може да донесе долу „чудото“, **О** предлага да заведе племето при „чудото“. И всички, вече полухора-полумаймуни, тръгват с него нагоре към снежния връх на Килиманджаро, а в низината остават единствено старият вожд **У** и новият **Ю**, който се е захванал да бърка в гаванката и да повтаря безсмисленото заклинание, за да получи от думите хляб.

Както споменахме, творбата на Цанев поставя акцент върху звуковия аспект на словото. И това не е само чрез буквените/звукови имена на героите. Пиесата е изпълнена с похвати, *актуализиращи* микроструктурата на езика. Най-видимо присъстват многобройните еднозвукви междуметия в репликите, които на места, поради омонимното си съзвучие с „личните имена“ на персонажите, предизвикват верижни диалогови недоразумения, разпад на комуникацията, в резултат на което текстът внушава именно уклончивостта, условността на *най-низинното* ниво на езика:

У. Бре да му се невиди, нещо разваля магията.

ПЛЕМЕТО. У-у-у-у-у-у-у-у!

У. Стига сте скандирали. Знаем, че съм У ХСІС (*сочи гърба на гаванката*) – велик потомък на великите вождове, жреци и шамани от великия род У.

[...]

А, Е, И. Какво? Измряхме от вярване, какво!

У. О, тъй ли?

О. Тъй!

У. Теб кой те пита, бе! Трепери и мълчи!

О. Понеже попита „О, тъй ли?“ и понеже аз се казвам О – рекох, че ме питаш.

У. Аз възкликнах трагически: „О, тъй ли?!“.

О. Тъй!

У. Тогава защо се обаждаш?

О. Понеже възкликна: „О, тъй ли?!“ – нали тъй?

У. Тъй.

О. И аз ти казах, че е тъй.

У. Кое?

О. Което питаш.

У. Какво съм питал?

О. „О, тъй ли?“

[...]

Влиза АНЖЕЯН. В ръцете си носи цвете. Струпват се около нея, коле-

У. [...]

А ний се оказахме в средата на дупката
и ето на,
чувате ли: **хруп-хруп!** [Подч. тук и по-долу мое – Н. К.] –
геврека го хрупкат
съседните племена.

[...]

Ю. Няма нужда да търкате. Един дивак от Европа ми подари ей таз магия.
(*Вади кибрит.*) **Драс! Драс! Драс!**... Драс, ама не пали.

[...]

Й. (*целува краката му*). Ах, колко е сладко! (*Запява.*)

Ах, колко си сладко,
краще шоколадено,
само за лизане
ти си създадено.

Лиз, лиз, лиз!

е моят девиз.

Тук става въпрос за производни лексикални цялости, съставени чрез повторение на първата сричка на пълноценни думи (от „хрупам“/ „хрупкав“, „драсвам“, „лизвам“). На практика нямаме същинско звукоподражание (ономатопея – например „дзън-дзън“ за звънене или „апчих“ за кихане), а по-скоро обратното – от конвенционална дума е „извлечен“ „звукът“ от действието. За това, изглежда, въобще езиково явление няма морфологически или поетически термин (или поне на мен не ми е известен)², но бихме могли да го наречем например *силабопея* (от гр. *συλλαβή* – ‘сричка’, и *ποιέω* – ‘правя, творя’, в случай, че се възползваме от образа *ономатопея*). Каква е функционалността на този словотворчески механизъм като похват в текста, какъв е художественият му смисъл? В творбата на Цанев същинска *ономатопея* имаме при въобще употребяваното в речта съчетание „ам-ам“ за ядене. Освен, че ономатопеята също ни напомня за фонетизма на езика, но, съответно, ни подсеща и за неговия *произход и еволюция*, за т. нар. *глотогония* или *глотогенезис*, или поне за теорията, наречена *ономатопическа*, според която естествените езици произлизат от звукоподражания. Без значение дали тази теория е вярна или не (счита се за не много убедителна като научна хипотеза, въпреки че е поддържана още от Платон, а по-късно от Лайбниц и Хердер), ономатопеята в творбата подсказва *първичното, архаичното, примитивното*, „дивото“ в

² Нека дадем пример извън разглеждания тук текст. Ето как Ал. Ничев предава на български една реплика от „Менехмовците“: „Щом казват – **слуш**, щом дават – **еж**, от боя – **беж!**“ (Плавт 2021: 131). Императивът обаче не е определящ за явлениято – срв. напр. „Лавна цяло село. Тях, беда голяма! / Плюх си на краката и... **беж!** Да ме няма!“ („Беда“, Калина Малина).

речта, загатва „маймунския“ произход на човека, нечленоразделното звукоизвличане преди пълноценната, смислена артикулация на словото. А творбата говори именно за *примитивно* племе. При това, което си позволихме да наречем *силабонея*, имаме като че ли загатване на точно обратното – въз основа на пълноценната, добре позната, „цивилизована“ дума текстът предлага производна, но архаично звучаща, примитивно удвоена (напомняща удвояването при някои архаични езици: „Бора-бора“ – всъщност *Pora Pora* на таитянски език), едно елементаризирано дублиране на срички. Всъщност *силабонейата* укрива в друго измерение на текста тъкмо упадъка, деградацията, така да се каже, деволуцията на племето, „превръщането на хората в маймуни“. Това е и смисълът въобще на целия „фонетизъм“ на пиесата, на цялостното задаване на „примитивната“ звуковост, динамично контрастирана спрямо „цивилизованата“, богата и сложна система на „модерния език“. Това е един вид противопоставяне на фонетичното в тесен смисъл (акустичния и артикулационния аспекти на звука, които са присъщи и на рева на диво животно) и фонологичното (фонемната система, т.е. смислоразличаването, чисто лингвистичния, комуникативния аспект) на езика. Можем да добавим и опозицията *речеви звук – писменост*, която в друга плоскост изразява *примитивно – цивилизовано* (а и в контекста на театралния дискурс представление – писмен текст), за което свидетелства присъствието на *Ю*, като буква, отнасяща се едновременно до две съседни в думата фонемни, както и на глайдът *Й*, който не е нито гласен, нито съгласен звук. Дватама герои – *Ю* и *Й*, графично са отделени от останалите обикновени членове на племето в списъка *dramatis personae*, което подсказва особения им статут като графеми и несъвпадането на фонема и буква. Може да се каже, че това е една игра на автора, която загатва пропастта, разделяща текста на драмата и сценичното битие на текста, графичното и диакритичното.

По този път стигаме и до често употребяваната в културната антропология при анализ дихотомия *природа – култура*, но всъщност творбата държи предимно на противопоставянето *примитивно – цивилизовано*, което не съвпада напълно с *природа – култура*, тъй като се отнася само до човешкото. „Примитивният“ аспект на езика, неговият „фонетизъм“ се оказва територията, на която се състоява колизията на две мисловни категории от една изначална дихотомия. Същевременно в творбата на Цанев присъства една фигура, която сякаш концентрира в себе си темата за самия език, и това е тази на вожда и шаман *У*. Този герой предполагаемо притежава свръхестествени умения по отношение на словото, владее тайните му, управлява магическия му потенциал – той може *да превръща думите в хляб*; използва „таен“

език, недостъпен за профанното мнозинство („Търти – върти – дърти – пърти / до четвърти сын...“), който изглежда безсмислен за „цивилизованата“ култура, но не е такъв за „примитивната“, където е дори „свръхсмислен“.

Тази обвързаност на **У** със словото е обяснима с това, че е *шаман*, роля в общността, която е затвърдена от редица предикации в наратива: езотеричното при героя, както и неговата „изключителност“, са зададени от генеалогичната му предопределеност – той е наследник на шамански род, т.е. уменията му се препредават също тайно, в рамките на семейството, и не би трябвало да са достъпни „отвън“, за обикновените членове на племето (тъкмо **У** е носител на родовия обществен принцип за властта, в противовес на „демократичния“, също присъстващ в творбата); героят е призван да действа при *изключителните* обстоятелства на бедствие (глад, мрак – „космически катаклизъм“, защото, според текста, племето е „изяло слънцето“), което го отличава от образа на обикновен жрец („Шаманът не е пренасящ жертва жрец [...] шаманът няма отношение към церемониите при раждане, бракосъчетаване или погребение – освен ако не се случи нещо необичайно. (Елиаде 2013: 165)); **У** извършва магиите си, седейки под *баобаб*, който лесно може да бъде прочетен като *световното дърво* в „дивото мислене“, т.е. като съединението на трите космически сфери – Земя, Небе, Ад, през които шаманът е способен да преминава (вж. напр. Елиаде 2013: 236 – 239); към компетенциите на шамана спада и *властването над огъня* (Елиаде 2013: 185), а този мотив, макар и в известен смисъл пародиран, също намира място в творбата, и то във връзка с толкова съществена гастрономична дихотомия *сурово – сготвено* (членовете на племето **АЯ** се опитват да запалят огън, за да опекаят хляб); общуването на шамана с духовете, включително и „тъмните“, тези на Ада (Елиаде 2013: 85 – 86; 90 – 97), една категорично шаманска функция, е съвсем ясно зададено от творбата:

У. [...] Или вече не вярвате на великия потомък на великите вождове, жреци и шамани от великия род **У**? (*Заплашително.*) Ей сега ще извикам страшните духове на мрака. Да ги извикам ли, **О**?

О (*треперейки*). Недей ги вика, велики **У**!

[...]

У. **О**, духове на мрака-а-а!...

АНЖЕЯН. **У**, недей ги вика, вярваме ти. (*Прегръща О.*) Недей трепери, мили **О**...

На пръв поглед образът на **У** в творбата е зададен пейоративно. Но всъщност неговата фигура не е поставена смислово единствено като ретроградна сила, като „злодей“, възпрепятстващ благоденствието на

общността. Героят присъства амбивалентно, нещо, което е в съзвучие въобще с неопределеността на шамана в архаичните култури спрямо религиозния и етическият дуализъм. В пиесата У носи властта наследствено, т.е. не „по заслуги“, и, очевидно, е привързан доста към тази власт („отрицателен“ аспект), но, от друга страна, би следвало да владее свръхефикасността на думите, които са несъмнена ценност като определящи за човешкото, а не за животинското („положителен“ аспект): това всъщност е медиаторската му роля, неговата двойственост, изразена и в двойствения характер на стихчето-заклинание, което той повтаря, за да получи хляб – то е частично безсмислено/примитивно, частично смислено/цивилизовано. На други места в творбата също присъстват податки за особената роля на У както по отношение на словото, така и за това, че е носител и на „положителни“ послания:

Ю. Но аз не съм виждал в живота си геврек, как да го помня?

У. Как, дядовците ви нима не са ви разказвали.

А. А, разказваха ни – приказки.

У. Но приказките са най-хубавото нещо на света!

Ю. Обаче не се ядат!

У. Това не е най-важното. Без приказки човекът...

Е. Погледнато от двустранна гледна точка, човек има нужда от два вида храна – духовна и материална. [...]

В тази „дискусия“ У като ценностна ориентация видимо е на страната на „духовното“, а не на „материалното“, утвърждавайки приказките (разказването, „литературното“) естетически, като „най-хубавото на света“. Това го прикрепя по-високо по скалата на човешките стойности в сравнение например с Ю, който остава предан на ниско-материалното, на стомаха, на храненето, което, за разлика от словото, е присъщо и на животното. Може да се каже, че У в случая се явява „пазител на епоса“, една също шаманска роля в общността (вж. напр. Елиаде 2013: 44). До голяма степен всъщност фигурата на шамана е фигура на поета.³

По този начин самото слово във връзка с образа на У присъства по два начина. От една страна, то е представено във вида му на „политическа демагогия“ и шарлатанство, като празни, лъжливи думи, целящи да удържат менталната власт на героя над племето:

ПЛЕМЕТО.

(подскача на четири крака и кряка)

С тези думи,

³ Елиаде обръща внимание на изконната връзка между шаманизма и поетичното творчество: „Възможно е и предекстатичната еуфория да е един от

думи, думи...

Ю.

Той ни прави

на маймуни!

Долу У!

От друга страна, обаче, както казахме, е зададен магическият, поетичен потенциал на думите, тяхната ценност, тайнственост и красота. **У** – едновременно **вожд** и **шаман**, носи едновременно отрицаваща и утвърждаваща окраска за словото и употребата му, демонстрира го като „двулико“: като лъжовно-политическо и като истинно-мистично/поетично. Възшност това е проблематизиране на въпроса за вярата, която може да бъде виждана и като наивна, „детинска“, т.е. като просто „глупашко“ *вярване*, и като *чудотворяща вяра*.

Това, което се случва в сюжета на пиесата – изгубването на шаманските сили на **У** и, съответно, на престижа му в общността, и последвалото издирване на новия вожд и шаман, смислово също има двойствен характер. От една страна, продължават да „отглушават“ примитивни мотиви: *изкачването на планина*, на което са подложени останалите членове на племето, изразява *възшествието на Небето* и е типичен мотив за шаманските церемонии на посвещаването (вж. напр. Елиаде 2013: 123 – 37). В архаичните култури той изобразява възстановяването на първичната връзка между пространствата. Въобще архаичната вертикална опозиция *небе – земя* или, съответно, *горе – долу*, е релевантна за цялата творба: човекът е *изправен*, маймуната – *на четири крака*; устата е орган както на духовното – думите, *поезията*, така и за *храносмилането*, за материално-телесната долница – „животинското“. Изкачването на планината има смисъл на изкачване към духовно-човешкото. Ролята на **Ю**, с намирането на парчето желязо, го асоциира към желязната епоха и металургията и, съответно, към също смислово богатия образ на *ковача*. „Властта над огъня“ и

универсалните източници на лирическата поезия. Подготвяйки се да изпадне в транс, шаманът удря барабана, призовава своите духове помощници, говори на „таен език“ или на „езика на животните“, имитирайки виковете на животни, особено птичите трели. Накрая той стига до „второто състояние“, стимулиращо лирическата поезия и езиковото творчество. И в наши дни поетическото творчество е акт на абсолютна духовна свобода. Поезията обновява езика, превръща се в негово продължение; всеки поетичен език е преди всичко таен език, т. е. творение на един личен, свършено затворен свят. Най-чистият поетичен акт се опитва да претвори езика въз основа на вътрешно преживяване, което – както екстаза или религиозното вдъхновение на „примитивните“ хора – стига до първоосновите на нещата.“ (Елиаде 2013: 423).

„магията на металите“, както и инферналният елемент, го сродяват с *шамана* и „в някои случаи между ковачите и шаманите или знахарите възниква симбиоза“ (Елиаде 2013: с. 394), нещо, което всъщност се случва в края на творбата. Именно с асоциирането си към металургията и ковача, **Ю** се оказва и подходящ претендент за овакантиеното място на вожд: в някои племена, тъкмо в Африка, изключително уважават ковача, „отъждествяват го със знахаря и дори може да го избераат за политически вожд“ (Елиаде 2013: 394).

От друга страна, завръщането на **АНЖЕЯН** сякаш измества художествената понятийна система и творбата напуска архаичната идеология чрез въвеждането на категорията *красота*, която като ценност е относима към „дивилизованото“ – красотата ни „превърща в хора“. Случва се нещо като „културен скок“. Това, изглежда, е и първата заявена „поука“ в „притчата“ на Стефан Цанев. Тази „поука“ се появява във връзка с художествената предназначеноост *за деца* на творбата. За това можем да съдим, ако разшифроваме името на героинята като акроним, съставен от имената на трите дъщери на Цанев (Анна, Евгения/, „Жèни“?, Яна (Петкова 2001)) – една поредна звукова приумица, една игра на автора. **АНЖЕЯН** въвежда *детското* в самия художествен свят, с което двете вселени – тази на творбата и референциалната, се преливат. Въобще жанровата предназначеноост „за деца“ е осезаема – мястото на действието е екзотично, „приключенско“, присъстват някои чисто приказни наративни елементи – напр. *утрояването* (Проп 1995: 96 – 98), реплики *ad spectatores* (на **У**, който разяснява, че „падащите звезди“ са сняг), звучащи „педагогично“, стихчета с „инфантилно“ стихосложение; безсмислените думи и звукоподражанията, за които стана въпрос, могат да се възприемат всъщност и като „бебешки език“. По някакъв начин творбата хвърля смислов мост между *детството* и „детството на човечеството“. Паралелно обаче, в нея присъства и смислов пласт, който несъмнено е за *зрелия възприемател* и той е основно в тематичната сфера на политическото. Мисля, че е трудно този пласт да се определи като „езоповски език“, но „подмятания“ от типа „С тези думи, думи, думи... Той ни прави на маймуни!“ (наред с асоциацията „Хамлет“) са четими единствено за възрастния, за този, който е наясно какво е „политическо говорене“ и демагогия. Към този смислов пласт несъмнено трябва да причислим и цялото иронично звучене по въпроса за еволюцията на човека, а оттам и по отношение на Дарвин (Маркс?). Може да се усети двусмислие и в присъствието на *вожда* („Вожда на Партията“?). Във всеки случай пиесата на Цанев не е изключение и се вмества в една цялостна тенденция в „детската литература“, като неин адресат е и детето, и възрастния.

Като елемент *за деца* до голяма степен присъства и образът на **О** и неговото развитие – първоначално героят бива зададен като страхлив, но всъщност, по един типично приказан образец на разказ за страха и смелостта, единствен успява да изпълни трудната задача на старейшинките и достига върха на планината. Испитанията/изкушения по време на посвещенческото „шаманско“ пътешествие (**О** е убеждаван от плодните дървета да не се качва по-нагоре, защото е открил необходимото му – храна) също са характерни в архаичните наративни формули – като опит на духовете да задържат бъдещия шаман в отвъдното. Но тук друго е по-важно – в пиесата самият *начин на избор* на шаман не отговаря на консервативния модел, при който неопитът бива избран или по родов признак, или поради „белязаност“ (специфично заболяване, сънища, видения, трансове, припадъци и пр.), а *възможността е предоставена на всички*. В този смисъл методът, по който общността издирва своя спасител и нов водач, асоциира необходимата ѝ фигура към *културния герой* (Прометей) или към *Героя* въобще, което принципно е по-млада митологема: спасител може да е всеки, стига да изпълни предизвикателството и да устои на испитанията. Разбира се, примесването на функции на шамана и Героя присъства и в архаичните общества, но тук то изразява културния преход от Старо към Ново, културната „революция“. Основната разлика между шамана **У** и културния герой **О** е в това, че вторият отхвърля езотеризма, отхвърля „избраността“ в общуването със сакралното и отвъдните пространства, така да се каже, с това, че повежда накрая цялото племе към върха, „демократизира“ достъпа до Тайната. Всъщност Героят-**О** осъществява завръщането към митичните времена, към „райската епоха“, когато Вселената е била цялост и всички са били в пряко общение с боговете (за връзката на шаманизма с идеята за това завръщане вж. напр. (Елиаде 2013: 128)). Това отиграване на завръщането към свещеното Някога шаманът осъществява единствено ритуално и частично, то остава способност на привилегировани и единствено във време-пространството на обряда. **О** извършва подвига на единение на човешкото и божественото, един своеобразен *апотеоз* на общността.

Как обаче в пиесата на Цанев трябва да разбираме мотива за снежинките, които **О** представя като „най-чудното от чудесата“? Изглежда, смислово тъкмо те са сакрализирани, изведени като абсолютна ценност, като „тотем“. Този мотив е „поучителната“ доминанта на творбата, но като че ли той не принадлежи на примитивния смислов слой, който, както видяхме, е твърде съществен. Образът, който предоставя творбата, всъщност е доста по-усложнен от *цветето* на **АНЖЕЯН**, символизиращо *красотата*. „Тотемът“ престава да бъде

категорично материален, става почти неосезаем, неустойчив, условен – едновременно присъстващ и отсъстващ. Той се превръща и в смислово убягващ – първоначално **О** говори за „сребърни звезди“, старият шаман **У** разяснява, че това са „снежинки“, след това **О** казва, че чудото „заплакало“, а съвсем в края, племето – една последна инстанция за подавания от текста смисъл (подсещаща ни даже за ролята на античния Хор), въвежда със значение на стимул за чудесното още едно понятие:

ПЛЕМЕТО (*nee*).

Старо и младо,
младо и старо
нагоре,
напред към
Килиманджаро!
[...]
Да цъфнат цветята!
Да светне нощта!
Втурни се стремглаво
към своята **мечта**!
Надбягай краката си
поне с четвърт век
и ето го чудото –
ти ставаш човек!

Така към *сребърните звезди-снежинки-сълзи* се прибавя и още едно понятие – мечтата. В тази символно-метафорична верига на текста издирваният свещено-магичен обект се превръща в нещо пределно абстрактно или поне с толкова широко семантично поле, че материалната му осезаемост крайно се размива. *Мечтата е необходимото за това да си човек, само хлябът не е достатъчен*. Това е смисловата кулминация, това е, както по традиция обикновено се нарича, *поантата* на творбата. Разбира се, тя ни подсеща и за едни други думи, с които Исус отговаря на изкушаващия Го дявола: „*Не само с хляб ще живее човек, а с всяко слово, което излиза от Божи уста*“ (Мат. 4:4). Една интерпретация на пиесата в контекста на тези думи и въобще на християнството обаче твърде много би ни отдалечила от темата ни и твърде много би разширила предлагания прочит на „притчата“ на Стефан Цанев. Затова нека спрем дотук, надявайки се в бъдеще да имаме възможност да попълним съществуващите тълкувателски празнини за творчеството на този толкова разностранен и плодовит български драматург.

Литература

- Елиаде, Мирча 2013. *Шаманизмът и архаичните техники на екстаза*. София: Изток-Запад. [Eliade, Mircha. *Shamanizmat i arhaichnite tehniki na ekstaza*. Sofia: Iztok-Zapad, 2013.]
- Петкова, Станислава 2001. *Доротей и Стефан* – едно италианско семейство. // *Sega*, 10 ноем. 2001. [Petkova, Stanislava. *Doroteya i Stefan – edno italiansko semeystvo*. // *Sega*, 10 ноем. 2001.]
- Плавт, Тит Макций 2021. *Менехмовците*. // Менандър, Плавт, Теренций, *Антични комедии*. Прев. Ал. Ничев. София: Захарий Стоянов, с. 115 – 189. [Plavt, Tit Maktsii. *Menehmovtsite*. // Menandar, Plavt, Terentsiy, *Antichni komedii*. Prev. Al. Nichev. Sofia: Zahariy Stoyanov, 2021, s. 115 – 189.]
- Проп, Владимир 1995. *Морфология на приказката*. София: Христо Ботев. [Prop, Vladimir. *Morfologiya na prikazkata*. Sofia: Hristo Botev, 1995.]
- Цанев, Стефан 2013. *Съчинения в 12 тома*. Т. 7. Измислици за деца. Пловдив: Жанет 45, с. 451 – 510. [Tsanev, Stefan. *Sachineniya v 12 toma*. T. 7. *Izmislitsi za detsa*. Plovdiv: Zhanet 45, 2013, s. 451 – 510.]