



**СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ
„СВЕТИ КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“**

**ФАКУЛТЕТ ПО СЛАВЯНСКИ ФИЛОЛОГИИ
КАТЕДРА ПО БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА**

Автореферат

на дисертационен труд за присъждане на образователна
и научна степен „доктор“
по професионално направление 2.1 Филология,
докторска програма
*„Българска литература“ – Българска литература след Втората
световна война*

на тема:

**ВРЕМЕ И ПРОСТРАНСТВО В
БЪЛГАРСКИЯ РОМАН И ФИЛМ СЛЕД
ВТОРАТА СВЕТОВНА ВОЙНА**

**ПРОТИВОБОРСТВО НА САКРАЛНО И
ПРОФАНО ВРЕМЕ И ПРОСТРАНСТВО**

Докторант:

Димитър Радев Радев

Научен ръководител:

проф.д-р Иван Стойков Иванов

София, 2024

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедра „Българска литература“ към Факултета по славянски филологии на Софийски университет „Св. Климент Охридски“ от 30.01.2024 г.

Дисертационният труд се състои от три глави, встъпление, заключение, библиография с общ обем от 273 страници.

Научно жури:

доц. дфн. Бойко Пенчев

доц. д-р. Ноеми Стоичкова

проф. дфн. Албена Вачева

проф. д-р. Светла Христова

проф д-р. Светлана Стойчева

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в каб. 138 в сградата на Ректората на СУ „Св. Климент Охридски“.

СЪДЪРЖАНИЕ

Встъпление	4
Първа част	
“Железният светилник”. Богословско-исторически прочит	18
Първи епизод от романа „Железният светилник”. Срещата на Султана и Стоян	21
Хронотоп на срещата	33
Сакрални граници на хронотопа на срещата	36
Изповедта на Султана при о. Даниил	36
Венчавката на Стоян и Султана на Томина неделя	39
Втори епизод от романа „Железният светилник”. Пристигането в Преспа на Рилския монах таксидиот и срещата му със семейството на Стоян Глаушев	43
Срещата на пътя между Рилския монах и Стоян и синовете му.....	48
Разговорът на Рилския монах със семейството на Стоян Глаушев в неговия дом	54
Трети епизод от романа „Железният светилник”. Преобразяването на Стоян и Лазар Глаушеви. Лазар като апостол. Подражание на Христос	70
Стоян и освещаването на основния камък на новата църква на Петровден	70
Възмъжаването на Лазар	77
Апостолството на Лазар	83
Четвърти епизод. Султана и Катерина. Между сакралното и профанно разбиране за Бога ..	90
Смъртта на Катерина	96
Филм „Иконостасът“. Катерина и Султана. Катерина и Рафе. Времерпространствен диалог	105
Пети епизод. Венчавката на Лазар и Ния и иконостасът на Рафе Клинче	110
Филм „Иконостасът”. Рафе Клинче и спорът за иконостаса на финала на филма	117
Втора част	
„Време разделно”. Философско-психоаналитичен прочит	123
Караибрахим	125
Караибрахим/Страхин и Абдуллах Венецианеца/Джулиано	140
Суеверието на Караибрахим и вярата на Абдуллах Венецианеца като опит с миналото, бъдещето и настоящето	140

Времетраието на милостта и жаждата за превъзходство на нарцистичната обсеия	152
Заедноста и братството в съзнанието на Венецианеца и Караибрахим.....	152
Караибрахим - Венецианеца - Манол - Сюлейман ага - за хронотопа на смъртта и преходното и отново за милостта и реда на братството	184
Караибрахим като гений на разрушението и злорадството. Времетраието на радостта на Сюлейман ага, Манол кехая, поп Алигорко и Венецианеца като опозиция на омразата на спахията	202
Трета част	
„Възвишение”. Постмодерен интертекстуален прочит	221
Заклучение	264
Библиография	268

ВСТЪПЛЕНИЕ

„Като дете наричах всички мои пожелания ваканции и се стъписвах, че ги виждам да се сбъдват, защото смътно долавях, че всичко, което започва, е на път да свърши, и че щастието, което не е започнало, си остава завинаги цяло, недокоснато и силно желано. В първата минута на някакво щастие, което трябва да трае седмици, вече удря камбаната; ето защо, скришом в самите себе си, търсим онова, което не може да свърши.“

Избрах да започна встъплението в моя текст с тези три фрагмента от дневника на Жюлиен Грийн „Към невидимото“ поради няколко причини. На първо място, според мен, има ясни доказателства, че повестувателният модел, използван от Антон Дончев в романа „Време разделно“ и от Милен Русков във „Възвишение“, комбинира ефектно елементи от автобиографията, мемоара, пътеписа, но има и немалко характеристики на дневниковия жанр. Описанията на факти, събития и емоции, пречупени през индивидуалния опит на разказващия, през персонажния философско-психологичен микроскосмос и специфична ерудиция и фантазия на героите, дават основания да мислим, че и в двата романа има следи от дневниковата проза.

В романа на Русков „Възвишение“ автобиографичното и миметичното са смесени с пикаресковото. Според Иван Иванов в неговата книга „Българският постмодерен роман“ „Възвишение“ е замислен като „плетеница от наративни модели“, като към пикареската и автобиографията той вижда присъстващи елементи от мемоара и пътеписа, „които се обединяват и преплитат в езиковия експеримент“. (Иванов 2015: 241)

За темата ми, свързана с противоборството на сакралното и профанно време и пространство, автобиографичното, мемоарното и изповедно поле, в което влиза и дневниковият жанр, са идеалната предпоставка, за да се разгърне срещата на „Аза“ с „Другия“, с „Другостта“. На почвата точно на изповедната откровеност и откритост, според мен, могат да поникнат цветовете на възможния диалог, на съ-битието, дори на свещената връзка между героите в романите „Време разделно“, „Възвишение“ и „Железният светилник“.

В книгата „Битието като общение“ философът и богослов Йоан Зизиулас говори за човешката личност и за отношенията ѝ с другите в света по следния начин: „Значимостта на личността лежи във факта, че тя представлява едновременно две неща, които са на пръв поглед в противоречие: отделеност и общение. Да бъдеш личност е фундаментално различно от това

да бъдеш индивид или „персоналност“, защото личността не може да бъде представена в себе си, а само в своите отношения.“ (Зизиулас 2013: 97) Струва ми се, че никой не би се наел да постави тази „отделност“, представата за ценността на личността, за нейната уникалност под съмнение, но в конкретиката на темата на текста аз поставям акцента върху взаимодействието на „Аза“ с другите, с това „Ти“, което постепенно се превръща във връзката „Аз-Те“, по думите на Розалия Ликова.

В третата глава от книгата си „Мимезис и антимимезис“ Розалия Ликова разсъждава върху статията на Рая Кунчева „Интерсубективна антропология и философия на диалога“ и хвърля светлина върху идеите на Цветан Тодоров в контекста на възгледите на Мартин Бубер, Михаил Бахтин и Еманюел Левинас: „Смисълът на словото Аз-Те, според Бубер и Бахтин, създава света на връзката, изграден от живота с природата, с човека, с духовните същности. Целият действителен живот е среща, непосредствена връзка на Аза с човек и явления. Самото време като настояще съществува единствено в тази връзка и среща.“ (Ликова 2008: 84-85)

Във „Феноменология на святото“ философът Мирослав Бачев прави сериозен обзор на темата за свещеното от Имануел Кант до Рудолф Ото, но аз ще се спра основно на етимологическата обосновка на двата термина „свещено“ и „свято“. Ето какво казва Бачев в изследването си: „Поколението на Елиаде открива в святото същите конотации както в свещеното и практически не прави разлика между двете думи. В днешно време двата термина са почти равностойни, но също така те се различават в два важни аспекта: „свещено“ (sacred) е по-нова дума в английския език, а свято (holy) има немски корени.“ (Бачев 2016: 21)

За мен лично, понятието „сакрално“ в контекста на изследваните романи „Железният светилник“ на Димитър Талев, „Време разделно“ на Антон Дончев и „Възвишение“ на Милен Русков, и филмите, направени по тях, има смисъл и на трансформация. Промяна на героите, благодарение на връзката с останалите персонажи, а понякога въпреки тях. Във всеки случай именно чрез взаимодействието се ражда или изкрystalизира една нова личност или непозната част от личността. В този смисъл намирам близки идеите на Жорж Алда, представени от Розалия Ликова на страниците на нейната книга „Мимезис и антимимезис“. Важно място в разбиранията на Алда заема понятието „преобразяване“. Ето как поетично го обрисова Ликова: „Разширеният Аз е резултат от присъствието на Другия.“(Ликова 2008: 55)

Ликова признава обаче, че най-силно въздействие върху нейните представи за множествеността са изиграли трудовете на Михаил Бахтин през 60-те и 70-те години. Тя защитава тезата, че художественото произведение „представлява полифония на пълноценни гласове, „ставане“, процесуалност, контекстуалност на всяко слово и жест, интертекстуалност като отрицание на затворения единствен смисъл.“. (Ликова 2008:54)

Двама от главните герои на Дончев - Венецианеца и поп Алигорко - обрамчват полифоничната структура на „Време разделно“ със своите емоционални записки, като придават на романа едно специфично времепространствено изражение. Погледнат през призмата на Бахтиновата интуиция за „Божествена комедия“ на Данте Алигиери като „вертикален хронотоп“, „Време разделно“ на Антон Дончев също би могъл да претендира за тази „едновременност“, която Михаил Бахтин нарича и „извънвременност“ и която „може да разкрие истинския смисъл на онова, което е било, което е и което ще бъде.“. (Бахтин 1983: 348)

Втората причина да започна моето встъпление с Жюлиен Грийн е, че иронично-философският дискурс в бележника на Гичо в романа „Възвишение“ на Милен Русков според мен интерпретира темите за усещането за вечността, другостта (връзката с другия) и смъртта, които засягат цитираните от мен фрагменти от книгата на френския писател в началото на увода ми по един неординерен и ироничен начин, за да добави към вече известните образци и форми в българската литература своя интертекстуален и постмодерен почерк.

В романа „Железният светилник“ на Димитър Талев профанното и сакралното са разгледани през митологично-фолклорните пластове по Мирча Елиаде и фундаменталното му изследване „Сакралното и профанното“, но и през богословско-философски текстове в най-високата доктринална парадигма на християнството като учение. Противоборството между свещеното и профанното е залегнало в особена степен в първия роман от четирилогията на Талев. Квинтесенцията на религиозното може да бъде сведена до любов към ближния и към Бога и има реално измерение в християнската философия, а полутоновете и фините нива в отношенията между героите в „Железният светилник“ показват задълбоченото познаване на автора на романа на старозаветните и новозаветни предания, което рефлектира в сюжетните конфликти и разрешаването им.

И ето третата причина за цитатите от Жюлиен Грийн в началото на текста. Вече споделих за елементите от автобиографичния дневник в романа „Време разделно” на Дончев и в романа „Възвишение” на Русков. Според мен дори и романът „Железният светилник” има основания да бъде приобщен по един косвен интертекстуален начин към автобиографичния дискурс. Ето какво имам предвид: има немалко прилики между семейството на Димитър Талев и семейството на Стоян и Султана Глаушеви в романа. Например бащата на Талев е майстор-железар, чийто дядо се е преселил в Прилеп от пелагонийското село Светомитрани. Майката на Димитър Талев - Донка х. Толева - е от стар прилепски род. Нека си спомним литературната биография на Стоян, един от главните герои, който пристига от село в град Прилеп, за да стане по-късно майстор-казанджия, както и възможните паралели между документално и фикционално с майката на писателя Донка и героинята на Талев Султана Глаушева, принадлежаща към обеднелия, но славен преспански род на хаджи Серафим Огненов.

Искам да добавя и един друг интертекстуален пласт към тази автобиографична черта на „Железният светилник” през феноменологичната философия на Едит Щайн. Като ученичка на Едмунд Хусерл, Щайн завършва образованието си в Гьотинген, а „нейната докторска дисертация е посветена на „Проблема за вчувстването.” (Щайн 2020:10) Вчувстването или емпатията на Едит Щайн е отиване отвъд привидното и рутинното, поход към това, което наистина обзема тайнствено човешката душа, към действителното в нея, което изисква търпение и съпричастност към света на другите:

„Вчувстването е начинът, по който чувствам, преживявам това, което чувства другият човек: радостта, скуката, тъгата. Ето че не се обръщам повече към него, а изведнъж се озовавам в него, оказвам се на неговото място. Ала това, което преживява другият, не ми принадлежи, то не е мое: болката си остава неговата болка. (Щайн 2020:11)

Струва ми се, че точно това скъпоценно умение на Димитър Талев да разбира тайните кътчета на душевните и умствени нагласи на героите си превръща неговото писане в изповедно и интимно описание на живота на персонажите от романа „Железният светилник”. Сякаш той не пише за тях, а преживява с тях. През феноменологичната дистанция на „вчувстването”, по интуицията на Щайн, Талев обитава и обживява световите на героите си в тяхната тристепенна природа на тялото, душата и духа, макар и в строго фикционалните им граници.

Преживяното от Талев по време на заточението му в трудово-изправително селище Бобовдол и „Куциян“ между 1944 и 1948 г. и последващият период на изселване в Луковит влошават здравето на писателя, но и го каляват психически. Според Владимир Свинтила и

неговата книга „От Маркс до Христа” Талев преживява своята лична Голгота, която по-късно намира специфични литературни и философски измерения в сакралните и профанни пластове на произведенията му и в изобразяването на един динамичен иманентно-трансцендентен хоризонт в героите му на страниците на неговите романи. Ето кратък откъс от книгата на Владимир Свинтила, посветен на Димитър Талев: „Голгота. От ритъма на тия мои стъпки започва ритмиката на „Железният светилник”, ритмиката на „Илинден” и на „Преспанските камбани”. Те трите са кръстният ход на писателя Димитър Талев, носят жизнеността на осъдения и непреклонността на прокълнатия.”. (Свинтила 2002:100-101)

Вдъхновение и ориентир на изследването ми са думите на Бен Хътчинсън за интердисциплинарността и възможните паралели между литературата и останалите изкуства, в особена степен с киноизкуството в хибридната културна среда на третото хилядолетие. Авторът подчертава: „Въпреки всичките си минали борби и настоящи дебати, сравнителната литература играе все по-централна роля в бъдещето на хуманитарните науки. В свят, дефиниран от глобализацията и нейното недоволство, в една академия, дефинирана от все по-голяма интердисциплинарност, сравнението е неизбежно. Изборът сега не е дали да сравняваме, а какво и как да сравняваме: книги, филми, езици, култури, истории.” (Hutchinson 2018: 113)

Първата глава на текста е посветена на романа на Димитър Талев „Железният светилник” и филма „Иконостасът” на режисьорското дуо Христо Христов и Тодор Динов, които са и сценаристи на лентата. В тази глава сакралното и профанно време и пространство в романа на Талев са изведени през теоретичните постановки на Мирча Елиаде, свързани с митологично-фолклорното мислене на част от героите на романа. Постепенно обаче тези концепции за свещеното по Елиаде се оказват в противоречие с християнските богословски традиции за основните теми в „Железният светилник”: за любовта, смирението, личността на другия, без значение дали е обозначен във външния свят на взаимоотношенията като приятел или враг.

Във втората глава, която е посветена на романа на Антон Дончев „Време разделно” и на филма на Людмил Стайков, направен по книгата, съм обърнал специално внимание на антагониста Караибрахим. Той е детайлно разгледан както от гледна точка на психоаналитичната практика и теория на Дариън Лийдър, свързана с меланхолията и траура,

така и през призмата на Буберовата екзистенциалистка философия. Сакралното и профанното тук са поле, в което са положени отношенията между основните герои в романа - Караибрахим, Венецианеца, поп Алигорко, Манол и Сюлейман ага.

Третата глава на докторската ми теза е свързана с интертекстуалните и интердисциплинарни връзки в романа на Милен Русков „Възвишение”, които по един постмодерен начин оформят диапазона на конфликт и взаимно проникване на сакралното/трансцедентно и профанното/осезаемо. Постмодерната естетика и етични норми варират и съчленяват различни гледни точки на високо и ниско, на фикционално и документално, на различни видове езици и жаргони, комбинирани в сложни наративни модели и сюжетни експерименти. Историографската метафикция, езиковите игри и хетероглосията в романа на Милен Русков са сравнени със същите способности и маниери на разказа в кино езика на Жан-Люк Годар и „Лудият Пиеро”, за да покажат както взаимното влияние между кино и литература, така и интензивните отношения и пропускливост помежду им, но и за да въведат в тази глава един типичен постмодерен (неконформистки и дори разбъркан) стил на анализ и интерпретация на предложения от мен материал.

ПЪРВА ЧАСТ

“Железният светилник”. Богословско-исторически прочит

В книгата си „Сакралното и профанното” Мирче Елиаде твърди, че тези два модуса на живеене и възприемане на света са несъвместими и лесно разпознаваеми. В моята дисертация ще се опитам да оспоря част от тезите на Елиаде, като диалектически ще търся синтезисните форми на общо съществуване на несъчетаемите противоположности. Ще се търси „средина” между противоположностите – понятие, използвано както от Блез Паскал в „Мисли”, така и от Мартин Хайдегер в „Началото на художествената творба”. Тези точки на пробив и взаимодействие между сакралното и профанно време и пространство, които бележат взаимовръзката и взаимното проникване на двата модуса на съществуване.

В „Железният светилник” сакралното пространство е обективизирано с построяването на новата църква, която става център както на надеждите на преспанци, така и на всички техни неприятности и крамоли с гръцкия наместник и власите, които населяват града. Сакралното време е установено от църковния календар като празници и делници, но и от замесването на хроноса и кайроса, битувачи в човешката природа, която вдвоява себе си с архетипната

ейдосна форма на божественото. Дотук идеята за свещеното време и пространство на Елиаде съвпада с литературно-философските граници на романа на Талев. Табур, сакралният център, пътят на света е там, където са заложени основите на новата църква в Преспа. Но митологията на Елиаде, свещената история има нужда от актуализация на догмата, както психоаналитично се изразява К.Г. Юнг, защото семиотичният код на сакралното в древногръцката култура се различава от семиозиса в християнския свят на 19. век. Дори повече от това: сакрално-митологичното в Омирова Гърция може да се окаже на нивото на профанното в християнската Талева парадигма на „Железният светилник”. Могат ли наистина културните пластове да бъдат толкова разместени?

Според мен по-скоро живителните сокове, трансформациите на значенията и означаването им водят до едно хибридно съществуване, в което фолклор, мит и богословие са постмодерно примесени и именно историческата наука може да ни помогне да изведем ясно понятията за сакрално и профанно в литературата.

Първи епизод от романа „Железният светилник”

Срещата на Султана и Стоян

„Интересно е да отбележим, че религиозният човек приема едно човечество, което има свръхчовешки, трансцендентен модел. Той се признава наистина за човек само доколкото имитира боговете, Героите на културата или митичните Прародители. Накратко, религиозният човек се мисли за различен от това, което е в плоскостта на своя профанен опит. Религиозният човек не е даденост: той сам се създава, приближавайки се до божествените модели.” (Елиаде 1998:68)

И така, романът „Железният светилник” започва с бягството на Стоян Глаушев от родното му село. То е предизвикано от един инцидент. Докато прибира воловете от паша, Стоян и кучето му са нападнати от хрътките на Махмуд бей. Стоян убива едно от кучетата на бея, а другото прогонва. Това деяние, което няма как да не бъде наказано строго от Махмуд бей, кара Стоян да напусне дома и семейството си. Стигайки до Преспа, най-близкия град, Стоян търси работа и подслон безуспешно и решава да се върне на село, подплашен от студа и глада, но по пътя е застигнат от двама конници турци и едва успява да се скрие. Страхът от смъртта го кара отново да потърси спасение обратно в Преспа. Отчаян, уморен и премръзнал, той обикаля запустелите дюкяни и махали. От небето се изсипва жестока снежна буря. И тогава, именно в този безнадежден и тягостен момент... тогава се появява Султана. Отваря

вратата на своя дом и го вика по име. Чудото е факт. Спасението дебне своя избраник. Но спасението не е безлично, а има женско лице и име - Султана. Тази жена е много специална, нейното подсъзнание, би казал Лакан, е структурирано като език. Или тя наистина е десницата Божия. Или пък е в ролята на Атина Палада, която подготвя и улеснява пътя на Одисей.

Тази ситуация на първата среща между Стоян и Султана е нагнетена от авантюрното „време на случая”, от намесата на съдбата „тюхе”, би казал Бахтин, защото ирационалното завладява човешкия живот.

Това освен среща между две лица - Стоян и Султана, е и първата среща на митологичното, фолклорното и религиозното в романа на Талев.

Султана изрича точно тези думи при първата си среща със Стоян: „Ей, Стояне!”. (Талев 1979:28) Тя го назовава по име, без да го познава, без да го е виждала преди това. Този акт на извикване, на назоваване на героя, подготвя читателя за пророческата роля, която има да играе Султана в сюжета на романа като пазителка на дома и „родовата цялост“. Такава е и интерпретацията на Иван Станков: „Султана е наясно какъв трябва да бъде Домът, знае всичко за него. И затова не само пророчески го разпознава в Стоян, но и поименно го назовава (едно чудесно откритие на Валери Стефанов). Тя го извиква по име, без да го е познавала никога преди: „Ей, Стояне!““. Султана влиза в тая среща с някакво чудотворно свръхзнание. И той трябва да спре, защото е Стоян – човек, който стои, който устоява.“ (Станков 2001:111)

Султана е водена от Божията десница, тя действа архетипно-миметично по отношение на Върховната личност, на Вечносъществуващия. Султана назовава по име Стоян, което може да бъде прието като свидетелство за автентичността на нейните харизми, които са част от подражателната страна в сакралния светоглед.

Струва ми се важно да спомена и още един епизод, този път от книгата на Милена Кирова „Библейската жена“, където авторката говори за пророческата роля на Мариам, сестрата на Моисей, в Стария Завет: „Първото си самостоятелно действие като пророчица (понякога се приема, че тя е същата онази сестра на Мойсей, която разговаря с дъщерята на фараона) Мариам извършва в глава 15. В момента, когато евреите са минали Червено море, а Бог току-що е сключил водите върху техните египетски преследвачи, тя взема тимпан в ръка и повежда жените в ритуално хоро.

И запя Мариам пред тях: Възпейте Господа, защото се славно прослави; коня и ездача му хвърли в морето. (Иzx. 15:21)

Този момент е кратък, но много богат откъм митологична символика и сакрален смисъл.“
(Кирова 2005: 60-61)

Епизодът с харизматичния дар на Мариам обаче отваря още един паралел със Султана, не само по посока на избраничеството ѝ в романа „Железният светилник“, а и заради избавлението на Стоян. Песента на Мариам е молитва-благодарение за извършеното чудо от Яхве в спасението на еврейския народ от египетските войски, които ги преследват. Тя е и песен-пророчество от провиждащата бъдещето Мариам, каквито всъщност са и думите на Султана „Ей, Стояне!“ и нейната покана към непознатия да влезе в дома ѝ. Изреченото и направеното от Султана е чудодейната и спасителната стъпка, която носи на Стоян избавление от Махмуд бей, който го преследва и иска да го убие.

Според мен пътуващият в епическото романово време Стоян може да бъде провидян и като героя-мореплавател Одисей, затворен в неосветената и влажна пещера на циклопа Полифем. Помним, че там, в това тъмно пространство Одисей отговаря на Полифем, че името му е „Никой“. По-късно, когато успява да избяга от пещерата и от Полифем, вече плаващ на кораба, Одисей смело извиква на циклопа своето истинско име. Стоян се движи от тъмната периферия на село Гранче към добре организирания топос Преспа, преследван от Махмуд бей и слугите му и, както казва Валери Стефанов, той носи своята „безименна“ съдба, докато не среща Султана и се „сдобива с име“. Благодарение на Хаджисерафимовата внука и на нейната „социална компетентност“, но и на пророческата ѝ интуиция Стоян се „сдобива“ с име и едновременно намира своята любов, но и своята Итака. Склонен съм с охота да се съглася с твърдението на Иван Станков, че времето на срещата между Стоян и Султана „е съдбовно и изчислено“: „Стоян трябва да разсече, подобно на цепеница, миналото от бъдещето си, да разре и разшире битийната си цялост на две, а Султана ще трябва да съши и подреди миналото с бъдещето си изпод развалините на родовото заустение. Явно е дошло библейското време, за което говори мъдрият Еклисиаст: - време да се раздира и време да се зашива“ (Екл. 3:7)“ (Станков 2001: 109-110)

Хронотоп на срещата

Радостта и удивлението у свободната личност според мен могат да бъдат свидетелство именно за непосредствен досег със сакралното време и пространство. Вече видяхме как Стоян преживява появата на радостта при първата си среща със Султана. Но нека първо проследим как работи Божественият архетип.

Помним знаменитата платонистична мисъл: „Удивлението... е началото на философията”. Радостта е опит от истината и нейната красота (по Платон). Говоря за онази тайнствена и тиха радост, която не може да бъде имитирана, за радостта на удивлението и възхитата. Диапазонът на радостното чувство е удивително широк, той намира своя център обаче там, където има възможност за трансцедиране на собствената личност по посока на „другия”. Тоест тази радост е функция на общението, на „диалогичния дар”, както казва протопрезвитер Николаос Лудовикос, цитирайки философа Мартин Бубер.

Точно радостта, която Стоян изпитва при първата си среща със Султана, е явен белег за началото на отношенията с внучката на хаджи Серафим. Оттам, от радостта започва стълбицата в това свещенодействие на любовта между тях. И е прав Лудовикос, че радостта лекува патоса на нарцисизма, защото е излизане от „самостта”, от самодостатъчността на персоната и е преход към благодарението (евхаристията) на заедността, характерен за сакралната личност. Тук заедността и любовният диалог имат още по-голяма тежест, когато са осветени в тайнството на вечността, защото християнският светоглед определя личността като вечно същество, по образ и подобие на Бога.

Изповедта на Султана при о. Данаил

„Но дядо поп Данаил беше наистина благочестив човек и простият народ не го остави. /.../ При него отиде и Султана. Изповяда му се тя от сърце, а той дори се възхити от нейния ум и от добрата ѝ воля.

— Не си прегрешила с нищо божия закон, чадо мое — каза ѝ старият свещеник. — И не се бой от людското злоезичие и завист, както и аз не се убоях, когато и владика чак ме поруга. Готви се ти да получиш благословия за това, което така мъдро и честно си наумила: щом минат Христовите празници, както е църковен ред и закон, аз ще ви венчeya с твоя избраник по разум и сърце.” (Талев 1979:55)

Можем само да гадаем какво точно е казала Султана на поп Данаил, но от неговия отговор разбираме, че това, което е намислила младата жена, е добро и мъдро. Ще обърна внимание на думите на Талев: „изповяда му се от сърце”, както и на съпричастието на автора на романа към тайнството на изповедта. Ние не ставаме свидетели на прегрешенията на Султана, които биха могли да бъдат оценени като незначителни на фона на достойнствата на

бъдещата булка. „Изповяда му се от сърце” е атестат за честното и сериозно отношение на Султана както към тайнството на изповедта, така и към авторитета на о. Данаил.

В православната догматика за първа изповед се приемат думите на разбойника на кръста, разпнат от дясната страна на Христос: „И казваше на Иисуса: спомни си за мене, Господи, кога дойдеш в царството Си! И отговори му Иисус: истина ти казвам: днес ще бъдеш с Мене в рай.” (Лука 23:42-43).

Венчавката на Стоян и Султана на Томина неделя

Знаменателно е, че с венчавката на Стоян и Султана Димитър Талев задвижва цяла семиотична мрежа от предназначения в живота на младоженците, според Иван Станков. Отец Данаил дава благословията си на Султана тъкмо по Великден, сватбата пък се случва именно на Томина неделя. Станков документира точно всички съвпадения едно по едно в книгата „На пътя на историята“, като дава важни уточнения за хронотопа на Талевия разказ. Венчавката на Султана е „седем дни след Великден, когато св. ап. Тома удостоверява, че Христос е възкръснал в плът. За да може и тя да даде плът на своя угаснал род. Навярно тъкмо затова кръщава любимия си син на възкръсналия тридневен мъртвец Лазар, както нарочно отбелязва Талев – „според най-близкия празник“. Следователно синът с мисия се ражда отново в навечерието на Страстната седмица, предхождаща Възкресението.“ (Станков 2001: 110)

Втори епизод от романа „Железният светилник”

Пристигането в Преспа на Рилския монах таксидиот и срещата му със семейството на Стоян Глаушев

Във втория епизод, който ще разгледам, се появява Рилският монах таксидиот, който събужда духовния плам на Стоян, Султана и младия Лазар. Важно е да отбележа, че тайнството на брака в духовната си същност много се доближава до монашеския живот, посветен на уподобяването с Христос. В християнската традиция монахът е призван да реализира своята пълноценна свобода чрез общението и любовта си към Христос, докато брачните намират своята личностна пълноценност чрез връзката, която изграждат със своя партньор.

В образа на Рилския монах Димитър Талев иска да покаже една облагодатена от тайната на Светия Дух личност. Тази личност е „възгряла” искрата в себе си и е стигнала до лично „обожение” или преображение по божествен образец. Обожението в православното богословие е участието на човека в Божественото естество. Бог в своята същност остава

недостижим, тоест той винаги е *Deus absconditus*, но действайки чрез Своите енергии, стига до човешката личност и я облагодатява до безкрайност, тоест прави я божествена. Това сакрално подобие е предадено чрез формулата на св. Атанасий Велики: „Бог става човек, за да може човекът да стане бог”. Според християнското богословие човекът е призван да стане бог по благодат, а в него тайнствено да се изобрази самият Христос.

Срещата на пътя между Рилския монах и Стоян и синовете му

Както в първия епизод се открие принадлежността на Стоян Глаушев към сакралния хронотоп, така и в този втори епизод срещата с Рилския монах отново потвърждава неговия избор в полза на трансцедентния-миметичен модус. Случката с монаха таксидиот и Стоян отново е част от случайността или от онази тайнствена синхроничност, която предполага Божията намеса. Както и в първия епизод, така и при втората среща пътят е този, който събира героите на Талев. Друмищата, пътеките, калдъръмените улици са най-честият хронотоп на *homo viator*, защото за пътешественика може да се мисли в най-широки метафизични граници. От странстващия търговец до поклонника, тръгнал към свещените места, *homo viator* е част от една провиденческа класа, свързваща според Валтер Бенямин разказвачите и пътешествениците, дълбаещи в екзистенциалните пластове на историята на цивилизацията.

Разговорът на Рилския монах със семейството на Стоян Глаушев в неговия дом

Иван Станков разсъждава за символиката на събранието в горницата на Глаушеви именно по линия на „огнената” проповед на Рилския монах и нейния свещенодействен порядък. Монахът е „човек от Пътя”, макар всъщност „да пристига от сакрализирания център на народността дух”, от Рилския манастир, за да донесе на „Дома на Глаушеви” посвещението на духовната, неугасваща жарава, което превръща къщата в същинска Йерусалимска горница. Станков говори за „Дома и Пътя” като хронотопични духовни координати в книгата си за Талев и им придава изключителна метафизична тежест, но едва когато Рилският монах пристига в Преспа, стъпва в пътищата на Глаушеви и отсяда в дома им, то членовете на семейството на Стоян и Султана стават „Негови”. Чрез монаха Бог става за тях „Път и Дом”, новият сакрален порядък, породен от общението в Глаушевата горница прави семейството на Стоян и Султана „Свои” на Бога. Те си стават „Свои” в онзи свещен

порядък на „ordo amoris” по Шелер, в който всичко води към „възнесяне на сърцето“ (sursum corda).

Трети епизод. Преобразяването на Стоян и Лазар Глаушеви. Лазар като апостол.

Подражание на Христос.

В православното предание, както и според св. Йоан Лествичник, на първо място от всички добродетели стои разсъдителността. В неговото учение тя стои дори по-високо от любовта. Ревността по Бога без мярка и разум може да доведе до много заблуди и престъпления. Николаус Лудовикос, доктор по богословие, философия и психология, твърди: „Без смирението добродетелта става опасна. Затова и най-голямата добродетел е смирението, както и разсъдителността, казват отците. Тогава човек започва да разбира, че добродетелите всъщност не са негови; че животът в Христос е живот по благодат. След това той не може лесно да има безумна ревност, не решава лесно, че другият е противник, а го гледа от положителна страна, научава се да гледа по този начин.” (Лудовикос 2017:64)

Описанието на сцената, в която Стоян решава да защитава правдата, е предшествано от картината на неговото сложно емоционално и духовно състояние: „Стоян Глаушев стоеше мълчалив, но лицето му беше бледо, очите му бяха разтворени широко и цял потръпваше като в треска”. Малко след това Талев добавя и: „Като да не беше на себе си...”. (Талев 1979:150)

Религиозното изстъпление на Стоян Глаушев би могло да прерастне във фанатична и трескава бесноватост, но тогава любовта и милостта, която изисква християнският Бог от своите ученици, би била потъпкана и унижена. Любопитно според мен е да добавим още едно мнение за характера на фанатика и влиянието на тълпата върху поведението му, както прави в своите разсъждения по темата о. Георги Чистяков: „Волтер очертава и някои от характерните белези на фанатизма. Той не е просто „плод на незнанието и примитивната душа”, както твърди „Френската енциклопедия”, но винаги е тясно свързан с психологията на тълпата: „книгите много по-слабо възбуждат фанатизма, отколкото събранията и публичните речи“. Фанатизмът винаги е *somber et cruel*, тоест „мрачен и жесток”; той е едновременно *superstition, fièvre, rage et colere* (суеверие, треска, бесноватост и злоба).”¹

¹ Чистяков, Георги. „Психология на религиозния фанатизъм“:
<https://www.pravoslavie.bg/%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B8/%D0%9F%D1%81%D0%B8%D1%85%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F-%D0%BD%D0%B0-%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%B3%D0%B8%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B8%D1%8F-%D1%84%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%B7%D1%8A%D0%BC/>

Възмъжаването на Лазар

Развитието на характера у Лазар с неговите мисловни модели и чувствителност преминава през духовното посвещение от Рилския монах. Това е вододелът както за младия Лазар, така и за баща му Стоян. Младежът вече знае какво може да очаква от живота. Проповедта на монаха от Рила го въвежда в един нов свят на вярата, но пред очите на Лазар е и побоят, и разкъраваното лице на инока, когато той е унижен и изгонен позорно от Преспа. Примерът, който Лазар получава, е и от неговия баща, когато на Петровден Стоян е изпаднал в религиозна еуфория, която затъмнява разсъдъка му, но после успява да се съвземе и да покаже духовно равновесие в последния си избор на действия.

Пратеничеството на Лазар в романа на Димитър Талев е продиктувано от неговата причастност и към Словото, и към Светлината както в конкретиката на неговата пространствена и времева близост до артефактите, символизиращи светлината (светилника) и словото (книгата), така и основно заради неговата близост и общение с Евангелското Слово и Светлина, които той изповядва на страниците на романа. Неговата изповед е първо пред вътрешния кръг на доверените му хора, като Лазар отново се връща към мистичната Петдесетница като отправна точка както за собствения му път във вярата, така и за народното кръщение, което трябва да бъде започнато от духовен водач.

Апостолството на Лазар

Душата и духът на Лазар се стремят и нуждаят от Светлината. Тази ипостасна връзка на личността на Лазар с личностния Бог Димитър Талев описва с няколко изречения, преди да се случи събитието с проповедта на младия мъж в стария храм в Преспа: „Колкото повече душата на Лазар Глаушев се обръщаше към светлината — да бъде просветен, да бъде чист, смел и силен, — толкова повече се гневеше на общото примирение и покорство и се въоръжаваше със смелост да заговори един ден, да стори нещо, да поведе той, Лазар Глаушев, покорния народ. Дотам стигаше в мислите си и се бореше със своята немощ пред големия подвиг, който сам си бе определил. А сега всичко живо се пробуждаше от дългия зимен сън с нови сили.” (Талев 1979: 158)

Същността на личността е проявената ѝ воля. Под напора на съвестта Лазар се колебае и мисли как и кога да говори пред народа на Преспа, но ако ползваме терминологията на св. Максим Изповедник, именно гномичната воля на младия мъж показва истински личността му,

когато той се изправя в църквата пред съгражданите си. Неговата фактическа подготовка във времето е свързана с Рилския монах и баща му Стоян, те са неговите примери и поддръжници. В метафизичното време на подражателния модус Лазар се родее с митрополит Методий Кусев, родом от Прилеп, който е един от водачите на движението за църковна независимост и национално обединение.

Четвърти епизод

Султана и Катерина. Между сакралното и профанно разбиране за Бога

Станков описва Султана така: „В своята най-дълбока домова същност Султана е воин на непроменимостта. През оглавената от нея институция тя пропуска да тече само обредното време на Дома – раждания, сватби, смърт – всичко, което може да се затвори в кръговите граници на повторителността. Ако трябва буквално да се ситуира героинята – то тя живее от вътрешната страна на прага.“ (Станков 2001: 112)

Ето защо, когато в Преспа идва резбарят Рафе Клинче, а той идва отвън, от пътя, той все е бил на път, в съзнанието на Султана той се слива с Пътя. Оттам и с бунтовническата „другост“, с непрактичността и променливостта на другите, чуждите, които са „развейпрах“, какъвто именно е Рафе Клинче. Когато е била млада, Султана е успяла да приеме присъствието на Стоян, да го вземе от Пътя и да „го вгради“ в домашния уют. По-късно Султана приема в дома си гостенин, когото също Пътят е довял: Рилският монах огрява търсещото съзнание на Стоян и Лазар, укрепява вярата на семейството и заминава. Но когато в Преспа идва Рафе Клинче, Султана вече не е тази млада и жизнена жена, която може да понесе още един призрак на изменящото се време, още един господар на Пътя, още един довлечен от хаоса и пустотата към нейния праг. Този ред на Пътя на Султана ѝ е чужд. Затова Рафе Клинче става неин враг. Не е никак чудно: те двамата все пак обитават различни светове. „Пътят е локусът на Времето, на Историята, а Домът на безвремието“, казва Иван Станков.

Смъртта на Катерина

В този четвърти епизод сакралността на времепространството, което обитават героите, се свързва и с факта, че е заченат нов живот и в къщата на Глашеви ще се роди детето на Катерина и Рафе Клинче. Човешкият живот в християнската философия е дар от Бога и като такъв е свещен и неприкосновен. Обвинението към ранните християни е било, че те са крайни материалисти, защото вярват не само в сакралността на човешката душа, но и в сакрализирането на тялото. Богословието на теосиса (обожението на човека) е свързан с

възприемането на тялото като храм на Светия Дух. И нищо по-малко. Формулировката на ап. Павел звучи така: „Или не знаете, че тялото ви е храм на Духа Светаго, Който живее във вас и Когото имате от Бога, и че не принадлежите на себе си?“ (ап. Павел 1Коринтяни 6:19)

Всъщност, когато Султана поема отговорността да убие плода в утробата на Катерина, тя профанизира самия живот, отделя се от него и издига в идол смъртта. Страшното в случая е, че Султана осъзнава постъпката си и въпреки това избира смъртта. Нейният вътрешен монолог е трагичен и с това, че борбата на доброто и злото се води в нея, преди да чуе сърцераздирателната история на Катерина, че тя и Рафе се обичат и че искат да се вземат. Дори и думите на нейното дете не могат да омилостивят сърцето на Султана. Тя е взела решение в момента, в който е разбрала за деянието, без да се интересува от мотивацията и чувствата на „подсъдимите“, от това, че дъщеря ѝ е почти дете, само на шестнадесет години:

„Тя трябваше да убие щерка си и да я погребее заедно с греха ѝ. Коя майка убива рожбата си! Ох, Катерино... — и сълзите сами потичаха по лицето ѝ. После бързо изсъхваха. Следваше по-лекото, но вече неизбежното: ще убие плода на греха със смъртен риск за грешницата. Нека бог я съди, ако вижда отгоре, нека той, строгият и милостивият, ѝ покаже, нека я научи какво друго да стори, не за да измие лицето на щерка си, а само да запази и нея, и целия си дом от позор.“ (Талев 1979: 305)

Филм „Иконостасът“

Катерина и Султана. Катерина и Рафе. Времерпространствен диалог

В сюжета на филма „Иконостасът“ има немалко разлики с романа на Димитър Талев „Железният светилник“, на който е базиран сценарият на Христо Христов и Тодор Динов. В тези граници на четвъртия епизод, които очертах досега, разглеждайки събитията в романа и по-конкретно сблъсъка на сакралното и профанно време и пространство, филмовият наратив има доста отлики от романия разказ. Трябва да забележим и същностното неравенство между филмовия и литературен хронотоп. Но по отношение на изобразяването на сакралното и профанно времепространство и целите на двете произведения не мисля, че отликата е толкова фрапантна. Смяя да твърдя, че общият знаменател може да бъдат думите на режисьора и сценарист Андрей Тарковски за смисъла и внушението на изкуството: „Целта на изкуството е да подготви човека за смъртта, да разоре и да подготви душата му, да я подготви за добро. Когато се докосне до шедьовър, човек чува същия призив, който е подтикнал и художника да

го създаде. Когато произведението се свърже със зрителя, човек изпитва високо и пречистващо духовно потресение.” (Тарковски 2018: 51)

Началната точка на четвъртия епизод е разговорът между Лазар и Султана за бременността на Катерина и бащинството на Рафе Клинче; както и обидата и неприязънта на Султана както към Рафе, така и към опозорилата семейната чест Катерина. Краят на този епизод в моите представи е смъртта на Катерина и реакцията на близките ѝ. В романа участието на Рафе Клинче е бегло, той се споменава в разговорите между Лазар и Султана, както и в диалозите между Катерина и майка ѝ. Неговият образ обаче не присъства с повече, освен че е прицелна точка на обсъждащите го и деен участник в мисловния им поток - за Султана като демонично лице, за Катерина - в обратния полюс. Прави впечатление, че във филма диалогът между Лазар и Султана е много съкратен в сравнение с романа, но са подбрани най-силните фрази и изявления в разговора на спорещите майка и син Глаушеви. Символично е изказването на Лазар, че Рафе Клинче е „човек с дарба”, на което Султана противопоставя често срещаното мнение за човек на изкуството и тогава, през деветнадесети век, пък и споменавано и сега - „нередовен човек”.

Пети епизод. Венчавката на Лазар и Ния и иконостасът на Рафе Клинче

Последният, пети епизод, който ще разгледаме, съвпада с последната, шестнадесета глава от книгата на Димитър Талев „Железният светилник”. Границите на този епизод са от венчавката на Ния и Лазар в новата църква в Преспа до емоционалното разкритие за иконостаса, който е направил резбарят Рафаил Клинче. Цялата последна част се случва в църквата, която според Мирче Елиаде е самият център на сакралния модус и, бидейки дом на Триединния Бог, е свещена за християните. Сградата на църквата е дом едновременно за бога и вярващите, но тя има и по-дълбока символична и комуникационна цел.

Човекът е призван да е свещеник на Бога, негов съработник, а не роб, но тази повеля не се припомня толкова често в съвременното богословие. Александър Шмеман говори за тази мисия на разбираем език, но и като същински поет: „Да благославя Бога, да Му благодари, да вижда света такъв, какъвто го вижда Бог, да бъде съработник на Бога и в това благодарение и приемане да опознава света, да го именува, да разпознава същността му като „глад и жажда“ по Бога – това са свойства на човека, които го отличават от всички останали твари. Той е Номо

Sapiens, Homo Faber, но преди всичко Homo Adorans, човек, способен да благодари, славослови и разбира...

Филм „Иконостасът”. Рафе Клинче и спорът за иконостаса на финала на филма

Филмът „Иконостасът” съчетава времето и пространството на героите от „Железният светилник” и „Преспанските камбани”. Тази комбинация е съвсем фина и почти незабележима, защото се извършва само в последния епизод на филма. Таки Брашнаров е герой от „Преспанските камбани”, който влиза като антагонист на Рафе Клинче в спора за „каноничността” на иконостаса, направен от майстора резбар. Речта на Таки Брашнаров за срамните и непристойни изображения по иконостаса са изцяло дело на сценарното дуо Христо Христов и Тодор Динов, те не присъстват в романа на Димитър Талев, но хармонират смислово и целево на цялостния режисьорски замисъл.

Финалът на филма е подобен на началото на „Иконостасът”. Той е по библейски символен. След кратките кадри със сватбеното тържество на Лазар Глаушев и Ния Рафе Клинче напуска града. Там го среща малкото момиченце, което вече сме видели във визионите и виденията на Рафаил преди смъртта на Катерина. Същото момиченце с ябълка в ръка сега му се усмихва и весело го следи с поглед. Рафаил се спира и се навежда. Двата се засмиват. Рафаил оправя кичура коса на челото на детето. Момичето отхапва от ябълката, която държи в ръце.

Точно както в началото на филма, и тук имаме силен „евхаристиен” мотив. В първата сцена на „Иконостас”, когато Рафе Клинче влиза в Преспа, той вади от дисагите пита хляб. От жалост хвърля парче хляб и на уличното куче. После виждаме същото момиченце от финала на филма, което ръфа къшей хляб, очевидно подаден му от майстора резбар, но зад кадър.

Рафаил продължава пътя си по калдъръма, като отпива от стомната с вино. Знаем, че хлябът и виното са архетипни символи, точно както и ябълката, и през тях като през ключалка зрителят „фокусира” целия сътворен кино свят на филмовия наратив. Храната за човек е сила, тя е утеха и радост, но тя може да бъде и метафизичен етически знак, който трансцидира физическия, сътворен свят: „не само с хляб ще живее човек, а с всяко слово, което излиза от Божии уста” (Мат 4:4), още и „Аз съм хлябът на живота” (Матей 6:48), както и „а хлябът, който слиза от небето, е такъв, че който яде от него, не ще умре” (Мат 6:50).

ВТОРА ЧАСТ

„Време разделно”. Философско-психоаналитичен прочит

Хронотопът като формално съдържателна категория определя (до голяма степен) и образа на човека в литературата; този образ винаги е съществено хронотопичен.”

(Бахтин 1983: 272). Михаил Бахтин от книгата „Въпроси на литературата и естетиката”

Когато известният американски митолог Джоузеф Кембъл написва книгата „Героят с хиляди лица”, едва ли е предполагал, че трийсет години по-късно тя ще стане канава за филмовата сага на Джордж Лукас „Междוזвездни войни”. Теорията за мономита на Джоузеф Кембъл разглежда пътуването на героя като универсален мотив в различните религиозни системи, традиции и културни митове по света. Идеята на автора на „Героят с хиляди лица”, че чрез приключението, срещата с несъзнаваното и полученото знание героят извървява своя личен път към катарзиса и трансформацията, е застъпена в редица популярни литературни и кинотворби. Според Кембъл митовете от различни краища на света като тези за Озирис и Прометей, както и ветхозаветните истории за Моисей и Авраам или пък повествованието за принц Буда, или идеята за военните подвизи на Кришна в борба за надмощие в индуския пантеон, както и евангелският разказ за Иисус от Библията са в основата си архетип на божественото и мистичното, който има общи корени и заемки. В същия момент можем да кажем, че романът на Антон Дончев „Време разделно”, който излиза петнадесет години по-късно от книгата на Кембъл, също борави с богатата гама от митологични, фолклорно-приказни и библейски сюжети, в които героите преминават през сложните перипетии и узнавания, за да стигнат до катарзиса, но и до едно по-задълбочено разбиране за собствената си вина и емоционални дефицити.

Караибрахим

В полифоничната структура на романа на Антон Дончев Караибрахим има особено място. Неговият глас иска да заглуши останалите участници в повествованието, но у мен остава впечатлението, че той се цели в нещо по-голямо.

Според мен Караибрахим иска да умъртви в себе си гласа на съвестта, на трансценденцията, на Бога, да анихилира „другостта” докрай, дори и „съвършената другост” на Бога. Това би могло да е бунт и obsesивно противопоставяне, в което съществува желанието да ядосаш другия до степен, в която той ще отговори в гнева и раздражението си, защото е оскърбен от постъпката на адресанта. В психологията на отношенията, които са завладяни от нарцистичния нагон, обиденият от липса на внимание и взаимност от любовния обект може лесно да изпадне в

другата крайност - да дразни и провокира, за да получи нещо от връзката, осъзнал, че това е единственият начин за ответ от любимия. Важното е да не съществува в мълчанието на безразличието. Омразата все пак е някаква „съществена“ температура на отношенията, не е безвкусното положение на замръзване, на нула градуса в комуникацията.

Страхин е името на Караибрахим, преди той да стане еничарин, преди да бъде отделен от семейството си и обучен за войник. Страхин е алтер егото или бялата страна на антагониста Караибрахим. Той се появява рядко, защото е затворен в подсъзнанието на Караибрахим. Все пак Страхин обрамчва разказа на романа и филма „Време разделно“. В началото на романа той „се появява“ в образа на малкото момче-говедарче и син на Манол - Мирчо. То е на приблизително същата възраст, на която Страхин е отделен от семейството си заради кръвния данък, който се е събирал от християнското население в Османската империя. Във филма „Време разделно“ прави впечатление как сценаристите на лентата Людмил Стайков, Георги Данаилов, Михаил Кирков и Радослав Спасов са отделили достатъчно екранно време, за да запознаят зрителите с детството на Страхин.

Всъщност можем да кажем, че Караибрахим живее в миналото, там, където е получил раната от изоставянето: въпреки възможността на родителите му да го запазят, те са избрали чуждото дете и това никога не е забравено от Караибрахим. На мен ми се струва, че турболенциите, през които е минал Страхин/Караибрахим, обучението в строгия войнишки живот на еничарите вероятно са калили единия образ, този на коравосърдечния и студен Караибрахим, и са пречупили и сломили втория, този на детето Страхин. Първият е трябвало да потисне или убие втория, за да може да изгради поне привидно структура и плътност на битието си, дори това да означава да влезе в кожата на жесток и безумно смел войн завоевател. Неслучайно, когато говори за диадата Аз-То, Мартин Бубер сравнява този свят на отношения със съществуването на един изкуствено създаден Голем, на който му е вдъхнат живот, но е като изпразнен от съдържание, в него липсва ясен етически скелет и в тази си роля прилича повече на сламена кукла, отколкото на личностно същество. И така, Караибрахим живее в миналото на травмата, която не може и може би не иска да преживее и преодолее.

Бащата на психоанализата Зигмунд Фройд неслучайно акцентира на детските травми като поле, в което са закодирани бъдещите проблеми и девиации на възрастния. Именно там, в детството, са скрити и раните на антагониста от „Време разделно“ Караибрахим. Водещи

специалисти в областта на психоаналитичната теория и практика като Габор Мате и Дариън Лийдър застъпват позицията на Фройд, че депресивните и невротични състояния най-често са следствие на преживяно „раняване”, злополука или насилие над неоформеното съзнание на индивида в детска възраст. Някои от основните точки, по които имат „съгласие” Фройд, Мате и Лийдър са, че травмата може да доведе до меланхолия и траур, когато е свързана със загубата на човек, важна идея или идеализирана представа за религиозен или социален феномен.

И така, нека най-сетне се опитаме да композираме картината на съзнанието на Караибрахим във филма „Време разделно” при прекрочването на прага на долината Илинден. Меланхолията на Караибрахим е „поднесена” със спомените, в които има както съжаление и тъга, така и акцентирание върху образа на майката, на нейната опустошеност и страдание при отнемането на детето ѝ Страхин. В меланхолията и травмата в детска възраст често момчето/момичето може да се идентифицира с изгубения обект, което пък пречи травмата да бъде преодоляна. В спомените на Караибрахим/Страхин, представени в повече от три минути екранно време, виждаме едно типично „сдвояване” на момчето с майката. Ценността на личността на Караибрахим/Страхин е представена в съзнанието му с отношението с майка му и нейната болка, страдание и предполагаема вина. В съзнанието на скърбящия, на субекта в траурен процес, ценността на неговата личност се характеризира с взаимоотношенията, които е имал и е загубил.

Караибрахим/Страхин и Абдуллах Венецианец/Джулиано

Отношенията на Караибрахим и Абдуллах Венецианец са част от една оптика, която възприехме за наблюдение на личността, и която „не може да бъде представена в себе си, а само в своите отношения”. Второ, казахме, че хронотопичният характер на личността/литературния герой води и до разкодиране на времепространството на самия живот, тоест на литературното битие на романа. И в романа, и във филма Караибрахим и Венецианец яздят рамо до рамо още от първата страница и първия кадър на похода на спахията и неговите войници в Родопите. В същия момент разказът в романа започва именно през погледа на Абдуллах, затова и прецених, че полифоничната структура на взаимоотношенията във „Време разделно” трябва да бъде разшифрована първо през двете лица, които виждаме заедно, композирани от самото начало на книгата на Антон Дончев.

*Суеверието на Караибрахим и вярата на Абдуллах Венецианеца като опит с миналото,
бъдещето и настоящето*

Трябва да кажем, че сходствата в характерите и привичките на Караибрахим и Венецианеца не са малко. Това се забелязва още при първото описание на опитите на спахията и френския благородник да разгадаят какво ги очаква в долината. Да, и двамата имат фаталистично мислене, но при Караибрахим то се превръща в манийно-невротична нагласа, която освен че завладява и замъглява рационалната преценка на еничарина, но и подклажда още повече траурните и меланхолични му настроения. Опитът за пророкуване на Венецианеца е стара негова слабост, която продължава да живее „под покрива” на Абдуллах, тя е част от неговото почитание към авантюрата, флирта и картоиграчеството като изтънчен техен познавач.

И Караибрахим, и Венецианеца са обременени с травмата на загубената идентичност. Ако за Караибрахим/Страхин това е нерадостната съдба на еничарина, отвлечен като дете от семейството си, то при Венецианеца, на когото е дадено името Абдуллах, това е компромисът да приеме исляма, за да не бъде побит на кол. Абдуллах е новото име на френския благородник Джулиано, мъж на годините на Караибрахим, който е заловен, докато участва в отбраната на Кандия - град на остров Крит, който Османската империя завоюва от Венецианската република.

Абдуллах/Джулиано споделя същата меланхолично-траурна нагласа като Караибрахим/Страхин, с тази разлика, че французинът изглежда доста по-саморефлективен и осъзнат за невротичната си обремененост.

Другата разлика, е че французинът се опитва да живее в настоящето, такова, каквото му се предлага, вместо да живее в миналото на преживяната травма. За Караибрахим да се упражнява в предсказанието на бъдещите събития, е опит за налагане на нарцистичната му нагласа над света и хората, да докаже правотата и безпогрешността си, а за Джулиано е спомен от екстравагантния му безпътен минал живот и опит да се надсмее над увереността на Караибрахим като „управител на стихииите”. Тук е времето и мястото да се върнем към Буберовата философия за „диалогичния Ерос” и да дадем и философски уклон на психологическия анализ:

„Кое различава жертвата и молитвата от всякакъв род магия? Магията иска да въздейства, без да влиза във връзка, и упражнява изкуственостите си в пустошта; жертвата и молитвата обаче застават „пред лицето”, в завершението на свещения елемент на словото, който значи взаимодействие. Те казват Ти и чуват Ти.” (Бубер 1992: 70)

Това, което Венецианеца усеща като болест и като подчинение на една сляпа съдба, може да бъде сложено под общия знаменател на Буберовата интуиция за отношенията Аз-То. Фаталистичната представа на Караибрахим за съдбата като висша справедливост ни отвежда към една статична религиозно-философска концепция, в която хората са като „кукли на конци“, без собствена воля и в пълно подчинение на Трансценденцията. В съдбовното предопределение реално не може да има свобода и любов, там има фиксирани роли на господар и роб, без значение дали става дума за взаимодействието между човеците или пък връзката човек-Бог. В наблюдението на Венецианеца за поведението и мирогледа на Караибрахим прозира и едно друго зародишно чувство, което е в пълен противовес на съдбовния нарцистичен импулс, но пък е по посока на движението Аз-Ти по Бубер. Макар и в примитивна и несъзнателно-ембрионална фаза, все пак знаците, които дири Караибрахим, за да разгълкува бъдещето си - бройката на куршумите в торбичката му, броя на дърветата край пътя и посрещачите, показват другото лице на спяхията, това на момчето Страхин, което се спотайва в него.

Фаталистичната съдба не е обсебила напълно съзнанието на еничарина, той помни тези любовни отношения Аз-Ти, случили се някога в детството му в долината Илинден, в които се крие макар и мъгливата представа за един свят, в който човекът има свободна роля на творец на собствената си съдба. Всъщност съдбата за Караибрахим постепенно се е превърнала в един жесток култ, който изисква жертви на олтара ѝ - като случайностите, знаците и нумерологичните комбинации в този втори начин за отнасяне към настоящето, който е в зачатък у еничарина и трябва напълно да бъде подчинен на фаталистичния му нагон. Всъщност суеверието е липса на базисно доверие към човека и Бога, поне във възгледите на Калин Янакиев, философ и богослов:

„В края на краищата изглежда леснотата на хлъзгането към суеверието се дължи на трудността човек да приеме, от една страна, че е свободен, от друга страна, че е фундаментално отговорен. Защото той, разбира се, е свободен, но той и отговаря пред Онзи, Който му е дал свободата, пред неговия Създател. Това е трудна ситуация. Трудно е да се удържиш в ситуацията, в която си поставен пред риска с твоята свобода да произведеш добро или зло. Поставен си пред невероятната отговорност с тази си свобода да дадеш достоен или да не дадеш достоен отговор на своя Създател. Поради тази причина е много по-лесно да овъншностиш отношенията, да обективираш напълно себе си, собствено да обективираш и божествената сила и да представиш тяхното взаимоотношение като отношение между

безлични тела, като тела, които активират и реагират и в които няма каквото и да било друго освен тези безлични акция и реакция.” (Бояджиев, Янакиев, Каприев, Градев 2022: 317).

Суеверният човек няма вярата в Бога, която е преди всичко доверие към Него до степен на себоотдаване, но няма доверие и на хората. Затова се явява и трудността на Караибрахим да приеме, че е свободен, но и отговорен пред „другостта” в лицето на Създателя, но и на „брата си” в духа на Авраамичния закон, всичко това го прави неавтентичен към заобикалящата го среда, а дори и към собственото му същество. Убийството на дюлгерина роб, когото първо купува от Сюлейман ага и после без всякаква причина убива при влизането си в конака, както и заповедта му към войниците да съборят християнските кръстове в гробището на българите от Елиндения рисува образа на един закостенял и „замръзнал” в миналото, суеверен и дълбоко нещастен персонаж. Доверието в Бога означава, че човек търси смисъла в настоящето, където работи с волята си на свободен човек, а при Караибрахим виждаме обратното. Той се опитва да види и пророкува бъдещето чрез поличбите, които смята, че му изпраща съдбата, или пък живее в миналото със спомените, които не може да върне, и с постъпките на близките, за които не може да прости. В своето съзнаване и несъзнаване душевно пространство спазва е фокусиран върху неznайното бъдеще и непромененото минало, което, по думите на Бубер, е прокоба.

Времерпространството на милостта и жаждата за превъзходство на нарцисичната обсеция.

Заедността и братството в съзнанието на Венецианеца и Караибрахим

Струва ми се, че до голяма степен Караибрахим и Венецианеца са замислени, а и „работят” като система от скачени съдове. Енергията, която идва от външните дразнители или пък от един от двамата герои в романа и филма, преминава последователно през френския благородник и еничарина, а понякога в обратен ред. Вече споменах, че името на Караибрахим не е случайно подбрано от Антон Дончев. Черният Ибрахим/Авраам създава впечатление у мен на база на семиотичния код, свързан с Авраам като „баща на много народи”, за голям поток или река с мръсна, тинеста вода. Черното има символика и на отровно и смъртоносно, понеже черният цвят в повечето култури е свързан с траура и смъртта. От друга страна, рожденото име на Венецианеца е Джулиано. Етимологията му ни отвежда до латинското „invenis”, което е най-близко до „младолик, подмладяващ се“, но пък гръцкият корен ни казва

друго – „покрит със мека, фина коса или пера“, както и „светъл, мек и пухкав“. Но да не забравяме и последната етимологична пътека, която ни води към „Jovis“ и „Jupiter“ или в превод „небесен баща“. Знаем, че Юпитер е бог на светкавицата, светлината и небесната мощ в римския пантеон, той е богът на боговете в митологията на Рим.

„Всяка сутрин се фехтовахме с Караибрахим. Учех го да се бие с прави оръжия.

Не помня кога за пръв път хванах шпага. Някога, преди години, бях ѝ посветил цялото си време. Тя ми даваше сигурност — навярно съм имал нужда да се опра на нещо./.../Убивал съм хора, като помисля сега — за нищо. От суета. Ако знаех нещо добре, това беше да се бия с шпага. Мнозина от ония клетници, дворяни, които се нахвърлиха срещу еничарите при Кандия, умееха да се бият с шпага и това им даваше сигурност и гордост. Мислеха за схватката с турците като за дуел. Мир на праха им. /.../

Караибрахим вървеше добре. Пъргав беше, сух и лек, имаше железни крака и широки дробове. Често обаче ръката му сама искаше да сече. Въпреки това от скоро време вече се радвах, че се упражняваме — трябваше да положи усилия да го победя. Сигурен бях, че в смъртен бой, с голи шпаги, той ще бъде още по-опасен противник, защото в него имаше воля, стръв и презрение към смъртта.” (Дончев 1970: 135)

Много неща се случват в тези двубои между френския благородник и спахията. Те отварят широко „дневника“ на съзнанието у Венецианеца, но и на спомените, които са водени по-скоро от инстинкта на ранената мъжественост, а и на загубената битка за Кандия. Всъщност дуелирането между Абдуллах и Караибрахим е своеобразно продължение на тяхното съперничество, случило се на остров Крит, при обсадата на Кандия от османската армия, където участват и двамата, но в двата враждуващи лагера. Спомените от френския двор дават усещането на Абдуллах за суетата, в която е участвал, за безсмилено погубените животи, които той собственоръчно е отнел и принесъл на олтара на тщеславието и снобизма. Цялата житейска история на Джулиано кулминира в тези двубои, в които той, заедно с Караибрахим, стои на границата между живота и смъртта. Те двамата вече са били изправени един срещу друг в битката за Кандия, само че тогава Джулиано е бил господар и герой, не е познавал собствената си суета, която сега вижда ясно в очите на Караибрахим. И така, точно в тези сцени, в които се открехва вратата на привидно притихналия агресивно-нарцистичен импулс у Венецианеца, точно тогава той започва да вижда собствената си сянка в образа на жестокия Караибрахим. Това, което му помага в опита за осветляване на собствените му сенчести

пространства в несъзнаваното поле на личността му, е и неговият провал и огромен удар по себичността и надменността му на френски граф: нещастieto му да бъде роб на кръвния враг от Кандия - Караибрахим. Както се казва в книга на Еклисиаста: "Тъга е по-добре от смях; защото кога е печално лицето, сърцето става по-добро".(Еклисиаст 7:3)

И така, в следващия двубой, когато те отново се дуелират, Венецианеца вече е решен да убие Караибрахим. Случили са се много неща преди този втори, решителен двубой, много вода е изтекла: Караибрахим е затворил първенците на Елинденя в мазите на конака, оставил ги е без вода и храна. А в яростта си, че не искат да приемат неговата вяра - исляма, спахията е започнал да убива един по един някои от най-достолепните и възрастни българи от първенците на село Просойна. Варварството на Караибрахим минава всякакви граници, той нарежда да убият по изключително жесток начин престарелите българи, а виковете на измъчваните и унижените огласят долината.

Венецианеца пък е извършил нечовешко злодеяние по заповед на еничарина - одрал е жив един от старците на Просойна.

Осъзнаването на собствената му вина, на безумното му подчинение на волята на този безжалостен и свиреп господар, какъвто е Караибрахим, идва бавно, постепенно и мъчително за френския благородник. И точно преди двубоя с еничарина той, изглежда, е готов за решителни действия:

„Щом разменихме няколко удара, Караибрахим свали шпагата си и каза:

— Паднал е предпазителят на шпагата ти.

Още тогава можех да го убия. Прекрачих напред и само опрях голото острие до гърдите му./.../

Не го прободох. Не можах. Ръката ми не направи това единствено движение. Забави се.

Караибрахим усети, че смъртта беше до него. И побледня съвсем. Но по лицето му не се появи капчица пот. И втори път завесата се разкъса, и втори път се забавих — а след миг завесата се затвори.

На третия път разбрах. Не можех да го убия.” (Дончев 1970:264)

Всъщност според мен в романа „Време разделно” авторът Антон Дончев ни дава достатъчно следи, за да открием задоволителен отговор. Казахме, че на Венецианеца е дадено името Абдуллах, след като е бил принуден да приеме исляма, за да не бъде убит, но неговото рождено име като френски благородник и наследник на знатен род е Джулиано. В описанието на живота си в конака, след пристигането в Елинденя, Венецианеца споделя, че денем и нощем той обитава два различни свята, че в него живеят две отделни персони. Едната е на Абдуллах,

която живее през деня, вярва в живота и радостта за мига, копнее да се слее, да се наслади докрай на мига, а другата е тази на Джулиано, старото му аз, което се пробужда през нощта и измъчва съвестта му с въпроси и съмнения за смисъла отвъд настоящия момент, за смъртта и трансценденцията на вечността.

В борбата между деня и нощта, между двете воюващи помежду си персони на Венецианеца се ражда една трета, макар и още неосъзната индивидуалност. Тя е по-скоро „средина” между качества на двете природи на Абдуллах и Джулиано. Тази трета природа ще бъде именувана Слав и ще се окаже същинската индивидуалност на Венецианеца, а покъсно в романа ще ни бъде представена от него самия.

И ето, че най-накрая стигнаме до възможния отговор за милостта на Венецианеца, проявена към Карайбрахим по време на фехтовката помежду им. Венецианеца, преди схватката с шпаги с еничарина, е приел в себе си (асимилирал) част от благата и милозлива, макар и твърде чувствителна природа на Джулиано, която по душа е християнка. От друга страна, французинът, който е приел ролята си на слугата Абдуллах, се е освободил от затормозяващите и себични черти от периода му в Париж на суетен нарцис, бонвиван и прахосник – такъв, какъвто се описва сам в разказа на „Време разделно”. Като Абдуллах е започнал да харесва повече хората именно защото се е лишил от „тъмната страна” на себелюбивия френския граф - да се големее с произхода, богатството и привилегиите си. В аналитичната психология на К.Г.Юнг „цялостната личност не е само център, но и целият кръг, който обхваща съзнавано и несъзнавано” (Шарп 2006: 233).

Слав би могъл да бъде възприет не само като „третото лице”, явило се във върволицата от имена, които е ползвал френският граф и защитник на Кандия, но като истинското, автентичното лице, което е минало през банята на огъня и е заблестяло като чисто злато, но всичко това става достояние за читателя чак в края на романа на Антон Дончев.

Преди това там, където ние се намираме в момента на фехтовката с шпаги, Венецианеца е усетил само мистическото докосване до това, което в потенциала е или ще бъде след пътя, който му предстои да извърви. Слав е светостта като възможност и предопределение за всяко човешко същество, което изпълнява завета за *Imitatio Christi* (подражание на Христос) или както се казва в евангелския завет: „И тъй, бъдете свършени, както е свършен и Небесният ваш Отец.” (Матей 5:48)

В композицията на романа „Време разделно” присъствието на образа на Слав за читателя също идва изневиделица, като внезапно фрагментира фабулата и трябва време, за да бъде асимилиран в контекста на целостта на повествуването. Ако разказът върви линейно и без резки скокове до средата на романа, „нахълтването” на Слав става взривно в художествения стил на записките-летописи на Венецианеца-Абдуллах. Именно с първото споменаване на Слав от френския благородник в разказа му за събитията в долината Елинденя се ражда тази специфична изповедна форма, която оличностява сюжетната композиция, като прави образа на Слав фокусна точка за целия наратив. Историята на Слав влиза в асинхронична връзка с останалите части на романа, като накратко е разказано житието на Слав до неговата смърт, без да ни се даде знание как той (като четиридесетгодишен мъж) ще се включи в потока на следващото развитие на разказа. Важното в този откъс на изповед от страна на Слав е да се посочи квинтесенцията на неговия живот, да се покаже моралната поука, за да се успокои читателят, че последвалото злодеяние от персонажите, гравитиращи около личността на Слав - Абдуллах и Джулиано, е било от „маскиращи” смисъла актьори, които не бива да се бъркат с автентичната истина за победилото добро. „Хюбрисът” (на гръцки: ὕβρις) или арогантността и надменността на Абдуллах и Джулиано са погълнати от силата на личността, която е самият Слав, който ни се изповядва на нас, читателите, и така моли за прошка, както самият той е простил. Светецът Слав включва в линейния времеви разказ на „Време разделно” щастливия момент на кайросното време като опит от чудото на Бога в църковното житие и ни подготвя за спасението във вечността чрез опита на любовта и връзката с обичните от нас същества.

Започнахме темата за отношенията между Караибрахим и Венецианеца със страстта към суеверието, която питае спяхията. Но суеверното и магично отношение на Караибрахим към света е свързано без съмнение и с една не по-малко важна тема в романа и филма „Време разделно” - тази за фанатизма. Суеверието и фанатизмът взаимно се подклаждат и в романа на Антон Дончев, те зачеват и раждат своите отрочета, които са свързани с пъпната връв на отмъщението, злобата и смъртта. Във времепространството на Караибрахим и Венецианеца сакралното и профанното са пропити с различни съдържания и посоки. Граничните състояния, през които минават и двамата герои в техния меланхолично-траурен регистър, са оцветени от етическо-философски и религиозни въпроси, които изискват тяхното самоопределение и воля за решаването им. Психологическите травми, преживяни и от Караибрахим, и от Венецианеца в различни периоди от живота им, са разклатили онтологическите представи за личността им, подкопали са вторичното значение на персонажите и са ги издигнали до основни актьори в

социалното им мимикриране с цел власт, облаги и престиж. Благовидните каузи, зад които са били скрити нарцистичните и меланхолични импулси, постепенно са се разтворили в мътилката на насилственото и агресивно постигане на целите, които са преследвали Караибрахим и Джулиано.

В разговора между двамата, в който спахията заповядва на френския граф да одере жив един от старците на село Просойна, демоничната obsесия от убийството за полза и в името на правата вяра превръща Караибрахим бавно и постепенно в леденостудена буца, в безсърдечен и безчувствен Голем – същество, лишено от душа и дух. Спахията започва да прилича на кукла с военни пагони, склонна единствено да приема и предава заповеди, без да може да изгражда човешки отношения със себеподобните си. Самоидентификацията на Караибрахим с ранга и военния пост на персоната на овластения мъчител и пророк десакрализират личността му до хуманоиден робот, подчинен и програмиран за ужасно лукав и убийствен план на масово унищожение в родопската долина Елиндения.

Мисля, че в идеите на Владимир Градев и Калин Янакиев за феномена на фанатизма в сборника „Професорко каре” има богат материал, който ще ни помогне да видим различните пластове и възможните посоки, предначертани от маниакалната obsесия, обхванала спахията. Нека започнем с етимология на думата фанатизъм и да разгърнем по-нататък темата: „Действително фанатизмът е неспособност за критично мислене, неспособност за разиграване на различни позиции. Но тук не става дума само за психологически дефицит, при фанатизма можем да говорим – ако видим и етимологията на думата, която идва от храм (fanum – свещено място, храм, б. ред.) – за сакрализиране на собственото убеждение, което се възприема не просто като истинско, а в някаква степен като свято. Фанатикът е този, който превръща – в която и да е област, особено силно виждаме това в религиозната сфера – своята истина в абсолютна.” (Бояджиев, Янакиев, Каприев, Градев 2022: 79).

Именно психологическият дефицит и комплексът за превъзходство (по Адлер), но като част от една още по-дълбока рана, свързана с налагането на придобитата вяра, наложена на Страхин/Караибрахим при военното му превъзпитание, за да стане част от еничарския корпус, го карат да върши тези ужасни, безчовечни дела на несъгласните с него. Той заповядва на Венецианеца Абдуллах да докаже принадлежността си към исляма, като убие по изключително мъчителен начин беззащитния старец, за да „окървави ръцете си до лактите“,

за да няма после очи да го гледа от позицията на невинния и девствен младеж, непознаващ греха на братоубийството. Защото Караибрахим иска да отсеке от корен, веднъж завинаги християнското кръщение и минало на френския граф. Разбира се, Венецианеца може да откаже да убие стареца. Този акт на отречение от кръвопролитие би означавало, че Джулиано е не само маска (персона), а действително жива и истинна личност, готова на саможертва и тотално отсичане на нарцистичния глад, наследен от самовлюбения парижки бонвиван. Когато говорим за персони, то войнстващата маска, която е надянал на лицето си Караибрахим, обяснява логиката си с елементарни доводи. Спахията е дошъл в долината, за да помохамеданчи българите християни и безпрекословно изпълнява плана си - който откаже чалмата, главата му пада на дръвника. Доброто трябва да бъде наложено, дори и насила. Аллах трябва да бъде обичан, но ако не става с блага дума, то и ножът върши работа. Караибрахим иска да спаси и въведе в Рая обърканите в своята вяра християни, но е готов да ги спаси, като пожертва живота им, ако не го послушат. Парадоксът на спасението по еничарски.

Манията за величие и нарцистичният бяс, обладали Караибрахим, съчетани с претенциите на исляма като върховенство на истината, „разцепват” личността му, като образуват два недосегаеми помежду си острова - на жестоката персона Караибрахим, пророкът еничарин, и на детето Страхин, поизхабен, но все още жив образ, идентифициращ се с род, вяра и семейство. Меланхоличната депресия в психоанализата е обвързана почти винаги с идентификация със загубения обект, без да забравяме, че загубата може да е реална смърт на близък човек, но и загуба на любовник, политически или религиозен идеал. Всъщност от значение е идеята за загубването на най-ценното за меланхолика.

Смея да мисля, че най-ценното за еничарина е всъщност тази чиста и нежна представа за неговото детско лице Страхин, за неговата майка и баща, за неговите братя и съселяни. Това е представата за изгубения рай, която измъчва персоната на спяхията като пророк на исляма и вярата на силните и овластените. Сложното в това осъзнаване за Караибрахим минава първо през реалната загуба, случила се преди тридесет години, която в меланхоличната и траурна нагласа означава буквално, че тези любими образи са погребани и предадени на забвение, но заедно с тях си е отишла и част от собствената му личност - тази на Страхин.

Без съмнение криворазбраната експанзия е характерна и за исляма, и християнството, като фанатизма, с който те се налагат Г. Каприев охарактеризира и с липса на креативност, и още нещо важно като допълнение - „това е най-непродуктивната позиция, защото тя отказва да се

разгръща – това е и така трябва да бъде”. (Бояджиев, Янакиев, Каприев, Градев 2022: 81). Именно тази черта е характерна за мисленето на Караибрахим - липсата на творчество, събирането на духа и душата в статична рамка, на която е чужда всяка форма на въображение и интерпретация на канона, без значение дали става дума за вътрешния му психичен свят или за външния с неговите социални и религиозни правила. Другата, мисля - прекалено опасна, фиксация на фанатика и в частност на Караибрахим е неговата идентификация с божествената воля, на която той е пряк изпълнител и пръв познавач. Точно тази „специална” връзка с Абсолюта като психологическа настройка и религиозна предразположеност поставя на дневен ред в разговора за фанатизма в сборника „Професорско каре” Калин Янакиев, като разглежда проблема с обесивните верски нагласи от днешна гледна точка, но и в един по-широк времеви контекст: „Мисля, че една от основните характеристики на фанатика е, че той не преживява себе си като носител на своите собствени убеждения, той се идентифицира с нещо по-голямо. /.../ В днешно време ислямският фанатик действа от името на самия Бог, на самия Аллах. Бихме могли да попитаме един ислямски фанатик – кой ти дава правото да убиваш, да унищожаваш млади хора, да унищожаваш деца, както се случи преди няколко месеца в Манчестър? Кой ми дава правото ли, ами аз съм оръдието на Аллах, чрез мен действа Аллах. Ако го попиташ защо Аллах не действа сам, той ще ти отговори – как да не действа, ето, аз действам от негово име. Това присвояване на Абсолюта изглежда е един от базисните извори на фанатизма. Ти забравяш, че си креатура било на идеята, било на Бога и се отъждествяваш със самата тази идея или със самия Бог, от името на Когото действаш. Поради тази причина ти си буквално непробиваем, ти имаш зад себе си Абсолют, ти действаш от името на Абсолют.” (Бояджиев, Янакиев, Каприев, Градев 2022: 80).

Караибрахим - Венецианец - Манол - Сюлейман ага - за хронотопа на смъртта и преходното и отново за милостта и реда на братството

Според мен Караибрахим предизвиква Венецианец в боя с шпаги и дори когато предпазителят на оръжието на Абдуллах пада, спахията не спира играта, а продължава въпреки ясното усещане, че размяната на удари може да причини смъртта му. Все пак Караибрахим е наясно, че във фехтовката Венецианец е много по-опитен и лесно може да го убие. Всъщност за мен Караибрахим, ако не съвсем съзнателно, то в голяма степен под въздействието на меланхолично-манийната депресия крачи смело напред към смъртта, защото спахията знае, че отвътре той отдавна е мъртъв. На помощ ми идват откровенията, разменени между Манол и брат му Караибрахим във филма „Време разделно”, след като спахията е убил

баща им Галушко Белия. Разговорът се състои в конака, където заедно с другите първенци на Елинденя е затворен Манол. Тогава овчарят от Подвис говори без заобикалки с брат си Караибрахим, без да му спести истината, така, както той я вижда. Всъщност това е истина, близка до психоаналитичната логика за меланхолията, която вече обсъждахме по-рано чрез тезите на канадския психоаналитик Дариън Лийдър и Фройдистките идеи за траурните и меланхолични нагласи на скърбящия:

„Манол: Гледам и не вярвам, че това си ти. Какво са сторили с теб?

Караибрахим: Отвориха ми очите.

Манол: И какво видях?

Караибрахим: Видях, че както има едно слънце, така трябва да има една истина, един Бог. За да е добре на всички.

Манол: Затова ли приготви дръвника?

Караибрахим: Дръвника приготви ти. Аз дойдох с протегнатата ръка. Исках да ти дам цялата долина. Да узнаеш що е власт и сила. Исках да ви спася. Да ви изравня с другите, да станете хора. А вие се опитахте да ме убие. Не разбрахте ли, че не се боя ни от рани, ни от смърт?

Манол: Само мъртвият не се бои от нищо. Сигурно затуй не се боиш, Страхине, защото си отдавна мъртъв. Пресекли са ти корените и стърчиш изсъхнал.

Караибрахим: Последният ми корен отсякохте вие, когато брат ми вдигна нож срещу мен. Ето, като прекарам ръка, нищо не усещам. (Караибрахим прекарва ръка по голия си череп.)

И в душата ми е същото, ни брат, ни сестра, ни свой. Нищо.“

В този диалог се разкриват комплексните причини, за да стигне Караибрахим до този кръвожаден образ-персона, който е завладял съзнанието му. Затова оставих от тази кратка сцена почти всички реплики между Караибрахим и Манол, които създават една цялостна представа за страданието, раната, душевното състояние, но и избора, и мотивацията на спахията. В този разговор прозира загубата не само на семейството, на майката и бащата, но и на един погубен идеал, на носталгията по Едем, слязъл в пределите на Елинденя. Идеал на невинност, загубен от Страхин като дете, който не може да бъде изличен от съзнанието на възрастния Караибрахим, освен ако той не бъде разграбен, смачкан и унищожен и не бъдат убити всички, които напомнят, дори и в най-малка степен, за съществуването му.

Според Зигмунд Фройд, Дариън Лийдър и Давид Иерохам меланхоличната депресия е свързана в немалко случаи с реалното самоубийство на тъгуващия, когато той не успее да се справи със загубата на напусналия го човек, идея, религиозен или философски идеал. Какъвто

според мен е случаят с траматичната загуба на Караибрахим/Страхин от детството, която той не успява да надмогне като възрастен.

Самоубийственият нагон към смъртта за Караибрахим е „про-падане” първо в бездната на меланхолията, после - когато човек намрази себе си, лесно извърща глава към другите, за да пренесе агресията и нарцисизма навън, към останалия свят. В „подготовката” на собствената си смърт Караибрахим няма властта напълно да нареди обстоятелствата, които ще доведат до неговото убийство, но предизвиква с всички сили хората и събитията, които могат да му бъдат в услуга за неговия план. Изглежда зловещо и почти немислимо, но не бива да забравяме, че меланхоликът, развил гневна манийна представа за света, е воден преди всичко от подсъзнателни и нарцистични подбуди и не може да си даде сметка за последствията от постъпките си.

Образът на бягащата на забавен каданс майка на Караибрахим преследва отново и отново меланхоличната личност на спахията. Майката на Караибрахим е починала малко след като са отнели момчето Страхин от семейството му. Тя не е могла да понесе загубата и се е споминала скоро след заминаването на Караибрахим от Елинденя, това му е разказано във филма от неговия баща Галушко Белия, когато идва да разпознае овъгленото тяло на другия си син, Горан. Да, Дариън Лийдър несъмнено е прав, че мъртвият загубен обект блокира траура у скърбящия. Това се случва и в историята на еничарина от Подвис. Очевидно е, че той не може да забрави, а и да прежали своята починала майка. Не може да се прости с нея, за да бъде завършен траурът и спахията да продължи да крачи напред, към новия живот.

Разцепването на времепространството, което обитава Караибрахим, можем да проследим в свидетелствата на психоаналитика Дариън Лийдър за меланхоличните епизоди на пациентите му: „Понякога това разцепено съществуване включва, че живите не са наистина живи. Другите хора са описвани като траурни черупки, чисти изображения, нереални сенки. /.../ Светът на мъртвия човек е мястото, което той (тъгуващият) обитава на едно по-дълбоко, по-автентично ниво. И оттук винаги съществува възможността човек да реши да се присъедини към мъртвите буквално, чрез самоубийството.” (Лийдър 2016: 230).

Казахме, че нагонът на Караибрахим към смъртта не зачита ни брат, ни сестра, че границите на съществуването на еничарина са определени от фанатизма и високомерието. Тук е и съществената разлика в мисленето на Караибрахим с Венецианеца, но и със Сюлейман ага. И тримата мъже са приели исляма. Двамата насила, а Сюлейман ага е наследник на стар

български болярски род, управлявал долината векове наред. Самият Сюлейман ага казва на Венецианеца в откровен разговор, че неговият праядо болярин приел исляма, когато турците превзели Родопа, за да запази живота и владенията си. Но не заради родословното дърво на агата го уважава Караибрахим. Спахията е впечатлен от смелостта на Сюлейман ага да убие брат си. Случката с убийството спахията научава от своя оръженосец Венецианеца Абдуллах, който му предава разказа на Гюлфие, благоверната на управителя на долината. А в книгата „Време разделно” цялата истина и причината за смъртта на брат си наследникът на стария болярски род разказва на Венецианеца, когато говори за реда, който е създал в долината Елинденя. Ред, с който агата се гордее и за който смята, че ще загине след идването на еничарина.

Строгостта на Сюлейман ага наподобява Крумовите закони, но всички в Елинденя знаят, че съдията има еднакъв аршин за всички. Венецианеца и Караибрахим още в първите дни след пристигането си в конака виждат как съди агата, а Гюлфие отново е в ролята на преводач на законодателството на мъжа си, както и в случая с брата на бея Хайредин. Докато Сюлейман ага съди народа, седнал на дебел шарен килим в двора на конака, а писарят води записки, Гюлфие обяснява на Венецианеца смисъла на правосъдието в Елинденя: „— Тук е така. Има само четири наказания. За блудна дума и посягане агата хвърля от урвата. За кражба — беси на ей тоя чинар. За разбойничество — разстрелва на поляната насреща. За влязъл добитък в чуждо място — застрелва добичето, а на стопанина удря двадесет тояги по петите. Комуто не отърва — да си седи на opakито.” (Дончев1970:67)

Караибрахим също е любопитен да види и разбере повече за законите на Сюлейман ага и за отношенията му с поданиците на падишаха в долината, затова го наблюдава от чардака, докато агата поучава на двора провинил се младеж. После еничаринът решава да разпита местния ходжа Хасан, сина на Велко, как спазват правоверните мюсюлмани и християните наредбите на бея на Елинденя и дали Сюлейман ага води политика за помохамеданчване на българите от Родопа.

Разговорът е особено важен за бъдещето на Елинденя и в него участват - по реда, в който вземат думата, Караибрахим, Хасан ходжа и Сюлейман ага:

„— Ти говориш като войник. Кратко, както обичам — рече Караибрахим.

— Бил съм в персийския поход, при първата обсада на Кандия, и в Унгария. Със Сюлейман ага.

— Лошо си сял, ходжа.

— Сюлейман ага не позволяваше на хората да променят вярата си.

Караибрахим вдигна вежди.

— Да, не им давах — рече Сюлейман ага./.../ — Не давах да променят вярата си, защото помаците — тъй викат другите на българите мохамедани, а те самите се наричат ахряне, — защото ахрянете остават настрана и от българи, и от турци. И вместо да помагат за разпространението на правата вяра, те се затварят в селата си.

— Когато цялата планина приеме правата вяра, няма кой от кого да се дърпа.

— Когато цялата планина приеме правата вяра — повтори Сюлейман ага. — Така е.”
(Дончев1970: 70-71)

Ето ги основните разлики в миогледа на Сюлейман ага и Караибрахим. За единия насилието не е решение, за другия пък е основно оръжие, с което си служи в отношенията с хората. За първия свободата в изповядването на изконната вяра на българите в Родопите ражда верни поданици на падишаха, за втория пък е точно обратното. За първия действията винаги се предхождат от задълбочен и внимателен размисъл, за втория инстинктът за превъзходство и надмощие над другите замъглява мисълта и го прави нетърпелив и избухлив в делата му. И двамата са мюсюлмани, но гледат по коренно различен начин на живота.

Сюлейман уважава традицията, но и сам създава канони в унисон с времето, в което живее. Всичко върви в този порядък в долината Елинденя до идването на еничарина Караибрахим, тогава събитията излизат извън контрола на агата. За първи път Сюлейман е поставен пред крайна и гибелна опасност, която не познава досега. Изборът е наляво или надясно, времето е станало разделно и той не само го осъзнава, а пръв го заявява на страниците на романа, за да се превърне тази негова фраза в заглавие на книгата и филма „Време разделно”.

Целта на бея на Елинденя е да спаси пленения граф Джулиано, изпаднал в заблуждение относно пъклените планове на Караибрахим за българските села в Родопите. И той действително успява да го предупреди и предпази, макар и след множеството перипетии, през които трябва да премине Абдулах. Джулиано се превръща в Слав благодарение и на доблестта и съветите на Сюлейман ага, но най-вече на това неподправено приятелство и топлото бащинско чувство, което прескача границите на великодушното гостоприемство, характерно за планинците от Подвис, Просойна и Заград.

Границите, които преминава Сюлейман ага, са исторически, времепространствени, аристократически и чисто човешки, защото, докато се сприятеляват с Венецианеца, беят на

Елинденя отново възвръща загубеното достойнство и могъщество на предците си. Докато разказва за праядо си, който препуска по хребетите на Родопа, Сюлейман се пренася във времето на Алексей Слав и отново обитава неговите каменни дворци и диша свободния въздух и небе от кулите на крепостните стени. Отново чува металния звук на мечове и ризници и триумфалните бойни песни на стария български болярски род, управлявал някога земите на Елинденя. Чрез Джулиано Сюлейман отново става славен човек и обратно, жестът на протегнатата ръка „се изплаща” в края на романа, когато френският благородник прави реверанс към своя благодетел и приятел и приема името Слав. Няма случайности, нито парадоксални съвпадения, съществува рицарски код, който в романа на Антон Дончев е спазен дори до този последен жест между двамата истински благородници. Слав е нероденият син на Сюлейман. Той е родопчанин и българин по сърце и християнин по дух. Такъв виждаме накрая на романа сухия старец с бели коси, пишещ завета на православните мъченици от Родопска планина, който някога е бил Джулиано, после е станал Абдуллах, и накрая се е упокоил като Слав.

Караибрахим като гений на разрушението и злорадството. Времетопространството на радостта на Сюлейман ага, Манол кехая, поп Алигорко и Венецианеца като опозиция на омразата на спахията

В тази част от текста, посветена на радостта в живота на Сюлейман ага, Манол кехая, поп Алигорко и Венецианеца без забавяне ще дам думата на овчаря Манол и той смело ще нахлуе в този свят, в който досега господари бяха Сюлейман ага и Венецианеца, за да подсили аргументите на каймакамина на Елинденя за деструктивната и садистична мания на еничарина.

И така, какво иска да унищожи Караибрахим в Елинденя след идването си в Родопска планина?

Досега говорихме за реда на Сюлейман ага, за мира между християни и мюсюлмани в селата Подвис, Просойна и Заград. За желанието на Сюлейман ага да спаси Венецианеца от пагубното влияние на Караибрахим, като му посочи неговите естествени съюзници - Манол, Момчил, Шерко и Елица.

Мисля, че идеите на философа Калин Янакиев за радостта са в точно този фокус, в който се развива колизията на етическите принципи на Манол и Караибрахим:

„Радостта е дискантна, възторгът може да е хоров, може да е хорален, веселбата при всички положения не е тъкмо музикална, но радостта е дискантна тъкмо защото е детска, защото е настояща и защото е свободна. Това е изключително важно. Да, радост без свобода не може да се изпитва, но ние знаем и думата зло-радство. Злорадият човек, злата радост е абсолютно зависима от своя обект.” (Бояджиев, Янакиев, Каприев, Градев 2022: 122-123).

Еманацията на този зловреден дух на завистта и ревността в държанието на Караибрахим е онази прословута сцена от филма „Време разделно”, когато еничаринът стъпва с обувките си по хляба и ястията, гази чашите с виното и водата, натрупани на трапезата, постлана на поляната в планината. Пищовът на Караибрахим гръмва и гайдата на един от музикантите се пръсва. Това ознаменува началото на погрома, който ще се случи на сватбеното тържество на Манол и Елица. Всички първенци на Елинденя са изловени, девойките са насилени същата вечер в конака от войниците на Караибрахим, възрастните жените, старците и децата с разплакани очи и сърца се молят за отвлечените си дъщери и внучки и за пленените мъже, бащи и синове.

След мъченията в конака, след жестоките убийства на някои от първенците по заповед на еничарина Караибрахим, идва ред на показното наказание на Манол кехая. Заедно с оцелелите мъже от долината, Манол е изведен на площада пред конака така, че българите да могат да видят смъртта на овчаря от височините по планината, обрамчила конака.

Еничаринът иска да довърши отмъщението си, което е започнал на сватбата на Манол кехая, пред очите на цялата войска на площада до конака. Караибрахим си е приготвил реч, която трябва да унижи овчаря и да го прекърши, гледайки лице в лице неизбежността на своята смърт. Епизода завършва Венецианеца, защото ние, читателите, чуваме мислите му за случващото се с Караибрахим и Манол пред неговите очи:

„— Маноле, няма да те одера жив. Ще те заколя с другите, защото ти дължа голяма благодарност.

И като се поизправи на носилката, бавно рече:

— Благодаря ти, Маноле. Имам да ти благодаря за едно голямо добро. Ако баща ми беше дал тебе за еничарин, на тебе щеше да се падне добрият дял — славата и оръжието. А пък аз щях да ходя подир овцете и да мириша на вълна и на сирене.

Тогава Манол се обади и му отговори:

— Благодаря ти и аз, Страхине, че ти отиде вместо мене еничарин. На мене се падна добрият дял — да ходя подир овцете и да мириша на вълна и на сирене. Благодаря ти, Страхине, че ти стана Караибрахим, а не аз.“ (Дончев 1970:293)

Докато разглеждахме епизодите около сватбеното тържество на Манол и Елица, помрачено от Караибрахимовата жажда за мъст, въведохме философския дискурс за радостта като екзистенциална категория. Без съмнение, радостта може да има общо и с удоволствието, както и с „долницата“ на човека, но може да отвори и други нива по вертикала, свързани с най-високоинтелектуалните и духовни представи за възвишеното. В смъртта на Манол също има тържественост, молитвеност и дори споделеност, както в епизода с венчанието (сватбата), защото тук, на площада са изправени в последния си час повечето от първенците на Елинденя, които са и приятели на овчаря от Подвис. Те всички там, очакващи своя последен миг живот, са свързани от веригата на заедността, от веригата на общността и вярата, заради която умират.

И този епизод със смъртта на Манол и останалите първенци на Елинденя, както и повечето сцени с Караибрахим, са предадени през очите на Венецианеца. Тук обаче Абдуллах си позволява да изкаже своята радост, да, точно благодарствена радост е изразът, който най-много подхожда на мислената молитва на френския благородник към Манол кехая. Това е душевно-духовно „сдвояване“ на Абдуллах и Манол и то във вертикалата на времепространството, защото Джулиано изправя снага, „пораства“ заедно с Манол, добива усещане за цел и смисъл в живота си. Това е ентелехията на окръглеността на душата, на щастливото кайросно попадение в целта, на трансцендиращия настоящето и ефимерното тук и сега човешки дух. Отново ще се позова на философското разсъждение на Калин Янакиев от сборника „Професорко каре“ и темата за радостта, за да подкрепя, а и придам още малко дълбочина на този толкова важен епизод от романа „Време разделно“. В изказването си за ентелехията К.Янакиев прави коментар и върху една от гравюрите на Албрехт Дюрер, показваща св. Йероним като старец, в радостно съзерцание през последните дни на живота му: „...трябва да кажем, че радостта е свързана и с ентелехия, с онова постигане на целта, с онова попадане в целта, с онова особено умиротворение от достигането до иманентния предел. Това е пък радостта на зрелия човек. Светецът е достигнал ентелехията на човешкото, в картината е изобразена радостта от тази ентелехия, няма повече какво, няма повече тормоз, стремеж и т.н. Аз съм там, където трябва да бъда, и съм в мир, защото съм в мястото, където трябва да бъда. Това е изглежда радостта на мъдреца, мъдрата радост. Тя, в интерес на истината, отново е някаква новост, защото ние никога преди да отидем в ентелехия, не сме в ентелехията, ние винаги сме на път.“ (Бояджиев, Янакиев, Каприев, Градев 2022: 124).

ТРЕТА ЧАСТ

„Възвишение”. Постмодерен интертекстуален прочит

В контекста на темата на дисертацията ми за времето и пространството трите анотации конструират пътя на пикаресковия герой Фердинан от „Лудият Пиеро”, но и на Гичо от „Възвишение” като „битие на към смъртта”. Този Хайдегеров израз при цялата си философска сложност и неяснота рефлектира добре върху постмодерната одисея на митологично-пародийното странстване на героите на Жан-Люк Годар и Милен Русков. Целият този дискурс (от лат. думата „discursus”, която означава „бягане напред-назад“), това тичане нагоре-надолу е по вертикалата между душата и „долницата” на героите Фердинан и Мариан, но и на едно буквално (хоризонтално) ниво е непрестанното обикаляне на героите на Годар из френската провинция с откраднатата кола, за да „избягат от света на консуматорството”, пак по думите на Арно Е. Бягството на Гичо и Асенчо от Котел и Жеруна в романа „Възвишение” става с помощта на престарелия кон дядо Юван, който, когато няма сили да тегли каруцата, в която е впрегнат, бива заместен от двамата милостливи хайдутини-бегълци.

Хронотопът на смъртта, на „възвисяването” при Гичо е подобен на бунта на антисистемния аутсайдер Фердинан. Любовта на Гичо към свободата, но и към приключенията е достатъчна, за да срещне той смъртта си на едно от възвишенията в Сливенския балкан, а при Фердинан това е любовта към невярната Мариан, която го подтиква да превърне самоубийството си в „артистичен шедьовър” и „пиротехническо събитие” по думите на кинокритика Арно Е.

Но нека видим и чуем последните минути живот на пикарото Гичо, преди сам да натисне спусъка на револвера в романа на Милен Русков:

„Голяма лъжа е май свободата, брате! Детска работа не е ли тя, и каприз разглезенного човека, робът на думите?”

А животът е истина. От дълбокото.

Но без свобода животът не е тъй сладък. /.../

От славолубие в това опасно дело влизаш, а също и от лекомислие и самонадеяност. Думаш си: „Аз съм голяма работа, мен не ще ма нивга уловят”. Като игра на туй гледаш, революцията игра ти ся види. А като та фанат и та изправят пред бесилото, душа ти ся свива в ужас. И си рекваш: „Ах! Що сторих аз! Животът ми отиде!”. Но късно вече, няма връщане назад. Тогаз ще речеш: „Споменавайте ма като йеродякон Игнатий”. Или: „Ах, излъгаха ма” ще речеш, като Общия. Аче после, като увиснеш на въжето, ти можеш биля в историята влезе. Защото тъй ся таз игра играй. Като пясъчен часовник - обръща ся от едното в другото. И ти си ся хем излъгал,

хем надхитрил. Защо неусетно суетата е в смелост преминала, а лекомислието в саможертва.

/.../

Обърнах ся на ум с молба към Господа: „Господи - рекох, - освободи ма от тука! Помогни ми да ся възвися! Помогни ми да ся възвися!” (Русков 2017: 407)

Темата за смъртта за Гичо е неизменно свързана с дискурса за душата. Преди да поиска да се възвиси, да се помоли Богу, Гичо е изпаднал в униние и скръб. Мислейки за последния миг, за смъртта, душата на котленския революционер „ся свива в ужас”. Там, на възвишението в Сливенския балкан, останал сам-самичък и ранен, Гичо би могъл да изрече думите на самия Фердинан от филма „Лудият Пиеро”, които той чистосърдечно е записал в дневника си: „Руините на душата, раждат езика на поезията.” Тук ми се струва, че смисловата интертекстуалност между „Възвишение” на Русков и филма на Годар имат своите съдържателни етически и естетически планове, които не могат да бъдат пренебрегнати. За Фердинан душата, която се разголва пред любимата Мариан и признава любовта си, е осъдена на смърт, ако не отговорят на обичта ѝ с доверие и взаимност. Самата физическа смърт на героя може да настъпи по-късно, но съдбата на влюбения вече е решена, ако поетичната и мечтателна природа на душата е потъпкана и опустошена. При Гичо грижата за душата изпреварва дори страха от смъртта, по подобие на Пиеро на Годар. Разочарованието на Гичо е най-голямо, когато, останали сами на хълма с Асенчо, след като другарите им са убити и двамата са заобградени от потерята, овчарят от Жеруна му признава предателството си.

Точно тук, на финала на романа персонажната двойка Гичо - Асенчо се разпада или разполовява. Преди това по протежение на романа на Русков „сдвояването” на двамата герои е до степен, в която читателят може да остане с впечатлението, че Асенчо е своеобразен вътрешен глас в съзнанието на Гичо. Асенчо е като че ли с една секунда време пред мисълта на Гичо, който първо чува гласа на своя приятел, а после открива тайните подводни води на своя вътрешен глас, който му нашепва същото. Сякаш Асенчо в повечето случаи в романа е алтер его на Гичо. Няма нужда да произвеждаме от Гичо свръхгерой, като му вменяваме безстрашие и високодуховен морален компас, какъвто той не притежава от край до край в книгата на Милен Русков, но в току-що цитирания епизод, който бележи безапелационната раздяла на двамата приятели по отношение на душевните им и духовни стремежи, те стигат до явна и крайна опозиция. Колизията е по отношение на смисъла на живота като ценност, но и на смъртта като морална категория, смъртта като естествен завършек на достойния живот. Съвестта за Гичо е това, което удържа разпиляването на душата в острастяването и в

превръщането ѝ в „долница“ от скотски желания. Персонажите от двойката Гичо-Асенчо в тази последна глава могат да бъдат провидяни и като полуогледални двойници на Хайнрих Фауст и неговия ученик и помощник Вагнер от Гьотевия „Фауст“. Но пък в сложния времеви и пространствен диалог помежду им в романа „Възвишение“ Гичо и Асенчо приличат и на Дон Кихот и Санчо Панса, а защо не и на абсурдистките персонажи Естрагон и Владимир на Бекет от пиесата „В очакване на Годо“; пък дори в техните най-светли интелегентско-възрожденски черти - на персонажната двойка в лицето на францисканския монах Уилям и неговия послушник – бенедиктинца Адсон от „Името на розата“ на Умберто Еко.

Пространственото слизване на Асенчо в края на романа от възвишението нейде в Сливенския балкан долу, при обещаната от каймакамина свобода, е друг вид слизване в пояждащото пространство време, то е пропадане на душата в битието на „долницата“, на низкото и мерзкото и на вечните мъки във философските категории, изповядвани от Гичо. Да предадеш съвестта си според него е тоталното пропадане в бездната не безчестието, „игра на самия дявол“, в която предателството на другарите от страна на Асенчо е възможно най-калната работа пред очите на Бога. Абсолютно и страшно безгрижие за съдбата на собствената му душа проявява овчарчето от Жеруна. Спомних си и за категориите „съвест“ и „грижа“ в „Битие и време“ на Мартин Хайдегер и за неговото философско гледище за „съвестта като зов на грижата“:

„Съвестта се явява като зов на грижата: зовящият Бъденето-ето-на, страхуващо се в хвърлеността (Вече-бъдене-в) за своето Можене-да-бъде. Зованият е тъкмо това Бъдене-ето-на, призовано към най-собственото му Можене-да-бъде (Си-отнапред...). А призовавано е Бъденето-ето-на чрез повика из про-падането в Се-то.“ (Хайдегер 2005: 212)

Струва ми се, че за Гичо съвестта е дадена на „зования“, за да осъществи собственото си битие като свобода и грижа, която може да го спаси от бездната на съдбата като пропадането в „Се-то“ (себичността). Грижата „sorge“ е основно понятие във философията на Мартин Хайдегер и както твърди Евгения Панчева в „Теория на литературата“, грижата „описва нашата връзка със света. Доколкото светът не е обект на познание, а съвкупност от възможности за съ-участие в него, грижата предхожда нашето знание за света.“ (Панчева, Личева, Янакиева 2005: 346)

Погледнато през цялостната логика на Гичо, грижата за душата и зовът на съвестта са единственият начин да трансцендира битието на про-падане накъм смъртта. Мъката на Гичо по загубения приятел и неговата вечна съдба е част от усещането на котленския абаджия за

съ-участието в битието на другия, за грижата така, както той я разбира. Ето как той се прощава с Асенчо, който е тръгнал с бодра крачка към аскера в долчинката, надявайки се на милост и пощада, както му е обещал Каймакаминът, но вместо това овчарчето от Жеруна намира смъртта, а не очакваното спасение: „Погледнах отново към Асенчо. Мен ми е той спасявал живота. Просълзих ся, като го погледнах как лежи тъй на земята и не помръдва. Живот вече няма в него. Асенчо от Жеруна. Бедний, бедний Асенчо! Телото мъртво, а душата в ада. От пуста лакомия. Брате! Парите са тялото на дявола. Как да ти го обясня? Аз го виждам като бял ден. Но на друг това ся трудно обяснява. Тъй както хлябът и виното са тялото Христово, тъй парите са тялото на дявола. Златото е неговата кръв. Хората, които ги държат, са неговите хора.” (Русков 2017: 400-401)

Времетопространствените граници, през които шества Гичо, са хем вътрешно положени и имат душевно-духовен характер, хем са функция на телесните и същевременно политико-социални обстоятелства на средата, която той обитава и донякъде променя, но и съединява в един парадоксален общ живот и съществуване. Но нали именно това ироничното постмодерно заличаване на границите между висока и ниска култура е характерно за съвременната литературоведска теория. Поне така е според Амелия Личева, която отново набляга на симбиозата между отделните изкуства и на симпатията и дори обсесята на литературата от киното: „Постмодернизмът заличава границата между философски, политически, социологически, литературоведски дискурс и поощрява писане, определяно като теория, което не е никое от тези неща и същевременно ги обединява. Той заличава границите и между високата и ниската култура, смесва жанровете, възприема техники и модели от рекламата и видеоклиповете. Карикатурата, поп-артът, телевизията стават най-приемливите и разпространени средства за изразяване на постмодернистите. В предпочитани жанрове се превръщат абсурдът, антироманът, конкретната поезия и някои други форми на авангарда. Постмодернизмът се оказва хипнотизиран от холивудските филми и от паралитературата. Нещо повече, постмодернизмът не цитира масовото изкуство, а го превръща в част от себе си.” (Панчева, Личева, Янакиева 2005: 435-436)

Автобиографичният дневник и във филма на Жан-Люк Годар „Лудият Пиеро”, и в романа на Милен Русков „Възвишение” е важен способ за въздействие в повествуването, но и интересен знак на интертекстуалност между двете творби.

Жан Пол Белмондо във филма на Годар заявява своето желание да си води дневник, като виждаме на екрана в близък план белия лист, на който героят Фердинан си записва следното: „Реших да си водя дневник...да превърна мислите в думи.” Почеркът е ръкописен, леко разкрачен, но четлив. Белмондо пише дневника си основно с черен флумастер. В него Фердинан излива цялата си душа, говори за всичко, което го засяга или вдъхновява. Мариан, любовта, верността ѝ към него, бягството от гангстерите, писателски интуиции, случайни срещи, философията и смисъла на живота си.

При Гичо този подход към действителността е допълнително усъвършенстван, като философичният почерк заема най-голяма част от записките в тефтера му и постепенно придобива един любопитен енциклопедичен вид, който може да бъде сравнен в един травестиран и имитативен дискурс с „Проповеди и трактати” на Майстер Екхарт. Сравненията с Екхарт не са случайни, защото за Гичо тайните на душата и нейните блуждения са част от осмислянето на пътя, извървян от него и съратника му Асенчо до неговата лична Голгота, която, макар и да е твърде противоречива и неясна, носи достатъчно възможности за интерпретация и поуки.

Цялата тази неяснотата и амбивалентност на житейската философия на Гичо и на неговото „разноречие” не намира ярка и според мен достатъчна изява във филма „Възвишение”. Постмодерният и интертекстуален ключ е минимизиран. Във филма липсва „възвисяването” на Гичо и Асенчо с текстовете от „Горски пътник” на Г.С. Раковски, които са част от съществения диалогичен модус с литературния пласт в романа на Милен Русков. „Ниското” с неговия специфичен език разполага с време и пространство за разгръщане, но „високото” в романа според мен е подминато и осакатено. Сънищата на почти всички хайдути в романа като специфичен поетично-психоаналитичен език, както и философичното говорене на Гичо, молитвеният епизод, когато абаджията е изпаднал в униние, въобще целият регистър на автобиографичния бележник е сведен до неуспешното миметично преображение на котленския абаджия и неговия другар Асенчо да влязат в ролята на истински революционери. Пластовете на пародийното и ироничното са представени от вулгарния хашлашки език на героите, без фини и разнообразни полутонове. Опитът на финала на филма да се покаже възвишеното като поредица от злощастни самоубийства на обградените от аскера хайдути само профанизира неуловимия дискурс на героичното с патос, който излишно удължава мъките от сбогуването с живота на Гичо, Асенчо и останалите от дружината.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В темата за сакралното и профанно време и пространство ме привлече дълбочината и многозначността на героите и техните фикционални светове, които авторите на романите - Димитър Талев, Антон Дончев и Милен Русков, както и режисьорите на филмите по тях - Тодор Динов, Христо Христов и Людмил Стайков, са поставили пред читателското/зрителско внимание и любознателност. И трите романа, които са обект на изследването ми, са разгледани през призмата на философската интуиция на Мартин Бубер за „диалогичния ерос”, като средина на хронотопичния космос, в който обитават хората, животинският и растителният свят, но и иманентният Бог, който от далечен и непознаваем става открит и възможен за общение. Средоточие на този сложен диалогичен хронотоп в „Железният светилник”, „Време разделно” и „Възвишение” става човешката душа, в която бушуват, раждат се и умират възвишени и низки, красиви и грозни, истински и лъжливи отражения на видимия и невидим свят.

В първата глава на моята дисертация, посветена на романа „Железният светилник”, времепространственият свят на героите е разгледан през богословско-исторически ракурс, в който грижата за душата е обвързана с не една миметично-архитипална концепция.

Подражанието на Лазар и Стоян е по отношение на Рилския монах и вярата му, но и по посока на евангелските и старозаветни светци като учители в историята на Църквата. Топосът на чудесата от Петдесетница в Йерусалимската горница е пренесен в дома на Стоян и Султана Глаушеви, а „кайросното” и „еонично” време на евангелските събития от началото на новата ера се възпроизвеждат и преповтарят в деня на посещението на монаха от Рила в град Преспа.

Втората част на текста е съсредоточена върху романа „Време разделно” на Антон Дончев, но и върху киноадаптацията на Людмил Стайков. Полифоничната структура на разказа е отново вплетена в дискурса за отношенията Аз-Ти, които присъстват под друга форма в първата част на дисертацията ми. В романа на Антон Дончев централната фигура на антагониста Караибрахим е разгледана през психоаналитично-философски ключ, който се фокусира върху невъзможността на еничарина да преодолее меланхоличната травма от детството си, която го прави неспособен да живее в настоящето и да вижда бъдещето.

Сакралното/трансцедентно и профанното/сетивно в романа на Дончев са репрезентирани именно през двойната природа на героите, които обитават едновременно два хронотопични свята, в които влизат и излизат през вратата на автентичната среща с другия, с „другостта”, въведена чрез философската концепция на Мартин Бубер за „диалогичния ерос” в отношенията Аз-Ти.

В третата част на дисертацията ми разглеждам романа на Милен Русков „Възвишение“ през постмодерната и интертекстуална рамка, която приема широка интерпретационна структура, базирана на автобиографичните и пикарескови наративни модели. „Разноречието“ в романа е въведено основно чрез главния герой Гичо от Котел и чрез неговия бележник, в който Русков съчленява макротекста на Възраждането с разнородни автентично документални и множество фрагментарни езикови иновации и игрови модели.

Постмодерната концепция за „инклузивността“ и преосмислянето на миналото през ироничното и карнавалното поле на интерпретацията разбърква дискурса за високото и ниското, за истинното и лъжовното, за красивото и грозното в един шизофреничен стил, който обаче дава свобода за плуралистични визии за човешкото битие и множество пластове, които не влизат в конкуренция и взаимно отричане. И все пак абаджията Гичо от Котел не може да бъде винен в неискреност и суетност, защото и той като Монтен в неговия дневник изповядва себе си на читателя, а и на самия Бог, събаряйки не само прословутата в изкуството четвърта стена, а и „возвисявайки“ себе си като бърбарец, който търси смисъла на съществуването.

БИБЛИОГРАФИЯ

Августин, Св. Аврелий. 2012. Изповеди. София: Издателство „Изток–Запад“.

Адлер, Алфред. 2010. Неврозите. София: ИК „Здраве и щастие“.

Бахтин, Михаил. 1983. Въпроси на Литературата и Естетиката. София: Издателство Наука и изкуство.

Бачев, Мирослав. 2016. Феноменология на свящото. София: УИ: „Св. Климент Охридски“.

Библия. 1995. София: Синодално издателство.

Бояджиев, Цочо; Янакиев, Калин; Каприев, Георги; Градев, Владимир. 2022. Професорско Каре. София: Фондация „Комунитас“.

Бубер, Мартин. 1992. Аз и Ти – Задушевният Разговор – Божието Затъмнение. Варна: Издателска къща Стено.

Гадамер, Ханс-Георг. 1994. История и Херменевтика. София: Издателство „Гал-Ико“.

Грийн, Жулиен. 2011. Към невидимото. София: Фондация „Комунитас“.

Дончев, Антон. 1970. Време разделно. София: Български Писател.

Евдокимов, Павел. 2011. Изкуството на иконата. София: Фондация „Покров Богородичен“.

- Евстатиев, Симеон. 2007. Ислямът кратък справочник. София: Център За Изследвания и Партньорство.
- Екхарт, Майстер. 2012. Проповеди и трактати. София: „Комунитас“.
- Елиаде, Мирча. 1988. Сакралното и профанното. София: Издателство „Хемус“.
- Зизиулас, Иоан Д. 2013. Битието като общение. София: Фондация „Комунитас“.
- Знеполски, Ивайло. 2019. Семиотика и критика на културата. София: Институт за изследване на близкото минало.
- Иванов, Иван. 2015. Българският постмодерен роман. София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Иванов, Иван. „Литература и кино в епохата на глобализация - фрагменти от дебата за културната хибридизация през 21. век”. В: „Аз-Буки“:
<https://azbuki.bg/uncategorized/literatura-i-kino-v-epochata-na-globalizacziyata-fragmenti-ot-debata-za-kulturnata-hibridizacziya-prez-xxi-vek/>
- Игов, Светлозар. 2014. Три класически случая: романите на Димитър Димов, Димитър Талев и Емилиян Станев. София: „Захарий Стоянов“.
- Иерохам, Давид. Петте случая на Фройд: <https://davidieroham.com>
- Кембъл, Джоузеф. 2019. Силата на мита. София: Сиела Норма АД.
- Кирова, Милена. 2005. Библейската жена. София: УИ „Св. Климент Охридски“; Стигмати.
- Коева, Маргарита. Българският православен иконостас:
https://www.pravoslaviето.com/hramove/bg_ikonostas.htm
- Лийдър, Дариън. 2016. Новото черно. София: Център за психосоциална подкрепа.
- Ликова, Розалия. 2008. Мимезис и антимимезис. В началото на новия век. Пловдив: Издателска къща „Жанет – 45“.
- Личева, Амелия; Дачева, Гергана. 2012. Кратък речник на литературните и лингвистичните термини. София: „ИК Колибри“.
- Лудовикос, Николаос. 2017. Беседи. София: Фондация „Покров Богородичен“.
- Майендорф, Йоан. „Свободната воля (γνώμη) в богословието на св. Максим Исповедник“:
https://dveri.bg/component/com_content/Itemid,100522/catid,281/id,70230/view.article
- Мате, Габор; Мате, Даниел. 2022. Митът за нормалното. София: Издателска къща „Кибеа“.
- Найденова, Ганка. 1957. В творческата лаборатория на писателя Димитър Талев. В: сп. „Литературна мисъл“, бр.1-2. София: Институт за литература при БАН.
- Охридски, Климент. „Пространно житие на Константин-Кирил“:
<https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=415&WorkID=14855&Level=1>

- Панчева, Евгения; Личева, Амелия; Янакиева, Марияна. 2007. Теория на литературата – От Платон до Постмодернизма. София: ИК „Колибри“.
- Питлак, Магдалена. 2017. Апология или деконструкция на мита? Визия за Българското национално възраждане в романа „Възвишение“ на Милен Русков. В: Език и литература. София: „Симолини 94 ЕООД“, 2017,1-2, с. 57-63.
- Платон. 2021. Теетет. София: Издателство: Издателство Нов български университет.
- Русков, Милен. 2017. Възвишение. София: Жанет 45.
- Свинтила, Владимир. 2002. От Маркс до Христа. София: „Кибча“.
- Соболев, Серафим. „За християнските радости, произтичащи от Христовото Възкресение“: https://www.pravoslaviето.com/history/19/1881_arhip_Serafim_Sobolev/strastna_sedmica.htm
- Станков, Иван. 2001. На пътя на историята. Творчеството на Димитър Талев. Велико Търново: Издателство „Слово“.
- Стефанов, Валери. 2007. Дяволът. Опити върху възмутителната история на злото. София: УИ: „Св. Климент Охридски“.
- Стафанов, Валери. 2016. Поетика на любовта. София: ИК „Авлига“.
- Стефанов, Валери. 2004. Творбата – място в света. София: ИК „Диоген.bg“.
- Стойчева, Паулина. 2019. Железният светилник на Димитър Талев, или как романът разговаря с мемоарите. В: Димитър Талев – кодът на историята и лабиринтите на настоящето в литературата. Сборник, посветен на 120-годишнината от рождението на Димитър Талев. София: Издателски център „Боян Пенев“, с. 103-119.
- Талев, Димитър. 1979. Железният светилник. София: Издателство на Отечествения фронт.
- Талев, Димитър. 1987. Преспанските камбани. София: Български писател.
- Талев, Димитър. 1962. Хилендарският монах. София: Народна младеж.
- Тарковски, Андрей. 2019. Уловеното време. София: „Колибри“
- Тилих, Паул. Граници: <https://kultura.bg/web/%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%B8-2/>
- Тодоров, Цветан. 2019. Дълг и наслада. Един живот на посредник. София: Издателство „Изток-Запад“.
- Тодоров, Цветан. 2014. Недовършената градина. София: Издателство Нов български университет.
- Тодоров, Цветан. 2015. Тоталитарният опит. София: Издателство „Изток-Запад“.
- Уеър, Калистос. 2019. Царството вътре в нас. София: Фондация „Покров Богородичен“.

Уеър, Калистос. „Онова, що следва подир тях, е влизането в съкровищницата“:
<https://www.pravoslavie.bg/богословие/онова-що-следва-подир-тях-е-влизането>

Уеър, Калистос. Човешката личност като икона на Троицата: <https://www.pravoslavie.bg>

Фройд, Зигмунд. 2007. Изкуство и литература. София: ИК: „Колибри“.

Фройд, Зигмунд. 2018. 4 основни текста. София:ИК: „Критика и Хуманизъм“.

Фром, Ерих. 1999. Изкуството да бъдеш. София: Издателска къща „Кибеа“.

Фуко, Мишел. 2016. Генеалогия на модерността. София: Издателство „Изток-Запад“

Хайдегер, Мартин. 1993. Същности. София: „Гал-ико“

Хайдегер, Мартин. 2005. Битие и време. София: Академично издание „Марин Дринов“.

Христова, Светла. 2012. Киносценарият – написване и пренаписване. София: Издателство „Сиела“.

Чистяков, Георги. Психология на религиозния фанатизъм: <https://www.pravoslavie.bg>

Щайн, Едит. 2020. Духовни съчинения. София: „Комунитас“.

Шелер, Макс. 1998. Нормативно и дескриптивно значение на „Ordo Amoris“. – В: *Философски форум*. С., 1998, 131-157.

Шмеман, Александър. 1998. Великият пост. София: Издателство: Фондация „Покров Богородичен“.

Шмеман, Александър. Животът на света: <https://www.pravoslavie.bg>

Шмеман, Александър. Светът като тайнство:
https://dveri.bg/component/com_content/Itemid,100522/catid,281/id,70826/view,article/

Юнг, К.Г. 2013. За развитието на личността. София: Лега Артис

Юнг, К.Г. 2018. Практическа психотерапия. София: Лега Артис.

Янев, Симеон. Емоционално размишление над историята. – В: *Критически текстове за Гео Милев*, Хр. Смирненски, Н. Вапцаров, Д. Димов, Д. Талев. В. Търново, 1997, 171-180.

Янев, Симеон. Епическото време на неепическия човек. – В: *Критически текстове за Гео Милев*, Хр. Смирненски, Н. Вапцаров, Д. Димов, Д. Талев. В. Търново, 1997, 180-192.

Bakhtin, Mikhail; Emerson, Caryl; Holquist, Michael (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays* by M.M. Bakhtin. Austin: University of Texas Press

Hutchinson, Ben. 2018. *Comparative Literature: A Very Short Introduction*, Ben Hutchinson: Oxford University Press.

Slethaug, Gordon. 2014. *Adaptation Theory and Criticism, Postmodern Literature and Cinema in the USA*: Bloomsbury Academic

Публикации по темата на дисертационния труд:

1. Радев, Димитър. Лицата на фикцията, документа и съвестта в романа „Живот и съдба“ на Василий Гросман. – В: Ноеми Стоичкова, Мария Русева (съст.). Литературни форми на границата между документално и художествено. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2022, с. 274 –282.
2. Радев, Димитър. Песен за „Никой“. – В: Литературата. Антиутопиите през 21 век. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2022, кн.28, с.263-273.
3. Радев, Димитър. Траур и меланхолия по ирландски във филма „Баншите от Инишерин“ на Мартин Макдона. – В: Литературата. Литература и кино. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023, кн.31. с.103-134.
4. Радев, Димитър. Пътуване през образи. В: „Християнство и култура“, 2020, бр.4, с.103-109. <https://hkultura.com/article/2133-pytuvane-prez-obrazi>
5. Радев, Димитър. Площад Сан Пиетро. В: Портал Култура., 18.01.2020 г. <https://www.kultura.bg/article/385-ploshtad-„san-pietro“>
6. Радев, Димитър. Ключ към Великата красота. В: Портал Култура., 21.02.2021 г. <https://kultura.bg/web/ключ-към-филма-великата-красота/>
7. Радев, Димитър. Сборникът Литературата като съдба. Сборник в чест на 80-годишнината на проф. Симеон Янев. В: Литературен клуб. 2022. https://litclub.bg/library/kritika/dradev/simeon_yanev.htm

Приноси на дисертационния труд:

1. Настоящият дисертационен труд прави опит да разгледа романа „Железният светилник“ на Димитър Талев през сакралното богословие, базирано на трудовете на Николаос Лудовикос, Александър Шмеман и Йоан Зизиулас.
2. Трудът прави сравнителен прочит на сакралния хронотоп в романа „Железният светилник“ на Димитър Талев и във филма „Иконостасът“ на Христо Христов и Годор Динов.
3. Трудът прави опит за прочит на романа „Време разделно“ и на едноименния филм на Людмил Стайков през психоаналитичната теория на Дариън Лийдър, свързана с меланхолията и траура, както и през призмата на Буберовата екзистенциалистка философия за взаимодействието на световите Аз-Ти и Аз-То.

4. Трудът прави опит за постмодерен интердисциплинарен и интертекстуален анализ на романа „Възвишение“ на Милен Русков и на филма „Лудият Пиеро“ на Жан-Люк Годар.
5. Трудът изследва взаимовръзките между филмовия наратив и литературния такъв в трите романа „Железният светилник“, „Време разделно“ и „Възвишение“ и филмите направени по тях през контекста на литературоведските теории, философията, психологията и богословието.