

Тодор МОЛЛОВ

ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“
t.mollov@ts.uni-vt.bg

**ФОЛКЛОРНИТЕ ОБРАЗЦИ НА „ЛУД ГИДИЯ“
(МОТИВИ И ПРОБЛЕМИ)**

Todor MOLLOV

“St. Cyril and St. Methodius” University of Veliko Tarnovo,
Bulgaria

**THE FOLKLORE SAMPLES OF „CRAZY GIGYA“
(MOTIVES AND PROBLEMS)**

The article deals with variants of Bulgarian folk songs for a young playwright, who was called by a judge, because he is liked by all the women from the village (villages). The lawsuit presents two legal systems – the norm of oral culture (folk customs) and the written fixed law. The prosecution’s arguments, the boy’s innocence arguments, which is justified by the judge after the reconstruction of the crime, are followed. The historical roots of the song represent fragments of the mythological complex associated with the rituals of initiation of the Shaman-like priest (Poet and Piper).

Ключови думи: български фолклор; народна песан „Луд гидия“; митология; инициация; Поет; Свирач

Keywords: Bulgarian folklore; folk song “Lud gidia / Crazy Gigya”; mythology; initiation; Poet; Piper

Формирането на българската национална идеология през XIX век протича съредно с романтичната нагласа към миналото, разбирано не само като отношение към съвкупността от исторически факти (историография), но и като отношение към процеса на изграждане на специфична концепция за историческия процес (историософия). И тъкмо посочената историософска нагласа от времето на своето зараждане през XIX век до днес изповядва един специфичен „позитивизъм“. Според него всичко случило се по-рано („тук-и-някога“) има особен надреден смисъл – да доведе до такова състояние на нещата, каквото може да се констатира „тук-и-сега“. С други думи, погледът към миналото от позицията на настоящето най-често води до „прочит“, резултатите от който доуплътняват най-важните концепти на националната доктрина от нейното начало в края на XVIIIв. до днес. През Възраждането и донякъде след Освобождението романтичното етноцентрично търсене на древност прави актуални и фолклористичните дирения, които се подчиняват на същия модел. Понякога в този не винаги лесен за разбиране дискурс се открояват

особени ситуации, в които по-късни (вторично наложени) политически или художествено-естетически идеологеми, около които неизбежно се организира националната „картина за свят“, ултимативно налагат промяна в значенията (семиотично преекспониране) на такива фрагменти от наследството, които са нужни за „усилване“ на националните (третични) митове. Сравнително бързата промяна на българския „модел за свят“ и специфичното му отражение чрез обновяване на гледната точка към унаследените текстове поражда разминаване между първично заложеното в текста и по-късния му прочит. Поради характерната за фолклорната култура „поетика на тъждеството“ (наследство от донационалния каноничен тип култура) текстът все още пази относително ненакърнена своята структурна цялостност, но вследствие от сменената „оптика на четене“ се променя извлеченото от него послание (плана на смислите). В този смисъл до времето на формиране на някаква по-близка до нашето разбиране за академизъм българска фолклористика (от времето на Ив. Шишманов насетне) в общото етнологично поле могат да се набележат редица научни или квазинаучни траектории. Някои от тях ще следват възрожденските романтични идеали за свръх-древни послания във фолклора, други ще се ориентират към методологично не по-малко уязвимите миграционни и антропологични трансформации на идеите за контактни и типологични сходства. В тясно специализираните фолклористични среди академичният позитивизъм на Иван Шишманов (продължен и от неговия ученик Михаил Арнаудов) става пример за съзнателно ограничаване на националистичните очаквания от фолклора до техния постижим минимум. В същото време в полето на българския модернизъм около кръга „Мисъл“ фолклорът се експонира в силна позиция с оглед необходимостта от формирането на нова (обновена) философска и художествено-естетическа концепция за смисъла на творчеството и мястото (и свободата) на твореца в обществото. Множеството специализирани изследвания по тая проблематика предлагат много добро очертаване на хоризонта на модернистичните „очаквания“ фолклорът да потвърди техните стремежи в края на XIX и началото на XX в. Те обаче не могат да заменят една тясно фолклористична необходимост – да се направи адекватен прочит на някои от „забелязаните“ от модернистите фолклорни мотиви, но този път с оглед реконструкцията на заложените идеи, сюжетика и образност в първичния текст (инварианта), дело на Първия Поет, Певец и/или Свирач. Защото в историко-културологичен план филологическият позитивизъм („здравият смисъл“) предполага осъзнат отказ от клопката на предпоставеното четене, заложена от съвременните идеологически постулати (приети за образец на „здрав смисъл“), и съобразяване с принципите на създаване и битие на текста от времето на моделирането на фолклорната култура и неговите неизбежни трансформации до днес.

Кратката лиро-епическа поема „Луд гидия“ е създадена през 1885 г. от младия Пенчо Славейков в труден за него период, когато скоро след изключително трагичен личен инцидент (частичната парализа) и извън

родината той преоткрива за себе си философски и художествено-естетически основания за пълноценен живот, като съчетава модерните по това концепции с личното си усещане, че *те вече са изразени в емблематични български фолклорни творби*. Така той посяга към кратката лирична песен от Струга под № 263 в сборника на Братя Миладиновци „Български народни песни“ от 1861 г. (с начало: „Стояне, море, Стояне“, първа в раздела на т. нар. от тях „смешни песни“) и с минимали намеси, без да променя нейната цялостност, създава своята творба „Луд гидия“ („Библиотека Свети Климент“, год. III, 1890, кн. 15, с. 240). Към 1885 г. той би могъл да познава и варианта от Велешко (Веркович 1860, № 297), но не се възползва от него. При окончателната подредба на стихосбирката „Епически песни“ (1896; в нея на първо място стои „Луд гидия“), когато вече са известни поне още два варианта на песента, записани от Константин Иречек (Чепино, Велинградско, 1884 г.) и Кузман Шапкарев (Охридско и Дудулар, Солунско, 1891 г.), Славейков се опитва да преработи своята творба. В Архива на поета се пазят две ръкописни чернови (датирани от 1895 и 1896 г.), но окончателно избраният за „Епически песни“ вариант все пак следва първичния (публ. 1890 г.), и е твърде близък до първият от двата архивни (от 1895 г.). В процеса на работа върху статията си за българската любовна песен, излязла през 1901 г. (ПерСп, кн. 62/1901) поетът отново посяга към мотива „Луд гидия“. В този случай обаче той не предвижда публикацията на оригиналния текст от Струга (а и вероятно защото така би „осветил“ творческия процес върху „Луд гидия“), а избира вече споменатия запис на Ст. Веркович от Велешко (Веркович 1860, № 297), но и него подлага на творческа преработка. При окончателната подредба на посмъртно издадената антология „Книга на песните“ д-р Кр. Кръстев не включва оригиналния текст от Велешко, а неговата авторизирана от Славейков версия (заета от споменатата статия за любовните песни) с първи стих „Стоян целивал девойка“ (в изданието на Боян Пенев тя е под № 87).

* * *

Фолклорният песенен мотив с условното название „Луд гидия“ не е бил обект на анализ от българските изследователи. Представите за него следват налаганите чрез литературната творба и нейните изследвачи обобщения от типа *„възхвала и оправдание на младостта, любовта и дарбата“*. С тази кратка формула на практика се изчерпват професионалните наблюдения в обобщаващия том „Български народни балади“ (СбНУ 60-2/1994, бел. към № 693). На същото място се предлата и кратко съдържание на отделните сюжетно-фабулни групи и библиографска справка за посочените 33 публикувани варианти: **Група А** – съдията се преоблича като обвинения момък, поема временно ролята му и го оправдава (11 вар.); **Група Б** – в центъра стои дарбата на свирача, почти вълшебната сила на неговата тамбура, която разиграва всички (12 вар.); **Група В** – непълни (в които наклеветеният момък е оправдан) или трансформирани (8 вар.).

Преди няколко години бяха публикувани в електронен вид 62 варианта на мотива (Моллов 2011). Към настоящия момент познатите ми варианти са вече 80, от които 63 публикувани и 17 варианта от Архива на Катедра Българска литература към Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методия“ (Арх. КБЛ-ВТУ; по-долу за тях използваме знака [*] към името на селището). Разпределбата на вариантите по най-общ диалектно-географски принцип показва, че към източните говори принадлежат 47 варианта, а към западните – 32 варианта. Съответно и броят в трите посочени групи (в СБНУ 60-2/1994) се коригира както следва (А – 14 вар.; Б – 13 вар.; В – 53 вар.).

* * *

За разлика от съставителите на тома „Български народни балади“, които оразличават **три** структурно-композиционни сегмента на песента под условното название „Луд гидия“, ние разграничаваме в нея **два (а не три)** структурно-композиционни блока:

Блок 1. *Поплак от луд гидия и жалба до кадията* (моми и невести са луди по него; с тамбурата си не оставя на мира селото / три села) (74 вар.). В този блок открояваме три по-важни клишета и устойчиви изрази: Бл1.0. Формулировки на обвинението; Бл1.А. Клишето „Три села плачат от момъка“ – 54 вар.; Бл1.Б. Между всички моми и булки е и дъщерята, ханъмата (кадъната) на кадията (пашата, аянина, попа) или малка мома – 13 вар. Блок 2. *Луд гидия пред съда на кадията*. И в този блок открояваме три по-важни клишета и устойчиви изрази: Бл2.А. Повторно излагане на жалбата (срвн. Бл1.0.); Бл2.Б. Опит за самозащита на свирача – 14 вар.; Бл2.В. Реконструкция на престъплението (Бл2.В1. Кадията се облича в неговите дрехи; Бл2.В2. Луд гидия засвирва с тамбурата и кадията се разиграва).

По този начин в анализа се привличат всички познати варианти без оглед на тяхната пълнота, стига да притежават по-ясни или фрагментарно запазени клишета, които могат да се отнесат към съответния блок. Впрочем, тъкмо в два такта е разказал своята „история“ и Пенчо Славейков.

При работата с емблематични фолклорни творби известността на общата сюжетно-фабулна схема до голяма степен предопределя прочита на вариантите, като позволява пренебрежително отношение (недовиждане) към редица специфични детайли в текстовете (които се отчитат като импровизация на конкретния певец), а при мотив като „Луд гидия“ към вече посоченото без съмнение трябва да добавим и извънпоставения натиск на литературната творба. Не бива да пропускаме и още едно обстоятелство – че към края на XIX в. и след началото на XX в. на този натиск са подложени и почти всички активни носители на фолклора, които междувременно са се превърнали в поданици на два различни по своята същност „модела на обучение в култура“. Макар да са родени и възпитани в традиционна селска общност с добре известен модел за фолклорно възпроизводство на ценностите (чрез авторитета на вече познатото), те несъзнавано попадат под влиянието и на новоналагания модел за повсеместно и задължително обучение в националната култура – училището,

фолклорните антологии и песнопойки, масовите медии. Ето защо не бива да се учудваме, ако в процеса на възпроизвеждане на унаследените песни някои фрагменти, които нямат близък корелат в сравнение с извънпоставените на фолклора (но пък авторитетни) образци, може несъзнавано да се коригират или маргинализират (до степен на пълно „заглушаване“). В такъв случай задача на изследователя е да обръща внимание не само на честотното доминиращите фрагменти в конкретния мотив, но и на ония, които по някакъв начин, без да влизат в противоречие на общата схема, разколебават привичната нагласа, на която всички (вкл. и фолклористите днес) са неизбежни поданици. И ако няма съмнение, че фолклорната култура е системно явление, то именно чрез сходството и взаимната допълнителност между сюжетно-фабулните блокове на отделни (и на пръв поглед твърде различни) песенни мотиви можем да се приближим към първоначалните идеи на всеки отделен песенен мотив, към неговия инвариант. И тъкмо в този смисъл внимателният обглед на отделните сегменти от посочените два структурно-композиционни блока може да проблематизира досегашните ни нагласи.

Критичният преглед на фрагменти и клишета в **Блок 1 (Поплак от луд гидия)** откроява поне три пункта, които чрез вариантите си нюансират и траектории на осмислянето.

Първият се открива в **Бл1.0. (Формулировки на обвинението)** и касае фигурата на „виновния“ свирач – оказва се, че в 6 вар. *той има брат*: Карнобатско (Подвис – Г. и неназован брат; Раклица – Г. и неназован брат); Свиленградско (Свиленград – Стоян и неназован брат); Сливенско (Ковачите* – Стойно и Стоян); Ямболско (Маленово – Стоян и неназован брат); Гърция (Еникьой* – Стойно и Стоян). Географското разпространение на вариантите с „удвоения момък“ очертава полоса, която започва от южните изходи на стратегическите старопланински проходи (край Карнобат и Сливен) и се простира докъм гръцкото Беломорие (Дедеагачко). Тя се попада в рамките на много по-широкия географски обхват на имената Стоян и Станчо (общо 30 вар.), производни от именна основа *st-, свързана с архаичната идея за устойчивостта (реализирана в можество конфигурации в целия обем на българския фолклор), както и с обозначаването на обекти и персонажи чрез тяхното изправено (=устойчиво) положение в пространството.

Вторият се отнася до клишетото „Три села плачат от момъка“. Той също се намира в рамките на **Бл1.0.**, но за нуждите на работата го оразличаваме като отделен **Бл1.А.** Споменатото клише се среща в общо 54 вар., като само в 5 вар. броят е различен от три, резултат от естествената фолклорна вариативност. В случая обаче по-важни могат да се окажат две групи варианти, в които клишетата съдържат и конкретните селищни имена – в ареала, където преобладава името Станчо (севернобългарските краища) това са *Горна Липница, Долна Липница и Върбовка* (12 вар.), а в ареала, където преобладава името Стоян (източнобългарските краища) това са *Тича, Върбица и Риш* (в единични случаи – Драгоево или Марица) (6 вар.). Двете групи селищни имена се разполагат в Павликенския край (Горна, Долна Липница и Върбовка) и в района на вече

споменатите важни проходи на Източна Стара планина (Тича е в Котленско, Върбица е в Преславско, а Риш е в Шуменско). Присъствието им в песенните текстове е *напълно излишно*, т.е. няма никаква функционална (поетическа) стойност (макар към времето на записите да е давало някакво усещане за местна значимост на описваната „случка“). От друга страна, покритието им с ареалите на двете посочени имена очевидно пази твърде ранно състояние на съотнасяне между семиотично значимите белези за Център и Периферия. В този смисъл укоримите действия на Свирача могат да се локализируют в точки, осмисляни като Периферия (срвн. и „Крайнина“ във вар. от Банско, Разложко), а процесът срещу него протича в някакъв условен Център на пространството.

Третият се отнася до характеристиката на привлечените от чара на момъка лица от женски пол, които в края на краищата повдигат обвинение срещу него (Бл1.Б.). Оказва се, че освен твърде общия (групов) портрет на всички девойки и омъжени жени (дори и стари баби), някои текстове (13 вар.) открояват отново *напълно излишно* (нефункционално за песента) една-единствена мома или съпруга, и тя има пряко отношение към съдията (кадия – 31 вар., паша – 15 вар., цар – 9 вар., или валия – 3 вар.) – това е неговата дъщеря, малка мома или ханъма/кадъна. Прави впечатление, че тъкмо тия варианти се характеризират с една особена противоречивост – привлечени от младия свирач, те го задяват, хърлят по него закачливи погледи (или плодове) или директно го канят в къщи, а впоследствие се оказва, че са основни инициатори на процеса срещу него... В процеса на историческото битие на песента тази противоречивост е довела до маргинализиране на посочения фрагмент (и дори изхвърляне от текста), доколкото финалното преобличане на съдията би довело до подобно смущаващо отношение към съдията от страна на собствените му дъщеря или съпруга... За разлика от логиката на късния фолклорен изпълнител съвременният изследовател може и трябва да омисли мястото и значението на този сегмент в контекста на песенния инвариант, където той очевидно е имал някакъв по-особен смисъл.

Както вече посочихме, вариантите, които съдържат пасажи, формули и клишета, характерни за Блок 2 имат отношение към *съдебния процес над Луд гидия*. Тук няма да се спираме върху първия пункт на този блок ((Бл2.А. Повторно излагане на жалбата), доколкото той повтаря (по-пълно или фрагментарно) същите данни, които са изложени в началото на песента (срвн. Бл1.0.). По-важни за нас са следващите два пункта в този блок – *словесната самозащита на свирача* (Бл2.Б.) и своеобразната „*реконструкция на престъплението*“ (Бл2.В.).

Доводите на Свирача в неговата словесна самозащита (14 вар.) изглеждат кратки, ясни и логични – той твърди, че обвиненията са несправедливи, доколкото му приписват пред-умишлена инициативност в закачките с жените в селото (селата). Според него фактите са недвусмислени – не той, а жените го викат/канят, напр.: „дето ме викат, – там ходя, / отдето ме гонят, – оттам бегам!“; „аз не съм, пашо, виноват, / една ме вика под пътя, / друга ме вика над пътя!“; „невикан нийде не ходя, / дете ме викат, там ходя!“; „която ме вика – аз

ходя!“; „дето ме рукат, аз подам, / дето ме гонят, аз бягам!“ . Според нас записите със словесната самозащита на Свирача без съмнение разгръщат вариативно някакво важно клише на песенния инвариант, доколкото следващият фрагмент (т.нар. „реконструкция на престъплението“) е негово логично следствие.

По-горе отбелязахме, че фолклористичния анализ трябва винаги да отчита съгласуването на важните сюжетно-фабулни звена от всеки песенен мотив с други подобни, доколкото те реализират иначе не особено прозрачния теоретичен тезис за системността на явлението български фолклор. Подборът на близки или сходни по идея мотивни фрагменти не винаги е лесно постижим, той е по-скоро знак за зрялост на целия регистър от филологически и културоложки фолклористични умения, които позволяват да се разпознае сходството като следствие от системността. Иначе казано, дори при наличие на няколко близки (съпоставими) сюжетно-фабулни звена, самият факт на самостоятелно битие на дадена песен до времето на записа означава, че тя има още по времето на своето създаване някакво уникално послание или предназначение. И тази инвариантна идея трябва да се извлече както от повтаряемите, така и от несъпадащите (уникалните) фрагменти на песенния мотив.

В случая с фолклорния мотив „Луд гидия“ най-лесно разпознаваем като уникален е сегментът, който може да се нарече условно „реконструкция на престъплението“ (или „следствен експеримент“) (Бл2.В.) – тъкмо той изразява най-важните идеи на песента, нейната емоционална развързка, в която можем да разчетем (или припознаем) някакъв значим и днес философски смисъл. Той в края на краищата е и предизвикателството, на което не само П. П. Славейков се опитва да предложи свой интелектуално-философски поетично-авторизиран отговор.

Интересуващият ни фрагмент се реализира чрез две твърде ясно оразличими звена. В първото (Бл2.В1.) съдията се облича в дрехите на обвиняемия (14 вар.), докато във второто (Бл.2.В2.) обвиняемият засвирва със своя инструмент, а съдията започва неудържимо да играе (13 вар.). Разпредялбата на вариантите по най-общ диалектно-географски принцип показва, че първата група е разпространена най-вече в ареала на източните говори, докато втората е фиксирана най-често в ареала на западно-югозападните говори. Казано другояче, и двете звена би следвало да реализират една и съща изходна идея – да докажат, че словесната защита на обвиняемия не е била лъжлива, че любовните домогателства на моми и омъжени жени не са следствие от някакви негови целенасочени (съблзняващи) действия. В първия случай обличането на кадията в дрехите (рухото) на момъка подсказва, че тъкмо дрехата деперсонализира всеки, който е облечен в нея (както момъка, така и кадията), т.е. обект на обвинението би следвало да е чудното (чудесно) облекло... Във втория случай буйният танц на кадията би могъл да е доказателство за всеобхватно завладяващата сила на чудния инструмент на свирача, но в такъв случай е и доказателство за предумисъл от страна на момъка, а вече знаем, че той отхвърля подобно обвинение. Вероятно ще бъдем

по-близко до изходните идеи на песента, ако предположим, че буйният танц е извън-положена характеристика на митопоетичния първообраз на Свирача – само когато е облечен в специално рухо, той свири и същевременно играе буйно (екстатично). Отказът от обвинението в съзнателно манипулиране на останалите предполага, че и танцът е резултат от някакъв тип „прихващане“ от особена извън-положена на момъка „сила“, която го управлява – далечен спомен за типично шаманско поведение и аргументация.

Поставен в контекста на целия регистър на шаманския мито-ритуален мотивен комплекс (и неговото отражение в българския фолклор), инвариантът на песенния мотив „Луд гидия“ може да получи задоволително обяснение на всички обгледани дотук сегменти в светлината на известното ни за поведението на Новака в хода на шаманската инициация. Интуитивно самоосъзнаващ се като предопределен за бъдещо религиозно-мотивирано жреческо призвание, той обикаля селищата в ареала на своето култово средище (срвн. клишето „три села“). В тях Новакът разкрива своята готовност за финалното изпитание – неконтролируемо „прихванат“ от невидима сила, той се самоописва като „позован/призован“¹ („където ме викат, там ходя“), свири и танцува, облечен в специално облекло. В такъв случай „съблазнените“ не са множество (всички моми и/или омъжени), а само бъдещата му чудна митична избраница, в която разпознаваме неговия дух покровител в ролята на либе или съпруга (в ритуала). В миторитуалния инвариант (шаманския мит) тя е девица и „дъщеря“ на Върховния митичен шаман (и патрон-изпитател на Новака). В тока на времето, когато този мит се съгласува и с календарното (социално оценностено) време, шаманският мит започва да функционира като сюжет, който описва посвещението на всеки Новак в два изосемантични плана – календарният преход (от Стара към Нова година) се кодира и като смяна на поколенията – старият жрец упълномощава Новака, като му дава „дъщеря си“ за жена, или пък му преотстъпва своята митична „съпруга“ (което също се среща в редица типологични примери наред с възможността след смъртта на стария персонаж Новакът да вземе неговата „вдовица“).

* * *

Предлаганата тук миторитуална (шаманистична) перспектива за прочит на инварианта на мотива „Луд гидия“ следва като възможен извод от внимателното обглеждане на „уникалния“ сюжетно-фабулен блок, условно наречен **„реконструкция на престъпланието“** (или **„следствен експеримент“**) (Бл2.В.). Без съмнение подобен методологичен подход към мотива предполага възможността посочените изводи да се отнесат и към Блок 1

¹ Тук е мястото да отбележим, че второто по честотност име в нашата песен Мехмед (24 варианта) най-вероятно отразява все още жива към времето на създаването на песента митопоетична асоциация с фигурата на пророка Мохамед, особено в контекста на многобройните легенди за призоваването (призванието) на Поета (Свирач и Пророк), в които се открива продължение на митовете за призоваването на Шамана.

(**Поплак от луд гидия**), особено към някои клишета от Бл1.0. (**Формулировки на обвинението**). За разлика от „уникалния“ финален сегмент, клишетата на обвинението се срещат и в други фолклорни песенни мотиви, където имат по-различна мотивировка, указание за по-широкия тематичен регистър на посветителните изпитания на Новака. При тях изходната миторитуална схема с времето постепенно се е „затъмнявала“ вследствие адаптирането към реалните исторически процеси, но въпреки това все още могат да се проследят някои следи от инвариантната схема. По-долу ще обърнем внимание на близки сюжетно-фабулни реализации в някои други фолклорно-песенни мотиви, представяни в популярните антологии като обредни, балади, исторически или любовно-битови песни.

Става дума за **четири песенни мотива**, които спадат към по-общата тематична група „**Момък в тъмница (опит да го потурчат)**“. Те носят белезите на по-късна историзация (вер. в периода на формиране на възрожденската национална идеология), което позволява до времето на техните записи (най-вече след Освобождението) към тях да има местни присвоителни тенденции (опити за относително датиране или припознаване на действащото лице).

Първият (I.) може да се нарече условно „**Момък потурчен заради кадъна**“ (**21 вар.**) и е познат в две по-ясно оразличими версии: I.1. Момък-златар не се вслушва в предупреждението на майка си да не минава пред пашови (кадийови) конаци; той обаче минава, а туркини (кадъни, ханъми) му се радват и закачат; набеден заради това, той е хванат от турците (и хвърлен в тъмница), които му предлагат да се потурчи (отказва), или го убиват. I.2. Момък (най-често с името Марин) е изпратен от своя чичо в турско село, за да донесе храна на нивата (вер. за жътвари); там той минава пред пашови (кадийови) конаци, където го закача кадъна, а обвиняват него, че е виновен; турците го хващат (и хвърлят в тъмница), като му предлагат да се потурчи (отказва), или го убиват.

Вторият (II) по-ясно оразличим мотив можем да наречем „**Момък в тъмница след набездаване от туркини**“ (**38 вар.**). Обобщеният сюжет на мотива съдържа следните ходове: (1.) Момъкът преминава пред пашови или кадийови дворове (конаци), кадъните (ханъмките) го харесват и задяват, хвърлят дюли или ябълки, а той ги сбира и хвърля обратно, като удря една от тях в гърдите (знак за любовен избор), след което е (2.) наклеветен от тях, хванат и затворен в тъмница от кадия с предложение за спасение – да я вземе за жена (или да се потурчи); (3.) в 20 варианта майка му го посещава в тъмницата, а той я моли да потърси в планината неговия брат/побратим (най-често Русанчо войвода); прави го и му съобщава за затворения брат (побратим), а войводата с дружина го освобождава².

² С оглед на проблема за „удвояването“ на Новака тук предлагаме отделно географията на вариантите с брат или побратим – избавител на момъка (20 вар.): **България:** Балчишко (Соколово* – брат Мойсенчо); Беленско (Бяла2* – брат Русинчо); Габровско (Габрово – побратим Русин); Грудовско (Пънчево – Огнян); Еленско (Руховци2 – брат Манолчо); Исперихско (Исперих* – побратим Есенчо); Карловско

Третият (III) е под условното название „*Мома се присмива на вързан (окован) момък*“ (45 вар.). На присмеха на момата (как му прилича да е в окови) той отговаря да не му се смее – него не го карат заради кражба, а защото я е прегърнал и целунал, т.е. заради нея... Вариантите са разпространени главно в областта на Родопите (и откъслечно инфилтрирани в западно-югозападна посока). И в този мотив в 3 варианта се среща фигурата на кадията (Крупник; неуточнено-ПРС; Просеник2).

Четвъртият (IV) е под условното название „*Момък в тъмница – взел китката на мома* (оказала се годеница или любе на войвода/субаша)“ (34 вар.).

Тези мотиви задават песенен контекст за пасажите от „Луд гидия“, в които личи особената зависимост между вменената вина на момъка (харесват го моми и жени) и последващо „наказание“ – в посочените случаи обаче това е хвърляне в тъмница. Очевидно подобни примери не могат да се впишат в някакъв очакван исторически разказ, свързан със съпротива срещу етнорелигиозен враг, с времето обаче те биха могли да се „четат“ чрез този филтър.

Впрочем, от същата широка група („Момък в тъмница“) бихме могли да извлечем още един паралел към „Луд гидия“ – преди да започне специфичния съдебен процес срещу него, момъкът взема своя *овен-югич* и го занася при (пуска го в двора на) кадията. Вариантите са главно от записи в Македония (Велешко; Струга; неуточн. – Драганов; неуточн. – Михайлов3), а единственият от източните краища (Павел*, Свищовско) може да е пренесен от с. Търново, Узункюприйско (селото има цяла махала преселници оттам) или от Македония. Макар епизодът да не е характерен за мотива като цяло, той има множество паралели в две от песните във вече посочената група „Момък в тъмница“. **Първата** е „Овчар, набеден, че е хайдутин“. В 34 варианта (от общо 39, главно от източнобългарските краища) момъкът моли майка си да му занесе новата премяна и неговите кавали, с които свири, а чудният му овенът играе (или подкопава тъмничните врати). **Втората** е „Овчар, набеден, че е заклал моми/невести“. В 36 варианта (от общо 90, също главно от източнобългарските краища) се среща абсолютно същия фрагмент (премяна, кавали, овен). Ако към тези примери добавим и **трета** песен от същата група („Син в тъмница – биволи помощници“, 19 вар.), то всичките 89 случая на животни-спасители подсказват образност и идеология, които отвеждат към шаманството. Според проф. А. Калоянов, който цитира клишето по варианта от Струга, „тъкмо от Родопите са познати овчарски геги, които завършват с резбовани глави на

(Войнягово – Русин войвода); Павликенско (Бяла черква – Мирчо войвода); Поповско (Ковачевец – брат Русин); Провадийско (Овчага* – брат Русинчо); Русенско (Нисово – брат войвода Тодор); Русенско (Ряхово – брат Андрея); Свищовско (Павел – брат Русин); Силистренско (Калипетрово – брат Русан); Тервелско (Безмер – брат хайдутин Иванчо); Чирпанско (Свобода – Русен войвода); Шуменско (Белокопитово – неназован войвода); неуточнено-БГ (Дозон – чичо); неуточнено-БГ (СбНУ 26/1912 – побратим Русин); **Румъния** (Хаджилари – брат Мусенчо).

овни, погълнати или придружавани от змии. Явно, тази пастирска резба е мотивирана от традиция, която познава шаманския мит за Поета, а „овенът“ е атрибут на певците.“ (Калоянов 2003: 370, бел. 383).

И отново от посочената широка тематична група „Момък в тъмница“ можем да откромим редица записи, в които пряко или косвено се указва, че *героят-страдалец има по-малък брат*, т.е. той е по специфичен начин „удвоен“ подобно на няколко отбелязани случая в „Луд гидия“. С най-много варианти е представено обръщението „братко“ от страна на затворения момък към ключаря на тъмницата (38 вар., главно от източнобългарските краища, в няколко варианта името му е Кольо <Никола). В по-малко на брой варианти затворниците са или двама братя (Петър и Павел, Стоян и Иванчо), или пък затвореният е спасен от своя по-малък брат Иванчо (8 вар.).

В българската етнологика литература вече е забелязано, че в митопоетичните текстове клишето „двама братя“ най-често прикрива (придава по-приемлив вид) на клишето „двама братя близнаци“, а то от своя страна възхожда към една важна характеристика на шаманистично устройство миторитуален комплекс – възможността за операционално (символно-логическо) оразличаване на душа и тяло, които се обозначават като братя или побратими, от които по-старият е персонификация на **душата**, а по-младият – на **тялото** (Калоянов 2003: 92-94). Много често по-старият е вече женен за митична съпруга (дух), а по-младият е в позицията да визуализира временно обездушеното (като мъртво) тяло, което може да се представи и като временно пребиваване в затвор (където понася изпитания и мъки). В посочените по-горе песни обаче става дума за посветителния ритуал на Новака, който още не е получил своята митична съпруга, и тъкмо предбрачните изпитания водят до интересна инверсия на сюжета – единият от братята (вер. по-големият брат) е „страдалец“ (с ограничени динамични възможности), а другият е специфичен „гарант“ на правилното протичане на временното пребиваване отвъд – той е или „тъмничар“ (ключар) или „спасител“ (осигурява щастливия финал).

Макар *фигурата на кадията* да отправя към юридическия аспект на употребата на термина в сферата на религиозно мотивирания „закон“ (той е религиозен съдия), аргументите на обвинението към младия свирач в предизвикателно (безнравствено) поведение в по-голяма степен се отнасят към правните норми на фолклорната общност, т.е. спадат към областта на „обичая“ (дихотомията „обичай : закон“ е типологично явление от периода на формирането на всички ранни държавни юридически институции). Вече отбелязахме, че обвиненията към момъка в предизвикателно поведение (разпознавано като лъжливо и безнравствено, т.е. развратно) не намират подкрепа в песенните текстове – навсякъде в тях се твърди, че интересът към него е проявяван само от страна на жените (с различен социо-биологичен статут – моми, невести и по-възрастни).³

³ Изследователите са забелязали, че фигурата на Новака, персонаж в сюжетно-фабулни блокове с корени в шаманизма, твърде често се представя като трикстер с повишен еротизъм (знак за сила и достигнатата зрялост). От този тип е образът на

В такъв случай и фигурата на кадията би следвало да е косвено свързана с миторитуалното наследство, а това задава по-различна перспектива на прочита на известното клише „Криво седи, право съди“⁴. От една страна, то може да се приеме за старинна фолклорна игрословица, която без съмнение отчита юридическия контекст на опозицията „крив : прав“; от друга, то по същество обиграва най-вече фонетичната близост между „седа“ и „съдя“⁵. Съвременният прочит е лесно разбираем – както и да седи (дори и криво/накриво), съдията е длъжен да решава делото си в съответствие с правото, негова основна задача е да защити Реда, разбираан като спазване на нормата, обичая, закона. Всъщност формулата визира особен седеж от страна на жреца в позицията на юридическо лице – той е по-особен (крив, вер. с подвити нозе), доколкото в този ритуален акт позата на съдията го представя като временно локализиран в другия свят (отвъдният свят се характеризира с асиметрия спрямо този), който точно в този момент „се намира“ в света на прадедите и оттам прилага заложените от тях образци за следване.

* * *

Предложеният опит за анализ на фолклорния песенен мотив „Луд гидия“ го поставя в контекста на старинните миторитуални комплекси, като го обвързва със специализираните посвещения на жреци от динамичен (шамански) тип. Очертаният набор от *митопоетични характеристики* са били актуални за този типаж най-вече в ритуалите, които бележат неговото Първо време (конституиране на неговата „легитимност“ пред „своите“

финския терой Леминкяйнен (Lemminkäinen) в „Калевала“, известен с похожденията си на „Острова на жените“ – „Казват, че добре се справял: / с никоя не се разминал, / без да я в прегръдка вземе, / радостна след туй – остави.“ (прев. Н. Николов). И в този случай обаче героят не е инициатор на любовните авантюри, а е обект на непровокирана от него виталност и любвеовилност от страна на жените...

⁴ Срвн. вариантите от: Благоевградско (Церово1 – „Кадийо, млади кадийо, / я право суди, я стани!“); Благоевградско (Церово2* – „Кадийо, млади називо, / я право съди, я стани!“); Габровско (Габрово – „Пашо ле, мюйлет-башийо, / я право съди, пашо ле, / я бягай, пък аз да съдя!“); Гоцеделчевско (Брезница – Кадийо, паша ефенди, / я право съди, я стани!“); Търговищко (Алваново* – Бе, съдийо, бре, кадийо, / криво седиш – право съди!“); Македония (Селце – „Кадия море, судия, / криво седи, право суди – / що е золум от Мевмеда“). Подобно на редица други песенни формули, и тая има самостоятелно битие като паремия – Криво седи, право съди (суди).

⁵ Още в края на XIX в. Роман Ф. Бранд предлага наличието на етимологична връзка между праслав. *sǫdъ ‘съд’ и гнездото на праслав. *sěd-/*sęd- (*sěsti, *sęde), така че за *sǫdъ се реконструира първично значение ‘заСЕДание’ на юридически легитимни лица (срвн. и предСЕДател). Важна роля за дългия живот на формулата има фактът, че при превода на библейския текст споменатите глаголи се откриват в непосредствена близост в синтактични конструкции – срвн. „кога Син Човеческий седне на престола на славата Си, ще седнете и вие на дванайсет престола, като съдите дванайсетте Израилеви колена“ (Мт XIX:28).

в контекста на етничната митология), а с времето (и след процеса на християнизацията, довел до формирането на явлението „български фолклор“) те постепенно са започнали да се осмислят като поетични клишета. С времето тези характеристики, вградени в редица десакрализирани фрагменти от митопоетичния „спомен“ за ранния ритуал, задава възможността те да оцелеят в разнообразни фолклорно-песенни трансформации, свързани с фигурата на Поета и Музиканта. В исторически предопределения процес на фолклоризация една от най-интересните трансформации претърпява онзи важен блок от посветителния ритуал, в който се описват любовно-брачните перипетии на Новака. В миторитуалния „инвариант“ борбата за придобиване на своя бъдеща митична съпруга (либе, дух-покровител и/или помощник) представя Новака като „страдалец“ – заради „своето либе“ той преминава през задължителни тежки изпитания⁶ след пътувания към нейните „отвъдни“ пространства (Небето и Преизподнята). В историко-типологична перспектива митологичната избраница е пряко свързана с фигурата на Посветителя (с характеристики на идеалния Пръв жрец, респ. Първия велик шаман), който предава своите умения на Новака и същевременно твърде често се представя като негов Мъчител (Изпитател) – в такива случаи женският персонаж е неговата митична Съпруга (либе) или Дъщеря. Разказани или изпяти, тези ситуации представят Новака като победител, който владее до съвършенство шаманските умения за намиране на изход от трудни ситуации. С времето за непосветените (и особено за фолклорната общност) посочените сюжетни ходове (често с триктерски решения), както и странното (чудесно) използване на шаманските инструменти, не могат да се обяснят с обичайната житейска логика и се превръщат в сравнително устойчиви блокове. И ако на парадигматично ниво двата персонажа (Старият жрец и неговият наследик, Новака) отвеждат към един инвариантен образ (и по същество са изоморфни и/или изосемантични един спрямо друг), на синтагматично равнище те представят опозиционна двойка, която може да се кодира както възрастово (стар : млад), така и календарно. Последният случай може се изрази поне по два начина. В рамките на цикличното време тези персонификации може да са максимално сближени в точката на прехода от Стара към Нова година (което мотивира на сюжетно равнище някаква конфронтация), или да са противопоставени сезонно в рамките на годишния кръг (напр. пролет : есен; лято : зима).

Възможността за постигане на някаква степен на достоверност при използването на изследователските съпоставителни и интерпретационни ходове произтича от непрекъсваемостта във времето и същевременно тоталната системност на явлението български фолклор. Методологично погледнато, тези две най-важни характеристики на фолклора позволяват съгласуването на фактите в синхрония и диахрония, доколкото имат отношение към единна културна парадигма в рамките на общия за целия период на съществуването

⁶ Понякога представени буквално като преминаване през смъртна опасност (срвн. песенното хвърляне в тъмница и заплаха от обесване – типично клише на шаманското посвещение).

на фолклора „модел за свят“, изразяван чрез текстовете на етнокултурната „картина за свят“. Тъкмо в най-общата координатна система на посочената културно-историческа конфигурация е възможна изследователска стратегия, която може да проблематизира съотношението между „четене“ и „разбиране“ на даден текст както в синхрония, така и в диахрония.⁷

ЛИТЕРАТУРА // BIBLIOGRAPHY

Топоров 1982: Топоров, В. Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд). // Очерки истории естественно-научных знаний в древности. М., Наука, 1982.

Калоянов 2003: Калоянов, А. Старобългарските шамани. Религиозен опит и социални функции (VIII–XII в.). София, ROD, 2003.

Моллов 2011: Моллов, Т. Луд гидия. // В: Български фолклорни мотиви. Т. VI. Любовни песни. /Съст. Тодор Моллов. Варна: Електронно издателство „LiterNet“, Варна (<http://litenet.bg/folklor/motivi-2/lud-gidia/content.htm>) <07.01.2011>

⁷ За неразкъсваемата двуединна връзка между синхрония и диахрония като основополагаща характеристика на митологичното мислене срвн. мнението на В. Н. Топоров: „Она обяснява, видимо, и принципи „прочтения“ – възприятия такива текста първобытним сознанием – синтагматическото развъртване на текста е условие „прочтения“ мифа, а парадигматическият набор повтаряющихся мотивов е условие на разбирането на текста, причём само это понимание не что иное, как знание правил соотношения прецедента с данным актуальным событием, другими словами – умение определить, образом чего является данное событие.“ (Топоров 1982: 13).