

**ДИНАМИКА НА КУЛТУРНИТЕ ПРОЦЕСИ  
ТРАНСФЕР И ПАМЕТ**



BULGARIAN ACADEMY OF SCIENCES  
MACEDONIAN AKADEMY OF SCIENCES AND ARTS  
INSTITUTE OF ART STUDIES

**DYNAMICS OF CULTURAL PROCESSES**  
**TRANSFER AND MEMORY**

*Compilers and Scientific Editors*

Prof. Milena Bozhikova, D.Sc.

Acad. Kulavkova, Katica, PhD

Sofia • 2017

**Prof. Marin Drinov Publishing House**  
**of Bulgarian Academy of Sciences**

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ  
МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ И ИЗКУСТВОТА  
ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА

# **ДИНАМИКА НА КУЛТУРНИТЕ ПРОЦЕСИ ТРАНСФЕР И ПАМЕТ**

*Съставители и научни редактори*

проф. д.изк. Милена Божикова  
акад. Катица Кюлавкова

София • 2017



Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“

„Динамика на културните процеси, трансфер и памет“ е втори сборник по проекта „Културна интеграция и устойчивост“ между Българската академия на науките и Македонската академия на науките и изкуствата (2014 – 2017) с координатори от двете институции съответно проф. Милена Божикова и акад. Катица Кюлавакова. Задачата му е да провокира широка интердисциплинарна дискусия, която да надхвърли фиксираните върху изкуствата и литературата въпроси, да проследи обществените и творческите процеси и тяхното взаимодействие в глобален и в тясно регионален аспект.

© Милена Борисова Божикова, съставител, 2017

© Константин Атанасов Жеков, художник на корицата, 2017

© Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“, 2017

**ISBN 978-954-322-900-0**

## С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

ДИНАМИКА НА КУЛТУРНИТЕ ПРОЦЕСИ – проф. **Милена Божикова** / 7

ПРЕДГОВОР КЪМ ВТОРАТА КНИГА ОТ СЪВМЕСТНИЯ НАУЧНОИЗСЛЕДОВАТЕЛСКИ ПРОЕКТ МЕЖДУ МАНУ И БАН „КУЛТУРНА ИНТЕГРАЦИЯ И СТАБИЛНОСТ“ (2014 – 2016) – академик **Катица Кюлавкова** / 10

### РАЗДЕЛ I. КУЛТУРНИ ПРОЦЕСИ, ПРЕНОСИ И ПОДРАЖАНИЯ

**Джин-А Ким** – Динамика на културните процеси. Трансфер, преплитане и памет / 17

**Христина Амбарева** – Културната интеграция и европейските ценности / 29

**Херман Данузер** – Постмодерността на Джон Кейдж. Експериментиращият артист във възгледите на Жан-Франсоа Лиотар / 37

**Николай Аретов** – Още веднъж за античното наследство. Рецепция, адаптация и апроприация през XIX век / 50

**Нина Димитрова** – Интеграция и разединеност – криволиците на българския европеизъм от първата половина на XX век / 66

**Катица Кюлавкова** – Едно споделено място на балканското духовно наследство / 74

### РАЗДЕЛ II. СЪВРЕМЕННО МУЗИКАЛНО МИСЛЕНЕ: ИНТЕРПРЕТАЦИИ – ИМИТАЦИИ – ИДЕНТИФИКАЦИИ

**Драган Даутовски** – Балканската музикална памет / 93

**Милена Божикова** – Наблюдения над музиката на Властимир Николовски / 100

**Валерия Федотова** – Панчо Владигеров като европейски композитор (Руската гледна точка) / 107

**Иван Янакиев** – Песните на птиците и “There was a time” („Беше време“) от Кориин Морсинк / 123

**Анна Пиотровска** – Образът на ромските музиканти в комунистическата преса – предварителни наблюдения / 132

РАЗДЕЛ III. ЦЪРКОВНАТА МУЗИКА:  
ВЯРА И ТВОРЧЕСТВО

**Кристина Япова** – Църковната музика в българската култура от края на XIX до средата на XX век като обект на съвременната музикология / 147

**Стефка Венкова** – Между Изток и Запад: българската църковна музика в началото на XX век / 158

РАЗДЕЛ IV. БАЛКАНСКО ДУХОВНО ПРОСТРАНСТВО:  
ИДЕНТИЧНОСТИ И ДИАЛОЗИ

**Витомир Митевски** – Поезията на Григор Пърличев и византийската епическа поезия / 167

**Владимир Мартиновски** – Творчески диалог със средновековния фрескопис в съвременната македонска поезия / 173

**Ангелина Банович-Марковска** – Балканизмът като ресемантизирана памет / 187

**Биляна Ристовска-Йосифовска** – Миграционните процеси през Руско-турската война (1877 – 1878) (История през запазените спомени) / 197

**Миряна П. Мирчевска** – Нито тук, нито там (и тук, и там): видимият ислям в идентичностните конструкции на балканските мюсюлмани от южнославянско потекло / 211

АВТОРИТЕ В СБОРНИКА / 222

## ДИНАМИКА НА КУЛТУРНИТЕ ПРОЦЕСИ

Проф. Милена Божикова

Научният проект „Културна интеграция и устойчивост“ между Българската академия на науките (БАН) и Македонската академия на науките и изкуствата (МАНУ) с координатори от двете институции съответно проф. Милена Божикова и акад. Катица Кюлавкова провокира широка интердисциплинарна дискусия, която надхвърли фиксираните върху изкуствата и литературата въпроси. Регионът на Балканите, обединяващ двете държави, е активно наблюдаван и изследван през научноисторически, етнографски, духовно-религиозен, социално-икономически и политически фокус в различни институции в цял свят. Настоящият проект избра темата за самосъзнанието и творческата идентификация на твореца, изграждащи се под въздействието на различни фактори в рамките на всяка държава, отделно взета или в рамките на Балканите, и/или в европейски и световен контекст. Културните взаимодействия, от една страна, и отстояването на „статуквото“, от друга, са обект на диалога в проекта.

Творчеството, като отражение и на обществените нагласи, е моментен избор на противоположни тенденции – детайлизиране и/или окрупняване, на авангардно и консервативно, на континуално и фрагментарно, на глобално и национално, на централно и периферно, на западноевропейско и балканско. Проведените в рамките на проекта две конференции бяха посветени на двете основни страни на темата – идентичността/устойчивостта и културното интегриране/трансфер/памет. След първия сборник „Балкански идентитет/и“, издаден през 2016 г. от МАНУ в Скопие, съставен от материали от различни области на хуманитаристиката, беше подготвен и вторият сборник с дискусии по проблемите на културното разширяване, динамиката на културните процеси, трансфера на идеи, парадигмата на паметта. Сборникът обобщава текстовете от проведената на 26 – 27 октомври 2016 г. конференция в БАН на тема „Културна интеграция, трансфери, знаци на паметта“. Сборникът е интердисциплинарен – в областите на изкуствата, литературата, социологията, балканистиката, и в него са поканени да участват учени от България, Македония, Германия, Полша, Южна Корея и Русия.

Интеграцията и трансферите се разглеждат в много широк аспект – от исторически смеси, наслагвания във вид на традиция през влияния в резултат на политическа хегемония, през формите на принудително интегриране или такова в резултат на свободен избор, през търсене на екзотика през вековете чрез смесване на източна и западна традиция, до всички форми на механични съчетания, експериментиране с контакти, връзки, синтези.

Потърсиха се идеи в отговорите на въпроса, зададен в названието на проекта:

- Интеграция и устойчивост на идентичността – симптом на Балканите в Европа;
- Глобализация без идентичности;
- Интеграция и/или глобализация; традиции и отхвърляне;
- Критически аспекти на процесите;
- Функционалност на понятията „устойчивост на идентичността“ и „интегриране“;
- Форми на съществуване на понятията – ползи, продуктивност, цивилизационни аспекти, художествени примери;
- Социални и художествени перспективи на процесите;
- Матрицата в изкуствата и литературата;
- Аспекти на хибридно съзнание, хибридна менталност, хибридна идентичност;
- Имигрантско изкуство и литература.

В хуманитаристиката е изградено становище, че въпросите на идентичността и културните диалози са валидни, присъстват в т.нар. етнически изкуства и литература. Приема се, че подчинението на етническият фактор довежда до „неадекватен резултат“ през призмата на „... груповата солидарност, традиционните ценности, семейното непостоянство, политическата мобилност и подобни техни социологически категории“<sup>1</sup>. Последните десетилетия от XXI век правят подобни изследвания особено актуални.

Вторият том с материали по проекта между БАН и МАНУ „Динамика на културните процеси“ включва материали, обединени в няколко раздела на принципа от общите проблеми към локалните. В първия раздел се разглеждат различни знакови културноисторически моменти в посоките им на интегриране или разпад чрез различните гледни точки в обществото и в художествения продукт. Статията на Джин-А Ким, пленарен доклад на конференцията, „Динамика на културните процеси. Трансфер, преплитане и памет“, в определена степен е програмна, тя определя основните понятия, обобщавайки дългогодишните наблюдения и опита на авторката по този въпрос и чрез съвременните културологични тълкувания.

Статията на Херман Данузер, лично предоставена от автора, е много важна за музикознанието. Тя е фокусирана върху различни модели на

---

<sup>1</sup> Sollors, Werner. Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture, 1987, p. 320, ISBN: 9780195051933.

трансфер на културни знаци и открива общото между тях. Блестящото съпоставяне на две знакови фигури, заели антиконформистки позиции – едната, Джон Кейдж, в музикалната композиция, другата, философът на постмодерността Франсоа Лиотар, в сравнителен аспект, съпоставяйки и смесвайки авангардната идея и постмодерната анархична интегралност, отваря напълно осъществяването, посоките и проявленията на културния трансфер. Материалите на Христина Амбарева и Нина Димитрова предлагат ценни анализи на социокултурните аспекти от началото на XX век до днес като интеграция/дезинтеграция, приобщаване/сепариране, съхраняване/разрушаване на европейските ценности, европеизация/„българизация“. Николай Аретов от БАН и Катица Кюлавакова от МАНУ интерпретират историческите взаимодействия, засягащи Европейския Югоизток.

Вторият раздел представя широк кръг процеси по конкретни примери в музиката: от етномузиколожки (Даутовски, Пиотровска) до индивидуални решения в композицията на XX – XXI век (Божикова, Федотова, Янакиев).

Третият раздел е посветен на християнската музика като идентификационен маркер за европейска принадлежност, поставяйки я в исторически и географски координати (Япова, Венкова).

Четвъртият раздел дава много важен фокус върху балканската идентичност в интердисциплинарен разрез – като исторически хибридна, но впоследствие интегрална и разпознаваема. Тя е засвидетелствана в аспекти на поетиката (Митевски, Мартиновски), като регионален исторически пласт (Банович-Марковска), като процеси на принудителна миграция – славянска и мюсюлманска с духовно-религиозните им различия (Ристовска-Йосифовска, Мирчевска).

Настоящият сборник „Динамика на културните процеси“, като част от проекта между БАН и МАНУ „Културна интеграция и устойчивост“, със своята интердисциплинарност и тематичен фокус върху културната динамика в исторически и географски план носи характеристиките на коментираните теми – обединяване за диалог между различни научни школи, национално и интернационално формирани възгледи и позиции от Източна Азия до Западна Европа, от Югоизточна до Северозападна Европа и Русия; по въпроси за малцинствата и преобладаващото местно население; вкоренените и мобилните творчески практики; интегрираното и имигрантското самосъзнание; исторически отлежалите и ускоряващите се процеси.

Сборникът е още едно свидетелство за отличното сътрудничество между изследователите от БАН и МАНУ по този проект, като присъствието на академик Катица Кюлавакова допринесе за много важни аспекти от представянето и развитието му в посока на творчески, етнографски и социалноисторически анализ на Балканите. Изказвам професионалното си удовлетворение от работата по проекта и настоящия сборник, както и личната си благодарност към акад. Кюлавакова за осъществения културен диалог в нашите творчески области.

София, март 2017 г.

ПРЕДГОВОР КОН ВТОРИОТ ТОМ ОД ЗАЕДНИЧКИОТ  
НАУЧНО-ИСТРАЖУВАЧКИ ПРОЕКТ МЕЃУ МАНУ И БАН  
„КУЛТУРНА ИНТЕГРАЦИЈА И СТАБИЛНОСТ“  
(2014 – 2016)

Академик Катица Ќулавкова

По одржувањето на втората научна конференција во Софија на 27 – 28 октомври 2016 година (првата беше во Скопје 2014), еве го подготвен и вториот том од заедничкиот научно-истражувачки проект меѓу МАНУ и БАН „Културната интеграција и стабилност“ (2014 – 2016), под наслов *Балкански културни мемории*. Додека истражувачкиот интерес на првиот дел од проектот, проектиран во првиот том, беше свртен кон балканските идентитети, односно кон конструктот на „балканскиот идентитет“, истражувачкиот интерес на овој втор том го насочивме кон балканските мемории, со посебен осврт кон споделените (заеднички, општи) мемории на балканските народи и култури.

Во првиот том *Балкански идентитет(и)* (Скопје, МАНУ и БАН) се разгледани некои аспекти на разнородните балкански идентитети (културни, јазични, етно-национални, религиски) и е покренато прашањето на феноменологијата на т.н. *балкански идентитет*. При тоа е земена предвид и *надворешната перспектива* на посматрање на Балкано (како другите го идентификуваат Балканот и како го конструираат супстратот наречен балкански идентитет), и *внатрешната перспектива*, односно како самите балканци се посматраат себеси низ призма на внатрешните сличности и разлики.

Вториот том *Динамика на културните процеси, трансфер и памет* (Софија, БАН и МАНУ) се фокусира врз споделените културни мемории меѓу балканските народи кои имаат моќ да ги трансцендираат неспорните етнокултурни особености и дискурси. Прашањето за заедничките места на меморија секогаш хармонизира, ја покажува смислата на разликата преку присуството на сличноста. На почетокот беше сличноста, заедничката култура, заедничкиот вавилонски топос, соживотот, дури подоцна доаѓаат

делбите и разликите, а со нив и поривот да се господари со историјата, да се адаптираат (присвојат) туѓите културни идентитети како свои и, со тоа, да се промовираат ексклузивни или дезинтегративни културни политики.

Така, во вториот том е свртено кон неколку места на 'балканската меморија':

- кон некои древни места на меморија (архетипски, митски, колективно несвесно, колективна меморија), кои ги надминуваат рамките на балканските култури и го сугерираат своето општочовечко и антрополошко потекло. Во овој дел се опфаќа културното наследство од нематеријален вид, какво што е народното предание (митови, легенди, бајки);

- кон балканскиот музички супстрат во богатото и разновидно етномузичко творештво на балканските народи;

- кон балканскиот етички код (морални традиции, практики и вредности);

- кон некои балкански јазични мемории кои сугерираат постоење на извесен 'балкански јазичен супстрат', а многу повеќе сугерираат постоење на образец на *балкански интеркултурен дијалог* во минатото;

- кон споделените фигури на меморија во делот на балканските, посебно на словенските просветители и култури;

- кон споделените места на меморија во балканските современи визуелни уметности;

- кон некои етнички и политички стереотипи во контекст на балканската и европската имагологија.

Поконкретно, во македонскиот дел од овој зборник се поместени следните текстови: Катица КУЛАВКОВА (МАНУ): „Едно 'споделено место' на балканското духовно наследство (*Песната за мртвиот брат*)“; Витомир МИТЕВСКИ (МАНУ): „Поезијата на Григор Прличев и византиската епска традиција“; Ангелина БАНОВИЌ-МАРКОВСКА (Филолошки факултет „Блаже Конески“): „Балканизмот како ресемантизирана меморија (споделена точка на допир во културната историја на Балканот)“; Драган ДАУТОВСКИ (Музичка академија): „Балканска музичка меморија“; Владимир МАРТИНОВСКИ (Филолошки факултет „Блаже Конески“): „Творечки дијалози со средновековниот фрескопис во современата македонска поезија (и во современото балканско сликарство)“; Билјана РИСТОВСКА-ЈОСИФОВСКА (Институт за национална историја): „Миграциските процеси по руско-турската војна 1877 – 1878 (историја низ зачувани сеќавања)“; Мирјана П. МИРЧЕВСКА (Институт за етнологија и антропологија - ПМФ): „Ни (и) ваму ни (и) таму: видливиот ислам во идентитетските конструкции на балканските муслимани од јужнословенско потекло“.

Несомнено, проблематиката е разновидна и подразбира мултидисциплинарен и интердисциплинарен пристап и методологија на истражување. Затоа, во овој дел на проектот МАНУ – БАН, поканив колеги – истакнати проучувачи и познавачи на специфични прашања поврзани со следните

научни дисциплини: книжевност, историја и теорија на книжевноста, фолклористика, етнологија, антропологија, византологија, културна и национална историја, музикологија, балканологија, лингвистика, славистика и македонистика, политикологија, албанологија.

Целта на истражувањата беше, првенствено да се истакнат оние места на меморија кои ги покажуваат допирните точки меѓу балканските народи, дури и кога припаѓаат на различни јазични 'сојузи' (словенски и несловенски) и независно од владејачките стереотипи и 'мејнстрим' културни политики кои го потценуваат или несоодветно го толкуваат постоењето на споделените места на меморија. Под 'места на меморија' ги разбираам и материјални места на меморија на балканскиот простор (градови, мостови, археолошки наоѓалишта, културноисториски споменици, цркви и сакрални објекти), и физичките/човечки места или 'фигури на меморија' (историски и митски личности), како и нематеријалните места на меморија кои се дел од духовното творештво (митови и митски слики, народни преданија и традиции, поетски, музички и ликовни дела, јазични мемории).

Истакнувајќи ја заедничката припадност или заедничкото потекло (генеза) на некои колективни мемории, се прави прилог кон една регионална балканска, а потем и европска и универзална, односно антрополошка интерпретација на балканскиот мемориски трезор. Балканската културна феноменологија, така, се разоткрива и од гледна точка на нејзината онтологија која е од другата страна на етничките граници.

Балканскиот културен простор содржи и интегративни и дезинтегративни топоси, а на современите народи е кој од овие топоси ќе го стимулираат: интегративниот или дезинтегративниот. Важно е да се разбере дека истакнувањето на етнокултурните разлики, не подразбира автоматски и негација на транскултурните карактеристики, истории и места на културната и на колективната меморија. Ако се воспостави хармонија меѓу двете интенции, етничката и трансетничката, меѓу културната и транскултурната, Балканот ќе стане едно поинтересно и похумано место за опстанок. Балканот ги има сите предиспозиции да негува интеркултурен дијалог и така да го покаже својот европски потенцијал и својот повеќеслоен идентитет. Секој регион може да биде проекција на универзалните вредности ако се определи за хуманизам и емпатија.

Овој проект е скромен прилог кон таквата современа културна политика на емпатија меѓу македонската и бугарската нација.

*Благодарност:*

Им благодарам на колегите од Софија, посебно на колешката, професор д-р Милена Божикова, која заедно со мене го раководеше проектот „Културната интеграција и стабилност“ во изминатите три години (2014 – 2016), како и на двете Академии на науките, МАНУ и БАН, кои ни овозможија истражувачки рамки за да го оствариме нашиот проект. Воедно, голема и искрена благодарност до сите колеги од Македонија кои ја прифатија поканата да бидат дел од овој проект и да подготват посебни авторски прилози за истиот. Во таа смисла, и' должам и посебна благодарност на проф. д-р Валентина Миронска која беше научен секретар на овој проект.

Скопје, декември 2016

Превод: Ангелина Петрова,  
Красимира Желязкова-Джоунс



## **Раздел I.**

# **КУЛТУРНИ ПРОЦЕСИ, ПРЕНОСИ И ПОДРАЖАНИЯ**



## ДИНАМИКА НА КУЛТУРНИТЕ ПРОЦЕСИ. ТРАНСФЕР, ПРЕПЛИТАНЕ И ПАМЕТ

Джин-А Ким

**Резюме.** Този текст търси отговор на въпроса как могат да се осъществят нови подходи към културните процеси, без да се изпада в концептуално-методологически национализъм. В основата на обсъждането понятията „културен трансфер“, „преплитане“ и „памет“ са представени в интердисциплинарен дебат. Силните и слабите страни на всяко от тях водят до констатацията, че в действителност свързването на тези три понятия може да бъде от значение за бъдещите културни изследвания. Накрая, въпросът се разглежда в динамичния потенциал на културните процеси, които се извършват в пространството и във времето чрез конфигурациите на постоянно променящите се взаимоотношения между различните системи като етноси, народи, региони, институции, групи, лица, медии и т.н.

**Ключови думи:** културен трансфер, преплитане, памет, културни процеси, транснационализъм, национализъм, транснационални истории.

**Abstract.** This text will pursue the question, how new work approaches can be attained for the description of cultural processes without falling into conceptual-methodological nationalism. As a basis for reflection concepts of cultural ‘transfer’, ‘entanglement’ and ‘memory’ have been presented which are currently being discussed in an interdisciplinary debate. The strengths and weaknesses of each make it clear that, in fact, the connecting of these three concepts could be significant for future cultural research. Finally, the issue will be examined of the dynamic potential of cultural processes, which take place across space and time through configurations of constantly changing relationships between various reference systems such as ethnicities, nations, regions, institutions, groups, persons, media etc.

**Keywords:** Cultural transfer, entanglement, memory, cultural processes, transnationalism, nationalism, transnational histories.

В последните три-четири години международният изследователски ландшафт е белязан от растящ интерес към изучаването на културните феномени. Броят на изследванията върху въпроси на културата нараства с впечатляващо темпо. Значителен брой теории, тези и диагнози бяха представени на научната общественост. Двигател на интензивната авторска ак-

тивност са все по-задълбочаващите се съмнения във валидността на досега възприетите описателни и обяснителни модели, както и търсенето на адекватна концепция, която би направила възможно обхващането на крайно сложните процеси, съпътстващи културните феномени, които трябва да анализираме. Централна критична точка е констатацията, че научният подход към културата от XIX век насам е базиран върху понятието „национална държава“.

Дори и крайно националистическите възгледи, формиращи научните дебати върху културата между късния XVIII и ранния XX век, да се дискутират общо взето рядко, остава фактът, че много научнометодологически концепции, обсъждане на въпроси и понятия са формирани през призмата на националните парадигми. По тази причина се появи необходимост от основополагаща дискуссия по въпроса каква насоченост трябва да имат научните методологични концепции при разглеждането на културните феномени. За преодоляването на национализма не би било достатъчно да преместим само фокуса към други нации. Много по-важно е да преодолеем мисленето за националните граници на методологическо-концептуалното ниво и да създадем обща изходна рамка за транснационални изследвания. Само на основата на такава обща платформа би могло по същество да се анализира и опише крайно сложната динамика на културните процеси.

Мотивирана от тази изследователска тенденция, поставих в основата на този текст въпроса какви нови работни принципи трябва да се въведат при описването на културните процеси, протичащи в транснационалното пространство. При това не се касае за отричането на нацията или държавата като референтна величина. Многобройни студии свидетелствуват, че съвременните култури са силно национално-държавно импрегнирани, а настоящият материал третира все пак в много по-висока степен как могат да се преодолеят национално-тематичните разграничителни линии и да се предложат теоретични подходи и понятия, обясняващи транснационалните културни процеси. На преден план стоят три понятия: трансфер, преплитане и памет. Настоящият текст е структуриран в три пласта. Най-напред кратко са представени гореспоменатите три понятия, свързаните с тях изследователски концепции и съвременното състояние на дискусиата (раздел I – III). Следва раздел, който свързва трите понятия и обяснява зоните на тяхната валидност във взаимовръзката им (раздел IV). В заключение се дискутира динамичният потенциал на културните процеси, които се наблюдават в резултат на преплитането на посочените три понятия (раздел V).

## **I. Изследване на трансфера**

Понятието „културен трансфер“ се развива от 1980 г. насам в кръга на малка френско-германска изследователска група около Мишел Еспань (Michel Espagne) и Михаел Вернер (Michael Werner). Групата осно-

вава изследователско направление със същото название: т.нар. „Изследване на културния трансфер“. Оттам се развива концепцията да се разглеждат културните явления от ракурс, различен от принципите на националната граница или от предварително заложената историография и компаративистика. При това целенасочено се разглеждат взаимни трансфери и преплитания на културите в техната специфична динамично-мобилна прогресия.

На преден план стоят два тематични акцента: първи, пътища и процеси на трансфера в пресечната точка между повече от две култури, и втори, носители на това „предаване“ (отделни личности, групи, институции, сдружения и медии), които задвижват този процес и го поддържат. Изследванията на културния трансфер методично поставят изискването фокусът на изучаването да бъде ориентиран към приемащата култура и да се разглежда именно нейната перспектива. По този начин изследванията на културния трансфер се дистанцират от тези, които се концентрират върху изходната култура (например школата Констанц в лицето на Ханс Роберт Яус, Ханс Улрих Гумбрехт и Волфганг Изер и техните изследвания върху влиянието и приемащата култура): в тези студии приемащата култура, както може да се установи, е интересна само дотолкова, доколкото елементи от изходната култура са се съхранили или модифицирали. За разлика от този подход изследванията на културния трансфер работят върху централния въпрос как един културен елемент, който е възприеман като „друг“ или „чужд“, се разпространява и усвоява на ново място и какви са последствията, които този процес предизвиква.

В своята близо 30-годишна история изследванията на културния трансфер са намерили широк отзвук. Броят на изследователите, придържащи се към това направление, нараства постоянно и впечатляващо с времето. Обхватът на изследванията излезе далеч зад пределите на първоначалната френско-германска рамка, разпространявайки се върху азиатски и африкански култури. В същото време културните изследвания не можеха да избегнат критиката към своите методологически основи. Като недостатък се изтъкна, че за да разгледат трансфера от една изходна към друга приемаща култура, те я концептуализират като отворено, но все пак автономно и по същество дефинирано само по себе си понятие (Jurt 2002, 16-21).

Културните процеси, обаче, невинаги могат да се разглеждат като отделни трансфери с ясно дефинирано начало и край. Много по-често се наблюдават случаи, при които изходната и приемащата култура си влияят една на друга, като по този начин взаимно се предопределят. Това създава трудности при определянето коя от двете е изходна, а коя – приемаща. Те са втъкани и преплетени една в друга. Констатира се също, че изследванията на културния трансфер все още не са успели да създадат последователно в своята концептуалност динамично и мобилно понятие за култура, което да отразява същността на феномена, при който културните процеси не приемат само една форма на трансфер, а са в непрекъснат процес на преплитане и модификация.

## II. Изследвания на преплитането на културите

Концепции, които се занимават с въпросите за „преплитането“ на културните процеси, могат да дадат тласък за отстраняването на този проблем. Струва си да се изучават специфични исторически констелации и условия, при които културните процеси са толкова свързани в най-разнообразни форми на интерактивни взаимоотношения, че се сгъстяват в структури на едно истинско „преплитане“. Такова явление се развива в най-отчетлива форма в областта на новата историография.

Към него се причисляват, впрочем, „преплетени истории“ (engangled histories) и „кръстосваща се история“ (histoire croisée). Концепцията на „преплетените истории“ по същество се е развила на основата на изследванията върху различни етнически групи, на постколониални изследвания или на такива върху двата пола. Тя може да се проследи назад до Сидни Уилфред Минц (Mintz 1986) и неговото „Писание за историята на захарта“, което най-напред се е разпространило в англо-саксонския свят, а после е било възприето и в немскоезичните страни (Conrad and Randeria 2002).

„Преплетените истории“ поставят изискването да се насочи вниманието към многообразните преплитания, зависимости и интерференции между „европейски“ и „не-европейски“ общества и култури, между империи и колонии, между център и периферия. Техният методологичен изходен пункт е критиката, отправена към конвенционалната историография, която се стреми стриктно да раздели „европейската/западната“ история от „не-европейската“ и да я анализира едностранно, основавайки се на съответните особености. Такива разграничения действително съществуват и не могат да бъдат отричани, обаче те не са изначална даденост, а са продукт и възпроизвеждане на социален дискурс и практики, като непрекъснато реагират една на друга.

В този смисъл процеси на културно преплитане са протичали не само от колонизиращите към колонизираните страни, но и от колониите към метрополията. Само един поглед върху общата рамка на взаимната конституция на метрополия и колонии е достатъчен, за да се осмислят историческите и съвременните процеси на преплитането като част от една обща история.

По този начин „преплетените истории“ налагат тази обща рамка да бъде разглеждана и описвана като основа за общи културни процеси и история.

„Преплетените истории“ се отличават от чисто двустранните описания на отношения, типични за по-старите изследователски направления, доколкото те изучават начина, по който вече съществуващи обекти на изследване влизат във взаимоотношения един с друг. В същото време връзките между предметите на изследване, тяхното преплитане и трансфер се осмислят като условие за тяхното съществуване, така че тези предмети на

изследване са конституирани от самите тези процеси. По този начин те задължително са необходими за тяхното възникване. От това положение произтича фактът, че условията за културните процеси трябва да се разглеждат от „вътрешна перспектива“. Въпреки че „преплетените истории“ в по-голямата си част поставят акцент върху изучаването на колониални истории, предимно свързани с Британската империя, би следвало от бъдещата изследователска практика да се очаква, че рамките на предмета на изучаване ще се разширяват и териториално, и времево, и ще излязат от границите на колониалната история на XIX век.

Във всички случаи един от недостатъците на „преплетените истории“ е в това, че те се занимават с „преплитането“, докато други аспекти, които не приемат формата на такова преплитане, остават пренебрегнати. Много феномени и процеси не са продукт на преплитане, а по-скоро се намират в състояние на себекръстосване и прекръстосване, без това да означава, че са преплетени един с друг. Това слабо място на „преплетените истории“ може да се компенсира чрез въвеждане на концепцията на „кръстосаните истории“, развита от Михаел Вернер и Бенедикт Цимерман, наблюдаващи начините, по които културните процеси взаимно се кръстосват, прекръстосват и преплитат.

Тяхната концепция намира своето място в дискусиата, водена от 1980 г. насам, преди всичко от френски и немски историци и литературоведи, с тема „сравнение“ и „трансфер“.

Подобно на концепцията за изследването на културния трансфер, обект на вниманието са взаимните трансфери между два или повече предмета на сравнение (като напр. нации, области, групи, индивиди и т.н.) с цел да се изучават динамически разнообразните отношения и сфери на отношения между различни обекти.

Но от досега цитираната методологична проблематика на изследванията за културния трансфер концепцията на „кръстосаната история“ на Михаел Вернер и Бенедикт Цимерман единствена предлага подход, изхождащ от множество гледни точки, за разлика от сингуларния фокус на наблюдение, характерен за анализа на трансфера.

Обобщено казано, при „кръстосаната история“ се касае не толкова за изследване на нови емпирични обекти, колкото за придобиване на нови знания чрез наблюдения върху начините на трансфер, преплитане и кръстосване на културните процеси. Концепцията приканва към интроспекция, себенаблюдение от страна на изследователя по време на изследователския процес, при който той е призван сам да се разглежда като част от изучаваната обстановка и като предмет на анализа.

И двете концепции, на „преплетените истории“ и на „кръстосаната история“, будят забележителен интерес в научния дебат, подобно на историческите концепции като „споделени истории“, „свързана история“ и др. В същото време критика към „преплетените истории“ и „кръстосаната история“

се чува все по-ясно. При това биват критикувани недостатъци в методиката или въобще отсъствието на солидно и ясно очертана програма. В този смисъл „преплетените истории“ и „кръстосаната история“ остават само със статуса на предложение за перспектива на изследването (Hort 2011, 334). Най-вече по отношение на концепцията за „кръстосаната история“ с изискването за многоперспективност и самонаблюдение от страна на изследователя се съобщава за съмнения относно фактологическата им операбилност и осъществимост (Arndt 2011, 107-109). В действителност се забелязва, че тези постановки досега стоят по-скоро върху плоскостта на теоретични абстракции. Съществуват само ограничен брой студии, които предоставят емпирични описания на случаи в подкрепа на въпросните концепции.

### **III. Изследвания на културната памет**

Уместно е да бъдат свързани концептуалните начала на изследванията на културния трансфер и на преплитането („преплетени истории“, „кръстосана история“) с тези на изследванията на културната памет; това би спомогнало при преодоляването на гореспоменатите слабости. На „културната памет“ понастоящем се гледа като на един от най-важните фактори за структурирането на колективната идентичност. Във всеки случай, понятието се употребява едва от средата на 1980-те години в Европа – след 1989 г. и в посткомунистическите страни, и след 1990-те все повече се утвърждава в научния дискурс, в политическите среди, в медиите и в ежедневния език.

Конюнктурата на понятието като бързо наложило се се обяснява с това, че изграждането на колективна идентичност от една представа за бъдещето, както и преследването на една визия за общо бъдеще все повече губят своята привлекателност след края на двете световни войни.

На тяхно място се установява парадигмата на спомена, който черпи от миналото, позовавайки се на споделена история, травми и традиции, един положителен, едновременно с това и негативен автопортрет.

Изследванията на културната памет, въпреки тяхната кратка история, са претърпели разнообразно развитие. Особени заслуги за успеха им имат постиженията на мислители като Ян Асман, който заедно с Алейда Асман се счита за техен основоположник. Той определя културната памет като „събирателно понятие за всяко общество и всяка епоха на собствена (културна) наличност за многократно употреба – текстове, картини, обичаи [...], под чиято „грижа“ се стабилизира и предава тяхната идентичност“. Културната памет може да се разбира като наличност на „колективно споделено знание“ на едно общество, придобито преди всичко (но не само) чрез миналото, върху което една група основава своето единство и собствен характер (Assmann 1988, 14).

Въпреки че плодовете на изследванията на културната памет едва ли е възможно да се обхванат с един поглед, сред тях могат все пак да се посо-

чат три възлови момента. Първо, те се занимават с културната памет като понятие и концепция, как то е възникнало и се използва като такова; второ, разглеждат културната памет като резултат на определено действие, при което тя не е предписана, хомогенна или твърдо установена, а е винаги само някакъв преходен резултат на нови и нови „преговори“ срещу конкуриращи и допълващи се представи за миналото. И трето, тя бива разглеждана като обществена практика с оглед на това как, в каква форма и при какви механизми продължава да бъде отново и отново социално и политически произвеждана и възпроизвеждана. При това се обръща особено внимание на ролята на средствата за масова информация и институциите. И трите същностни момента подчертават конструктивисткия момент на културната памет. Тенденцията на тези изследвания през последните години е те **да не гравитират вече около позитивно представената национална памет**, а в много по-голяма степен – около отрицателния опит на собственото „притиснато“ минало, натоварените с вина действия, осъзнатите спомени за досега пренебрегвани жертвени групи в европейския контекст. Паметта за Холокоста като обща референтна рамка на европейските страни е в особена степен обект на внимание.

Същевременно след бързата си поява и установяване изследването на културната памет е навлязло във фазата на критична интроспекция. С упрек се отбелязва, че липсва една по-висшестояща теоретична рамка, чрез която различни аспекти биха могли да бъдат подредени и взаимно анализирани (Radonič 2016, 16). Особено предизвикателство е изследването на културната памет в условията на непрекъснато силно видоизменящи се общества, които са белязани от все по-задълбочаващи се контакти между различните етнически, политически и културни общности. Съвременната култура на паметта на такива общества не се основава само и единствено върху ‘nation building’ или на разделената Западна и Източна Европа, а много отвъд тези рамки, върху транснационални и глобални условия. В този смисъл културната памет вече не гради никакъв точно дефиниран наратив, както „в“ националните рамки, а се фрагментира в многобройни „втъкани“ един в друг спомени или се смесва с други такива.

#### **IV. Трансфер, преплитане и памет: нови перспективи в изследването на културата**

Трите изследователски ракурса: трансфер, преплитане и памет, са формулирани основно в последните три десетилетия и в тяхната сравнително кратка история се преплитат с други области на изследването като Cultural Studies, Postcolonial Studies, изследване на глобализацията, интер- и транскултурни изследвания интердисциплинарно и в мултиперспективно направление. Значимостта им се открива по-малко на емпирично и методологическо, а повече на теоретично равнище, основно в три пункта. Първо,

с експлицитното подчертаване на трансфер, преплитане (entanglement) и памет се въвеждат работни полета, които са били пренебрегвани в изследванията, ориентирани към националната държава. Второ, тяхната гледна точка предлага възможност да се изследват различни транснационални пространства, техните постоянно променящи се релации и очертания, наслагвания и натрупвания, което е възможност да се насочи погледът ни към предметни области (процеси, структури, неща, идеи, понятия, дискурси), случващи се на местата, вместо да се изхожда от една обща система, обхващаща света и културното пространство, както е досегашната концепция за световна и културна история, или да се ограничи до история, писана по националните параметри. И трето, оттук, във връзка с втората точка става възможно обединяването на разглеждани досега като разделени пространства. Съдържащите се разлики между нации, етноси, религии, групи и индивидууми се осмислят отново в тяхната свързаност едно с друго.

По-нататък може да се разграничи как трите изследователски обекта на трансфер, преплитане и памет се допълват взаимно, как се комбинират по смисъл, откроява се концептуалната им сила и се компенсират евентуалните им слабости. Както бе споменото в предишен раздел (I), изследването на трансфера вижда като една от своите цели **да обхване културните процеси и явленията на трансфер**, като ги дистанцира от по-старите, базиращи се на националните различия изследвания. Като насочва погледа си по посока на рецепцията, за да схване адаптирането на елементите на трансфер като акт на собственото право, то се различава от досегашния начин на интерпретация, който разглежда билатералната културна връзка като съотношение на причина и следствие, съответно на оригинал и повлияване. Вследствие на това дистанциране се профилира и изследването на трансферите. Трансферът дефинира констелацията на изходна и възприемаща култура, за да разгледа движението на трансфера (пътища и процеси), въпреки че разграничаването на изходна и възприемаща култура често не е еднозначно в културните процеси, т.е. трансферирането не предполага адекватно единство на текстовете, нито еквивалентност, а процесуално протичане, което се разлага в съставните си части, като комбинира нови елементи и ги реинтегрира в новия контекст, с което се създава нещо ново, т.е. нов структурен порядък.

Тази концептуална проблематика от основополагащ вид се използва, като трансферирането и преплитането се мислят едновременно. Или: преплитането предполага трансфери. Под преплитане се разбира процес, в който различните елементи А, В, С, D и т.н. се свързват тясно във взаимен срез, в наслагване и се преплитат. Трансферът обяснява срещата на тези различни елементи, които първоначално могат да имат различен произход. Преплитането описва резултата на тази съвместност чрез трансфера. Така изследването на преплитанията, което е „по продължение на историите“, може да се използва смислено. То интерпретира, както вече бе казано, пре-

плитането и трансфера като условие за екзистенция на обекти на изследване. Този признак прави възможно да се обхванат условията в културните процеси откъм перспективите на свързване. Естествено, не всички елементи, които се трансферират, се преплитат. Някои трансферирани елементи се срещат във форма на кръстосване и прекръстосване (intercrossing). Под „кръстосване“ и „прекръстосване“ се разбират процеси, тясно базиращи се един на друг, без да се сливат. В този контекст се осмисля концепцията на „histoire croisée“<sup>1</sup>, тъй като наред с трансфера – преплитане във фокуса на внимание, се привличат и феномените на кръстосване и прекръстосване.

Признакът „трансфер“ прави възможно изследването на културните процеси от перспективите на това явление и от неговия отворен и динамичен потенциал. Потенциално всеки културен процес може да се разбира като подходящ за трансфер, отворен и динамичен. Изследването на трансферирането е насочено към това да разглежда центрофугалните процеси от изходната точка навън, както и техният резултат – от перспективата на рецептивната страна, като рецепция и адаптация. Признаците на преплитането създават условия да се анализира това, което се извършва с помощта на трансферирането, както и движенията на трансфера в свързващите системи на културните процеси. При него трансферираните елементи могат да изпълнят определено място и да се стабилизират там. Без преплитането културният процес ще се движи еднотипно само в направление на центрофугалния закон на движение.

Тези комплексни процеси на сплитане, както и на трансфериране, водят до един по-продължителен аспект към преобразуване както на културата на „другостта“, така и на културата на „идентичното“ (собственото). Културата се преобразява в адаптирането към и отграничаването от другите култури. Във всеки случай с аспектите на сплитане и трансфер едва ли е възможно да се открият конкретните причини защо определен елемент се възприема или се сблъсква с противоположен или конфликт, или бива блокиран. Също и защо при определен процес на трансфериране нахлуването и разклоняването се извършват на определено място, а не в друго? За изясняването на подобен въпрос е необходим анализ на вътрешната динамика на социалните полета и на техните функционални механизми. При това пома-

---

<sup>1</sup> „Histoire croisée“ (преплетена история) е подход на Бенедикт Цимерман и Михаел Вернер, възникнал и разработен в Париж под влияние на френските социални науки. Той е насочен към мултиперспективна историография на транснационалната история, критикувайки сравнителни и ориентирани към трансфер подходи. Идеята е не да се заличат насилствените движения и обмени, изопачавайки ги, а да се потърси в тях позитивният обединителен резултат. Основен мотив за подобен подход е ограничаване и преодоляване на национално-историческите пристрастия в полза на съобщностите (бел.ред.).

га слой на културната памет, тъй като той може да обхване дискурсивно/нарративните както и сетивно-символичните форми и структури на различните структурни полета, например в социалното, регионалното, националното и интернационалното поле, и особено при обществени конфликти, компромиси и консенсусни образувания, при съблюдаване на властовите констелации или също положителните или отрицателни собствени и чужди образи на колектива, на образуването на идентичност и т.н. Водещият въпрос би бил: как и в каква форма и начин взаимодействат елементите на културната памет при трансфер и преплитане? Как, в каква форма и по какъв начин взаимодействат елементите на културната памет при трансфер и преплитане? По-детайлно това означава да се изследва какви констелации на културната памет могат да допринесат за успешен културен трансфер и успешно сплитане. Как зависят процесите на селекция, свързване, рецепция и адаптация на трансфера и на предизвиканите от него сплитания? Как могат трансферираните елементи да се уплътнят като структурни белези на културната памет?

Признаците на културната памет се стимулират от трансфера и преплитането, тъй като комплексното общество не е изолирано като автономно, то е предпоставено от изследването на паметта, също мрежовите динамични елементи са тези, които подлежат на постоянно преобразуване и поради това по-трудно образуват трайни структури. Така аспектите на културната памет изискват изработване на нова теоретична концепция, която да е в състояние да организира по специфичен начин мобилните мрежовидно организирани и едновременно с това и установени властови елементи в организационни структури. Аспектите на трансфер и преплитането разглеждат процеси на прекрещаване на граници и могат да бъдат стимул за развитие на подобна теоретична концепция.

Накрая, трябва ясно да се открие, че културният трансфер, преплитането и паметта не могат да се разделят едно от друго. Те се изпълват, образуват и си влияят взаимно. Едното продуцира другото и обратно.

Общо взето трите признака: трансфер, преплитане (както и кръстоване/прекръстоване), памет, обрисуват начина, по който се конституират и променят, както и формиращите се между тях комплексни връзки, взаимозависимостите между конкретни личности, контактни групи, контактни етноси и др. Оттук могат да се опишат и феномените на едновременност в неедновременност, това са едни от най-плодотворните исторически и съвременни феномени на комплексните общества. Много процеси с различна трайност и различен произход съществуват паралелно и въздействат едновременно. Съществуват напрежения и линии на разграничаване между паралелно съществуващите процеси.

## V. Динамика на културните процеси

В основата на този текст стои въпросът как да се открият нови аспекти в описанието на културните процеси, които се извършват транснационално, без да се изпада в методологически национализъм. Като основа на рефлексията за новата проблематика и начини на работа се предпоставят интердисциплинарните дебати на актуално дискутираните концепти за култура на „трансфер“, преплитане и памет. Във връзка с тези концепти, в заключение бих искала да назова три теоретични постановки, които избягват досегашното национално мислено понятие за култура (напр. българска, немска, японска, индонезийска), които обаче в бъдещите изследвания ще имат голямо значение:

Първо, културните процеси не се разкриват в лесно прогнозируеми придвижвания, когато се формират транслокално, трансвремево в мрежовидно организирани транскултурни пространства. По-специално, в последните десетилетия все по-нарастващата социална мобилност ни задължава да насочим вниманието си към динамично отворения потенциал на културните процеси. Поради това културните процеси се разглеждат в тези аспекти, от които те се освобождават: (1) от изключително териториалното определение на пространството; (2) от чисто хронологичното и обективизирано понятие за време; (3) от есенциалистично разбираните представи за хомогенитет на колективното.

Второ, културните процеси се извършват не само обвързани с хомогенни общности като нация, народ и етнос. Вместо това те се диференцират в динамично-комплексно поле, което се формира от постоянно сменящи се референтни системи, етнически, социални, национални, регионални, институционални, медиални, както и от групови, общностни и личностни референтни системи, които не съществуват за себе си, а се разгръщат в постоянно променящи се контури една спрямо друга и внасят в тази констелация динамиката на културните процеси.

Трето, на динамиката на културните процеси като следствие от постоянно променящите се съотношения не е присъщо точно отграничаване. Много повече тя се характеризира посредством деконструиращ се и също едновременно с това конструиращ се потенциал. Деконструиращият потенциал се разкрива във форма на трансгранични процеси (смесване, мрежовидност, напасване), а конструиращите – във форма на образуващи граници процеси (отграничаване, образуване на идентичности). Динамиката на културните процеси води и двете, както културните отграничавания, така и преразчертаването на границите във взаимодействие и взаимно ограничаване. При това се формира колективна идентичност като динамично отворено равнище, което не може да се редуцира в чисто материална основа в субстанциален смисъл, а трябва да се разглежда най-вече в дискуссионен и сетивно-символически смисъл.

## Литература

- Arndt 2011: **Arndt, Agnes**. Der Bedeutungsverlust des Maxismus in transnationaler Perspektive. – In: *Vergleichen, Verfechten, Verwirren? Europäische Geschichtsschreibung zwischen Theorie und Praxis*, ed. Agnes Arndt, Joachim C. Häberlen and Christiane Reinecke. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011, pp. 89-114.
- Assmann 1988: **Assmann, Jan**. Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. – In: *Kultur und Gedächtnis*, ed. Assmann/Hölscher. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, pp. 9-19.
- Conrad and Randeria 2002: **Conrad, Sebastian and Shalini Randeria**. Geteilte Geschichte – Europa in einer postkolonialen Welt. – In: *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, ed. Sebastian Conrad and Shalini Randeria. Frankfurt am Main: Campus, 2002, pp. 9-49.
- Espagne 1987: **Espagne, Michel/Michael Werner**. La construction d'une référence allemande en France 1750-1914. Genèse et histoire culturelle. – *Annales E.S.C.*, 1987, № 42, pp. 969-992.
- Hort 2011: **Hort, Jakob**. Vergleichen, Verflechten, Verwirren. Vom Nutzen und Nachteil der Methodendiskussion in der wissenschaftlichen Praxis: ein Erfahrungsbericht. – In: *Vergleichen, Verfechten, Verwirren? Europäische Geschichtsschreibung zwischen Theorie und Praxis*, ed. Agnes Arndt, Joachim C. Häberlen and Christiane Reinecke. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011, pp. 319-341.
- Jurt 2002: **Jurt, Joseph**. Das wissenschaftliche Paradigma des Kulturtransfers. – In: *Französisch-deutscher Kulturtransfer im Ancien Régime*, ed. Günter Berger/Franziska Sick. Tübingen 2002, pp. 15-38.
- Kim 2014: **Kim, Jin-Ah**. Musik und Kulturtransfer. Ideen zu einem musikwissenschaftlichen Arbeitsgebiet. – In: *Entgrenzte Welt? Musik und Kulturtransfer*, ed. Jin-Ah Kim und Nepomuk Riva. Berlin, 2014, pp. 9-56.
- Kim 2015: **Kim, Jin-Ah**. Cultural Transfer and Transculturality as a Branch of Research for Music Sociology and Anthropology. – *The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2015, № 46 (1), pp. 43-53.
- Kim 2015a: **Kim, Jin-Ah**. 'European music' outside Europe? Reflections on theoretical concepts and methodology of musical entanglement and intercrossing using the example of Korea's modern history. – In: *Towards a Global History of Music*, ed. Reinhard Strohm, Druck in Vorbereitung, 2015.
- Mintz 1986: **Mintz, Sidney Wilfred**. Sweetness and power: the place of sugar in modern history. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.
- Radonić 2016: **Radonić, Ljiljana/Heidemarie Uhl**. Zwischen Pathosformel und neue Erinnerungskonkurrenzen. Das Gedächtnis-Paradigma zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Zur Einleitung. – In: *Gedächtnis im 21. Jahrhundert. Zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs*, ed. Ljiljana Radonić/Heidemarie Uhl. Bielefeld: transcript, 2016, pp. 7-25.
- Randeria 2002: **Randeria, Shalini**. Entangled Histories of Uneven Modernities: Civil Society, Caste Solidarities and Legal Pluralism in Post-Colonial India. – In: *Unraveling Ties. From Social Cohesion to New Practices of Connectedness*, ed. Yehuda Elkana et al. Frankfurt am Main: Campus, 2002, pp. 284-311.
- Werner and Zimmermann 2004: Werner, Michael and Bénédicte Zimmermann**. Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité. – In: *De la comparaison à l'histoire croisée* (Le Genre humain 42), ed. Michael Werner and Bénédicte Zimmermann. Paris: Seuil, 2004, pp. 15-49.
- Werner and Zimmermann 2006: **Werner, Michael and Bénédicte Zimmermann**. Beyond Comparison. Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity. – *History and Theory*, 2006, № 45, pp. 30-50.

# КУЛТУРНАТА ИНТЕГРАЦИЯ И ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ

Христина Амбарева

**Резюме.** В тази статия представям тезата, че през последните няколко години понятието за „европейска идентичност“, доскоро много неясно и смътно, е придобило яснота и сила. Освен икономическа и политическа общност, Европейският съюз е също и авангарден културен проект. Европейската идентичност определям като произтичаща от подкрепата за неговите фундаментални ценности. Като такива ценности в ЕС дискутирам правовата държава и секуларния принцип, социалната държава и солидарността, толерантността и равенството между половете. Те сега са предизвикани от проекта на политическия ислям за Ислямски халифат. Именно в сравнение с него европейската идентичност добива и повече определеност.

**Ключови думи:** културна интеграция, ценности, европейска идентичност, политически ислям.

**Abstract.** In this article, I argue that in the last several years the previously vague concept of European identity has gained intensity and clarity. The European Union is not only an economic and political community but also an advanced cultural project. European identity is defined here by the support to the fundamental values of the European project. As fundamental values of the EU, I discuss the rule of law and secularism, social state and solidarity principle, tolerance, and gender equality. They now face the challenge of the political Islam's project of reviving the Islamic Caliphate. Namely, in comparison with it, European identity gets more definiteness.

**Keywords:** cultural integration, values, European identity, political Islam.

Ще оцелее ли Европейският съюз е сред големите въпроси в международната политика днес.

До първото десетилетие на XXI век противоречията, които доминираха в политиката в Европа, бяха големите икономически разлики между източноевропейските и западноевропейските държави, проблеми на общия пазар и миграцията на работна ръка. Това поддържаше *икономическия фокус* в идеята за европейска интеграция. Проблемната културна интеграция, обаче, на второто и третото поколение имигранти от предимно близоиз-

точни държави в страни от Европейския съюз, все повече се открояваше като заплаха за социалния мир и политическата стабилност на Общността. През последните години фокусът на вниманието се премести от икономическите към културните противоречия<sup>1</sup>, тоест от проблеми на отношенията между пазарите към проблеми на ценностите и убежденията на разнородното население в рамките на Съюза.

Промяната на фокуса имаше за катализатор няколко фактора. Първо, бежанската вълна от Близкия изток и Северна Африка към европейските страни достигна пик през 2015 – 2016 г., което създаде повод за напрежение между християни и мюсюлмани на религиозна основа. Второ, паралелно със събитията в Сирия, Европа се оформи като арена на терористична религиозна война, в която културните различия се показаха също толкова конфликтогенни, колкото и сблъсъкът на териториални интереси. На трето място, мултикултуралният модел на интеграцията в Европа доведе до крайно нежелани резултати като обособяване на анклавни религиозно-етническа основа, силна свързаност със страната по произход, за сметка на лоялността към съюза<sup>2</sup>, и това, което стана проблем при много мюсюлмани имигранти – неприспособяване към авангардните ценности и практики в начина на живот на европейските страни.

Въпросните фактори извадиха водещи европейски държави от унеса на модерното гражданство и изведнъж издигнаха пред проекта за Единна Европа консервативен, антагонистичен, радикално-ислямистки политически проект. В началото на XXI век, когато религията е повече историческа и културна забележителност в християнска Европа, отколкото активен начин на живот, старият континент се оказа инкубатор на агресивен политически ислям.

В една статия от 2002 г. се казва: „Европейската идентичност е абстракция и фикция без същностни измерения“<sup>3</sup>. Твърдението отразява идея за Европейския съюз като сбор от култури, които нямат по същество обща основа, черта или идея, но политически и затова фиктивно се събират под „шапката“ за „европейска идентичност“.

Може би, ако се вглеждаме в националните особености на държавите членки на Съюза или очакваме европейската идентичност да е спойка, която органично неутрализира противоречията между тях, няма да имаме друг избор, освен да приемем, че европейската идентичност е политически конструктор без единна същност. Днес обаче, след атентатите в Европа от името

---

<sup>1</sup> **Joppke, Cristian.** The Role of the State in Cultural Integration: Trends, Challenges and Ways Ahead. Berlin: Migration Policy Institute, 2012.

<sup>2</sup> **McKenzi, Cameron.** The Menace of Multiculturalism, 1997. Свалено на 15 октомври 2016 г. от: <http://www.gwb.com.au/gwb/news/pc/multi3.htm>.

<sup>3</sup> **Strath, Bo.** A European Identity. To the Historical Limits of a Concept. – *European Journal of Social Theory*, 2002 Nov., № 5 (4), pp. 387-401.

на Ислямска държава, след като Папата говори за начало на Трета световна война, витае идеята за „сблъсък на цивилизациите“, а европейските държави са настръхнали срещу притока на имигранти и бежанци от мюсюлмански държави, европейската идентичност не изглежда толкова абстрактна. Държавите строят граници и създават прегради, за да спрат това, което приемат като заплаха за своята сигурност и идентичност – притока на имигранти, които потенциално ще променят етническата и културната карта.

Замисляли ли сме се някога, че, от една страна, част от идентичността на Обединена Европа се състои в идеята за **мирна и стабилна** европейска общност? Мирът в ЕС, продължил почти седем десетилетия, е черта, която поколенията от следвоенния период приемат за даденост. Но неговото разрушаване е първостепенна цел на радикалните ислямисти и те го атакуваха, именно превъзнасяйки своята „мюсюлманска идентичност“. Атаката срещу мира целеше и постигна много повече смут и по-силен обществен отзвук от честите бомбени атаки в други държави, за които европейските медии бяха критикувани, че не отразяват. Терористичните атаки в Мадрид (2004), Лондон (2005), Бургас (2012) и особено в Париж (2015) и Брюксел (2016) поставят големия въпрос дали Европа е все още същата.

От друга страна, важен елемент в идентичността на Европа винаги е било **високото социално-икономическо развитие**. Дори като икономически силни да се възприемат преди всичко част от северните и западните европейски държави, в представите на много неевропейци да си „европеец“ означава да принадлежиш на икономически развитата част от света. Даже бедните и прословуто „нешастни“ източноевропейски държави<sup>4</sup> като България имат стандарт на живот, който е немислим за огромна част от населението на Земята. И вълната от неквалифицирани имигранти, която заля Западна и Северна Европа, притесни европейците, защото създаде проблеми в икономическата и социалната идея за Европейския съюз. Как икономиката на знанието и иновациите, която Европа има амбициите да гради, за да се съревновава на световния пазар, ще усвои излишъка от неквалифицирана работна ръка с образование под средното? Колко дълго европейците ще толерират щедрата социална политика на държавата си за поддържането на предимно неработещи мигранти, които не споделят техните ценности и ред? Как е възможна мултикултурална и толерантна Европа, ако новите ислямски общности, подобно на старите, имат всички шансове да се превърнат в анклавни и радикализирани гета?

От трета страна, важни за европейската идентичност са **европейските ценности**. С оглед на ценностите проектът за Европейския съюз и радикалният проект на политическия ислям са несъвместими. Проектът на ислямистите е агресивно-консервативен и основан на безусловно домини-

---

<sup>4</sup> World Happiness Report, 2016. Свалено от: [http://worldhappiness.report/wp-content/uploads/sites/2/2016/03/HR-V1\\_web.pdf](http://worldhappiness.report/wp-content/uploads/sites/2/2016/03/HR-V1_web.pdf) на 27.12.2016 г.

раци традиционни ценности. Европейският съюз, освен всичко друго, е авангарден културен проект, който приоритизира ценности като лична свобода и толерантност към различията.

Благоприятните икономически обстоятелства, при които започва изграждането на Обединена Европа след 50-те години, създават явление, което Роналд Инглехарт през 1990 г. означава с понятието „културен преход“ („cultural shift“). С него той назовава откритието си, че наред с икономическото развитие и политическата стабилност се променят и ценностите на европейските общества. Ако първоначално имат приоритет „ценностите на оцеляването“ като развитие на икономиката и реда в държавата, то превръщането им в даденост приоритизира „ценностите на себеизразяването“. Последните отразяват нуждата от творчество, принадлежност и свобода. Тези ценности той свързва с вълната на контракултурата, която залива Европа в края на 60-те години, поставя началото на редица граждански движения за правата на жените, чернокожите и др. и налага големи промени в стила на живот на младите хора, в икономиката, политиката и технологиите. Емпиричните изследвания на Инглехарт улавят и описват статистически промяната от „ценности на оцеляването“ към „ценности на себеизразяването“ в развитите европейски общества и изчисляват „постматериалния индекс“ (ПМ индекс) на всяка държава. При създаването на Европейската Общност в нея влизат страни, които имат относително висок и най-висок ПМ индекс. Днес, от карикатурите на „Шарли Ебдо“ до гей браковете в Холандия, културата в Европа поставя на първо място свободата на творчеството, личния избор и себеизразяването. В България понякога се говори с голяма ирония и дори сарказъм срещу „европейските ценности“. На ЕС се гледа като на бюрократична институция, която диктува вътрешната политика на страната, без в него да се разпознава този културен и ценностен проект, който е базиран на хуманна и ориентирана към максимална индивидуална свобода визия за развитието на обществото.

В Договора за ЕС, който подписва България, чл. 2, се казва:

„Съюзът се основава на ценностите на зачитане на човешкото достойнство, на свободата, демокрацията, равенството, правовата държава, както и на зачитането на правата на човека, включително правата на лицата, които принадлежат към малцинства. Тези ценности са общи за държавите членки в общество, чиито характеристики са плурализмът, недискриминацията, толерантността, справедливостта, солидарността и равенството между жените и мъжете“<sup>5</sup>.

Измежду изброените ценности няколко са особено важни като носители на европейската културна идентичност и на хуманната визия за европейския проект.

---

<sup>5</sup> Консолидиран текст на Договора за Европейския съюз, 2007. Свалено на 25 май 2016 г. от: [http://europa.eu/pol/pdf/consolidated-treaties\\_bg.pdf](http://europa.eu/pol/pdf/consolidated-treaties_bg.pdf), с. 17.

**Правовата държава** е свързана не само с разделението на трите власти – законодателна, съдебна и изпълнителна, но и с отделянето на политическата власт от религията. Държавният глава не е религиозен водач, а редът в държавата се гарантира от граждански закони, които са различни от религиозния морал. В противоположния проект на политическия ислям – Ислямския халифат, политическата власт е неотделима от религиозната и държавата има силен контрол върху личния живот на човека. Държавата може да използва механизмите си за легитимно насилие, за да наказва свободния избор. Проблемът от сливането на религиозната и политическата власт има сериозни последствия за правата на човека. Правата на човека в исляма са различни от правата на човека според Декларацията на ООН от 1948 г. Правата на човека в исляма се регламентират в Декларацията от Кайро от 1990 г., която е подписана като „реплика“ на Декларацията на ООН от 45 ислямски държави в света, и според нея във всеки случай на противоречие между Шериата и казаното в Декларацията за достойнството и правата на човека (жените, например) приоритет има Шериатът.

Моделът на правовата държава е ценност, зад която всяка европейска държава стои. В този смисъл и секуларният принцип е неотделим от европейската идентичност, която ЕС изгражда.

Втора важна ценност в европейския проект, която е определяща за европейската идентичност, е **солидарността** в смисъла на **социална грижа и социална държава**. Старите държави членки на ЕС са богати и развити държави, с добре функционираща социално-осигурителна система. Новите държави членки, макар че не са толкова добре развити икономически, принадлежат на бившия социалистически лагер, където социалното осигуряване – от раждането до пенсионирането, също беше задължение на държавата. Така страните в ЕС имат дълги традиции в изграждането на социална политика. Особено показателен в това отношение е Нордическият модел. Например Финландия е една от най-успешните държави, която успява да минимизира социалното неравенство. Там разликата между доходите на 10% най-богати и 10% най-бедни е 5,4 през 2014 г.<sup>6</sup>

Макар че система на социална грижа има и в неевропейските държави, социалната държава в Европа е най-щедра и предоставя най-много реална грижа за бежанците през 2015 – 2016 г. в сравнение с другите силни икономики като Китай, Япония, Бразилия или водача в неолибералната политика – САЩ. Азиатските държави категорично отказват да приемат бежанци, докато Бразилия и САЩ очакват бежанците сами да се грижат за себе си (там те получават малко парична помощ). Арабските държави също могат да се сравняват с Европа по наличието на социална грижа и солидар-

---

<sup>6</sup> Helsinki Times (28 май 2014). Finland has lowest income inequality in EU. Свалено на 10 октомври 2016 г. от: <http://www.helsinkitimes.fi/finland/finland-news/domestic/10727-finland-has-lowest-income-inequality-in-eu.html>.

ност към бежанците, които наричат „арабски братя и сестри в беда“ (“Arab brothers and sisters in distress”)<sup>7, 8</sup>, но те си остават изключително нетолерантни към различната религия. Включително ИДИЛ провежда социална политика, но не може да се каже, че те проявяват толерантност или градят рационална, правова държава.

Трета отличителна страна на европейския културен проект, която оформя и европейската идентичност, е **толерантността**. Толерантност към етническите малцинства, към различната религия, към различната сексуална ориентация, към различния светоглед и др. Години наред водещ принцип на толерантността в Европа е мултикултурализмът, който се опитва да примири различията с идеята за взаимно обогатяване. За съжаление, както се оказа, ценностите и културните реалности в европейското общество си противоречат и именно това взривява стабилността отвътре. Дали е възможно мирното съвместно съществуване и взаимното обогатяване на различни култури? Да, и все пак зависи от културите.

Според Кристиян Йопке<sup>9</sup> ЕС прилича на САЩ в етническо и културно отношение, но САЩ трябва да се справи с по-лек проблем на културната интеграция – с незаконната имиграция на испано-езично население, което изповядва християнска религия. Различният език, за разлика от религията, не изисква да се изостави майчиния език. Тоест той може да се добави към майчиния език. Поради тази причина второто и третото поколение имигранти в САЩ показват признаци на асимилация – те говорят отличен английски и лош испански<sup>10</sup>.

В Европа обаче пристигат много имигранти от мюсюлмански държави. Културната интеграция на мюсюлманите чрез асимилация се оказва твърде бавна или невъзможна, защото религиозната идентичност не се променя с поколенията, независимо колко добре потомствените имигранти говорят езика на приемащата страна. Религията като фактор, който определя идентичността, не може да се добавя като езика, тя е изключваща и, особено в случая с исляма, не допуска едновременното изповядване на друга религия, нито изоставяне на собствената. В християнска Европа, където религиозността е по-слаба, склонността към еkleктика е голяма и религиозната толерантност не е проблем. За европейца атеист, „спиритуалист“,

---

<sup>7</sup> Worldpost (Sep 23, 2016). Western Media’s Miscount of Saudi Arabia’s Syrian Refugees. Свалено на 20 октомври 2016 г. от: [http://www.huffingtonpost.com/anhvinh-doanvo/europes-crisis-refugees\\_b\\_8175924.html](http://www.huffingtonpost.com/anhvinh-doanvo/europes-crisis-refugees_b_8175924.html).

<sup>8</sup> Open source investigations. Gulf States Response to Syrian Refugee Crisis – A Myth Debunked. Свалено на 24 октомври 2016 г. от: <http://www.opensourceinvestigations.com/syria/gulf-states-response-to-syrian-refugee-crisis-a-myth-debunked/>.

<sup>9</sup> **Joppke, Cristian**. The Role of the State in Cultural Integration: Trends, Challenges and Ways Ahead. Berlin: Migration Policy Institute, 2012.

<sup>10</sup> **Joppke, Cristian**. The Role of the State in Cultural Integration: Trends, Challenges and Ways Ahead. Berlin: Migration Policy Institute, 2012.

християнин и пр. религията е част от сферата на личното. За политическия ислям обаче толерантността към религията, мнението и пр. е проблем, защото на практика не се допуска свободен, личен избор на религия и начин на живот. Това очертава ясно антагонизма по линия на *личната свобода* и *морала* между либералния, европейския културен проект, израснал върху ценностите на Реформацията и Просвещението, и ултраконсервативния проект за Ислямски халифат, който е възкресен от ислямистите и се вдъхновява от идеи и методи на древното номадско минало.

На четвърто място, отличителна черта на европейската култура е принципът на **равенство между мъжете и жените**. Той е ключов за разграничаването с ислямската култура, но е предизвикателство и за много неислямски общества. Сред причините кандидатурата на Х. Клинтън да не бъде подкрепена от американското общество на президентските избори през ноември 2016 г. са не само хакерските атаки, но и „стъклената завеса“, която не е позволила на нито една жена досега да заема президентския пост в САЩ. По този начин една от най-развитите западни демокрации показва, че е подвластна на двойния стандарт: ако Х. Клинтън беше казала това, което Д. Тръмп каза в предизборната си кампания и успя да спечели изборите, за нея би означавало политическо самоубийство. Системата, разбира се, не е съвършена, но политиката в Европа познава своите силни лидери като английския премиер М. Тачър и германския канцлер А. Меркел. Страните имат изградени практики да поддържат майките в отглеждането на децата им и по време на кариерното им развитие.

В свое изследване Инглехарт и Норис пишат, че западноевропейските и ислямските държави не се различават толкова значително в идеите си относно демократичното управление, но имат дълбоки различия в начина, по който разбират правата на половете. И основните конфликтни точки между тези култури са намират именно там – в разбирането за правата на половете и по отношение на развода, аборта и хомосексуалността<sup>11</sup>.

Отличителните черти на европейската идентичност са „отличителни“ не в смисъл, че поединично не са присъщи на много други държави. Тяхното повече или по-малко успешно съчетаване в единен политически и културен проект е стъпката, с която страните от Европейския съюз успяват да стигнат по-далеч от другите развити икономики. Изброените дотук „европейски ценности“ – секуларна и правова държава, солидарност и социална грижа, толерантност и свобода, равенство между мъжете и жените – отразяват постижения на Европа в исторически, политически и културен план. Те също разкриват образа на една общност, в която са живи идеалите на хуманизма от Ренесанса до философията на XX век – за достойнството на човека и за правото му да прави сам себе си (от „Реч за достойнството на човека“ на Пико дела Мирандола до „Екзистенциализмът е хуманизъм“ на Сартр).

---

<sup>11</sup> Norris, P. and Inglehart, R. Islam and the West: Testing the Clash of Civilizations thesis. Faculty Research Working Papers Series. Harvard University, 2002.

Европейската идентичност е политически конструкт, който обаче има културно-ценностна основа. За убежденията и ценностите няма значение какъв е човекът по произход, раса или националност, нито дали е мюсюлманин, християнин или будист по рождение. Ако той споделя фундаменталните ценности, които проповядват европейската култура, и може да живее комфортно с тях, поне на теория може да бъде културно интегриран в европейската общност. Затова е неприемливо да се наричат „европейци“ хората, които днес се присъединяват към каузата на Ислямска държава. Те не са европейци от гледна точка на фундаменталните ценности на Общността.

Това е убеждение, на което се основава развитието на принципа на мултикултурализма през последното десетилетие. Първи стъпки към „редакция“ на мултикултурализма има още в края на 90-те години в Холандия. Тя въвежда т.нар. „гражданска интеграция“, за да се справи със сегрегацията на имигрантите и тяхното отпадане от образованието и пазара на труда<sup>12</sup>. Холандия изисква от имигрантите владеене на холандски език, познаване на ценностите и нормите на холандското общество още преди пристигането в държавата. Подобен модел възприемат Германия, Великобритания, Австрия и други европейски държави. В Германия се изисква владеене на езика и познаване на историята на страната, във Франция се очаква отношение и ценности, които отговарят на ценностите на Френската Република.

Интеграционната политика на европейските държави съвсем правилно се обвързва с разбирането, че европейската идентичност е съвкупност от ценности и начин на мислене. Проблемът е, че веднъж формирани, ценностите трудно се променят. Това обяснява трудностите и неуспехите на културната интеграция в Европа.

Ще оцелее ли Европейският съюз?

Може да оцелее, ако политическият ислям не се развива и културните противоречия в Европа чудодейно утихнат.

Ако това не стане, напрежението ще се задълбочава и национализмът в европейските държави ще се засилва. В тази ситуация са необходими такива решения, които да защитят основните принципи и достижения на европейската политика. Важни са принципите на секуларното управление и правовата държава и, разбира се, защитата на равните човешки права според Декларацията на ООН, а не според Декларацията от Кайро. Ако се загубят базисните принципи, които все още определят визията за Европа и нейното бъдеще в ценностно и културно отношение, Европейският съюз ще остане в историята. Промяната в основните ценности би подменила не просто идентичността на Европа, но наред с демографските промени би затворила важна страница в историята на западноевропейската цивилизация.

---

<sup>12</sup> **Joppke, Cristian.** The Role of the State in Cultural Integration: Trends, Challenges and Ways Ahead. Berlin: Migration Policy Institute, 2012, p. 2.

# ПОСТМОДЕРНОСТТА НА ДЖОН КЕЙДЖ. ЕКСПЕРИМЕНТИРАЩИЯТ АРТИСТ ПРЕЗ ВЪЗГЛЕДИТЕ НА ЖАН-ФРАНСОА ЛИОТАР

Херман Данузер

**Резюме.** За пореден път в пространството на немското музикознание Херман Данузер повдига дискусиата за авангардната идея и постмодерността, за противопоставянето на модерност/постмодерност, на постмодерността срещу постмодерността, за традиционалистичната срещу авангардната позиция за постмодерността. Според него не се касае за диференциране на нюансите, а за нещо много повече – за категорични противоположности. Данузер разглежда цитатно-колажния език и експерименталната композиция на Кейдж като водеща в рамката на постмодерната философска рефлексия на Лиотар.

**Ключови думи:** авангард, модернизъм, постмодернизъм, Джон Кейдж, Жан-Франсоа Лиотар, Волфганг Велш, експериментално изкуство.

**Abstract.** Hermann Danuser, once again, in the space of German musicology, puts forward the discussion of the avant-garde idea and postmodernism, of the opposition of modernity/postmodernism, of postmodernism against the postmodernism, of traditionalism against the avant-garde position of postmodernity. According to him, it is not about the differentiation of nuances, but about much more – this is about definite opposites. Danuser examines the quote collage language and Cage's experimental composition as a leader in the framework of Liotard's postmodern philosophical reflection.

**Keywords:** avant-garde, modernism, postmodernism, John Cage, Jean-François Lyotard, Wolfgang Welsh, experimental art.

*Една творба е само модерна, когато преди това е била постмодерна.*

Жан-Франсоа Лиотар

*Това, което идва след постмодернизма – и отдавна е отново налице – е модерността.*

Одо Маркуард

Дискусиата за постмодернизма се е появила, за да намери ясен отговор на този белег на съвременната епоха, валиден и за музиката, за който белег

Юрген Хабермас създава съответстващото определение: „нова непредвидимост“ (непрозрачност)<sup>1</sup>.

Същевременно самата дискусия също придобива постмодерни черти, затова тя придобива съответно белези на непредвидимост, създавайки игра на нова непредвидимост. След организирания от Вилфрид Грун цикъл от лекции за Консерваторията във Фрайбург през академичната 1988/1989 г. и създадения от Зигфрид Маузер през 1990 г. колоквиум в Баварската академия на изящните изкуства в Мюнхен, чиито доклади са предоставени<sup>2</sup>, инициираният от Ото Колерич музикален протокол<sup>3</sup> в Грац е третата музиколожка и критическа основа за диалог, която се разгръща в немскоезиковото пространство и се нуждае от разяснение.

### Антиномия на модерност и постмодерност

Трудността в разбирането на перспективите на музикалната постмодерност е резултат от обстоятелството, че употребата на понятието се очертава като необвързваща, при което музикалнокритическата дискусия се води така, като че ли не съществуват теории на постмодерното в извънмузикален дискурс. Позоваването на тях е задължително, защото музикалнокритическата дискусия на понятието не е първична, а представлява част от дискусия в рамките на широк философско-естетически дискурс, за което сигнализира нейната по-късна поява. Някои особено плодотворни признаци се опитах да разработя в моя реферат от Дармщат<sup>4</sup>.

Целта е да се изтъкне непримиримостта на определени постмодерни теории, факт, който в голяма степен обременява дискусията. Защото не става дума само за противопоставянето на модерност/постмодерност, както посочва заглавието на книгата на Дитмар Кампер и Албрехт Велмер,

---

<sup>1</sup> **Habermas, Jürgen.** Die neue Unübersichtlichkeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985 (= Kleine Politische Schriften V).

<sup>2</sup> Das Projekt Moderne und die Postmoderne, hrsg. von Wilfried Gruhn. Regensburg: Bosse, 1989 (= Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Musikhochschule Freiburg 2); Moderne versus Postmoderne. Zur ästhetischen Theorie und Praxis in den Künsten. Symposium im Rahmen der 2. Münchner Biennale (7.–9. Mai 1990). – In: *Jahrbuch 4 der Bayerischen Akademie der Schönen Künste*. Red.: Oswald Georg Bauer und Sylvia Riedmaier, Schafflach: Oreos, 1990, S. 241ff.

<sup>3</sup> Сцена за иновативни музикални проекти в Грац (бел.сът.); <http://musikprotokoll.orf.at>

<sup>4</sup> **Danuser, Hermann.** Postmodernes Musikdenken – Lösung oder Flucht? – In: *Neue Musik im politischen Wandel*, hrsg. von dems. Mainz: Schott, 1991 (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 32), S. 56-66.

както и Мюнхенският колоквиум<sup>5</sup> – и то по един половинчат и изискващ интерпретиране начин. Вече става дума за постмодерността/срещу постмодерността, за традиционалистичната срещу авангардната позиция за постмодерността. При тези различия не се касае за диференциране на нюансите, а за нещо много повече – за дълбоко навлизащи пукнатини на противопоставяне, дори за категорични противоположности. В погледа на философите, които се свързват с концептите на модерността, като Юрген Хабермас, Албрехт Велмер и Одо Маркуард<sup>6</sup>, модерността и постмодерността са представени като противоположности, в които постмодерността представлява ако не просто недоразумение, то историческо, традиционалистично или реакционно противопоставяне спрямо емфатично афирмираната модерност. Във възгледа на други философи като Жан-Франсоа Лиотар и Волфганг Велш, например<sup>7</sup>, постмодерността е определена не като противоположност на модерността, а като нейна актуална наследничка, като „модерност на настоящето“ (Велш), и по този начин е оценена позитивно, като досегашната модерност се разглежда като антикварна и преувеличена.

В музикалната дискуссия досега натежава традиционалистичното, а с това и негативно схващане за постмодерността, което едва ли изненадва по отношение на определени специфични процеси в съвременната музика. Тъй като феномени като нова чувствителност или нова субективност, или нова музикална изразителност, или нова простота, изследвана например от години в Грац, се разглеждат от позицията на противопоставяне към отминаващата авангардна музика, като с това се търси разгръщане на комплексно разбиране на съотношението модерно – постмодерно. Свидетелство за това предлага Барбара Цубер, която пише в епилога на своята ценна статия *Освобождаване. Джон Кейдж, Евроопери 1 и 2* относно названията „експеримент и постмодерност“ следното:

„И накрая: „Еврооперите 1 и 2“ на Джон Кейдж не са постмодерни опери. Това трябва да бъде казано с цялата му яснота. Мнозина са на мнени-

---

<sup>5</sup> **Wellmer, Albrecht.** Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985; Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne, hrsg. von Dieter Kamper und Willem van Reijen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987.

<sup>6</sup> **Habermas, Jürgen.** Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985; **Wellmer, A.** Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne (s. Anm. 4); **Marquard, Odo.** Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen. Paderborn: Schöningh, 1989.

<sup>7</sup> Публикациите на Лиотар ще се разгледат тук по-подробно. Тук се позовавам и на книгите на **Волфганг Велш**: Нашият постмодерен модернизъм (Weinheim: VCH, 1987); Естетическото мислене (Stuttgart: Reclam, 1990); като съставител: Пътища след модернизма. Ключови текстове на дискуссията за постмодернизма (Weinheim: VCH, 1988); (заедно с Кристине Прис): Естетика в спорове. Инвенции към творбите на Жан-Франсоа Лиотар (Weinheim: VCH, 1991).

ние, че тези два опуса представляват върха на постмодерното рециклиране и не възприемат естетическата пропаст между експерименталната и постмодерната музика, към което трябва да се прибави кратък екскурс. [И по-нататък:] Парадоксално е, че постмодерното фрагментиране на традицията служи като ответна реакция срещу експерименталния авангард, но чиито подходи и експериментално освобождение биват напълно префункционационирани като легитимация на тезата: след като всичко е възможно, то е възможно и еklektичното възстановяване (реституиране) на традицията<sup>8</sup>.

Струва ми се, че това е напълно разбираема, произтичаща от преобладаващата в Германия употреба на понятието „постмодерност“, която да го освети „по същество“. Тъй като тук става дума за „постмодерността“ в единствено число, основните позиции малко избледняват, не е възможно да се избегне едно малко (тенденциозно) съкращаване. Тъкмо поради това Лиотар, един от основните теоретици на постмодерността, винаги оперира с концепцията за един експериментален авангард и при това прокламира Джон Кейдж като част от постмодерността.

Целта на следващите изводи за американския композитор е да го наблюдаваме в светлината на философията на постмодерното на Лиотар и така да се разгърнат на немска почва по-широко и по-привлекателно перспективите на идеята за музикалната постмодерност, тъй като, както и преди, това понятие – както терминологично, така и темпорално, е разбирано като отрицателно понятие и противоположност на модерността.

## Музиката като експериментално изкуство

Жан-Франсоа Лиотар, роден през 1924 г. във Версай, редовен професор<sup>9</sup> по философия в Парижкия университет „Сен Дени“, също и гостуващ професор в Калифорнийския университет „Ървайн“, познат в Германия след издаването на неговите преведени творби от 1984 г., е световноизвестен със своите доклади върху постмодерното.

Излязлата през 1979 г. книга *Постмодерната ситуация* е по-скоро много голям доклад, написан по поръчка, чиято теорема Лиотар по-късно доразвива и прецизира, което важи и за неговото основно философско съчинение *Спорът* (1987)<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> **Zuber, Barbara.** Entrümpelung. John Cages Europeras 1 & 2. – In: *Musik-Konzepte. Sonderband John Cage II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München: Edition Text + Kritik, 1990, S. 100ff. [цитатът е на с. 111].

<sup>9</sup> В текста е употребена думата „ординарияс“, т.е. професор (остар.).

<sup>10</sup> **Lyotard, Jean-François.** Le Différend. Paris: Les éditions de minuit, 1983; deutsch: Der Widerstreit, übers. von Joseph Vogl, mit einer Bibliographie zum Gesamtwerk Lyotards von Reinhold Clausjürgens. München: Fink, 1987, 1989 (= Supplemente 6).

Поредица от по-малки съчинения на Лиотар, които се считат за особено важни в областта на музиката, излизат в издателство „Merve-Verlag Berlin“ и сред тях са: *Интензивности* (1978), *Есета към една афирмативна естетика* (1982), *Философия на живописца в епохата на експериментиране* (1986)<sup>11</sup>. Към тях се причислява и създаденият през 1986 г. доклад *Покорният*, намиращ се в сборния том *Нечовешкото* (1989)<sup>12</sup>.

Би трябвало да се разбира от само себе си, че философско-естетическият достъп на Лиотар до Кейдж не е в тесния смисъл на думата музиколовски.

Философското му познание, що се отнася до Кейдж, е насочено много повече в две посоки: от една страна, директно, т.е. референциално, доколкото се базира върху „обект“ на мисленето, а от друга страна – индиректно, т.е. самореференциално, доколкото самото развитие на собственото мислене стои във фокус<sup>13</sup>, развитие, при което прибавящите се „обекти“ са средства на философските понятия вместо обратното – философското понятие да е средство на познаване на обекта. Оттук понятието за експериментално изкуство, което Лиотар споделя със своя приятел, парижкия философ Даниел Шарл, и свързва основно с Кейдж<sup>14</sup>, придобива своеобразно значение:

---

<sup>11</sup> Заглавията на книги от Жан Франсоа Лиотар могат да бъдат цитирани накратко, както следва: *Intensitäten*. Berlin: Merve, 1978; *Affirmative Ästhetik*. Berlin: Merve, 1982; *Philosophie und Malerei*. Berlin: Merve, 1986.

<sup>12</sup> **Lyotard, Jean-François**. *Der Gehorsam*. – In: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, hrsg. von Peter Engelmann, aus dem Französischen von Christine Pries. Wien: Passagen, 1989, S. 279ff.

<sup>13</sup> При цитираните в *Интензивности* от Лиотар творби на Кейдж се вижда, че познаването му на американските композитори е свързано с философския кръг около Даниел Шарл и неговите две книги: *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles / John Cage*. Paris: Belfond, 1977; deutsch: *Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles*. Berlin: Merve, 1984, und *Gloses sur John Cage*. Paris: Union générale d'éditions, 1978, deutsch: *John Cage oder Die Musik ist los*. Berlin: Merve, 1979, както и с първата книга на Ричард Костеланец за Кейдж (*John Cage*. New York: Da Capo Press, 1970; deutsch: *John Cage im Gespräch*. Köln: DuMont, 1973). Откроява се фактът, че в този контекст Лиотар се позовава и на собствените коментари на Кейдж за неговата „експериментална музика“, които са публикувани в сборника: *Silence*. Middletown, Ct., 1961 (вж. **Danuser, Hermann**. *Rationalität und Zufall – John Cage und die experimentelle Musik in Europa*. – In: *Ästhetik im Widerstreit* (s. Anm. 6), S. 91-105). Може също да се имат предвид и собствените размишления на Кейдж върху възгледите и партитурите, както и слушането на музиката му; например Лиотар присъства на премиерата на „Mureau“ на Кейдж и Дейвид Тюдор през юни 1972 г. във Фойе, произведение, представяно дотогава в новия театър на Базел (срв. **Lyotard Jean-François**. *Intensitäten* (s. Anm. 9), S. 31).

<sup>14</sup> Срв. Интервю с Роджър Рейнолдс [1961], цит. по **Kostelanetz, Richard**. *John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*. Köln: DuMont, 1989, S. 162.

докато при Джон Кейдж по същество се очертава „акция, чиито край не може да се предвиди“<sup>15</sup>, два основополагащи текста на Кейдж върху *Експерименталната музика* възникват в средата на 50-те години, които през 1972 г. Лиотар въвежда в теорията си за либидо-диспозицията, с позоваване на Фридрих Ницше<sup>16</sup>. Това позоваване върху Кейдж естествено не е еднозначно. Първоначално Лиотар развива описаната от Ницше в *Човешко, твърде човешко* „комбинация от европейско-американско безпокойство със стократно унаследената азиатска умиротвореност“, която се схваща в Америка буквално и Кейдж я символизира<sup>17</sup>.

В следващия откъс той очертава паралели със зрелия Ницше (от *Човешко, твърде човешко*) и Шьонберг, от една страна, и Кейдж и Кагел, от друга. „Късният Ницше се нуждае от друга музика: вече не тази на Шьонберг/Адорно, а тази на Кейдж или на Кагел. Вече не го интересува критичния характер на формата, а интензивния момент на тона“<sup>18</sup>. Шьонберг/Адорно изразяват критиката, а Кейдж – обратно – афирмацията, съгласието<sup>19</sup>. „Кейдж се явява като мотор на един процес, в чиито ход текстът, записването на музиката, първичната ѝ база във „фигурна“ нотация е разтворена, тъй като тя потиска тона в „нотата“ и задвижва един разкрепостен естетически опит на звука“. В перспективата на Лиотар разграждането на противоположността между „тишина и тон“ има особена важност, при което това разграждане (той говори за „разкъсване“<sup>20</sup>) е било осъществено, защото „тишината също е вид звучене“. С пълно право той разпознава преобразуващото обновяване в естетиката на утвърдените досега отношения композитор – интерпретатор – слушател.

Лиотар изтъква в тази връзка факта, че при Кейдж „техниката“ изглежда се деинструментализира. Вече не техниката, инструментариумът е средството, на основата на което се реализират определени интенции на връзката субект/обект. Тук се касае за „таоистично“ оставяне на техниката да се случи, оставяне да се произведе: „Техниката вече не е оръжие или резултат на връзката субект/обект, а средство да се продуцира енергетична подреденост на включвания, които примерно са в състояние да продуцират тонове, които досега не са създавани, един звуков междинен свят. Акциите на Кейдж имат отворен експериментален характер“<sup>21</sup>.

---

<sup>15</sup> Докладът на Лиотар в колоквиум на тема „Nietzsche aujourd’hui?“ през юли 1972 г. излиза в немски превод под заглавие „Бележки върху връщането на капитала“. – In: **Lyotard, Jean-François**. Intensitäten (s. Anm. 9), S. 15ff.

<sup>16</sup> **Lyotard, Jean-François**. Intensitäten (s. Anm. 9), S. 26.

<sup>17</sup> Пак там.

<sup>18</sup> Пак там, S. 27.

<sup>19</sup> Вж. **Lyotard, Jean-François**. Affirmative Ästhetik (s. Anm. 9), S. 117f.

<sup>20</sup> **Lyotard, Jean-François**. Intensitäten (s. Anm. 9), S. 28.

<sup>21</sup> Пак там, S. 29.

В друг текст, в който категорията на експериментирането изглежда централна, Лиотар също се позовава на Кейдж, въпреки че в тази статия музиката не е централен обект. Става дума за научната студия *Философия и живопис в епохата на експерименталното*, текст, възникнал през 1979 г., който ще бъде коментиран по-нататък<sup>22</sup>.

В написаната по-късно статия *Вслушващият се*<sup>23</sup> Лиотар извежда етимологически заглавието от думата „слушам“ и разширява наблюдението върху Кейдж. В центъра на тази статия, в която проблемът за слушането на новата музика в ерата на технологиите е важен, стои Едгар Варез, а не Кейдж. Назовани са при представянето и други композитори във връзка с категорията на звука и на „вътрешното слушане“. Музиката на Кейдж тук е ситуирана в перспектива, в която е характерно отказването от дихотомичното мислене на авангардните „школи“:

„Например често се казва, без това да е много важно или наложително, че минимализмът, *die arte poera*, хепънингът, пърформансът, музиката на Кейдж, Мортън Фелдман и Жан-Шарл Франсоа се квалифицира като „бедна“ страна, а абстракцията, концептуализмът, музиката на Ноно, Булез, Ксенакис, Щокхаузен, Гризе – като „богата“ страна“<sup>24</sup>.

### Утвърдителен дискурс и политическа критика

В писаното от Волфганг Велш многократно става дума, че постмодерността е афирмативна и утвърдителна философия, обосноваваща плуралността, за разлика от модерността, която скърби за загубата на субективност и на единност, поради което може да бъде наречена „меланхолична философия“. Фактически продължаването на естетическия дискурс след Адорно при много автори е свързано с обрат от негативност към утвърдителност, при Яус – все още в рамките на модерността, а при Лиотар – и извън нея. Томчето, което съдържа посветените от философа на музиката текстове, носи името, което бе споменато *Есета към една афирмативна естетика*<sup>25</sup>. Фактически идеята за афирмацията установява произтичаща връзка между Лиотар и Кейдж, доколкото една последователна философия принадлежи към основните убеждения на Джон Кейдж. Тя е постмодерна затова, защото указва върху основния канон на модерността – на забраненото, което води към нулева точка (нулево състояние) в развитието на изкуството, положено върху естетиката.

Названията на откъсите от статии като *Живописта като диспозитив на либидото, назад към политическото, назад към енергетичното, назад*

---

<sup>22</sup> Lyotard, Jean-François. Philosophie und Malerei (s. Anm. 9), S. 51ff.

<sup>23</sup> Lyotard, Jean-François. Der Gehorsam (s. Anm. 10).

<sup>24</sup> Пак там, S. 296.

<sup>25</sup> Lyotard, Jean-François. Affirmative Ästhetik (s. Anm. 9).

към полиморфното, биха могли да подчертаят специфичното разбиране на Лиотар за експерименталното в музиката. Подзаглавията на разделите в статията *Живописиста като диспозитив на либидото – Напред към политическото, Напред към полиморфното*<sup>26</sup>, биха могли да подчертаят акцентите в специфичното схващане на Лиотар за функциите на експерименталната музика. В отпечатаната в същата книга статия *Многостранна тишина/многообразно мълчание*, централен текст за музикалната естетика на Лиотар, той се позовава на важната за него психоанализа на Фройд: „Ерос композира музика. Нагонът към смъртта никога не се чува, той е мълчалив“, казва Фройд<sup>27</sup>.

Някои цитати могат да изяснят тезата, че музиката е диспозитив на либидото. Лиотар я описва с осем признака, които гласят: „Във всеки случай музикалният опит и експерименталната музика може да са успешни или неуспешни, но пък винаги са събитийност: това унищожават с един удар икономията на либидото, на политическата икономия и на икономията на тоновете“. [...] „Диспозитив е, че либидото е разположено в областта на тоновете: това е един преобразувател на либидната енергия в енергия, която може да бъде чува, и обратно; това е предпоставено от енергиите, които в движението си са поставени да отграничат [...] тази област“<sup>28</sup>. Става дума и за това да се покаже какво е диспозитив: това е наслояване на растери, които филтрират звуковите течения. Тези растери не са предметени [...], не са неща, а са разположения на либидото, които пропускат определено идване и оттегляне на шумо-звуковото, задържат го или го пренасят<sup>29</sup>; [... както и по-нататък].

Да се интерпретират мислите, изразени в тези цитати, избор от по-широки пасажии (без да се доизговоря в маниера на Лиотар), не е лесна задача. Във всеки случай напълно ясна е взаимовръзката между естетика, дълбинна психология и политика. Либидото, енергията във философията на Лиотар представляват метафизично измерение. Тук трябва да се открий и интерпретираната в настоящата статия противоположност между Шьонберг и Кейдж. Ако Адорно противопоставя Шьонберг и Стравински във *Философия на новата музика*, творба, която Лиотар познава, то самият той противопоставя Шьонберг и Кейдж. Докато при Шьонберг доминира модернизмът в претенцията за логика, владееене на материала, единство на музикалното пространство, то при Кейдж се налага неовладяно-многостранното, изненадващото и непредвидимото, което го определя като постмодерен, т.е. художник, творещ след претенцията за единство на модерността. Раздялата с композиторската категория на автора и авторството, която властва над творбата чрез нотацията и нотния запис, е част от фило-

<sup>26</sup> Пак там, S. 45ff., също и S. 65ff.

<sup>27</sup> Пак там, S. 95.

<sup>28</sup> Пак там, S. 99.

<sup>29</sup> Пак там, S. 100.

софията на Кейдж. В този смисъл при Лиотар се казва следното (тук ще се цитират малко по-дълги пасажи):

„Когато Кейдж твърди, че не съществува тишина, той казва: никой друг не упражнява власт над тона, няма един Бог, няма сигнификант като обединяващ композиционен принцип. Няма филтри, няма определени празни места, изключения, т.е. няма вече творба, няма отграничаване, което да определя областта на музикалното [...] Тишината е реорганизирана, изместена: тя вече не е мълчанието на композитора, на сигнификанта, Яхве, който остава нечут и трябва да бъде заличен, а тишината е шумолене/тоновост на безволево тяло, на либидото, което незнайно пребивава някъде в телата, градовете, „природата“ и което може да бъде чуто“<sup>30</sup>.

Всичко това противостои на модерното понятие „нова музика“, за което Лиотар записва следните реплики:

„Ако днес „тоналното разпадане“ би било широко приложимо, с това имаме и една трагична политическа партия: негативната диалектика на възраждането, това е франкфуртската школа, демитологизираният лутерански и нихилистичен марксизъм“<sup>31</sup>.

На тази форма на марксистско мислене Лиотар противопоставя своята собствена, която свързва неортодоксална психоаналитична, естетическа и икономическа гледна точка, ясно изразена в следното:

„Не е ли капиталът режисьор на шумовете и на тишините, доколкото той ги инсценира? Творбата е разпокъсана, разпадната, но също е и творбата на творбите, и тази на не-творбите, на капитализма като музей, като памет на всичко възможно. Губим и паметта, както и несъзнаваното“<sup>32</sup>.

## Безкрайност на коментара

Както преди, така и сега, когато се обръщаме към коментара, към текста и неговата безкрайност, виждаме колко необикновен е афинитетът на Лиотаровото понятие за постмодерност към радикалния модернизъм, по отношение на което то противостои на класицистичната теория и естетика, както и на теорията на изкуствата и произлизащата от тях херменевтика. Размиването на границите между творба и коментар, конструкция и поезика, което е „модерно“ качество на изкуството – можем да мислим за Пол Валери или за изкуството от 50-те години – придобива голямо значение при Лиотар и Кейдж, само че в постмодерен контекст. „Тъкмо в това е определеността на нашия постмодернизъм – пише Лиотар, – че пред коментара тук се отваря една почти безкрайна перспектива“<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Пак там, S. 120.

<sup>31</sup> Пак там, S. 121.

<sup>32</sup> Пак там, S. 122.

<sup>33</sup> **Lyotard, Jean-François.** Philosophie und Malerei (s. Anm. 9), S. 70.

Изкуството в светлината на идеята за авангарда, което противостои на изкуството, основано върху поетиката на правилата, и философията, която в чертите на рецепцията на Ницше или Хайдегер не само радикализира субективността, но и я разгражда, се докосват в тенденциите към надмогване на обединяването, принудата, логиката. При това афинитетът между изкуство и философия се демонстрира, както Лиотар казва, „под знака на тяхното експериментиране“<sup>34</sup>. Естествено този афинитет е напълно различен от този, който е създаден под знака на сериалния модернизъм и идеалите на една рационална наука. Тъкмо след като музиката на Кейдж разгражда претенцията за единство и идентичност на музикалната творба, и философията при Лиотар се оказва освободена от претенцията да „даде понятие“ за един предмет. Това вече по-рано Адорно и Валтер Бенямин го поставят под въпрос. На мястото на един-единствен езиков ред са поставени много езикови игри, един почти безкраен универсум от игри и езици, застъпвани от различни художествени експерименти, от които нито един не е привилегирован<sup>34</sup>. С това и във философската рефлексия, и в изкуството се установява липсата на новото – обаче не в смисъла на философскоисторическа диктуваща философия на новото изкуство или музика, а обратно – в смисъла на експериментален коментар, отворен във всички възможни посоки:

„Единственият непроменлив критерий, който е в основата на творбата, е този, който показва нещо възможно, с който все още не е експериментирано, т.е. няма правила – нещо, възможно единствено за усещането или за езика. С това естетиката се превръща в параестетика, коментарът – в паралогия, както и самата творба – в парапоетика“<sup>35</sup>.

В подобни редове се откроява актуалността на естетическите фигури на аугментация за философията, указани наскоро от Волфганг Велш<sup>36</sup>. И едновременно с това тук се откроява, въпреки всички близки черти, едно различие между модерното и постмодерното, както е визирано от Лиотар:

„[...] и, както гласи въпросът: какво искаме днес от изкуствата? Ето: те трябва да експериментират и вече да не са модерни. Казвайки това, ние вече експериментираме. И какво искаме от философията? Тя трябва да анализира експериментите, с което от своя страна да прави свои рефлексивни експерименти“<sup>37</sup>.

Колко, впрочем, Булезовите категории, коментар и глоса са релевантни за „*Marteau sans maître*“ и „Третата клавирна соната“ и как би трябвало да се различават от коментарите на Кейдж и Лиотар, още стои поставен този въпрос, който не намира отговор. Рефлексивността и комплексността са познатите и разпознаваеми знаци на художествената модерност. Нито

---

<sup>34</sup> Пак там, S. 71.

<sup>35</sup> Пак там, S. 72.

<sup>36</sup> **Welsh, W.** *Ästhetisches Denken* (s. Anm. 6).

<sup>37</sup> **Lyotard, Jean-François.** *Philosophie und Malerei* (s. Anm. 9), S. 76.

един автор от първата половина на XX век не е разгърнал по-радикално в областта на езика характеристиката на естетическата модерност и не е предусетил нейната екстремност като Джеймс Джойс. И не е случайност, че обявяват Джойс за символна фигура, а не само за привърженик на досегашното схващане за модерност, както и това, че Кейдж и Лиотар изпълняват подобна функция за постмодерното. За значението на Джойс при Лиотар могат да говорят по-компетентни от мен. Що се отнася до Кейдж, то от доста години съществуват свидетелства за аналогия, особено „Roaratorio“, с подзаглавието си „Ирландски цирк по Бдение над Финеган“, която е издадена през 1982 г. от Издателство „Атенеум“ и документирана с касета от Клаус Шьонинг<sup>38</sup>. В своя прочит Кейдж фрагментира и сегментира висококомплексния текст в разнообразни акростихове, които, подчертавани с главни букви, образуват името на автора Джеймс Джойс:

Остава сега да се реши дали Анна Ливия Пљурабел (Anna Livia Plurabelle), или „Бдение над Финеган“ (“Finnegans Wake”) като цяло нарушават вече границата на субектно-центрираната модерност или не. В този случай обаче това съвпада с прочита на Кейдж на текста на Джойс. Прозаичният текст е фрагментиран и отново съчетан от хетерогенни сплитери, така че в стихотворната диспозиция на разпокъсания език новото се появява в акростиховете. Кейдж обаче, който е един от най-големите композитори на текст в столетието, е разположил в звуковата версия тъканта на текста на Джойс, така че звуци от около 150 записа от Ирландия, както и също толкова различни места на острова, са прибавени към изговорения или „изпят“ текст. С това прочитът на Джойс вече не е разширен по посока на онова специфично за музиката на Кейдж понятие, което обединява в контекста си и случайни шумове. Дотук Лиотар следва Кейдж. Така може да разбираме художествената интерпретация на Кейдж, която се смята за една от творбите на литературния модернизъм, също и като един постмодерен коментар. Установен експериментално и оригинално от безкрайното число възможни начини на четене, текстът носи само един определен начин на прочитане като естетически и авангарден образ.

### Трудностите на цитирането

Ако в заключение на представеното се върнем към началото, където бе посочена тезата за невярно предположената нелегитимност на една интерпретация на цитатния свят на Кейдж в смисъла на постмодерното, то не би трябвало да се изненадваме, че в светлината на скицираните антиномии на модерността и постмодерността също и Жан Франсоа Лиотар страстно се

---

<sup>38</sup> Срв. тук **Cage, John**. Roaratorio. Ein irischer Circus über Finnegans Wake, hrsg. von Klaus Schöning. Königstein: Athenäum, 1982.

обявява срещу цитатно-колажната концепция на естетическата постмодерност (например в смисъла на Чарлз Йенкс)<sup>39</sup>.

Въпреки това техниките на цитата и колажа заемат привилегирована позиция в гледната точка към теорията на естетическата постмодерност, също и по отношение на музиката<sup>40</sup>. Но съществува и съмнението, че Джон Кейдж около средата на века се дистанцира стриктно от употребата на цитати с основаниято, че всички цитирания на исторически материал са натоварени със субективност, с интенция и семантика от миналото, които изглеждат безпредметни в музиката му, която залага на това, да се изчисти от всички интенции. Тук ми се струва уместно да вмъкна един личен спомен: когато през 1970 г. осъществих запис за грамофонна плоча на „Клавирния концерт“ на Кейдж от 1958 г. с ансамбъла „Musica Negativa“ под диригентството на Райнер Рийн в Кьолн, аз се чувствах силно изкушен в една от структурите, която фрапантно наподобява „дърво“ – касае се за структура от нотационен тип VX (с. 56 от соловата клавирна партия), да не представя тази структура съобразно указанията на композитора, а да възпроизведа един цитат от Шумановата „Фантазия До мажор“, а именно арпежирано изпълнение и задържан с педал акорд от партията на „Legendenton“ (такт 212-215). В този Шуманов акорд – полуумален акорд, който, впрочем, звуково е идентичен с тристановия акорд, бях абсолютно „влюбен“ тогава. Във всеки случай попитах Хайнц Клаус Мецгер дали би счел, че подобна субективна интерпретация би олекотила композитора, той категорично отрече това, затова аз се дистанцирах от историческия цитат, който би могъл да предизвика множество емоции и спомени. Впоследствие останах доволен, че съм последвал съвета на Мецгер, тъй като самият Кейдж бе разкрил своето негативно отношение пред Клод Елфер, който във връзка с едно по-късно изпълнение на творбата бе поставил пред него въпроса за легитимността на музикалния цитат<sup>41</sup>.

Какво доказваме с това във връзка с нашия опит да разбираме Кейдж като постмодерен композитор в светлината на Лиотар? От една страна, това е доказателство с каква точност и дори безкомпромисност Кейдж разгръща своята категория за „неопределеността“ (в релация с „определеността“) и я реализира. Така случайността е, ако мога да се изразя по подобен начин, изпълнена с изненади, но и строг, неумолим „законодател“, чиито резултати трябва да бъдат стриктно и последователно постигнати. От

---

<sup>39</sup> Вж. **Lyotard, Jean-François**. Die Moderne redigieren. – In: *Wege aus der Moderne* (s. Anm. 6), S. 213.

<sup>40</sup> Вж. **Danuser, Hermann**. Musikalische Zitat- und Collageverfahren im Lichte der (Post)Moderne-Diskussion. – In: *Jahrbuch 4* (s. Anm. 2), S. 395-409.

<sup>41</sup> Вж. **Gottwald, Clytus**. John Cage und Marcel Duchamp. – In: *Musik-Konzepte. Sonderband John Cage*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München: Edition Text + Kritik, 1978, S. 137.

друга страна, не трябва да заключим в тази връзка, че това, което в „Клавирния концерт“ (и една общо взето продължителна фаза в творчеството на Кейдж) е било забранено, е непременно изключено завинаги от него. Напротив, неговият експериментален обхват междуременно е интегрирал цитатно-колажното като легитимна възможност. Това, както е известно, се реализира в двойната му опера „Евроопери 1 и 2“.

Извън всяко съмнение е, че тъкмо тук идеята за една почти хаотична и напускаща всякаква рамка на единството и стратегия за обединяване като цитатни късчета от цялата оперна история и нейната съвременна изпълнителска практика се е превърнала в реалност, което е по същество постмодерна идея.

Композиторът, който е поставен на най-предно място в рамката на постмодерната философската рефлексия за постмодерното, написва със своя цитатно-колажен език постмодерноекспериментална творба в смисъла на Лиотар. С това и двамата клонящи към анархично третиране на философията „антисистематици“ подчертават, че тъкмо постмодерното може да спаси авангардната идея за изкуството във време, в което тя е под заплаха.

# ОЩЕ ВЕДНЪЖ ЗА АНТИЧНОТО НАСЛЕДСТВО. РЕЦЕПЦИЯ, АДАПТАЦИЯ И АПРОПРИАЦИЯ ПРЕЗ ХІХ ВЕК

Николай Аретов

**Резюме.** Елинската митология е универсална в рамките на европейската културна семиотична система. Тя се познава главно от елинистични обработки (адаптации), които от своя страна по-късно са преразказвани и адаптирани на различни езици. Българските адаптации са относително късни и вторични, но представляват интерес от гледна точка на рецепцията както на старогръцката, така и на европейската култура, а и като елемент от модернизацията на българското общество.

Адаптирането се изразява в използването на някои важни елементи от чуждата култура в свои текстове и за свои цели, в общия случай съзнателно. Поезията на ХІХ век предлага многобройни подобни примери. Един характерен тип адаптации (апроприации) на автентични текстове представляват опитите да се обвържат българите (и македонците) с елинската цивилизация. Друга интересна форма на адаптация се наблюдава при съзнателните усилия да се реконструират или конструират стари „български“ или „славянски“ митични системи, като се следва някакъв автентичен модел. По-късно се появяват и опити да се използват елински митологични фигури, които носят някакъв ироничен смисъл или са част от някакъв ироничен дискурс.

**Ключови думи:** елинска митология, българска култура, рецепция, адаптация, апроприация, поезия.

**Abstract.** Hellenic mythology is semiotic system universally accepted within the European culture. It is known mainly from the Hellenistic adaptations, which in turn were later retold and adapted to different languages. Bulgarian adaptations are relatively late and secondary, but are of interest in terms of reception of both ancient Greek and European culture, but also as an element in the modernization of Bulgarian society.

The adaptation takes several forms. One of them is using some important elements from a foreign culture in some own texts and for some own aims, in most cases deliberately. Poetry from the 19<sup>th</sup> century offers many examples of this type of usage. One peculiar type of adaptation (appropriation) of ancient text are the attempts to associate the Bulgarians (and the Macedonians) with the Hellenic civilization. Another interesting form of adaptation can be traced in some endeavors to design some old Bulgarian or Slav mythological structures,

copying some ancient models. Later appeared also attempts to use some Hellenic figures ironically, or as an element of an ironic discourse.

**Keywords:** Hellenic mythology, Bulgarian culture, reception, adaptation, appropriation, poetry.

В последните десетилетия и в България, и в Македония, а и на други места по света, се забелязва засилване на една форма на културен трансфер, която може да бъде определена и като адаптация (дори апроприация), а според други, според мен не съвсем точно – като проява на специфични места на паметта. Имам предвид актуализирането на някакви авторитетни фигури, сюжети и други елементи на културата и свързването им със своята култура днес. Много често ресурсите се набавят от класическата древност (елинска и римска), но нерядко погледите се насочват и към други епохи. В Македония критиците на една от формите му говорят за „антиквизация“, в България сходни възражения са отправяни срещу тракийски конструкции<sup>1</sup>.

Това явление, разбира се, съвсем не е ново, познато е във всички епохи, но днес придобива особена актуалност. Ще се опитам да маркирам някои от проявите му в книжнината от XIX век – дело както на български автори, така и на автори, които Милан Джурчинов определя като „двудомни“<sup>2</sup>, т.е. принадлежащи и към българската, и към македонската книжнина. По различни начини и с различни средства те се насочват към елинската древност, маркират родството с нея, чертаят генеалогични линии и откриват прояви на приемственост. Това формира публиката им, която започва да ги очаква и споделя, като мотивите ѝ явно са същите като на книжовниците, които лансират идеите за подобно родство. От друга страна, адаптацията и апроприацията са част от по-обхватния процес на рецепция и трябва да бъдат разглеждани в този контекст. Затова се налага неговото най-общо представяне, без навлизане в детайлите, които отдавна са обект на многобройни и разностранни, повече или по-малко задълбочени изследвания. Целта тук не е пълно представяне, а изграждане на една типология на явлениято, илюстрирана с някои характерни примери.

---

<sup>1</sup> Вж. **Маринов, Ч.** Добре дошли в родината на Орфей. – *Критика и хуманизъм*, 2012, № 2, с. 344.

<sup>2</sup> Вж. напр. **Гурчинов, М.** Представители македонской литературы в XIX и XX веке и проблема двойной литературной принадлежности. – В: *The National Idea as a Research Problem*. Ed. J. Suijcka. Slawistyczny ośrodek wydawniczy. Warszawa, 2002, pp. 229-239. Среცнах се с тази концепция за първи път в цитираната статия, но тя, разбира се, е формулирана по-рано и е аргументирана и от други изследователи.

Елинската митология е универсална в рамките на европейската културна семиотична система. Обхватът на термина обаче далеч не е толкова ясен, а границите на явлението са размити. За нуждите на този текст може да се приеме, че „елинската митология“ представляват разказите за познатите елински богове и полубогове, независимо от това в какви текстове са поместени тези разкази. Както е известно, елинската митология всъщност се познава практически основно от елинистични обработки (адаптации), които от своя страна по-късно са преразказвани и допълнително адаптирани на различни езици, включително средно- и новогръцки. Под адаптиране разбирам използването на някакви важни елементи от чуждата (или преходна) култура в свои текстове и за свои цели, в общия случай съзнателно. Подобни нови адаптации служат за основа за българските варианти от XIX век. Те са относително късни и вторични, но представляват интерес от гледна точка на рецепцията както на старогръцката, така и на европейската култура, а и като елемент от модернизацията на българското общество.

В контекста на Ранното българско възраждане елинската митология присъства под различни форми, преди всичко като елемент от цялостната рецепция на гръцката и европейската култура. Един от каналите, по които протича тази рецепция, включително и на текстове, свързани с елинската митология, е **образованието, получено в гръцки и други чужди учебни заведения**. Този канал е важен, но поради спецификата му той не е обект на тези наблюдения. Но трябва да се има предвид, че и без да се посвещават основно на изучаването на елинската митология, балканските славяни в чужди училища и университети (гръцки, руски, френски и пр.) са имали възможност, наред с всичко друго, да получат и някаква представа за този съществен елемент от европейската култура<sup>3</sup>.

**Преводите** са важна и сравнително добре изследвана форма на общуване с античната култура<sup>4</sup>. През XVIII и първата половина на XIX век на български все още липсват основните текстове, които пренасят елинската

<sup>3</sup> Вж. **Алексијева, А.** Гръцката просвета и формирането на българската възрожденска интелигенция. – *Studia Balcanica*, 1979, № 14; **Данова, Н.** Към въпроса за ролята на гръцкото просвещение в процеса на формиране на българската възрожденска идеология. А. Кораис и българите. – *Studia Balcanica*, 1985, № 18; **Данова, Н.** Още за гръцкия канал за общуване с европейската култура. Случаят К. Фотинов. – *Литературна мисъл*, 1993, № 2.

<sup>4</sup> Вж. **Бетева, Х.** Българските преводи на антични автори от 1800 до 1900 г. – *Изв. Семинара при ИФФ на СУ*, 1942; **Алексијева, А.** Гръцката просвета и формирането на българската възрожденска интелигенция. – *Studia Balcanica*, 1979, № 14; **Аретов, Н.** Преводната белетристика от първата половина на XIX в. Развитие, връзки с оригиналната книжнина, проблеми на рецепцията. София: Универ. изд. „Св. Климент Охридски“, 1990; **Аретов, Н.** Българското възраждане и Европа. София: Кралица Маб, 1995 (2. изд., 2001); Преводна рецепция на европей-

митология до модерната епоха (Омир, Хезиод, Есхил, Софокъл, Еврипид, Овидий и пр.). Основни фигури и сюжети все пак стигат до някои българи чрез преводи на други текстове, предимно от гръцки (средновековен и съвременен), в които са въведени фигури и сюжети от елинската митология. Подобни митологични елементи се откриват в преводите на учебни, религиозни, исторически или други по-обща текстове от типа на „Философския мудрости“ на Софроний и пр.<sup>5</sup> Този тип употреби се засилва през целия период, а и по-късно. По правило цитиранията на митологични фигури и събития се използват като елемент от езика на универсалната европейска култура, чрез които българският книжовник (бил той преводач или автор) демонстрира ерудиция, а елинските богове присъстват като примери за някакви универсални явления, мислени в по-широк контекст.

Характерен ранен пример са преводите на Езопови басни – несъмнено най-популярният, а и най-рано превежданият елински текст в българската култура от първата половина на XIX век, широко разпространен в книжната и на другите балкански християнски народи. В него езическите богове присъстват под формата на алегии за едно или друго човешко качество. При текстовете от Ранното възраждане разликата между митически и исторически фигури от древността не е особено съществена. В относително по-новите текстове, достигнали до българите през XIX в., двете категории постепенно се диференцират, като препратките към митологичните фигури като цяло са много по-малко от препратките към исторически лица и събития, към древни философи и пр. Митическите фигури присъстват косвено, преди всичко като елемент от цитирани или преразказани думи и „мъдрости“ на древни автори или относително по-нови техни тълкуватели, които не принадлежат към българското културно пространство.

Първите преводи на текстове, които пряко носят елинската митология (по-точно нейните древни адаптации), започват през 70-те години на XIX век и са свързани преди всичко с Омир. След това се появяват преводите на драматурзите – Есхил, Софокъл, Еврипид.

Струва ми се, че по-слабо изследваният аспект от връзките на новобългарската култура с античната цивилизация са **късните адаптации**. Те могат да бъдат различни, немалка част от тях са извършени всъщност в някаква чужда (не непременно гръцка) среда. Интересен казус, който заслужава самостоятелно изследване, са преводите на западноевропейски текстове с антични сюжети от типа на „Телемах“ на Фенелон<sup>6</sup> – една широко разпространена на Балканите, а и в цяла Европа творба.

---

ските литератури в България. Т. 3. Класическа литература. Съст. Анна Николова. София: Акад. изд. „Проф. М. Дринов“, 2002.

<sup>5</sup> Вж. **Аретов, Н.** Софроний Врачански и диалогът му със света. – *Литературна мисъл*, 1990, № 3, с. 18 – 32.

<sup>6</sup> Вж. **Аретов, Н.** Българското възраждане и Европа..., с. 42 и др.

Към средата на XIX век зачестяват познатите и по-рано опити да се **преведат имената** на елинските богове, първоначално също при преводи (например у Софроний), а след това и в оригинални творби, главно в поезията (Н. Геров, П. Славейков и др.).

Един характерен тип адаптации (апроприации) на антични текстове представляват започналите още през Средновековието **опити да се обвърже българският етнос с елинската цивилизация**. В тези случаи отпратките са главно към Александър Велики и други исторически лица и събития, по-късно, може би чак през XX век този тип дискурс започва да черпи аргументи от митични фигури като Орфей. Първоначално подобен тип адаптации се извършва при превеждането на чужди текстове, по-късно се появяват и оригинални текстове, били те литературни, публицистични или „изследователски“ по жанр.

При съзнателните усилия да се **реконструират или конструират** стари „български“ или „славянски“ митични системи се забелязва, че се следва някакъв античен модел, какъвто е познат по това време и доколкото е осмислен. До някаква степен изборът на образец става несъзнателно, доколкото елинската (и римската) митология е най-познатата по това време подобна структура. От друга страна, съществува и желание да се „изобличат“ неточностите на тази система и тя да бъде заменена с нова, „своя“ структура, изградена от същите и сходни елементи.

По-късно се появяват и опити да се използват елински митологични фигури, които носят някакъв ироничен смисъл или са част от някакъв **ироничен дискурс**. Ироничните употреби на елинските митове също са доста старо явление, познато още от Късната античност, големият древен образец е „Батрахомиомахия“ („Войната на мишките и жабите“, VI – V век пр.н.е.), приписвана на Омир.

Наред с доминиращия тип цитиране и адаптиране на елинската митология, който принадлежи към „високите“ пластове на културата, се срещат и някои варианти, свързани с по-популярни жанрове и пластове на книжнината. Всички тези явления са свързани както с новородения национализъм, така и с идеите на Просвещението.

\* \* \*

Ключово място в популярната рецепция на елинската митология заема непретенциозната книжка „Пития или гледание за щастие. Превождал от гречески Анастасий П. П. Гранитский. Уроженец Казанский в Болгарии. Напечата ся сос настояние Георгия Андреевича. В Цариград. В Типографии Т. Дивичиана. 1849“. Нейният преводач Анастас Гранитски<sup>7</sup> съзнател-

---

<sup>7</sup> За него вж. **Аретов, Н.** Анастас П. Гранитски. – *Литературна история*, 1991, № 20. Конкретно на „Пития“ вж. **Аретов, Н.** Рецепцията на елинската ми-

но се насочва към по-масова читателска аудитория. Не се изисква много смелост, за да се твърди, че тя би имала доста широка публика и днес. Не заради любопитните стихове в нея, а заради предлаганата система за надникване в бъдещето. С помощта на няколко операции (писане на точки, броене и пр.) читателят може да получи отговорите на 16 съдбовни въпроса. Гадателната процедура напомня за прочутата старокитайска „Книга на промените“ („И Дзин“), но всъщност е позната за българската книжнина от миналите векове<sup>8</sup>.

От гледна точка на рецепцията на елинската митология особено интересен е хороскопът, както и двете стихотворения, като и в двете има отпратки към елинската митология. В първата част е поместено четиристишие, в което България е асоциирана с муза от Парнас:

О ти България! мати наша мила,  
Утеши ся чи приближаваш до Парнаса;  
Защо синове твои тичат днес съ сила  
Да призват у тебе премудра Мусса (с. 12).

Второто стихотворение „Пития, жрица Аполонова, в Делфах просвещена, жена и слугиня прелюбезна“ е по-голямо, без директни отпратки към България и може да се предполага, че е превод и е взето от прекия източник, използван от Гранитски.

Читателю мой благоразумний!  
не буди ти в жалости прискорбний.  
Пития жрица Аполлонова,  
тебе благи надежди подоба.  
В Делфах богиня просвещенна,  
жена и слугиня прелюбезна,  
Несчастливи щедро утешава,  
счастливи же весело забавлява.  
Вси нейни изложения са басни;  
обаче превосходно са красни;  
Понеже она чрез познание,  
прилепва добро внимание.  
Да би на отчаянни будущност,  
возлюблена соделала радост;  
Щото да ся чудят премудрому,  
дивному промислу Божиему?

Особено интересно е представянето на астрологията, на която е посветена втората част от книжката. То започва с краткото въведение „Волшеб-

---

тология в популярната книжнина. Анастас Гранитски и Пандели Кисимов <<http://litenet.bg/publish8/naretov/recepiciata.htm>> (3 март 2009).

<sup>8</sup> По информация от Боряна Христова, на която дължа благодарност.

ство чрез ороскопи или ороскопия“ (с. 44) и е последвано от също кратки текстове за дванадесетте зодии. От гледна точка на рецепцията на елинската митология е важно да се отбележи обвързването на отделните зодиакални знаци с елински митологични фигури. Те не са задължителен елемент от процеса на предсказването на бъдещето на отделния индивид; всъщност те не са и основен елемент от астрологията, доколкото въобще съществува една „канонична“ астрология. Както е известно, корените на астрологическите идеи са свързани с Древна Месопотамия и Вавилон, откъдето се разпространяват в целия древен свят и около III век пр.н.е. или дори по-рано достигат до Елада, където са радикално преосмислени в духа на Платоновата и Аристотеловата философия. Тук се оформят и представите за дванадесетте зодиакални знака и техния смисъл, както и връзките с фигурите от митологията. След това зодиакалната символика получава различни варианти, включително във Византия и в Западна Европа от времето на Средновековието<sup>9</sup>. Връзките между елинските богове и астрологията са част от астрологическите вярвания (макар и не съществена) и практически нямат отношение към същинската елинска митология. Парадоксално е, че началото на популяризирането на елинската митология в България е свързано с подобни не особено представителни адаптации. От друга страна, струва ми се, книгата на Гранитски е един от първите, ако не и първият опит за представяне на астрологията в новобългарската книжнина.

\* \* \*

Литературните историци определят Найден Геров (1823 – 1900) като първи новобългарски поет. Той е значителна фигура в просветното движение, руски вицеконсул, автор на забележителния „Речник на българския език“ (1895 – 1908). През 1852 г. Н. Геров пише в „Цариградски вестник“ дълга полемична статия срещу нападите на „Босфорски телеграф“, вестник, възприеман като орган на гърцизма. По-късно той публикува статията и като отделна брошура. Увлечен в полемиката, на места Геров напуска спокойната аргументация и, завладян от критиката си към съвременните му панелистични идеи, по същество отхвърля или поне снизява и проблематизира старата елинска митология. Найден Геров нарича гръцкия език цигански, развенчава и Омир. Според него „Илиада“ е компилация от „слепецки песни“ (от *омирос*, което значи сляп), каквито се срещат при всички народи, а гърците били разбойнически племена, които нападнали Троя за грабеж, никаква Елена не ги била вдъхновила за този подвиг. По-късно съз-

---

<sup>9</sup> Историческите изследвания на астрологията са многобройни и далеч не единни. За да се избегне навлизането в ненужни за конкретното изследване детайли, тук се следва общата картина, представена в “astrology” (Encyclopædia Britannica. Ultimate Reference Suite. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2002).

дали песните, в които лицемерно преиначили събитията. Несговорчиви и страхливи, те са могли да се съюзят само за кражби...<sup>10</sup>

От друга страна, Найден Геров на няколко пъти въвежда фигури от елинската митология в своите стихове, за част от които при това са характерни антигръцки настроения, свързани с борбата за независима българска църква. В тези случаи обаче елинските богове не са снизени и проблематизирани, всъщност те са използвани като алегии и като елемент от един по-универсален поетически език, който книжовникът се стреми да овладее. Такъв е случаят и с неговите „Вакхически песни“:

Нек не пият тия,  
Които мене са врази;  
От тоз них Вахк да ги лиши<sup>11</sup>.

В други негови стихотворения се появяват Цирцея, Купидон и Гуслан – превод на Аполон.

Несмислено в веселѣ плуващ,  
Цирцеи ведно с теб летат [...]  
(„На Ч\*\*\*“ – с. 139)

Пред твоя днес аз стоя олтар,  
На тебе въпия, Гуслане [...]  
(„Пред твоя днес аз стоя олтар“ – с. 123)

Мене Купидон се хвали,  
Че имал сили не мали [...]  
(„Борба с Купидон“ – с. 125)

Както е известно, много от Геровите стихотворения не са публикувани и трудно могат да бъдат датирани и поставени в контекста на публицистичните му изяви срещу гръцизма. Все пак, струва ми се, че не става дума за някаква значителна еволюция, а за различен подход в различните жанрове.

---

<sup>10</sup> „Няколко мисли за Българский язык и за образованието у Българити. Написано по повод от укорителный член въз Българити, напечатаний в 108, 109, 110, и 111 броеве на дневник „Босфорский телеграфът“. Земено от Цареградский Вестник. Печатня Ц. Вестника, 1852. Цит. по **Константинов, Г.** Найден Геров. – В: *Български писатели*. Т. 2. София: Факел, 1929 <<http://liternet.bg/publish7/gkonstantinov/ngerov.htm>>.

<sup>11</sup> Българска възрожденска поезия. Съст. К. Топалов. София: Български писател, 1980, с. 131, 133. Надолу стиховете се цитират по това издание, като в скоби се посочва страницата. За Вакхическата тема в българската поезия от това време, невинна свързана с елинския бог, вж. **Алексиева, А.** Българската поезия от 40–50-те г. на XIX век. Роли на субекта. София: Кралица Маб, 2012, с. 146 – 163.

Безспорно Геров постепенно, но сравнително рано достига до противопоставянето на гърцизма, което обаче не се оказва пречка за използването на фигурите от елинската митология по начин, по който той е наблюдавал и в руската поезия.

Подобни употреби на елински богове се откриват и в поезията на П. Р. Славейков (1827 – 1895), също несъмнен критик на съвременния му елинизъм, и при други книжовници от това време. Така например в „Българска гъсла. Издава се с иждивението на С. Зафирова и Ц. Желева“ (Цариград, 1857) се появява Любичек – „баснословно божество на любовта, съответства на гръцкия Ерос“ (според бележка на автора С. Зафиров); някои изследователи тълкуват въведения тук бог Пуст („басносл. Бог на виното“) като съответствие на Бакхус и дори Лада като вариант на Афродита<sup>12</sup>. Появата едва ли е случайна. Авторът на текстовете Спас Зафиров (? – 1885) е атински възпитаник, който познава и френската литература, той е един от учителите на Иван Вазов, който си спомня за него с добродушна ирония.

Най-разгърнато са използвани елински митологични фигури в двете поеми на Григор Пърличев (1830 – 1893), писани на гръцки, в които авторът съзнателно търси стилизиране в духа на Омир. В превода, който сам Пърличев прави на първата си поема, присъствието на елински митични фигури е категорично:

Време тихо. Вечер е прелотен,  
на праг дверний седнала умилно  
жена горда, честна, среднолетна,  
мъжествена како *амазонка*  
и прелестна како *Афродита*.

[...]

Сочна младост още я венчава,  
нито *Кронос* на лице ей хукнал.  
(„Сердарят“ – с. 300 – 301)

Любопитно е, че присъствието на подобни елементи е много по-слабо в превода на Андрей Германов по подстрочник на Ал. Милев:

ПРИПАДАШЕ ПРОЛЕТНА ВЕЧЕР.

На праг пред къщи  
седеше красива жена  
на средни години; и скръстила лакти могъщи  
на силните си колена,

оглеждаше тежката пушка, която отлично  
бе лъснала с въглен разтрит;

---

<sup>12</sup> Вж. **Михова, Л.** Модерните потреби на Възраждането. София: Полис, 2001, с. 30 – 39.

в снагата тя бе *амазонка*, с лице героично,  
с достоен и почетен вид.

Не бяха годините прежната хубост изтрили  
не бе тя привела глава,  
все още бе сочна и млада, и пълна със сила! [...]  
(„Войводата“)<sup>13</sup>

\* \* \*

Представителна за една от формите на адаптиране на елински митически фигури е книгата „Повести сравнения. За приятелството на древните елини и славяни. Преведе г. Пантелакис Х. К. Кесимов Терновец. В Типографията Ц. вестник, 1853“<sup>14</sup>. Преводачът Пандели Кисимов (1832 – 1905) не посочва източник и доскоро той не бе установен. Всъщност текстът доста точно следва диалога на Лукиан (II век от н.е.) „Теоксарис, или за приятелството“<sup>14</sup>. Това не е първият български превод на древния автор, десетина години по-рано е публикувано и „Соновидение или живот на Лукиана Самосатеа“<sup>15</sup>, преведено вероятно от Константин Фотинов или от Емануил Васкидович и И. Константинов.

„Повести сравнения“ е изградена като разговор между „Мнисин и Стрелко, първий Елин, а вторий Скит (Славянин)“. В български контекст двамата персонажи могат да се възприемат и като своеобразни варианти на елински митически фигури, преди всичко на Аполон, който и на други места се появява под подобни имена<sup>16</sup>. В оригинала имената са Токса-

---

<sup>13</sup> Цит. по: **Пърличев, Гр.** Избрани произведения. София: Български писател, 1980, с. 30. Сравнение между двата превода (на Пърличев и на Германов и Милев) вж. у **Детрез, Р.** Канонизация чрез съперничество: Случаят Григор Пърличев. – *Литературна мисъл*, 2007, № 1.

<sup>14</sup> Дължа благодарност на Василис Марагоз, който ме насочи към този източник. Сравнението е направено по английския и руския превод на текста. Вж. <http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/lcns310.txt>. Вж. и **Лукиан из Самосы**. Избранное. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1962, с. 258 – 286.

<sup>15</sup> *Любословие*, 1844, № 4 – 5. За него вж. **Аретов, Н.** Преводната белетристика от първата половина на XIX в. Развитие, връзки с оригиналната книжнина, проблеми на рецепцията. С.: Университетско изд. „Св. Климент Охридски“, 1990, с. 86 и сл. Вж. и **Вълчева, Д.** Модуси на пренаписването: Пандели Кисимов като преводач на Лукиановия диалог „Токсарис, или приятелството“. – *Електронно списание LiterNet*, 3 (112), 15.03.2009 <[http://litenet.bg/publish23/dr\\_vylcheva/modusi.htm](http://litenet.bg/publish23/dr_vylcheva/modusi.htm)>.

<sup>16</sup> Етимологията на двете имена е сравнително ясна: Стрелко несъмнено идва от глагола „стрелям“ и може да се тълкува като отпратка към атрибута на Аполон като стрелец с лък. Мнисин може да се свърже с глагола „мня“ (мнѣ, мисля) и безлично „ми ми се“ (струва ми се). Вж. **Геров, Н.** Речник на българския език. Ч. 3. Пловдив, 1899 (Фотот. изд. София: Български писател, 1977), с. 76.

рид и Мнесип. Първият е историческа фигура – скитски мъдрец и лечител (VII – VI век пр.н.е.), живял и в Атина. Двамата разказват истории за прояви на приятелство в своите племена. Отсъства противопоставяне между двата етноса, идеята е обща, а беседата завършва с прокламиране на дружба между героите. Потърсена е динамичната хармония между славяни и елини. И това е силната страна на творбата – стремежът да се навлезе в две различни морални системи, те да бъдат представени без прибързани присъди.

Българският вариант на текста следва доста точно оригинала, повечето имена<sup>17</sup> и реалии<sup>18</sup> са запазени, включително и при малобройните отправки към митични фигури<sup>19</sup>. Най-важната промяна е асоциирането на скитите със славяните, то се откроява най-ясно при въведените еднотипни вътрешни заглавия – Повест първая, Повест вторая – като половината (четири) от тях имат пояснението „за скитското, т.е. старославянското приятелство“. Този тип дискретна намеса в текста, която подчертава тезата на Кисимов за близките връзки на славяните и елините, е сходна с опитите да се реконструира старият славянски (български) пантеон по елински образец.

\* \* \*

Двете главни фигури, при които се наблюдават различни форми на обвързване на елинския пантеон с българите, са Йордан Хаджиконстантинов-Джинот (1818 – 1882)<sup>20</sup> – един сравнително маргинален, но интересен книжовник от епохата – и Георги Раковски (1821 – 1867). И двамата са разпалени патриоти, открити противници на елинизма, изявяват се прак-

---

<sup>17</sup> Отделни имена все пак са променени: Белита е станал Велко. От друга страна, когато става дума за река Танаис, преводачът тръгва във вярната посока и говори за „Днестр (Танаида)“; всъщност вероятно става дума за река Дон. Преводът е точен, когато говори за „Амастра, град на Черното море“.

<sup>18</sup> Един интересен пример: петата повест е посветена на Димитър, който учи „философията, наука киническа, от премудраго онаго Родя“ (срв. „Dementrius practising the Cynic philosophy under the famous sophist of Phodes“, „Деметрий равностно занимался кинической философией под руководством знаменитаго родоскаго софиста“). На друго място след думата „акинак“ (на англ. sword) е въведено пояснение в скоби „Реч Персийска е, късо и обоюостро ножче, наречено Ханджар по Турски, а кинжал по руски“.

<sup>19</sup> В текста се споменават Орест и Пилад, Ахилес и Патръкъл, Тезей и Пиритей, „Дия (Зевеса или Юпитера по лат.)“, Анувейски храм. На едно място дори в българския текст се появява „бог Вакх“.

<sup>20</sup> За него вж. **Хаджиконстантинов-Джинот, Й.** Българин съм. Предг., състав. и ред. Иван Радев, Велико Търново: Абагар, 1993; **Шапкарев, К.** За възраждането на българщината в Македония. София: Български писател, 1984; **Кънчов, В.** Йордан Хаджи Константинов-Джинот. – *Български преглед*, 1896, № 4; **Радев, С.** Македония и Българското възраждане (1. изд., 1942). София: Изток–Запад, 2013.

тически едновременно, а историците обикновено определят Джинот като последовател на Раковски – теза, на която възразява Ив. Радев. Съществуват сведения, че двамата знаят един за друг, а и мислят в една посока, като дори Джинот има известен хронологически приоритет.

В творчество на Джинот фрагменти от елинската митология се появяват по различни начини. От една страна, езическите богове са просто знаци за нещо положително, в стихотворението „Рай“ те дори са въведени по начина, по който е въведен и библейският Давид:

Рано ставам и радостно поям  
сос гуслица Цар Давид двоям [...]  
В Копривщица училище главно,  
в науките се показва славно. [...]  
И во други много учебности,  
Минервини много же мудрости [...]  
Казанлишко училище чинно,  
там Аполло играе умилно [...]  
Свищовско е училище главно [...]  
И музите в него се китят [...]  
Калоферска муза уредена [...]  
И Аганипп жива вода води [...]  
Филипското училище славно [...]  
Напредва как стрелка громовна,  
па се стара и Темида славна [...]  
(„Рай Божий“ – с. 186 – 188)

В стихотворението „Труд ми е името“<sup>21</sup> пред лирическия персонаж застават три девойки — мъдростта, „Афродита безсрамна“ и трудът, той пожелава и трите, но накрая все пак избира труда. Поне още две негови стихотворения също са свързани с елинската митология – „Дионис Вакхо“<sup>22</sup> и „Аврора“<sup>23</sup>.

По начин, напомнящ за превода на Пандели Кисимов, появил се по същото време, Джинот пише кратката драматургична творба „Минерва и девет музи и Остримеч се разговарят ради изгубена България“, а съобщава и за още няколко свои превода или адаптации, също свързани с елинската митология – „Фиал Сократов“, „Дионисий тиран“ и „Дамон и Фидиас ради приятелство“<sup>24</sup>, които не са запазени. В публикувания диалог обаче Меркурий, Минерва и деветте музи се явяват, за да поднесат своите дарове на България.

---

<sup>21</sup> *Цариградски вестник*, II, № 64, 8 декември 1851.

<sup>22</sup> *Цариградски вестник*, II, № 64, 8 декември 1851.

<sup>23</sup> *Цариградски вестник*, II, № 88, 21 юни 1852.

<sup>24</sup> *Цариградски вестник*, IV, № 150, 1853.

Джинот предприема и друго своеобразно побългаряване на елинския пантеон, като въвежда българи в него. Нещо характерно за неговата версия, на което обръща внимание Д. Лилова, е, че някои от елинските богове от различни поколения се оказват женени за българки<sup>25</sup>. Така в неговата „Хронологическа таблица“<sup>26</sup> на най-важните събития от световната история“ се съобщава, че са изминали 1632 години „от както Кадмос се ожени за Болгарка, на дедо Илира дщерка му Дала мука“ (Далмация). В коментар под линия към публикувана пак от него народна песен пише, че и мрачният господар на подземното царство Плутон е български зет<sup>27</sup>. Той отвлякъл самодивата жътварка Нева Нивица, „на Невена внучката“. Песента за това събитие била създадена още в Индия, но по-късно елините я откраднали и заменили българската самодива с гъркинята Персефона.

И накрая на тези редове за Джинот ще си позволя да завърша с не особено ласкателната оценка на един негов по-млад съвременник:

„Като народен деец той не е бил друго, освен един лек, да не кажа луд, фанатик, поради което и навлече върху себе си както негодуванието на властите, така и разяренето на владиката, който най-последно го предаде и го изпрати на заточение“<sup>28</sup>.

\* \* \*

В стремежа си да реконструира един **древен български пантеон** Георги Раковски използва различни елементи – общославянски, фолклорни, индийски, християнски. Всички те са повече или по-малко свободно интерпретирани, за да станат част от една цялостна представа за българите. Най-категорично тези идеи присъстват в „Показалец или ръководство как да се изискват и издирят най-стари черти нашего бития, языка, народоположения, старого ни правления, славнаго ни пришедствия и проч.“ (1859), в статията „Българското всенародно вероизповедание“ (*Българска старина*, 1860, № 1) и др.

За своите реконструкции Раковски, несъмнено много по-ерудиран от Джинот, използва изследвания на руски и европейски учени, както и опитите на някои свои български предходници и съвременници – Макс Мю-

---

<sup>25</sup> Вж. Лилова, Д. Възрожденските значения на националното име. София: Просвета, 2003, с. 211 – 212.

<sup>26</sup> Джинот, Й. Х. Хронология. – *Цариградски вестник*, II, № 91, 12 юли 1852. Както припомня Лилова, според гръцката митология тиванският цар Кадъм се жени за Хармония, дъщерята на Арес и Афродита. На сватбата присъстват всички богове.

<sup>27</sup> Припев още от язичества Болгарскаго в Македония. – *Цариградски вестник*, IX, № 431, 16 май 1874.

<sup>28</sup> Шапкарев, К. За възраждането на българщината в Македония. София: Български писател, 1984, с. 124 – 125.

лер, Йожен Бюрнуф, Виктор Кузен, но и публикации на К. Фотинов, а и на Й. Хаджиконстантинов-Джинот<sup>29</sup>. Основен източник на Раковски, цитиран в бележките, са отговорите на папа Николай I на въпросите на княз Борис (1, 310), друг цитиран източник е това, „що е св. Димитрие Ростовский за славянско баснословие забележил мимоходом“ (1, 311).

Според тази частично възприета и днес реконструкция<sup>30</sup>, която присъства в по-систематизиран вид в бележките към поемата „Горски пътник“, начело на славянския пантеон стои Перун („бога горму, мълнии и облаков дъждевих“). Следват Волос („бог скотов“), „Позвид, или Похвист, или Вихром, бог въздуха и безгодию“, Лада и синът ѝ Лел („бози веселия и всякаго благополучия“), Купало (Ярило) („бога на земския плодov“), Коляда.

В поемата и в стиховете на Раковски основните митични фигури и въобще елементите от неговата съзнателно търсена и експлицитно заявена митологическа реконструкция се откриват преди всичко в бележките към стихотворния текст, в обръщения към богове и в споменавания в думите на автора и на персонажите му<sup>31</sup>. Прави впечатление, че „старобългарските“ митически персонажи се налагат в третата редакция на творбата, в по-ран-

---

<sup>29</sup> Вж. **Арнаулов, М.** Раковски като фолклорист. – В: *Очерки по българския фолклор*. Т. 1. София: Български писател, 1968, с. 235 – 301; **Урбан, З.** Чехи и българи. София: ОФ, 1981, с. 52, 199 – 200; **Генчев, Ст.** „Българска старина“ от Г. С. Раковски и началото на нашата етнографска периодика. – *Векове*, 1983, № 3; вж. и пространните коментари на Ст. Генчев и Св. Гюрова към **Раковски, Г.** Съчинения. Т. 4, с. 489 – 500, 516 – 520. Надолу Раковски се цитира по това издание с посочване на тома и страницата.

<sup>30</sup> Вж. класическия труд по въпроса от средата на ХХ в. **Иванов, В. В., В. Н. Топоров.** Исследования в области славянских древностей. Москва, 1974; Мифы народов мира. Глав. ред. С. А. Токарев. Т. 2. Москва, 1982; вж. и по-късното изследване **Топоров, В. Н.** Миф, ритуал, символ, образ. Москва, 1995. Вж. и **Кулишић, Ш., П. Ж. Петровић, Н. Пантелић.** Српски митолошки речник. Београд: 1970; **Панчовски, Г.** Пантеонът на древните славяни и митологията им. София: Булвест-2000, 1993; **Вражиновски, Т.** Народна митология на македонците. Кн. 1. Скопје-Прилеп, 1998; **Гейнщор, Ал.** Митология на славяните. София: Български художник, 1986; **Стойнев, А.** Българските славяни. Митология и религия. С.: 1988; Българска митология: Енциклопедичен речник. Състав., предг. Ан. Стойнев. София: 7 М & Логис, 1994; **Иванова, Р.** Епос – обред – мит. 2. изд. София: Акад. изд. „Проф. М. Дринов“, 1995.

<sup>31</sup> Напр.: „Чърни бог, Чарт зовими, начало злоби,/ бога разорения Бедея он проводи,/ мълва, клевети, ярост на свет да посеи“ (Първа редакция, 1, 151). Споменават се обаче и фигури от римския пантеон: „На въздух там близо седи/ Венерино дете с лък -/ Купидон с бодрост варди/ с стрели д’ урани лик (Втора редакция, 1, 166), Морфей (1, 167), „прекрасна Венера“ (1, 170 и др.); О, светло слънце [...] Свидетел верности ти нам бди, богиня Лада из небес ех проводи“ (Радан във Втората редакция, 1, 173).

ните все още се откриват фигури от елинския пантеон. Така в първата редакция самият войвода говори за „художество Марсово“ (1, 162), в думите на Драгой от третата редакция богът на войната вече е друг:

Вила в сърдце ми сила настави  
[...]  
Торк, бог юнашки, ме изпроводи.  
(1, 171)

При конкретното позоваване на този пантеон Раковски до голяма степен следва моделите на елинския. Във втория вариант на „Горски пътник“ дори се споменава някакъв ритуал, който влюбените, „с брачният венец светло увенчани“, трябва да извършат „в капище Венери“ (1, 171). Отношението на Раковски към елинската митология е подчертано амбивалентно – от една страна, той я използва като модел и източник на реторични ресурси, от друга страна, в други текстове остро я критикува като вторична, присвоена и неморална.

\* \* \*

По-късни литературни творби от XIX век използват относително свободно елински митологически и исторически препратки по начин, който предполага, че те са познати на публиката. Множество подобни примери могат да се намерят в творчеството на Иван Вазов, включително и в каноничния цикъл „Елопея на забравените“ (1881 – 1884), където те са част от високата патетика на одите.

Константин Величков (1855 – 1907) е приятел на Вазов, двамата дълго време имат общи книжовни начинания. Величков е човек, потопен преди всичко във френската и в класическата литература, по-късно, както и Вазов, той също ще се изявява на политическата сцена като русофил. В неговата мемоарна творба, посветена на събитията около Априлското въстание, „В тъмница“ (1899), Величков не скрива своята ученост, която го откроява от околните. Той не само се оказва единственият човек, който може да се обърне към чужденците на френски, при това импровизира пламенна реч, която има своя ефект, но и прибегва до класически литературни сравнения. За група затворници от Брацигово се казва: „Ахилес би ги взел за своите мирмидонци. Така трябва те да са изглеждали тъжни, когато са се научили, че войводата им ги осъжда на бездействие под стените на Троя“. По повод особената килия, в която е затворен поп Тилев, се събужда друга асоциация у автора: „Неволно си наумявах [...] Сократа, тъй както го е представил Аристофан в своите „Облаци“<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Величков, К. Избрани произведения. Т. 2. София: Български писател, 1966, с. 101, 120.

Един любопитен пример свидетелства за друг тип присъствие на древногръцката митология. И в този случай тя се възприема като позната на публиката, отношението и тук не е негативно, „митическото“ и тук е средство за осмисляне на съвременността, но контекстът е коренно различен. В комедията на Добри Войников „Криворазбраната цивилизация“ (1871), вероятно най-популярната българска театрална творба, персонажите, които в никакъв случай не са представени като ерудити, шеговито се назовават с познати имена от елинската митология:

Димитраки: Господа, подобен пример имаме от старата история. Може да сте чели за Троядската война. Старите елени, за да отмъстят на Париса, който бе грабнал прекрасната Елена, младата жена на Минелая, повдигнаха десетгодишната война, която са свърши с развалянието на троядското царство. И отмъщението стана. Тряба прочее, ако сме и ний хора с любочестие, да отмъстим на онзи вагабонтин.

[...]

Пенчю: Бой против Трояда. *(На Митя.)* Ти ще бъдеш героят Ахилей. („Криворазбраната цивилизация“, 4, 15)

\* \* \*

В началото (през XVIII и първата половина на XIX век), в съответствие със средновековната (и византийската) традиция, отношението към елинските богове е негативно, тъй като те са възприемани като езически реликти, които подлежат на осъждане. С навлизането на модерната епоха настъпва промяна на отношението, която е свързана с уважителното класицистично отношение към Античността. Без да е доминиращо, присъствието на елинската митология в българската книжнина от XIX век представлява интересен и далеч не еднороден феномен. То не е толкова свързано с „истинската“ елинска митология и нейните изследователски интерпретации, колкото с универсалния език на европейската култура от модерната епоха. Нещо повече, използването на елинските митични фигури е доста разнообразно и съответства на различни актуални цели. Една от тях е конструирането на въобразени връзки между елини и българи, като тези връзки трябва да легитимират актуални политически претенции. Любопитно е, че присъствието на елински митични фигури се открива доста често в популярни и неканонични текстове, преди още да се появят новобългарските преводи на ключовите древногръцки творби, които пренасят елинските митове от Античността до модерната епоха. Най-ранните текстове, които носят митологичните вярвания, достигат до българските читатели относително по-късно, като процесите продължават и през целия XX век, а и след това.

## ИНТЕГРАЦИЯ И РАЗЕДИНЕНОСТ – КРИВОЛИЦИТЕ НА БЪЛГАРСКИЯ ЕВРОПЕИЗЪМ ОТ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА ХХ ВЕК

Нина Димитрова

**Резюме.** Предлаганият текст е фокусиран върху дебата между две емблематични тенденции в България от първата половина на ХХ век – pro et contra Европа. Схващанията за *нова Европа*, станали популярни в късните 30-те и в началото на 40-те години, трябва да бъдат ясно отграничени от понятието за Европа непосредствено преди и след Първата световна война. Вниманието е съсредоточено върху еволюцията на нагласите – от проектите за приобщаване на България към европейските ценности до антиевропеизъм и различни видове културен национализъм. Поставен е специален акцент върху интелектуалното движение „Назад към родното изкуство!“ и неговите импулси за философията и хуманитаристиката като цяло.

**Ключови думи:** европеизъм, България от първата половина на ХХ век, интеграция, родно изкуство, културен национализъм, културна идентичност

**Abstract.** The proposed text is focused on the debate between two emblematic tendencies in Bulgaria of the first half of the 20th century – pro et contra Europe. The views of *new Europe* popular in the late 30's and early 40's must be distinguished clearly from the concept of Europe immediately before and after the World War I. Attention is paid to the evolution of the attitudes – from projects for integration of Bulgaria to the values of Europe to anti-Europeanism and different kind of cultural nationalism. Special accent is put on the intellectual movement “Back to native art!” and its impulses for philosophy and the humanities.

**Keywords:** Europeanism, Bulgaria from the first half of the twentieth century, Integrity, Native art, Cultural nationalism, Cultural identity.

Предвид днешните ясно доловими тенденции за актуализация на много от обществено-политическите тенденции от междувоенния период, за умишлена (макар и частична) културна негова реставрация, плодотворно изглежда изследването на инфлацията на българския европеизъм с оглед на инварианта между този период и съвременността. Целта на настоящия текст е да представи емблематични моменти от реакциите на българския

„европеизъм“ – някогашните виждания за *европейските ценности*, и неговите опозиции от първата половина на миналия век, особено от периода между двете световни войни.

Какво символизира Европа за постоянно впрегнатата в опозицията „родно – чуждо“ българска интелигенция – в позитивен план тя е прогрес, модерност, просвещение, разум, култура, цивилизация, хуманизъм, универсализъм; в негативен – опасност от обезличаване и лишаване от идентичност, от загуба на своето – на традицията, „корените“, самобитността.

В едно свое есе за значението на Европа като българска и балканска цивилизационна утопия Александър Къосев отбелязва: „Колкото очевидно възхитителен, болезнен и омразен, колкото близък и разбираем за практическата езикова интуиция на българина, толкова неуловим за теоретическа рефлексия изглежда разтегнатият през повече от сто години протеически символ *Европа*“ (Къосев 1997, 65). Именно тази протеичност на *европейското* в българските възприятия е особено открояваща се непосредствено след Освобождението, когато разстоянието между карикатурната и интелигентната форма на европейската ориентация у нас става твърде драстично. От една страна, стремежът за отгласване от османщината, ориенталщината към скоростно единяване с прогреса и цивилизацията дава нов живот на „криворазбраната цивилизация“. „В първите години след Освобождението ни – казва Борис Тричков, – когато паднаха и последните прегради между нас и културна Европа, европейското влияние достигна силата на вихър, който разколебава устоите на нашия бит и самобитност. Това бе епохата, когато чуждото у нас бе господар и култ при нула активност от наша страна. <...> Това бе изобщо епоха, когато чуждата форма бе изпълнена с българско съдържание, епоха на карикатурата у нас, епоха, която създаде обилен материал на Алеко, на Михалаки Георгиев, на Ал. Божинов, на Ст. Михайловски“ (Тричков 1921, 53 и сл.).

Всеки опит за собствен бит и култура е пометен пред напора на *европейското*, разбирано тъкмо в порядъка на чужд материален бит и поведение. (Както отбелязва Константин Гълъбов, следосвобожденската интелигенция преминава през *етапа на сапуна*, т.е. през етапа на първично цивилизоване, каквото е тогава европеизацията за нея (Гълъбов 1918, 8).) Какви са ценностите, които заимстваме и копираме от Европа – това е широкият спектър от технологии до фасони и кройки за моди, по думите на Найден Шейтанов (Шейтанов 1931).

Интелигентният следосвобожденски български европеизъм е позицията на първия наш литературен и изобщо културен кръжец – „Мисъл“, българските емисари на европеизирането в цялата духовна сфера (Кортенска 2008, 12). Европеизмът на „голямата четворка“ най-често означава нов, висок статус на изкуството/литературата в българското общество, жанрово-тематичното му разнообразие. Чрез изкуството се осъществява включването на единичното в универсалното – на малката и бедна култура в големия модернизационен поток; чрез изкуството „големите философски

и общочовешки проблеми стават централни за обществото, взаимоотношението личност – общество, смисълът на живота и смъртта, духовните търсения, ролята на идеала и стремежът към съвършенство, проблемът за красотата, творчеството като върховна изява на личността, страданието като път към извисяване на духа“ (Кортенска 2008, 17).

Животът след края на Първата световна война обаче налага коренна промяна в ценностната система както в самата Европа, така и у нас. Европа престава да бъде толкова еднозначен символ на „българската мечта“; настъпилата социална криза отменя предишното благоговение. И все пак, независимо от социалния и духовния срив, в 20-те години на българския XX век все още има ясен пиетет към *европейските ценности* в интелектуален и духовен план. Множеството новопоявяващи се литературни списания са европейски ориентирани. Ярък пример в това отношение е „Златорог“, в значителна степен наследник и продължител на „Мисъл“. Неговият редактор Владимир Василев „принадлежи към онова мощно и вдъхновено поколение на елитни творци и интелектуалци от първата половина на XX век, което в краткото време между двете световни войни успя да разкрепости и европеизира националната култура, издигайки я до естетически и духовни висоти, които и днес са лицето на българската класика пред света“ (Трифенова 2000).

Друг стожер на европеизма у нас е интелектуалният кръжок на „стрелците“, където ключови фигури са Константин Гълъбов, Атанас Илиев, Чавдар Мутафов и др. В междувоенния период особено изпъква фигурата на Гълъбов като обединител на всички тези настроения, които изразяват желанието за синтез на националното със световните културни постижения. (Ето например мнението на Асен Златаров, според когото върховният дълг на българския интелегент е „да вземе богатствата на чуждата духовна култура и да ги пресади на българската нива“ (Златаров 1995, 96).) Такава е позицията и на сп. „Стрелец“, оглавявано от българския германист. Във „възванието“ си „Към младежта“ той заявява: „Подвиг е да помириш родното с чуждото, източното със западното. Кой ще бъде творецът, който ще извърши този подвиг? Той може би още не е роден. Само желанието да се извърши подвигът е налице“ (Гълъбов 1995, 59).

Константин Гълъбов е може би единственият тогавашен автор, който категорично се противопоставя на започващите залитания по самобитното, които постепенно обхващат страната и от началото на 30-те са вече доминираща нагласа. Ако през 20-те години на века европеизмът е все още реална тенденция, която се изразява в желанието националната култура да мери ръст с европейската, т.е. да бъде оценявана според универсални критерии, да бъде включена и призната за европейска не само географски, но и като създаваща духовни ценности, релевантни на европейските, то изолационистката тенденция все повече и повече обсебва съзнанието на интелигенцията и дискурсът на *самобитността* става все по-всеобхватен. Гълъбов обаче е категоричен, че абсолютно самобитна култура не може

да има. Покрай очевидните мотиви, налагащи оксидентализирането ни, както колоритно се изразява той, „византийско-мюсюлманските токсини продължават да циркулират из кръвта ни и ние се нуждаем от още западно противоотровие“ (Гълъбов 1995а, 83).

Съпоставяйки предвоенната интелигенция с тази от последвалия период, Гълъбов посочва положителния резултат от провеждането на един умерен – какъвто той смята, че е отстояваният от него – процес на европеизация: „Постиженията в наука и изкуство не могат да се мерят с постиженията отпреди войните, обаче задачите, които си поставят сега служителите на науката и изкуството, са много по-дълбоки, отколкото преди. Това е, защото ние сме приобщени вече в по-висока степен с културата на Запада. И ако не бяха тежките икономически последици, ако не беше напрежението на духовете, сигурно щяхме да имаме досега и значителни постижения, каквито има поколението преди войните“ (Гълъбов 1994, 219).

Идеологията на „стрелците“ заслужено се ползва с реномето на пионер по отношение на органичния синтез между родно и чуждо. Разбира се, това само на думи е лесно. Както посочва Сава Василев, „едва ли е възможно да отбележим всички противоречия в културологичния дискурс на *стрелците*. Някои от тях, какъвто е случаят с прочита и интерпретацията на Шпенглеровата теория за залеза на старата „фаустовска“ култура, се осъзнават като преориентация в контекста на собствения идеен развой, обосновават се теоретично с оглед на формиращата се концепция за взаимопроникването на културите (на Изтока и Запада) и за европеизирането на българската култура (като синтез на своето и чуждото, на родното и западноевропейското)“ (Василев 2003).

Атанас Илиев първоначално също е сред интелектуалците от кръга „Стрелец“ и в първите години от този период от творческия му път той по сходен начин се опитва да балансира между родно и чуждо. Специално това съотношение е предмет на честите размишления на нашия есеист и критик, намерили израз в многобройните негови публикации на тази тема. Постоянен акцент в тях е проследяването на историята на това отношение с оглед на сближението между тях. („Писателите от литературния кръг „Стрелец“ желаят да отключат извора на виталната любов към родното. Разбира се, от това не следва, че те трябва да останат индиферентни към чуждата култура. Тъкмо обратното: те разчитат на нейното *съдействие* в своя смел набег към дълбочините на родната действителност. Защото родното и чуждото, както вече казахме, се противопоставят само при повърхностното отнасяне към тях“, пише философът през 1926 г. (Илиев 2002). В множеството свои статии, посветени на въпроса, Атанас Илиев очертава еволюцията в напрежението между родно и чуждо по следния начин: отчуждението между тях се откроява особено при преформатирането на възрожденската интелигенция в твърде различен тип обществена прослойка, каквата е следосвобожденската интелигенция. В периода преди войните интересът към родното е чисто формален, повърхностен, недостатъчен, за

да формира цялостен културно-исторически проблем. С настъпилото по време на войните сближение между народ и интелигенция нараства и интересът към родното, за да се появи веднага след края на военния период повикът за „родно изкуство“, който всъщност обхваща не само сферата на художественото пресътворяване на действителността, но изобщо тогавашната българска култура като цяло.

Докато обаче Константин Гълъбов остава докрай верен на принципите на европеизма, с хода на годините Атанас Илиев все повече и повече клони към лагера на „самобитниците“, за да стане ярък техен глашатай накрая. Вероятно е и личният му конфликт с Гълъбов да е оказал някакво значение за настъпилия идеен разрыв, но от европеизма на Атанас Илиев вече от средата на 30-те и началото на 40-те години не остава и следа. През 1937 г. той публикува в сп. „Отец Паисий“ статия, озаглавена „Расовият характер на културата“, в която наистина липсва расизъм в популярния навремето смисъл, но акцентът върху самобитно-расовото, т.е. националното обособяване на културата, обозначава смяната на позициите. В един отзив за статията се осмива тази политика на културен изолационизъм: „Съзнателният народен син може да се вълнува от музиката на Моцарт, Бетовен, Бах, Чайковски и мн. др., може да се вслушва в музиката на Григ, да чете Байрон, Гьоте, Хайне, да се вслушва в дърдоренето на Щирнер, Ницше и пр., и все пак да се вълнува от българската народна приказка и песен“ (Минчев 1938, 48).

В този период Атанас Илиев разисква възможностите за решение на проблема за „народностно обособяване на българската култура“, поставен конкретно и пред различните представители на българския интелектуален елит, като тезата му е, че между литературата, изкуството и науката на един народ има вътрешна връзка. Съответно, обсъждан е въпросът за оригиналността на българската наука, за нейния самобитен принос в световното научно знание. В центъра на вниманието на Илиев е перспективата за създаването на собствена национална научна традиция – не само в хуманитарните науки, където националният момент е по-очевиден, по-изявен, но и в математиката и естествените науки, в областта на които постиженията на българските учени били привлекли чуждите погледи. В създаването на собствена научна традиция особено важно е преодоляването на предишното negliжиране към родните постижения, цитирането и позоваването и на български учени.

Повикът „назад към родното“, обхванал първоначално българското изкуство след края на Първата световна война, а впоследствие постепенно превръщаш се в дълготрайно послание на епохата, е сред най-коментираниите в рефлексии на българските автори. Обръщането към родното обаче означава не само пробуждане на самобитния творчески дух на народа ни, но и надмогване на повърхностното отношение към родното (описанието на „дудуците, гайдите и харманите“, по израза на Константин Гълъбов), нередуцирано сега до курioзни за окото на чужденеца моменти. „Външ-

ното описание на селски сватби и седенки, живописните ефекти за художествено пресъздаване на народния бит, колекциите от народни мелодии, които съставяха прословутите „китки от народни песни“, сега бяха схванати като „повърхностно изкуство“, като профанация на истинското народно изкуство. Новата формула гласеше: пътят за художествено пресъздаване на родното не е най-късият път до селото, а пътят, който прави голям завои през европейските столици“ (Илиев 2006). Към този тип размишления можем да включим и тези на Янко Янев, чиито идеи са, че една истинска национална културна политика ще трасира нашия път към Европа, а не цървулите и гайдите (вж. Янев 1931), на Найдено Шейтанов и на мнозина други.

Атанас Далчев също коментира тази насока на духовния ни живот. „Днес е на мода да се говори за „родно“ и „народна душа“, отбелязва той в статията си „Религиозното чувство в българската лирика“ (Далчев 1994а, 231). Именно тази „модност“ в позицията за утвърждаване на самобитността на българската култура, за надмогване на епигонския ѝ вторичен характер, респ. за преодоляване на националните комплекси за малоценност в това отношение, е признакът, който подсказва за известна изкуственост в повика за преориентация на духовните търсения у нас от междувоенния период. Фалшът иде от липсата на разбиране за необходимостта от органично единство на националното с общочовешкото, от екстремалния акцент поотделно върху всяко от тях – етапи в развитието на родната култура, от липсата на по-дълбоко разбиране на „родното“, редуцирано до етнографското и географското: „В девиза пък „Назад към родното!“ имаше за изкуството нещо *много неясно и съмнително* още в самото начало. „Родното“ се схващаше не като формален принцип, който творецът отпечатва неволно върху художествената материя, отгдето и да иде тя, но като самата тая материя: то се поставяше като обект на художествена обработка, чиито принципи може да се вземат и от другаде. „Родното“ беше не творческа стихия, а готова действителност; не стил, а даденост. *С други думи: искаше се да бъде родно не омото, а предметът, който то ще гледа*“ (Далчев 1994, 239). Затова Атанас Илиев с удовлетворение отбелязва, че „нашият писател разбра, че неговите задачи са коренно различни от задачите на етнографа: външното описание на народността бит отстъпи мястото си на стремежа към едно вгълбено проучване на народността дух. Но това вгълбено проучване вече не трябваше да става от гледището на западноевропейските културни течения. Героите на нашите писатели вече не трябваше да развиват идеите на Ницше, Ибсен, Юго или Толстой. Те трябваше да говорят и да действат като българи, нещо, което съставя *отличителна* черта на неговата народностна индивидуалност. Това бе трудна задача...“ (Илиев 1994, 313). (Но още през 1920 г. Гео Милев изтъква необходимостта от такова именно тълкуване на движението за *родно изкуство*: „Нашето българско изкуство ще бъде българско – национално – *родно* – не благодарение на битовия елемент или националната гордост, с които би могло

да бъде обременено, а благодарение на българската душа – с всички нейни качества, която го твори“ (Милев 1920, 41.)

Дори от фрагментарното тук представяне на знакови моменти от перипетиите на българското „западничество“ става очевидна инвариантността на проблема, пред който е изправена и днешната българска интелигенция – линията на съизмеримост между съвременното и отминалия период е по отношение на кризата на националната идентичност, по отношение на проблематичния синтез на европейско и родно. Глобализацията от последните десетилетия особено чувствително изостря нещата, разбира се. Метафората за глобуса – за земното кълбо, е жизненоважна, казва Мартин Олброу, „за да се обозначат в най-широк смисъл както пълната и действителна амплитуда на човешките дейности по начина, по който те са разпределени на земята, така и пренебрегването на каквито и да било разделения, установени между човешките същества на тази земя“ (Олброу 2001, 143).

Глобализацията е разглеждана от многобройните ѝ днешни теоретици като едно от най-ярките предизвикателства към стария ред. Тривиализираната ѝ употреба обобщава световното разпространение на разнообразните принципи на западната цивилизация и е критикувана най-вече заради обезличаващия ѝ ефект върху своеобразието на културите. Макар и отнесени до съдбата на православието днес, думите на Йоан Зизиулас всъщност са валидни и за цялостната съвременна ситуация: „Глобализацията ще е най-важният проблем в настъпващото столетие. Как да примирим „едното“ и „множеството“? Как да направим така, че универсалното единство да се постига не за сметка на локалното многообразие?“ (Зизиулас 2002). В търсенето на своите европейски измерения българската интелигенция би могла да се обърне и към предложенията на родния европеизъм от първата половина на XX век.

## Литература

- Василев 2003: **Василев, Сава.** Между „своето“ и своето. Зодиакът на „стрелците“. – В: *Краят на модерността*. Т. 3, 2003 <<http://liternet.bg/publish/savasilev/zodiakyt.htm>>.
- Гълъбов 1918: **Гълъбов, Константин.** Писатели и интелигенция. – *Сила*, 1918, № 24.
- Гълъбов 1994: **Гълъбов, Константин.** Днешното поколение. – В: *Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност*. София: Просвета, 1994.
- Гълъбов 1995: **Гълъбов, Константин.** Към младежта. – В: *Литературен кръг „Стрелец“*. Съст. С. Василев. Велико Търново: Слово, 1995.
- Гълъбов 1995а: **Гълъбов, Константин.** Нашата култура и най-новата ни литература. – В: *Литературен кръг „Стрелец“*. Съст. С. Василев. Велико Търново: Слово, 1995.

- Далчев 1994: **Далчев, Атанас**. Размишления върху българската лирика след войната. – В: *Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност*. Съст. И. Еленков и Р. Даскалов. София: Просвета, 1994.
- Далчев 1994а: **Далчев, Атанас**. Религиозното чувство в българската лирика. – В: *Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност*. Съст. И. Еленков и Р. Даскалов. София: Просвета, 1994.
- Зизиулас 2002: **Зизиулас, Йоан**. Православната Църква и третото хилядолетие. – *Християнство и култура*, 2002, № 1 <[http://www.hkultura.com/db\\_text/2002\\_1\\_2\\_curkva.pdf](http://www.hkultura.com/db_text/2002_1_2_curkva.pdf)>.
- Златаров 1995: **Златаров, Асен**. Културността в служба на родината. – В: *Литературен кръг Стрелец*. Съст. С. Василев. Велико Търново: Слово, 1995.
- Илиев 1994: **Илиев, Атанас**. Народностно обособяване на българската култура. – В: *Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност*. Съст. И. Еленков и Р. Даскалов. София: Просвета, 1994.
- Илиев 2002: **Илиев, Атанас**. Конфликтът между родното и чуждото <<http://www.litclub.bg/library/kritika/atiliev/konfl.htm>>.
- Илиев 2006: **Илиев, Атанас**. Процепи в народната ни психика. – В: *Модерната география на културата. Родно и чуждо*. Съст. А. Вачева. Варна: LiterNet <[http://liternet.bg/publish4/atanas\\_iliev/procepi.htm](http://liternet.bg/publish4/atanas_iliev/procepi.htm)>.
- Кортенска 2008: **Кортенска, Мирослава**. Културната мисия на кръга „Мисъл“. София: Емас, 2008.
- Кьосев 1997: **Кьосев, Александър**. Игрите на Европа. Опит за картография на един български дискурс. – В: *Анархистът – законодател. Сборник в чест на 60-годишнината на проф. Никола Георгиев*. София: Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“, 1997.
- Милев 1920: **Милев, Гео**. Родно изкуство. – *Везни*, 1920, № 1.
- Минчев 1988: **Минчев, Димитър**. Народ, раса и интелигенция. – *Научен преглед*, 1988, № 8.
- Олброу 2001: **Олброу, Мартин**. Глобалната епоха. Държавата и обществото отвъд модерността. София: Обсидиан, 2001.
- Трфонова 2000: **Трфонова, Цвета**. Сянката на Златорога. – *Литературен форум*, 2000, № 15.
- Тричков 1921: **Тричков, Борис**. Пред истински национален изгрев. – *Златорог*, 1921, № 1.
- Шейтанов 1931: **Шейтанов, Найден**. Европа и ние. – *Литературен глас*, 1931, № 156.
- Янев 1931: **Янев, Янко**. България в чужбина. – *Пряпорец*, 1931, № 18.

## ЕДНО 'СПОДЕЛЕНО МЕСТО' НА БАЛКАНСКОТО ДУХОВНО НАСЛЕДСТВО

Катица Кулавкова

**Апстракт.** Предмет на интерес на овој текст е една балада од усната традиција на повеќето балкански народи. Станува збор за една песна-образец која се јавува во различни јазични верзии: „Мртов брат на повратки“ (македонска), „Лазар и Петкана“ (бугарска), „Песна за мртвиот брат“ (грчка), „Браќа и сестра“ (српска, црногорска, босанска), „Константин и Дорунтина“ (албанска), „Војка“ (романска).

**Клучни зборови:** 'мртов брат', даден збор, архетип, матријархална парадигма, емпатија, духовно наследство, Балкан.

**Abstract.** The paper focuses of variants of the same poem / oral song shared between the Balkan people, namely, in Macedonia, Albania, Greece, Serbia, Bosnia, Montenegro and Romania. The poem in question appears under various titles depending on the language it is performed: "Mrtov brat na povratki" (Macedonia), "Lazar i Petkana / Lazar and Petkana" (Bulgaria), "Pesna za mrtviot brat / Song for the dead brother" (Greece), "Brakja i sestra / Brothers and sister" (Serbian, Montenegrin, Bosnian), "Konstantin i Doruntina / Konstantin and Doruntina" (Albanian) and "Vojka" (Romanian).

**Keywords:** 'dead brother', resurrection, given word, family tragedy, archetype, paradigm of the matriarchate, empathy, cultural heritage, Balkan

### Движноста на нематеријалното духовно наследство

Според *Конвенциите на УНЕСКО и Законот за културно наследство на РМ* од 2006 година, постојат три вида културно наследство: материјално, движно и нематеријално. Под „движно културно наследство“ се подразбираат „материјалните добра со статус на културно наследство, кои во целост можат да се движат или да се поместуваат од едно место на друго, а притоа да не се оштети нивната суштина“, а под нематеријално културно наследство – „разни облици и појави на човековото духовно творештво во минатото, коешто заедниците, групите и поединците го препознаваат како

своје културно наследство и кое се пренесува од генерација на генерација на територијата на Република Македонија“.

Духовното творештво е нематеријално наследство, па секоја етнокултурна и религиска заедница би можела, во одредени околности, да приопшти некое духовно добро како своје наследство. Тој чин на препознавање на припадноста на некое културно добро како своје, го димензионира нематеријалното духовно наследство како флуидно, а со тоа и како чин на културална перцепција и толкување. Духовното творештво е, освен нематеријално, и движно, па не признава државни граници и може да биде усвоено од повеќе заедници како своје. Таа иманентна движност на духовното наследство го отсликува неговиот системски стремеж да ги надмине границите на локалното.

Но, тој процес може да биде и обратен: токму усвоените општочовечки духовни творби, кои се создадени по углед на универзалните и кои се актуализација на архетипските праобрасци, со тек на време би можеле да се посматраат како домицилни, локални и автохтони (домородни). Но автохтоноста тешко може да се следи низ историската хронологија со егзактни податоци. Колку повеќе се навлегува во древното минато, толку повеќе нештата ја покажуваат својата општочовечка димензија и се легитимираат како трансетнички и споделени културни добра. Само во некои документирани случаи може да се следат трансферите на движните културни добра меѓу соседните култури.

Зад духовното наследство на секој народ стои некој архив на архетипски и митски обрасци. Поради тоа, духовното наследство е, истовремено, и локално, и универзално. Средбата меѓу локалното (етнокултурно) и универзалното (трансетничко) е интимна и дијалошка. Затоа е неумесно да се присвојува и приватизира нешто што се впишало во колективната меморија на повеќе народи во еден регион, па и во светот. Секој народ има право да го претставува како своје она духовно добро што го има усвоено *како своје* во колективната меморија и на коешто му има дадено свој јазичен белег и своја специфична културна функција.

Духовното наследство не познава строги државни, етнички, па ни верски граници. Државните граници се, историски гледано, менливи и минливи, а духовното творештво не е пропорционално врзано за административните промени на државните граници. Тоа ги трансцендира административните граници и општи со јазичните, културните, па и со религиските заедници, кои, исто така, ги трансцендираат административните граници.

Духовното наследство е надетничко, иако се присвојува низ етнокултурна перспектива. Тоа воспоставува своја мапа на распространетост и ги шири локалните топоси спрема регионалните и има карактеристики на патувачко и флуидно наследство. Тоа го опфаќа ритуалното и митското наследство, напишаните морални кодекси, верувањата, остатоците од паганизмот, обичаите, усната книжевна традиција, јазикот, народната музика,

колективното несвесно. Историски препознатливото духовно наследство го споделуваат народи кои му припаѓаат на ист регион и кои споделуваат исто политичко и културно минато (на балканските империи во коишто со векови владеел голем културен, верски и јазичен дијалог). Затоа, на почетокот на 21 век редно е да се обнови свеста за интегративната функција на културата и споделените места на меморија: светилишта, градови, историски личности, митски и литераризирани топови на колективната меморија.<sup>1</sup>

## Сакралноста на духовното наследство

Во духовното (јазично, книжевно, обичајно, сакрално, религиско, музичко) наследство се присутни религиско-верски елементи, навестени во облик на „религиски поглед на светот“ или во облик на дискретна сакрална матрица, Духовното Налџдатво има развиен сензибилитет за божественото. Религискиот код е неразделен од системот на моралните вредности, па се случува да се замени со некој морален кодекс и да се сведе на владејачките морални догми. Затоа, религиските норми често се политизираат и функционираат како идеолошки. Догматизираниот морално-религиски код ја маргинализира сакралната димензија на верувањето, а ја нагласува прагматичната димензија, артикулирана често во облик на табуа и санкции зад коишто стојат соодветни институции.

Освен тоа, религискиот код не е апсолутно чист (без одгласи од др. дискурси), ни совршено теистичен. Во секој актуелен религиски кодекс и дискурс постојат траги од некој претходен религиски кодекс, вклучително и траги од постар сензибилитет за сакралното. Тоа е така затоа што сакралното е трансрелигиско и трансетничко, тоа е општочовечко во вистинската смисла на зборот. Современите монотеистичките религии во својата текстура на верувања ги имаат исткаено, во облик на дискретна семиотика, рефлексите на политиеистичките и пагански верувања (имиња/називи, обреди, симболи, празници, обичаи).

Колку повеќе си наликуваат текстурите на паганскиот код кај разни народи, толку е повидлива сличноста во нивниот потпис врз актуелните религиски дискурси. Колку е посилно присуството на сакралното во духовното наследство, толку е поверојатно дека духовното наследство е пренесено од древни епохи, оние пред христијанството, исламот, будизмот и јудаизмот. Впрочем, и современите религиски дискурси можат да се посматраат како облик на толкување на архетипот на сакралното, при што се формира кодексот на профаното и догматичното.

---

<sup>1</sup> Моја повеќегодишна иницијатива е усвојувањето на еден Балкански консензус за споделена културна меморија од страна на врвните научни и културни институции на Балканот.

## Категоријата „даден збор“

Постојат бројни примери за споделена колективна меморија и духовно наследство во областа на народната култура, особено во делот на јазикот и книжевноста, на обредите, обичаите и на моралните норми. Вообичаено, се смета дека категоријата „беса“ (даден збор, ветување, завет, заклетва) е доминантно, па и исклучиво присутна во менталитетот и во културата на албанскиот народ. Меѓутоа, бројни примери од наследеното духовно наследство покажуваат дека оваа категорија е својствена за повеќето балкански народи. Низ призмата на „даден збор“ се посматраат бројни искуства од профан и од религиски карактер, како на интересубјективно, така и на колективно рамниште. Секое прекршување на дадениот збор на едно лице на друго, или на едно семејство на друго, повлекува редица драматични, па и трагични последици: од конфликтен гнев и порив за одмазда до клетва, како исконски порив за Божја казна, за виша правда и последен суд, кој ќе ја надомести неправдата поради лажната, напразна Беса/Завет, чувство на вина и нечиста совест.

Кога е нарушена рамнотежата на односите меѓу луѓето, при прекршување на дадениот збор, а со цел да се избегне казната и да се смилостиви Вишата сила, луѓето преземаат конкретни дејства за да го исполнат ветувањето. Ситуацијата на грев создава грешни луѓе кои се покајуваат, бараат прошка и се обидуваат да го исполнат ветеното, иако – некогаш – за тоа е премногу доцна. Еднаш нарушената рамнотежа меѓу дадениот збор и стварноста тешко се обновува. Прекршениот збор повлекува казна во форма на некој драматичен, па и трагичен настан.

Во мигови на натчовечки порив да се испочитува дадениот збор, можни се и „чуда божји“ (неверојатни нешта, какво што е Лазаровото воскреснување со помош на Исус Христос): да се отвори земјата и да се случи воскресение; да се збидне преобразба, да стане мртвиот како да е жив и да отиде меѓу живите за да го исполни ветеното („жив мртовец“), за да ги смири духовите (гневот, клетвата); мртвиот да ја испрати својата душа на ветеното место (метемпсихоза), кога веќе не може самиот да појде.

Еден од најголемите неопростливи гревови што може да ги стори човекот, според современите монотеистички религиско-етички системи, но и според политеистичките верувања, е даден, а неисполнет збор (прекршено ветување/беса).

Парадигмата на врвниот грев олицетворен во традицијата на дадената и прекршена беса, не е ничија ексклузивна сопственост, туку општочовечко наследство во сферата на напишаните и наследени морални права и забрани. Како универзално наследство, „дадениот збор“ им припаѓа на сите народи кои ја зачувале неговата парадигма во својата колективна меморија, со што таа станува знак за распознавање на нивниот современ идентитет. Од друга страна, некои современи народи во светот, па и на Балканот, ветениот збор го поставуваат на посебно, култно и врховно место, а други,

го запоставуваат во системот на актуелните морални и духовни добра. Таа ревизија на моралните вредности зборува многу повеќе за важечкиот и актуелен културен код, одошто за генезата на кодот. Едно зачувано духовно добро не се исцрпува со својата историска генеза.

Денес, кај одделните балкански народи е различна општествена функција на духовното наследство поврзано со начелото на дадениот збор, па оттаму и впечатокот дека во некои балкански култури е маргинализирана улогата на ова начело, а кај други не е. Балканското духовно наследство, како она што има словенски јазичен предзнак така и она што нема таков предзнак (кое ѝ припаѓа на групата несловенски јазици: албански, аромански, грчки, романски, турски), располага со бројни содржини од усната книжевност, чијшто идентитет е регионален (митски) и универзален (архетипски), а чијашто етницизирана пројава се толкува низ призмата на етнокултурниот идентитет и се смета за уникатна, автохтона и домицилна.

За да биде запомнето како свое, едно регионално духовно добро треба да се препознае како автентично. Таа *апропријација* на регионалното духовно наследство е плод на колективниот дух на народот и на оние негови поединци кои имаат творечка дарба и моќ да го изразат колективниот дух на својот народ, така што тој народ ќе ги прифати индивидуалните творби како свои. Такви поединци-творци, чијшто личен идентитет се преобрил во народен, постојат кај сите балкански народи, дотолку повеќе што културите на сите балкански народи имаат богата традиција, а сите балкански култури се во постојан интеркултурен дијалог.

Зависно од тоа како се толкуваат, споделените места на меморија меѓу балканските народи имаат двојна улога: интегративна и дезинтегративна. Културната историја на Балканот е свидетел на двете функции но, за жал, нема извлечено мудра поука од минатото, туку постојано ги повторува истите грешки. Тоа се потврдува со парадоксот, според којшто современите балкански народи, речиси без исклучок, го прифаќаат предизвикот на етнокултурниот логос, местата на меморија (историски личности, настани, места, артефакти) да ги посматраат како домицилни и како исклучива културна сопственост. Таквиот став, претворен во службена културна политика, генерира дезинтеграции и тензии, наместо да биде сведоштво за антрополошка блискост.

## **Иницијативата на Христос Папуцакис и списанието Анти од Атина**

Кога на почетокот на 21 век пријателите на списанието АНТИ од Атина, предводени од веќе покојниот Христос Папуцакис, одлучија да подготват една антологија на балканската поезија, тие се договориле, во уводот на

секоја национална селекција да биде наведена по една локална варијанта на „Песната за мртвиот брат“<sup>2</sup>.

Во предговорот на издавачот кон оваа антологија се истакнува:

„Во суштина, отсекогаш постоеле мноштво заеднички елементи вкоренети од дамнини (заемни јазични влијанија и длабочина на помнењето, сродности од најразличен вид, допири и проникнувања на митовите и легендите, на обичаите, на музиката, на песните, на носиите, на кујната), иако, се разбира, видливи се и значајни разлики. Свеста за тие заеднички елементи резултираше, уште за време на отоманската власт, со обиди за повторно обединување на балканската заедница, од коишто прв е оној на Рига од Фера... Денес преовладува ставот за неминовноста од формирање големи заедници, со истовремено зачувување на посебните карактеристики на нациите и на малцинствата.“ (Београд, 2008, 16)

Токму таа балада, која го актуализира митскиот образец на мртвиот брат во балканските култури, која е препознаена и усвоена како автохтона од секоја балканска култура одделно, е заедничка за севкупното балканско усно творештво. „Песната за МБ“ е парадигма за едно *споделено место на балканското духовно творештво* и затоа е предмет на толкување во овој есеј. Таа обележува еден крупен проект на современото претставување на балканската лирска поезија и затоа што е раскошен книжевен облик на еден замрсен антрополошки јазол, преполн рефлексии на богатата балканска духовност. Тие рефлексии, иако зачнати во сферата на митското мислење и поетската слика на светот, укажуваат на некои константи на балканското чувствување на светот. Доколку една општа слика на светот, каква што е балканската, се повторува како генерички и судбински образец, таа, со тек на време, ќе почне (и сама) да повикува свои проекции во историјата/стварноста.

Митската слика, силно впишана во колективната свест, поседува латентна моќ да повика слична ситуација во стварноста. Затоа, најмалку што може да направи теоријата е да ги толкува и да ги освести несвесните содржини на митските слики врз коишто се темелат поетските творби од архивот на усното народно творештво. Оти, усното творештво, дури и кога мистифицира и се служи со сликовит/претпоимски дискурс, секогаш е во дијалог со стварноста. Тој книжевен дијалог со стварноста може да каже нешто битно што и ние, современиците, треба да го уважиме. Што ни кажува „Песната за МБ“ кога го опева братот кој станал од мртвите за да

---

<sup>2</sup> Македонската верзија застапена во антологијата на балканската поезија на „Анти“ отстапува од балканскиот образец. Таа е сосема друга песна за братот, сестрата и мајката, зачувана под наслов „Јана и Јанкула“. Таа го воведува мотивот на несвесна родоскверност.

го исполни ветувањето што ѝ го дал на својата мајка? На што нè потсетува реториката на семејната клетва и на строгиот морален закон, кој е секогаш проследен со силни емоции и со трагични собитија?

### Песна за мртвиот брат

Една од тие народни творби кои го претставуваат балканскиот регионален културен и ментален образец, а кои доживеале повеќекратни варијации, е „Песната за мртвиот брат“<sup>3</sup>. Оваа балада, која содржи, помалку или повеќе, една заедничка приказна за воскреснувањето на мртвиот брат поради примордијалниот порив да го исполни дадениот збор, е архивирана како дел од усното народно творештво под различни наслови и во различни верзии, но со иста „приказна“: „Мртов брат на повратки“ (македонска), „Лазар и Петкана“ (бугарска), „Песна за мртвиот брат“ (грчка), „Браќа и сестра“ (српска, црногорска, босанска), „Константин и Дорунтина“ (албанска), „Војка“ (романска). Името на сестрата варира меѓу Евдокија/Ивдоќа, Евдокија/џан Фекија<sup>4</sup>, Петкана, Јелица, Арета, Војка и Дорунтина, а името на братот меѓу: Константин/Костадин, Лазар и Јован. Местото каде што се мажи сестрата, исто така, го варира името (топонимот) и описот, заедно со поимањето на Далечината и Туѓината: еднаш се работи за туѓина, или за село преку три планини или преку море, или за Вавилон (веројатно постари верзии или долга памет), а другпат се работи за Цариград (релативно понова актуализација). Овде ќе наведам една од двете македонски верзии на песната за мртвиот брат објавени во *Македонски народни умотворби* на Стефан Верковиќ (1985, том 2 и том 3)<sup>5</sup>. Таа е објавена под насловите „Мртов брат на повратки“ и „Мртов брат ја води сестра си на повратки“. За потребите на толкувањето ќе биде цитирана варијантата од вториот том (1985, 205 – 207), која е покуса во споредба со втората варијанта, која е побогата со „епски“ описи, а со тоа и подолга (300 стиха).

#### *Мртов брат на повраток*

Просците дојдоа  
Од града Цариграда  
Евдокија ја просат  
Евдокија сагат да ја земат.  
Мајка ѝ не ја даваше

<sup>3</sup> Песната „Лазар и Петкана“ во Бугарија постои во фолклорните збирки во повеќе варијанти, запишани во различни региони. Само во 1898 се обнародени 77 различни варијанти на таа песна.

<sup>4</sup> Ова необично име е деформирана варијанта на Евдокија, Ивдоќа, џан Фекија.

<sup>5</sup> Песната е јазично осовременета од мене КЌ.

Брат ѝ Костадин ја даваше  
И на мајка му се молеше:  
– Дај ја мале, Евокија, дај ја  
Многу верно ти се молам  
И ние, мале, рода да сториме  
У Цариграда на гости да одиме.  
– А бре Костадине, а бре сине мој  
Како јас да ја дадам Евдокија  
Дури во Цариград  
Оти к’о ќе се разболиме  
Кој нас ќе нè види  
Кој нас ќе нè гледа  
Кој нас ќе нè посетува?  
Го послуша мајка му  
Евдокија ја даде во Цариград.

Минаа не поминаа два-три дена  
Од некаде дојде тешка болест  
Врла чума и панукла  
Та покоси мало и големо  
Та го покоси и Костадина.  
Остана му мајка сама  
У големата добра куќа.  
Влева-излева мајка му  
и Костадина го анатемиса:  
Проклет да си Костадине  
што ми ја даде Евдокија  
Мошне надалеку, мошне  
на далеку, дури Цариграда.

Тогаш ја дочу ангел божји  
па отиде на Бога му кажа  
– он не може веќе да трпи  
толку лути клетви.  
А Бог му рече на ангелот:  
Ја појди долу на земјата  
Гробот да му го раскопаш  
Ковчегот ти да му го сториш  
Една лута брза коња  
Та да оди сестра да си земе  
И на мајка му да ја одведе.  
Тогаш излезе ангел божји  
на Костадина Душа даде  
на Великден, на вториот ден.

Та вјавна Костадин, си отиде  
Во Цариград оро играа  
Евдокија колото го водеше

Штом го виде братот, си го позна  
Од ороото таа потскокна  
Со брата си се прегрна  
Па и десна рака му целивна.  
А тој ѝ вели и говори  
Ај дојди, сестро моја Евдокијо  
На мајка да те занесам  
Многу тага она има тебе да те види.  
А таа му вели и говори:  
Варај, варај, Костадине  
Ако е болна мајка ми  
Ти мене ќе ми кажеш  
А јас ќе одам да се спремам.  
Не е болна мајка ти  
Туку таа сака да те види.

Тогаш тргнаа да одат  
А по патот кога одеа  
Евдокија на брата си велеше:  
– Варај, варај, брате Костадине  
Од кај на мувла ти мирисаш?  
– Варај, варај, сестро, мила сестро  
Како што јас по пат си одев  
Тебе да те земам  
Мене вода ми се припи  
Но не најдов вода да се напијам  
Та устата ми се фати и ми мувлоса.  
Ја донесе сред село сестра си  
И тогаш ѝ вели и говори:  
Ај оди ти, оди сама Евдокијо  
А јас морам да се вратам.  
Тогаш отиде сама Евдокија  
До нивните тешки порти  
Па викна и ми подвикна.  
Тогаш дошла мајка ѝ  
Тешки порти да отвори.  
Штом ја виде Евдокија  
Фати мајка да плаче,  
Еднаш се двете прегрнаа  
И двете таму мермер станаа.

### **Толкувачки осврт на „Песната за мртвиот брат“**

„Песната за мртвиот брат“ се темели врз една древна митска приказна, која е развиена со примена на драмски, трагични и лирски елементи, така што песната има карактер на балада. Се работи за најмладиот од девет-

те брака, кој е предодреден да ја игра улогата на жртва. Станува збор за братот кој воскреснува (се враќа меѓу живите) за да го исполни даденото ветување на мајка си („жив мртовец“). Во баладава се опева еден необичен лирски Подвиг кој завршува драматично и симболично. „Песната за МБ“ е евокација на пресудната моќ на примордијалните морални вредности. Подвигот на мртвиот брат се состои во изведбата на обредот на исполнување на дадениот збор и на задоволување на вишата правда, со цел да се постигне лично и семејно ослободување од товарот на мајчината клетва.

Неверојатно е како, во една релативно куса поетска творба<sup>6</sup>, каква што е песната за мртвиот брат, се впишани бројни мотивски и идејни проекции, кои се повеќекратно функционални: 1) тие градат сложена, модела-тивна и надредена значењска целина во којашто се отсликуваат некои примордијални антрополошки структури на балканското семејство; 2) самата песна е изведба на ритуалот на давање збор, воскреснување и исполнување на дадениот збор; 3) песната е драматизација на фаталната приврзаност за Семејството (генеа, традиција) и за Речта која има силна перформативна моќ – да ветува, проколнува, помирува. Јазикот е духовно наследство *par excellence*, затоа во него се рефлектираат не само егзистенцијалните, туку и религиските, магиските, митските слики и искуства. Духовниот архетип на воскреснатиот брат е идентичен за севкупното балканско духовно наследство, се разликуваат само неговите јазични, наративни, версификациски, ритмички, стилски и визуелни пројави<sup>7</sup>.

Во бугарската верзија „Мртвиот брат“ името на братот е Лазар, тој воскреснува од мртвите. Преку името, бугарската верзија поексплицитно ја христијанизира оваа песна, која има, начелно, магиски потход, така што не може, а да не се прочита и како обид да се актуализира архетипскиот праобразец на воскреснувањето (Лазаровата седмица се слави во чест на Лазар од Витинија, кому Исус му помогнал да воскресне на четвртиот ден од смртта, чудо кое влијаело многумина да поверуваат во Христос, според *Евангелието по Јован*, 11:1 – 45)<sup>8</sup>. Во сите верзии на песнава, не само во бугарската, е посветено внимание на описот на воскреснатиот Лазар (мирис на земја, бледо лице, секогаш кога ќе дојде до прагот на мајчиниот дом мора да се врати назад во светот на мртвите, не смее да се појави мртов

---

<sup>6</sup> Македонските верзии на „Песната за мртвиот брат“ што ги имав на прочит при пишувањето на овој есеј не се совршени од формално-стилска и жанровска гледна точка, затоа што содржат многу елементи на наративност, па се добива впечаток дека се прераскажани песни, односно дека некогаш можеби некоја приказна е испеана во песна.

<sup>7</sup> Проф. Иван Шишманов 1896 година има напишано студија „Песента за мртвиот брат в поезијата на балканските народи“ (СБНУ) во којашто ја класифицира оваа песна како балада.

<sup>8</sup> Инаку, името на Лазар е Елеазар, што во превод значи „оној кому бог му помогнал да воскресне“.

пред мајка си). Движечки мотив на воскреснувањето во „Песната за МБ“ е исполнувањето на дадениот збор, а самото воскреснување е поддржано од страна на Бог, што се кажува изрично во речиси сите верзии на баладата (Бог се смилостува, праќа два ангела да му помогнат на Лазар да воскресне). Во една македонска верзија се споменува дека воскресението е случено како „чудо божје“, кога „земјата се отворила“, на втор ден Велигден, на големиот христијански празник Воскресение, што исто така ја поткрепува тезата за понова, христијанска интерпретација на архетипот „жив мртовец“.

На крајот на песната е дадено, во облик на кулминација и на трагична разврска, скаменувањето од среќа на прегрнатите мајка и ќерка. Токму оваа слика на петрификацијата ја претставува инваријантната и споделена слика на балканското семејство, слика на семејството кое е сосема разбиено (во дијаспора, егзил, јаничарство, на печалба). Првин чумата прави помор на семејството (девет браќа со семејствата), потем ќерката и мајката умираат од љубов претворена во страв повторно да не бидат разделени. Стравот си го прави своето. Споени заедно, макар во смртта<sup>9</sup>. И во таа драматична ситуација се евоцира магиската моќ на речта која проколнува и која за-ветува. Кога се вели дека мајчината клетва „фаќа“, се подразбира верувањето дека клетвата се остварува, односно се остварува она кое е посакано со клетвата. Истото се навестува и со симболиката на дадениот збор, која го сугерира верувањето дека ветениот збор мора да се оствари оти, во спротивно, човекот не би можел да постигне спокој ни со упокојувањето. Хармонизацијата меѓу зборот и стварноста се јавува како услов за индивидуација на единката, па и за интеграција на семејството и заедницата. Зборовите не се даваат напразно, како што не се даваат во форма на „лута клетва“, оти возвраќаат, и во едниот и во другиот случај. Празнословието не е без последици<sup>10</sup>.

„Песната за МБ“ е песна за фаталната моќ на Речта. Тоа е песна која опоменува дека душевноста не е рамнодушна пред јазикот, а преку него ни пред моралот кој е впишан во јазикот, во јазичната Свест и во јазичните обрасци (даден збор). Тоа е песна што опоменува дека треба да внимаваме со јазикот, оти негрижата за јазикот е негрижа за нашата душевност, оти мало е растојанието меѓу душата, речта и свеста за доброто и злото (морално-религиските сфаќања). Многу смрзнати искази од видот на скаменети метафори и фразеологизми: „жив мртовец“, „даден збор“, „виша правда“ се моќни *наратели, приказни во зачеток*, кои ја добиваат својата смисла на почетокот или на крајот од едно собитие (семејна трагедија).

---

<sup>9</sup> За примерите на петрификација на цели семејства, како и за моќта на мајчината клетва говорам во есејот „Архетипови на меморијата: Четири обрасци на преобразбеност“ (2009), кадешто укажувам и на баладата за Јана и Јанкула „чиешто варијанти ги среќаваме кај повеќето балкански народи“.

<sup>10</sup> Политичката реторика по дефиниција се засновува на празнословие и празни ветувања, па е опасна реторика.

Најмладиот од деветте браќа прави тежок грев што ја убедил мајката (и браќата) да ја омажи ќерката за тугинец (преку планина, преку море, во Цариград/Истанбул, во Вавилон), ветувајќи дека често ќе ја води сестра си (Евдокија, Јелица, Петкана, Војка, Дорунта, џан Фекија)<sup>11</sup> дома, на посета кај својата мајка. Поради големиот помор на семејството (опустошен дом), кога умираат од „чума“ сите девет браќа (во некои варијанти и снаите и децата), кога мајката останува сама (кукавица) во испустената куќа, таа, Мајката, во наплив на безумна атавистичка болка, го проколнува синот што не си достојал на зборот и го прекршил ветувањето. Интересно, семантиката на зборот клетва (колнење) е близок до значењето на зборот заклетва: синот *се колне* дека ќе ја води сестра си дома на свидение со мајката, а мајката *го проколнува* (колне) сина си што не си ја исполнил заклетвата или заветот<sup>12</sup>. Во првиот случај самите себеси се колнеме со давање збор, а во вториот другите не колнат поради тоа што не сме го исполниле дадениот збор во којшто сме се колнеле. Така, од субјект се станува предмет на клетвата, од човек - жртва, па саможртвувањето се изведува како обред на очовечување и индивидуација.

Како малку да ѝ биле трагедии, па недостасува само уште една тешка, кобна клетва. Клетвата е окултен, магиски повод (за) мртвиот син да не може да биде сосема мртов. Неговиот дух е некаде на пол пат, ни жив ни мртов, него ни земјата не го прима, ни кандилото не се пали при помен на неговото име, ни свеќата гори/Нему само Вишата правда може да му се смилува и да му помогне, како поинаку ако не преку чудо, та тој да воскресне за кратко, да се врати на местото на гревот, да го исполни дадениот збор, да ја задоволи правдата, да си ја смири душата. Така се заокружува целината

---

<sup>11</sup> Ова необично име, џан Фекија, најверојатно е деформирана варијанта на Евдокија, Ивдока...

<sup>12</sup> Во верзијата од третиот том на Верковиќ (1985, 61), која е побогата со митски слики и лирски описи, вака гласи мајчината клетва: „Земе, сину, да не легнеш/што ми даде една ќерка/на далеку през три гори“. Оваа верзија е една од најимпресивните, богата со драматичност и примордијална симболичност (ангелите со помош на три змии го скорнуваат Костадин од мртвите, при враќањето, додека јаваат на коњ, сестрата Џан Фекија го слуша гласот на два славеја, кои пеејќи прашуваат како е можно „мртов и жив заедно да ходат“, сестрата го сеќава мирисот на земја на дланките на братот, семејните лозја се неископани и запустени, како и гробиштата, сето тоа е изведено во облик на дијалог меѓу братот и сестрата, со што се осмислува „враќањето“, сугерирано во самиот наслов на песната, потем опишан е сегментот со загубениот златен прстен, кој е белег за распознавање на идентитетот, па е даден митопоетски опис на спасението на Костадин, кој конечно се враќа во гробот каде што го прима земјата и тој земја/прав станува, при што е дадена слика со два коња и трите змии), На крајот, смртната преградка меѓу мајката и ќерката следува како драматичен расплет и е предизвикан од силната желба, а можеби и жалба, при повторната средба.

меѓу дадениот збор, мајчината клетва, воскреснувањето, вишата правда и искупувањето на гревот, успокојувањето и индивидуацијата. Индивидуацијата би требало да се сфати повеќе како хармонизација и емпатија меѓу различните лица на човекот, одошто како формално соединување на раздвоените и конфликтни делови на себството.

Делумно поетски, делумно библиски, миракула на воскреснувањето е опишано преку сликата на земјата што се отвора, се случува драматична метаморфоза на местото за да може братот да го јавне коњот и да стигне до домот на својата сестра и да ја доведе пред прагот на мајчината куќа. Таму се случува распознавањето меѓу мајката и ќерката, прстенот на братот (во некои верзии на сестрата) служи како доказ за неговиот идентитет.

Во македонските варијации на истава балада се нагласуваат две слики со митска димензија: во првата, на сублимиран начин, во форма на оксиморон, е претставен мотивот на мртвиот брат, како актуализација на архетипот „жив мртовец“: „мртов со жив зборува“, „мртов од гроба станува“; во втората слика, пак, се јавува антиномијата на „последната средба“, кога мајката и сестрата „живи са се прегрнали / мртви са се рзгрнали“ (Пенушлиски 1983, 202 – 203). Додека првата слика е средишна за заплетот во приказната, втората е завршна слика во којашто кулминира, ултимативно, сенката на злото: театралното финале на поморот на семејството (парадигма на пошироката заедница), немоќта пред природните катастрофи и епидемиите, како впрочем и пред силните, ирационални и примордијални пориви и чувства. Во балканското семејство дури и радоста е причина за несреќа! А, кога веќе знаеме сите дека „несреќата не доаѓа сама“, тогаш подобро е да не ја повикуваме да дојде! Тоа е една од имплицитните поуки од оваа балада: не си играјте со зборовите, имајте емпатија за другиот, помалку говор на омраза, повеќе добри дела!

„Песната за МБ“ е баладна илуминација на балканската несреќа. Судбинската и ирационална верба во моќта на живата Реч, било оваа да е благослов или клетва, прераснува во реална моќ. За тоа постојат бројни примери во народната култура: пророштвото се збиднува, речта на наречниците е неприкосновена; клетвата фаќа, особено кога е безумна и упатена меѓу своите најблиски; дадениот збор има култно значење и мора да се одржи, ако не жив, тогаш мртов; се губи границата меѓу клетвата и одмаздата, меѓу гревот и казната која произведува нов грев; религиските норми се претвораат во морални норми од прв ред, кои ја ставаат душата во затвор, зад решетки, оптоварена од предрасуди, суеверие, табуи, забрани и наметнато чувство на грев и грешност. Таквата драматична вклетшеност на балканската свест, стапицата на негативните стереотипи, законито води кон барање излез од кризата во миракули и во некоја „виша сила“. Но, ако веќе се знае дека кај балканските народи идејата за Доброто е неразделна од идејата за Убавото, дека Злото се поима како другото лице на Грдото (греш-

но, нескладно, противречно), тогаш треба да ја вратиме на сцена естетиката на меѓусоседската емпатија, уметноста на добрата Реч, прошката.

Приказната за балканскиот образец на одмаздата (вендета) е дискретно вткаена во историјата на запамтеното зло, злото што не е простено, злото што е проследено со клетва, сфатена како парабола на апсолутната одмазда (апокалиптична визија на светот). Оти клетвата не се потпира само врз човечката моќ туку и врз Вишата (Божја или некој симулакрум на обоготворена) сила. Балканскиот фаволски круг на злото ја има вклучено во игра инстанцата на ирационалното, несвесното, стихијното и култното. Поради таквиот ментален багаж, неопходно е да се случи вистинска, суштествена прошка меѓу блиските на Балканот (не про форма), што ќе подразбере виша Правда и Спасение. Вишокот потиснати негативни пориви и предрасуди (гнев, завист, љубомора, себичност, самољубие, опседнатост со минатото), вечното незадоволство од самите себеси што го проектираме обратно врз другите, ја конституира современата балканска слика на свет, лишена од смисла за хармонија и блаженство. Исполнети сме со инертниот балкански очај, зачинет со музика и игра, и тешко доаѓаме до катарса и јасна свест.

Ако се суди според сликата на балканското семејство, понудена во „Песната за мртвиот брат“, структурата на балканското семејство е маркирана од фигурата на Мајката (лунарното начело). Имено, додека фигурата на Таткото е отсутна во песната така што речиси во ниту една варијанта не се гледа трага од него (патем се споменуваат „татковите порти“), фигурата на „самохраната Мајка“ е доминантна и „омнипрезентна“. Оваа конфигурација на семејството ја толкуваме како отсуство на рационалниот, прагматичен ум, кој би можел да ги смири пресилните страсти (клетви/заклетви) кои несреќата ја прават нужност.

Доминантната улога на Мајката го сугерира древното потекло на топосот на песната, која успеала да архивира некои сеќавања и знаења за улогата на Мајката во матријархатот, општествено уредување што преовладувало на подрачјето на Балканот во далечните, претпатријархални и претхристијански епохи. Со тоа се сугерира идејата дека и во понови времиња, во коишто официјално е востановен патријархалниот (соларен) ред во општеството, суштински е голема улогата на Мајката, а со неа и улогата на женскиот принцип, на несвесното, лунарното, ирационалното, имагинарното и магиското, со што се легитимира сè уште живата улога на паганизмот и анимизмот во балканските култури. Постојат и други индикации за присуството на паганскиот код во дискурсот на павославието, особено во неговите обреди, во паралелизмот на имињата на христијанските празници. Се има впечаток дека на Балканот се чувствува потреба од нова сакралност, дотолку повеќе што актуелните религиски кодекси се обременети со вишок видливост на религискиот идентитет, со вишок догматичност, политичност и морална хипокризија.

## Антрополошките структури на баладата

Иако има филозофска и етичка димензија, топосот на песната за мртвиот брат е фолклоризиран и балканизиран, а неговото потекло е митско, па и архетипско. Мотивот на воскреснувањето има општочовечка, а не само балканска димензија. Станува збор за еден архетип кој се актуализира во традициите на многу народи од различни краишта на светот и во разни епохи. Овде ќе потсетам на еден пример од јапонската и од кинеската народна и книжевна традиција. Станува збор за мотивот на метемпсихоза, врз којшто е испишан расказот од Уеда Акинари (1734 – 1809), јапонски писател од осумнаесеттиот век, кој (во склад со сфаќањата на будизмот, зен будизмот, а донекаде и на конфучионизмот) зборува за духот на ‘мртвиот пријател’ кој, за да го исполни даденото ветување, се убива и мртов ја испраќа својата душа кај својот побратим на денот на хризантемата (Akinari 1966, 82 – 93).

Основната побуда за овој ритуал на саможртвување и испраќање на душата (наместо човекот) е човечкиот порив да се одржи дадениот збор. Целиот обред на преселба на душата му дава смисла на постоењето и ја осмислува предвремената смрт. Тој му пристапува на светот на иреалното не само како на свет кој постои во фантазијата, сништата и верувањата, туку и како на свет кој е дел од човечкото искуство и дел од неговата психа и свест, па како таков претставува и начин на постоење и бивствување во овој свет (Петриќ 1966, 10). Овој расказ е уште поилустративен за универзалноста на мотивот на „дадениот збор“, ако се знае дека и самиот е вдахновен од една постара кинеска приказна од епохата на Минг ку кин сиао чуо (меѓу 14 и 17 век), чијшто изворен наслов е „Средба на мртвиот и живиот пријател на гозбата во чест на Фн Куи-к’Инг“. Прототекстот на расказот на Акинари сведочи за древноста, виталноста и универзалноста на мотивот на мртвиот брат.

Психолошкиот, моралниот и јазичниот чинител се нераздвојни во осмислувањето на човековото постоење. Духовното наследство, овоплотено во јазикот и книжевноста, сведочи за драматичноста на последиците кога ќе се занемари хармонијата меѓу психата, моралот и јазикот и кога ќе се создадат конфликтни односи меѓу нив. Затоа треба да се зборува за еден сложен склоп на антрополошки, психо-морални доблести, кои влијаат врз индивидуалните и врз колективните културни обрасци и кои се проектираат во духовното творештво и наследство на човештвото. Од толкувањето на ентропичните семантички места во „Песната за МБ“ би можеле да извлечеме некои заклучоци за антрополошките особености на Балканците и на Балканот (геопсихологија), кои се применливи и за современите општествени околности.

Прво, постои некоја примордијална склоност кај Балканците да се биде „заедно во смртта“ и да се доживее „радост на смрт“, која е толку жална што неминовно води кон трагедија: или на место се скаменуваат

или се претвораат во птици, или умираат прегрнати, една речиси магиска преобразба со митски импликации. Стравот од конечната разделба е толку силен кај балканските народи што се повеќе склони да умрат заедно прегрнати, одошто да живеат разделени. Овој страв од разделбата, од миграциите, од туѓината, е едно од најсимптоматичните места на балканската психологија и е одраз на длабока колективна траума, засилена со настаните од отоманското владеење кога на сила биле грабнувани девојки и млади момци, било во јаничарство или за брак, но и со економските миграции, кои некогаш траеле по цел живот.

Второ, врвната усна балканска лирика содржи елементи на наративност, еден митски логос проследен со епско-драмски елементи, нешто што е присутно и во структурата на балканската современа цивилизација. Потребата да се прераскаже минатото на драматичен начин е поткрепен со обредната традиција и предиспонираноста кон тетралност, која смета секогаш на присуството на публиката, на јавноста. И во песната за мртвиот брат се огледа таа балканска склоност кон нарација (епика) и драматизација (театар), како хибриден ритуал кој го обединува сакралното со профаното, митското со историското. Таа склоност е толку силна што дава отпор на апсолутно чистиот лирски исказ и ги втиснува, како палимпсест, во баладната текстура, епските и драмските елементи.

Трето, тематските слоеви во песната формираат сложен семантички јазол кој би можел да се посматра и како балканска антрополошка парадигма на семејството (битовиот код) и на матријархалната димензија на балканското битие. Овој споделен топос на отсутниот татко е антипод на херојската епска парадигма на којашто се сведува симплифицираната визија на Балканот. Дури и феноменот на националниот идентитет, во околности на ревидирани теориски параметри на идентитетот ниште, на Балканот се дефинира на конзервативен начин, небаре се одредува врз матријархален принцип, кој на заден план го поместува идентитетот по машка линија (како неизвесен), како принцип кој не е во игра во атмосфера на опсесивна приврзаност за историјата и нихилистички однос спрема сегашноста. Ако нема трагедија во животот, се смета како да не сме живееле, дотаму е доведена таа филозофија на постоењето во овој наш регион.

Би требало, значи, ако бараме поука од историјата, да подвлечеме дека на Балканот треба да му се врати рамнотежата меѓу женскиот и машкиот принцип, меѓу страстите и разумот, за да се постигне една состојба на „мудра емпатија“ спрема блиските, која ќе го смени системот на егзистенцијалните вредности. Така ќе ѝ дадеме предност на реалноста, наместо постојано да се криеме во сенката на минатото.

## Референци

- Аврамовска, 2011: **Аврамовска, Наташа**. Родовите претстави во македонската и албанската литература. *Во светот на зборовите*. Скопје: Дијалог, 2011.
- Akinari 1966: **Akinari, Ueda**. *Priče kiše i meseca*. Beograd: Nolit, 1966, 82 – 93.
- Българско народно поетично творчество во 7 тома. 1981 (том № 4 е посветен на народните балади).
- Верковиќ, 1985: **Верковиќ, Стефан**. Македонски народни умотворби. Том 2 (Трапезарски песни) и Том 3 (Јуначки и трапезарски песни, 59 – 65). Скопје: Македонска книга, 1985. Приредил и редактирал: Кирил Пенушлиски.
- Евангелие по Јован*, 11:1 – 45. *Свето Писмо*.
- Пенушлиски 1983: **Пенушлиски, Кирил**. Македонски народни балади. Скопје: Македонска книга, 1983, 202 – 203.
- Петриќ 1966: **Петриќ, Владимир**. Предговор. *Priče kiše i meseca*. Beograd: Nolit, 1966, 10.
- Ќулавкова 2009: **Ќулавкова, Катица**. Четири обрасци на преобразбеност. *Демонот на толкувањето*. Скопје: МАНУ, 2009. [Slavia Meridionalis: Studia Slavica et Balcanica, 8. Warszawa: Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk, 2008, [9] – 17.]
- Шишманов, Иван**. Песента за мъртвия брат в поезията на балканските народи в СбНУ от 1896. *Българска филологија*, 2008 – 2009, [http://bgphilology2008.blogspot.mk/2009/06/20090601-13\\_01.html](http://bgphilology2008.blogspot.mk/2009/06/20090601-13_01.html).

## **Раздел II.**

### **СЪВРЕМЕННО МУЗИКАЛНО МИСЛЕНЕ: ИНТЕРПРЕТАЦИИ – ИМИТАЦИИ – ИДЕНТИФИКАЦИИ**



# БАЛКАНСКА МУЗИЧКА МЕМОРИЈА

Драган Даутовски

**Апстракт.** Балканската музичка меморија почива врз една заедничка звучна матрица, трајно запишана во генетскиот код на балканските народи. Таа матрица сè уште е жива, пред сè во звучната емисија на традиционалните инструменти: кавалот, гајдата, тамбурата гадулката и др. Балканската музичка меморија претставува есенцијален културен линк кој ги поврзува народите кои со векови опстојуваат и творат на територијата на Балканскиот Полуостров. Во традиционалната музика се натрупани бројни трансгенерациски искуства и во неа секоја етничка заедница, група и/или народ го афирмира, па и го реорганизира сопствениот национален идентитет. Традиционалната музика на секој народ има и универзални карактеристики и му припаѓа на глобалното културно наследство. Секогаш кога на глобален културен план се наметнува потреба од нов музички жанр, творечкиот процес започнува од традиционалната музика.

**Клучни зборови:** балканска музика, меморија, интеграција, World music, традиција, култура, традиционални инструменти, звучна матрица, генеза.

**Abstract.** We firmly believe that the Balkan music memory is an essential cultural link, which both in ancient past and at present integrates the people, who are surviving and invigorating the territory of the Balkan Peninsula for centuries. The music traditional culture, where each ethnic group or nation affirms or more often reorganize their own national identity, must not always be the subject to hostility and cultural intolerance of other people and ethnicities, but cultural and identity differences should be fertile ground for cooperation and prosperity of what today the world recognizes and appoints as Balkan music.

The Balkan music memory is based on a common sound matrix which is permanently written into the genetic code of the Balkan people and is still vital primarily in traditional instruments, flute, bagpipes, tambura, gadulka. Therefore, the protection and integration of the multicultural, multi-ethnic and multi-religious scope in the Balkans should be left primarily to the traditional music, which fortunately still exists. Thus, the Balkan music will have its rightful place on the intercontinental musical stage and cultural map.

**Keywords:** Balkan music, memory, integration, World music, tradition, culture, traditional instruments, genesis.

Секој етнос, или национална целина, како во минатото така и во сегашноста, има своја историја, етнички обележја, култура, јазик, национал-

на и политичка самосвест, и како таква несомнено има свое место на светската историско-географска мапа. Во таа смисла, колективното сеќавање (меморија) на минатото го потврдува потеклото, го одредува националното битие, надоградувајќи ги и реконструирајќи ги неговите особености од одредена временска дистанца. Низ севкупниот еволутивен процес на човештвото, културата претставува збир на сите оние нешта (искуства) што доаѓаат од минатото и кои постојано се пренесуваат трансгенерациски. Всушност, ваквата напластена културна меморија претставува клучен фактор во креирањето на човековиот идентитет и таа е референтна точка за да осознаат кои се, од каде доаѓаат итн., што е од особено значење за индивидуалната/колективната духовна зрелост и раѓањето, а потоа и афирмацијата на националната свест.

Балканот и неговото опкружување денес располагаат со историско-археолошки податоци уште од времето на предисторијата, кои говорат за културното влијание врз настанокот на Медитеранот и на европската цивилизација. Тоа се должи на географско-стратегиската позиција, и од тие причини често се нарекува „Врата на Европа“. Како регион, Балканот поседува особена гекултурна историја и етнорелигиско богатство, кое постојано е појдовна основа во создавањето на идентитетот на одредени етнички заедници, контура на идентитетските разлики, кои самите по себе создаваат услови за културна интеграција, но и меѓусебна нетолерантност и нетрпеливост. На музички план, специфичните разлики во мелосот не се нужно предмет на културна нетрпеливост, туку културно-идентитетските разлики треба да претставуваат плодна почва за соработка и просперитет на она што светот денес го препознава и го именува како балканска музика.

Според Умберто Еко, на секоја доктрина ѝ претстои нетолеранција. Всушност, токму нетолеранцијата е зародиш на секое недоразбирање, вештачки конструирана атмосфера на нетолеранција, која потоа многу лесно прераснува во меѓунационален или меѓуетнички културен конфликт. Тоа е честа појава во регионот, што ја отежнува функционалноста на поимот стабилност на идентитетот во сите негови изразни форми и значења. „Балканот треба првенствено самите ние да си го почитуваме како занимлив културен феномен со сета негова комплексност, од причина што, како регион географски неделив од Европа, има сопствена и конкретна историско-културна егзистенција“ (Марија Тодорова, *Замислувајќи го Балканот*, 324). “Научив и запаметив дека сè што знаеме за соседите е чиста предрасуда и особен вид балканска злоба. Со свои очи видов колку сме слични по менталитетот и по музиката“ (Адела Пеева, автор на документарниот филм „Чија е оваа песна“ - Глобус, 10.3.16).

Овде немаме намера да навлегуваме во длабоките врски и во проблемите што ги носат културните различности и зависноста од историскиот детерминизам, туку да ги изнесеме нашите размислувања и ставови околу постоењето/непостоењето звучни белези на една блиска или заедничка, споделена музичко-културна матрица (модел, образец) на овие простори.

Целта на овој прилог е да даде придонес кон добронамерните процеси за културна интеграција, а со тоа и за стабилност на Балканот. Можеби тоа ќе се одвива многу бавно, но, убедени сме, треба да се работи на тоа поле.

## **1. Постојат ли белези на заедничка звучна матрица? Можеме ли да говориме за балканска музичка меморија?**

Кога говориме за заедничка музичко-културна матрица (модел), мислиме на перцепцијата како ментален процес на восприемање и спознавање на звучните појави и осетите како свесна состојба на енергетските дејства на звучни дразби (како физичка појава), кои, да речеме, потекнуваат од некој општопознат и омилен народен музички инструмент – кавалот, на пример, за што ќе говориме подолу во текстот.

Во понудената научна студија поимот музичка (културна) меморија го толкуваме од гледиште на вкрстувањето на концептите врзани за поимите индивидуално и колективно творештво, поточно односот меѓу индивидуалниот идентитет и оној суштински сегмент од колективниот културен идентитет што го нарекуваме музичко-фолклорна традиција. Да се потсетиме, традиционалната музика е активен и важен фактор во создавањето (конституирањето) на автентична култура преку која некоја етничка група ќе го афирмира и постојано ќе го реорганизира сопствениот национален идентитет, честопати ставајќи ја во функција на автентичен звучно-културен презентер пред друга културна матрица.

Од овие причини денес, не само народните уметници (вистинските чувари на музичкиот национален идентитет), туку и академската музичка јавност мора да биде свесна за оригиналноста и силината на сопственото културно (музичко) наследство, кое ги прави препознатливи во светот.

Сведоци сме дека традиционализмот е сè уште силно изразен во музичкиот фолклор на почвата на Балканскиот Полуостров и се однесува буквално на сè, тргнувајќи првенствено од гледна точка на филозофијата на живеење, историското минато, различните погледи на светот, затвореноста за пообемни туѓи музички влијанија, носиите, потоа трансгенерациски наследената практика на озвучување на омилените звучни предмети-народните музички инструменти итн.

Уверени сме во точноста на дефиницијата според којашто *музиката е креативна игра со звуци*. Таа настанува кога звукот ја исполнува творечката способност (имагинацијата) на човековиот ум, низ еден сложен психолошки процес на несвесни состојби, коишто ја подготвуваат инспирацијата како ненадејна побуда за духовната креација, и свесните процеси што ги подготвуваат творечко-звучните дејства.

Според тоа, музиката како феномен е свесно-звучна креација (архитектура), изградена врз темелите на музичките аспекти, поточно мелодиско-ритмичките компоненти на мајчиниот-националниот јазик, на кој

музички талентираниот творец говори, остварува говорна комуникација. Фонетскиот карактер, односно гласовниот состав на секој јазик е ист или сличен на начинот на кој човекот ја перципира, ја слуша (доживува) музиката. Музиката е говор на звукот, прајазикот на човечкиот род кој го следи и го поттикнува неговиот еволутивен процес низ долгата историја. Во таа смисла, ако сакаме да говориме, да допреме до звучните белези на евентуалниот заеднички звучно-музички модел, треба системски да ги анализираме формите на звучниот традиционализам во музичкиот фолклор. Аналитичките методи ќе нè насочат каде и како да „копаме“, не само по локал-националната туку и по балканската музичка меморија.

Во некои аспекти музиката на минатото во својата севкупност и безвременост (божественост), следејќи ја историјата на човековата еволуција, секогаш претставувала своевиден звучен говор, прајазик, оддалечен од сегашноста и одвоен од сопственото време. Музичкиот јазик на минатото може да се пронајде и повторно да се оживее единствено ако преку „соодветен звучен превод“ се пренесе во денешно време, а тоа е изводливо единствено преку директната интеракција на два медиуми носители на поимот време: археолошките артефакти, моделирани со цел да генерираат звуци, кои благодарение на физичката целокупност во својата звучна генеза го зачувале минатото (времето), од една, и човекот со неговиот генетски (временски) наследен уметнички сензибилитет, како нивен озвучувач, од друга страна.

Нашите долгогодишни интердисциплинарни истражувања и проучувања на сонорната особеност на неколку вакви археолошки наоди, моделирани да генерираат звук, првенствено тоа се однесува на една глинена топчеста свирка-флејта која датира од периодот на младото камено време (неолит), пронајдена 1989 г. на археолошкиот локалитет Мрамор, во непосредна близина на градот Велес, дадоа резултати кои своевременно нè преплавија со силни сетилни впечатоци врзани за ехото на минатото и заедно со широкиот културен аудиториум (пред кој беше јавно презентирана) го допревме звучниот свет на нашите далечни и заеднички предци. Во таа насока говорат и историско-културолошките аспекти и топлата и меланхолична особеност на звучната емисија на кавалот, која од памтивек е длабоко врежана во музичката меморија на жителите на Балканскиот Полуостров.

Преку сетилниот рецептор звучните дразби предизвикани од озвучувањето на кавалот, како нервни импулси преку нервниот систем се пренесуваат во соодветни центри во мозокот на восприемачот-слушателот и како такви остануваат трајно забележани во неговата меморија. Истите функции по невролошки пат влијаат да се потсетиме и на оние „подзаспани“ спомени на особеностите на звучната емисија на кавалот.

Во таа смисла, научните и практични сознанија на терен, врзани првенствено за народниот музички инструментариум, ни даваат за право навистина да бидеме убедени дека балканската музичка меморија (ако се

прифати тезата дека таа постои како таква), самата по себе претставува есенцијален културен линк, кој, како во најдалечното минато така и денес, реално ги интегрира народите што со векови опстојуваат и животворат на територијата на Балканскиот Полуостров.

## 2. Глобализација без идентитети или со идентитети?

Во 80-тите години од минатиот век, повеќе како резултат на комерцијална, одошто на идеолошко-културна иницијатива, преку форми на меѓусебна поврзаност (кохеренција) на многу локални традиции и национални музика (надвор од границите на т. н. западна музика), меѓусебно различни, но со рамноправни културно-естетски вредности, настанува нов светски музички правец наречен „музика на светот“, или WORLD MUSIC. Ова е жанр кој многу брзо добива на популарност на светските музички сцени.

Во 90-тите години од минатиот век, во интервју дадено за првото издание на српското музичко списание „Etnoumlje“ („World music asocijacija Srbije“), реков дека традиционалната музика на секој народ е од глобален карактер и му припаѓа на глобалното културно наследство, како и дека единствено музиката успева да ја зачува исконската врска на човекот со човека.

Секојпат кога на глобален културен план се наметнувала потребата од нов музички жанр, одново тој креативно-творечки процес започнувал од традиционалната музика. Со тоа се потврдува фактот дека низ долгата историја на човештвото музиката како најсложен и најкомплексен медиум (средство за меѓусебна комуникација) е најстилизираната од сите општествени форми што ги создал човекот и дека е таа појава (феномен) што отсекогаш е тесно (генетски) поврзана со општата социјално-звучна продукција на индивидуалниот/националниот музички идентитет.

Денес живееме и дејствуваме во време на постојани и значајни промени, диктирани од исклучително брзиот технолошки развој кој овозможува масовна мобилност на луѓето, а со тоа и остварување на нови контакти и културна размена. Во таа смисла, ако придобивките од глобализмот, кој во исто време нуди неограничена размена на идеи, искуства, капитал итн. се ползуваат во насока на создавање перспективи за развој на традиционалните културни (музички) вредности на балканските народи, без да биде закана за нивно „бришење“, само по себе тој може да биде „моќна алатка“ за нивна презентација на глобално ниво.

Предизвиците од глобализмот во музиката култура (првично во Европа и во САД) уште кон крајот на 20 век (80-тите години) создадоа услови за појавата на нов музички жанр општо (во некоја рака и амбициозно) именуван како “world music”, или музика на светот. И покрај неговата сè

поголема популарност во светот, сепак, овој музички жанр, кој многумина сосема наивно го доживеаја како уметничко-звучна разновидност изградена врз темелите на егзотичната музика (од т.н. незападен свет), се покажа повеќе како своевиден застапник, отколку последица на некаква континуирана динамика во глобализацијата на културата.

Како резултат на сè поголемото влијание на глобализмот и врз регионот, ваквиот музички израз (правец) создаден од една, може да се нарече, глобална (европска) творечка имагинација на неколку луѓе од музичката индустрија (новинари и продуценти), во перспектива може културолошки да се наметне како замена или компензација за старите системи на вредности што ги поседува локалната (националната) музичка традиција. Сите сме сложни околу прашањето дека музичките традиции на балканските народи самите по себе претставуваат трајна историско-уметничка вредност и затоа треба да се изнајдат начини и форми за да се забави отуѓувањето на трансгенерациски наследениот звучен идиом од своето извориште, од својата звучна матрица. Во најмала рака, тоа им го должиме на оние што континуирано го создавале.

Музиката како културно наследство на црна Африка, без оглед на тоа дали се мисли на северна, која се смета за седиште на културата на Медитеранот, или се мисли на музичката култура на супсахарскиот регион (јужна, централна и западна Африка), претставува звучна сублимација на различни музички традиции (54 суверени држави), но тие почиваат врз една заедничка музичка матрица со која денес се гордеат приближно една милијарда жители.

На ист начин и балканската музичка меморија почива врз една *заедничка звучна матрица*, трајно запишана во генетскиот код на балканските народи. Таа матрица е сè уште жива, пред сè во звучната емисија на традиционалните музички инструменти: кавал, гајда, тамбура гадулка и др. Затоа, заштитата и интеграцијата на мултикултурниот, мултиетнички и мултирелигиски простор на Балканот треба да ѝ се препушти, пред сè, на, за среќа, сè уште живата традиционална музика и академските музичари (растоварени од секакви комплекси и контрадикторности, притоа и образовно оспособени да носат нови естетско-уметнички концепти), кои ингениозно умеат да проникнат во звучната генеза на музичкиот фолклор на балканските народи. Тие ќе ја изнајдат формулата (за волја на вистината тоа веќе и го прават), како синкретичната форма на музичкиот фолклор, за да ја спојат со актуелните т. н. западни музички стилови. Резултатите од ваквата културно-музичка интеракција ќе даде нов континуитет во уметничкото и културно воздигнување на она што музичкиот свет денес го восприема и го подразбира под заеднички именител „балканска музика“. Само на тој начин таа ќе си го заземе своето заслужено место на интерконтиненталната музичко-сценска и културна мапа. Во спротивно „звучите на Балканот“ и понатаму ќе бидат презентирани од своевидни звучно-музички

„крпеници“ во изведба на разноразни оркестарски формации за „погреби и свадби“, зад кои стојат музичари не само од овие простори туку и од други континенти.

„Кога би можело огинот на предрасудите да се угаси со еликсирот на трпеливоста, Балканот би бил најубавиот предел на светот. Нека биде така!“ – Видосав Стевановиќ, српски поет и колумнист.

### Користена литература

- Bleking, Džon.** Pojam muzikalnosti. Beograd: Nolit, 1992.
- Broughton, S. Ellingham, M. and Lusk, J. with Clark, D.** Popularni muzički žanrovi. Beograd: Klio, 2010.
- Gojković, A.** Muzički instrumenti, mitovi i legendi, Simbolika i funkcijasa. Beograd: CICERO, 1994.
- Грамаџиковски, В.** „Правци на Номадските и Полуномадските движења во Македонија“, во Михаило Апостолски, ед. Природни и социо-географските карактеристики на зоните на номадските и полуномадскиет сточарски движења во Македонија. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, 1984.
- Даутовски, Д.** Кавалот во Македонија. Магистерски труд, 2007.
- Даутовски, Д.** Тамбурата во Македонија. Скопје: ДДКЈУ, 2011.
- Даутовски, Д.** Топчестата глинена флејта од Македонија-праисториски музички инструмент. Докторска дисертација, 2013.
- Драгански, С.** Кавалът свири говори. Пловдив: Издателство „Христо Г. Данов“, 1985.
- Фирфов, Ж.** Рад VII-ог конгреста савеза фолклориста Југославије, Охрид 1960 г. 1964, 23-30.
- Крамариќ, Златко.** Идентитет, текст, нација. Скопје: Табернакул, 2010.
- Lund, S.** The sound of Archeology. Stockholm: Musikmuseet, 1974.
- Merriam, Alan P.** The anthropology of music. Northwestern University Press, 1964.
- Мојсијева-Гушева, Јасмина.** „Балканот и проблемите на идентитетот“, во: Спектар, бр. 50, Скопје: Институт за македонска литература, 2007, 103-108.
- Naumov, G.** Neolithic anthropocentrism: the principles of imagery and symbolic manifestation of corporeality in the Balkans, 2010.
- Нениќ, Ива.** World music: Од традиције до инвенције, *Нови звук*. бр. 27, 43-54, 2006, 43-54.
- Сакс, К-Curt Sachs.** „Музика старог света“ (превод од германски на извонредното и значајното дело на „Die music der alten welt in ost und west“). Berlin, 1968.
- Stefanović, P.** Um za tonom. Beograd: Nolit, 1986.
- Тодорова, Марија.** Замисливајќи го Балканот. Скопје: Магор, 2001.

## НАБЛЮДЕНИЯ НАД МУЗИКАТА НА ВЛАСТИМИР НИКОЛОВСКИ

Милена Божикова

**Резюме.** Музиката на Властимир Николовски, който е единственият музикант – член на Македонската академия на науките и изкуствата, беше представена в България през 1991 г. Два са поводите тази статия да му бъде посветена: личното познанство с него и близостта на стилистиката и етапите в творчеството му с тези на българските композитори. Общите традиции, история, политическа конюнктура и музикални направления през 60 – 80-те години обуславят това единство и в музикалното мислене. В музиката на Николовски са показани основните тенденции: интерпретиране на фолклорните традиции, на актуалните през 60-те години сонористична и алеаторна техника, на мащабния симфоничен разказ като идеологема на социализма, на хоровите и вокалните жанрове като съществено за региона изразно средство.

**Ключови думи:** Николовски, балканско духовно наследство, стереотипи, подражание, културен диалог.

**Abstract.** The music of Vlastimir Nikolovski, the only one musician - member of the Macedonian Academy of Science and Arts, was presented in Bulgaria in 1991. There are two reasons for this article: personal acquaintance with him and the closeness of his musical stylistics to those in the works of Bulgarian composers. The common traditions, history, political conjuncture and musical trends in the period from the 1960s to the 1980s determine this unity in musical thinking. The following trends are seen in the Nikolovsky's music: interpretation of the folklore traditions; the sonoristic and aleatoristic techniques; the large symphony narrative as an ideologeme of the socialism; choral and vocal genres as an essential means of expression for the region.

**Keywords:** Nikolovski, Balkan spiritual heritage, stereotypes, imitation, cultural dialogue.

Властимир Николовски<sup>1</sup> е едно от лицата на музикалното творчество от втората половина на XX век в съвременна Македония. Машабното му

---

<sup>1</sup> Властимир Николовски (1925 – 2001), академик на Македонската академия на науките и изкуствата от 1981 г.



*Композиторска среща в Съюза на българските композитори през 1991 г.  
(вляво е Милена Божикова, в средата – Властимир Николовски)*

творчество от над 150 опуса в различна стилистика дава основания да се определи музикалният му избор, формиран в духа на естетическите критерии на времето, да се открият общи интонационни черти с българската музика, да се говори за общорегионални и общославянски сходства.

Николовски е познат на българската публика от 1991 г., когато гостува в София по покана на Съюза на композиторите. За разлика от поколението преди Втората световна война, получило западноевропейско образование, Николовски е изцяло в източноевропейската традиция: следва в Санкт Петербург (от 1947 г.), продължава обучението си в Белград при Миленко Живкович, който от своя страна е ученик на Золтан Кодай. Изработването на висок професионализъм и тънък музикантски усет, но и неизбежното влияние на руската музика, са очевидни. Николовски е отличен музикант, който счита идентифицирането си чрез традицията – балканска, източноевропейска – за особено важно.

През 1949 г. Джон Кейдж пише една статия със заглавие „Атоналността се случил“, в която заявява антиконформистката си позиция: „Задачата на съвременния композитор в съвременния музикален свят се състои в това да намери други формообразуващи средства, подобно на това, как в разрушения от бомбардировки град се появява благоприятна възможност да бъде отново построен. Ние признаваме този път за смел и необходим“. Паралелно с това той дава обяснения какъв е смисълът на действието „да

се построи“. Според него повторният строеж предполага същия път, но модернизирани, а додекафонията предлага материал, но не и път.

Оттогава т.нар. съвременна музика е много общо понятие и феномен с много лица, свързан с активното търсене на пътища за изразяване, с използването на звуков материал без ограничения.

Кейдж признава също, че старата музика изисква яснота в отношенията, функциите, структурите, границите, докато новата музика поддържа функционална неопределеност.

В този контекст Властимир Николовски стои на кръстопът, подобно на много други балкански, в т.ч. и български автори. Акад. Катица Кулавкова в идеите си за споделеното място на балканското духовно наследство споменава за синдрома на страха от загубата, която кара балканецът да не изгаря мостовете на своето минало. Така балканският композитор и в музиката формира знаци на „привързаност“ и изява на самосъзнанието. Балканският музикален модел практически потвърждава тезите на Делюз и Гатари от „Анти-Едип“ като принцип на еволюционното движение и редуване на процеси на териториализация и детериториализация. Исторически, според тях, първоначално родовете общества са винаги етап на териториализиране. Робовладелските строеве създават форми за детериториализиране на хората, феодализмът също е териториализирано общество, капитализмът – отново детериториализация; социализмът – териториализиране, те го наричат „технически феодализъм“. Трансферът е този, който позволява в историко-цивилизационен план да се осъществяват еволюционният процес и непрекъснатото историческо редуване на териториализация и детериториализация. Тези зависимости, според философите, се оказват определящи преди всичко и по отношение на духовния продукт.

Както Николовски, така и много български автори показват:

1. Трудна раздяла със стереотипите;
2. Възпитание за респект към авторитетите, интуитивен постоянен стремеж за подражание на определени образци.

В последния аспект могат да се посочат два примера от музиката на Николовски: единият е „Токата за пиано“, която е ефективна репертоарна композиция със свои технически задачи. Но тя озадачава с почти буквално подражание на клавиричната токата на Прокофиев. Другият пример е знак на почитание към Шостакович и Й. С. Бах – изключително оригиналната пиеса „Фуга DСH - ВАСH за пиано“ (1980); инвенция за контрапункт и умение да работва сложна фактура.

Стилът на Николовски е плод на соц-конюктурата в нашия регион, но все пак интерпретирана от автор с широк апарат от стилистични умения и интереси: с „... употреба на модуси и тоналности, ... изграждане на мелодията въз основа на малки, предимно намаляващи интервалови движения, ... извеждане на метриката от метриката на текста и от метриката

на народния мелос ... използване на бързи темпа с пулсиращо музикално съдържание<sup>2</sup>.

Николовски е актуален за времето си автор: той има опуси, които следват новите посоки (шумова, алеаторна музика), сверявани предимно на „Варшавска есен“, пише също в крупните жанрове, защото това е идеологемата за големия разказ на социализма; затова те са програмни, носят названия, част от опусите са с патриотичен сюжет. Други от композициите му са изява на народопсихологията на региона, на общонационално изживяване на травми и комплекси – прави особено впечатление авторството му на открояващо се множество оратории. В този период вокално-инструменталният жанр има своите образци. Укрепва разделителната линия между западно- и източноевропейската музика – втората издига темата за Холокоста, общоморални и общочовешки въпроси; първата поставя въпросите на личния героизъм или на личната драма и съдбовния трагизъм.

Високият професионализъм е очевиден и неслучайно Николовски е в основата на развитието на композиторската школа в Македония. Но подобно на музиката след 50-те години в целия източноевропейски блок, музикалните послания са идеологизирани и с приемлива естетика, а стилистиката следва с известно закъснение водещите западноевропейски процеси.

Сходни са процесите в Македония, както и у нас: начало на духовен подем извън рамките на държавата още в края на XIX век; първоначална активна музикална практика едва в началото на XX век; формиране на идеята за композиторска школа след 40-те години, когато този етап в европейски план е отдавна изживян.

Николовски е свидетел на събития на кардинални исторически промени – война, победа и свобода, което е отразено в избора му на жанрове и в звукоинтонационната специфика. При него могат да се открият известна графичност в определени опуси, аналогии на „черно-бели“ категорични съпоставки, на състояния на скептицизъм и порив.

Подобно на много балкански автори, които в ранния XX век преобладаващо се обучават в Европа, така и за Николовски усвояването на западноевропейските традиции е белег за професионализъм. Последният се счита за средство в мисията за предаване на родовата памет, вплътена във фолклорните прототипи. Така творците се идентифицират с географско-културна общност с исторически зависимости векове наред и формират „културното пространство“, което очевидно и от музикална гледна точка е единно, „вследствие диалог на културите, дълго съжителство на етнически групи и влияния на различни културно-цивилизационни типове, езици и диалекти, писмености, вярвания, музикални стилове“<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Прошев, Тома. Современна македонска музика. Пула: Ел., Истарска наклада, 1986.

<sup>3</sup> Тодорова, Мария. Балкани и балканизъм. София, 2008, с. 386.

В музикалната култура тези процеси са отразени в постоянен цикъл на отваряне „към“ или изолация „от“ западната култура, въпреки факта, че Балканският полуостров географски принадлежи към Европа.

Токатата е рутинен академичен жанр в средата на ХХ век, и особено клавирната, която винаги разчита на кратък до изпълнителите път и на изключителна репертоарност. Токатата на Николовски очевидно има за образец Прокофиевата клавирна токата, но на фона на ритмичното звуковисочинно и структурно сходство зададените тоналности не са еднакви, но отново са близки – Прокофиев мисли в ре минор, Николовски задава сол минор в ключовите знаци. Токатата е замислена с определена тонална семантика. Ре-минорният избор исторически се тълкува като патетичен, докато сол-минорната тоналност е описвана сред най-печалните и меки тоналности<sup>4</sup>. Ако направим аналогия с бароковите традиции, които са особено активни към тоналната символика, то примери могат да бъдат ре-минорната органова токата на Бах например, затова пък Фрескобалди предпочита централен тон сол в токатата си „Sopra I Pedali del Organo e senza“.

Прилагаме началните тактове на двете токати – на Николовски и Прокофиев, както и хармоничната схема на токатата на Прокофиев, дадена от Ю. Холопов.

### ТОККАТА

Allegro molto (♩. 80-96) Властимир НИКОЛОВСКИ

*pp* (*quasi tremolo*)

♩\*    ♩\*    ♩\*

♩\*    ♩\*    ♩\*    \*

<sup>4</sup> Носина, Вера. Символика музика И.С. Баха. Тамбов, 1993.



С. Прокофьев. Токката (схема)

29

d T
   
 6> — < — 7 — 7< — 8
   
 5 — < — 7 — 7< — 8
   
 1 — 7<-7> — 6< — 6> — 5

В общата характеристика на творчеството на Николовски има няколко линии:

1. На вокално-инструменталната музика като прослава – историческа, национална (Кантата „Сердарот“ – за солисти, хор и оркестър (1963 г.); Ораториум „Клименту“ – за солисти, хор и оркестър (1966 г.); Ораториум „Кирилу“ – за солисти, хор и оркестър (1969 г.); Ораториум „Непокор“ – за солисти, хор и оркестър (1979 г.);

2. На вокално-инструменталната музика с етнически акцент – цикъл „По пътищата“ – за глас и оркестър (1960 г.), като музикален разказ от циганския фолклор, за народно-поетичните му откровения, както и бурни страсти. Симфония № 5 „Ритуали“ (1987 г.), „Орлите на Македонија“ за солисти, хор, рецитатор и оркестър (1993 г.); „Македонско оро“ (1994 г.) и пр.

3. Стилистични подражания – Симфония № 1 „Бревис“ (1957 г.); Сюита „Ин модо антико“ (1957 г.); „Пасакалия“ (1964 г.); „Старинни танци“ (1970 г.); „Дивертименто“ (1974 г.); Симфония № 3 „Рустика“ (1975 г.) – с множество аналогии с Бетовеновите скерца и мазурките и полонезите на Шопен; „Росиниана“ (1992 г.);

4. Камерна и солова музика, съчетаваща направленията в крупните жанрове: Триото му за кларинет, виола и пиано е алеаторно и сонористично; Сонатата му за пиано е крещяща и хаотична; в „Стари танци“ съчетава псевдобарок, сюита, продължителна куплетност; „Тешкото“ за виолончело и пиано показва най-разнообразни выпльщания на жанра, съчетава мелодичен и немелодичен изказ, съдържа „рязкостта“ и акордовата структура от „Скитска сюита“ на Прокофиев.

Изучаването или дори само опознаването на музиката на Николовски е изключително близко и разбираемо в България – тя доказва безусловната родственоост в начина на мислене, емоционалността, възприятието, родовата памет.

# ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ КАК ЕВРОПЕЙСКИЙ КОМПОЗИТОР (ВЗГЛЯД ИЗ РОССИИ)

Валерия Федотова

**Резюме.** Панчо Владигеров, признат класик на българската музика, е първият български композитор, чието изкуство привлича сериозното внимание и на европейския, и на американския слушател. Произведенията му са съхранени в многобройни аудио-записи на забележителни музиканти – Й. Менухин, А. Стърн, Ем. Гилелс, Д. Ойстрах. През 20 – 30-те години партитурите му се издават активно в Европа. Премиерата на операта му „Цар Калоян“ се излъчва по радиото в САЩ. Важно събитие е работата му в „Дойче театър“ (1921 – 1932) и сътрудничеството му с Макс Райнхарт, Хуго фон Хофманстал, Рихард Щраус. Творчеството на Владигеров е високо ценено от Шостакович и Хачатурян. По съветско време музиката му е разглеждана във връзка с националния фолклор, като са игнорирани цели периоди от творческата му биография, особено 20 – 30-те години в Европа. Културната политика в СССР от 40-те до 80-те години влияе и на музикознанието. Българската музика е била недостатъчно изследвана в СССР, въпреки активните културни контакти и топлия прием на българските музиканти от страна на съветската публика. Днес сериозните изследвания върху творчеството на Владигеров в България стават опора и за руското музикознание. Заедно с това се откриват нови руски и чужди материали, които позволяват точно да се определи своеобразието и неповторимостта на творческата личност на Владигеров като европейски композитор на XX век.

**Ключови думи:** Панчо Владигеров, европейска музика, „Дойче театър“, идентичност, памет, преосмисляне на стереотипите.

**Abstract.** Pancho Vladigerov, a recognized Bulgarian music classic, is the first national composer whose art gets serious attention to both European and American listeners. His works are preserved in numerous audio recordings by remarkable musicians – J. Menuchin, I. Stern, Em. Gilels, D. Oistrach. In the 20s and 30s his scores have been published in Europe. The premiere of his opera «Tsar Kaloyan» was broadcast on the US radio. An important event was his work at Deutsches Theater (1921-1932) and his collaboration with Max Rheinhart, Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss. Vladigerov's work is also highly appreciated by Shostakovich and Khachaturian. In Soviet times, his music was considered in connection with national folklore, and are ignored whole periods of his biography, especially 20s-30s in

Europe. The cultural policy in the USSR from the 1940s to the 1980s defines the positions in musicology. Bulgarian music has been insufficiently researched in the USSR despite the active cultural contacts and the warm attitude of the Soviet audience to the Bulgarian musicians. Today, serious studies on Vladigerov's work in Bulgaria are also a source for Russian musicology. Along with this, new Russian and foreign materials are found that allow us to determine accurately the uniqueness of Vladigerov's personality as a European composer of the twentieth century.

**Keywords:** Pancho Vladigerov, European music, Deutsches Theater, identity, memory, rethink stereotypes.

Имя Панчо Владигерова, достаточно известное в 1920 – 1930 гг. в Европе (об этом пойдет речь позже), в СССР привлекло внимание широкого слушателя после концертов, прошедших с большим успехом в Москве, Санкт-Петербурге (тогда Ленинграде), Киеве в 1948 году. Время приезда Владигерова в нашу страну было непростым для советской культуры, поскольку в 1946 году (14 августа) уже прозвучала критика члена ЦК ВКП(б) Андрея Жданова в адрес журналов «Звезда» и «Ленинград», обличающая «космополитов» Ахматову и Зощенко. Спустя полтора года в газете «Правда» было опубликовано Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели», где нападкам подвергся не только Ваню Мурадели, но и Виссарион Шебалин, в то время ректор Московской консерватории, Дмитрий Шостакович, а также Сергей Прокофьев, Арам Хачатурян, Гавриил Попов, Николай Мясковский<sup>1</sup>. Не менее устрашающей была и записка от Поликарпа Лебедева, заведующего отделом искусств Агитпропа, предложившего организовать суд чести над «музыковедами-формалистами»<sup>2</sup>. (Среди них были такие известные ученые как Игорь Бэлза, Иван Мартынов, Даниил Житомирский.) Основные претензии высказывались по поводу «формалистических» подходов в музыке (особенно недопустимым считалось «использование диссонансных гармоний»). В целом, эта кампания была направлена на создание определенной модели произведений, связанных с официальной или национальной тематикой и написанных в рамках определенной стилистики. Этот стереотип распространялся и на зарубежных композиторов. Так из филармонических программ на многие годы были вычеркнуты сочинения нововенцев, французской Шестерки, произведения других западных музыкантов. Эти директивы создавали атмосферу, отразившуюся на облике первой публикации о болгарской музыке известного музыковеда Георгия Хубова, опубликованной в 1946 году в журнале «Советская музыка» в серии «Музыка за рубежом»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Подробно эта проблематика рассматривается в монографии Е. С. Власовой «1948 год в советской музыке». Москва, 2010.

<sup>2</sup> В: Сталин и космополитизм. 1945 – 1953. Документы. Москва, 2005. С. 167.

<sup>3</sup> *Советская музыка*, 1946, № 2 – 3. С. 135.

По своему характеру она напоминает текст оперного либретто или сценария кинофильма, где, согласно заданной драматургии, появляются все новые герои – представители разных слоев общества, которые поют песни, играют на музыкальных инструментах. Среди них выделяются крестьяне, одетые в национальные костюмы. Но ценно то, что автор добросовестно описывает народные музыкальные инструменты, ритмо-метрическое своеобразие болгарской музыки, преобладание в ней неравнодольных размеров (в этой связи упоминаются труды В. Стоина и И. Камбурова). В завершении работы автор приводит имена ведущих болгарских композиторов того времени – П. Владигерова, Л. Пипкова, В. Стоянова, М. Големинова, Ф. Кутева, подчеркивая связи их музыки с народным искусством, что становится в дальнейшем, на десятилетия, определяющим камертоном в подходе к творчеству многих болгарских композиторов и, в первую очередь, Владигерова.

Но ведущие советские музыканты рассматривали его творчество значительно шире. Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, дирижер Евгений Светланов, инструменталисты Давид Ойстрах, Эмиль Гилельс, Даниил Шафран, исполнявшие его сочинения, видели в нем яркое и оригинальное музыкальное дарование, высокое профессиональное мастерство<sup>4</sup>. И сам Владигеров высоко ценил и русскую, и советскую музыку<sup>5</sup>. (Хочется привести интересный факт. Приехав в Москву в начале 1948 года, он застал кулуарные обсуждения в доме Ильи Эренбурга предстоящей публикации ждановского документа и смело высказался в защиту Шостаковича<sup>6</sup>.)

Надо отметить, что болгарская музыка не изучалась в российском и советском музыковедении и статья Хубова явилась провозвестником исследования болгарской, и в целом славянских культур<sup>7</sup>. Хотя болгаристика

---

<sup>4</sup> Подробно эта тема освещена в моем докладе «Болгарская музыка в советских изданиях 1940 – 1960 годов» на конференции, посвященной девяностолетию музыкальной Академии им. Панчо Владигерова в 2011 году.

<sup>5</sup> В силу происхождения и образования, Владигеров был связан с Россией: его мать Элиза, урожденная Пастернак, была родом из Одессы, в то время входившей в Российскую империю, в берлинской Staatliche akademische Hochschule für Musik композитор учился с 1912 года Пауля Юона (1872 – 1940), выпускника Московской консерватории, позже – у Леона Кройцера (1884 – 1953), окончившего Петербургскую консерваторию.

<sup>6</sup> Этот факт зафиксирован в воспоминаниях музыковеда Шнеерсона. Об этом: **Власова, Е.С.** 1948 год в советской музыке. Москва, 2010. С. 274.

<sup>7</sup> Позже вышли статьи академика Бориса Асафьева «Музыка Н. Римско-го-Корсакова в аспекте славянских культур и мифологии» и статья «О народной музыке Югославии» // *Советская музыка*, 1946, № 7. С. 67 – 79; 1947, № 1 – 2. С. 94 – 104. В журнале были также опубликованы статьи о польской и чешской музыке.

в России имела более, чем вековую историю<sup>8</sup>. Всплеск интереса к Болгарии отмечается и в период русско-турецкой войны (1877 – 1878). Эти события широко освещались в русской прессе и нашли отклик в «Дневнике писателя» Федора Достоевского, в публикациях Михаила Салтыкова-Щедрин. Героико-романтический образ болгар стал центральным образом известного романа Иван Тургенева «Накануне». В этот период в Болгарии побывали многие известные живописцы – Василий Верещагин, Дмитрий Поленов, Константин Маковский и другие художники<sup>9</sup>. Они привлекли внимание русской общественности к трагической судьбе болгарского народа, представили национальные типажи, впервые в европейском искусстве отобразили болгарский пейзаж, виды городов, национальный костюм, что вызвало в русском обществе широкий резонанс и привлекло к болгарской теме и других деятелей искусства<sup>10</sup>.

Спустя годы художник Александр Бенуа вспоминает, что по его мнению, не было семьи, не сочувствовавшей болгарскому и другим славянским народам<sup>11</sup>. Особенное впечатление на будущего живописца произвела увиденная им в Петербурге панорама, посвященная взятию Плевны и Карса, созданная на основе рисунков и картин художников, побывавших в 1877 – 1878 годах на месте событий<sup>12</sup>.

В последующие годы, в связи с двадцатипятилетием событий на Балканах, в Петербурге вышел альбом с иллюстрациями<sup>13</sup>, издание для детей

---

<sup>8</sup> В 1835 году были созданы кафедры славянских языков в Московском, Петербургском университетах (1835). В Москве учился Димитр Миладинов, создавший ценный труд о болгарском фольклоре.

<sup>9</sup> См.: **Федотова В.Н.** Русско-турецкая война 1877 – 1878 в живописи, графике и воспоминаниях русских художников. // Славянский мир в глазах России. Динамика восприятия и отражения в художественном творчестве, документальной и научной литературе. РАН, Институт славяноведения, Москва, 2011. С. 149 – 166.

<sup>10</sup> Модест Мусоргский в те годы задумывал масштабную симфоническую сюиту под названием «От болгарских берегов через Черное море, Кавказ, Каспийское море, Ферган до Бирмы». Из письма В. Стасову. // Письма и документы. Москва, 1932. С. 140. Композитор был хорошо знаком с Верещагиным и его баллада для голоса и фортепиано «Покинутый» на текст Голенищева-Кутузова навеяна известным полотном художника.

<sup>11</sup> Книга **А. Бенуа** «Жизнь художника» впервые опубликована в Нью-Йорке в 1955 году. В СССР вышел двухтомник в серии «Литературные памятники»: **Бенуа А.** Мои воспоминания (в пяти книгах). Москва, 1990. Балканским событиям посвящена Глава 6 – «Русско-турецкая война» (С. 365 – 371) книги второй.

<sup>12</sup> Автор панорамы – известный французский художником Поль Фелипото, создавший известную панораму Ниагарского водопада, размещенную в Лондоне, а также одну из самых больших в мире панорам – «Битва при Геттинсбурге» (1883), находящуюся в США (длина полотна – 114.6 м, высота – 6.7 м).

<sup>13</sup> За братьев-славян: Русско-Турецкая война 1877 – 1878 гг.: Иллюстрированная копиями картин, хранящихся в Собственной его императорского величества

в серии «Как люди на белом свете живут», включающее обстоятельный очерк о болгарской истории, культуре, иллюстрированный фотографиями и графикой известного русского художника Виктора Васнецова<sup>14</sup>.

После 1917 года болгаристика, как и вся славистика, переживала разные периоды. Реформы университетского образования в Советском государстве привели к закрытию ряда университетских кафедр. Только в начале 1930-х годов в Ленинграде был создан Институт славяноведения во главе с выдающимся ученым-болгаристом Н. Державиным (Институт был закрыт в 1934 году)<sup>15</sup>. В 1939 году возникает сектор славяноведения в Институте истории и кафедра южных и западных славян в МГУ. И только в 1944 году в Москве открывается Институт славяноведения РАН, где было продолжено изучение истории, лингвистики, культурологии и искусства славянских народов.

Но болгарская музыка, в частности творчество Владигерова, в Институте славяноведения не изучалось. В музыковедческих изданиях выходили отдельные рецензии на исполнения его произведений<sup>16</sup>. И в этих публикациях не упоминалось о десятилетиях работы композитора в Европе. Чаще всего в советских публикациях рассматривались работы, напрямую связанные с болгарской тематикой, или выделялись мелодические, метро-ритмические черты его произведений, показывающие их национальный облик. Но изучение музыки композитора раскрывает многогранность его творчества, сказавшуюся с первых шагов его композиторского пути.

Соната для скрипки и фортепиано (оп. 1 – 1914, вторая редакция – 1933)<sup>17</sup> написана в романтическом ключе (Владигерову было 15 лет), что передается характером Г.П. I части (Пример 1). В этой части можно ощутить и мистические образы (Пример 2).

---

картинной галерее Зимнего дворца и в Музее императора Александра III, а также и портретами. Сост. капитан П. Попов и поручик Ив. Митропольский. Количество страниц: 168 с. ил., карт. 21. Москва, 1902.

<sup>14</sup> **Водовозова Е.Н.** Как люди на белом свете живут // Болгары; Сербы; Черногорцы. С 18 картинами художника В.М. Васнецова и др. Санкт-Петербург, 1902. [Е.Н. Водовозова (1844 – 1923) – издательница, писательница, педагог, выпустила серию научно-популярных брошюр, посвященных жизни европейских народов].

<sup>15</sup> К 70 ученым-славистам были применены репрессивные меры по «Делу славистов».

<sup>16</sup> Среди наиболее значимых: монография «Панчо Владигеров» (1964) Е. Павлова, «Очерки по истории болгарской музыки» (1973) В. Крыстева, где в ряду с другими композиторами рассматривается и творчество П. Владигерова, защищена диссертация И. Хурцидзе «Панчо Владигеров и его симфоническое творчество» (1985).

<sup>17</sup> Соната посвящена известному французскому скрипачу, композитору, педагогу Анри Марто, учителю Любена Владигерова, брата-близнеца Панчо Владигерова.

Agitato  $\text{♩} = 5^{\text{p}}$

III. op.

Piano

*ff*

*p*

*pp*

*poco a poco cresc.*

Пример 1

Poco più

*p*

*mp*

Пример 2

И почти одновременно создается «Сюита для фортепиано» (1915, оп. 2), включающая «Болгарский танец», который обобщенно, но броско представляет народную музыку (в пьесе используется приемы оstinato,

преобладает стаккатная фактура, придающая звучанию фортепиано особую перкуссивность).

В «Импрессиях» (1920, оп. 9) для фортепиано композитор смело вводит диссонантные созвучия (Примеры 3, 4). В мелодике, ритмике, во всем музыкальном строе фортепианного цикла мы не найдем «национальных знаков». В поэтических образах этой музыки очевидны отзвуки поэзии символистов, оставившей заметный след в болгарской культуре. Эти резонансы показывают свойство композитора тонко ощущать контекст культуры (Пример 3).

## КОПНЕЖ || LANGUEUR

ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ  
Pantcho Vladigerov  
Op. 9

The musical score is presented in three systems. The first system is for the piece 'Kopnezh' (Op. 9), marked 'Lento' and 'Piano'. It features a complex harmonic structure with dissonant chords and dynamic markings including *pp* (*espressivo*), *p*, and *mf*. The second system is for 'Langueur', marked 'Tempo di valse' with a tempo of quarter note = 46. It includes dynamic markings *p*, *m. d.*, and *m. g.*, along with repeated notes marked with asterisks. The third system continues the 'Langueur' piece, showing further harmonic development and dynamic markings *mp* and *mf*.

Пример 3

И вместе с тем – создается блестящее и мастерское произведение «Вардар» (1922, опус 16), где цитируется народная песня. Эти примеры можно умножить, поскольку на протяжении всего своего пути композитор писал произведения, не связанные с народной музыкой, и одновременно делал замечательные переложения народных песен.

Творческая свобода, многоплановость подходов дала возможность Владигерову очень быстро выйти на европейские рубежи. Не случайно творчество Панчо Владигерова так рано привлекло внимание современников. Гастролировать он начал в юные годы и как солист, и в дуэте со своим братом Любеном, исполняя произведения инструментальной классики, но нередко в концерты включались и собственные сочинения. Огромным успехом пользовались его фортепианные пьесы, упомянутая «Соната для скрипки и фортепиано», большой интерес вызвал и его «Скрипичный концерт» (оп. 11), прозвучавший в Европе и в США.

Мендельсоновские премии Staatliche akademische Hochschule fuer Musik, присужденные в 1918 году за «Фортепианный концерт» (оп. 6)<sup>18</sup>, а в 1921 году за оркестровую транскрипцию трех пьес цикла «Импрессии»<sup>19</sup>, принесли Владигерову общеевропейскую известность. В этом же году молодой композитор исполнил свой «Фортепианный концерт» с оркестром Берлинской Филармонии в Бетховенском зале в Берлине (дир. Ф. Ройтер).

Не обошла своим вниманием творчество молодого болгарина и музыкальная пресса того времени. Приведем некоторые выдержки из изданий того времени<sup>20</sup>. Венский обозреватель так отзывался о молодом композиторе: «Панчо Владигеров, болгарин, родившийся в Цюрихе, получил музыкальное образование в Высшей музыкальной школе в Берлине у профессора Юона. Насколько я помню, он был дважды отмечен премией Мендельсона. Несмотря на свою молодость, музыкант создал много произведений, среди которых особенно надо отметить «Фортепианный концерт», «Легенду» для симфонического оркестра, исполненные Венским филармониче-

---

<sup>18</sup> «Фортепианный концерт» (оп. 8) со временем стал первым из пяти фортепианных концертов, написанных Владигеровым, и был с успехом исполнен (1926) тогда еще молодым музыкантом Гербертом фон Караяном в качестве дипломного произведения по окончанию Зальцбургской консерватории.

<sup>19</sup> Знаменательно, что Стефан Цвейг присутствовал на концерте Венского филармонического оркестра в Большом зале Musikverein, где под руководством болгарского дирижера Гераклита Нестерова были исполнены три «Импрессии» (оп. 9) и «Легенда» для симфонического оркестра (оп. 8). И как вспоминает мемуаристка, С. Цвейг отметил эти произведения. См.: **Обрешкова Евд.** Спомени за Стефан Цвайг. София, 1973. С. 190.

<sup>20</sup> Много отзывов и рецензий приведено в монографии: **Павлова-Клостерман, Е.** Панчо Владигеров. София, 2000. В данной статье мы включили вперые опубликованные рецензии на концерты и отзывы на издания произведений П. Владигерова.

ским оркестром, а также его «Скрипичный концерт» (произведение издано в Universal-Edition).

Как и все работы Владигерова, вышеупомянутый «Скрипичный концерт» поражает своей новизной. Несмотря на очевидное активное использование полифонических приемов и выразительное голосоведение, здесь также ярко выражена чистая яркая звучность. Этот «звук», по моему мнению, – особый «конек» Владигерова. Надо заметить, что композитору свойственны хороший вкус, чувство меры и изящество, и ему удается избегать банальных приемов. Одночастный «Скрипичный концерт», включающий три раздела, по форме и композиторской технике выполнен безупречно и очень умело.

...Партия же солирующей скрипки, несмотря на всю ее техническую сложность, написана с учетом приемов, естественных для законов скрипичного искусства, и все они направлены на наиболее полное раскрытие выразительных возможностей инструмента и его исполнительского потенциала. Можно отметить, что в целом сольная партия органично вписывается в единый образ произведения. Несомненно и то, что «Скрипичный концерт» Владигерова заслуживает серьезного внимания и слушателей, и исполнителей, и мы надеемся, что дарование композитора, полное «бури и натиска», освободится от некоторых излишеств и обретет свой собственный путь»<sup>21</sup>. Эта публикация 1922 года показывает пристальное внимание европейских специалистов к творчеству совсем молодого болгарского композитора. Как и «Фортепианный концерт», этот «Скрипичный концерт», о котором пишет австрийский публицист, был исполнен в 1921 году в Бетховенском филармоническом зале в Берлине оркестром Берлинской Филармонии (дир. Ф. Ройтер, солист П. Хавеман). С большим успехом «Скрипичный концерт» прозвучал и в Чикаго в 1927 году.

В те же годы в прессе выходит небольшой творческий портрет молодого музыканта, где автор пишет: «Болгарский композитор Панчо Владигеров родился в Цюрихе, завершил образование в Берлине у Павла Юона и Георга Шумана, и сегодня в Германии известен как один из ярчайших молодых композиторов. На сегодняшний день он опубликовал 16 работ, которые выходят в издательстве Universal-Edition. Недавно вышли в свет его «Импрессии» для фортепиано (оп. 9), «Скрипичный концерт» (оп. 11) и «Четыре пьесы для скрипки и фортепиано» (оп. 12). Последние два из перечисленных произведений прозвучат в предстоящем турне в крупнейших городах Болгарии. Владигеров также получил известность как дирижер, и в этом качестве, а также как композитор работал в берлинском театре Макса Рейнхарда, для которого он написал музыку к пьесе Стринберга «Игра снов» (она с успехом прошла 60 раз в Берлине и 70 раз – в Стокгольме).

---

<sup>21</sup> **Brand Max.** Panscho Wladigeroff. / Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1922. S. 253-254,

Сюита из музыки к этому спектаклю вскоре будет опубликована. В настоящее время Владигеров работает над рапсодией „Вардар“ для скрипки и фортепиано. Предстоящее турне этого молодого композитора представляет большой интерес»<sup>22</sup>.

О другом цикле (оп. 24) венский критик пишет: «Нет ничего более радостного для критиков, чем иметь возможность писать о хорошей музыке. Наш обзор начинают три пьесы, названные «Прелюдия», «Осенняя элегия» и «Юмореска». Они (за исключением, наверное, задуманной как легкая пьеса, но требующей большого мастерства «Юморески») очень колоритные и по-настоящему славянские. В них присутствует патетический жест, воспринятый, возможно, от музыкальных образов Чайковского. Нравится это или нет нам — это дело вкуса каждого. Но музыка этого цикла написана так естественно, проникновенно, что ее стиль может быть принят многими слушателями. Особенно хороша «Осенняя элегия», передающая образы глубокой меланхолии, постепенно переходящей в «патетическое страдание»<sup>23</sup>.

О яркой концертной пьесе для скрипки «Бурлеска» (1922, оп. 14) мы читаем: «Панчо Владигеров написал захватывающую по выразительности «Бурлеску» для скрипки и оркестра. Яркая танцевальная главная тема (в нее включаются синкопированные ритмические обороты), виртуозные скрипичные пассажи, придающие блеск этому произведению, все это поддерживает неослабевающий интерес публики, присутствующей на концерте»<sup>24</sup>.

Своеобразный и оригинальный стиль характерен, по мнению критики, и для вокальных произведений Владигерова. В разделе «Новые песни» отмечается, что, обращаясь к поэзии Доры Габе, Владигеров называет свой цикл «Шесть лирических песен» для высокого голоса (оп. 5). Но на самом деле их вокальная партия наполнена «огненным драматизмом». Речитативные части сменяются мощными кульминациями, в фортепианной партии, всегда активной и разнообразной по материалу, используется и полифония, и гармонические краски. Обращают на себя внимание интерлюдии и заключительные части песен. В этих произведениях особенно очевиден пламенный темперамент молодого композитора»<sup>25</sup>.

Известность Владигерову приносили и многочисленные гастролы во многих странах Европы. Так, отмечается, что «Панчо Владигеров сыграл

---

<sup>22</sup> Musik und Gegenwart. Pancho Wladigeroff. / Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1923. S. 238-239.

<sup>23</sup> **Kerntler E. J.** Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. 17 Jg., 1 Heft. Wien, 1924-1925. S. 369.

<sup>24</sup> **Pisk Paul A.** Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1928.

<sup>25</sup> **Pisk Paul A.** Neue Lieder. / Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1925. S. 516-517.

в Париже с огромным успехом „Фортепианный концерт“ и фортепианные пьесы ор. 9 и ор. 15»<sup>26</sup>. В творческом вечере в Вене, в котором приняли участие сам композитор (фортепиано), скрипач Любен Владигеров (скрипка) и виолончелист Йозеф Вайсбер, прозвучали четыре пьесы из цикла «Экзотические прелюдии» оп. 17 и „Трио для фортепиано, скрипки и виолончели“ оп. 4, а также отдельные пьесы для скрипки и фортепиано»<sup>27</sup>.

В венской прессе 1928 года анонсировались чехословацкие музыкальные события: «В Праге 25 марта состоится Фестиваль болгарской музыки. Среди произведений, представленных в программе – „Скрипичный концерт“ и рапсодия „Вардар“ Панчо Владигерова. Партию скрипки исполняет Любен Владигеров<sup>28</sup>». (Упомянулось и само выступление<sup>29</sup>).

Венские газеты перепечатывали отзывы чехословацких изданий: «Владигеров, без сомнения, наиболее значительный композитор среди молодых болгарских современников. Он владеет западными и восточными приемами музыкального развития. И в дальнейшем он будет играть важнейшую роль в развитии болгарской музыки» (*Ceskoslovenska Republika*)<sup>30</sup>. В прессе были и такие восторженные отзывы: «Мы можем назвать выдающимся современным композитором Панчо Владигерова» (*Ceske Slovo*)<sup>31</sup>.

Вскоре после фестиваля в Праге, болгарское искусство привлекло внимание и художественного круга берлинского журнала «Дер Штурм», посвятившего ему целый номер. Наряду со статьями о болгарской живописи, театре, было затронуто и музыкальное искусство. Известный болгарский музыковед И. Камбуров дал краткую, но точную характеристику творческой личности Владигерова. Автор пишет: «Без сомнения, самый значительный среди всех молодых болгарских композиторов – Панчо Владигеров, чье имя известно далеко за пределами его родины.

...Сейчас Владигерову тридцать лет и за спиной у него работа над двадцатью пятью опусами. Его творческая личность счастливо соединяет в себе элементы древней болгарской мощи и западноевропейской культуры. Ритмическая полифония – одна из характерных черт его стиля. В своих произведениях он использует диссонансы, не обращаясь к атональности. Композитор мастерски владеет полифонией, но его контрапункт, во

---

<sup>26</sup> Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1923. S.194.

<sup>27</sup> Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1925. O.S.

<sup>28</sup> Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1928. S. 79.

<sup>29</sup> Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1928. S. 79, S. 148.

<sup>30</sup> Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1928. O.S.

<sup>31</sup> Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1929. O.S.; Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. 17 Jg., 1 Heft. Wien, 1924-1925.

многим, естественное следствие широкого тонального мышления, полного ассоциаций»<sup>32</sup>.

В 1920 – 1930 годы произведения Владигерова активно издавались в Европе. Он вошел в число пятидесяти европейских музыкантов XX века, чьи произведения готовились к публикации крупнейшим издательством Universal-Edition, Wien. Среди композиторов, вошедших в эту серию – Малер, Шенберг, Р. Штраус, Яначек, Барток, Берг, Шимановский, Мийо. Одним из них был и Владигеров. Нередко в вестнике музыкальных новинок, в рубрике «Новые ноты», сообщалось о том, что в венском издательстве вышло очередное произведение или цикл Владигерова. Так в разделе „Новая фортепианная музыка“, представляющее сочинения известного венгерского пианиста и композитора Теодора Санто и болгарского композитора и пианиста Панчо Владигерова, отмечается:

«Молодой болгарин Панчо Владигеров представлен своим циклом „Импресии“, название которого говорит само за себя. Богатый и разнообразный гармонический план, фортепианная виртуозность – уникальны в своем роде. Здесь чувствуется чистый мощный талант в разработке голосов, при этом в форме и архитектонике прочитываются и „старые“ традиционные аккорды, и новейшие гармонические конструкции»<sup>33</sup>.

В обзорах за 1933 год упоминается «Три фортепианных пьесы» ор. 15. В тот же год, среди новых изданий – фортепианная сюита «Классично и романтично» ор. 24 с аннотацией, в которой отмечается, что «Владигеров – один из наиболее значительных представителей болгарской музыки. Его сочинениям свойственна непередаваемая свежесть и первозданность, вместе с тем в них нет излишней *тяжеловесности*. После серии сложнейших фортепианных произведений, нашему вниманию впервые представляются шесть пьес, легких и средней сложности, которые превосходно подходят для занятий музыкой»<sup>34</sup>.

Уже после выхода в свет этого цикла издательство напоминает: «Болгарин Панчо Владигеров выпустил в издательстве Universal-Edition шесть пьес „Классично и романтично“ ор. 24. Они безусловно адресованы молодым исполнителям и привлекают запоминающимися мелодиями и свежей ритмикой. Сочетающие в себе традиционные решения и новаторские подходы, они в скором времени войдут в число часто исполняемых произведений»<sup>35</sup>. Это удивительная витальность, ритмическая энергия, возможно, и привлекали широкую публику.

---

<sup>32</sup> **Kamburoff Iwan.** Die bulgarische Musik. / Der Sturm, Sonderheft, Junge bulgarische Kunst. 20. Jahrgang, 2. und 3. Heft. 1929. S. 44.

<sup>33</sup> Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1923. S. 208-209.

<sup>34</sup> Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1933. O.S.

<sup>35</sup> Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1923. S. 57.

Произведения Владигерова включают в свои программы многие европейские музыканты. Венская пресса пишет, что в Бохуме, Вене и Праге известный польский скрипач Бронислав Хуберман с успехом выступил с «Бурлеской» для скрипки и оркестра П. Владигерова<sup>36</sup>. А немецкий пианист Зигфрид Шульце включил в свою венскую программу фортепианные пьесы цикла оп. 15 Панчо Владигерова и «L'île des sirènes» Кароля Шимановского<sup>37</sup>. В концертном турне (Берлин, Гетеберг, Варшава, Дрезден, Кельн, Ганновер, Брауншвайг, Варшава) известного скрипача Стефана Френкеля<sup>38</sup> с большим успехом были исполнены произведения «современных композиторов Бартока, Равеля, Стравинского, Добровейна, а также рапсодия «Вардар» П. Владигерова и «Концерт для скрипки» Ф. Бузони»<sup>39</sup>.

Этот список продолжают и другие европейские виртуозы. Пианист Ханс Борк включил в свой репертуар такие произведения, как, «Вальсы» Шуберта–Прокофьева, «Четыре романса» и «Послание» Александра Черепнина и «Фокстрот» Панчо Владигерова<sup>40</sup>. Из музыкальных обзоров в немецкой прессе мы узнаем, что известный пианист Бруно Хинце-Рейнхольд с успехом представил в Эрфурте и Веймаре фортепианные пьесы оп. 15 Владигерова.

На европейских эстрадах звучит и симфоническая музыка Владигерова. Тот же венский листок отмечает: «Руководитель Будапештского симфонического оркестра Золтан Саму исполнил в этом сезоне много интересных работ Кодая, Владигерова, Мосолова, Казеллы, Черепнина»<sup>41</sup>. «Новая „Концертная увертюра“ Владигерова прозвучала на Пражском радио»<sup>42</sup>.

«На Венском радио Бернард Паумгартнер в концерте „Из дальних стран“ исполнил интересную программу. Среди произведений – Римский-Корсаков „Шехерезада“, Пауль Райнер «Шесть шведских танцев», Барток «Румынские народные танцы», Василенко «Китайская сюита», Владигеров Рапсодия „Вардар“»<sup>43</sup>.

Из кратких сообщений мы узнаем, что в Праге оркестр Чешской филармонии (дир. В. Талье) исполнили: Шенберг «Просветленная ночь»,

---

<sup>36</sup> Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1928. S. 28; Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1922. S. 253-254.

<sup>37</sup> Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1925. O.S.

<sup>38</sup> Френкель Стефан в 1924 – 1927 гг. был концертмейстером в Дрезденской филармонии, Нью-Йорк, в 1936 – 1940 гг. был первым концертмейстером Метрополитен-оперы.

<sup>39</sup> Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1922. S. 253-254.

<sup>40</sup> Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1928. S. 270.

<sup>41</sup> Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1923. S. 27.

<sup>42</sup> Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1923. S. 59.

<sup>43</sup> Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1923. S. 107.

Барток «Первая сюита», Владигеров «Вардар»<sup>44</sup>. «Панчо Владигеров дирижировал 6-го января на Радио Вены концертом из своих произведений. Были исполнены его «Семь симфонических болгарских танцев» и новая „Концертная увертюра“»<sup>45</sup>.

Это, конечно, не полный обзор исполнений сочинений Панчо Владигерова в период 1920 – 1930-х годов, но даже этот список говорит о том, что произведения композитора привлекали лучшие исполнительские силы и широкую концертную аудиторию.

Европейская пресса живо откликнулась и на музыку Владигерова для драматического театра. Напомним, что еще в 1920-е годы популярность молодого болгарского композитора привлекла внимание и Макса Рейнхардта. Владигеров был приглашен в Дойчес театр, где проработал больше десяти лет (1921 – 1932), написав музыку к серии постановок<sup>46</sup>.

В 1920-е годы в известном венском обозрении появляется новая рубрика «Манускрипт», в которой планировалось рассказывать о творческих планах европейских композиторов. Речь шла о Э. Кшенеке, К. Шимановском, Г. Каминском, И. Добровейне, В. Гроше. Владигеров упоминался в связи с его работой над «Скандинавской сюитой», по музыкальному материалу к спектаклю Й. А. Стриндберга «Игра снов», а также над фортепианным циклом «Шесть экзотических прелюдий»<sup>47</sup>.

Именно 1920 – 1930 годы — время интенсивного сотрудничества с Максом Рейнхардтом. Так, говоря о музыкальном оформлении спектакля пьесы А.Й. Стриндберга «Игра снов», поставленного М. Рейнхардтом<sup>48</sup>, берлинский обозреватель отмечает, что «композитор тонко улавливает поэтическое чувство этого произведения Стриндберга»<sup>49</sup>.

В другой рецензии отмечается, что «инсценировка Макса Рейнхардта стриндберговской пьесы «Игра снов» – редкий случай, когда композитор, средствами своей музыки, погружает слушателя в чудесный мир сновидений. Композитор использует камерный оркестр, орган, хор. Музыка своими красками удачно дополняет слово»<sup>50</sup>.

---

<sup>44</sup> Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1923. S. 63.

<sup>45</sup> Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1923. S. 305.

<sup>46</sup> «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу (1920), «Игра снов» А.Й. Стриндберга (1921) (Партитура), «Юдифь» Ф.К. Хебела (1922), «Венецианский купец» В. Шекспира (1924), «Меловой круг» А. Клубунда (1925), «Хуарес и Максимилиан» Фр. Верфеля (1926), «Много шума из ничего» В. Шекспира (1928), «Юсик» О. Дымова (1929), «Двенадцатая ночь» В. Шекспира (1932).

<sup>47</sup> Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. Wien, 1928. O.S.

<sup>48</sup> Премьера спектакля прошла в Стокгольме (1921).

<sup>49</sup> **Engel F.** Strinbergs Trauspel. Aufführung im Deutsches Theater. / *Berliner Tagenblatt*, 14 Dec. 1921.

<sup>50</sup> **Von Dr. H.P.** Teater und Oper. / *Algemtine Musikzeitung*, 7 apr. 1922.

Успех сопутствовал и исполнению «Скандинавской сюиты» для симфонического оркестра (о ней упоминается в разделе «Манускрипт» венского издания), впервые прозвучавшей как самостоятельное произведение в концерте Дрезденского филармонического оркестра (7 мая, 1926 года, дир. Э. Мьерке) в одном вечере с «Концертом для скрипки» А. Глазунова и «Поэмой экстаза» А. Скрябина. В рецензии отмечается, что премьерное исполнение «Скандинавской сюиты» молодого болгарского автора в одном концерте с такими известными произведениями было довольно рискованным. Но, как считает рецензент, искусство наших дней не должно противопоставляться тому, что было вчера, а напротив, должно быть исторически связанным с ним<sup>51</sup>.

В другой рецензии на этот же концерт отмечается, что «... «Скандинавская сюита» Панчо Владигерова сделана очень хорошо по форме и во многом отражает образы пьесы Стриндберга, передавая особую эмоциональность театрального действия. Вместе с тем, музыка двадцатисемилетнего болгарина обнаруживает влияние Дебюсси и Рихарда Штрауса. Но, в целом, произведение звучит интересно и свежо. Необходимо отметить и мастерское владение молодым автором приемами оркестрового письма»<sup>52</sup>.

Музыка для драматического театра, где композитор пишет партитуры для постановок пьес – и мировой классики, и драматургии XX века, показала широкий диапазон дарования композитора. И в этой связи неожиданно звучит высказывание о том, что «музыка к пьесе Клабунда „Меловой круг“ (оп. 19) болгарина Панчо Владигерова создана в Германии и под немецким влиянием, что особенно ощутимо в отношении ритма, совершенно не славянского»<sup>53</sup>. В этом случае трудно спорить с автором высказывания, поскольку действие пьесы происходит в Китае и у композитора не было задачи писать ни славянскую, ни китайскую музыку. По указаниям М. Рейнхардта, известного скрупулезным отношением ко всем деталям своих постановок, Владигеров написал музыку, в том числе и вокальные номера, связанные непосредственно с образами и персонажами «Мелового круга» Клабунда.

Как уже было отмечено, Владигеров работал и в национальной тематике. И, возможно, самым ярким примером стала его опера «Царь Калоян» (1936), с которой связаны ряд отзывов на братиславские (1937) и люблянские постановки «Царя Калояна», осуществленные силами словацких и словенских артистов. Премьера в Братиславе транслировалась по братиславскому и пражскому радиовещанию. (Первое действие софийской пре-

---

<sup>51</sup> **Н.Е.** Simfonie-Konzert der Volkshuene. / *Dresden Anzeiger*, 8 Apr. 1926.

<sup>52</sup> **Von M.R.** Konzerte der Phiharmoniker. / *Dresdener Neueste Nachrichten*, 10 apr. 1926.

<sup>53</sup> *Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik*. Wien, 1928. S. 28.

мьеры транслировалось в США на радиостанции NBC<sup>54</sup>.) Отзывы критиков нередко были очень восторженными. «Опера Владигерова – яркая, динамичная, невероятно эффектная. За счет блестящего оркестра передается героический характер произведения, вокальные партии окрашены вагнеровским пафосом, партитура искрится яркими красками. ... Живая и непосредственная музыка этого сочинения вызвала бурные аплодисменты слушателей». Чехословацкий обозреватель добавляет, что современный опытный музыкант развернул динамически разнообразный оркестр, «особенно в балетных сценах, искрящихся темпераментом».

Другой пражский журналист добавляет, что опера – высокохудожественное произведение от первого до последнего такта, представляющая единое целое музыки и сценического действия. По его мнению, Владигеров «не связан с каким-либо конкретным направлением и не грешит излишней современностью, экзальтированностью или неестественностью, но главное – при этом он совсем не старомоден»<sup>55</sup>.

«Царь Калоян» был написан уже по возвращении в Болгарию, но работа над оперой началась еще в Германии, где композитор задумал ее с писательницей Фани Поповой-Мутафовой, по роману которой было написано либретто, и поэтом Николаем Лилиевым, его близкими друзьями. Владигеров был доказанным европейским музыкантом, но с большим пиететом и уважением относился к своим корням. Можно добавить, что на протяжении 1920 – 1930-х годов он неоднократно бывал на родине, где исполнялась его музыка. Болгарская музыкальная публицистика также освещала концерты композитора, в музыкальных издательствах выходили ноты его сочинений, но в данном случае нам было важно показать, как прозвучало творчество болгарского композитора в европейских концертных залах, в европейской прессе.

В свете темы конференции, посвященной идентичности, истории, знакам памяти, творчество Владигерова, как и его жизненный путь, несмотря на сложившийся в болгарском и в российском музыковедении образ, требует дальнейшего изучения, а возможно, уточнения и даже переосмысления, поскольку в уходящем времени нередко возникают стереотипные представления, искажающие истинный облик явления.

---

<sup>54</sup> Упоминание об этой трансляции мы находим в американской печати: **Peyser Herbert F.** Bulgarian Opera given for Czechs, “Czar Kaloian” presented in Bratislava. Special Cable to New York Tims. / *New York Tims*, 31 Jan. 1937.

<sup>55</sup> **Tauber H.** In: *Die Brucke-Most*, Praga, 12.11.1937.

## ПЕСНИТЕ НА ПТИЦИТЕ И “THERE WAS A TIME” („БЕШЕ ВРЕМЕ“) ОТ КОРИЙН МОРСИНК

Иван Янакиев

**Резюме.** Аналогиите на птичи образи и песни отдавна формират направление в композиторската традиция. Звукоподражанието на кукувичата песен – като низходяща малка терца – вероятно е най-разпространеният пример за трансфер на звуков материал от света на птиците в човешката авторска музика. Примери се откриват във всички епохи.

Статията се фокусира върху произведението „Беше време“ (2016) на композиторката Корийн Морсинк (Канада, Гърция), написано по идея на флейтистката Карла Рийз, ръководител на камерния ансамбъл за съвременна музика „Реърскейл“ и на лятната академия за флейтисти „Реърскейл“ в Уиндзор, Бъркшир. По своя замисъл то е синтетичен колаж, който съпоставя природния феномен на песните на птици от Северна Америка и Източна Европа с интонации, които стъпват върху древногръцката музикална система.

**Ключови думи:** звукоподражание, птичи песни, Корийн Морсинк, концертен строй, древногръцка музикална система, звуци от природата.

**Abstract.** The analogies of bird songs have generated a whole direction in the composers' tradition since long ago. The imitation of the cuckoo's calls – as a descending minor third – is probably the most common example of transfer of sound material from the bird realm into the human world of composed music. Many examples can be discovered in any musical epoch.

This paper set its focus on Coreen Morsink's (Canada, Greece) piece “There was a Time” for flute ensemble. The piece was written by suggestion of Carla Rees - the director of the “Rarescale” chamber flute ensemble for contemporary music and manager of the summer “Rarescale Flute Academy” in Windsor, Berkshire. The piece is conceived as a synthetic collage, which juxtaposes the natural phenomena of North American birds' calls and songs with intonations, based on the Ancient Greek musical system.

**Keywords:** sound imitation, bird songs, Coreen Morsink, concert pitch, ancient Greek music system, sounds from nature.

Аналогиите на птичи образи и песни отдавна формират направление в композиторската традиция. Звукоподражанието на кукувичата песен – като низходяща малка терца – вероятно е най-разпространеният пример

за трансфер на звуков материал от света на птиците в човешката авторска музика. Примерите демонстрират забележителна фантазия по отношение на звукообразите. Цитати от песни на птици се откриват при Вивалди – „Пролет“, част 1, Бах – „Бранденбургски концерт“ № 2, Бетовен – „Симфония № 6“, Карл Целер – ария „Когато годините ми бяха двацет“ из оперетата „Продавачът на птици“ за соло сопран и симфоничен оркестър. Френската музикална традиция има особен принос към звукоподражанието на птици. Ренесансовият композитор Клеман Жанекен публикува през 1529 г. кратка версия на четиригласната песен „Песента на птиците“ („Le chant des oiseaux“), произведение, в което заедно с текста певците имитират със срички и тонове песните на птици. Сен-Санс в „Карнавал на животните“ не пропуска да включи песента на кукувицата в сюитата, но добавя и още една част – „Волиера“. Там освен двете пиана солира и флейта, като стилизирани цитати от птици има най-вече в клавирните партии, а флейтата има изобразяваща функция на полета на птиците.

Когато става дума за песни на птици в съвременната музика, Оливие Месиан със забележителна изобретателност осъществява идеите си за птичето звукоподражание, особено в периода след 1953 г. и „Събуждането на птиците“ („Réveil d'oiseaux“) за пиано и оркестър. Последното произведение наред с „Catalogue d'oiseaux“ за соло пиано и „Oiseaux exotiques“ за пиано и малък оркестър са емблематични в реализацията му на звукоподражания на реални птичи видове от Франция, Северна Америка и др. области като градивен музикален материал.

Звучността на птиците присъства и в най-мощното произведение на Карлхайнц Щокхаузен – цикълът „Светлина“. В „Сбогуването“ към първата от седемте опери – „Понеделник“, той съпоставя солираща малка флейта, чиито интонации са заимствани от песните на птиците, и двуглас, който той постепенно забързва, като създава безкрайна секвенция. Стилизираният диалог се развива на фона на конкретен звук – записи на 44 вида живи птици. Флейтата и гласът се изкачват постепенно и почти незабележимо, докато в края на записа звучностите на човешкия глас не започнат да съвпадат със звучността на записите на птиците, което създава алюзия за трансформацията на децата в птици, които се издигат и отлитат нагоре.

## Корийн Морсинк и нейните звукообрази

През лятото на 2016 г. композиторката Корийн Морсинк<sup>1</sup> (Канада, Гърция) пише произведението „Беше време“ по идея на флейтистката Карла Рийз, ръководител на камерния ансамбъл за съвременна музика „Реър-

---

<sup>1</sup> Корийн Емили Морсинк (Coreen Emily Morsink) е канадска композиторка, която живее и работи в Атина, Гърция. Тя се фокусира върху употребата на древногръцки музикални примери като изходна точка за нови съвременни произве-

скейл“ и на лятната академия за флейтисти „Реърскейл“ в Уиндзор, Бъркшир. По своя замисъл произведението представлява синтетичен колажен конструкт, който съпоставя природния феномен на песните на птици от Северна Америка и Източна Европа с интонации, които стъпват върху древногръцката музикална система. Освен чисто музикален аспект, концепцията на Морсинк включва и отправни точки към два текста на древногръцката поетеса Корина<sup>2</sup>, които насочват развитието на музикалния материал.

## Съставът

В сегашния вариант произведението е написано като секстет – за шест флейти – малка флейта, две големи флейти, алтова флейта, четвърттонова алтова флейта и басова флейта. Обръщането на Морсинк към четвърттоновите флейти не е дебютен експеримент. В нейното произведение „Ламенто на Андромаха за соло четвърттонова флейта и подтекст“ от 2011 г. тя отново работи с Карла Рийз и нейния инструмент.

По предложение на Рийз Морсинк преработва произведението за солисти с ансамбъл на принципа на концерто гросо. Идеята е при изпълнението солистите да бъдат разположени стереофонично в залата, за да може да се създаде усещането за пространственост – идея, която също има своите сериозни традиции през ХХ век.

По повод произведението Морсинк пояснява: *Написах „Беше време“ за ансамбъл флейти през лятото на 2016 г. по предложение на Карла Рийс, ръководител на флейтовата академия „Реърскейл“. Тя предложи да напиша произведение с 6 – 8 партии, които да включват пиколо, голяма флейта, алтова флейта, четвърттонова алтова флейта и басова флейта за тяхната 10-а годишнина. Тъкмо бях завършила писането на хорвете за секциите на Софокъл и Еврипид и не исках да напиша просто още едно произведение, което да напомня останалите ми произведения, основани*

---

дения. Защишава докторска дисертация в Лондонския университет „Голдсмит“. Нейни творби са свирени от Карла Рийз (четвърттонова флейта), Мицука Ямато (цигулка), Кевин Комисарък (орган), струнен квартет „Алегри“, флейтовата академия „Реърскейл“. Морсинк е учител в британското училище „Сейнт Катрин“ в Атина и е изпитващ за Международната бакалавърска програма. Предпочита музиката ѝ да бъде свирена в концертен строй  $a^1 = 432$  Hz.

<sup>2</sup> Корина (Corinna, Κορίννα *Korinna*) – древногръцка лирическа поетеса от V век пр.н.е., родом от областта Танагра, в Беотия, но живяла предимно в Тива. Позната под името Μύια, тоест „муха“. Преданията разказват, че пет пъти поред печели поетическото съревнование на Пиндар; освен това му е била и наставница. Съхранената поезия на Корина е в еолически поетичен диалект, чието първо издание е от 1882 г.

на старогръцката музика. От друга страна, почувствах, че ще е трудно за мен да не пиша в „моя стил“, който се разви в тази посока. Това, което реших да направя, бе да осъществя микс от една друга моя любов – песните на птиците, заедно с поезията на древногръцката поетеса Корина – и да създам ансамбловото произведение, което да е отражение на концертото гросо, като това в Бранденбургските концерти на Й. С. Бах, които също много дълбоко са ми повлияли. Накрая се получи малко хумористична, но сериозна творба, която комбинира древногръцка музика и поезия с песни на птици от Канада, САЩ и Гърция, за състав от 6 солиста или ансамбъл с удвоени партии в tutti секциите.

## Видове птици

Подобно на „Месиановият каталог на птиците“ Морсинк цитира в произведението си песните на 12 конкретни птичи видове от Северна Америка и Гърция:

- Врабче на Харис (*Zonotrichia querula*)
- Папуняк (*Urupa erops*)
- Врабче (златно короново врабче) (*Zonotrichia atricapilla*)
- Пъстрогърда овесарка (*Passerella iliaca*)
- Врабче (врабче скакалец) (*Ammodramus savannarum*)
- Пойна овесарка (*Melospiza melodia*)
- Врабче (на Линкълн) (*Melospiza lincolni*)
- Врабче (на Льо Конт) (*Ammodramus leconteii*)
- Врабче (бяло короново врабче) (*Zonotrichia leucophrys*)
- Врабче (блатно врабче) (*Melospiza georgiana*)
- Остроопашато врабче (*Ammodramus nelsoni*, *Ammodramus caudacutus*)
- Домашно врабче (*Passer domesticus*).

Само две от избороените птици – папунякът и домашното врабче, се срещат в Югоизточна Европа, като папунякът не се среща в Северна Америка, а домашното врабче е пренесено от Стария континент в Новия свят с корабите на преселниците. Изборът на именно тези птици Морсинк мотивира така: *Първото вдъхновение за това произведение бяха песните на птиците от Канада, САЩ и Гърция. Тъй като бях отгледана, слушайки песните на птиците, особено на врабчетата, имам сантимент към източните канадски/американски птици. Така се случва, че цитирам белогушето врабче (*Zonotrichia albicollis*) в повечето мои произведения, но реших, че трябва да дам възможност и на другите птици да изляят душата си. [...] Смятах да озаглавя произведението „Изтокът среща западните птици“, тъй като птиците от Западна Канада и САЩ вероятно няма никога да се срещнат на живо.*

*Когато бях стигнала до половината [...], мой добър приятел и колега, Брайън Т. Колинс ми спомена за тотемните животни [...]. Скоро след това дъщеря ми забеляза интересна птица [...], когато я проверих [...], открих, че това е папуняк, който е символ на духовното прозрение. [...] Не можах да видя някой папуняк от прозореца си, но той винаги ме предизвикваше със своите ясно различими звуци. Затова точно в началото на произведението той се обажда и също се включва на забавни места по хумористичен начин. Той/тя започва и завършва произведението, за да съобщи, че има магия и духовност навсякъде, като ни подсказва това през целия ден. [...] Смесих птиците от страните, които са ми повлияли най-много в моя живот – Канада, САЩ и Гърция. Цитатите [...] са смесица от моето настоящо местоживееие в Гърция и първите 25 години от живота ми в Канада. Има носталгия по Канада и по древното минало на Гърция, но произведението е изцяло в настоящето, като мислите от миналото биват прекъсвани от настоящия папуняк, който си свири в настоящето.*

## Строят

В хода на разговорите с Морсинк бе обсъден и въпросът за концертния строй, при който тя иска произведението да звучи. Нейно изрично изискване, записано в партитурата, гласи: *Произведението трябва се изпълнява в  $A=432\text{ Hz}$ , тъй като песните на птиците, които съм цитирала, звучат в  $A=432\text{ Hz}$ , което е тяхната естествена честота. Ако бъде свирено в по-висока честота, цялостният ефект ще се изгуби (който е звукът на природата).*

Това нейно предпочитание е обосновано чрез изследвания. В своята дисертация в Лондонския университет „Голдсмит“ Морсинк отделя цяла глава, за да мотивира избора на концертния строй  $a^1 = 432\text{ Hz}$  като звукова модалност, в която тя смята, че древногръцката музика е звучала. За съжаление, инструменталистите от ансамбъла на Карла Рийз, които следва да направят премиерата на произведението, не се съгласяват да се съобразят с изискването на композиторката. Това се дължи, от една страна, на проблема с фабричната изработка на самите флейти, което физически ограничава до известна степен точността на интонирание на определени тонове при фабрично изработените за  $442\text{ Hz}$  инструменти (в случая). От друга страна, разбира се, стои и готовността на инструменталистите да експериментират с есенцията на звука – такива инструменталисти са рядкост и са много ценни.

Самият синтез между древногръцката музикална система, звуците от природата и идеята за пресъздаване на естественото звучене на песните на птиците чрез употребата на концертния строй  $a^1 = 432\text{ Hz}$  говорят за

осъзнато намерение за сакрализация на самото действие на музициране. Морсинк смята, че по този начин пресъздава обединяването на човека с природата.

Доминацията на концертния строй  $a^1 = 432$  Hz като спонтанен избор за звуковата модалност в сакралните свещенодействия се потвърждава и от проведени досега терени изследвания на Иван Янакиев за интонацията на православни свещеници по време на богослужение.

## Стилистиката

Произведението на Морсинк е изградено чрез колажна техника на съпоставяне на артефакти – древногръцки звукореди и естествено звучащи природни феномени – биомузика. По същността си идеята зад звука е да обедини в синтетичен конструкт симбиозата между естествения ред и човешката културна дейност като представят стремежа за духовно единение чрез сливането им.

Цялото произведение е изградено на принципа на хетерофонното наслагване на отделни теми една върху друга и/или тяхното хетерофонно имитиране чрез буквални повторения. Хармоничният език е пестелив – Морсинк използва квартова хармония (характерна за произведенията ѝ, писани с намерение да представи белезите на древногръцката музика). В повечето случаи вертикалът е резултат от наслагването на темите, с изключение на лежащите педални тонове.

По отношение на техническите изисквания за изпълнителите Морсинк смело употребява тризвучия в едногласните флейти (единият тон се свири, другият се пее, третият звучи като комбинаторен тон); тонове (т. 4 – 8), глисанди (тт. 21, 27 – 28), темброви игри (шепнещи тонове, пълен звук, кух звък, ярък звук, въздушен звук), сред тях и специфични указания за промяна на интензитета на въздушната струя.

## Формата

Произведението е разделено от самата авторка на две части, които дефинират драматургичното развитие. Описателната им функция е пряко свързана с цитираните от авторката стихове от древногръцката поетеса Корина.

*Първият цитат винаги ме е разсмивал, защото вярвам, че Корина трябва да е била много работлив човек като цяло, като мен, но е имала моменти, в които е ставала мързелива или уморена:*

*„Към себе си:*

*Завинаги ли ще спиш? Беше време,*

*Корина, когато не беше толкова мързелива“.*

*По този начин се шегувам със себе си, като ползвам това в автобиографичен смисъл. Чувствах, че цяло лято не бях свършила нищо съществено и тази поема беше наистина за мен, както и за поетесата Корина. Този цитат е за първата част, в която използвам най-вече цитати на птици, но има и някои древногръцки техники.*

*Втората част продължава, развивайки древногръцките техники и довеждайки до втория цитат от Корина.*

*Аз, Корина, съм тук да възнея куража на герои и героини от старите митове.*

*За дъщерите на Танагра в бели роби, пея аз. И целият град потъва в наслада. От чистите води на моя жален глас.*

*Представям си как Корина рецитира своя поема, докато свири на лира или барбитос (древногръцки инструменти) в маслинова горичка на остров, заобиколена от малка група хора, които я слушат внимателно. Тя бива разсейвана от папуняк, който не спира да пее, което кара всички да се усмихват, въпреки нейните усилия да бъде сериозна и да разказва за герои и героини. [...] Тя пее за „Беше време“, точно както ние си представяме самата нея – като част от „малко едно време“. Времето е относително – ще перефразирам написаното от Сафо – „...някой ден някой ще си спомни за нас...“.*

Но ако се фокусираме само върху нотния текст, можем да направим и друго предложение за структурата на произведението. В цялостното му звучене ярко личи изразена триделност, като третата част се явява синтетичен дял с репризен характер.

В първия дял авторката се фокусира главно върху провеждането на песните на птиците. Папунякът открива произведението с два възгласа, като символично отваря вратата за останалите птици да заявят своето присъствие. Морсинк избира да разпредели отделните модели функционално и регистрово – например остинатното звучене на врабчето на Харис (*Zonotrichia quegula*) в баса. Диалогът на птиците бива нарушен само веднъж от низходяща гама, която наподобява свиренето на празни струни на древната лира. Тази низходяща гама ще участва по-нататък дейно в драматургичното развитие.

Втората част на първия дял е отделена и дори отсечена от унисон – вертикален блок, изграден от повторението на тона „ла“ в четири октави. В тт. 27 – 30 авторката включва кратък епизод, наситен със сонористични звучности – линейно ритмизирано остинато в алтовите флейти и басовата флейта, както и глсандиращи линии във втората голяма флейта които достигат до най-крайните регистри на инструмента. Това е начинът на Морсинк да нотира тракащите звуци на някои птици, които те издават при усещане на опасност. Драматичният характер на този момент налага промяна на хармонията от педална (квинтови и квартови лежащи хармонии)

към сонорна, дори шумова. На този фон се въвеждат песните на домашното врабче, остроопашатото врабче (*Ammodramus nelsoni*, *Ammodramus caudacutus*) и врабчето на Льо Конт (*Ammodramus leconteii*). Краткият наситен със звук момент бързо отстъпва място на по-прозрачна фактура – създава се впечатление за олекване, като продължава хетерофонното излагане на песните на пойното врабче, врабчето на Линкълн (*Melospiza lincolni*), врабчето скакалец (*Ammodramus savannarum*).

Вторият голям дял започва с низходящо представяне на гамата от „ла“, този път разширено. Тя въвежда авторска мелодия, предназначена да изобрази песента на поетесата Корина. Мелодията е поверена на четвърттоновата алтова флейта, като изобилства от микрохроматични (т.е. енхармонични) интервали. Над мелодията, в по-високите флейти, епизодично се включват песните на пъстрогърдата овесарка, врабчето на Харис (*Zonotrichia querula*) и бялокоронованото врабче (*Zonotrichia leucophrys*). Мотивът на папуняка се обособява като доминиращ в частта. Още два пъти се явява познатият на слушателя гамовиден пасаж, който застъпва и рамкира мелодията. Самата гама не започва едновременно във всички инструменти, а има отместване във времето на началото при всеки следващ инструмент, като по този начин се създава впечатление за безкрайна низходяща линия (подобно на глисандото на Рисе). Следва самият цитат от поетесата Корина, което променя характера на звученето към епичен. Морсинк казва, че мелодията в двете алтови флейти е писана да звучи в келтски стил, като целта е да подчертае епичния характер на разказа на Корина. Тук вече папунякът мълчи, а акомпаниращата роля е поверена на диалог между песните на пъстрогърдата овесарка и врабчето скакалец (*Ammodramus savannarum*).

Третият дял връща буквално структурата на първия (с добавен само един такт), като поредността на появяване на птиците от началото се запазва в четири от шестте флейти. Петнадесет такта преди края двете алтови флейти въвеждат същата енхармонична мелодия от втория дял – мелодията на поетесата Корина. Вертикалният синтез между неизменно протичащия в първи дял звук на природата и създадената от Морсинк мелодия на поетесата е допълнен от хоризонтален синтез в партиите на алтовите флейти с двукратно появяване на цитати и от птици (остроопашатото (*Ammodramus nelsoni*, *Ammodramus caudacutus*) врабче и врабче на Льо Конт (*Ammodramus leconteii*)). Цялото произведение завършва с лежащи тонове, на фона на които папунякът отново прозвучава – той има последната дума и песента му като в рамка отваря и затваря вратата към света на птиците.

Вложеното в произведението послание на Морсинк е до голяма степен автобиографично обосновано от самата нея: *Това, че живея в Гърция ме кара да имам дълбоко уважение към древногръцката музика, философия и поезия. Бях възпитавана да уважавам античността и философията и*

когато дойдох в Гърция, бях помолена да изследвам древногръцката музика като част от моята работа на преподавател в Университета на Индианаполис в Атина. Открих поезията на Корина през 2004 и имах намерението да напиша музика върху нейната поезия, но така и не го правех. Най-накрая това лято реших да пробвам. Винаги съм смятала, че името ми Кориин идва от Корина [...], което пък идва от древногръцкото Кори – момиче, девица. Чувствам голямо смирение затова, че споделям името си с древногръцката поетеса, както и с името на Св. Корина – незнайно младо момиче, което избягало от турците, за да спаси себе си от съдба, по-лоша от смърт – да стане част от харем.

Бях забравила за поемите на Корина, но когато колега ми напомни, че името ми е същото като нейното, всъщност ми направи комплимент, като ме сравни с нея, и така реших да опитам да напиша нещо, използвайки поезията ѝ.

Самоидентификацията на Морсинк с пренесения до днес образ на младата поетеса, победила Пиндар в състезание, е очевидна. Още повече историята на жената поетеса с победата ѝ над мъжа творец, еманацията на статуквото, поставя пряко въпроса за все по-значителната роля на жените композитори в съвременния световен музикален живот.

Бихме могли да кажем спокойно, че произведението „Беше време“ е автобиографично: цитатите от песните на птиците от родното място на композиторката и на птиците от Гърция, както и изборът на концертен строй  $a^1 = 432$  Hz, преплетени с проектирания образ на жената артист, създават ясен набор от информация за миналото, настоящето и визия за бъдещето на композиторката. Произведението е като многоизмерен холографски отпечатък на компресирано време (минало-настояще-бъдеще) в музикална форма. Морсинк, която смята себе си дълбоко свързана с древна и съвременна Гърция, е жив пример за творец, трансфериращ идеи – от Запад на Изток, от миналото в настоящето и дори в бъдещето.

## THE IMAGE OF ROMA MUSICIANS IN THE COMMUNISTIC PRESS – PRELIMINARY OBSERVATIONS

Anna G. Piotrowska

**Abstract.** The article addresses the question how Roma musicians were represented in Polish communistic media (i.e. in the years 1945-1989). It investigates adopted strategies leading to the creation of the specific image of Roma musicians, both in local and national press (newspapers, journals, gazettes). It tackles with (mis) use of stereotypes and touches upon problems of ethnic discrimination, while recreating the portrayal of Roma musicians. The discrepancy between official and non-official representations of Roma musicians is also indicated. Although the paper concentrates on the Polish situation, several instances from neighbouring countries are also recalled in order to introduce comparative approach and contextualize the Polish case within a much broader perspective.

**Keywords:** Roma musicians, Polish press, communism, stereotype.

**Резюме.** Статията разглежда въпроса как са представени ромските музиканти в полските комунистически медии (т.е. през годините 1945 – 1989). Изследват се приетите стратегии, водещи до създаването на специфичен имидж на ромските музиканти както в местната, така и в националната преса (вестници и списания). Разглежда се използването на (злоупотребата със) стереотипите и се засягат проблемите на етническата дискриминация, като същевременно се пресъздава образът на ромските музиканти. Отбелязва се и несъответствието между официалните и неофициалните представителства на ромските музиканти. Въпреки че статията се съсредоточава върху полската ситуация, с припомнянето на няколко случая от съседните страни се въвежда сравнителен подход и полският случай се контекстуализира в много по-широка перспектива.

**Ключови думи:** ромски музиканти, полска преса, комунизъм, стереотип.

In this paper I predominantly address the question how Roma musicians were represented in Polish communistic media (i.e. in the post-war times, between 1945 and 1989)<sup>1</sup>. I am interested in the strategies adopted to create

---

<sup>1</sup> The research to this article was partially sponsored by Közép-Európai Egyetem. The theses explained herein are representing the own ideas of the author but not necessarily reflect the opinion of KEE.

the specific image of Roma musicians, both in local and national press (newspapers, journals, gazettes). More specifically I tackle with such issues as use and misuse of stereotypes concerning minorities, ethnic and national groups, as well as ethnic discrimination, while recreating the portrayal of Roma musicians promoted at that time. Furthermore, I look at the discrepancy between official and non-official representations of Roma musicians, by examining how the Roma musicians were represented in the media vis a vis how they were perceived by their listeners and fellow-musicians. Under the broad term 'Roma musicians' I consider not only 'professional musicians', i.e. those making their living as instrumentalists or singers, but also include 'amateur musicians', and, in fact, any Romany people who would play or sing, even occasionally. I am not interested in their rank, or status within their own society, but solely in their representation in the official Polish press from the period under consideration.

This paper presents preliminary findings, narrowed to the examination of the representation of the Roma musicians only in the Polish communistic press. However, it is part and parcel of a much bigger, ongoing project entitled *Media portrayal of the Romany musicians in communistic times – the use and misuse of certain stereotypes in the eastern European public discourse*. Hence, two important methodological stipulations need to be articulated. First, the hypotheses forwarded in this paper are of tentative nature. Second, although the paper concentrates on the Polish situation, several instances from neighbouring countries are also recalled not only to contextualize Polish case within a much broader perspective, but also in order to introduce comparative approach. Polish case is discussed solely as an example, since its Roma population has never, historically speaking, been an overwhelmingly numerous group: e.g. according to the official data from 1983, there were circa twenty thousand of Roma people living in Poland<sup>2</sup>. However, their musical legacy represents two distinctive traditions: the one being connected with Hungarian Roma heritage as cultivated by the Bergitka Roma living in the southern parts of Poland, while the other one, cherished by the larger group of Polska Roma, should be associated with Russian Romany influences. While taking into an account this richness of musical lineages and close historical associations with the Austro-Hungarian Empire<sup>3</sup> with its

---

<sup>2</sup> See: **Łukasz Soltysik**. Sytuacja Romów w Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej w świetle dokumentu Ministerstwa spraw Wewnętrznych z 1984 roku. Uwaga o skutkach trzydziestopięcioletniej polityki państwa polskiego wobec ludności romskiej [The Situation of Roma in the Polish People's Republic in the Light of the Document of the Ministry of Interior from 1984. Remarks on the Consequences of 35 Years of Polish Policy towards the Roma Community]. – In: Jaroslav Balvin, Łukasz Kwadrans, Hristo Kyuchukov (eds.) *Roma in Visegrad Countries. History, Culture, Social Integration, Social Work and Education*. Wrocław: Foundation of Social Integration Prom, 2013, p. 427.

<sup>3</sup> The partition of Poland commenced in 1772 with Austria (alongside Russia and Prussia) having its share in it. Poland regained its independence only in 1918.

well established tradition of Gypsy music making<sup>4</sup>, the research on the Polish portrayal of the Roma musicians in the years 1945-1989 not only guaranteed interesting findings, but also promised to pave the road for further investigation.

The paper is divided into two parts: the first deals with the general representation of the Roma in the Polish press, singling out the most popular, widely covered themes. The second part focuses on the representation of Roma musicians and also attempts to identify the dominant strategies and methods implemented in the media while introducing the topic of Gypsy music and musicians in the Polish communistic press.

### **Duality of the Gypsy stereotype – the case of the Polish post WWII press**

The initial research query was whether Roma musicians in communistic Poland were officially portrayed as unwelcomed in the public space, or the opposite – as splendid musicians continuing the old, romantic tradition of ‘Gypsy music making’? It seemed that there could have existed a certain paradox – the juxtaposition of the positive image of the ‘romantic Gypsy musician’ as inherited from the 19th century and enjoyed in the early 20th century, contrasted with the news of assumed Roma criminality, even banditry. In fact, this strongly polarized image of the Roma – immortalized as idealized musicians, but at the same time portrayed as uneducated thugs seems to exercise its power till today, and is to be observed in the current media. As Franziska Krumwiede noted “those double featured “Zigeuner” images from the European Middle Ages are still represented in modern media like newspapers, magazines, TV channels, web sites etc”<sup>5</sup>. In Poland, as in other post-communistic countries the issues of low education level, high criminality and unemployment as well as social discrimination are the ones most often talked about<sup>6</sup>, while exactly the same fears prevailed in the coverage of the Polish press during the communistic times. Although in the communistic period one was often reminded that the Party and the State led “a

---

<sup>4</sup> In the paper I predominantly use the denomination ‘Roma’ (adjective- Romany), however when talking about historical traditions, or quoting other authors, the word ‘Gypsy’ also appears.

<sup>5</sup> **Franziska Krumwiede.** Media Presentations of Alterity in Terms of Literary Stereotypes and Prejudices: Zigeuner (Gypsy) Representations. – In: Eric E. Peterson, Annette Mönnich (eds.) *Communicator Opportunities and Responsibilities in Volatile Times: Proceedings of the 2012 International Colloquium on Communication*, 2014, available at: visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/us/>, accessed: 22 August 2016.

<sup>6</sup> **Georg Brunner.** Nationality problems and Minority Conflicts in Eastern Europe. Gütersloh: Bertelsmann Foundation Publishers, 1990, p. 87.

desperate campaign against prejudices”<sup>7</sup>, in fact everyday press often preyed on them. Indeed, while looking at the clippings from Polish newspapers published between the late 1950s and the early 1990s one can find shorter and longer articles reproducing typical negative images concerning the Roma and concentrating on their criminality, low education and bad health conditions. The bulk of the texts as well as the main concern of the radio news was then not so much the problem of assimilating the Roma, but underlining their different – vagrant lifestyle which was shown as a partial cause of assumed Romany criminality<sup>8</sup>. Hence a great number of texts dealt directly with difficulties encountered during the efforts of the Roma enforced settlement. These – successful or failed – attempts were often mentioned in the context of the governmental act passed on 24 May 1952 which obliged the Roma people of Poland to settle down<sup>9</sup>. One could read, for example, about “the proper implementation of the governmental act”<sup>10</sup>. While writing about Romany migrations, journalists would oftentimes refer to the romantic tradition of Gypsy carefree travelling, according titling their articles<sup>11</sup>. Most probably they found these associations most appealing to the general audience and their readers. Hence while recalling the migrant lifestyle of Roma, quotations from popular songs were used in the opening or concluding lines of the articles, as if indicting that the wandering Gypsies were the thing of the past, or at least belonged to the illusionary rather than real world<sup>12</sup>. In the press, the new, assimilated type of the Roma was shown as someone who abandoned the old-fashioned habits and began the new, settled life. In order to sharpen the division between outdated and modern Romany, the ones adhering to the migrating lifestyle were willingly portrayed as petty thefts and criminals.

---

<sup>7</sup> **Jozsef Vekerdi**. The Gypsies and the Gypsy Problem in Hungary. – *Hungarian Studies Review*, Vol. XV, No. 2, 1988, p. 17.

<sup>8</sup> This is consistent with how Roma were also perceived by the authorities. See: **Lukasz Sołtysik**. Sytuacja Romów w Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej w świetle dokumentu Ministerstwa spraw Wewnętrznych z 1984 roku. Uwaga o skutkach trzydziestopięcioletniej polityki państwa polskiego wobec ludności romskiej, p. 422.

<sup>9</sup> **Lukasz Sołtysik**. Sytuacja Romów w Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej w świetle dokumentu Ministerstwa spraw Wewnętrznych z 1984 roku. Uwaga o skutkach trzydziestopięcioletniej polityki państwa polskiego wobec ludności romskiej, p. 422. In 1964 in Poland itinerary lifestyle was forbidden.

<sup>10</sup> **Irena Chomać**. Cygańskie nowe życie’ [Gypsy new life]. – *Głos Pracy*, 30 October 1968.

<sup>11</sup> See for example: **Elżbieta Głogowska**. Jadą wozy kolorowe [Colourful caravans are coming]. – *Życie Warszawy*, 18 September 1971, p. 3.

<sup>12</sup> See: **Amelia Peraj**. Cygani, jak tam z wami jest? [Gypsies, what is it like with you?]. – *Czas*, 28 September 1975, pp. 11-12, 31. In this article one can find references to the 1975 song performed among others by Maryla Rodowicz „Dziś prawdziwych Cyganów już nie ma” [Today there are no true Roma] (music: Andrzej Zielinski, lyrics: Agnieszka Osiecka).

In fact, a considerable amount of articles was dedicated to very specific and detailed examples of Gypsy banditry, including publication of arrest warrants where Romany persons, despite their Polish sounding surnames, were described as the ones of Gypsy nationality!<sup>13</sup> In the press, the Roma en masse were quite often presented as precarious, attacking from time to time in organized bands (especially Romany women). Such alarming reports were published in the form of presumably original letters from concerned readers: from today's perspective it is almost impossible to determine whether these mails were authentic or procured by the editorial staff. Nevertheless, the bottom-up tendency of portraying Roma as dangerous was quite popular. The publication of those readers' letters worked as a pretext for the journalist adding – as a form of commentary, or reply – a few more words on the Roma notoriety, suggesting how to behave in case of assault by the Roma group. Apparently, these anti-Roma letters were written both by the city dwellers<sup>14</sup> and country-siders<sup>15</sup>, male and female alike. Newspapers would also print warnings as not to open the doors for the strangers, implying quite openly that these unwelcomed strangers could be in most cases the Gypsies<sup>16</sup>. However, in some newspapers there also appeared, although sporadically, pleas as not to immediately assume Romany criminality and in fact asking readers to refrain from abusing the Roma verbally<sup>17</sup>.

More positive representations of the Roma tended to portray them in a victimized manner, for example as poor, uneducated, suffering from tuberculosis<sup>18</sup>, etc. Although one could predominantly read reports about Roma children not attending school, there were also articles dedicated to the educational achievements by the Roma<sup>19</sup>. Also, traditional Gypsy jobs were reminded such as blacksmithing, alongside their successful attempts at organizing their own

---

<sup>13</sup> See a warrant issued after wanted criminals, a man and a woman of “Gypsy nationality” published in: *Życie Warszawy*, 16 August 1963.

<sup>14</sup> Letters from readers: *Zatrzaśnijmy otwarte drzwi* [Let's slam the open door]. – *Życie Warszawy*, 16 February 1962.

<sup>15</sup> Letters from the readers: *Do wsi przyjechali Cyganie...* [Gypsies have come to the village...]. – *Zielony Sztandar*, 14 August 1969.

<sup>16</sup> See: **Negas**. *Obcym drzwi nie otwieraj* [Don't open the door for the strangers]. – *Życie Warszawy*, 21 July 1975. Also one decade earlier, in 31 October 1965 *Życie Warszawy* published a warning against the thieves, in fact suggesting that the Roma are stealing.

<sup>17</sup> **S.W.** *Dajmy spokój Cyganom* [Leave Gypsies alone]. – *Polityka*, 1 March 1968. When in the early 1980 the anti-Gypsy riots broke out (Konin incident in September 1981), the same type of appeals were repeated.

<sup>18</sup> **N.a.** *Cyganie w Polsce. Połowa koczuje – analfabetyzm i gruźlica* [Gypsies in Poland – Nomads – analphabetism and tuberculosis]. – *Dziennik Polski*, 13 February 1963.

<sup>19</sup> **N. a.** *Cygański Uniwersytet* [Gypsy University]. – *Głos Pracy*, 19 November 1965, or **E. Margański**. *Cygan maturzysta* [Gypsy Graduate]. – *Trybuna Ludu*, 24 December 1965.

work places<sup>20</sup>. In 1980s new topics surfaced in the press: the Romany piety was often described and Roma Holocaust became openly reminded. At that time more and more information on the Roma culture was provided by the experts specializing in the Roma issues, for example by ethnologists, gypsologists, and Roma activists themselves<sup>21</sup>.

### **The portrayal of Roma musicians in the Polish communistic press**

In most communistic countries Roma were traditionally, and willingly, associated with musical activities. Lozanka Peycheva and Ventsislav Dimov wrote that “regardless to the territories they inhabit, the names they are called, the stereotypes applied to them by the host ethnic communities, the Gypsies have always been associated with music and the music gift”<sup>22</sup>. Anikó Imre also observed that “the Gypsy’s’ inherent musicality has long been established in popular representations [...] as something that functions on the level of a collective genetic trait”<sup>23</sup>. And Florentina C. Andreescu and Sean P. Quinn identified music “amongst the most prominent aspects of Gypsy fetish”<sup>24</sup>. In other words, most authors writing about Roma in communistic countries, as well as journalists, have been fond of the idea that eastern European Gypsies are born for music<sup>25</sup>. Some researchers have already investigated the position and importance of Roma musicians in such countries as Hungary, Bulgaria

---

<sup>20</sup> Next to musicians, the blacksmiths used to be very popular in the Roma population. Accordingly, one could read about traditional coppersmiths, rat-catchers and fortune – tellers. See: **Zygmunt Nowakowski**. Nie Cyganie [Non Gypsies]. – *Dziennik Polski*, 26 February 1959; **N. a.** Powróżyć na Krupówkach [Fortune-telling in a resort]. – *Życie Warszawy*, 28 May 1965.

<sup>21</sup> Also there appeared more detailed reportages picturing the life of the Roma. See: **Leszek Michalski**. Cygan się nie da powiesić [You cannot hang a Gypsy]. – *Tak i Nie*, 9 March 1984, or **Regina Osowicka**. Dobrze przyszłość wróżę [Solid fortune-telling]. – *Dziennik Bałtycki*, 14 October 1983.

<sup>22</sup> **Lozanka Peycheva, Ventsislav Dimov**. The Gypsy Music and Gypsy Musicians’ Market in Bulgaria. – In: Bernhard Streck (ed.) *Segmentation und Komplementarität. Organisatorische, ökonomische und kulturelle Aspekte der Interaktion von Nomaden und Sesshaften. Beiträge der Kolloquia am 25.10.2002 und 27.06.2003. Halle 2004* (Orientwissenschaftliche Hefte 14; Mitteilungen des SFB „Differenz und Integration“ 6), p. 190.

<sup>23</sup> **Anikó Imre**. Roma Music and Transnational Homelessness. – *Third Text*, Vol. 22, No. 3, 2008, p. 326.

<sup>24</sup> **Florentina C. Andreescu & Sean P. Quinn**. Gypsy fetish: music, dirt, magic, and freedom’. – *Journal for Cultural Research*, Vol.18, No. 4, 2014, p. 281.

<sup>25</sup> **Ernő Kállai**. Gypsy Musicians. – In: András Kováts (ed.) *Roma migration*. Budapest: Hungarian Academy of Sciences Institute of Minority Research – Centre for Migration and Refugee Studies, 2002, p. 77.

or Romania<sup>26</sup>. From their findings one may conclude that Roma musicians have always occupied a special place within society. As Lynn Hooker noticed “European Roma are far from unique as musically essential outsiders”<sup>27</sup>. However, it seems that it is in eastern as well as south-eastern Europe (as well as in Spain) where the Roma became most strongly and intrinsically associated with their excellent musical talents, often viewed through the prism of their street performances. Historically, many “Gypsy musicians often travelled to the big cities to seek employment either voluntarily or under orders from the lord of the house. Gradually, increasing numbers of Gypsies – musicians as well as those from other professions – came to settle in these large cities”<sup>28</sup>. Hungarian Romany musicians quite early on started to organise their own musical groups performing in cities: the bands referred to as Zigeunerkapellen became so popular that they quickly proliferated and spread around appearing in the territories of southern Poland, e.g. in Kraków. Their prosperity continued in the interwar years. Also Romany musicians – lautari often played in the streets of Bucharest and in the interwar period they were strong enough to to organize their own society “Junimea Muzicala” [Musical youth]<sup>29</sup>. In the 19th century Bulgaria Gypsy professional musicians known as kemendjii also cherished great popularity and became very popular in the Balkan towns<sup>30</sup>.

However, worse times were to come with the communist rule after WWII. As Katalin Kovalcsik observed “the postwar social changes affected the lives and musical traditions of both the Roma professional performers and the rural non-musician Roma living in small communities”<sup>31</sup>. Their music making was monitored and regulated by the authorities. However, despite some attempts at banning street busking or prosecuting tipping Romany bands performing publically<sup>32</sup>, the Roma

---

<sup>26</sup> For example above mentioned **Lozanka Peycheva, Ventsislav Dimov**. The Gypsy Music and Gypsy Musicians’ Market in Bulgaria, or **Speranța Rădulescu**. Taifasuri despre muzica țigănească /Chats about Gypsy Music (versiunea engleza Adrian Solomon). Bucuresti: Paideia, 2004.

<sup>27</sup> **Lynn Hooker**. Controlling the Liminal Power of Performance: Hungarian Scholars and Romani Musicians in the Hungarian Folk Revival. – *Twentieth century music*, Vol. 3, 2007, p. 60.

<sup>28</sup> **Robert Garfias**. Dance among the Urban Gypsies of Romania. – *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 16, 1984, p. 87.

<sup>29</sup> **Viorel Achim**. Tiganii in istoria Romaniei. București: Editura Enciclopedică, 1998, p. 128.

<sup>30</sup> **Lozanka Peycheva, Ventsislav Dimov**. The Gypsy Music and Gypsy Musicians’ Market in Bulgaria, p. 190.

<sup>31</sup> **Katalin Kovalcsik**. The music of the Roma in Hungary, 2003, p. 6, available at: <http://romani.uni-graz.at/rombase>, accessed: 22 August 2016.

<sup>32</sup> See: No More Tips for Bratislava Gypsy Musicians, 1 December 1951. HU OSA 300-1-2-11985; Records of Radio Free Europe/Radio Liberty Research Institute: General Records: Information Items; Open Society Archives at Central European University, Budapest.

musicians continued their musical activities. But we know that, for example in Poland or Czechoslovakia, Gypsy bands were unwelcomed in the public sphere. In the early 1950s traditional Gypsy bands were banned or actually liquidated in Bratislava<sup>33</sup>. In Kraków Romany bands still played in some restaurants, being (or not) merely tolerated there. When, in the 1980s the Gypsy violinist Stefan Dymiter (1938-2002) nicknamed Cororo appeared in the streets of Polish cities he was treated as an annoyance and hindrance. Such street performances as his were never reported in the communistic press, as if this type of busking was categorized as disturbing the proper order and invading the sonic landscape of the communistic city. But despite their active performances and achieving some popularity, Roma musicians were under-represented in the Polish media. The tactic of sustaining this low visibility, bordering with non-visibility of the Roma musicians in the Polish press can be equalled with an attempt of erasing them from the general awareness<sup>34</sup>. The figure of an itinerant Gypsy musician was almost removed from the public discourse, which favoured picturing collective efforts by the Gypsies who organized institutional musical bands under the auspices of the local authorities. The same tendency to portray the Roma musicians as a well-structured collective, can be observed in all communistic countries. Indeed, they were encouraged to become members of such ensembles. For example, in Bulgaria Gypsy “musicians, singers and dancers formed different groups, even ensembles”<sup>35</sup>. Also Bulgarian State Ensemble for Folk Song and Dance, known as the Filip Kutev Ensemble featured Romany musicians playing clarinets<sup>36</sup>. In Romania, Romany urban performers were hired in state music bands and “all performances reflected officially sanctioned „pure“ Romanian folklore”<sup>37</sup>. Also a Gypsy band was part and parcel of the Hungarian Army

---

<sup>33</sup> See: Liquidation of Gypsy Music Bands, 10 December 1951. HU OSA 300-1-2-12405; Records of Radio Free Europe/Radio Liberty Research Institute: General Records: Information Items; Open Society Archives at Central European University, Budapest and Gypsy Band in Bratislava Banned, 15 August 1951. HU OSA 300-1-2-4523; Records of Radio Free Europe/Radio Liberty Research Institute: General Records: Information Items; Open Society Archives at Central European University, Budapest.

<sup>34</sup> The term ‘erasure’ as used here was inspired by the article by Philip V. Bohlman. See: **Philip V. Bohlman**. Erasure: displacing and misplacing race in twentieth-century music historiography. – In: Julie Brown (ed.) *Western Music and race*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 3-23.

<sup>35</sup> **Lozanka Peycheva, Ventsislav Dimov**. ‘The Gypsy Music and Gypsy Musicians’ Market in Bulgaria, p. 196.

<sup>36</sup> **Anthony Shay**. *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, p. 49.

<sup>37</sup> **Margaret H. Beissinger**. Occupation and Ethnicity: Constructing Identity among Professional Romani (Gypsy) Musicians in Romania. – *Slavic Review*, Vol. 60, No. 1, p. 31.

musical group<sup>38</sup>. Among the most well-known ensembles of this country was The Budapest Gypsy Music Orchestra<sup>39</sup>. The international successes of these Gypsy ensembles were reported in the communistic press. Accordingly, also Polish press – especially in the 1960s – happily, although scarcely informed about Gypsy folklore, especially Gypsy music as performed by the Roma musicians from various countries. These entries were, however, reviews of professionally organized, ticketed concerts, often held in the most prestigious venues of Poland's capital city. It was the natural consequence of the most prevailing type of reporting Gypsy music making in the Polish communistic press: simply as another folklore attraction. But why were the authorities so interested in promoting Gypsy folklore groups? This phenomenon seems to be a part of official music policy and is closely related to the much more general tendency to promote national folklore ensembles financed by the state. The system was very accurately described by Vesa Kurkela as follows:

In the post-war years, all socialist states founded a system of folklore ensembles, which was based on professionalism and the western conservatory tradition. These ensembles typically consisted not only of a folk orchestra, but a choir and a big dance troupe. This so-called 'state folklore' was an interesting fusion between local traditions and classical and popular arts. This mixture was generally based on the following musical aspects: the aesthetic models of 19th century classical music; functional tonality; polyphony supported by chordal harmony; the orchestral texture of Salonmusik origin; and choreography influenced by revue and ballet<sup>40</sup>.

In the communistic bloc it was generally agreed that folklore should be viewed as a source of inspiration for mass music since folk music was considered to represent desirable, 'safe' type of artistic creativity. Folklore ensembles proliferated. Nevertheless, under the state patronage their output was heavily influenced by the dominant aesthetics as the authorities controlled these projects, be they Gypsy or not. Activities of Romany ensembles were also carefully monitored and regulated. For example, "states provided contracts and visas for foreign venues and took credit for the achievements of their 'good' Roma"<sup>41</sup>. The authorities also impacted the repertoire performed by these bands. In Romania

---

<sup>38</sup> The Concert Group of the Hungarian Army, April 1955. HU OSA 300-40-4-5326/55. Records of Radio Free Europe/Radio Liberty Research Institute: General Records: Information Items; Open Society Archives at Central European University, Budapest.

<sup>39</sup> The Professional Concert Groups in Hungary, April 1955. HU OSA 300-40-4-6168/55. Records of Radio Free Europe/Radio Liberty Research Institute: General Records: Information Items; Open Society Archives at Central European University, Budapest.

<sup>40</sup> **Vesa Kurkela**. Music media in the Eastern Balkans: Privatised, deregulated, and neo traditional. – *The European Journal of Cultural Policy*, Vol. 3, No. 2, 1997, p. 188.

<sup>41</sup> **Anikó Imre**. Roma Music and Transnational Homelessness, p. 330.

“between 1944 and 1989, but especially during Ceaușescu rule, the wedding music and dance repertoire was dictated and monitored by the communist government. Lăutari were instructed to perform exclusively native genres, conforming to the official attempts to control cultural expression by permitting only pure, traditional Romanian music”<sup>42</sup>. Oftentimes, in countries like Hungary or Romania, Gypsy ensembles were designed to perform for “the foreigners with a demand for high-quality productions”<sup>43</sup>, and thus were treated by the authorities as a kind of touristic show-off attraction for the visitors from abroad. Also in Bulgaria “the Gypsy music and Gypsy musicians were widely implemented for tourist attractions. [...] Special restaurants like Tsiganski Tabor (The Gypsy Camp) at the Golden Sands near Varna with Gypsy shows were opened”<sup>44</sup>. Although less popular in Poland, such Gypsy ensembles were also organized. In 1960s Polish press informed about the performances of the Gypsy group called Czarne Perły [Black Pearls]<sup>45</sup>. Another ensemble Terno [‘young’ in the Romany language] attracted special attention in the early 1960s<sup>46</sup>. Although they had existed already in the 1950 as an amateur group, its existence was acknowledged by the press only after the band had been verified by the Polish Committee of the Ministry of Culture and Arts and qualified as a professional ensemble<sup>47</sup>. In 1965 the female Gypsy singer from the band – Randia was reported by the press to be kidnapped<sup>48</sup>. Soon afterwards, the singer herself wrote a public note asking to publish her version of the story. She claimed that the details of her adventure as given by the Polish press might put her in the unfavourable light in her own community, and wanted to clarify the details<sup>49</sup>. The press was interested in reporting the event – attracted by its romantic lure (the kidnapping was presented as an elopement), mixed with the element of exoticism (describing Roma customs). However, the affair was disconnected from any musical context: one could not learn anything about Terno’s music or Randia’s voice, etc. Generally, the press was far more interested in either scandalous nimbus, or in the presentation of Roma as proper citizens working toward the development of the communist Poland. Hence, next to the reports on the professional Roma musicians performing in the organized folkloristic ensembles, the Polish press would also

---

<sup>42</sup> **Margaret H. Beissinger**. Romani (Gypsy) Music-Making at Weddings in Post-Communist Romania: Political Transitions and Cultural Adaptations, p. 41.

<sup>43</sup> **Katalin Kovalcsik**. The music of the Roma in Hungary, p. 6.

<sup>44</sup> **Lozanka Peycheva, Ventsislav Dimov**. The Gypsy Music and Gypsy Musicians’ Market in Bulgaria, p. 196.

<sup>45</sup> **Zofia Kwiecińska**. Hej tam pod lasem’ [Near the woods]. – *Trybuna Ludu*, 22 August 1965, or in *Życie Warszawy*, 24 August 1965.

<sup>46</sup> See for example information on the founding of the band in: *Trybuna Ludu*, 14 April, 1964.

<sup>47</sup> See: the official site of the Terno ensemble, available at: <http://www.terno.com.pl/?history-of-terno,16>, accessed: 22 August 2016.

<sup>48</sup> See among others: *Trybuna Ludu*, 24 August 1965.

<sup>49</sup> **Randia**. Randia wyjaśnia [Randia explains]. – *Życie Warszawy*, 1 October 1965.

inform about spontaneous Romany initiatives to perform publically, both music and poetry<sup>50</sup>. All these articles or mentioning on the Roma musicians supposedly served as ultimate proofs of the righteousness of the governmental actions aiming at Roma assimilation. The press tried to show how – in the communistic Poland – music making was undertaken by the Roma in the promoted, collective manner. The tendency was to omit information on the Roma soloists, whose performances were more associated with the old (i.e. before WWII) times, perceived as a Western/capitalistic feature of a society, in which the rich can afford paying Gypsy musicians to play what they wish to hear. Yet, despite the attempts aimed at deleting the figure of the Gypsy musician from the press and consequently from the common memory of the people, this task was never accomplished. As soon as new conditions occurred in the post 1989 Poland, Roma musicians immediately re-emerged in the streets and squares of Polish cities, especially in the southern regions of the country.

Since the 1990s we can talk about the growing recognition of Gypsy music and Roma musicians, not only in Poland. The role of Gypsy musicians and so called Gypsy music was attested by the Council of Europe in its ‘Recommendation 1203 on Gypsies in Europe’, which says that “the teaching and study of Gypsy music at several schools of music in Europe should be stimulated and the development of a network of such music schools encouraged”<sup>51</sup>.

### **Medial visibility or non-visibility?**

The aforementioned division of the Gypsy stereotype into the ‘bad’ and ‘good’, the second being predominantly associated with the Gypsy musicality has a long scholarly tradition dating back to the late 18th century. The stereotypes concerning the Roma can be deduced in such influential works as Heinrich Grellmann’s *Die Zigeuner* (1787). As Will Willems writes “only when he is describing Gypsies’ musical qualities do straightforward positive phrases flow from Grellmann’s pen”<sup>52</sup>.

Although in general in the past the Roma have been feared – as unknown, perceived as different, tagged as ‘Others’ and consequently marginalized by the means of symbolic or spatial division (ghettoization), yet the Roma musicians have been traditionally always welcomed, even invited to enter the public as skilful entertainers. They have been also accordingly pictured as excellent performers. Similar tendency of representing the Roma in the Polish communistic press can be observed. However, if we consider the meagre number

---

<sup>50</sup> See: **Anna Kroh**. W połowie drogi [In the middle of the road]. – *Głos Koszaliński*, 18 February 1967, pp. 11-12 about a Gypsy band reciting poems or about Gypsies from Żegań who organized their own band in: *Trybuna Ludu*, 16 November 1968.

<sup>51</sup> See: Endangered Minority Cultures in Europe. Council of Europe Information and Documentation centre, Budapest, 2002, p. 27.

<sup>52</sup> **Will Willems**. In search of the true Gypsy. London: Frank Cass, 1997, p. 53.

of articles dedicated exclusively to the Roma musicians vis a vis articles on other Roma-related topics, we may be under a false impression that so called Gypsy music was never popular in the post-war Poland. While this does not reflect the reality, it attests to the fact that the positive image of the Roma – as musicians was (purposely?) shunned in the official press, consequently almost leading to the erasure of the figure of the Roma musician from the Polish public media. The medial visibility of the Roma musicians in the Polish press was substantially lower than their visibility as migrants, unemployed, perhaps even petty criminals. They were practically absent from Polish cinematography. One of such rare examples of introducing the real Romany musician onscreen was 1987 film by Jerzy Ridan *Sonata marymoncka* [Marymont rhapsody] featuring Cororo. The romanticised vision of Gypsy musicians was much preferred, not only in the press but also in films. In 1964 Władysław Ślesicki prepared a short documentary titled *Zanim opadną liście* [Before Leaves Fall, in English known as *Gypsies*] in which he presented the nomadic life of one of the last Roma caravans in Poland<sup>53</sup>. In the 1970s considerable popularity gained the film *Brunet wieczorową porą* [Brunet Will Call] (1976) directed by Stanisław Bareja, in which the main musical motif is the song *Cygańska jesień* [Gypsy autumn] composed by Waldemar Kazanecki and performed by Anna Jantar. The lyrics, by Janusz Kondratowicz and Janasz Kofta, allude to the film's plot which revolves around the unusual forecast made by a Gypsy woman. Although the 'Gypsy' turns out to be a con, and the whole prophecy a simple ploy, the most memorable lines from the film's song remind the well-known truth that "the Gypsy prediction will come true or not" [in original: "Cygańska wróżba spełni się lub nie"]. The catchy tune, contrasted tempos and characteristic accelerando of the song remind of czardas, preying thus on musical stereotypes linking so called Gypsy music with this Hungarian dance.

To conclude, it needs to be stressed that despite the attempts to omit information on the Roma musicians in the Polish communistic press, the figure of the Gypsy musician – as inherited from the earlier epoch and cultivated in the arts – remained a very powerful symbol: of creative freedom, of colourful life, and as such survived the dark time of the post-war propaganda, re-emerging after 1989. In this new political and economic situation the Roma musicians performing in Poland encountered new challenges and problems, adapting anew to the altered circumstances. Also the reaction of the media, especially Polish TV, was more welcoming. One can also talk about the wave of nostalgia visible in the Internet, where old recordings of the Romany musicians playing in the streets of communistic Poland appeared. This, in my opinion, proves once again the point that Gypsy music has always been cherished in Poland finding many admirers. Unfortunately, that was never reflected in the official media coverage.

---

<sup>53</sup> **Mikołaj Jazdon.** The search for a 'more spacious form': experimental trends in Polish documentary (1945-1989). – In: Kamila Kuc, Michael O'Pray (eds.). *The Struggle for Form: Perspectives on Polish Avant-Garde Film 1916-1989*. London & New York: Wallflower Press, 2014, p. 76.



### **Раздел III.**

## **ЦЪРКОВНАТА МУЗИКА: ВЯРА И ТВОРЧЕСТВО**



# ЦЪРКОВНАТА МУЗИКА В БЪЛГАРСКАТА КУЛТУРА ОТ КРАЯ НА XIX ДО СРЕДАТА НА XX ВЕК КАТО ОБЕКТ НА СЪВРЕМЕННАТА МУЗИКОЛОГИЯ

Кристина Япова

**Резюме.** Предлагаият текст ще разгледа църковната музика в България през периода на нейното възникване и формиране като специфична област от музикалното творчество, полагайки я в три изследователски рамки – на композиционно явление, на литургичен феномен и на културна задача. Фокусът ще бъде поставен не просто върху историографското ѝ описание, предполагащо обхващане на отделни образци, жанрови разновидности и автори, а именно като обект на съвременната музикална наука, което налага преди всичко критическо преосмисляне на създаденото от българските композитори. Ако първоначално техните новосъздадени произведения биват не само обнародвани и изпълнявани, но и отразявани в периодичния печат и в съчиненията на българските музиколози наравно с музиката от останалите сфери на творчеството, то по-късно те биват забравени както от първите, така и от вторите. Възстановеният интерес, който се наблюдава от 90-те години на XX век преди всичко от българската историческа музикология, прави само първите крачки за наложителното критическо преосмисляне на тази важна културна област. То няма да се извърши напълно, докато музиколозите днес не се освободят от идеологическите парадигми на миналото и не погледнат на църковната музика от гледна точка на съвременната наука. А това означава най-малко три неща: съвременна рефлексия спрямо разглежданата област, която решава определена културна задача; разкриване на смисъла и целта на църковната музика от литургична гледна точка; изработване на адекватен теоретичен апарат, който не просто механично да следва класическите хармонически и формални методи, а да бъде способен да открие един нов музикален синтез.

**Ключови думи:** църковна музика, литургия, жанр, стил, опус, музикална идентичност.

**Abstract.** The paper examines the polyphonic church music in Bulgaria of the time of its coming to being and forming as a specific area of musical creativity. The research frames where this kind of music is situated are three. In the first it is thought as a work of art; in the second it is reflected as a liturgical phenomenon; in the third – as a task of a culture. The focus of the text, posed on church music as an object of study by contemporary musicology, requires a critical re-thinking of what was written about it during each period of its history.

Passing through the times when the works of the Bulgarian composers in this area of musical creativity were subjected to a theoretical analysis on an equal footing with those of any other area, church music was not only neglected during the period of the communist regime, but was also forbidden and forgotten. Reviving interest in it observed since 90s years of the 20<sup>th</sup> century on the side of the Bulgarian musicologists is only a first step: in order that the second can be made it is necessary for the musicologists to get free from the ideological paradigms of the past and look at church music from a new point of view. What is need is, firstly, a new evaluation of this music and of its cultural tasks, secondly, a revealing the meaning of it from a liturgical point of view, and thirdly, an elaborating an adequate theoretical apparatus that is able to find the synthesis in church music in which the categories of liturgy, genre, form, music, opus, musical idea, cycle etc. can overcome the discrepancy between them.

**Keywords:** church music, liturgy, genre, style, opus musicum, musical identity.

В края на XIX век в българската музикална култура възниква явление, което описателно и според основните му параметри може да се нарече *нова авторска многогласна църковна музика*. Явлението е ново не просто поради факта, че е авторско – църковномузикалните съчинения в по-ранния възрожденски период също носят имената на своите съчинители, които в пълна степен могат да се нарекат автори. То е ново, доколкото представя друг тип авторство, в което авторът е вече композитор. Промяната е съществена, не само контекстуално-културна. Ако вторият тип промяна се състои в това, че църковната музика се полага в условията на нов тип култура, то печатът на композиторския тип авторство засяга същността на тази музика. И отново, ако по отношение на културните определители, сред които на първо място е фигурата на композитора като тип културна фигура, въпросната област от музикалното творчество е намирала място в българските музикологични изследвания, то проблемът за същността ѝ не се радва на особен интерес. А това е огромен проблем, в изследването на който се поражда редица въпроси, все още остро нуждаещи се от (пре) осмисляне.

Настоящият текст ще очертае три рамки, в които новата авторска църковна музика в България може да бъде вписана – на композиционно явление, на литургичен феномен и на културна задача. Тези рамки не са алтернативни. Те не попадат нито в парадигмата на противопоставянето или-или, нито на простото линейно свързване и-и. Бидейки подвижни, те понякога се обхващат една от друга, отрицават се една друга или присъстват скрито една в друга. Въпреки това те са в състояние да зададат координатна система за своя „обект“, макар последният често да се изплъзва от нея. Ограничаването на историческия период до възникването и първоначалното формиране на явлението е наложително, тъй като въпросната музикална област от по-късните десетилетия, попадайки в твърде различна среда от всякакъв вид, изисква други, релевантни спрямо нея изследователски рамки.

Ще започна от общоизвестното: за българската музикална култура времето след Освобождението е време на съграждане. То е динамично и в него се сблъскват понятията за ново и старо, при това не като веднъж завинаги определени, а със своето променливо съдържание. В това съдържание всеки път новото е под различен ъгъл със старото, всеки път самото „ново“ и „старо“ се изпълват с различни съдържания. „Старо“ е отживялото, но „старо“ е и традицията, към която новото изпитва увеличаваща се тяга с разбирането, че трябва да я привлече „на своя страна“. „Новото“ е в професионалната музика, но новото е и в училището, и в салона, и във формиращите се изпълнителски състави, и в новопоявяващите се медии, в навлизашите отвън инструменти. „Новото“ е в композиционните средства, но и в материала, поновому *чут*.

Новото обаче е преди всичко в многогласието. Тук то е изцяло ново и белязва музикалната култура на всичките ѝ фронтове. Многогласието и композиторият като нова културна фигура са неотделими и по резултат – творчеството, – и по произход: и двете са външни спрямо едногласната традиция в България, и за двете е било нужно да са предхождани и съпътствани от определен културен процес, назован още тогава като европеизиране и подразбиращ още тогава западноевропеизиране. За това, в какво се състои този процес, е писано много. Ще припомня само, че за усвояването на многогласието изобщо в българското музикално творчество и особено в църковномузикалното се е изисквала огромна сила. Това е така, защото ако понятието, съзнанието и самосъзнанието на западния композитор се формират в един постепенен и органичен исторически процес, началото на който има точно определено място – църквата, то композиторият в българската музика е изцяло продукт на западноевропеизирането. Сред първите български музикологични изследвания, засягащи този въпрос, е студията<sup>1</sup> на Наташа Япова от 1998 г., в която се отбелязва, че ако в Западна Европа „църквата бе превърнала най-напред своя музика в композитор, за да може той да излезе от нея вече като свободен артист“<sup>2</sup>, българският композитор „не бе роден от собствената си религиозна традиция; обратно, той бе създаден при рязкото ѝ изоставяне с отправянето на културното махало по оста на запад“<sup>3</sup>. Тук обаче трябва да се подчертае изрично, че твърдението е валидно в културна рамка, при това такава, която е центрирана около понятието *композитор*. Действително, в кръговото движение, при което на българския композитор му се налага да се отчужди от музикалната монодийна традиция на православие, за да влезе отново в църквата вече с многогласните жанрове и форми, той *като композитор* пресреща това, което звучи там;

---

<sup>1</sup> **Япова, Н.** За музикалнокултурния смисъл на църковната музика на Добри Христов. – *Българско музикознание*, 1998, № 1, с. 26 – 33.

<sup>2</sup> Пак там, с. 32.

<sup>3</sup> Пак там.

като човек с православна идентичност обаче той не е излизал оттам. Двете посоки минават през сърцето на личностната идентичност на църковномузикалния творец, защото тази идентичност се изгражда не като борба на несъвместимости, а стереоскопично и динамично, чрез привързаността на една личност към това, което едва вторично ще се определя като маркер на идентичност – композиторски и верски. Така, на първите български композитори самоопределянето именно като композитор им повелява да творят в различните жанрове на една музикална система – системата на композиторското творчество, която е хомоложна на определен тип културна система.

Но сред привързаностите, определящи идентичността на композитора в Нова България, може би още по-мощно се налага тази към българското. Националната идея не само е актуална достатъчно дълго преди Третото българско царство; тя е движеща сила за неговото създаване. По отношение на интересувашата ни област от музикалното творчество дълготрайна последица от културното действие на тази идея е срастването на българско и църковно. Изрично трябва да се подчертае, че подобно срастване може да съществува единствено в политическия пласт на културата – там, където се полага и понятието „национална църква“. Това е понятие, идващо да обозначи същност, която обаче не е църковната същност. Идеалната общност, която понятието необходимо предполага, е националната общност с нейните властови съдържания, а не общността на Църквата като Тяло Христово. Църковната общност е паство, чийто пастир е Христос. Тази истина суспендира всяко национално атрибуиране. И ако то реално се задържа и придобива устойчивост, то е заради онова преплавяване на фактори и идеи, каквото изобщо е „в кръвта“ на културата като такава.

Затова в момента, в който национално-църковната идея напусне територията – историческа, политическа, културна, – на която има своя реален живот, тя губи актуалността си, а понятията, с които борави, се изопачават. Така, ако понятието „национална църква“ е дотолкова правомерно понятие, доколкото се опира върху реалния живот на културата, то определението „българска църковна музика“ е определение от вида *contradictio in adjecto*. Защото църковната музика е музика на Църквата, която е общност, единна за народите, общност на „елини и варвари“, на „мъдреци и невежи“ (Рим. 1:14), понеже благовестието Христово „е сила Божия за спасение на всеки вярващ, първом на иудеин, сетне и на елин“ (Рим. 1:16). И ако църковната музика се схваща като музика за църквата, като в това схващане напред е изведена нейната функция в богослужението, то назоваването ѝ музика на Църквата има предвид същността ѝ. Това назоваване отразява музикално служение на една общност, разбирана като такава институция, в която „приемат“<sup>4</sup> някого или нещо, а не в която някой или нещо може да влезе по

---

<sup>4</sup> Вж. **Тьонис, Ф.** *Общност и общество*. – В: *Извори на социологията*. София, 1998, с. 133 – 147.

воля, различна от волята на самата общност: „общност никой не може да създаде другиму“<sup>5</sup>. И го приемат по силата на общи цели и ценности. Така, църковната музика, която е нещо повече от музика за изпълнение в църква, бива приета или не бива приета от общността на Църквата – и единствено от такава позиция е възможен достъпът до нейната същност. Ако тя е неспособна да участва в постигането на целите на Църквата – спасението на всеки човек, да съдейства на всекиго в постигането на своята личност – онази личност, която разкрива съдържанието си в хоризонта на тринитарната ипостасност, тогава тя ще остане вън от Църквата независимо от това, че певци и диригенти са я включвали в храмовия си репертоар.

Ясно е следователно, че новата авторска църковна музика в България може да оправдава определението си като църковна чрез *църковността* на личността, чиято професия е композитор. А нейната църковност не се гарантира от традицията. И ако първите български композитори, макар само в отделни случаи, успяват да създадат такива образци, чиято музика осъществява връзката, наречена *religio*, то е защото съумяват да вградят собствената си църковна привързаност в създаваната от тях музика – макар да предприемат начинанието да творят църковни произведения преди всичко като културна задача. Актуално действащата национална парадигма, още силна и плодотворна, още неизсушена, още неутвърдена до клише, в каквото ще се превърне по-късно, предопределя посоките – те биват открити в двете музикални традиции на миналото: народномузикалната и църковномузикалната. Народността търси да се субстанциализира в музиката и прави това чрез материални заемки – изолиране на образци, модални и интонационни обрати (в полагащите се върху народната музика нови жанрове и чрез оползотворяване на фолклорната метроритмика) и многогласното им реконтекстуализиране. Много от новите творби остават на равнището на музика за църковна употреба, което за онова време означава – за въвеждане на многогласието в църковномузикална среда<sup>6</sup>. Многогласието, трябва да се подчертае отново, не е чисто музикална цел: то притегля центростремително културните цели на Нова музикална България, която трябва да звучи европейски и национално. И само в редки случаи се създава музика, която е феномен на църковността. Тук се налага да се открие скоба, за да се въведе кратко понятиено изясняване.

В началото на текста първата от двете рамки, в които трябваше да бъде положена църковната музика, беше определена като „културно явление“,

---

<sup>5</sup> Пак там, с. 133.

<sup>6</sup> Такива са почти изцяло първата авторска литургия – „Златоустова литургия“ от Ат. Бадев (1898), „Литургия за народен хор“ от Ан. Николов (1921), „Златоустова литургия“ от Н. Компанейски (1907). За създаденото литургийно творчество през периода вж. **Куюмджиев, Юлиан**. Многогласната литургия в българската музика. София, 2003.

а втората – като „литургичен феномен“. На тези две определения трябва да се постави знак за внимание: в тях думите „явление“ и „феномен“ не са синоними, използвани със стилистичната цел „да се избегне повторението“. Обратно, употребата им се съобразява с онзи техен смисъл, който ги превръща в противоположни една на друга. Съкращавайки безспорно необходимия экскурс за съдържанието, което те носят у различни автори, тук избирам аспект, който ги разкрива именно в тяхното противоположно съдържание – феноменологичния аспект. В „Битие и време“ Мартин Хайдегер разграничава двете понятия по отношение на това как те се отнасят спрямо същността. Ако феноменът се определя като това, в което същността явява сама себе си – „само-по-себе-си-показващото-се...“, видното<sup>7</sup>, в явлението същността не се самопоказва: „като явление на нещо“<sup>8</sup> то известява за нещо, дава „да се разбере за него“<sup>9</sup>; явлението е „вестяване... на нещо, което не се показва, чрез нещо, което се показва“<sup>10</sup>. Така явлението носи една алегорична раздвоеност – нещо, което говори за друго – каквато отсъства при феномена като несубстанциален, като чиста среща на съзнанието с доловеното от него и самопоказващо се пред него.

Църковната музика в България от Ново време може да бъде историческо и културно явление, но не и църковен феномен, тъй като предикатът църковност тук по никакъв начин не се отнася до нещо, което се показва. Толкова по-сложен е въпросът за определянето ѝ като литургичен феномен, при това не само методологически, а защото църковността е нещо, което живее чрез тягата на отношението между личност и общност, казано накратко – защото засяга и отсъждащия лично. Най-очевидната последица е в това, че обективните критерии винаги ще бъдат недостатъчни, а позоваването на субективни преценки винаги ще остава съмнително. Тук изказванията са възможни единствено на такова равнище, на което се прави опит да се изтълкуват определени композиционни решения като форми на показването. Защото това, което излиза на показ, е причастеността на музикално правещия с това, в което участва. И намира във формалните, хармонически и прочее елементи среда, в която може да се покаже. Църковната музика става литургичен феномен единствено когато литургическата причастеност на нейния съчинител пробива в музикалнокултурното противоборство от сили, фактори, ценности и цели и изплува от него до безпогрешна разпознаваемост. Случаите на подобен пробив са редки и причината не е в младостта на културата, а в почти невъзможната задача. Тя е такава, защото постигането на пробива, или на музикалния синтез, не

---

<sup>7</sup> Хайдегер, М. Битие и време. София: Академично издателство „Марин Дринов“, 2005, с. 30.

<sup>8</sup> Пак там, с. 31.

<sup>9</sup> Изразът е на българския преводач Димитър Зашев (пак там, с. 31).

<sup>10</sup> Пак там.

може да се извърши откъм материала, нито откъм композиционния подход. Както винаги в голямата музика, той се задвижва от вътрешно духовно ядро – от една музикална идея, която притегля към себе си само това, което ѝ е попътно, и го организира, т.е. прави го органично.

Към това ядро трябва да е насочен и изследователският взор и той трябва да прониква толкова навътре, колкото е вътрешно и самото музикално ядро. И макар тук да не е мястото да се прави музикален анализ на такава музика, е необходимо казаното да се илюстрира, като се избере възможно най-ярко свидетелство. Такова свидетелство се открива в най-крупните църковномузикални творби на Добри Христов – Литургиите по св. Йоан Златоуст (№ 1 и № 2) и „Песнопения по Всенощно бдение“.

Те са образец именно за творби, осъществени не по пътя на прилагане на избран композиционен метод към материала, нито по обратния път – от подбрани материал към пресяването на адекватните спрямо него композиционни средства. Те започват от идеята, която, веднъж задвижена, намира свои пътеки за развитието си; те не избират от зададени формални матрици, а изминават процес на своето оформяне, движен от логиката на първоначалната идея. А тази музикална идея не съвпада – както в чистия случай на съвременната западноевропейска музика – с музикален мотив, тема, модална формула или редица. Идеята е църковномузикална, а това означава, че в нея, като музикална идея, е залегнала църковната идея на богослужението.

Само върху такава изходна основа може да бъде постигнато онова формално решение, което е характерно и за трите произведения и чиито центробежни сили са противоположни на присъщата за западноевропейската музика драматургична центростремителност на формата. Защото ако по жанровата си идея музикалната меса е опус, една паралелна реалност на течащия литургичен процес, то музиката на трите творби на Добри Христов, която по музикалната си идея и със своя вътрешен църковен телос е участник, служител *в* и носител *на* богослужението, се е отказала от това да живее свой автономен живот: тя следи богослужебното последование отблизо, диша с неговото дихание, протича с неговия ритъм.

Крупната форма на големите църковномузикални творби на Добри Христов не е „цикъл“ в класическия музикалнотеоретичен смисъл на думата, не такава е и в етимологическия смисъл на *circus*, какъвто носи опуса като нещо закръглено и завършено, нещо, което събира в себе си един самостоеен и самодостатъчен свят. Формалната обективация като идея на опуса е залегнала още в Тинкторисовото понятие *musica res facta* – музика, която е направена. Същата идея стои и в славянската дума *художество*<sup>11</sup>,

---

<sup>11</sup> Вж. Младенов, Ст. Речник на чуждите думи в българския език. С обяснения за потекло и състав. София [1943]: „от кор. ст. герм. (гот. *handugs* мъдър < сръчен: *handus* ръка)“. От същия ред е и понятието *майсторство*.

означаваща изкуство и обозначаваща нещо изкусно, майсторски направено. Но целостта на една личност не може да бъде уловена в решетката на понятията: последните могат само да нарисуват една пунктуалистична схема, в която бият на очи противоречията. И ако творчеството отразява изобщо нещо от характеристиките на личността, то е именно в междините на решетката, там, където се снемат противоречията и се създава новият синтез. В такива противоречия са свързани понятийни двойки като композитор – богомолец; изкуство (паралелна художествена реалност, свят за себе си) – богослужение (света на църковността в неговата пълнота). Само оттук, *из* личността и *откъм* „отсечката“, която тя извървява в своя път – и го извървява чрез музиката, на която се е посветила, е възможно да се направят онези избори на композирането, които резонират на общия личностен избор: отхвърлят се решения, чужди на смисъла на църковната музика, и се приемат само тези, които са близки на нейния етос и патос. Така въпросните крупни форми се изграждат не като се успоредяват, а като се разтварят в процеса на богослужението. Музикалната логика следва логиката на този процес, а тя от своя страна е логика, която се задвижва от богословски догмати, от истините на вярата. Тук, а не просто във функционалността на църковната музика, трябва да търсим причината, довела до очевидната нерелевантност на естетическия подход – което означава сетивномузикалния – към църковната музика<sup>12</sup> и свързания с него метод на музикалния анализ като „точен корелат на естетическата музика“<sup>13</sup>. Ето защо механичното прилагане на всякакви готови „панели“ от арсенала на музикалната теория са изцяло безсилни да проникнат дори най-малко под повърхността и да се доближат до причините за композиционните избори в тази музика. Резултатите от подобно прилагане са все едни и същи: свидетели сме на повтарящия се в музикалните изследвания извод, че отклоняването от формалните норми произтича от неразвитостта на изразните средства в новата църковна музика, на снизходителното оправдание на нетрадиционните решения с това, че творбите, които биват разглеждани, са „първи опити“. И обратно, единствено когато изходен пункт за музикологичното изследване е непосредственото чуване на подобни образци, свободно от предрасъдъци, тогава клишетото за първия опит отстъпва пред откриването на първото музикално-смысловое ядро, от което израства творбата – а всичко това означава доверие в смислеността, професионализма, способностите и музикантския опит както на създалия ги композитор, така и в своите собствени.

---

<sup>12</sup> Вж. по този въпрос: **Егебрехт, Х. Х.** Граници на музикалната естетика. – *Муз. хоризонти*, 1980, № 7, с. 113 – 127 (от *Neue Zeitschrift für Musik*, 1973, № 9, превод Слав Кожухаров).

<sup>13</sup> Пак там, с. 121.

Несъмнено първите български църковномузикални произведения са отговор на културна задача; те могат да бъдат наречени и нов композиционен жанр с уговорката, че понятието „жанр“, употребявано спрямо тях, не е взето наготово от налична теория, а е съобразено със спецификата на тяхното функционално решение. Но музикалното в отговора трябва да се оценява според наличието или отсъствието на музикална идея, което в конкретния случай означава идея за смисъла на музиката като неразделен от смисъла на църковността.

Дотогава ще остане поне без един – твърде важен – отговор въпросът защо църковната музика бележи не просто постепенно затихване, а буквално срив в творчеството на следващото поколение композитори – онези, чието творчество се свързва с периода на 20-те и 30-те години. Разбира се, отговори са давани и всички те в определен контекст са основателни. На първо място бива посочван професионализмът на това ново поколение композитори, който ги подтиква да се насочат към „по-сложни“ жанрове от системата на западноевропейската музика. Подобен отговор остава изцяло в плана на културната задача и получава вида „за да можем и ние да внесем своя *равностоен* дял в съвременната музикална съкровищница“. Той остава в този план, дори и без да се споменава очевидният културен еволюционизъм, който струи от него – в предпоставеността на стъпаловидното развитие на новата българска музика, при което всеки етап от нея е по-висок и по-професионален. Професионализмът тук пък се вижда в степента на усвояване на европейски музикални жанрове, форми, изразни средства, вече съществуващи, вече достигнали своите върхове. Тоест гледната точка отново е отвън.

Обяснението, че стремежът към народностната музикална идея е причина за интереса към фолклора, е несъстоятелно: тази идея, може би дори още по-силна – заради силата на младостта си – в предишното време е търсила своето осъществяване и го е намирала точно толкова в църковната, колкото и в народната традиция. Именно от нея се запалва спорът относно „основата“ на църковната музика: преди да се избере *подходящата* основа, се налага да се реши коя струя в църковномузикалната традиция е истинската – спорът, разгарящ се на периоди и станал известен с въпроса „кое е истинското българско църковно пеене?“.

Мотивацията на композиторите от това следващо поколение, станало известно като „второ“, да поддържат интензитета на отношението си към фолклора, е композиционна и стилова: 20-те и 40-те години са времето, белязано в българската музика от стиловата идентичност на музикалния творец. Технически това означава да се изработи стилистика, която да е способна да изнесе нагоре и навън личния музикален образ на композитора – задача, която на свой ред изисква работа по елементите на изразността. Именно като такива елементи на изразността биват преформулирани фолклорните „особености“. Ето защо, струва ми се, най-задълбоченото

обяснение на процеса е това, което в своя студия дава Елена Кутева<sup>14</sup>. Тя не се задоволява да регистрира дадено наличие или отсъствие, а корелира две музикални системи: едната, западноевропейската, в нейното иманентно музикално развитие, водещо я до това да търси през XX век нови хоризонти в ритъм, модалност и композиционна техника, и другата – тази на музикалния фолклор. Подобно корелиране се оказва изключително плодотворно: Кутева открива наличието на музикални афинитети между двете системи. Новата културна задача, стояща пред поколението, активно творещо през 20 – 40-те години на този век, е тези афинитети да бъдат оползотворени. И решението на задачата се оказва особено успешно, именно защото ги има: заради метроритмическото разнообразие на народномузикалната традиция, заради модалната ѝ система, заради процесуалния ѝ вариантен строеж, така сроден на идеята за отворената музикална форма. Всичко това не остава незабелязано от българските композитори (а и не само от тях: това е времето, в което Западът поглежда към културите от Изтока). Тук следователно е причината за еднопосочния завой към фолклора, извършен от композиторите по това време.

И другата улица – тази на църковномузикалното наследство – запустява. Запустява, не просто защото това наследство не е попътно на стилистичните търсения на композиторите и не защото не може да осигури нужния за тези търсения материален субстрат, а заради своята църковност. А за нея се изисква друга етосна постановка на личността, заради която тази личност би била приета в църковната общност.

Справедливо е да отбележим: музикантската природа, интуиция и професионална отговорност на композиторите на 20-те и 40-те години ги удържат на дистанция от богослужебните жанрове и не им позволяват да произведат в тях фалш. Не е този случай с творчеството след промяната от 1989 г., когато възвърналият се естествен интерес към всичко, свързано с църквата, забранявано, изопачавано, контролирано или просто премълчавано в десетилетията след деветосептемврийския преврат, откри и обратната си страна – на показност и фамилиарност. Искреност и фалш се сплитаха на избуяващите фестивали с „православна музика“, а новите композиции в съответната област се подреждаха в рубриката „църковна музика“ все повече според установения каталогов алгоритъм. На неоспоримия факт, че композиторската църковна музика не успя да създаде традиция, че връзката с истински църковните музикални произведения, бездруго единични, беше отрязана, съответстваше музикологичен факт – съжденията за тази музика в музикалните изследвания (с малки изключения) не получиха необходимото освобождаване от: националната митология, маниера на историографско описание по персоналии и жанрове и от преноса на

---

<sup>14</sup> **Кутева, Е.** Модалността в музиката на XX век. – *Българско музикознание*, 1993, № 1, с. 32 – 64.

аналитичен апарат, изработен от западноевропейската музикална теория и съответен на западноевропейската музика – аналитичен апарат, вопиющо неадекватен на музикалното творчество на българските композитори от началото на ХХ век. За това, че задачата не е изпълнима и че нейното решение е започнало, свидетелстват някои появили се едва напоследък изследвания на млади автори. Без да бъде единственото обяснение, тяхната младост е от значение, тъй като освобождаването, необходимо за научното им мислене, е подпомогнато от историческата им необремененост и неиндоктринираност. И тъй като става дума за начало и за нова посока в българската музикология, е уместно вместо със заключение, да завърша с цитат, свидетелстващ за това начало и тази посока, заявяващи за себе си в ударните въпроси на статия от Илия Граматиков със заглавие „Относно невъзможността за националистично определяне на пасионния жанр върху примера на Български пасион от Иван Спасов“ от 2015 г. Ето и въпросите: допуска ли пасионът едно националистично определение като „български“ и е ли пасионът пасион, когато смисловият му акцент е изместен от музикалното възпоминание на Иисусовата жертва към националистически обагреното патетично оповестяване на страстите/страданията на българската държава и нейния народ? Допуска ли пасионът композиторското интерпретиране на най-съществената за християнската култура пункт – именно Христовата жертва, изкупваща греховете на света – в перспективата на личната житейска драма и националната идентичност на автора?<sup>15</sup>. Отговорите на тези въпроси са недвусмислени, затова ще приведа само последния: „Пасионът на Иисус не би могъл да бъде хомогенно съвместен и интерпретиран откъм възрожденско-националистичната патетика – призивът за пробуждане на родовата памет или националната съвест не би могъл да бъде неаргументирано причастен към възпоминанието на Христовата жертва, спасила цялото човечество“<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> **Граматиков, Илия.** Относно невъзможността за националистично определяне на пасионния жанр върху примера на Български пасион от Иван Спасов. – В: Академични пролетни четения '14. София, 2014, с. 205.

<sup>16</sup> Пак там, с. 216.

## МЕЖДУ ИЗТОК И ЗАПАД: БЪЛГАРСКАТА ЦЪРКОВНА МУЗИКА В НАЧАЛОТОТО НА ХХ ВЕК

Стефка Венкова

**Резюме.** Взаимодействието Изток – Запад поражда множество изследователски въпроси, свързани със съвременните аспекти на осмислянето на културната идентичност на българската църковна музика. В статията се разглежда създадената през първата половина на ХХ век в България многогласна църковна музика. От една страна, се представят водещите творчески идеи при композирането на нови песнопенията за богослужебната практика. Въдъхновени от руската и западноевропейската многогласна традиция, новите песнопения се изграждат върху различни видове мелодична основа – образци от едногласната източноправославна монодия или нововизантийския репертоар, от „Болгарский роспев“, както и авторски мелодии. От друга страна, се акцентира върху появата и развитието на жанра на духовната песен, придобил голяма популярност в извънлитургичната практика. Религиозните песни имат поетични текстове с религиозно съдържание на съвременен български език, но със светско звучене на музиката, близко до градския тип песенност.

**Ключови думи:** българска църковна музика, многогласни богослужебни композиции, духовни песни, песенни сборници, композитори.

**Abstract.** The interaction between Eastern and Western influence poses numerous questions, connected to the modern understanding of the rationalization of the cultural identity of the Bulgarian church music. Bulgarian composer's Church polyphonic music in the first half of the XX century is reviewed in the paper.

The leading creative ideas, which form the basis of the active composition of new chants for the liturgical practice, are analyzed. Influenced by the Russian and Western European traditions, they are composed based on different types of melodic sources – examples from the monodic Orthodox music, originating in Byzantine music and also from “Bolgarskij rospev”, as well as author's melodies.

The other focal point is the emergence and development of the religious songs genre, which gained wide popularity in the paraliturgical practice. Songs with religious content written in modern-day Bulgarian language but with non-clerically sounding music, close to the city singing are written. Some of them have gained huge popularity as school songs and in the Christian brotherhoods and societies activities.

**Keywords:** Bulgarian church music, polyphonic liturgical compositions, religious songs, song collections, composers.

## 1. Българската многогласна църковна музика – творчески идеи и авторски стилове

Българската църковна музика тръгва по нов път на развитие от края на XIX век. Изоставяйки хилядолетната традиция на монодията и нейната модална система от гласове, нотация и стилистика, тя се развива по посока на многогласното пеене. В синхрон с цялостната ориентация на българското общество към ценностите и духа на европейската култура, към „всеобщия културен свят“ (Христов 1967, 337), българската църковна музика припознава в голяма степен като собствени търсенията и музикално-изразните средства на многогласната европейска (и особено в нейното проявление като православна руска) музика. Тя се възприема като съвременна, нова, универсална, а отгук и наша, национална. В опозиция на разбираната като стара, натрапена по време на османското владичество, а отгук и чужда, източна едногласна музика. Преодоляването на противоречията между ново и старо, свое и чуждо, между приемането и предаването е причина за създаване на състояние на „непрестанно напрежение“ (Япова 1989, 3). Това е процес на синтезиране и усвояване на европейски музикални ценности, едновременно с това на „представяне на български музикални стойности в една мислена като наднационална културна общност“ (Япова 1989, 3).

Важна особеност от края на XIX век (която съществува и до днес) в църковнопевческата практика у нас е съжителството на посочените вече два вида църковно пеене – едногласно и многогласно. Източното модално едногласно пеене се изпълнява по време на службите и основно се поддържа в манастирската практика. Вторият вид, многогласното хармонично пеене, произлизащо от руските хорови многогласни композиции, се използва основно в литургията. Центрове за неговото развитие стават големите градски църкви. Тази особеност, окачествена от Добри Христов като „певческа аномалия“ и характерна за Новото време, е свързана със създаването на многогласни хорове, които изместват традиционните псалти.

Стремежът към създаване на нова църковна музика, която да е в синхрон с духа на епохата, стои в основата на разгорещената, продължила няколко десетилетия – от 90-те години на XIX век до средата на 40-те години на XX век – дискусия за това „кое е истинското българско църковно пеене“. Развила се основно върху проблема за мелодичната основа, върху която да се създадат новите многогласните църковни композиции – едногласните източни или „Болгарский распев“, или т.нар. „старобългарско“ църковно пеене, за което се предполага, че има български произход, в рамките на тази дискусия се извървява един много важен за всяка утвърждаваща се национална култура път. Път на преосмисляне, на чертаене на нови насоки, на събуждане на музикалната памет и на нейното историческо и теоретично осмисляне. Както пише Е. Тончева, това е процес на „осмислянето на културното равноправие на българския народ чрез доказване на народностната самобитност на богатите му културни традиции“ (Тончева

1981, 11). Образът на новата българска църковна музика, ситуиран в разбирането за „ново“, започва да се свързва с творческия акт, с „opus musicum“. Това поставя на изпитание традиционния модел на екзегетическото, отваря пътя за навлизането на естетически критерии (Рачева 1979, 44). А оттук и повдига въпросите за избора на мелодическа основа, хармонични похвати, музикална структура и др.

„Новото“ в творчеството на българските църковни композитори има още един съществен аспект, много точно посочен от Япова (2002). Акцентът в дискусиата пада именно върху старинния напев, защото той като такъв се свързва със „заключената в стария напев истина на църковното пеене, казана някога от вслушаните в ангелското пеене боговдъхновени български майстори-певци“ (Япова 2002, 10).

Музикантите от епохата драматично и с голям патос живеят промените на новото време. Композират църковна музика, пишат публицистични текстове. Често си разменят остри думи, разделят се на „за“ и „против“, въвличат лични взаимоотношения в дискусиата. Но истината е, че въпреки недоизяснените и до днес теоретични и практически въпроси, повдигнати в нея, в тези години се създава новата многогласна българска църковна музика.

Ще представя накратко най-значимите автори, както и ще очертая спецификите на техните творчески търсения.

В периода от края на XIX век до средата на 40-те години на XX век са създадени около 20 многогласни Златоустови последования (Куюмджиев 2003, 7). Има също последования на Всенощно бдение, както и множество отделни композиции. Почти всички музиканти, които правят композиционни опити в тази насока, са руски възпитаници.

Първият сериозен опит се свързва с името на Атанас Бадев (1860 – 1908), ученик на Римски-Корсаков и Балакирев, който прави своята „Литургия“ (1898) върху източни напеви. Най-последователен и плодотворен в тази насока е Петър Динев (1889 – 1880), който завършва семинария в Цариград, а след това е студент в Петербургската консерватория при Н. Соколов, С. Петров, А. Глазунов и Сакети. Основната част от творчеството му е изградена върху източни напеви. Голяма негова заслуга е превеждането на западна петолинейна нотация на нововизантийския репертоар, което публикува в периода 1938 – 1957 г. Защитник на източното пеене в дискусиата, в по-късните си години той става изследовател и пропагандатор и на „старобългарското“ пеене.

Опирайки се върху публикуваните върху „Българский распев“ „Литургии“ от Анастас Николов (1876 – 1924), Добри Христов (1875 – 1941) е може би най-активният защитник на „старобългарското“ църковно пеене. Ярка творческа личност на епохата, възпитаник на Антонин Дворжак, той има основна роля за изграждането на новата българска музика като цяло. Добри Христов, както и Апостол Николаев-Струмски (1886 – 1971)

се стремят към цялостно изграждане на творческия си стил в литургийното последование, като използват интонационни връзки между отделните песнопения. В няколкогодишните ми изследвания за живота и творчеството на Апостол Николаев-Струмски, който е възпитаник на Степан Смоленски, установих, че наред с композициите му в руски стил, прави и множество песнопения по „старобългарски“ напеви.

Новите многогласни църковни композиции, създадени през първата половина на XX век, днес са образци на българската музикална класика. Възникнали в епоха на преосмисляне на традиционните ценности и стремеж към създаване на нова национална култура, те са достойни на християнското изкуство.

## 2. Духовните песни в българската православна традиция

Духовните песни [*religious songs* (Engl.), *geistliche Lieder* (Germ.), *cantiques spirituels* (Fr.), *canzoni spirituali* (It.)] съставляват важна част от българската религиозна практика през XX век. Те заемат голямо място в католическата и протестанската практика в България, като са свързани с тяхното историческо развитие. Но от началото на XX век духовните песни имат своето място и в българската православна музика. Те са с най-голям обществен отзвук предвид факта, че това е най-голямата християнска общност в България. Периодът от 20-те до 40-те години е особено активен в създаването и употребата на тези песни.

Пишат се песни с религиозно съдържание и поетични текстове на съвременен български език, но със светско звучене на музиката, близко до градския тип песенност. Макар че те не са част от богослужебната практика, някои от тях добиват голяма обществена популярност и се използват като училищни песни и в дейността на християнските братства и дружества. Л. Добринова посочва, че тези два вида песни – училищни и братствени – се създават успоредно и често си влияят взаимно<sup>1</sup>. Тя определя като „фолклорен“ процеса на песнотворчество и съавторство на тези песни, които се създават въз основа на образци от градската песен по отношение на тяхната вариативност и променливост. Популярността и неголямата им трудност спомагат те да се запяват лесно, както и да търпят множество нарочни или случайни изменения.

Християнските дружества и братства по това време у нас са в голям подем и основно съставляват групи от черкуващи се вярващи, които имат периодични събирания с богословски беседи и обсъждания, правят пок-

---

<sup>1</sup> Повече по въпроса за употребата на религиозните песни в българската православна традиция вж. Добринова 1988.

лоннически пътувания, предвождани от своя енорийски свещеник, организират храмови празници и юбилейни чествания<sup>2</sup>. Често те се разслояват по възрастови или други особености. Тяхната дейност особено се засилва след 1928 г., когато в „Църковен вестник“, № 30, с. 358 – 359, се публикува „Устав на Православното Християнско Братство“, а Светият Синод насърчава дейността им<sup>3</sup>. Публикуват се множество стихосбирки и музикални сборници, училищни и детски песни с религиозни съвременни текстове<sup>4</sup>.

Известният български църковен композитор и диригент Петър Динев публикува две издания: „Сборник от песни и молитви за православните християнски братства и дружества“ (1933) и „Сборник, съдържащ Св. литургия на св. Йоан Златоуст и 50 подобрани религиозни песни“ (1947)<sup>5</sup>. Петър Динев включва основно два вида песни. Първият вид са песни по известни мелодии от чужди автори – от западноевропейски композитори като В. А. Моцарт, Й. С. Бах, Бетовен, Хайдн; от източноевропейски автори като Дм. Бортнянски, П. И. Чайковски, Войтех Главач и други; популярни западни песни като немската „Елхови лес“ (О, Tannenbaum). Вторият вид са нови религиозни песни от български композитори като Добри Христов, Петър Динев, Борис Тричков и други. Тези песни са създадени по оригинални стихове, като особено се откроява името на българския поет Любомир Бобевски.

Прави впечатление, че П. Динев не включва някои от най-популярните песни, които и до днес се помнят, като „Кой Бог е велик“, „О, майко Богородице“, „Цвете мило, цвете красно“. Вероятно неговият стремеж е да създаден по-различен, по-близък до „високото изкуство“ репертоар, като

---

<sup>2</sup> Вж. Добринова 1988, 83.

<sup>3</sup> Екзарх Стефан нееднократно в следващите години насърчава дейността им. През януари 1932 г. той пише: „Времената... налагат повече бдителност. Духовният пастир е призван, от една страна, да бди от где идат разрушителните стрели срещу църквата и с умение да ги отбива, от друга страна, той трябва смело и добросъвестно да строи Божието дело, за да запази поверените му християнски души от съблазните на този век и да ги задържи около църквата и себе си. Това се цели с образуването на Православни християнски братства за възрастни в енорията и Православни християнски детски, ученически и юношески дружества между младежта“.

<sup>4</sup> Вж. напр. **Търновски митрополит Софроний и Борис Маринов**. Музикален сборник за Православните християнски дружества и братства. София, 1935; **Бобевски, Любомир**. Молитвени песни. Предг. от Охридски митрополит Борис. София: Вл. Митов, 1924, и други.

<sup>5</sup> **Динев, Петър**. Сборник от песни и молитви за православните християнски братства и дружества. София, 1933. 36 с.; **Динев, Петър**. Сборник, съдържащ св. Литургия на св. Йоана Златоуст и 50 подобрани религиозни песни. София: Синадално издателство, 1947. 53 с.

избегне преките позовавания върху популярни градски песни. Макар че, позовавайки се върху изследванията на Л. Добринова от 80-те години, опитът му има частичен успех.

### 3. Специфични особености на духовните песни

Какво ново внасят духовните песни в българската музикална традиция? Защо те се разпространяват толкова бързо и стават толкова популярни? При масовото им навлизане в практиката през 30-те години те се възприемат много охотно от младежите. Духовните песни са отклик на християнската тематика в модерния човек, с актуалните начини на изразяване и проблеми, а музикалните интонации, ритъм и инструментален съпровод също са в синхрон с духа на своето време.

Основна особеност на тези песни е, че текстовете не са литургични, но са религиозни. Тематичният им спектър е много широк – най-голяма част са посветени на Исус Христос, Света Богородица, светците и празниците. Има и много, свързани с въпросите на вярата и християнството, призванието, милосърдието, както и с пресъздаването на евангелските събития.

Друга важна характеристика е тяхната мелодика. Различните български изследователи ги определят като „близки до градския фолклор“ (Райкова 2003, 17); „техните първообрази са въз основа на градската песен“ (Добринова 1988, 83). Духовните песни се изграждат върху образци от звучащата съвременна среда. Рядко има по-старинни образци от хилядолетната източна или западна църковна практика. Духовните песни са изградени върху прости и традиционни структури, в основата си са строфични с редуване на куплет и припев. Често се заемат от вече популярни мелодии, други се създават „по подобие“, има и нови авторски мелодии. Отличителни характеристики на тези песни се наблюдават в изграждането на вокалната партия (стеснен амбитус и изчистена мелодична линия, в която почти липсват мелизми), в употребата на ладовете и тоналностите (забелязва се предпочитание към най-опростения мажор и хармоничния минор), като модулациите са ограничени. Най-често използваните размери са 2/4, 3/4, 4/4, 6/8. Песните обикновено са едно- или двугласни.

### 4. Заключение

Развитието на църковните жанрове, както и научните изследвания върху тях са прекъснати през втората половина на XX век. Темата за духовните песни се разглежда за пръв път в този контекст.

Представените тук две песенни традиции – на многогласните песнопения и на духовните песни – се формират в резултат на едни и същи влияния. От една страна, това е стремежът към европеизиране на българската

музика, към включването ѝ в съвременната звучаща музика. А от друга страна, това е стремежът към откриване, съхранение и развитие на традиционните български културни ценности.

## Литература

- Бобевски 1924: **Бобевски, Любомир**. Молитвени песни. Предг. от Охридски митрополит Борис. София: Вл. Митов, 1924.
- Венкова 2010: **Венкова, Стефка**. Музиката на Католическата църква от източен обред в България. София: Католическа апостолическа екзархия, 2010.
- Динев 1947: **Динев, Петър**. Сборник, съдържащ св. Литургия на св. Йоан Златоуст и 50 подбрани религиозни песни. София: Синодално книгоиздателство, 1947.
- Динев 1933: **Динев, Петър**. Сборник от песни и молитви за православните християнски братства и дружества. София: П. Глушков, 1933.
- Добринова 1988: **Добринова, Людмила**. За влиянието на градската песенност върху някои църковни напеви (характерни особености на т.нар. братствени песни). – *Музикални хоризонти*, 1988, № 17 – 18, с. 82 – 100.
- Куюмджиев 2003: **Куюмджиев, Юлиан**. Многогласната литургия в българската музика. София: РИК „Пони“, 2003.
- Рачева 1979: **Рачева, Искра**. Еволюция на ладоинтонационното мислене през Възраждането. – В: *Из историята на българската музикална култура. XIX и началото на XX век. Сборник статии*. София: БАН, 1979, с. 42 – 48.
- Райкова 2004: **Райкова, Майя**. Богослужебната музика на банатските българи. Автореферат. София: Институт за изкуствознание, 2004.
- Тончева 1981: **Тончева, Елена**. За Болгарский роспев. Част I. София: Музика, 1981.
- Христов 1967: **Христов, Добри**. Болгарский роспев и източният църковен напев. – В: *Добри Христов. Музикалнотеоретическо и публицистическо наследство*. Т. 1. Ред. Веселин Кръстев. София: БАН, 1967.
- Япова 1989: **Япова, Кристина**. Формиране на българската музикална наука (краят на XIX – 20-те години на XX век). – *Българско музикознание*, 1989, № 4, с. 3 – 17.
- Япова 2002: **Япова, Кристина**. Архивът на Добри Христов. Каталог. София: МАТОМ, 2002.
- Moody 2012: **Moody, Ivan**. Music in the Orthodox Church. – In: *The Orthodox Christianity World*, ed. by Augustine Casiday. London and New York: Routledge Taylor & Fransis Group, 2012.

## **Раздел IV.**

# **БАЛКАНСКО ДУХОВНО ПРОСТРАНСТВО: ИДЕНТИЧНОСТИ И ДИАЛОЗИ**



# ПОЕЗИЈАТА НА ГРИГОР ПРЛИЧЕВ И ВИЗАНТИСКАТА ЕПСКА ТРАДИЦИЈА

Витомир Митевски

**Апстракт.** Денес е општо познато дека античката епика, односно хомерската, влијаела непосредно врз поетското творештво на Прличев. Меѓутоа, малку се обрнува внимание на можното влијание на византиската епика. Сосема веројатно е дека Прличев ја запознал и византиската епска поезија, која оставила траги во неговото поетско дело. Тоа најмногу се забележува во традиционалниот византиски стих наречен *граѓански* (присутен во епот *Скендербеј*), но и во стилот и типичните теми.

**Клучни зборови:** византиска епика, Прличев, граѓански стих (*stichos politikos*), *Скендербеј*, Хомер.

**Abstract.** Today, among the specialists of the Macedonian literature of 19th century is well known that the poetry of Grigor S. Prličev is written under influence of Homer. Meanwhile, it is not paid attention enough to the possible influence of the Byzantine epics too.

It seems possible that Prličev had some informations about Byzantine traditional epics about Digenes Akrites and it is recognizable in some traces of it in his poetry. For instance, he has written his two poems (*Armatolos* = *Serdarot* and *Skenderbey*) in typical Byzantine vers called *stichos politikos*, but he has used some typical themes and motives very near to the patterns presented in *Digenes Akrites* (battle scenes, lamentation, the garden theme etc.).

**Keywords:** Byzantine epics, Prličev, *stichos politikos*, *Skenderbey*, Homer.

1. Меѓу познавачите на Григор Прличев е општо прифатено мислење дека неговата поезија е производ не само на авторската имагинација туку и на сложени влијанија отстрана. Овде мислам на неговите две главни поетски дела: прво, на епската поема *Armatolos*, која во македонски превод ја знаеме под насловот *Сердарот*, а во поново време и како *Мартолозот*, а потоа и на големиот еп под наслов *Скендербеј*.

Во Македонија е многу пишувано на оваа тема, а особено за можното влијание на народната поезија.<sup>1</sup> Тоа прашање природно се поставува,

---

<sup>1</sup> Марко Китески посочува преглед на литература која се занимава со овој проблем во неодамнешната своја книга под наслов *Кузман Капидан од народното предание до Сердарот*, „Гирланда“, Скопје 2015, стр.17.

со оглед на изборот на главниот херој во *Сердарот*, Кузман Капидан, од народната поезија. Оттаму и се очекува дека Прличев со својата поема уметнички се надоврзал на народните песни за Кузман. Меѓутоа, наспроти очекувањата, критичарите одамна забележале дека нашиот поет го презел името и ликот на Кузман, но, всушност, сето друго што го позајмил се сведува на неколку ситни мотиви, топонимијата што и не одговара сосема на реалноста и по некое име. Затоа и не изненадува разочарувањето на собирачот на народни умотворби Кузман Шапкарев кога ќе рече дека Прличев премногу отстапува од народната поезија и од вистината, мислејќи на историската реалност.<sup>2</sup> Еден понов истражувач на проблемот исто така заклучува дека „поемата *Сердарот* од Григор Прличев, иако инспирирана од славата на Кузман Капидан и од неговите херојски подвизи, има многу отстапувања од народните песни за овој јунак.“<sup>3</sup>

Епот за Скендербеј тематски е свртен во поголема мера кон историјата, но на поетски план и тука се среќаваме со сложени влијанија.

Од друга страна, научните истражувања во последните десетлетија на минатиот век покажаа дека и во двете дела на Прличев на поетски план доминира влијанието на хомерската поезија. Впрочем, авторот во својата *Автобиографија* и самиот истакнува дека бил маѓепсан од Хомер<sup>4</sup>, а на тогашните поетски конкурси во Атина имал намера да понуди творба во хомерски дух. Тоа навистина и го сторил, што може да се констатира и на општ план и во многу детали.<sup>5</sup> На планот на стилот, во двете Прличевски поетски дела се наметнува бројното присуство на хомерски епитети, типични развиени хомерски споредби и многу други стилски обележја. Мотиви и теми обработени според образецот во *Илијада* можеме да откриеме на безброј места. Во извесна мера, дури и херојската идеологија добива свое место кај нашиот поет. Така се добива впечаток дека хомерското влијание е не само доминантно туку, би се рекло, сеопфатно.

Но, има едно нешто што Прличев самиот никаде не го споменува, а критиката речиси сосема го има пренебрегнато. Тука мислам на влијанието на византиската епска традиција. Добро знаеме дека поетот во текот на својот престој како студент во Атина контактирал со тамошните поети и

---

<sup>2</sup> Сп. М. Китевски, *op. cit.*, стр. 19.

<sup>3</sup> М. Китевски, *op. cit.*, стр. 31.

<sup>4</sup> Прличев, Григор, *Автобиографија*. „Кочо Рацин“, Скопје 1953, стр. 23.

<sup>5</sup> За пресудното влијание на хомерската поезија во поетското дело на Прличев кај нас прв компетентно и темелно аргументирано има пишувано академик Михаил Д. Петрушевски, и тоа во повеќе наврати, а најопширно и во детали во својата студија под наслов „Прличев и Хомер“, *Прилози на МАНУ*, ОЛЛН за 1970, Скопје. Сп. и книгата на авторот на овие редови: В. Митевски, *Хомер и Прличев. Влијанието на хомерската поезија на Арматолос и Скендербеј од Григор С. Прличев*. „Гурѓа“, Скопје, 1995.

професори по литература. Сосема веројатно е дека во тамошните библиотеки се запознал повеќе со литературата на грчки јазик, а тука мислиме и на византиската епска поезија.

Вистина, факт е дека првите запишани верзии на византискиот еп за Дигенис се откриени и објавени во втората половина на XIX век, десет-дваесет години по појавата на поетските дела на Прличев, но од друга страна, познато е дека во времето на Прличев во Атина, по победата над Турците, нагло е зголемен интересот за народната епска поезија, како и за византиското поетско наследство. Денес во науката е утврдено дека траги од византиската епика опстојувале во устен облик на грчкото говорно подрачје, но и пошироко, сè до почетокот на XX век. Помали песни за Дигенис Акрит, херојот од најголемиот византиски еп, се пееле во разни околности и на разни места, па затоа не е исклучено да дошле и до ушите на Прличев.

Се разбира, сè до тука се наоѓаме во областа на претпоставките, меѓутоа кога ќе се свртиме кон поетските дела на Прличев, добиваме многу појасна слика за влијанието на византиската епика. Токму на тој проблем би сакал да го свртам нашето внимание.

Значи, траги има и во стихот и во јазикот, а исто така, и во стилот во некои од обработените теми и мотиви. Јас само накусо ќе укажам на нив.

**2.** Прво што паѓа в очи е стихот. Тоа не е ниту народниот десетерец или осмерец, ниту хомерскиот хексаметар, туку јамбски петнаесетерец, кој, вистина, се провлекува низ народната поезија на грчки до поново време, меѓутоа е типичен византиски епски стих. Тоа е т. н. *stichos politikos*, што може да се преведе како граѓански или цариградски стих. Нашиот Прличев го користи делумно во *Сердарот* (тука имаме наизменично петнаесетерец и осмерец), а во целост во *Скендербеј*. Несомнено, тој стих претставува византиско наследство вградено во делото на Прличев, сеедно дали се работи за директни или индиректни позајмувања.

Јазикот на двете поетски дела се дефинира како грчка катаревуса, т. е. една хибридна јазична форма каде што народниот јазик е „прочистен“ со обилно внесување елементи од античкиот, класичен грчки. Во јазикот на Прличев би рекле дека имаме елементи од хомерскиот, но самата смеса (од народни и класични елементи) е многу добро позната и проверена токму во византискиот еп за Дигенис, особено во најпознатата верзија од Грогаферата.

Кога зборуваме за стилот, помислуваме на бројните епитети, споредби, описи, хиперболи итн. Поезијата на Прличев избобилува со такви стилски изразни средства, но во прашање е нивното потекло. Дури и бегол поглед фрлен на нив е доволен да сфатиме дека тоа не е производ на некаква слободна поетска инспирација и имагинација, а прецизните книжевни анализи покажуваат дека епитетите, развиените споредби, описите и сл. се артифициелни. Прличев е *poeta doctus*, но сега проблемот е каде го учел

тој поетски занает. Кај Хомер или на трагите на византиската епика? Големата бројна застапеност, обликот и содржината на епитетите и споредите говорат во прилог на хомерската инспирација. Во византискиот еп тоа го има, но во многу помала мера. Значи, може да заклучиме дека на планот на стилот доминира хомерскиот поетски образец.

Но, тука има еден крупен исклучок, а тоа е описот на градината и дворецот на Скендербеј.<sup>6</sup> Таква развиена тема имаме и во епот за Дигенис,<sup>7</sup> а доколку бараме нешто слично кај Хомер, ќе треба да се задоволиме со еден покус опис на шумата и пештерата во која живее нимфата Калипсо, даден во *Одисеја*.<sup>8</sup> Ако ги споредиме сите три прикази, забележуваме дека описот кај Хомер далеку отстапува, прво тематски, затоа што опишува пештера и шума, а потоа и според наведените елементи (дрвја, цветови и птици) и особено во однос на општиот тон. Едноставно, во *Одисеја* е опишана дивина (шума) и пештера, а не дворец.

На сите наведени рамништа описот на градината и дворецот на Скендербеј е многу близок до описот во *Дигенис Акрит*. И во обата случаја се работи за опис на еден култивиран свет (негувана градина со избрани билки, украсни дрвја и фонтани), како и за прекрасен и скапоцен дворец полн со уметнички дела, мозаици и слично. И во византискиот еп и кај Прличев централно место во тој цивилизиран простор зазема христијанскиот храм. Со оглед на наведените резерви истакнати на почетокот, ние не можеме со сигурност да тврдиме дека Прличев за својот опис на градината и дворецот како образец го зел токму описот од *Дигенис Акрит*, иако и тоа не е исклучено. Но, во најмала рака можеме да зборуваме за користење на исти извори (можеби од доцноантичката литература), што остава простор да зборуваме за некој вид на паралела.

**3.** Описот на градината и дворецот делумно припаѓа во областа на типичните теми. Кога станува збор за типичните мотиви и теми кај Прличев, има место да говориме и за византиското влијание. Задачата е да се дефинира што е хомерско, а што византиско во секој поединечен случај. Мора да признаеме дека тоа е мошне деликатна работа.

Да тргнеме од уводниот дел, т.н. проемиј. Тоа е конвенционален составен дел на епското дело и претставува најава на главната тема. Такво нешто наоѓаме на почетокот на *Илијада* и на *Одисеја*, но исто така, и во епот *Дигенис Акрит*, па и во епот *Скендербеј*. Земено од формален и хронолошки аспект, предноста води кон Хомер, каде што е поставен првобитниот образец. Но, при искористувањето на тој образец во *Дигенис* и во *Скендербеј* забележуваме отстапувања што се наоѓаат на иста линија. За

---

<sup>6</sup> *Скендербеј*, ст. 1466–1509.

<sup>7</sup> *Дигенис Акрит*, VII, 12–108.

<sup>8</sup> Хомер, *Одисеја*, V, 58–74.

разлика од Хомер, каде што темата се најавува без никаква идејна заднина, во византискиот еп и во *Скендербеј* на ист начин е истакната одбраната на христијанската вера како цел и смисла на целата борба на главниот херој.<sup>9</sup>

Двобојот како најчеста типична тема во епиката е разработен до најситни детали во *Илијада*. Тука препознаваме елементи какви што се: подготовка за борба на хероите (вооружување), предизвик (т. е. размена на навреди), непосредна борба, описи, споредби итн. Голем дел од овие елементи ги откриваме и во епот за Дигенис, и во *Скендербеј* и во *Сердарот*. И тука мора да признаеме дека образецот е утврден уште во античките епови, а во византискиот еп и кај Прличев имаме послободно подражавање (имитирање). Но, наедно, со задржувањето на стандардните конститутивни елементи на двобојот, во *Дигенис Акрит* откриваме и некои промени. Прво, во борбата се вклучува и оружје, какво што е, на пример, боздоганот, што е сосема нехомерско, но поважно е тоа што во борбата се јавува христијанскиот бог на страна на праведникот. Крстот и молитвата се нов елемент на почетокот на борбата.

Во тој контекст се случува и разбивањето на хомерскиот образец на двобој. За разлика од Хомер, каде што посилниот (јунакот) прв напаѓа и на крајот победува, во византискиот еп насилникот напаѓа прв, но безуспешно, а потоа е казнет за дрскоста и е победен. Тоа го имаме во двата најголеми двобоја во епот за Дигенис.<sup>10</sup> Во духот на христијанската идеологија, насилникот мора да биде победен од оној што се брани.

Интересно е што истите отстапувања од хомерскиот образец, а во духот на христијанската идеологија, се наоѓаат и кај Прличев. Скендербеј при вооружувањето става на градите голем крст како знак на христијански борец, се моли на христијанскиот бог пред да влезе во борба, а како вистински христијанин допушта прво да биде нападат, а потем да се брани.<sup>11</sup>

Темата на оплакување на херојот е исто така стара и широко застапена во традиционална епска поезија. Ако тргнеме од Хомер, меѓу повеќето покуси обработки се издвојува најобемната и најважна, а тоа е оплакувањето на Хектор со кое завршува *Илијада*.<sup>12</sup> Со оплакувањето на починатиот Дигенис Акрит исто така завршува и византискиот еп. Оплакувањето на загинатиот Кузман, пак, е централна тема во *Сердарот*.

При деталната споредба на трите обработки на оваа типична епска тема забележуваме дека на формален план Прличев е многу поблизок до Хомер и според основните елементи и според композицијата на материја-

---

<sup>9</sup> Сп. Хомер, *Илијада* и *Одисеја* почетоците; *Дигенис Акрит*, посебно стиховите I, 17–29; *Скендербеј*, почетните стихови, посебно стихот 5.

<sup>10</sup> Сп. *Дигенис Акрит*, двобојот на Дигенис со апелатот Филопап (6. 215–228) и со амазонката Максимо (6. 564–595).

<sup>11</sup> Поопширно за то в. В. Митевски, *Хомер и Прличев* “ 1995, стр. 68–91.

<sup>12</sup> Хомер, *Илијада*, XXIV, 710–775. *Дигенис Акрит*, VIII, 211–297.

лот. Но, во содржински поглед, оплакувањето на Кузман е неспоредливо поблизу до она на Дигенис. Во обата случаја имаме христијански контекст, а згора на тоа и христијански погребен ритуал.

Во оваа пригода ќе се задоволиме само уште со освртот на типологијата, каде што доаѓаат најмногу до израз сличностите, односно разликите во дефинирањето на главните херои. Накусо, кај Хомер имаме херои што во прв ред се истакнуваат со храброст и независност, додека хероите и во двете поетски дела на Прличев се ставени во служба на христијанската идеологија. Во тој поглед, тие се несомнено на исто рамниште со византискиот епски херој Дигенис Акрит.

На крајот, не може да оставиме без коментар една забелешка на првиот критичар на *Скендербеј*, атинскиот поет од XIX век, Рангавис.<sup>13</sup> Тој во својата рецензија на епот констатира дека Прличев направил необична смеса од два света, каде што подеднакво функционираат и античката митологија и христијанскиот бог. Ние би се сложиле дека таква смеса има, но наедно, ќе истакнеме дека е тоа во духот на старата византиската епска традиција, што изгледа дека на Рангавис не му било познато.

## Литература

- Хомер.** Илијада. Препев М. Д. Петрушевски. „Македонска книга“, Скопје, 1982.
- Хомер.** Одисеја. Препев М. Д. Петрушевски. „Магор“, Скопје, 2008.
- Прличев, Григор.** *Мартолозот*. Препев М. Д. Петрушевски. „Македонска книга“, Скопје, 1983.
- Прличев, Григор.** Автобиографија. Сердарот. Препев Георги Сталев. „Кочо Рацин“, Скопје 1953.
- Прличев, Григор, *Скендербеј*. Препев Михаил Д. Петрушевски. „Македонска книга“, Скопје, 1974.
- Jeffreys, E.** (ed.). *Digenis Akritas. The Grottaferrata and Escorial versions*. Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Китевски, М.** Кузман Капидан од народното предание до Сердарот. „Гирланда“, Скопје, 2015.
- Митевски, В.** Хомер и Прличев. Влијанието на хомерската поезија на Арматолос и Скендербеј од Григор С. Прличев. „Гурѓа“, Скопје, 1995.
- Попова, Т. В.** Византијская народная литература. „Наука“, Москва, 1985.

---

<sup>13</sup> Сп. рецензијата на Рангавис на епот *Скендербеј* објавена во атинското списание *Пандора* од 15 јуни 1862, том. 2, стр. 124-7 (земено според Г. С. Прличев, *Скендербеј*. Препев од М. Д. Петрушевски. Скопје, 1974. Стр. VIII-XI.

# ТВОРЕЧКИ ДИЈАЛОЗИ СО СРЕДНОВЕКОВНОТ ФРЕСКОПИС ВО СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА ПОЕЗИЈА (И ВО СОВРЕМЕНОТО БАЛКАНСКО СЛИКАРСТВО)

Владимир Мартиновски

**Апстракт.** Целта на овој есеј е да ги проследи клучните параметри на творечкиот дијалог со средновековната фрескописна традиција во современата македонска поезија, но и во современата балканска ликовна уметност. Од нашите досегашни истражувања можеме веднаш да напоменеме дека: 1) станува збор за еден импозантен лирски корпус песни со антологиски дострели, во кој се вбројуваат над 100 песни поврзани со фрескописот; 2) песните се фокусираат главно врз пет клучни иконографски извори: 1. црквата Св. Софија (Охрид, XI век); 2. црквата Св. Пантејлемон (Нерези, XII век); 3. црквата Св. Ѓорѓи (Курбиново, XII век); 4. црквата Св. Ѓорѓи (Старо Нагоричане, XIV век) и 5. Црквата Св. Димитрија (Маркова Сушица, XIV век). Дијалогот со византиската сакрална уметност е присутен и во современата балканска ликовна уметност, а во оваа пригода го анализираме влијанието на фрескописот во делата на неколку македонски (Димитар Кондовски, Григор Чемерски и Владимир Георгиевски) и бугарски сликари (Свилен Блажев, Јулија Станкова и Роман Кисјов).

**Клучни зборови:** средновековен фрескопис, балканско сликарство, македонска поезија, дијалог, библиска тема, екфразис.

**Abstract.** The goal of this essay is to analyze the main coordinates of the creative dialogue with the medieval fresco painting tradition in the contemporary Macedonian poetry, as well as in the Balkan plastic arts. Having in mind our ongoing investigations, we would like to emphasize that: 1) there is a vast lyrical corpus of more than 100 poems in the contemporary Macedonian poetry related to fresco painting; 2) the poems are mainly focused on 5 iconographic sources: 1. The Saint Sophia Church in Ohrid (XI century); 2. The Church Saint Pantelemonos in Nerezi (XII century); 3. The Church Saint George in Kurbinovo (XII century); 4. The Church Saint George in Staro Nagorichane (XIV century) and 5. The Church Saint Dimitrius in Markova Sushica (XIV century). The dialogue with Byzantine

sacred art is present in the contemporary Balkan plastic arts, and in this occasion we analyze the influence of fresco painting in the artworks of several Macedonian (Dimitar Kondovski, Gligor Chemerski and Vladimir Georgievski) and Bulgarian painters (Svilen Blazev, Julija Stankova and Roman Kysiov).

**Keywords:** fresco painting, the Balkan plastic arts, Macedonian poetry, creative dialogue, Byzantine sacred art, emphasize.

## Воведни напомени

Во предговорот кон тематската антологија *Орфеј и Исус – панорама на библиските мотиви во современата македонска поезија* (2000), приготвена по повод јубилејот од два милениуми од појавата на христијанството, поетот Анте Поповски (1931 – 2003), обидувајќи се да ги одгатне основните причини за фреквентноста на библискиот интертекст во тематските дијапазони на современите македонски поети, го пласира следново сознание: „Библиската тема, сега сум уверен во тоа, не е никаква случајност, никаков естетски инцидент, туку една од стожерните естетски и филозофски константи на современата македонска поезија; една нејзина носечка тематска и естетска вертикала: темата на *Библијата* и христијанството во современиот македонски поет, сликар, композитор е населена барем толку колку што и Македонија е населена во *Библијата*. На македонскиот творец, *Библијата* како да му е прибежиште, и покрив, и огниште...“ (Поповски 2000, 5). Доколку внимателно го проследиме антологискиот избор сочинет од Анте Поповски, невозможно е а да не се воочи дека речиси и да не постои македонски поет кој не напишал барем една песна инспирирана од средновековната ликовна уметност, пред сè од сликарството на свеж малтер, познато како „фрескопис“.

Оттука, нашата прва хипотеза е дека фреските и иконите од средновековните цркви и манастири претставуваат еден од основните патишта преку кои библиските текстови, низ процесот на интемедијално транспонирање, во естетска форма стигнуваат до очите на современиот македонски поет: иконографските претстави од ѕидовите на средновековните цркви се еден вид мост или посредник во интертесктуалната, т.е. интемедијалната низа. Ако се обидеме да направиме еден вид „кроки“ на овој комплексен интерсемиотички механизам, тој би изгледал вака: сакралните книжевни текстови (*Библијата*, химните, апокрифите) претставуваат интертекстуални предлошки за ликовните дела (фреската, иконата), а тие, пак, се изворот за инспирација на нови книжевни текстови (на пример, песна создадена врз основа на проседето на екфразис).

Од нашите досегашни истражувања би можеле да напоменеме дека: 1) станува збор за еден импозантен лирски корпус песни (со антологиски дострели), во кој се вбројуваат над 100 поетски остварувања на македонски поети од различни поетски генерации, стилски и поетички ориента-

ции; 2) песните се фокусираат главно на пет клучни иконографски извори од средновековната традиција, т.е. фреските од: 1. црквата Св. Софија (Охрид, XI век); 2. црквата Св. Пантејлемон (Нерези, XII век); 3. црквата Св. Горѓи (Курбиново, XII век); 4. црквата Св. Горѓи (Старо Нагоричане, XIV век) и 5. Црквата Св. Димитрија (Маркова Сушица, XIV век). Затоа, во оваа пригода ќе се обидеме да анализираме макар по една парадигматична песна посветена на фрескописот од наведените средновековни храмови.

### **„Ангелот на Света Софија“ од Блаже Конески**

Реторичкото прашање со кое започнува една од песните на Петар Т. Бошковски (1936 – 2006): *Кој не знае за црквата Света Софија од Охрид / веќе добро навлезена во своето десетто столетје!* – мошне сугестивно укажува до која мера импресивните фрески од сидовите на овој храм претставуваат неодминлив репрезент не само во македонската културна ризница туку и во целокупната средновековна уметност. Фреско-живописот на охридската катедрална црква Св. Софија се наоѓа во тематскиот дијапазон на неколку македонски антологиски поетски остварувања.

Имено, еден сегмент од живописот на охридската црква претставува извор на творечки импулси за настанувањето на парадигматичната песна „Ангелот на Света Софија“ од Блаже Конески (1921 – 1993). Иако во зачуваните иконографски претстави на сидовите од храмот денес можат да се сретнат повеќе насликани ангели во неколку монументални композиции создадени во интервалот 1040 – 1045 година (*Средбата на Авраам со трите ангели, Гостоприемството на Авраам, Причестување на Апостолите, Видение на Св. Јован Златоуст, Скалилата на Јаков, Архангел Гаврил* и сл.), сепак, се чини дека дека во песната на Блаже Конески се алудира на еден од ангелите од монументалната композиција поместена во конхата на апсидата. Имено, претставена е Богородица со малиот Христос в раце, а на јужниот и северниот сид од олтарниот простор во т. н. „фриз на ангелите“ се изобразени по пет ангели од двете страни, а над нив, во сводот на олтарниот дел, е фрескописана композицијата *Вознесение Христово*. Според зборовите на Коста Балабанов, „оваа широко сфатена и беспрекорно изведена композиција, без сомнение, претставува илустрација на една химна посветена на Богородица“ (Балабанов 1995, 36).

Една од омилените постапки на Конески – директното обраќање на лирскиот субјект кон лирскиот објект – е доследно применета и во оваа парадигматична песна:

*Ти којшто толку време мина  
под малтерот на сидот мрачен,  
пак слободен си в простор зрачен  
– о сине тих на мисла сина –*

Обраќањето кон насликаниот ангел станува мошне фреквентна постапка на редица современи македонски поети во чиј опус се присутни песни поврзани со иконографијата на ангелите: „Советите на ангелот“ од Србо Ивановски, „Ангел“ од Јован Стрезовски, „Света Софија“ од Душко Наневски, „Ангелот што ми шепоти“ од Михаил Ренцов, „Ангел“ од Радован Павловски, „Благовест“ од Иван Чаповски, „Пред фреската ‘Благовест’“ од Катица Ќулавкова, „Архангел Гаврил, Лесново“ од Лилјана Дирјан, „Серафим“ од Лидија Димкова, но и во серија песни од најновата стихозбирка на Иван Џепароски, *Светлините на Света Гора* (2016).

Почетните стихови од песната „Ангелот на Света Софија“ на Конески се извонредна илустрација за длабокото интуитивно проникнување на современиот македонски поет во тајните не само на византискиот фрескопис туку и на средновековната естетика воопшто. Само во ословувањето на ангелот со „сине тих на мисла сина“ (покрај еуфоничниот ефект) може да се лоцираат неколку стожерни детерминанти на т.н. „интериорна естетика“, за која говори рускиот византолог и естетичар Виктор Бичков во својата исцрпна студија за византиската естетика (види: Бичков, 1991). Впрочем, насликаниот ангел од ѕидот на охридската црква е плод (*сине тих*) на континуирана духовна практика (молитвено тihuвање, пост и созерцание), која за непознатиот зограф е неразделна од чинот на живописување на храмовите, а сината боја (застапена во синестетичката конструкција *мисла сина*) е доминантна во византискиот фрескопис од охридскиот храм. Според симболизмот на боите, сината боја е вистински репрезент на вечното, небесното, етеричното, контемплативното и спиритуалното, кои се непосредно поврзани со симболизмот на ангелот во христијанската иконографија. Во овој контекст, песната на Конески семантички интерферира со она што В. Бичков го нарекува „естетика на светлината“. Исто така, особено е транспарентен принципот на контраст, карактеристичен и за ликовната експресија. Овој принцип се огледа, пред сè, во бинарната опозиција „светло – темно“ (пр. *простор зрачен* наспроти *ѕидот мрачен*), а врз контрастивната споредба се базира и поентата на песната:

*Но таа лика што се крие  
под малтерот на моите гради  
и – утеха од дните млади –  
по убост како сестра ти е,  
не, нема мајстор да ја спаси,  
со мојот живот ќе се згаси.*

Имено, наспроти ангелот на Света Софија, кој трпеливо чекал да биде „откриен“ и „ослободен“ од малтерот што со векови го прекривал, со што несомнено се алудира на познатата реставрација на охридскиот храм, ликот што се крие „под малтерот на градите“ на лирскиот субјект – најефектната метафора во песната, која се базира на архаичната семантичка врска меѓу светиот храм и телото – е осуден на пропаѓање и забрав. Со оваа

песна Конески мајсторски загатнува еден од најфрекфентите лајт-мотиви во корпусот на македонските песни инспирирани од средновековниот византиски живопис, тема што е константно присутна во неговиот богат поетски опус. Тоа е односот меѓу „минливоста и вечноста“, виден низ призмата на уметничката креација. Оваа тема е фасцинантно оркестрирана и во песната „Свети Трифун“ од Матеја Матевски (1929).

### „Симнување од крстот“ од Михаил Ренцов

Поттикнат од недосегливите естетски височини на византиската уметност од храмот Св. Пантелејмон, изграден под ктиторството на принцот Алексеј Комнин во XII век, лирскиот субјект во песната „Нерези“ од Гане Тодоровски (1929 – 2010) воскликнува: *Почесто елате тука / и узнавајте ја смислата / на своето постоење!* Богатата иконографска ризница на црквата Св. Пантелејмон е интертекстуален расадник за низа врвни поетски остварувања на Михаил Ренцов (1936), поет што создава во симбиоза со библиските мотиви од своите први поетски пројави, па сè до книгата *Псалми* (2000). Песните создадени во дијалог со нерешкиот фрескопис се поместени во стихозбирката *Нерези* (1982), единствената поетска книга целосно посветена на овој манастирски комплекс. Во тој сакрален простор на *заборавени бои и мистрии / заборавени ангели-мајстори*, во согласност со мотото на стихозбирката (цитираните стихови на Г. Тодоровски), поетот се нурнува во потрагата по „суштината на постоењето“.

Како што упатува Ефтим Клетников (1946) во есејот за поезијата на Ренцов, „еден од највистинските создавачи на тоа дело е поетот. Негови собраќа се мајсторите и зографите, кои преку храмот што го подигнале ја сугерираат сакралноста на чинот/делото. Само преку него минливоста се засводува во кубе на трајно и осветлено време. Затоа пред оние што го создаваат делото стојат епитетите вечни и небесни“ (Клетников 1985, 195). Имено, духовната вертикала што ја отсликува Ренцов низ неговата интроспективна проекција во книгата *Нерези* го наоѓа своето тежиште во перцепцијата и интермедијалната транспозиција на неколку извонредни фрески поврзани со ликовната нарација на најдраматичните мигови од животот на Богочовекот Исус Христос. Мошне индикативно е дека во поднасловите на песните „Влегување во Ерусалим“, „Причестување на апостолите“, „Симнување од крстот“ и „Оплакување“, именувани според соодветните иконографски претстави на библиските сцени, во заграда стои токму зборот „фреска“. Имајќи ја предвид екфразиската природа на оваа поезија, покрај тоа што поднасловите одат во прилог на експлицитната цитатност, на овој начин се навестува дека она што стои пред читателот е „фреска насликана со зборови“.

Во оваа смисла особено впечатлива е песната „Симнување од крстот“, застапена речиси во сите антологии на современата македонска поезија.

Оваа поетска креација е вдахновена од истоимената композиција (насликана околу 1164 година), која се наоѓа на западниот ѕид од црквата. Во почетните две строфи од песната е тематизиран мигот кога Богородица и апостолите го симнуваат од крстот мртвото тело на Исус Христос:

*Кога го симнуваа –  
плачеа.*

*Крстот на птица му заличи  
Од раните мирта му течеше*

*На лицето, ах, на лицето  
Жолто овошје меѓу два реда ѕвезди  
Ангели му летуваа  
Бел босилек му цутеше.*

Овие стихови се најдобар доказ дека живописот му служи на поетот како иницијален поттик во „сликањето“ на една нова „фреска“, составена од низа на метафорични описи на виденото, но, притоа – надополнета и збогатена со нови и оригинални поетски слики (Ренцов во секоја ликовна композиција ја интерполира птицата), кои извираат од бурната имагинацијата на поетот, а сето тоа во функција на засилување на драматичноста, која е доведена до крајни граници и во самото ликовно дело. За разлика од насликаната композиција, која, во согласност со одликите на медиумот подразбира фиксирање на сцената „Симнување од крстот“, песната на Ренцов говори и за она што се случувало пред распнувањето на Спасителот. Ако во првите две строфи лирскиот субјект го опишува „симнувањето од крстот“ во функција на сведок на настаните, тогаш во последната строфа – преку промената на точката на гледање – во улогата на лирскиот субјект се јавува самиот Исус: *Кога ме качуваа / Ах, кога ме качуваа / Плачеа*. Одговорот на прашањето дали плачеле „Богородица и апостолите“ или, пак, римските војници задолжени да го распнат Христос на крстот, му се остава на читателот.

Најпрочуената композиција, „Оплакувањето Христово“, која според зборовите на Балабанов претставува „апогеја на драматизмот во средновековната уметност“ и неповторлива слика што се истакнува со „внатрешната емоционална содржина на насликаните светители“, е извор на инспирација на две песни на Ренцов. Литерарната интетекстуална предлошка на ова исклучително ликовно ремек-дело (на кое е претставено телото на мртвиот Христос, кого го оплакува Богородица, целивајќи му го лицето; апостолот Јован, кој му ја бакнува раката, а Јосиф и Никодим му ги држат нозете) во науката се лоцира во (апокрифното) евангелие на Никодим, на чиешто страници Богородица вели: „О, како да не те оплакувам, синко мој; како со ноктите лицето да не си го порам (...) Но, како мило мое, солзите да ги запрам, душата парчосана да ја исцелам“.

Во песната „Оплакувањето“ на Ренцов екфразискиот фокус е поставен врз ликот на Богородица: *Две птици / Две ми ластовици / со тажен лет / во очи на Мајката*. Како што забележува и Е. Клетников, црната боја како боја на оплакувањето и жалењето е доминантна во песната: „И лицето на Богородица е црно; црни се и двете птици-ластовици, од бол собраните веѓи, што ѝ процветале на лицето додека го оплакува мртвиот син на северниот ѕид на древниот византиски храм“ (Клетников исто, 195).

### **„Ангелот од Курбиново“ од Ефтим Клетников**

Песната „Ангелот од Курбиново“ од Ефтим Клетников е испеана како химнично обраќање кон насликаниот ангел од композицијата *Благовештение* во црквата Св. Ѓорѓи во Курбиново, композиција што се смета за еден од најголемите дострели на целата византиска уметност. Како во песната „Ангелот на Света Софија“, и ангелот од песната на Клетников е симбол на неуништливото и вечното, а во воведните стихови лирскиот субјект му се обраќа со зборовите: *Ти помина низ болеста и болката / и пак остана неоштетен и цел / Ангелу брате*.

Суптилниот интертекстуален дијалог со песната на Конески може да се насети и во дихотомијата минливост – вечност, сугерирана преку алузијата на хераклитовата река: *Ни еднаш јас не стагнав во уста река, / а ти бе ги помести петиците од вечната вода, / ни таа се помести од нив*. Оваа песна на Клетников, всушност, мошне ефектно ја покажува увереноста на современиот поет дека со посредство на фрескописот добил можност да се соочи со вечноста и непобедливоста на убавината. Насликаниот ангел станува симбол на уметноста како паметење, како незаборав: *Ти помина низ Сè. Сè допре, и остана недопрен. / Го извиде, помина и низ заборавот, / Ништо не заборава, ни самиот остана заборавен*.

### **„Исмејување на Христа во црквата Свети Ѓорѓија во Старо Нагоричане“ од Радован Павловски**

Пред ликовните творби на Михаил Астрапа и Евтихиј, најголемите зографи од епохата на „палеологовски стил“ во византискиот фрескопис, не можеле да останат рамнодушни современите македонски поети. Сепак, од денешна перспектива изненадувачко е отсуството на песни со експлицитни сигнали за интермедиијалната релација со фреско-живописот од охридската црква Св. Богородица Перивлептос (1295), која се смета за ренесанса на сликарството од времето на Палеолозите и за врвен дострел на двајцата мајстори. До кој степен средновековните зографи биле задоволни од она што го насликале во ова црква најдобро сведочат десетината потписи што ги оставиле во фрескоживописот. Како еден вид компензација за „занема-

рувањето“ на фреските од „првата фаза“ од сликарството на Михаил и Евстихиј се неколкуте извонредни поетски творби поврзани со нивната „позна фаза“, овековечена на ѕидовите од црквата Свети Ѓорѓи (1318) во село Старо Нагоричане – Кумановско, како и во црквата Свети Никита (1320) во село Бањани – Скопско.

Без голем ризик може да се изнесе хипотезата дека песната „Исмејување на Христа во црквата Свети Ѓорѓија во Старо Нагоричане, илјада триста и седумнаесеттата од зографите Михаило и Евстахиј“ од Радован Павловски (1937), поместена во поетската книга *Јавач на звукот* (1995), претставува најеклатантен пример за естетески продуктивната примена на екфразис на фрескопис во современата македонска поезија. Поетот покажува сликарско мајсторство во визуелното перцепирање и во доловувањето на најситните детали од монументалната композиција, која, пак, заедно со истоимената фреска од црквата Св. Никола во Варош (1298), е најминуциозна и најдраматична „ликовна нарација“ на иконографската тема „Ругањето Христово“ во средновековниот фрескопис на почвата на Република Македонија. Сликата на Спасителот со „трнливиот венец“ на глава, кој во живописот е централно поставен и е опколен од толпа луѓе што го исмеваат овој „нов Крал Јудејски“, во песната на Павловски е транспонирана во неколку извонредни поетски слики: *Исус исправен / ко свеќа жолт и нем (...) Бесмртникот покревок е и од билка (...) Потсмевет му нанесува бол и на воздухот / а камоли нему*. Но, настојувањето да се пренесе верно атмосферата од фрескописот добива свој целосен израз во доловувањето на фигурите на „потсмевачите“. Во таа смисла, со стиховите:

*Тапанџијата врз туѓа кожа тапа  
громогласни свирачи лево и десно  
меѓу себе намираат  
потсмешилв израз испраќаат*

директно е „преликана“ сцената од фреската, на која се претставени двајца зурлации и еден тапанџија, кои го создаваат карневалскиот амбиент во кој потсмевачите *тераат инат пагански*. Исто така, на живописот се насликани две групи луѓе, чии погледи се вперени во Исус. Поетот го забележува парадоксот дека фигурите и ликовите на овие „споредни протагонисти“ наликуваат меѓу себе, но, сепак, во ликот на секој од нив има нешто што го издвојува од толпата:

*Меѓу машка и женска свирка  
едни со други се залепиле  
чиниш смола џваќаат  
компирести глави на старци -  
различни се а исти.*

Меѓутоа, она што е особено битно за анализата на интерференциите меѓу сцените од фрескописот и поетскиот сензибилитет на Павловски, е тоа дека поетот, сепак, не се задоволува само со тоа да го транспонира во

медиумот на поетската уметност она што визуелно го перципирал на ѕидот од храмот. Впрочем, говорејќи за *трнливиот венец*, лирскиот субјект забележува дека *не му фали ништо / освен шипинки и дренки*, а во сцената се додадени и жени *Нагоричанки*, со што на сликата ѝ се додава силна локална боја. Исто така, меѓу стиховите што претставуваат опис на фрескописот, вметнати се и стихови што се еден вид коментар на виденото (*Исус по земја оди како по небо / По небо оди како по земја*), како и стихови со кои поетот дава едно сосема лично и оригинално толкување и на најситниот детаљ од насликаната композиција:

*Оној што удира на таламбаси жолти  
и најблиските до него потсмевачи  
ко да сакаат од алиштето на Христа  
конец да отпараат  
за да ги закрпат раните на Исуса.*

Песната „Истерување на трговците од храмот божји“ од Павловски е настаната во интертекстуален дијалог со истоимената фреска насликана од страна на Михаил и Евтихиј на северниот ѕид од црквата Св. Никита во Бањани. Притоа, сцената од фреската е поттик за преиспитување на нејзините пораки од современ ракурс: поетот предупредува дека „чедата на Мамон“, т.е. потомците на трговците што ги истерал Христос од Ерусалимскиот храм – *притаени со векови / во нас биле*. Сепак, очигледна е идентификацијата со Исусовиот гест за бунт против „трговското“ во сакралниот простор.

### **„Марковиот манастир“ од Блаже Конески**

Непосредно по битката на реката Марица (1371), кралот Марко ја повикал тајфата на еден непознат зограф да го изработи фрескописот на црквата Св. Димитрија во Маркова Сушица – Скопско, која била градена од 1346 до 1372 година. Според народната легенда, поместена како интертекст на песната „Марковиот манастир“ од циклусот песни „Марко Крале“ на Блаже Конески, Марко направил „седумдесет цркви“, сакајќи на тој начин да го искупи неговиот грев „за седумдесетте деца што умреа кога го ѕидаше калето“, т.е. Марковите кули во Варош, Прилеп. Како и во другите четири песни од циклусот („Одземање на силата“, „Стерна“, „Кале“ и „Песје Брдце“), во песната „Марковиот манастир“ Крале Марко ја има улогата на лирски субјект, а во ткивото на текстот се преплетуваат историскиот и фолклорниот интертекст (легендата и народната јуначка епика). Меѓутоа, за разлика од другите четири песни, во овој случај како интертекст се јавува и ликовниот медиум, т.е. фрескописот од Марковиот манастир, чиј стил во науката е означен како „византиски експресионизам“.

Уште во првите стихови, Марко ја објаснува причината поради која ја изградил црквата: *Направив манастир на скришно место, / да стои долго самотен, / да кажувa некогаш за мене*. Ракурсот во песната коинцидира

со „гледната точка“ на Марко: тој влегува во храмот за првпат откако е живописан, го набљудува фрескописот, при што се случува неговата внатрешна драма, а потоа, длабоко потресен, излегува надвор. Пред да влезе во црквата, *двајца светци, од двете страни на црковната врата* (со што на читателот му се овозможува да го гледа фрескописот од надворешната страна на храмот) го предупредуваат Марко *да не оди понатаму*, но тој чувствува дека во фреските е вткаена порака што треба да ја „прочита“: *Но јас жедно стапив под сводовите на кубето / како да се запознавам веднаш самиот себе*. Со овие стихови, Конески на поетски начин го допира јадрото на византиската естетика – нејзината „гносеолошка“ димензија. Во полумракот на црквата Марко доживува едно специфично „мистично“ искуство – ликовите од фрескописот како да оживуваат и му пристапуваат, при што фрагментите од ликовните композиции се прикажани слично како со филмска камера, т.е. преку подвижна фокализација. Секој стих сугерира посебна слика од фрескописот: *Мрачни војни со испрекрстени копја и мечови* – светите војни; *Тажачки кај мртвечки одар* – композицијата „Оплакување Христово“ и *Тела прободени со стрели на издишување* – сликите на великомачениците.

Сепак, кулминативната точка во песната е соочувањето на лирскиот субјект со ликовната претстава на Рахела од *Стариот завет*, која со неискажлива болка ги оплакува своите мртви деца, слично како Богородица над мртвиот Исус Христос. Преку постапката на синестезија, Марко дури и ќе го слушне гласот на Рахела:

*И тогаш дочув јасно женско липање од сводот:  
тоа Рахила ги кренала очајно рацете,  
крши прсти  
и плаче над мртвите младенци,  
тажи во вселената.*

Фреската толку го трогнува лирскиот субјект што тој (*избезумен*) излегува од црквата. Несомнено е дека архетипската болка на мајката што ги губи своите деца, ингениозно артикулирана во живописот од храмот, ја разјадува грижата на совеста на Марко поради „мртвите младенци“ од песната „Кале“. На тој начин, лајт-мотивите и емотивниот набој од целиот циклус „Марко Крале“ добиваат своја експлозивна експресија токму во интерференција со реакциите што ги побудува средновековниот фрескопис.

### **Балкански ликовни дијалози со византиското фрескосликарство**

Во знаменитиот есеј „Жива Византија“ (1978) на сликарот Глигор Чернерски (1940 – 2016) мапирани се низа клучни пунктови за актуелноста

на византиското сликарство не само во балканскиот туку и во европскиот културен контекст. Првата стожерна одлика на Византија што ја детектира Чемерски се однесува токму на улогата на сликата во византиската култура: „Велат дека Византија е прежерметична, непроменлива, хиерархизирана, канонизирана итн. Можеби тоа е точно. Но сепак, ни пред ни по неа, во просторот кој се нарекува Стар свет, немало култура така тесно поврзана со сликата, со сликарската интерпретација на светот, со изразот на најдлабоките сознанија за светот низ елементите така едноставни како бојата, цртежот и нивното композирање во релативно ограничен број варијанти (...) Видливоста како љубов, љубовта како сознание, сознанието како мисла, мислата како ред, а во сето тоа непослушниот ред на сонот, цело едно скалило на афективното и ритуалното, се само елементи на ова сликарство на кого му е својството сèвозможното преведување во сликата, во чудото на сликата“ (Чемерски [1978], 2016). Препознавајќи далечни одеци од византиското сликарство во стожерни ремек-дела на сликарството на XX век (од монументалните платна на Фернан Леже до *Герника* на Пикасо), кои му пркосат на „европскиот академизам“, Григор Чемерски уверливо укажува на „живоста“, ингениозноста и универзалноста на византиската ликовна уметност, засведочена во делата на Нерешкиот мајстор, Михајло и Евтихиј и многу непознати зографи.

Дијалогот со византиската ликовна традиција Григор Чемерски го препознава и во ликовните проекти на неколку балкански сликари (Петар Лубарда, Бата Михајловиќ и Петар Мазев), но невозможно е да се заобиколи дека токму во неговиот разновиден и исклучително богат ликовен опус дијалогот со византиската ликовна уметност е еден од основните творечки „носечки столбови“: од циклусот *Оплакување Христово* до најамблематичниот и најекстензивен циклус за сликарството на Чемерски, во кој се нудат реинтерпретации на иконографската тема *Св. Ѓорѓи и ламјата*. Опсесивната тема на Чемерски (св. Ѓорѓи и ламјата) доживува толку различни и живи ликовни интерпретации, што доживува огромен број поетски реакции од низа македонски поети (Петре М. Андреевски, Влада Урошевиќ, Богомил Ѓузел, Лилјана Дирјан, Катица Ќулавова, Сашо Гигов – Гиш). Во современата македонска ликовна уметност особено впечатливи се и творечките дијалози на Димитар Кондовски (1927–1993), кој во серијата диптиси и триптиси создава свои пандани на средновековните „иконостаси“, како и во серијата ликовни дела на Владимир Георгиевски (1942), посветени на Дон Кихот, во кои херојот на Сервантес честопати се става во контекст на средновековните иконографски теми поврзани со Исус Христос, како, на пример, во делата со монументални димензии *Пасија по Дон Кихот* (1993, 20 м x 1,80 м) или, *Ругањето на Дон Кихот I и II* (1992).

Во современата бугарска ликовна уметност во оваа пригода предлагаме да ги нотираме маркантните творечки дијалози во творештвото на

Свилен Блажев (1953), Јулија Станкова (1954)<sup>1</sup> и Роман Кисјов (1962). Во ликовниот опус на Свилен Блажев интересот за средновековната иконографија и библиските теми особено доаѓа во израз во темот на осумдесеттите години на XX век: во платната на Блажев акцентот е ставен на христијанските симболи, но и на доловувањето на сакралната архитектура. Од друга страна, последнава деценија Јулија Станкова создава серија ликовни дела во различни техники (особено мешани техники на дрво и акварели), во кои се забележува дека иновативните композициски и колоритни решенија се реинтерпретации на теми од средновековната иконографија (*Создавањето на Ева, Изгонувањето од Рајот, Гостите на Сара и Авраам, Преображение, Влегување во Ерусалим, Вознесение*), но и на многубројните композиции со ангели: *Небесниот скитник, Ангелот гласник, Ангел на вината, Ангел на искушението*. Како поливалентен творец сликар-поет (и обратно), Роман Кисјов ги третира сакралните теми како во својата поезија така и во ликовното творештво, а особено идникативно е дека и на планот на фасцинантниот препејувачки опус од македонски на бугарски Кисјов покажува особен интерес за сакралното во современата македонска поезија, што е една од најзначајните нишки во селекцијата на лирскиот корпус на обемната антологија *Портал на сонцето* (2016), во која се застапени препеви на околу 400 песни од 42 македонски поети.

### Заклучни согледби

Во контекст на творечкиот дијалог, кој подразбира интермедијална транспозиција на релацијата средновековна ликовна уметност – современа поезија, би требало да се потенцира дека постои цела плејада песни во кои современите македонски поети ги препознаваат своите естетски „претходници“ во зографите од средниот век. Од таа богата ризница во оваа пригода ги издвојуваме песните: „Фреска“ од Славко Јаневски, „Зографи“ од Михаил Ренцов, „Фреска“ од Чедо Јакимовски, „Фрескосликар“ и „Нерешки ѕидари“ од Радован Павловски, „Фрескосликар“ од Ефтим Клетников, „Порака на зографите“ од Ленче Милошевска, „Резба“ и „Фреска“ од Јован Котески, „Зограф“ и „Фреска“ од Зоран Анчевски и „Свети Јован Бигорски – на резбарите Фрчкоски“ од Тодор Чаловски. Анализираниите песни покажуваат дека современите македонски поети сосема природно го чувствуваат средновековниот фрескопис како „место на меморија“, како

---

<sup>1</sup> Авторот на овие редови му должи голема благодарност на бугарскиот поет, ликовен уметник и книжевен преведувач Роман Кисјов за укажувањето на врските меѓу сликарството на Свилен Блажев и Светлана Станкова со средновековната сакрална уметност.

културно наследство со кое можат да се идентификуваат и да влезат во творечки дијалог.

Доколку си го поставиме прашањето: на што се темели тој толку силен интерес на современите македонски поети за тајните од творечката лабораторија на средновековните зографи, би можеле да ги побараме одговорите во прекрасниот есеј на Блаже Конески под насловот „Совпаѓања“. Имено, инспириран од исцрпната студија *Семиотика на иконата* од рускиот теоретичар Борис Успенски, Конески истакнува дека постои фасцинантно „совпаѓање“ меѓу процесот на сликање една средновековна икона (или фреска) со она што тој во својата поетика го нарекува „откривање на песната“. Според Конески, сликарот, т.е. поетот, е само посредник, медиум низ кој се „открива“ сликата, т.е. песната.

Вториот можен одговор за предизвикот современите балкански (македонски и бугарски сликари) да се навраќаат на византиската средновековна уметност би можеле да го побараме во иконската потреба за творечки дијалог со уметност што се чувствува како блиска и своја, без разлика што е создавана во друга епоха и во различен општествен контекст. Несомнено е дека средновекована сакрална ликовна уметност би можела да се смета за едно од споделените „места на меморија“ на балканските култури. Можеби релевантен одговор на ова прашање може да ни даде и тезата на византолог Константин Каварнос: „Византиската уметност содржи во себе еден вид семиња што никогаш не умираат, тие про’ртуваат во секоја епоха и кај сите народи што имаат длабоки уметници подготвени да ги негуваат. Оваа уметност е универзална и бескрајна“ (Cavarnos 1992, 156). Од денешна перспектива јасно се гледа дека семето на византиската ликовна уметност не само што успешно има про’ртено во современата македонска ликовна уметност и поезија туку и во уметничките практики на соседните балкански народи, создавајќи подлога за нови творечки проникнувања.

### Референтна литература

- Балабанов 1995: **Балабанов, Коста**. Македонски фрески. Скопје: Детска радост, 1995.
- Бичков 1991: **Бичков, Виктор**. Византиска естетика. Београд: Просвета, 1991.
- Бичков 1992: **Бичков, Виктор**. Естетскиот лик на битието. Скопје: Табернакул, 1992.
- Бек 1967: **Бек, Ханс Георг**. Пuteви византиске књижевности. Београд: СКЗ, 1967.
- Грозданов 1990: **Грозданов, Цветан**. *Студии од охридскиот живопис*. Скопје: Републички завод за заштита на спомениците на културата, 1990.
- Grcev 2005: **Grcev, Koka**n. Vladimir Georgievski, in Captivity of Creative Freedom / Владимир Георгиевски, во заточеништво на творечката слобода. Skopje: Sigmapres, 2005.
- Cavarnos 1992: **Cavarnos, Constantine**. Byzantine Sacred Art. Massachusetts: The Institute for Byzantine and Modern Greek Studies, 1992.

- Ѓуриќ 1974: **Ѓуриќ, Ј. Воислав**. Византиске фреске у Југославији. Београд: СКЗ, 1974.
- Ѓурчинов 1998: **Ѓурчинов, Милан**. Македонската литература и култура во контекстот на медитеранската културна сфера. Скопје: МАНУ, 1998.
- Клетников 1985: **Клетников, Ефтим**. Орион. Скопје: Наша книга, 1985.
- Конески 1993: **Конески, Блаже**. Светот на легендата и песната. Скопје: Гоце Делчев, 1993.
- Коруновски и Димитрова 2006: **Коруновски, Сашо и Димитрова, Елизабета**. Византиска Македонија. Скопје: Детска радост, 2006.
- Мартиновски 2001: **Мартиновски, Владимир**. *Од слика до песна*. Скопје: Магор, 2001.
- Мартиновски 2006: **Мартиновски, Владимир**. *Ut pictura poesis – Поезијата во дијалог со ликовните уметности*. Струга: СВП, 2006.
- Миљковиќ-Пепек 1967: **Миљковиќ-Пепек, Петар**. Делата на зографите Михаил и Евтихиј. Скопје: Македонска книга, 1967.
- Поповски 2000: **Поповски, Анте**. Орфеј и Исус – панорама на библиските мотиви во современата македонска поезија. Струга: СВП, 2000.
- Ренцов 2006: **Ренцов, Михаил**. Избрани дела 1, 2, 3. Скопје: Менора.
- Серафимова 1995: **Серафимова, Анета**. Среден векл – Во: *Македонија, културно наследство*. Скопје: Мисла, 1995.
- Успенски 1994: **Успенски, Леонид**. Теологија на иконата, 1994.
- Чемерски 1978: **Чемерски, Глигор**. Жива Византија. – *Књижевна реч*, 1978, бр. 11.
- Ќулавкова 1988: Ќулавкова, Катица. Речта како слика. – *Разгледи*, 1988, бр. 7, с. 530 – 533.
- Џепароски 2014: **Џепароски, Иван**. Дискурси на визуелното. Скопје: Матица Македонска, 2014.
- Џепароски 2016: **Џепароски, Иван**. Светлините на Света Гора. Скопје: Магор, 2016.

# БАЛКАНИЗМОТ/ВИЗАНТИЗМОТ КАКО РЕСЕМАНТИЗИРАНА МЕМОРИЈА (СПОДЕЛЕНА ТОЧКА НА ДОПИР ВО КУЛТУРНАТА ИСТОРИЈА НА БАЛКАНОТ)

Ангелина Бановиќ-Марковска

**Апстракт.** На балканските простори постои специфична културна меморија, која не само што може да биде важна алка во разбирањето и толкувањето на балканската историја, туку и основа за идни дијалогски платформи. Таа ги има предвид и присетувањето, и заборавањето: присетувањето како способност да се повикаат во сеќавање минатите времиња, а заборавањето како потиснат вид „искуство“ кое е извориште и складиште на нашето знаење. Тоа би можело да создаде една *(re)семантизирана меморија*, која нема да биде обременета со етногенезата на балканските народи, туку со споделените „места на сеќавање“, кои ни откриваат кои сме, врз основа на тоа што веќе не сме. Термините *milieux de mémoire* и *lieux de mémoire* на Пјер Нора се исклучително важни: првиот како влез во мнемоничкото *реконструирање* на проживеаното колективно сеќавање на Балканот (кое довело до создавање на една интернализирана, седиментарна и комеморативна меморија), а вториот како клуч за мнемоничкото *деконструирање* на тоа наследено сеќавање и за создавање на една екстернализирана контра-меморија. Во овој есеј *балканизмот/византизмот* се посматра како споделено „место на сеќавање“ чијашто културна мисија – редефинирање на контаминираната сликата за Балканот – отвора пат кон хоризонтална и вертикална интеграција на балканските култури.

**Клучни зборови:** Балкан, културна меморија, балканизам, византизам, места на сеќавање, допирни точки, ресемантизација, контра-меморија.

**Abstract.** This essay is based on the premise that in these areas there is one specific cultural memory, which could be not only an important link for understanding and interpreting the Balkan's past, but the starting point for future dialogue forms. It takes into account recalling and forgetting – recalling as an ability to recall into our memories past events and times, while forgetting as a suppressed type of “experience” which functions both as the source and the depository of our knowledge. This could contribute to the creation of a *(re)semanticized memory*, that would not be burdened by the ethnogenesis of the Balkan peoples, but with the shared “sites of memory”, with potential points of contact, which reveal who we are, based on what we no longer are. In this respect, the terms *milieux de mémoire* and *lieux de mémoire* from Pierre Nora's concept seemed exceptionally important and adequate. The former as

entry into the mnemonic *restructuring* of the lived collective memory in the Balkans (which led to the creation of an internalized, sedimentary and commemorative memory), while the latter as the key for mnemonic *deconstruction* of that inherited memory and for creating an externalized counter-memory, which in the symbolic displays, sites and ideals of the Balkan cultural history, would recognise the common, referential and almost productive “points of contact”. In this essay I will focus on *Balkanism/Byzantism* as a shared “memory site” whose cultural mission – redefining the contaminated image of the Balkans – paves the way towards horizontal and vertical integration of Balkan peoples and cultures.

**Keywords:** Balkans, cultural memory, Balkanism, Byzantism, sites of memory, points of contact.

Насловот на мојов есеј произлегува од концептот на францускиот историчар Пјер Нора (Pierre Nora), но во себе содржи и траги од други рецентни теоретичари, како и од археологијата на знаењето на Мишел Фуко (Michel Foucault). Се работи, всушност, за поимање што не е опседнато со историјата на големите идеи (со генезата, континуитетот или сеопфатноста на балканските верувања), туку со „упадот“ што во наталожените знаења на овие народи со одделни истории и култури го извршил (дис)континуитетот на нивното „заедничко детство“<sup>1</sup>. Затоа, хоризонтот на мојата перцепција нема да се обраќа на една историја, на една култура или на еден менталитет, туку на *сплет* од практики, знаења и институции, кои со текот на времето создале кај балканскиот човек еден интериоризиран систем (од чувства, знаења и верувања), чии граници и точки на вкрстувања тешко можат да се дефинираат или да се одделат. Се работи претпоставката што упатува на сознанието дека и покрај сличниот историски, културен и симболички капитал, народите од овие простори не стремеле, нужно, кон некое тотализирачко единство, туку кон еден специфичен семиосис, кој, повеќе или помалку, имал умножувачки одошто обединувачки учинок/ефект.

За да бидам појасна ќе потсетам дека на Балканот постои една специфична *културна меморија*, која не само што може да биде важна алка во разбирањето и толкувањето на балканското минато туку и појдовна точка за идни дијалогски платформи. Вистина, како облик на индивидуално помнење кое го подразбира цивилното занимавање со минатото, сеќавањето е мнемотехничка активност што помага во формирањето на индивидуалните идентитети, но како форма на колективно помнење тоа е, истовремено, и важна стратегија во создавањето на *културната меморија*. Таа ги има предвид и присетувањето и заборавањето – присетувањето како способност со која ги повикуваме во сеќавање минатите настани и времиња, а заборавањето како потиснат вид „искуство“, кој функционира и како извориште и како складиште на нашето знаење. Токму тоа би можело да при-

---

<sup>1</sup> Мислам на „задоцнетиот развој“ на балканските држави, кои, речиси без исклучок, биле соочени со трагиката на своето „битие на крстопат“.

донесе кон создавањето на една (*ре*)семантизирана меморија, таква што нема да биде обременета со етногенезата на балканските народи, туку со споделените „места на сеќавање“, со потенцијалните точки на допир, кои „ни откриват кои сме, врз основа на тоа што веќе не сме“ (Нора).

Затоа, темата на оваа конференција, „Културната интеграција, трансферите и симболите (знаците) на меморија“, отвора за мене серија важни прашања. Едно од нив е и прашањето: дали меѓу различни етнички и културни групи можат да постојат „точки на допир“? Дали тие произлегуваат од сличностите или ги создаваат разликите? Дали за да се случи некаков чин на идентификација (како во случајот со идентитетот „Балкан/Балканици“) треба да постојат заеднички „места на сеќавања“, кои би учествувале во создавањето на една регионална културна меморија и регионален (колективен!?) културен идентитет<sup>2</sup>? Каков е нивниот капацитет и степен на емоционална идентификација<sup>3</sup>?

За некои од овие прашања, како и за модалитетите од нивните вкрстувања, преплетувања и/или евентуални совпаѓања, расправа и бугарскиот културолог и книжевен теоретичар Александар Ќосев (Александър Кьосев). Во извонредната студија под наслов „Мрачна интимност: мапи, идентитети, чинови на идентификација“/„The Dark Intimasy: Maps, Identities, Act of Identification“ (публикувана во зборникот *Балканот како метафора: меѓу глобализацијата и фрагментацијата*<sup>4</sup>), Ќосев укажува на еден *автоматизиран есенцијализам* присутен во поимот „Балкан“ и дава извонредна детекција на „апстрактниот идентитет“ *Homo Balkanicus*<sup>5</sup>. Што сè

---

<sup>2</sup> Ќосев појаснува дека *колективниот културен идентитет* е двосмислен, оти не го подразбира и чувството на припадност што би можеле да го делат (или да го игнорираат) групи и поединци. „Кои нијанси го разликуваат чувството на припадност од чувството на неприпадност“, се прашува тој. Дали навистина постои *Homo Balkanicus*, која колективна имагинација го создала и како би можел да изгледа овој „заеднички балкански антрополошки тип“? (Ќосев 2003, 202 – 204).

<sup>3</sup> Во книгата *Identitet Evrope: jedinstvena duša evropske unije?* (2009), Томас Мајер (Thomas Meyer) вели дека Европската Унија е творба што може да најде на рационално одобрување, или на спогодбено учество, но не и на емотивна идентификација. „Идентификацијата со Унијата како единица на политичко дејствување, веројатно секогаш – (...) и во голема мера ќе има рефлексивна природа, како и постмодерните форми на политичкиот идентитет“ (Meyer 2009, 54). Сите добри познавачи на балканските околности имплицитно посочуваат дека такво, веројатно, би било и политичкото идентификување со Балканот и балканскиот идентитет, но со неопминлива и ирационална доза од емоционални примеси.

<sup>4</sup> *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije*, Časopis Beogradski krug, Beograd, 2003, str. 200 – 226. (Извор: *Balkan as Metaphor. Between Globalization and Fragmentation*, eds. Dušan I. Bijelić & Obrad Savić. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, England, 2002, pp. 165-190).

<sup>5</sup> Терминот е на бугарскиот литературен историчар и теоретичар Светлозар Игов.

покрива овој бременим поим, се прашува Ќосев: појавност и/или суштина, признавање и/или негирање, припадност и/или дистинкција, статика и/или динамика по однос на практиките вклучени во неговото конституирање? Потенцирајќи го заедничкото културно-историско наследство и макросоцијалната рамка карактеристична за овие простори, тој укажува на една бесконечна и хетерогена листа од сличности и разлики, кои го дефинираат статичко-динамичкото поле на идентификација кај балканските народи и култури. Во тоа дијалектичко поле, распнато меѓу балканските Скили и Харибди, вклетена е сликата на еден апстрактен и НЕхомоген идентитет: од една страна, како резултат на импутираната, надворешна и надредена проекција за мрачниот, изопачен, одвратен и контаминиран Балкан(ец), а од друга страна, како локална реакција и зазор од внатрешното чувство на срам што го предизвикува таа перцепција. Едното идентитетско поле влече кон културна амнезија (или отфрлање на сè што е балканско), а другото кон хиперболична гордост (потрага по специфично национално себство). Но, двете заедно откриваат една центрипетална сила, која – покрај стигматизирањето и автостигматизирањето кај балканските народи и култури – довела до нивно меѓусебно диференцирање, негирање и некомуницирање (Ќjosev 2003, 217).

Има една важна констатација во книгата „Замислувајќи го Балканот“, која го потврдува ова гледиште а го содржи и клучот за исчитување на мојот есеј. Во неа се вели дека наспроти ориентализмот, како дискурс на импутирана опозиција, стои балканизмот како дискурс на *импутирана амбиваленција* (Тодорова 2001, 24). Се разбира, Марија Тодорова не сака да каже со тоа дека *балканизмот* е некаква „поткатегорија на ориентализмот“<sup>6</sup>, туку настојува да го дефинира како дискурзивна стратегија со посебен режим на доминација и *удвоен* претставувачки механизам: од една страна, како репрезентација (Балканот како источноевропска периферија), а од друга страна, како авторепрезентација (Балканот во его-дискурсите на националните самоидентификации). А, тоа не значи друго освен дека Балканот и балканизмот се, истовремено, и предмет и инструмент на сопственото (де)конструирање, што води кон потребата од политичко и методолошко диференцирање. Но, зарем ова не ја покажува/потврдува *дуалистичката природа на балканизмот*? И може ли таа некогашна негативна „византиска“ одлика да прерасне денес во „балканска“ гордост?

Пред да одговорам на ова прашање сакам да напоменам дека за народите од овие простори – барем кога станува збор за културно-историското наследство, религијата, обичаите и менталитетот – периодот на византиското владеење, неговата илјадагодишна историја, претставува важно мемориско

---

<sup>6</sup> Според Едвард Саид, ориентализмот е западноевропски начин на покорување, реструктурирање и завладување со Истокот, со кој европската култура го потврдува сопствениот идентитет наспроти Истокот како сурогат-себство.

средиште (*milieu de mémoire*). Во таа насока, термините *milieux de mémoire* и *lieux de mémoire* од концептот на Пјер Нора ми се чинат исклучително важни и соодветни<sup>7</sup>. Првиот како влез во мнемоничкото реконструирање на проживеаното колективно сеќавање на Балканот (кое довело до создавање на една интернализирана, седиментарна и комеморативна меморија), а вториот како клуч за мнемоничкото деконструирање на тоа наследено сеќавање и создавање на една екстернализирана контрамеморија, која во симболичките експонати, места и идеали од балканската културна историја би ги препознала заедничките, референтни и безмалку продуктивни „точки на сеќавање“. Ке се задржам на некои од нив, но најнапред, дали „балканизмот“ како апстрактен поим би можел да биде соодветно „место на сеќавање“? Да видиме што вели за тоа Пјер Нора.

Во текстот насловен „Помеѓу сеќавањето и историјата“<sup>8</sup>, Нора пишува: „Местата на сеќавање/*lieux de mémoire* немаат референти во стварноста, тие се свој сопствен референт, знаци што упатуваат самите на себеси, знаци во чиста состојба... Тие се место на изобилство затворено во себе, дефинирано со својот идентитет и сумирани во своето име, но истовремено и отворени кон бескраен дијапазон можни значења“ (Nora, 12/2007, 164). „Местата на сеќавање – вели тој – живеат од својата способност за метаморфоза, од способноста за постојано оживување на старите и генерирање нови значења, и тоа секогаш во нови и непредвидливи врски, што ги прави толку возбуди“ (12/2007, 157), особено што се испразнети од секаков настан, оти токму неговото отсуство ги дефинира како „места на сеќавање“ (12/2007, 162).

---

<sup>7</sup> Како заеднички, референтни *milieux de mémoire* (мемориски средишта/мемориски островца на Балканот, кои соодветствуваат на она што Марија Тодорова го дефинира како „историско и политичко наследство“) би можеле да ги издвоиме: 1) византиското, 2) отоманското, 3) комунистичкото/социјалистичкото и 4) посткомунистичкото културно-историско средиште, а како соодветни *lieux de mémoire* (или репрезентативни „места на сеќавање“ што произлегуваат од нив), би можеле да ги разгледуваме: 1а) византизмот/балканизмот, спомениците од византискиот период (на пример, Аја Софија како ремек-дело на византиската архитектура и духовно наследство на Балканот, кирилицата/монаштвото и Климентовиот универзитет на Плаошник...); 2а) османизмот и јаничарството (како заедничка судбина на балканските народи – фигурата на Скендербеј), панславизмот (Зборникот на браќата Миладиновци); 3а) атеизмот и тоталитаризмот (спомениците/спомен-куќите/мавзолеите на комунистичките лидери, гулазите...); 4а) либерално-демократската транзиција и евро(по)центризмот како интеграциски процеси/тенденции и нивните симболи (Шенгенскиот визен режим за земјите од Балканот, ЕУ-стандардите, Болоњскиот образовен систем... и сл.).

<sup>8</sup> Pierre Nora. Između sjećanja i povijesti. – *Diskrepancija*, siječanj 2007, svezak 8, broj 12, str. 135 – 165 (Nora Pierre. Between History and Memory: Les lieux de Memoire. – In: *Representations* (Special Issue: Memory and Counter-memory), 1989, no. 26, pp. 7-24 <[www.jstor.org/stable/2928520](http://www.jstor.org/stable/2928520)>).

Ќе ве вратам сега неколку векови наназад. Имено, кога западноевропските дискурси го граделе своето (не)историско имаго како позитивен пол во вечната дихотомија Исток – Запад, *византиското цивилизациско наследство* најчесто било занемарено, потиснато, па дури и отфрлено од страна на Грандиозниот европски селф. Особено поради негативната енергија апсорбирана во поимот *византизам*, со квазимитски одлики за сè што е ориентално, отоманско или антипрогресивно. И не само поради внатрешната комплексност, сложениот културно-историски фондус и амбивалентната традицијата туку и поради лиминалниот карактер на овој геополитички (меѓу)простор со хибридни себства, кое и денес – еве – се поистоветува со сопствената стигма како со архаичен знак за потсмев и срам. Затоа, иако се развиле врз придобивките од тракиската и од елинската култура, римската политичка идеја и христијанската вера и етика, Византија и *византизмот* долго време биле синоними за пропаст и декаденција, за ирационалност, периферност (можеби перфидност!?) и варварство.

Но, што вели за ова светски познатиот религиолог Милица Бакиќ-Хајден (Milica Bakić-Hayden)? Обидувајќи се да открие „што е тоа толку византиско на Балканот<sup>9</sup>“, таа констатира дека (за разлика од ориенталистичкиот) *балканистичкиот дискурс* не се потпира само врз бинарни опозиции (од типот христијанство – ислам, цивилизација – варварство, исток – запад) туку и врз амбивалентни поими (како: и центар и периферија, и духовно и световно, и говор за истото и говор за различното, и свето и духовно). Без да навлегувам во детално толкување на нејзината студија, која по многу нешта е провокативна, ќе кажам само дека во неа препознав можност за ресемантизирање на *балканизмот* како дискурс на наметнати и самонаметнати стереотипи, па следејќи ја нејзината луцидна перцепција ќе се обидам да го демистифицирам и поимот *амбивалентност* како ексклузивна одлика на византизмот. Имено, како симбол на културниот, политичкиот и идентитетскиот расцеп меѓу западното и источното (глобалното и локалното), Византија имала специфичен поглед на светот. Тој се читувал (можеби и најмногу) во дуалната/дијархична структура на власта (световно-духовна, цезаропапистичка<sup>10</sup>), па оттаму две посебности карактеристични за

---

<sup>9</sup> Да се види статијата „Balkanski ‘bizantizam’ ili šta je to tako vizantijsko na Balkanu“ (Bakić-Hayden Milica. Varijacije na temu ‘Balkan’. Institut za filozofiju i društvenu teoriju „Filip Višnjić“, Beograd, 2006, pp. 75-99).

<sup>10</sup> Латински (западноевропски) збор со негативна конотација за означување на двојната/удвоена власт, која во Византиското Царство ја делеле царот и патријархот или, поточно, обвинување што укажува дека православната црква ѝ се покорувала на државната власт. „Но, во византиската дијархична традиција односот меѓу световното (imperium) и светото (sacerdotium), отелотворено во царот и патријархот, било сфатено како *симфонија*... ‘симфониски’ модел на концептуалната меѓузависност од духовниот авторитет и световната власт“ (Bakić-Hajden 2003, 84 – 85), кои со векови го одредувале единствениот свет на Homo Byzantinus.

тоа културно-историско наследство го привлекле вниманието на Милица Бакиќ-Хајден: прво – православно монаштво, а второ – „обратната перспектива“ карактеристична за византиското сликарство. Еве зошто.

Апострофирајќи го монашкиот ред (не како исклучива, ами како аскетска/пустиножителска и историски важна специфика на православно христијанство), таа во него видела моќна духовна екумена, која уживала длабока почит и меѓу световната јавност. Поради фактот дека монаштвото неретко било и оспорувано (но, и забранувано) од некои византиски цареви, Бакиќ-Хајден потсетува дека за целото христијанско општество во средниот век тоа, сепак, претставувало некакво „движење на отпорот“, а создавањето на православните монашки заедници на Балканот – „обид да се распламти духот на заедништвото во светот, кој како да ја загубил својата сила на поврзување и чувството за општествена одговорност“ (цитирано според Vakić-Hajden 2003, 89).

И вистина, речиси сите балкански народи во својата културна историја можат да се пофалат со имиња од редот на монасите/духовни лица што извршиле силно влијание врз мислите и чувствата на своите современици. Како производ на византиската духовна традиција (православно христијанство), тие се вложиле себеси не само како испосници туку и како „полифункционални културни дејци“ (учебникари, преведувачи, историографи, книжари, печатари, резбари), предвесници на најважните филолошки идеи на Балканот. И не биле само „гласот и совеста на народот и епохата“ што негувале култ кон разумот и знаењето, туку неретко и трибуни, маченици, дипломати, луѓе што се обидуваале да постигнат рамнотежа меѓу политичката и културната историја на Балканот, негувајќи ја во своите записи и историската меморија и културниот идентитет. Зашто, поважна од световната власт за нив била „државата на духот и на словото“ (Игов 2002, 12 – 13), најжилавата институција низ вековите, која во отсуство на граѓанско општество имала државотворна функција. И, еве го повторно, во ликот на монахот, амбивалентното својство на балканското „историско битие на крстопат“, олицетворено во таа посветена религиска фигура, која била истовремено и духовник и општественик, и книжевник и историограф, и учител и мисонер, човек што ги обединувал во себе и *vita contemplativa* и *vita activa*. А, такви не биле само светите (сесловенски) просветители Кирил и Методиј, Климент и Наум Охридски туку и балканските: свети Паисий Хилендарски, епископ Софроний Врачански (поп Стојко Владиславов), Васил Друмев (митрополит Климент Търновски), Јоаким Крчовски, Кирил Пејчиновиќ-Тетоец и Теодосиј Синаитски, или Свети Сава, Христофор Жефаровиќ, па и Доситеј Обрадовиќ и, секако, Петар II Петровиќ Његош. Ефектите од нивните интелектуални и уметнички активности (иконописи, резби, компонирања), но пред и над сè широкиот спектар просветителски и културно-општествени дејствувања, нашле свој израз и продолжение во различните форми на знаење и уметност, кои денес ги подведуваме под поимот *култура*. А ова навистина оди во прилог на идејата дека амбива-

лентноста – таа стигматизирана византиско-балканска „аномалија“ – можеби некогаш навистина била недостаток, но со скриен потенцијал, кој благодарение на „обратната“ византиска перспектива би можела денес да се претвори во предност. Еве како.

За разлика од линеарната перспектива, карактеристична за западно-европското ренесансно сликарство, која го исклучува набљудувачот од просторот на набљудувањето и го става во надредена позиција, од другата страна на рамката, „инверзната“ византиска перспектива не подразбира една, статична, надворешна и надредена „гледна точка“, туку фокусот го сместува во внатрешноста на претставениот универзум, вклучувајќи го и набљудувачот во просторот на набљудуваното. „На окото што навикнало на линеарната перспектива, оваа обратна перспектива би можела да му изгледа ‘искривена’, дводимензионална, па затоа ‘примитивна’... но, таа само го спојува претставениот простор со реалниот простор на набљудувачот, откривајќи го тоа единство и покажувајќи дека меѓу нив не постои граница“ (Bakić-Hajden 2003, 92). Но, амбивалентноста е денес заменета со извесност „и веќе не постои заеднички универзум на значења – вели Милица Бакиќ-Хајден. – Како последица на тоа се појавија недоразбирањата и заемните етикетања, кои налагаат сè поголема претпазливост и одговорност кон другиот“ (2003, 90).

Но, токму улогата на интелектуалните работници на Балканот, таа хибридна *световна екумена*, би можела да ја преземе денес културната мисија на некогашните монаси. Ако монаштвото некогаш било „движење на отпорот“, и балканскиот нововековен „културен екуменизам“ би можел да претставува денес своевиден *чин на отпор*, кој зафрлените културни фрагменти од Балканот – небаре „згасени животни на патот на глобализацијата“ – ќе ги здружи во „витален парламент од хибридни култури“ (Bjelić 2003, 35). Но, не така што ќе ја отфрли/исклучи амбивалентноста од својот „балканистички“ дискурс, туку така што ќе ја *пресоздаде* во нова *ресемантизирана меморија* за Балканот и за Византија. И, така, наместо да постои како вечен „камен на сопнување“, *балканизмот/византизмот* би можел да стане конструктивна „точка на допир“, заедничко „место на сеќавање“, кое ќе го намали хоризонталниот антагонизам меѓу балканските држави и етникуми, активирајќи го вертикалниот систем на меѓусебна соработка во рамките на Европската Унија. Секако, тоа не го претполага (само) истакнувањето на одделните „историски специфики“, туку прифаќањето на заедничкото „специфично искуство“ не како балканска т(в)орба од минатото, туку како мудар одговор на сегашноста. Одговор што ќе ја рedefинира контаминираната сликата за Балканот и за Балканците, отворајќи пат кон една *продуктивна културна интеграција*, која нема да сугерира нов геополитички идентитет (некакви „апстрактна хомогеност“), туку (само)критичко *деконструирање* на претставата за малите балкански нации, кои одбиваат да живеат во *локален апартхејд* со колективна параноја, којашто му робува на војниот, политичкиот и дипломатскиот капитал од деветнаес-

сеттиот век (Savić 2003, 10). Само на тој начин би можеле да го пре(с)-вртиме паноптичкиот резон на Центарот и да создадеме нов „хоризонт на отпор“ против плиткоста на глобалната култура, помагајќи ѝ на денешна Европа да ја преосмисли амбивалентноста, па дури и да ја реинтегрира (!) во своето „нецелосно“ себство.

Зарем ова не е вистинската мисија на новиот, изворен балканизам – оној што ги спојува конститутивните разлики и парадокси во *неантагонистичка контрадикција* (Mošnik 2003, 101), постигнувајќи, притоа, *двојна деколонизација*: од една страна, како ослободување од западноевропскиот културен колонијализам, а, од друга, како отфрлување на регионалниот антагонизам и неговите хистерични форми на (меѓусебно) диференцирање. Така, отфрлајќи ги когнитивните менгемиња, ние не само којашто го реинтегрираме Балканот во просторно-временската рамка на Европа туку ја потврдуваме и *лојалноста кон регионот* – лојалност што не би била рецидив на некаковси провинциски менталитет, туку „упориште на отпорот против централизираната власт, (пред)весник на реформите и демократизацијата“ (Todorova, 73/19, 2005, 82)... Во времето идно.

### Користена литература

- Albvaš, 56.2/1999: **Albvaš, Moris**. Kolektivno i istorijsko pamćenje. – *Reč: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, no. 56.2/1999, pp. 63-83 <<http://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec-56-2/>>.
- Asman 2011: **Asman, Alaida**. Duga senka prošlosti: kultura sećanja i politika povesti. Biblioteka XX vek, Beograd, 2011.
- Asman, 56.2/1999: **Asman, Alaida**. O metaforici sećanja. – *Reč: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, no. 56.2/1999, str. 121 – 135.
- Assmann 2005: **Assmann, Jan**. Kulturno pamćenje: pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama. Vrijeme, Zenica, 2005.
- Bakić-Hajden 2003: **Bakić-Hajden, Milica**. Šta je to tako vizantijsko na Balkanu? – In: *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije*, Časopis Beogradski krug. Beograd, 2003 (*Balkan as Metaphor. Between Globalization and Fragmentation*, eds. Dušan I. Bijelić & Obrad Savić, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, England, 2002).
- Bakić-Hayden 2006: **Bakić-Hayden, Milica**. Varijacije na temu ‘Balkan’. Institut za filozofiju i društvenu teoriju Filip Višnjić, Beograd, 2006.
- Berk, 55/1999: **Berk, Piter**. Istorija kao društveno pamćenje. – *Reč: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, no. 55, 1999, str. 83-92 <<http://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec/56/83.pdf>>.
- Bjelić 2003: **Bjelić I., Dušan**. Uvod: Dizanja ‘mosta’ u vazduh. – In: *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije*, Časopis Beogradski krug, Beograd, 2003 (*Balkan as Metaphor. Between Globalization and Fragmentation*, eds. Dušan I. Bijelić & Obrad Savić, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, England, 2002).
- Vajnrih 2008: **Vajnrih, Harald**. Leta: umetnost i kritika zaborava. Fabrika knjiga, Beograd, 2008.

- Eco, 3/1988: **Eco, Umberto**. An Ars Oblivionalis? Forget It! – *PMLA*, vol. 103, no. 3 (May, 1988), pp. 254-261 <<http://www.jstor.org/stable/462374>>.
- Игов 2002: **Игов, Светлозар**. История на българската литература. Циела, София, 2002.
- Jenkins 2008: **Jenkins, Keith**. Promišljanje historije. Srednja Europa, Zagreb, 2008.
- Konerton 2002: **Konerton, Pol**. Kako društva pamte. Samizdat B92, Beograd, 2002.
- Kuljić 2006: **Kuljić, Todor**. Teorije o kolektivnom pamćenju. – In: *Kultura sećanja*, Čigoja štampa, Beograd, 2006, str. 80-107.
- Moćnik 2003: **Moćnik, Rastko**. Balkan kao element u ideološkim mehanizmima. – In: *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije*, Časopis Beogradski krug, Beograd, 2003 (*Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, eds. Dušan I. Bijelić & Obrad Savić, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, England, 2002).
- Nora, 12/2007: **Nora, Pierre**. Između sjećanja i povijesti. – *Diskrepancija*, siječanj 2007, svezak 8, broj 12 (**Nora Pierre**. Between History and Memory: Les lieux de Memoire. – *Representations* (Special Issue: Memory and Counter-memory), no. 26/1989, pp. 7-24 <[www.jstor.org/stable/2928520](http://www.jstor.org/stable/2928520)>).
- Savić 2003: **Savić, Obrad**. Predgovor srpskom izdanju. – In: *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije*, Časopis Beogradski krug, Beograd, 2003 (*Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, eds. Dušan I. Bijelić & Obrad Savić, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, England, 2002).
- Тодорова 2001: **Тодорова, Марија**. Замислувајќи го Балканот. Магор, Скопје, 2001.
- Todorova 2010: **Todorova, Marija**. Dizanje prošlosti u vazduh: ogledi o Balkanu i Istočnoj Evropi. Biblioteka XX vek, Beograd, 2010.
- Todorova, 73/19, 2005: **Todorova, Marija**. Šta je istorijski region? – Premeravanje prostora u Evropi. – *Reč: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, no. 73/19, 2005. (Predavanje sa seminara Simboličke geografije Evrope, održano 28.30. maja 2004, u Budimpešti.)
- Kjosev 2003: **Kjosev, Alexander**. Mračna intimnost: mape, identiteti, činovi identifikacije. – In: *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije*, Časopis Beogradski krug, Beograd, 2003 (*Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, eds. Dušan I. Bijelić & Obrad Savić, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, England, 2002).
- Ќулавкова 2009: **Ќулавкова, Катница**. Демонот на толкувањето. МАНУ, Скопје, 2009.
- Фуко 1998: **Фуко, Мишел**. Археологија знања. Плато, Београд & Издавачка књи-жарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1998.
- Балкански идентитет/и: прилози од научноистражувачкиот проект „Културната интеграција и стабилноста на Балканот. МАНУ, Скопје, 2016.
- Identiteti: pojedibnac, grupa, društvo (ed. Katrin Halpern i Šan-Klod Ruano-Borbalan). Clio, Beograd, 2009.
- Слика другог у балканским и средњеевропским књижевностима: зборник радова. Институт за књижевност и уметност, Београд, 2006 <<https://issuu.com/velimirovic/docs/slika-drugog-u-balkan-skim-zbornik>>.

# МИГРАЦИСКИТЕ ПРОЦЕСИ ПО РУСКО-ТУРСКАТА ВОЈНА 1877 – 1878 (ИСТОРИЈА НИЗ ЗАЧУВАНИ СЕЌАВАЊА)

Билјана Ристовска-Јосифовска

**Апстракт.** Настаните во Македонија, кои се поврзани со крајот на Руско-турската војна (1877 – 1878), создаваат сложена ситуација. Овој труд се фокусира на миграции како последица по 1878 година, кога доминираат политички мотивираните миграции и, особено, брановите бегалци. Интересно е да се види како овие процеси се одразени во различни форми на зачувани сеќавања.

**Клучни зборови:** Балкан, Македонија, миграции, сеќавања.

**Abstract.** The events in Macedonia, associated with the end of the Russo-Ottoman War (1877 – 1878), have created a complex situation. This paper focuses on migrations as consequences after 1878, when the politically motivated migrations dominated and especially the waves of refugees. It is interesting to see how these processes were reflected in various forms of stored memories.

**Keywords:** Balkan, Macedonia, migrations, memory.

Фокусот на овој прилог се сеќавањата на миграциите поврзани со Руско-турската војна (1877 – 1878), кога во Македонија доаѓа голем бран на туѓа етничка популација, а македонско население се раселува низ земјата и во странство. Заради подобро разбирање на овие процеси и на начините како се тие запаметени, потребно е да се осврнеме накратко на ситуацијата во Македонија по војната. Имено, уште во почетокот на 1878 година некои водачи на македонските доброволци во Српско-турската војна влегуваат во североисточниот дел на Македонија и организираат востание, кое е искористено од српската политика и пропаганда<sup>1</sup>. Во тоа време и некои

---

<sup>1</sup> Востаничкиот центар бил во манастирот Забел кај Куманово. Во мај 1878 година востаничките сили биле поразени од османлиската војска (Ристовски 1999, 53 – 55; Трајановски 2002, 20 – 22).

македонски војводи на чело со војводата Иљо Малешевски воспоставуваат востаничка власт во регионот на Пијанец<sup>2</sup>. По Берлинскиот договор, кога Македонија ги живее последиците од меѓународните одлуки, притисокот на пропагандите и лошата безбедносна ситуација (Поплазаров 1978, 317 – 329), започнува и Кресненското востание со нападот на турскиот гарнизон во селото Кресна (17/5. X 1878)<sup>3</sup>. Додека, пак, во западна Македонија, каде што безбедносната ситуација е особено неповолна, во 1880/81 година револуционерното организирање во регионите на Прилеп, Крушево, Охрид и Кичево прераснува во т.н. Охридски заговор, со центар во Охрид<sup>4</sup>. Во овој период, преку формирањето на Македонската лига (1879), основана од страна на Македонци иселеници, идеологијата од крајот на XIX век се преобразува во повисоки форми на организирана дејност. Имено, во 1880 година е прогласена Привремената влада на Македонија, како и Македонска војска и Устав за идното државно уредување на Македонија<sup>5</sup>.

Ако ја погледнеме, пак, ситуацијата во Македонија преку погледот на спротивната страна, а во врска со засиленото антиосманско расположение и организирање, таа добива поинаква димензија. На пример, Тахсин Узер во своите мемоари, меѓу другото, пишува: „Руската победа во војната од 1877 година и ветувањето и гаранциите за независна форма на управа за Македонија со членот 102 од Берлинскиот договор ги разгали и збесна румелиските христијани“ (Узер 2013, 136). Пишувајќи за последиците за Османлиската Империја, ги идентификува и аспирациите на новите балкански држави кон Македонија: „По победата на Русите, Османлиската

---

<sup>2</sup> Војводата Димитар Попгеоргиев Беровски се придружил со четата што дејствувала од Разловечкото востание (1876). Востаничката управа била составена од востанички групи, селски старешини, привремена полициска стража и комисија наречена „влада“. Со Протоколот од Врање, а следејќи ја руската команда, Малешевски и Беровски со четите се придвижиле кон Кустендил, акциите биле одложени, а ослободената територија била напуштена (Поплазаров 1978, 314 – 316; Гоцев 1988, 100 – 104; Стоичовски 2002, 36 – 47).

<sup>3</sup> Во мај 1879 година официјално е прекинато, а неуспехот е резултат на мешањето еднадвор, политичките игри, забраната за дејствија на територијата на Османлиската Империја и недобивањето помош од никого (Миновски 1973, 87 – 110; Андонов-Полјански 1981, 371 – 372; Димевски и др. 1985, 105 – 107; Ристовски 1999, 45 – 53).

<sup>4</sup> На Советување во слепченскиот манастир „Св Јован Претеча“ (18.I.1881) делегатите решиле заговорот да прерасне во востание. Но, по убиството на двајца криминалци турските власти презеле жестоки мерки за задушвање на движењето (Белев 2001, 8 – 16).

<sup>5</sup> На Гремен-Теќе се одржува Народното собрание на Македонија. Се издаваат значајни документи, меѓу кои Воената инструкција за устројството на Македонската војска во автономна држава Македонија, Привремената воена инструкција за дејствување на Македонската војска (Правилата 1980; Димевски и др. 1985, 237 – 312; Ристовски 1999, 58 – 85).

Држава многу ослабе. На Балканот мораше да се признаат посебни држави за Бугарите, Грците и Србите. По ова, Србија, Бугарија, Црна Гора и Грција ги заковаа своите очи на Македонија“ (Узер 2013, 136).

## 1. Миграциите во Македонија како последица

Во овој период во Македонија доминираат политички мотивираните миграции, кои се одвиваат во сите правци. Притоа, имиграцијата главно се однесува на муслиманските бегалци (мухаџири<sup>6</sup>), кои пристигнуваат или поминуваат низ земјата како резултат на ослободителните активности во Балканот. Така, по признавањето на независноста на Србија и на Црна Гора, многу муслимани се доселуваат во Македонија, а со Берлинскиот конгрес, кога Босна и Херцеговина ѝ беше доделена на Австро-Унгарија, започнува масовна миграција во јужниот дел на Балканот (Шкријељ 2006, 129 – 131). Муслиманските фамилии што емигрирале од Грција и од Бугарија се населиле во областа на Брегалница, а по Руско-турската војна и Берлинскиот конгрес во регионите на Куманово, Скопје и Полог се доселиле албански *мухаџири* од Србија<sup>7</sup>.

Овие населувања на муслиманските бегалци стануваат голем проблем и товар за македонското население, а власта дури и им доделува имоти што ги конфискува од Македонците (Димевски и др. 1985, 28 – 32; Шкријељ 2006, 43 – 45). Ваквата критична ситуација е забележана во документите и во секавањата. Рускиот министер за надворешни работи во својот извештај за ситуацијата во Македонија, како област на активна миграција, во 1879 година пишува: „Присуството на муслиманите бегалци, што по Руско-турската војна од северна Бугарија се населија во Македонија, доведоа до ужасен хаос, донесоа страшни загуби, христијанските семејства ги претворија во свои жртви, во жртви на фанатичната толпа [...]“ (Терзиоски 2002, 142 – 143). Исто така, францускиот конзул во Софија, Жил Шефер (Jules Schefer), во својот извештај до францускиот министер за надворешни работи во Париз (јануари 1879), напишал: „Само, колкава и да е, бедата на бегалците воопшто не може да се спореди со бедата на населението во Македонија [...] Македонија стана прибежиште како на еден дел од отпадниците на отоманската армија така и на муслиманите кои пребегнале од

---

<sup>6</sup> Терминот *мухаџир* се употребува со значење на изгонет од татковината, бегалец, имигрант, емигрант. Во македонскиот јазик се употребуваат формите *моаџири*, *муаџири*, *маџири*, итн. (Шкријељ 2006, 65 – 71).

<sup>7</sup> Албанците главно мигрираат од Албанија кон западниот и во северозападниот дел на Македонија (крајот на XVIII и првата половина на XIX век), по индивидуална иницијатива, со планската колонизација на Османлиската Империја или како учесници на воената и на граѓанската османлиска власт (назначена како владејачка класа на општеството). Види: Trifunski 1988, 30 – 37; 47 – 49.

Бугарија, Босна, Херцеговина, па дури и од некои области што се наоѓаат јужно од Стара Планина“ (Француски документи 1969, 98).

Во текот на XIX век се случува и процес на иселување од Македонија<sup>8</sup>, а масовните бегалски бранови на македонското население по 1878 година се резултат на ослободителните активности, економската нестабилност и постојаното насилство. По распаѓањето на слободната територија во Пијанец и по Кресненското востание, дел од населението се отселил.

Ситуацијата во Македонија е регистрирана во сите дипломатски извештаи од Балканот. На пример, во 1879 година министерот за надворешни работи на Русија, пишува: „Страдањата што ја зафатија Македонија, делумно се присутни и кај другите провинции на Империјата, но навистина многу што е посебно лошо во оваа провинција“ (Терзиоски 2002, 142). За последиците од востанието, напишал: „По настаните во Кресна многу од локалните жители биле принудени да се спасат во слободна Бугарија [...]“ (Терзиоски 2002, 142). Од друга страна, наоѓаме податоци и во документите на Македонската лига во врска со ситуацијата по востанието, за континуираната вооружена активност, како и за емиграцијата. Така, во обраќањето на Привремената управа на Македонија (Пирин Планина, 23.VI.1880)<sup>9</sup>, се вели: „Четничкото движење и Кресненското востание, всушност, беа протест против Берлинскиот договор со единствена цел да се изменат клаузулите и по пат на сила да се ослободи Македонија и да се создаде македонска држава [...] Востанието и неговиот трагичен крај прогонија од своите домови илјадници семејства кои во туѓина страдаат и се готови по цената на своите животи да се вратат“ (Димевски и др. 1985, 324).

## 2. Форми на зачувани сеќавања за миграциите

Овие настани се силно одразени во различни форми на зачувани сеќавања низ документите, етнографијата, фолклорот, патеписите, како и кажувањата, мемоарската литература, топонимите итн. Сите тие и многу други може да се сметаат како посебни спомен-простори и спомен-предмети, ако ја следиме категоризацијата на места на меморија, како топографијата и предметите, традиционални, како и уметнички дела и текстови (Кулавкова 2008, 41 – 43). Притоа, целта на ова истражување не е да се постигне сеопфатен преглед на сите извори, туку да се претстават компаративно различни примери што ја опишуваат општата состојба, како и емоционал-

---

<sup>8</sup> Се смета дека традицијата за одење „на печалба“ започнува во северозападна Македонија и се шири во регионите на Охрид, Битола, Леринско, Костурско и понатаму (Спирковска 1971, 259 – 263; Анастасовски 2012, 254 – 274).

<sup>9</sup> Упатено до министрите на Велика Британија, Франција, Германија, Русија, Австро-Унгарија и на Италија, како учесници на Берлинскиот конгрес, а копија до Комисијата на Европските сили за реформи во Европска Турција во Истанбул.

ната состојба на сведоците и раскажувачите. Проучувањето на спомените е многу комплексен потфат, во кој постои интеракција меѓу предметот на истражување, времето и истражувачот.

Имињата се јавуваат како значајни историски споменици, како носители на информации и интегрирани спомени од минатото, вклучувајќи го и одразот на миграциите (Стаматоски, Митков 2000, 7 – 14). Траги од миграција се наоѓаат во топоними во руралните средини и во микротопоними во градовите, како динамични структури на општеството и индикатори за промените<sup>10</sup>. Низ урбаната историја може да се детектира и влијанието на доселениците врз начинот како биле именувани местата на кои тие биле населени<sup>11</sup>. Така, населувањето на муслиманите *мухаџири* во Македонија резултира со создавање населби, некои од нив наречени според името *мухаџир*. На пример, во Скопје е создадено „Мухаџир махала“ (т.н. Маџир/Маџар маало) на десната страна на реката Вардар, кое и денеска се нарекува исто така. Подоцна бил изграден Мухаџирски хамам (Вардар бања) и џамија на Фаик-паша (Мухаџир-џамија) (Ѓоргиев 2011, 493 – 506). Се појавува и населбата Маџари во околината на Скопје, која денеска е предградие (Шипан 1978, 64). Низ Македонија биле создадени и други населби наречени по мухаџирите: Куманово (Муџер маало), Свети Николе (Маџирска), Струмица (Маџирска), Кавадарци (Мухаџирска), Битола (Муџаџир) итн. (Шкријељ 2006, 168 – 169).



*Местоположбата  
на Маџар маало  
покрај реката Вардар  
во Скопје  
(фотографија:  
Б. Ристовска-Јосифовска,  
2016)*

<sup>10</sup> Политичката стабилизација во првата половина на XIX век довела до забрзан економски, социјален, културен и архитектонски развој на македонскиот град и формирање слој на богати луѓе. Меѓутоа, политичката ситуација се променила, а Македонија останала во Османлиската Империја, што довело до слабеење на економијата и опаѓање на пазарот (Шипан 1978, 23 – 26).

<sup>11</sup> На пример, во градот Русе во Бугарија многу имиња на улици се поврзани со имиграцијата од Македонија: Битола, Вардар, Велес, Воден, Дебар, Мелник, Драма, Кавала, Кичево, Костур, Крушево, Скопје, Солун, Сер, Тетово и други (Симеонов 1929, 85 – 95; Ристовска-Јосифовска 2011, 46 – 47).



*Наслов на реклама*

*Улица во Маџар маало во Скопје  
(фотографија:  
Б. Ристовска-Јосифовска, 2016)*

Истражувајќи ги местата на зачувана меморија за миграциите и различните агли на гледање – сведоштво од себеси и сведоштво од другиот, ние можеме да се осврнеме на разни видови фолклорни или авторски дела од различно национално потекло. Фолклорот е интересно место на запаметена историја, чиешто основно јадро претставува фактот. Сепак, низ призмата на личната емоција и околината во одредено време, тоа станува специфична народна интерпретација. Македонскиот фолклор третира повеќе мотиви, коишто ги рефлектираат историските настани и времето. Во контекст на миграциите по Руско-турската војна, во многу малку фолклорни творби имаат мотив што се однесува за учеството во војната. Голем дел содржат револционерни теми, посветени на настаните и ликовите во кругот на националните херои, па следствено можеме да ги истражуваме востаничките водачи, командантите, соборците и другите учесници во револционерните настани во Македонија по војната и Кресненското востание. Песните и приказните со овие теми создаваат еден специфичен револуционерен фолклор (Ристовски 1973, 39 – 43; Бошначки 2000, 214 – 224).

Миграциите се меѓу најчестите теми во фолклорот, имајќи го предвид нивното масовно учество во секојдневниот живот на луѓето. Друг вид народна интерпретација на реалноста може да се дефинира во доменот на миграцијата поради работа и миграцијата како бегство од опасност. Тие обично ја нагласуваат „судбината на мигрантот“, посветувајќи централна улога на мотивите на одвојување, чекање, страдање и повикување (од оние што чекаат) или жалење и надеж за враќање дома (од оние што заминуваат). Креаторите ни покажуваат како овие активности се сублимирани во

секојдневниот живот, пеејќи за љубов, тага, работа и заработка, за животот и смртта во странство.<sup>12</sup>

Во однос на истражувањето на мотивите што се јавуваат во уметничкото творештво (Каровски 1974, 54 – 78; Миронска-Христовска 2007, 183 – 193), тие не се многу различни од оние во фолклорното творештво. Во тој контекст наведуваме неколку стиха напишани од Марко Цепенков во песната „Речењето на дедо Марко Цепенков“, поврзани со лошите услови и миграцијата за работа: „Македонец жално тажи / гледаеќи страшни маки / извршвани од зли Турци / над своите мили браќа / и над својте мили сестри, / избиени, ограбени, / домаќини запустени, / од пусти страв распадени / од својата татковина, / да се скитат по чужбина, / по чужбина: Бугарија / Бугарија и Србија / и дури во Влашка земја. [...]“ (Ристовски 2013, 145 – 146).

Записите и сведоштвата даваат поглед однатре во личните идеи и погледи. Во нарациите за себе и за другите авторите раскажуваат за разни аспекти од историјата на миграциите, давајќи специфична информација за настани и луѓе, презентирајќи ја преселничката филозофија однатре (Ristovska-Josifovska 2009, 107 – 119). Ова истражување се однесува и за индивидуалните трудови, чиишто содржини можат да служат како индикатори на историските и на културните околности. На пример, во некои книжевни текстови од Ефтим Спространов (учесник во Охридскиот заговор), Миронска-Христовска го испитува егзистенцијално прашање: „Зошто се преселивме тука?“ Последиците што ги искусува оној што се одлучува да замине таа ги дефинира како „одронување и откорнување“ (Миронска-Христовска 2007, 122 – 127). Имајќи ги предвид миграциите по Руско-турската војна, можеме да ги користиме и мемоарите на Зафир Белев, еден од учесниците во т.н. Охридски заговор (Белев 2001; Ристовски 2001; Аврамовска 2002, 129 – 140; Ристовская-Йосифовская 2006, 159 – 164). Неговите мемоари се директно сведоштво за овој заговор и последиците од него. На пример, Белев се сеќава за средбата на заговорниците, главно учесници во балканските ослободителни акции и војни. Тој се сеќава и на „капидан“ Илија Делија (доброволец во Руско-турската војна), којшто најверојатно гледа во неговите медали: „И тога капиданот го отвори козинчето горно што го имаше запетлано, мегер здола имал царвен џамадан. И тога капиданот тешко, тешко си се пулит во нишаните“ (Белев 2001, 38). Белев укажува и на цела низа социо-економски, културни и психолошки аспекти во животот на Македонците и преселничката филозофија од доцниот XIX век, кога напуштањето на татковината било гледано како спас. Авторот ја прераскажал својата лична драма, како и психолошките превирања на затворениците.

---

<sup>12</sup> За народните песни, приказни и во поговорките: Каровски 1974, 22 – 37; 79 – 102.

Навистина е интересен да се забележи начинот на кој луѓето ги доживуваат и ги толкуваат настаните од своето опкружување. На пример, македонскиот културно-национален деец Димитрија Чуповски, во својата автобиографија се сеќава на преселбата на неговото семејство, како резултат на теророт во регионот, кон крајот на XIX век: „Роден сум во 1878 година во Македонија, во Велешкиот округ во селото Папрадишта, во селанско семејство. Татко ми беше сиромав, наскоро по моето раѓање тој загина во борба со Турците, оставајќи ја мајка ми со многу бројно семејство“ (Ристовски 2012, 91). Притоа, тој се сеќава на фамилијарната преселба во Крушево по уништувањето на селото Папрадишта 10 години подоцна („Нашето семејство отиде да живее во гр. Крушево, каде што мене ме дадоа да учам молерски занает.“). Според некои информации од печатот (1888), селото било изгорено од албанскиот разбојник Фејзо од Црнилишта и неговата банда (Ристовски 2012, 92).

Подеднакво важни извори за истражување на меморијата на луѓето се и етнографските записи, напишани од страна на локални автори од разни историски епохи. На пример, Риста Огњановиќ-Лоноски во својата книга за селото Галичник во Македонија, меѓу другото пишува за генеалогииите на семејствата од овој регион, а со тоа и миграцијата е неизбежен тема. Во врска со влијанието на доаѓањето на Албанците, напишал: „По наездата на овие Албанци зулумќари, арамии, староседелците христијани се преселиле осум семејства во соседното село Осој, а останатите се раселиле во околните села. Останал само еден домаќин Трипун, на кого Албанците му ја гарантирале безбедноста. Ова се случило во 1877 година“ (Огњановиќ-Лоноски 2004, 94).

Различноста на материјалите, како историска, новинарска или уметничка литература, претставуваат основа за изучување на историската култура, вклучувајќи ја динамиката на интеракција на претставите од минатото и мислата на одделната епоха (Репина 2004, 40). Субјективноста, меѓу другото, може да ги изрази културно-историските карактеристики на времето. Во врска со истражувањата на историчарите, тие исто така имаат потреба да ги искусат околностите во земјата што е предмет на нивниот интерес. Во таа смисла се интересни описите и опсервациите на Виктор Берар, којшто престојувал во Македонија во доцниот XIX век. Врз основа на личното искуство тој ни оставил податоци за миграцијата на *мухаџирите* во Скопје, според расказани сведоштва за себе од вистински луѓе со кои се среќавал. Меѓу другото, тој пишува: „Околу стариот пазар и околу јаворите и гробиштата на стариот град повеќе маала се населени со *мохаџири* (емигранти<sup>13</sup>). Малиот Турчин, татарски тип, со бакарен тен, кој ни служи како водич и едвај зборува словенски; тој бил роден во Белград, каде што неговиот татко бил консиерж на тврдината. Стариот џандар со

---

<sup>13</sup> Во оригиналниот текст: „*мохаџири*“ (émigrés), (Bérard 1900, 55).

три лузни, кој нè придружува и кој знае грчки, се вели дека е Мореанец: неговата фамилија се преселила од Мореа во Тесалија за време на грчката независност, а тој самиот емигрирал од Тесалија во Македонија во времето на анексијата“ (Bérard 1900, 55).

Патеписите се значаен извор за историчарот, како многу интимно искуство на нивните автори, нивен единствен израз на чувства и погледи. Од периодот на Руско-турската војна наоѓаме такви описи во пишувањата на разните кореспонденти на печатот и патници. На пример, францускиот кореспондент Леон Ижене се сеќава што доживеал во 1878 година на своето патување низ Македонија. Меѓу другото, тој ги опишува бегалците што талкале низ Македонија: „Во приквечерината дојде клетиот болен бегалец, кој го видовме сношти во Паланка, тресејќи се од температура, па чучна близу до огништето. Тој не беше нашол место во жандармериската станица и од еден часот талкал, полумртов од студот, за да најде преноќевалште. Но уште и не беше побарал ништо, кога свирепиот Јенки брутално го избрка, викајќи му: јок (не), еден од ретките турски зборови што го беше научил да ги изговара неправилно. Ова возлено лице реагираше како да беше дома, заборавајќи дека би можеле да го отпуштат на ист начин. Го ангажирав Пиетро, неговиот преведувач, да го замоли чорбацијата да му даде едно друго засолниште на несреќниот мохаџир, што беше и сторено“ (Матковски 2001, 325 – 326).

По патот понатаму, во Куманово, тој сведочи за толпата на бегалци во сите насоки: „Многу млади Арнаути и жени бегалци, патувајќи во спротивни правци, веќе се задржаа овде повеќе дена заради желби кои тешко се задоволуваат, без големо претерување. Овие две струи од спротивна насока изгледа како да се сретнале тука. Бездруго, меѓу овие патници, дојдени од многу далечни места, имаше мали крадци. Еден млад турски сирак, полузамрзнат и недоволно облечен, долго ме гледаше, без да се осмели да ми упати збор. Тој остануваше по цели часови пред мојата врата и жално ме следеше секој пат кога излегував. Изгледаше како да моли за моја поддршка“ (Матковски 2001, 330 – 331).

Леон Ижене сведочи и за ситуацијата во Скопје и трговските прилики поврзани со имиграцијата на мухаџирите: „Во ова време се продаваа многу работи, по ниска цена. Черкезите и мохаџирите, наоѓајќи се во немоќност да го исхранат добитокот, немајќи ни време, ни потребна сила да го заколат и да го продадат, се ослободуваа од него за каква било цена или речиси без пари“ (Матковски 2001, 348).

Со оглед на тоа што записите на сеќавањата не можат да се ограничат со национални или религиозни рамки, а спротивното гледиште е скапоцено за историчарот како внатрешен поглед во емотивните искуства на реалноста што ја истражува, токму поради дискрапанцата кога се гледа од различни агли, ние прикажуваме примери на сеќавања од различни и спротивни „случаи за проучување“ (“study cases”): имигранти во Македонија и македонски емигранти надвор. Така, турскиот пешадиски капетан

Шемсудин Селаникли (родум во Солун), во врска со Руско-турската војна и миграцијата на муслиманските бегалци, го објаснува своето лично разбирање, видено од османлиска страна, во книгата „Македонија – историја на револуционерниот период“ (1908): „Се потпиша Санстефанскиот договор, кој ќе го понижи нашиот чесен народ. Исламското население беше принудено на преселба во крајно бедни услови. Сместувањето на муслиманските бегалци, кои се слеваа во Истанбул и Румелија, не можеше да се реши и на сите страни се наидуваше на спротивставување. По реакцијата на Англија и организирањето на Берлинскиот конгрес се потпиша договор“ (Селаникли 2011, 139).

Моментот на напуштањето на домот и започнувањето на релокацијата е важен и се памети. На пример, низ приказните на потомците на мухацирите што се доселиле во Македонија го наоѓаме сеќавањето на Челебија Арнаутовиќ (Дудина), родена во Никшиќ (1869) и умрена во селото Хасанбегово (1935)<sup>14</sup>. Нејзините сеќавања биле пренесени во Мемоарите на Џемаил А. Мехмедовиќ, чијшто прадедо Селим и прадедо Мехмед се доселиле во Хасанбегово во 80-тите години на XIX век. Според овие сеќавања околу одлуката на жителите на мигрираат: „бил направен договор сите заедно да тргнат по завршувањето на молитвата (иќиндија), а дотогаш сите да се подготват за заминување... На пат ги зеле и децата, а тие што не можеле да одат, ги качувале на магариња, коњи и на маски, кој имал, а кој немал, децата ги носеле татковците, мајките и пораснатата челада... се носело и храна за пат, па тогаш, ако било можно да се понесе, нешто од алиштата за покривка или некое говедо да повлече зад себе. Кога се тргнувало на пат, по обичај, секое семејство понесувало по малку земја со себе и сите по ред го бакнувале куќниот праг со надеж дека еден ден Аллах ќе се смилува и ќе ги врати во нивните огништа“ (Шкријељ 2006, 141 – 142).

Миграциите се одразени и во сеќавањата на потомците на емигрираните Македонци. Во нивната меморија може да се најде индиректна традиција на неколку генерации наназад, иако повеќето од информациите недостигаат, како и деталите за иницијалната миграција. На пример, предисторијата на емиграцијата од Македонија кон областа Тузлук во Бугарија може да се следи од крајот на XIX век, односно од настаните кон крајот на Руско-турската војна, ослободувањето на Пијанец и Кресненското востание. Забележано е дека 7,000 македонски мигранти, коишто пристигнале во областите на Кустендил и Дупница за време на зимата 1879/80 година, биле диспергирани во различни правци неколку месеца подоцна. Дел од нив се преселил во некои села во Тузлук (Любенова 2005, 92), на местата на муслиманското население што се отселило по создавањето на бугарската држава. Што се однесува за патот на преселниците, нивните потомци

---

<sup>14</sup> Подоцна станува населба во Скопје наречена Синѓелиќ, а денеска Методија Андонов-Ченто.

кажуваат многу приказни. Така, Марија Богданова од Долна Златица вели: „Во тоа време преселувањето од Македонија е сврзано со многу тешкотии [...] Тие тргаат на многу тешко патување – со мали деца, многучлени семејства; по патот среќаваат делови од поразената турска војска, треба да сопираат, да се кријат. Движењето траело со години. По расказот на прабаба Елена за време на една таква средба со турската војска, тие толку се исплашиле што побегнале да се кријат во блиската шума и си го изгубила најмалото дете. Имале неколку деца. Откако поминала опасноста, мајката се вратила и го нашла бебето живо. Преселниците се движеле организирано – со свои водачи, според утврден ред и правила [...]“ (Атанасова и др. 2005, 187 – 188).

Сведоштвото што е базирано на меморија би можело да се третира како историски извор, а особено кога е поврзано со трауматичен настан и носи информација за историски настани што биле лично искусени. Илустративен е примерот со приказната на Ѓ. Д. Андонов, којшто, сеќавајќи се на своето детство, раскажува за 103-годишната баба од селото Пиринец (во регионот Тузлук во Бугарија). Според него, таа знаела одеднаш да почне да вика: „Леле, бегајте, деца, Турците идат, ќе нè колат“ (што може да упатува на можноста таа да се сеќавала на трауматично искуство од родниот крај) (Ристовска-Јосифовска 2011, 34).

Барајќи одговори низ сеќавањата што се однесуваат за миграциите, времето и причините за емиграција, начинот како се случила имиграцијата, како и врз основа на сите презентации и интерпретации на историските настани, можеме да повлечеме некои базични заклучоци и така да ги разбереме искуствата и различните дискурси. Присилната миграција е трауматичен чин, без оглед на субјектите што се инволвирани и насоките на преселбата. На секоја од страните наоѓаме елементи на сила, страв, чувство на жал за дома, борба за опстанок или неподнослив товар од имиграцијата на туѓинци, незадоволство и отпор против дојденците, борејќи се за опстанок. Изучувањето на животот на мигрантот започнува со бегството од татковината, миграцијата во земјата приемник, а потоа низ фазите на функционирањето во новата средина, заработката за живот и учеството во социјалниот и културниот живот.

Миграциите како движење на населението претставуваат посебен цивилизациски феномен и се одвиваат низ сите историски епохи. Во својата суштина тие се есенција на етничкиот развој, етнокултурното структурирање и општествено-политичкото организирање на цивилизациите. Миграциите претставуваат прилично сложена целина, составена од низа одделни, но поврзани активности на еден меѓусебно зависен процес на отселување и вселување, со целата комплексност на дејствата: од појдовните мотиви и причини, преку одлуката за преселба и движењето, па до вселувањето и адаптациониот процес или повторното селење/враќање. Истовремено, истиот редослед на процесот отселување – вселување се случува и

на напуштените локации. Сето тоа влијае на културата, идентитетот, нацијата, како и сите аспекти на животот на една личност. Ако се погледне во македонскиот етнокултурен процес, миграцијата е составен дел на историските слоеви, детерминирајќи ги и етничките процеси и како фактор во историскиот развој оставила белег на историските епохи.

## Литература

- Аврамовска 2002: **Аврамовска, Наташа**. Записи за секидневниот дипломат (Зафир Г. Белев, 1845, Охрид –1907, с. Костец), *Книжевен контекст. Споредбени проучувања*, Скопје, 2002, 129 – 140.
- Анастасовски 2012: **Анастасовски, Ник**. Борбата за македонскиот идентитет 1870 – 1912. Скопје, 2012.
- Андонов-Полјански 1981: **Андонов-Полјански, Христо**. Учеството на Мирослав Хубмаер во Кресненското востание. Одбрани дела, 2. Скопје, 1981.
- Атанасова и др. 2005: **Атанасова, Кина. Димитрова, Марија. Ташева, Виолета и др.** (съст.). Памет за Тузлука. Историја и култура. Велико Търново, 2005.
- Белев 2001: **Белев, Зафир**. Мемоарски записи за Охридскиот заговор (расказ на македонски јазик). Подготвиле: Блаже Ристовски и Никола Целакоски. Охрид, 2001.
- Bérard 1900: **Bérard, Victor**. La Macédoine [Macedonia]. Paris, 1900.
- Бошначки 2002: **Бошначки, Иван**. Војводата Дедо Иљо Малешевски низ народните песни од Малешевијата и од Пијанец. – In: Војводата Иљо Марков-Малешевски и неговото време. Меѓународна конференција 6 – 7 Мај 2000 во Берово. Берово, 2002.
- Вражиновски 2001: **Вражиновски, Танас**. Македонското иселеништво – состојби и перспективи во неговото проучување. – In: Прв меѓународен научен собир „Иселеништвото од Македонија од појавата до денес“ (Крушево 3 – 5 август 2000). Скопје, 2001, 5 – 19.
- Гоцев 1988: **Гоцев, Славе**. Национално-револуционни борби в Малешево и Пијанец 1860 – 1912. Софија, 1988.
- Димевски, Поповски, Шкариќ, Апостолски 1985: **Димевски, Славко; Поповски, Владо; Шкариќ, Светомир; Апостолски, Михаило**. Македонската лига и Уставот за државно уредување на Македонија од 1880. Скопје, 1985.
- Ѓоргиев 2011: **Ѓоргиев, Драги**. Мухацир Махала у Скопљу крајем XIX века. – In: Бојана Миљковиќ-Катић (ред.), Просторно планирање у Југоисточној Европи (до Другог светског рата), Београд, 2011, 493 – 506.
- Каровски 1974: **Каровски, Лазо**. Печалбарството во македонската литература, Скопје, 1974.
- Матковски 1985: **Матковски, Александар**. Македонскиот полк во Украина. Скопје, 1985.
- Матковски 2001: Македонија во делата на странските патописци 1875 – 1878. Матковски, Александар (подгот.). „Ѓурѓа“, Скопје, 2001.
- Миновски 1973: **Миновски, Михајло**. Борбата на месните македонски водачи за зачувување на самостојноста во раководењето со Кресненското востание. – *Гласник*, 1, XVII, Скопје, 1973, 87 – 110.

- Миронска-Христовска 2007: **Миронска-Христовска, Валентина**. Македонската преродба. Скопје, 2007.
- Огњановиќ-Лоноски 2004: **Огњановиќ-Лоноски, Риста**. Галичник и Мијаците. Скопје, 2004.
- Поплазаров 1978: **Поплазаров, Ристо**. Ослободителните вооружени борби на македонскиот народ во периодот 1850 – 1878. Скопје, 1978.
- Правилата 1980: Правилата – Уставот на Македонскиот вистанички комитет во Кресненското востание. Скопје, 1980.
- Репина 2004: **Репина, Лорина Петровна**. Историческая память и современная историография. – *Новая и новейшая история*, 5, 2004.
- Ристовска-Јосифовска 2011: **Ристовска-Јосифовска, Билјана**. Миграциите низ документација и традиција (врз примери од Русе, Варна и областа Тузлук во Бугарија). – In: Билјана Ристовска-Јосифовска (ред.), Миграции на Балканот. Билатерални истражувања. Скопје, 2011.
- Ристовска-Јосифовска 2006: **Ристовска-Јосифовска, Биљана**. Автобиографическите тексты литературных деятелей г. Охрида Григора Прличева и Зафира Белева (в культурологическом контексте). – In: Мировая литература в культурном контексте. Пермь, 2006, 159 – 164.
- Ristovska-Josifovska 2009: **Biljana Ristovska-Josifovska**, The Migrations as Reflected in Narratives Written by Migrants (Self-Identification and Presentation for Posterity). – *Ethnologia Balkanica*, 13/2009, 107-119.
- Ристовски 1973: **Ристовски, Блаже**. Ѓорѓија М. Пулевски и неговите книшки „Самовила Македонска“ и „Македонска Песнарка“. Библиотека на списанието „Македонски фолклор“, 1, Скопје, 1973.
- Ристовски 1999: **Ристовски, Блаже**. Историја на македонската нација. Скопје, 1999.
- Ристовски 2001: **Ристовски, Блаже**. Мемоарските записи за Охридскиот заговор на македонски јазик од Зафир Белев. Посебен отпечаток. Скопје, 2001.
- Ристовски 2012: **Ристовски, Блаже**. Димитрија Чуповски (1878 – 1940) и Македонското научно-литературно другарство во Петроград. Скопје, 2012.
- Ристовски 2013: **Ристовски, Блаже**. Македонски литературни пројави од Лозарството до Другарството. Предговор, избор, редакција и коментари акад. Блаже Ристовски. Скопје, 2013.
- Селаникли 2011: **Селаникли, Шемсудин**. Македонија – историја на револуционерниот период, Предговор, превод и коментари д-р Драги Ѓоргиев. Скопје, 2011.
- Симеонов 1929: **Симеонов, С**. Русе в миналото и днесъ. Исторически, географски и статистически бележки с план на града. Русе, 1929.
- Спирковска 1971: **Спирковска, Лепосава**. За некои мијачки печалбарски обичаи, посебно од Галичник. – In: Харалампие Поленаковиќ и др. (Ред.). Бигорски научни и културни средби, I, Гостивар, 1971, 259 – 263.
- Стаматоски, Митков 2000: **Стаматоски, Трајко**. **Митков, Маринко**. Јазикот на имињата. Скопје, 2000.
- Стоичовски 2002: **Стоичовски, Благој**. Двомесечната слобода на Пијанечката Република. – In: Војводата Иљо Марков-Малешевски и неговото време. Меѓународна конференција 6 – 7 Мај 2000 во Берово. Берово, 2002, 36 – 47.

- Терзиоски 2002: **Терзиоски, Растислав.** Руски извори за состојбите во Македонија и за делувањето на Илија Малешевски (1875 – 1879). – In: Војводата Иљо Марков-Малешевски и неговото време Меѓународна конференција 6 – 7 Мај 2000 во Берово. Берово, 2002, 142 – 143.
- Трајановски 2002: **Трајановски, Александар.** Нови сознанија за животот и дејноста на војводата Иљо Марков-Малешевски 1805–1898. – In: Војводата Иљо Марков-Малешевски и неговото време. Меѓународна конференција 6 – 7 мај 2000 во Берово. Берово, 2002.
- Trifunoski 1988: **Trifunoski, Jovan.** Albansko stanovništvo u Makedoniji. Beograd, 1988.
- Узер 2013: **Узер, Тахсин.** Тахсин Беј ја објаснува Македонија (историја на комитството во Македонија и последната османлиска управа). Превод од турски јазик Зоран Спасовски. Македоника, Скопје, 2013.
- Француски документи 1969: Француски документи за историјата на македонскиот народ, VI, I (1878–1879). Андрија Лаиновиќ, Иван Катарџиев, Љубомир Герасимов (ред.). Скопје, 1969.
- Ќулавкова 2008: **Ќулавкова, Ката.** Дискурсот на меморијата и неговото толкување. Кодот на меморијата. – In: Ката Ќулавкова (ред.), Интерпретации. Европски проект за поетика и херменевтика. Меморија и интерпретација. Скопје, 2008.
- Шипан 1978: **Шипан, Борис.** Македонските градови во XIX век и нивната урбана перспектива. Скопје, 1978.
- Шкријељ 2006: **Шкријељ, Рецеп.** Мухацирската криза и населувањето на Бошњациите во Македонија 1875 – 1901. Скопје, 2006.

# НИ(И) ВАМУ НИ(И) ТАМУ: ВИДЛИВИОТ ИСЛАМ ВО ИДЕНТИТЕТСКИТЕ КОНСТРУКЦИИ НА БАЛКАНСКИТЕ МУСЛИМАНИ ОД ЈУЖНОСЛОВЕНСКО ПОТЕКЛО

Мирјана П. Мирчевска

**Апстракт.** Рефератот се занимава со прашањето на идентитетските конструкции во однос на исламската религија. Текстот вклучува анализи што се направени врз основа на примерот на јужнословенската повеќеетничка, повеќенационална муслиманска популација: Македонци, Босанци/Бошњаци, Црногорци, Санџаклии, Горанци, кои живеат на територија на некогашната СФР Југославија. Тежиштето на рефератот е ставено врз можните, објективно присутни, видливи инаквости во секоја од овие заедници засебно, кои произлегуваат од различните историски контексти, религиозни, општествени, политички, економски, културни случувања на просторот на Балканот. Промените што се случуваа(т) на балканскиот простор во однос на наведените констелации во последните неколку децении, нивната различна рефлексивност врз исламуваното словенско население и нивниот различен третман и статус, исто така се предмет на опсервација и анализа. Аспектот на истражувањата е од доменот на етнологијата и антропологијата, со истражувачки методи и теоретско-методолошки начини на презентирање на добиените резултати карактеристични за овие науки.

**Клучни зборови:** етнички идентитет, ислам, јужни Словени, Македонци, Босанци/Бошњаци, Горанци, Црногорци, Санџаклии

**Abstract.** The paper deals with the question of identity constructions in relation to the Islamic religion. It includes analyzes based on the example of South Slav multiethnic, multinational Muslim population Macedonians, Bosnians/Bosnaks, Montenegrins, Sandzhaks, Gorans, who lived on the territory of the former Yugoslavia. The focus of the paper is placed on the possible, objectively present, visible differences in each of these communities respectively, arising from different historical contexts, religious, social, political, economic and cultural developments in the Balkans. The changes that happened and are still happening in the Balkans with regard to these constellations in the last few decades and their different impact on the Islamized Slav population and their different treatment and status, are also subject of observation and analysis. The aspect of the research is in the domain of ethnology and anthropology, research methods that are used and theoretical and methodological ways of presenting the results are typical for these sciences.

**Keywords:** ethnic identity, Islam, South Slavs, Macedonians, Bosnians/Bosnaks, Gorans, Montenegrins, Sandzhaks.

Културната антропологија како посебна наука во рамките на својата област на проучување се занимава и со проучување на религиите, поврзувајќи се најпрво со етнолошките проучувања на материјалните, духовните и социјалните аспекти на живеењето во традициските или современите култури. Но, антропологијата не се знимава само со едноставно собирање и интерпретирање на фактите, туку, пред сè, со анализирање на тие факти, претставувајќи ги во контекст на формите и структурите на културите. Антропологијата на религијата, како дел од социјалната и културната антропологија, првата прифатена од англиската школа за проучување на човекот како општествено битие, а втората од американската школа, првично како интересна афера ги одбира т.н. егзотични и помалку познати религии. Подоцна, особено во последните педесетина години, го проширува полето на интерес занимавајќи се со проучување на религиите поцелисходно, темелно и во определен контекст. Првичниот фокус на проучување на религиите бил насочен кон двете големи религии – хебрејската и христијанската за подоцна да се прошири и на исламската. Напоредно со класичните религиски учења, било потребно да се вклучат проучувањата на дотогашната обредна практика, која се состоела од мноштво верувања што имале претхристијански карактер и кои дотогаш (а неретко и денес) се третираше како пагански. Многу од елементите на т.н. паганска религија (која, бидејќи временски не е прецизно дефинирана, можеби е подобро да се нарекува – претхристијанска), најпрво христијанското учење, а потоа и поновите религии, ги вклучуваат во своето учење. Се разбира, црквата има сопствено објаснување за нив, неповрзано со наследство од претхристијанскиот период. Подоцна, со индустриската револуција, развојот на научната мисла и практика, а особено со појавата на секуларизмот како идеја, започнува севкупната критика на религиските постулати, особено на христијанските, како застарени, невестинити, научно недокажани, мистични и погрешни. Така, антропологија на религијата добива проширено поле за работа и други задачи: да ги објаснува и да ги систематизира формите на религиските практики, толкувајќи ги значењата на поодделните обреди (ритуали) што имаат централна улога во религиското живеење. Обредите (кои се дел од обичаите) имаат улога да ја чуваат заедницата, јавно манифестирајќи ја солидарноста на членовите на заедницата, на тој начин потврдувајќи го нејзиното заедништво. Во антрополошката наука ова е дефинирано како интегративна функција на религијата, дефинирана од страна на Емил Диркем, кој религијата ја разбира во контекст на нејзината важност не за поединецот, туку како институција на постојниот општествен систем.

Религискиот идентитет, како и кој било друг идентитет, од една страна, содржи елементи на припадност кон нешто, истоветност со нешто, контекст кој на индивидуата ѝ овозможува одредена перспектива низ која ќе гледа на светот, конкретни животни начела, но, од друга страна, му покажува на поединецот и различност или неприпаѓање кон нешто друго. Тој,

исто како и другите идентитети, гради слоевитост, менливост и постојано е во одредено проникнување со другите идентитети<sup>1</sup>. Религискиот идентитет се формира во сферата на комуникацијата и социјализацијата, опстојувајќи преку лојалноста кон таа заедница, развивајќи се низ учеството во колективните обредни случувања. Тој е зависен од степенот на интеграција на поединецот во религиската заедница, од општиот степен на прифаќање или неприфаќање на религијата во општеството. Сепак, модерната антропологија на религијата смета дека културата е основната рамка каде што религијата добива своја автентична форма, независно од тоа колку нејзината доктрина и воспоставената религиска организација се силни и добро дефинирани. Ова значи дека универзалните религии не се секаде (и во временска и во просторна смисла) еднакви, така што многу е пореално да се зборува за конкретна муслиманска или христијанска заедница (или поединец) отколку генерално за христијанството или за исламот. Најпосле, не можат да се занемарат и влијанијата врз религиите што ги имаат светските случувања, од видот на глобализацијата, или влијанијата на развојот на технолошката цивилизација. Се поставува прашање: Што да прави со нив антропологијата? Дали да ги отфрли како неавтентични, како лажни, како ненаши, или да ги прифати?

Современиот свет, без сомневање, целосно е одбележен со важноста на прашањето за идентитетот, што сè повеќе се изразува и во правците на современите општествени и научни истражувања. Денес речиси и да не постои држава во која сите нејзини жители имаат целосно заеднички идентитет. Всушност, единствениот заеднички идентитет им е државјанството, а и тоа може да биде двојно. Што се однесува до религискиот идентитет, тој за државата би требало да е приватна работа на поединецот. Но, дали е тоа така во современите држави?

Второ прашање што си го поставува антропологијата на религијата е каква е релацијата религија – идентитет (културен, верски, етнички, дво-слоен, повеќеслоен...). Балканското, но и поширокото европско општество, денес минува низ разновидни кризи, погодувајќи ги различните аспекти на човековото опстојување, истовремено рефлектирајќи се врз многу сегменти – политички, идеолошки, општествени, економски, културни.

Се поставува прашањето: Што се случува со религискиот идентитет во постсоцијалистичките земји, каква што е и нашата?

За време на социјалистичкиот период религиските чувства на поединецот не беа забранувани, но во секој случај беа маргинализирани, јавно за нив не се зборуваше масовно. Немаше ништо за календарските празници ниту во јавните медиуми, ТВ и печатот, во училиштата не се зборуваше за

---

<sup>1</sup> Повеќе за ова види кај: **Светиева А.** Миграции – прашања за идентитетот. – *Етнолог*, бр. 9, Скопје, 2000.

празнувањата, а многумина не знаеја за деновите кога има некој религиски празник<sup>2</sup>. Одредени симболи, кои во останатиот дел на Европа се врзуваа со религиозни случувања, во СФРЈ се врзуваа за граѓанските празници. Таков беше случајот со божиќното дрво, кое се трансформира во новогодишна елка, блиска секому без разлика на религиската припадност. Ја китеа и христијани, и муслимани, и атеисти и сите други. Но, по осамостојувањето на републиките во држави, од каде што произлегоа и христијански католички, христијански православни и муслимански држави (Босна и Херцеговина, Косово), одеднаш религискиот идентитет од категоријата „невидлив“ помина во категоријата „видлив“.

Можеби највидлива и јавно најманифестирана во целокупното кризно живеење на балканските постсоцијалистички земји е кризата на идентитетот на различните заедници. Познато е како функционираа социјалистичките држави каде што на власт беше комунистичката партија претставена преку комунистичката идеологија со забележителна поларизацијата на симболичките дискурси. Но, ако го имаме предвид југословенското социјалистичко/комунистичко општество, а со него се занимаваме во случајов, тогаш на релација држава – религија (црква) не може сосема да се повлече некакво равенство во вид на еднакви застапености. Имено, во СФР Југославија на државно-политичко институционално ниво владееја еднакви правила на однесување (прифаќање/неприфаќање), но на религиозно ниво постоеја разлики, кои произлегуваа од конфесионалната припадност на „народите и народностите“ што живееја во државата. Така, генерално, од јужнословенското население Словенците и Хрватите беа христијани католици, Македонците, Србите и Црногорците во мнозинство ортодоксни христијани – православни, а Муслиманите – припадници на исламот. Освен тоа, постојат (и тогаш и денес) Македонци, Срби и Црногорци со исламска религија. Во југословенското секуларно општество црквата и сите други религиски вербални и невербални (сакрални) белези беа видливо одвоени од државата. Се разбира дека имаше помали или поголеми отстапувања од ова правило, но не беше многу зборувано за тоа, и многумина кои беа припадници на друга религија – не знаеја за постоењето на тие отстапки. На пример, католиците имаа можност 1 – 2 ноември да го прославуваат како Ден на мртвите на ниво на републички празник во Словенија и во Хрватска, но православните Задушница не ја имаа издигнато на тоа ниво, иако во народната традиција на Македонците, Србите и на Црногорците таа постоеше и се практикуваше. Од друга страна, на национално ниво православната црква е поврзана со етносот, па така и нејзината улога, ос-

---

<sup>2</sup> Мирчевска М. П. Между вјрата традицијата и забавлението (антрополошки поглед). – *Academica Balkanica*, 3 („Заврџане“ на религиозноста). Етнографски институт с музеј, Софија, 2007, с. 59.

вен верска, е и идентитетска, односно Македонската православна црква е поврзана со македонскиот народ, Српската православна црква – со српскиот народ. Така, црквата е некој вид национална институција, многу важен сегмент за поврзување на припадниците на националниот идентитет. Во текот на историските периоди токму црквата се покажала како чувар на националните христијански традиции, особено во периодот на Отоманската Империја. Таа поврзаност е особено присутна денес, кога е јавно видлива поврзаноста на државните власти со црквата, од една страна, или поврзаноста со исламот на претставниците на власта со исламска религија. Така, во сите денешни држави кои произлегоа од некогашната СФР Југославија дојде до своевиден премин на религискиот идентитет од латентен, скриен, невидлив во манифестен, јавен и видлив. Самодефинирањето и самоидентификацијата според религиската припадност стана нешто што само по себе треба да се прикаже јавно. И тоа од највисоко ниво.

Многумина теоретичарите кои се занимаваат со прашањето на религискиот идентитет, сметаат дека религискиот идентитет, како и другите идентитети, само приближно е одреден и дека не постои идентитет одреден еднаш засекогаш. Ваквиот заклучок се потврдува и во денешната практика, чии сведоци сме ние и нашите современици. Во последниве педесетина години пред наши очи се менуваа постојните и познати културни, религиски, верски идентитети, кои резултираат со создавање нови или доведуваат до приклучување на еден кон друг групен, етнички или културен идентитет. Така, бидејќи самиот идентитет е резултат на некои процеси на идентификација на внатрешните релации, тој може да се менува во согласност со промените на тие релации и односи. Личниот и групниот идентитет се конструира во процесот на персонална и групна интеракција и е под влијание на општествените и на културните промени од кои поединецот или групата изведува систем на идентификација на чија основа се пронаоѓаат во својата околина. Една генерација формативно ѝ влијае на друга по пат на групна идентификација. Свеста на поединецот за припадност не се создава само и исклучиво благодарение на изолираноста, туку, пред сè, со меѓусебно спротивставување на разликите што луѓето ги истакнуваат за да ги утврдат, пред сè – етничките граници.

Доколку го анализираме во историски контекст религискиот идентитет, со исклучок на социјалистичкиот период од половина век, може да се забележи дека станува збор за идентификација која била речиси на прво место во животот на балканските заедници. Започнувајќи од релативно блиското средновековие, односно византиската култура, преку отоманскиот период и исламската култура, сè до појавата на нациите во современиот дваесетти век, па до денес, преку религијата се формирале базичните однесувања на поединците кон себеси, кон сопствената заедница и кон другите заедници, различни од себе. Во овој контекст постојат и најголемите разлики меѓу индивидуалното чувство и проучувањата на етничкиот идентитет

на институционално ниво. Одредени автори, како што е Симон Енлое, ја сметаат религијата за еден од корените на етничката диференцијација<sup>3</sup>. На територијата на Република Македонија ова прашање е многу добро познато со Македонците со исламска религија<sup>4</sup>.

Исламизацијата како процес што го спроведувала Отоманската Империја во периодот кога војнички и институционално била слаба, не била поврзана само со Македонците туку и со сите други балкански заедници (Албанци, Власи, Срби, Бугари, Црногорци и помал дел Хрвати од Босна). Исламското учење не правело разлика меѓу професионалната и етничката припадност на поединецот или групата. Таканречениот милет-систем функционираше, а исламот бил идентификуван помалку како теолошка идеологија, а повеќе со турската власт и држава. Токму поради тоа за Македонците, исто како и за другите балкански словенски и несловенски народи, долго време преовладувало мислењето дека „да се биде муслиман значи да се биде Турчин“<sup>5</sup>. И исламизираните Македонци настојувале да добијат нов етнички идентитет – најпрво Турчин<sup>6</sup>, подоцна и Албанец. Се разбира дека оваа појава не е присутна кај сите Македонци со исламска вероисповест<sup>7</sup>. Постојат етнички предели (Река) каде што целосно е јасна независноста на етничкиот од религијскиот идентитет, односно тоа дека да се биде Македонец не значи да се биде само христијанин, туку напротив, македонскиот етнички идентитет не е зависен од нивната исламската религијска припадност<sup>8</sup>.

Во етнолошката и антрополошката наука идентитетот дефиниран според верската припадност не е непознат и се нарекува верски идентитет. Дефинирањето на поимот култура секако би можело да помогне во дефинирањето на поимот културен идентитет, кој од своја страна, пак, би можело

---

<sup>3</sup> **Enloe Simon.** Religion and Ethnicity. Perspectives in ethnicity. Hague – Paris, 1978, s. 347.

<sup>4</sup> **Мирчевска М. П.** Улогата на религијата во јавниот дискурс при конструирање на етничкиот идентитет: современи македонски случувања. МАНУ, Скопје, 2016.

<sup>5</sup> **Лиманоски Н.** Исламизацијата и етничките промени во Македонија. Македонска книга, Скопје, 1993, стр. 39 – 40, 361. За процесот на исламизација на Балканот и во Македонија објавена е обемна литература, дадена во книгата.

<sup>6</sup> Повеќе за ова види кај: **Korm Zorz.** Multikonfesionalne zajednice. Sarajevo, 1977, str. 272 – 275.

<sup>7</sup> **Мирчевска П. М.** Современные конструкции идентичности на примере македонцев-мусульман. – В: Славяне-мусульмане на Балканата: јазик, култура, идентичност. Институт славяноведения РАН, Москва, 2014, с. 127.

<sup>8</sup> **Лимановски Н.** Проблеми со етничкиот идентитет на исламизираните Македонци. – *Етнолог*, 1, Скопје, 1992, стр. 45 – 57; **Мирчевска М.** Сумарен осврт на етничкиот идентитет врз основа на неколку теории. – В: Музеи на Македонија. Зборник Етнологија, 3. Скопје, 2005, стр. 67 – 68.

попрецизно да го определи поимот културна заедница, која на крајот би помогнала во објаснувањето/дефинирањето/поимањето на Торбешите како специфична/засебна културна заедница. Самата култура, која е менлива, истовремено ја чинат утврдени обрасци на однесување дефинирани како структура или модел. Културата ја одредуваат јазикот, симболите, вредностите, верувањата, нормите, обичаите и правилата на однесување, материјалната култура. Неоспорно е дека културниот идентитет е еден од идентитетите што не одредува, и во голема мера го условува нашиот начин на живот, иако за него во таа смисла понекогаш помалку се зборува отколку за половиот, семејниот, националниот или професионалниот идентитет<sup>9</sup>. Но, не е единствен ниту културниот идентитет: постојат бројни варијанти на културен идентитет, а како најприсутен во науката е поткултурниот идентитет. Денес тежиштето на истражувачите е ставено врз зачувувањето на идентитетот на локалната култура во услови на постојано влијание на соседните подалечни или поблиски култури. Во традиционалното општество, на кое ѝ припаѓа и културната заедница на македонското муслиманско семејство, во кое средиштето на целокупниот живот бил сродничкиот систем, сè се споредувало и се вреднувало во однос на групата, а не на поединецот. Ако во оваа смисла го разбереме идентитетот во контекст на локалната култура, тогаш би можеле да разговараме за конкретна локална култура со сопствен идентитет. Иако поткултурните идентитети денес најчесто се врзани за урбани средини, сепак, можеме да кажеме дека заворените традиционални селски заедници истовремено претставуваат и поткултурни заедници со сопствен начин на живот, сопствени правила кои се почитуваат и сопствени симболи. Исламизацијата на населението што живеело во западните области на Македонија бил процес кој траел неколку векови и чија рефлексija се чувствува во многу сегменти од народното живеење. Свкупни промени постепено се случувале не само во промената на конфесионалната припадност, иако таа во првите децении по исламизацијата била повеќе декларативна отколку суштинска, туку и во семејното живеење, облеката, храната, како и во одделни сегменти од обредната практика, иако тука промените навлегувале многу побавно. Облеката, која пред доаѓањето на Османлиите била со типично балканско-словенски одлики, по примањето на муслиманската религија постепено почнала да се менува. Се разбира дека прифаќањето на новите облековни елементи оделе како втора или трета фаза од јавното манифестирање на веќе прифатената исламска религија. Бидејќи исламот од македонското население бил прифаќан со различен интензитет, и прифаќањето на облеката карактеристична за исламско-ориенталната култура, во разни етнографски предели одел со различна применетост.

---

<sup>9</sup> **Micunovic N.** Kulturni identitet na prostoru bivse Jugoslavije. – *Filozofija i drustvo*, XII, Beograd, 1997, str. 147.

Верските идентитети се резултат на заедничката комуникација и социјализација и се засновани врз основа на усогласување на културите и културните елементи – систем на вредности, митови, симболи и традиции, кодифицирани преку обредите и обичаите<sup>10</sup>. Тоа може да се согледа и меѓу другите муслимани од јужнословенско потекло на Балканот: Босанците/Бошњациите во Босна и Херцеговина, Горанците на Косово. Истовремено, токму овие примери покажуваат во колкава мера „религијата претставува тешко решливо прашање при повлекувањето на етничките граници, особено во случајот со муслиманите на Балканот»<sup>11</sup>. Низ историските периоди не се непознати случаите кога религиите и религиските организации имале пресудна улога во општествените промени. Постојат автори кои и самото формирање на СФР Југославија врз принципот на создавање на конститутивни национални заедници (републики) со сопствена политичка организација за да ги штитат сопствените интереси и културниот идентитет го сметаат за смислена стратегија<sup>12</sup>. Создавањето на две покраини во Србија (од кои едната со муслимански карактер), различностите меѓу Босанците и Херцеговците во една држава, или меѓу Хрватите и Далматинците исто така во една држава, добивањето за првпат сопствена република (држава) на Македонците), се прашања што и денес се предмет на различни теоретизирања. Во една држава опстојуваа шест конститутивни народи, многу народности и три основни религии, кои, иако не беа протезирани, сепак постоеја.

Гледано од историска перспектива, религискиот идентитет доживува најсилна јавна манифестација, поддршка и дејствување во време на општествените кризи. Тогаш неретко се прифаќа како супститут за други видови идентитет, кои се ослабени. Јавното манифестирање на религискиот идентитет се реализира преку симболи, преку кои им се праќа обединувачка порака на членовите на истата заедница, но праќа и разединувачка порака на членовите на другите заедници, кои не ја препознаваат како своја конкретната симболика. Во ваквите случаи многу често доаѓа до злоупотреба на религиските симболи, особено во средини каде што религијата се користи како елемент на политизација. Припадноста кон одреден религиски идентитет јавно се манифестира преку конкретни видливи знаци, облека, покривала за глава, капи, носење долга брада, одреден начин на поздравување – вербален или невербален, личното име поврзано со религијата, учество во религиските празнувања на семејно или колективно ниво, начини на иницијација (во исламската религија – сунет), начини на

---

<sup>10</sup> **Smit D. A.** Nacionalni identitet. Beograd, 1998, str. 19; **Брунбауер У.** Динамика на етничноста: идентитетот на Помаците. – *ЕтноАнтропозум*, бр. 2, Скопје, str. 80 – 114.

<sup>11</sup> **Тодорова М.** Замислувајќи го Балканот. Магор, Скопје, 2001, str. 260.

<sup>12</sup> **Ристиќ Л.** Религија и идентитети у Босни и Херцеговини. Национални идентитет и религија. – *Едиција Расправе*, књ. 2, Београд, 2013, str. 345.

исхрана – обредна храна, обредно јадење или нејадење конкретна храна и слично. Во контекст на темава, за оној човек што оди во џамија или се моли дома, го слави Бајрам, ги практикува рамазанските пости двапати годишно, не јаде свинско месо и не пие алкохолни пијалоци, сметаме дека е муслиман. Во современите градски средини може да се случи јавното манифестирање на некој од овие идентификациски симболи и знаци да биде изоставено, но дури и само празнувањето на Бајрам ја дефинира припадноста на поединецот кон исламот. Особено за припадниците на другите религиски идентитети. Во средините каде што опстојуваат различни религии, како што е Босна и Херцеговина (ислам, католицизам и православие), религискиот идентитет истовремено е и етнички идентитет. Така, личното име на поединецот е издигнато на ниво на национален, но истовремено и на религиски идентитет<sup>13</sup>. Во таа смисла, доколку некој носи име Армин веднаш знаеме дека е Бошњак, ако се вика Давор – дека е Хрват, ако се вика Немања – Србин. Облеката, или носење на некои нејзини делови, исто така ни ја кажува религиската припадност на поединецот, а многу често и националната. Доколку некоја жена носи специфично покривало за глава – хиџаб, јасно е дека станува збор за муслиманка, за Босанка/Бошњачка<sup>14</sup>. Религиската поларизација на релација ислам – римокатолицизам – православие довела таа поларизација да се пренесе и на националната припадност, со што религијата игра улога на национална и политичка идеологија. Ова довело до создавање на народно верување на тие простори дека религијата и нацијата се неодвојливи. Така се става знак на равенство: Бошњак = муслиман, Србин = православен, Хрват = католик. Ако се сменат религијата, се менува и националната припадност на поединецот или на заедницата. Ваквиот модел, заедно со падот на социјализмот, во многу придонесе новите генерации врз религиските посебности да ги градат индивидуалните и колективните идентитети базирани на посебностите и разликите, а не на заедништвото и сличностите. На тој начин религијата од латентна форма премина во главен диференцирачки фактор со кој се манифестира различноста, истовремено градејќи ја другоста. Станува збор за проникнување на религиското во националното, за навлегување на религијата во некогашниот секуларен простор, како и за мешање на националното во делот на сакралното. Во вакви ситуации постои можност поединецот да ја изгуби својата елементарна вистинска религиозност, бидејќи

---

<sup>13</sup> **Cvitkovic I.** Identitet i religija. – *Naucna polemika*, 12. Видено на 10.11.2016 <[http://www.ceir.co.rs/diskursi/uploads/2011/10/10\\_pdfsam\\_001\\_CASOPIS+DISKURSI.pdf](http://www.ceir.co.rs/diskursi/uploads/2011/10/10_pdfsam_001_CASOPIS+DISKURSI.pdf)>.

<sup>14</sup> Иако хиџаб носат и припаднички на други националности или етнички заедници со муслиманска религија, сепак, кога станува збор за територијата на Босна и Херцеговина, тогаш поврзаноста е со Босанките, иако може да се однесува и за жени од Санџак, на пример.

религијата станува дел од колективниот идентитет на заедницата, поврзувајќи го националниот идентитет со религиозниот. Ова е карактеристично за Бошњациите, Србите и Хрватите во Босна и Херцеговина, каде што религиозниот идентитет полесно се определува отколку националниот, со што, од една страна, се нарушила претходно воспоставената општествена интеграција, а, од друга, зајакнала националната хомогенизација. Се разбира дека подлога за ваквата состојба делумно произлегува во поставеноста на Република Босна и Херцеговина во рамките на сојузната држава<sup>15</sup>. Имено, сите републики во СФР Југославија беа формирани на национална основа, со конститутивни народи како и имињата што ги носеа републиките. Сите, освен Босна и Херцеговина. Ниту еден Херцеговец себеси не се смета/ше за Босанец. Истовремено, Босанците муслимани настојуваа да добијат статус на нација. Во тој период решение беше пронајдено во создавањето на етнонимот Муслиман со големо „М“, што покажуваше национална припадност, за разлика од муслиман – со мало „м“, што означуваше религиска припадност<sup>16</sup>. Таквата состојба беше присутна сè до распаѓањето на државата и создавањето засебни држави од поранешните републики. Во таквата ситуација требаше да се најде име за конститутивен народ кој живее во Босна и Херцеговина, но бидејќи во држават живееја и Срби и Хрвати, кои не прифаќаа да се нарекуваат Босанци, повторно се најде компромисно решение и се создаде етнонимот Бошњаци. Не е сосема јасно зошто не се задржа терминот Босанци, кои би ги дефинирало муслиманите со словенско потекло кои живеат или се по потекло од Босна, за разлика од Бошњаци – ентитет кој сè повеќе ги определува другите словенски муслимани што зборуваат на „нашем језику“ – Санцаклиите, на пример<sup>17</sup>. Некои автори сметаат дека во тој случај и Македонците со исламска религија – Торбеши, како и Помаците како исламизирано бугарско население, би биле во можност да бидат дел од бошњачката заедница. Но, тие не зборуваат на „нашем језику“, зборуваат македонски, односно бугарски јазик. За да биде појасна состојбата со терминот „наш језик“, кој сè повеќе се употребува во јавната комуникација – медиуми, телевизија, забавни програми, тој се користи за јазиците што денес имаат кодирана литературна форма под различни имиња – српскиот, хрватскиот, босанскиот и црногорскиот јазик. Населението од овие држави во меѓусебната комуникација на сите нивоа,

---

<sup>15</sup> **Мартынова Ю.М.** Боснийцы, бошняки, мусульмане: коллизии идентичностей. – В: Славяне-мусульмане на Балканах: язык, культура, идентичность. Институт славяноведения РАН, Москва, 2014, с. 10.

<sup>16</sup> **Мартынова Ю.М.** Боснийцы, бошняки, мусульмане: коллизии идентичностей. – В: Славяне-мусульмане на Балканах: язык, культура, идентичность. Институт славяноведения РАН, Москва, 2014, с. 15.

<sup>17</sup> **Пилипенко П.Г.** Маркеры идентичности славян-мусульман Санджака. – В: Славяне-мусульмане на Балканах: язык, культура, идентичность. Институт славяноведения РАН, Москва, 2014, с. 76.

вклучувајќи го и државничкото, се разбираат меѓу себе до тој степен што не користат превод. Ваквата состојба на еднаквост во битни сфери, каква што е јазикот, но и на различности – како што е религијата, денес во Босна и Херцеговина создава различни идентитети. Прашање на време е кога оние што зборуваат на некој од таканаречените „наши јазици“, токму поради фактот на јазичното единство и исламската религиска припадност ќе се најдат во ситуација да го прифатат бошњачкиот идентитет како свој, без оглед на тоа што во историски контекст биле други. Во таа насока е и реакцијата на претседателот на Матицата на мулиманска Црна Гора, кој реагира на одлуката на Србија да ја избрише категоријата Муслимани од списокот на национални малцинства во Србија. „До радикално намалување на бројот на Муслимани дошло и во Црна Гора, Хрватска, Словенија, Македонија и на Косово, бидејќи на сцена настапила ‘големобошњачката националистичка, исламска асимилаторска програма’ втемелена во Исламската декларација на Изетбеговиќ“<sup>18</sup>.

Од презентираниот материјал се стекнува впечаток дека идентитетот, каков и да е, е во тесна врска со историските процеси, општествените случувања, локалните политики и, во врска со нив, политизациите, така што Кастелс<sup>19</sup> е сосема во право кога, зборувајќи за општественото градење на идентитетот, вели дека е тоа во тесна врска со определена констелација, случувајќи се секогаш во контекст кој е олицетворение не само на културата туку и на односите на моќта. Се разбира дека има многу прашања што допрва треба да го добијат одговорот, а се однесуваат на религијата и на националниот идентитет, како тој се манифестира во секојдневното живеење на јужнословенскиот простор, како и влијанијата што се случуваат секојдневно и дејствуваат врз зачувувањето или промената на конкретните идентитети.

---

<sup>18</sup> **Курпејовиќ Авдул.** Муслимани су национална мањина. – *Политика*, 05.09.2014. Видено на 10.11.2016 <<http://www.politika.rs/scc/clanak/304272/Muslimani-su-nacionalna-manjina>>.

<sup>19</sup> **Kastels M.** Моќ идентитета. Golden Marketing, Zagreb, 2002.

## АВТОРИТЕ В СБОРНИКА

**АМБАРЕВА Христина** е главен асистент към секция „Социални теории, стратегии и прогнози“ в Института за изследване на общества и знанието – Българска академия на науките. Завършва философия в Софийския университет „Св. Климент Охридски“ (1999) с дипломна работа за Дзен-изкуствата в Япония. Получава докторска степен по естетика в Института за философски изследвания – БАН (2004). От 2005 г. е главен асистент в ИФИ-БАН към секция „Естетика и културни изследвания“ и участва в над 30 национални и международни изследователски проекта, конференции и специализации. През 2008 – 2010 г. е на специализация в Япония, Киото, и изучава японски език и японска популярна култура. От 2012 г. продължава да работи в преименувания Институт за изследване на общества и знанието – БАН в направление „Неравенства и социална промяна“, секция „Социални теории, стратегии и прогнози“. Интересите ѝ включват: културни ценности, японска популярна култура, проблеми на социалните неравенства, дигитално неравенство, интернет и мрежово общество, социална промяна.

За контакти: e-mail: [ambareva@yahoo.com](mailto:ambareva@yahoo.com)

**Assist. Prof. AMBAREVA Hristina** has graduated Philosophy in 1999 from Sofia University “St. Kliment Ohridski”. In 2004 she obtained PhD degree in Aesthetics at the Institute for Philosophical Research, Bulgarian Academy of Sciences. Since 2001 she took part in over 30 international schools, conferences and trainings. In 2004-2008 she worked at the Department of Aesthetics and Cultural Studies, IPhR – BAS. In 2008-2010 she received a scholarship from the Japanese ministry of Education for specialization in Japanese language, Japanese society and popular culture at the Department of Sociology, Kyoto University. She participated in a number of collective research projects, six of them international, like: “Culture and Values in Late Modernity” (2015-2017, Bulgaria and Romania), “Politics of Child Care in Kyoto City” (2009-2010, Japan); “Building a European Network of Mentoring Programs for Women Scientists (2007, 6FP consortium); “Social Conflicts: Interaction among State, Business and Civil Society” (2006-2007, Bulgaria and Russia). At present H. Ambareva is working at ISSK-BAS, Department of Social Theories, Strategies and Prognoses. Her interests are in the field of values, social change,

cultural studies, and Internet culture. She has nearly 40 articles published in conference proceedings books and journals and now is working on a book about digital society.

For contacts: e-mail: [ambareva@yahoo.com](mailto:ambareva@yahoo.com)

**АРЕТОВ Николай** е професор в Института за литература на БАН, главен редактор на сп. „Литературна мисъл“. Автор е на книгите „Димитър и Рахил Душанови“ (София: Народна просвета, 1988)

Член на Академичния кръг по сравнително литературознание (2011 г. – председател), Българско общество за проучване на XVIII век (1997 – 2004 г. – председател), Сдружение „Български писатели“ и др. Автор на множество публикации в научни и литературни издания, между които книгите „Димитър и Рахил Душанови“ (1988), „Преводната белетристика от първата половина на XIX в. Развитие, връзки с оригиналната книжнина, проблеми на рецепцията“ (1990), „Убийство по български. Щрихи от не-написаната история на българската литература за престъпления“ (1994; 2007), „Българското възраждане и Европа“ (1995; 2001), „Васил Попович. Живот и творчество“ (2000), „Национална митология и национална литература“ (2006), „Българската литература от епохата на националното възраждане“ (2009), „Асен Христофоров: От Лондон до Мацакурци през Белене“ (София: Кралица Маб, 2011), „Софроний от Враца: живот и творчество“ (2017) и др. Подготвял е издания на Паисий Хилендарски, Владимир Полянов, Васил Попович. Сам и в съавторство съставя редица научни сборници: „Да мислим Другото. Образи, стереотипи, кризи“ (2001), „Балкански идентичности в българската култура от модерната епоха“ (Т. 1, 2001; Т. 2, 2002; Т. 4, 2003), „Модерността вчера и днес“ (2003), „Пари, думи, памет“ (2004), „Въобразените текстове на Българското възраждане. В чест на Стефана Таринска“ (2005), „Въпреки различията. Интеркултурни диалози на Балканите“ (2008) и др.; участва в подготовката на второто издание на шесттомника „Библиотека „Български писатели“ (2003 – 2004) и на „Избрани студии“ от Юрдан Трифонов. Превежда от английски „Националната идентичност“ от Антъни Смит, „Югоизточна Европа под османско владичество“ от Питър Шугър и др. Научните му интереси са в областта на литературната история, сравнителното литературознание, историята на културата.

За контакти: email: [naretov@yahoo.com](mailto:naretov@yahoo.com); уебсайт: [aretov.queenmab.eu](http://aretov.queenmab.eu)

**ARETOV Nikolay** is Dr. Hab., Professor in the Institute for literature, Bulgarian Academy of Sciences and Editor-in-chief of *Literaturna missal* periodical. He is author of the books: *Dimitar i Rahil Dushanovi* (Sofia, Narodna Prosveta, 1988), *Translated Prose from the First Half of 19th Century* (Sofia, UP, 1990), *Bulgarian Murder: Outline of a History of Bulgarian Literature of Crime and Detection* (Sofia, UP 1994, 2 ed. 2007), *Vasil Popovich. His Live and*

*his Works* (Sofia, Queen Mab Publ. 2000), *National Mythology and National Literature* (Sofia, Queen Mab Publ. 2006), *Bulgarian Literature from the Age of National Revival* (Sofia, Queen Mab Publ. 2009), *Asen Christophorov: From London to Matsakurtsi via Belene* (Sofia, Queen Mab Publ. 2011), *Sophronius of Vratsa: Life and Oeuvre* (Sofia, Queen Mab Publ. 2017). His research interests are in the field of history of literature, comparative literature, and cultural studies.

For contacts: e-mail: naretov@yahoo.com; website: aretov.queenmab.eu

**БАНОВИЌ-МАРКОВСКА Ангелина** е редовен професор на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ (Универзитет „Св. Кирил и Методиј“) во Скопје, Република Македонија. Предава група предмети од областите: литература (нови и современи јужнословенски книжевности) и културологија. Од 2012 г. е визитинг професор на Универзитетските интердисциплинарни докторски студии по културологија и на додипломските студии по општествено-хуманистички науки при Универзитетот „Јосип Јурај Штросмаер“ во Осиек, Хрватска. Автор е на шест книги и две антологии: *Politika, kultura, identitet (interkulturalni dijalog)*, Osijek-Zagreb, 2013 (u saautorstvu sa Zlatkom Kramarićem); *Политика. Култура. Идентитет (интеркултурален дијалог)*, 2012 (во коавторство со Златко Крамариќ); *Групен портрет (културолошки и литературно-теориски есеи)*, 2007; *Хипертекстуални дијалози: интертекстуалноста и јужнословенскиот литературен 20 век*, 2004; *Ликови-антагонисти*, 2001; *Интерпретативни стратегии*, 1999 и др.

**BANOVIĆ-MARKOVSKA Angelina** is a full professor at the Blaže Koneski Faculty of Philology at the Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Macedonia. She teaches groups of courses in the fields of literature (new and contemporary south slavic literatures) and cultural studies. As of 2012, she is also a visiting professor at the Doctoral School of Social Sciences and Humanities and the Department of Cultural Studies at the Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Croatia. She is a member of Macedonia's Writers Association. She is the author of the following books: *Politics. Culture. Identity: Intercultural dialogue* (co-authored with Zlatko Kramarić), Skopje, 2012 / Osijek-Zagreb, 2013; *Group Portrait: Essays in cultural studies and literary theory*, Skopje, 2007; *Hypertextual Dialogues: Intertextuality and the 20<sup>th</sup> century in South-Slavic literature*, Skopje, 2004; *Characters-Antagonists*, Skopje, 2001; *Interpretative Strategies: Essays in critical theory*, Skopje, 1999. She has been published in the following anthologies: *Don't You FYROM Me: Contemporary Macedonian short stories*, Osijek, 2009; *A Cage of Wrinkles: poetry and childhood: A thematic selection of contemporary Macedonian poetry* (Selected by Angelina Banović-Markovska), Struga, 2007.

For contacts: e-mail: ana-ban@t.mk

**БОЖИКОВА Милена** (професор, доктор на изкуствознанието, ръководител на изследователска група „Музикална съвременност“ в Института за изследване на изкуствата – Българска академия на науките) е възпитаник на Московската консерватория. Носител е на грантове на Архива за нова музика на Фондация „Паул Захер“ в Базел, Швейцария; на Академичната награда за научни постижения на Българската академия на науките; на две годишни награда „Книга на годината“ за 1999 и 2009 г. на Съюза на композиторите; награда за сътрудничество на Международния музикален фестивал „Варненско лято“ – 2011 и др. Тя е координатор и автор на статии за речника *Гроув* на Оксфордското издателство – Ню Йорк, автор на три книги и десетки научни статии. Взима участие в работна среща “Musical cultures under relationships of power: Europe and the Middle East” (2015) в Еврейския университет в Йерусалим по покана на ръководителя на проекта „Към глобална история на музиката“ проф. Райнхард Щром от Оксфордския университет, като носител на наградата „Балзан“. Проектът ѝ „Съвременна музикална композиция, теория и философия“ печели финансиране на Националния фонд за култура (2016).

**BOZHIKOVA Milena** (1959) is a Professor, Doctor of Sciences, Head of *Contemporary Music* Research Group at the Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences. She graduated from Prof. D.Sc. Yury Nikolaevich Kholopov's class in musicology at the Moscow State *P. I. Tchaikovsky* Conservatory (1984). She won Research grant (residency scholarship) at the Paul Sacher Archive – Basle, Switzerland (2008); Academic award for scientific achievement by the Bulgarian Academy of Sciences (2000), Annual musicological awards of the Union of Bulgarian composers for 1999 and 2009, Award for active contribution to the International Music Festival “Varna Summer” by the Municipality of Varna (2011), Publishing Grants. She is a Coordinator and author (over 70 articles) about Bulgarian music for new edition of Grove Music online / Oxford University Press (2012-2017). She is author of three books and over 300 articles in professional journals and collections on Bulgarian, Russian, Romanian, English, German languages. She is invited to take a part in a round table entitled “Musical cultures under relationships of power: Europe and the Middle East” (2015) in Jerusalem, Hebrew University in the realm of Balzan Research Project “Towards a global history of music” run by prof. Reinhard Strohm (Oxford University). Her project “Contemporary music composition, theory and philosophy” won grant from the National Science Fund (2016).

**ВЕНКОВА Стефка** е доцент, д-р в сектор „Музика“ на Института за изследване на изкуствата при БАН. Автор е на две монографии: „Музиката на Католическата църква от източен обред в България“ (2010) и „Апостол Николаев-Струмски: живот, вдъхновен от музиката“, и на над 40 студии и статии по въпроси на българската църковна музика на ХХ век, свързани с източноправославната и източнокатолическата музика, взаимодействията Изток – Запад, църковните композитори, музикалните архиви и музикал-

ните институции, публикувани у нас и в чужбина. Секретар е на секция „Музиколози“ към Съюза на българските композитори. Член е на Съюза на учените в България и на Асоциацията на византинистите и медиевистите в България. Диригент е на хор „Тебе поем“ към Католическата екзархия в София.

**Assoc. Prof. VENKOVA Stefka, PhD**, is a Musicologist at the Music Department at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. She is an author of two monographs: *The Music of the Eastern Rite Catholic Church in Bulgaria* (2010) and *Apostol Nikolaev-Stroumsky: a Life, Inspired by the Music* (2016). She has published more than 40 papers on issues of 20th century Bulgarian Church Music, related to the Orthodox and East Catholic traditions, the cultural interactions East – West, composers, music archives and musical institutions in Bulgaria and abroad. Stefka Venkova is Secretary of the Bulgarian Musicological Society and a member of the Union of Scientists in Bulgaria and the Bulgarian Association of Byzantinists and Medievalists. She is artistic director of the Choir at the Bulgarian Catholic Apostolic Exarchate in Sofia.

**ДАНУЗЕР Херман** е водеща фигура в европейското музикознание. Професор е по историческо музикознание (1993 – 2014) в Катедрата по музикознание и медийни науки в Хумболтовия университет в Берлин; в продължение на много години координира и е в ръководните съвети на Фондация „Паул Захер“ в Базел, Фондация „Ернст фон Сименс“ за музика, пълноправен член на Академията на науките Берлин – Бранденбург. Почетен доктор на няколко университета, член-кореспондент на Калифорнийския университет в Лос Анджелис.

Възпитаник е на Висшето училище за музика с пиано, обой, както и на Университета в Цюрих с музикознание, философия и немска литература. От 1973 г. работи с Карл Далхаус в Техническия университет в Берлин. След като работи като научен сътрудник в Берлин през 1974 – 1982 г. (Държавен институт за музикални изследвания, Университет на образованието и Университет на изкуствата), той защитава докторат през 1982 г. в Техническия университет в Берлин (с музиката на XX век, публикувана 1984 г.). От 1982 до 1988 г. Данузер преподава като професор по музикознание в Университета за музика и театър в ХанOVER, след 1988 – 1993 г. – като професор по музикология в университета на Фрайбург.

Фокусът на изследванията на Данузер е историята на музиката от XVIII до XX век, в непосредствена близост до възникването на музикалната интерпретация. Най-новата история на теорията на музиката и естетиката на музика и музикалния анализ са допълнителните области за неговите научни изследвания.

**DANUSER Hermann** born on 3 Oct. 1946 in Frauenfeld (Switzerland), he studied piano, oboe, musicology, philosophy and German studies at the

Musikhochschule and the University of Zurich from 1965 onwards. He completed the musical studies with the Oboe and Piano, as well as the Piano Diploma, and the University Studies with a dissertation on Musical Prose. In 1973, Danuser moved to Berlin to continue his studies with Carl Dahlhaus (TU Berlin) and Gerhard Puchelt (Hochschule für Musik). After working as a scientific assistant in Berlin from 1974 to 1982 (Staatliches Institut für Musikforschung, Pädagogische Hochschule, or Hochschule der Künste), he qualified as a habilitation at the Technical University of Berlin (with music of the 20th century, published in 1984). From 1982 to 1988, Danuser was a full professor of musicology at the Hanover University of Music and Drama and from 1988 to 1993 as a professor of musicology at the Albert-Ludwigs-University Freiburg im Breisgau. For many years, he has also been coordinating research at the Paul Sacher Foundation in Basel. He is a member of the Board of Trustees of Ernst von Siemens Musikstiftung and a full member of the Berlin-Brandenburg Academy of Sciences. He has held guest professorships at several leading universities in Europe and the USA. In 2005, Royal Holloway, University of London, awarded him the “Doctor of Music” honoris causa for his scientific merits; He was awarded another honorary doctorate in 2014 by the National Music University of Bucharest.

Danuser’s research focuses on the history of music from the 18th to the 20th century, as well as the musical interpretation, the recent history of musical theory and musical aesthetics as well as the musical analysis of other areas of research. Methodologically, Danuser represents an open line that interlinks the analysis of works, musicaesthetic discourse, biography, genre and institutional history under each specific question. He uses transdisciplinary approaches to strengthen a specific profile of musicology, such as studies on avant-garde, nationalism, poetics, aesthetics and historiography.

The American Musicological Society has elected Hermann Danuser as Corresponding member at its anniversary on November 4, 2006 in Los Angeles.

**ДАУТОВСКИ Драган.** Етномузиколог, професор на Факултетот за музичка уметност при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје каде предава фолклор и традиционални инструменти. Тој е член на универзитетскиот сенат и ICTM (International Council for Traditional Music). Драган Даутовски е музичар со големо практично искуство кој владее повеќе од 20 различни музички инструменти. Проф. Даутовски е уметник на “Melody for Dialogue among Civilizations“- УНЕСКО.

**DAUTOVSKI Dragan, PhD.** Ethnomusicologist, is working at the Faculty of Music at the University of Ss. Cyril and Methodius in Skopje where he teaches folklore and traditional instruments. He is a member of the University Senate and ICTM (International Council for Traditional Music). Dragan Dautovski is musician with great practical experience who has mastered more than 20 different musical instruments. Prof. Dautovski is an artist of “Melody for Dialogue among Civilizations”- UNESCO.

**ДИМИТРОВА Нина** е професор, доктор на философските науки в Института за изследване на обществата и знанието към БАН.

Сфера на интереси: история на философията, руска религиозна философия, история на българската философска култура, философия и национална идентичност, национализъм, философия на религията, философска антропология.

**DIMITROVA Nina** is Professor of Philosophy in the Institute for the Study of Societies and Knowledge at the Bulgarian Academy of Sciences, D.Sc.

Area of Scientific Research: History of Philosophy, Russian Religious Philosophy, History of Bulgarian Philosophical Culture, Philosophy and National Identity, Nationalisms, Philosophy of Religion, Philosophical Anthropology.

**КИМ Джин-А** е професор по музикознание и културни изследвания в Minerva College в Университета за чуждестранни изследвания „Ханкук“ в Сеул. Защитава докторат в Университета в Мюнстер (1999) и се хабилитира в Хумболтовия университет в Берлин (2009). В периода 2009 – 2012 г. е гостуващ професор в Музикалния колеж в Националния университет в Сеул. От 2011 до 2015 г. е член на академичния състав в Хумболтовия университет в Берлин и преподава „Музикална социология“ и „Музикална антропология“. Научните ѝ изследвания включват историята на европейската музика на XVIII – XIX век, музиката в Източна Азия, социология, транскултурни музикални изследвания и глобализация, конкретно методология и междуконтинентални връзки. Автор е на много книги и есета. Удостоена е с редица награди от „Гьоте“ Институт в Бремен (1989), Фондация „Zender“ (2010), Федералното министерство на образованието и научните изследвания в рамките на конкурсна идея (2013) и международен изследователски грант (2014 – 2015) като част от наградата „Балцан“ за музикознание (2012).

**KIM Jin-Ah**, Professor of Musicology and Cultural Studies in the Minerva College at Hankuk University of Foreign Studies, Seoul/Yongin. 1999 Ph.D. at the University Münster; 2009 Habilitation at the Humboldt University of Berlin. 2009-2012 Visiting Professor am College of Music at Seoul National University. 2011-2015 faculty member (Privatdozent) at the Humboldt University of Berlin (teaching area: Music Sociology and Music Anthropology). Her fields of research include the History of European Music of the 18th and 19th centuries, Music in East Asia, Sociology of Practice, Transcultural Music Studies and Globalization, especially methodology and intercontinental relationships. She has contributed to many books and essays and has earned a number of rewards from the Goethe-Institute in Bremen (1989), Zender Foundation (2010), the German Federal Ministry of Education and Research in frame of idea competition (2013) and Balzan Prize research programme in Musicology 2012 with International research visitorship (2014-2015).

**ЌУЛАВКОВА Катица** (д-р на науки, поет, есеист и раскажувач) е редовен член на Македонската Академија на Науките и Уметностите) и универзитетски професор по теорија и методологија на книжевноста, книжевна херменевтика и креативно пишување (во пензија). Член е на Европската Академија на науките (Салцбург) и уметностите и потпретседател на Меѓународниот ПЕН. Докторира на Филозофскиот факултет во Загреб. Има објавено дваесетина авторски книги од областа на книжевната теорија, есеистиката, критиката, културологијата и херменевтиката. Автор е на триесетина поетски и прозни книги (куси фикции), а има приредено и повеќе хрестоматии, антологии и др. изданија, меѓу коишто и *Поимникот на книжевната теорија*). Нејзини поетски книги се објавени на десетина странски јазици. Го раководеше европскиот истражувачки проект за поетика и херменевтика „Интерпретации“.

Е-пошта: [kkulavkova@gmail.com](mailto:kkulavkova@gmail.com)

**KULAVKOVA Katica** (PhD, member of the Macedonian & European Academy of Sciences and Arts - Salzburg) is a professor of theory of literature, literary hermeneutics and creative writing. She is a poet and short story writer. Her first book of poems appeared in 1975. Since then, she has published more than twenty books of poetry (in Macedonian and in translation), as well as two collections of short stories, one play, and approximately forty other books, as both author and editor. Her areas of interest include Balkan cultures, South Slavic literatures, intertextual and transaesthetic theory & interpretation.

E-mail: [kkulavkova@gmail.com](mailto:kkulavkova@gmail.com)

**МАРТИНОВСКИ Владимир** (Скопје, 1974) е вонреден професор по предметот Компаративни поетски на Катедрата за општа и компаративна книжевност при Филолошкиот факултет „Блаже Конески“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“. Докторирал на Универзитетот Париз III, Нова Сорбона во 2007 година. Автор е на книжевнотеориските студии: *Од слика до песна – интерференции меѓу современата македонска поезија и ликовните уметности* (2003), *Споредбени триптиси* (2007), *Слики за читање – аспекти на екфразиската поезија* (2009), *Споредбени диптиси* (2011), *Зоон поетикон – аспекти на современата македонска поезија* (2013) и *Narro ergo sum / Раскажувам значи постојам* (2015). Автор е на книгите поезија: *Морска месечина* (хаику и танка, 2003), *Скриени песни* (хаику, 2005), *И вода и земја и оган и воздух* (хаику, 2006), *Ехо од бранови* (хаибуни, 2009), *Квартети за читање, гледање, пеење и слушање* (2010), *Побрзај и почекај* (песни во проза, 2011), *Пред и по танцот* (2012) и *Вистинска вода* (2014).

**MARTINOVSKI Vladimir** is poet, prose writer, essay writer, literary critic and translator. He works as an Associate professor, teaching the subject of Comparative Poetics at the Department of General and Comparative Literature, Faculty of Philology “Blazhe Koneski”, Sts Cyril and Methodius University,

Skopje. He completed his PhD at University Paris III – Sorbonne Nouvelle at 2007. He was the President of the Association of Comparative Literature of Macedonia (2009-2013). He is member of the Executive Board of the International Association for Semiotic Studies. Furthermore, he is a member of the International Comparative Literature Association and Executive Board member of the European Network for Comparative Literary Studies. He is member of Macedonian Writers Association and secretary of the Macedonian PEN Centre.

E-mail: martinovski@gmail.com

**МИРЧЕВСКА Мирјана П.** е редовна професорка на Институтот за етнологија и антропологија на Природно-математички факултет, УКИМ, Скопје. Основни полиња на интерес и се етнички симболи, етнички и културни идентитети, мали локални заедници, живот покрај граница, урбана етнологија и антропологија, македонска дијаспора, социјализам и постсоцијализам. Има објавено една книга (Вербални и невербални етнички симболи во Горна Река, 2007). Била Раководител на Институтот за етнологија и антропологија во два мандати (2007 – 2012), и претседател на Македонско етнолошко друштво (MED) 2005 – 2009. Во моментот таа е раководител на магистерски студии (втор циклус студии) на Институтот за етнологија и антропологија, и член на Универзитетскиот Сенат на УКИМ, Скопје. Области на научен интерес: Етнологија на Македонци, Културен идентитет на Македонците со исламска религија, Теренска етнологија, Етнологија и антропологија на Балкан, Урбана етнологија и антропологија, Антропологија на миграции, Етно-културен идентитет на македонската дијаспора.

**MIRCHEVSKA Mirjana P.** (Ph.D) is a Full Professor of ethnology and socio-cultural anthropology, Institute of Ethnology and Anthropology, Faculty of Natural & Mathematics Sciences, Ss. Cyril and Methodius University of Skopje, Macedonia. She researching the ethnic symbols, ethnic identity, small local ethnic community in Macedonia, live nearby border, and urban anthropology. She has one book *Verbal and non-verbal ethnic symbols of the population of Gorna Reka* (Upper River), 2007. She was a Head of the Institute of ethnology and anthropology, Ss. Cyril and Methodius University in Skopje (2007-2012) and President of the Association of Ethnologists of Macedonia (MED) in period 2005-2009. At the moment, she is a Head of the master studies in the Institute of ethnology and anthropology and member of the Senat in Ss. Cyril and Methodius University in Skopje. Field research: Ethnic symbols, Ethnic identity, Urban life, Ethnology of Macedonians & of Macedonian diasporas, Cultural identity of Macedonians with Muslim religion, Anthropology of migrations.

E-mail: miramir@iunona.pmf.ukim.edu.mk; mirjana.mirchevska@gmail.com

**МИТЕВСКИ Витомир** (Куманово, 1951) класичен филолог и философ. Редовен член е на Македонската академија на науките и уметностите од мај 2009. Работи како редовен професор на Институтот за класички студии при Филозофскиот факултет во Скопје и предава античка епика, античка философија и византиска книжевност. Покрај непосредниот професионален ангажман на универзитетски професор и научник, академик Митевски е долгогодишен (од 1992) одговорен уредник на меѓународното научно списание *Жива Антика* со светско реноме од областа на класичните студии со седиште во Скопје. Автор е на дваесетина книги од античка философија и книжевност (посебно епската поезија) меѓу коишто и преводи од старогрчки и латински јазик. Подрачја на професионалниот интерес: античка книжевност, античка философија и византиска книжевност.

**MITEVSKI Vitomir** (1951), member of Macedonian Academy of science and arts, is university professor of classics: ancient epic literature, Byzantine literature and ancient philosophy. He is author of *some 20 books*. *Some of them are: Homer and Prličev, Heraclitus (monography), Ancient Epics: Greece and Rome, Ancient philosophy and its influence* (edition in 9 volumes), *Soul and the spiritual life in the Antiquity, Macedonian abstract terminology* and others. He is editor-in-chief of the international journal for ancient studies *Ziva Antika*.

**ПИОТРОВСКА Анна** завършва музикознание в Ягелонския университет в Краков, Полша, и в Университета в Дърам, Великобритания. Изследванията ѝ са насочени към културните аспекти на музикалният живот и социалните аспекти на музиката. В резултат на интереса си тя изследва точките на пресичане на музикалната култура с концепциите за раса и етническа принадлежност, Пиотровска публикува по т.нар. циганска музика, а именно: „Циганската музика в европейската култура“ (Boston, 2013) и (на полски език) „Романтичната визия на циганите в музиката на XIX и първата половина на XX век“ (2012). Книгата „Топос на циганската музика в европейската култура“ (2011) печели престижната почетна награда „W. Felczak“ и наградата „Х. Верзицки“ на Полската историческа асоциация. Автор е на многобройни статии в реферирани списания.

Пиотровска е Фулбрайтов стипендиант в Университета в Бостън, САЩ, и е удостоена с наградата „Moritz Csaky Preis“ на Австрийската академия на науките. Носител е на Mellon Fellowship за Университета в Единбург, Великобритания, а през 2007 г. заедно с двадесет други учени е съавтор на „Манифест за хуманитарните науки в Европа“. Спечелила е стипендии в Държавния университет в Санкт Петербург, Националната библиотека на Франция, Хердеровия институт, Новия европейски колеж и Архивите на „Отворено общество“ в Централноевропейския университет. През периода

2014 – 2017 г. участва в научноизследователския проект „Към глобалната история на музиката“ на Фондация „Балзан“, ръководен от проф. Райнхард Щром.

Участва активно в международни конференции и семинари. В момента е сътрудник в Института за музикознание към Ягелонския университет в Краков, Полша.

**Dr. PIOTROWSKA Anna G.** studied musicology at Jagiellonian University in Kraków, Poland and Durham University in UK. In her research she mainly focuses on cultural aspects of musical life and the place of music in human society. Interested in the issues at the intersection of musical culture and concepts of race and ethnicity, Piotrowska has published extensively on so called ‘Gypsy music’, e. g. *Gypsy Music in the European Culture* (Boston 2013) or – in Polish – *The Romantic Vision of the Gypsy in the Music of the 19th and the First Half of the 20th century* (2012). Her book *Topos of Gypsy Music in European Culture* (2011) won in the prestigious honorary W. Felczak and H. Wereszycki Award by Polish Historical Association. Piotrowska has also published numerous articles in peer-reviewed journals.

Piotrowska was a Fulbright Fellow in Boston University, USA and was awarded the Moritz Csaky Preis at Austrian Academy of Sciences. She was also the recipient of the Mellon Fellowship in Edinburgh University, UK, and in 2007, together with twenty other scholars, she co-authored “A Manifesto for the Humanities in Europe. *In varietate concordia*”. She was also the recipient of fellowships in Sankt Petersburg State University, Bibliothèque nationale de France, Herder Institute, New Europe College and in Open Society Archives at the Central European University. In the years 2014-2017 she took part in the *Balzan* research project “Toward a global history of music” led by Reinhard Strohm.

Anna G. Piotrowska actively participates in many international conferences and workshop. Currently she is associated with the Institute of Musicology, Jagiellonian University in Kraków, Poland.

**РИСТОВСКА-ЈОСИФОВСКА Билјана**, научен советник / професор во Институтот за национална историја, раководител на Балканолошкото одделение и координатор на докторските студии *Културна историја на Македонија*. Нејзините научни интереси се културната историја, миграциските студии, меморијата, идентитетот и историографијата. Таа е претседател на Друштвото на историчарите на Република Македонија (2006-2008) и член на редакција на научни списанија (*Гласник, Филолошки студии*). Таа е раководител и учесник во повеќе национални и меѓународни научноистражувачки проекти, автор е на голем број публикации и научни прилози.

**RISTOVSKA-JOSIFOVSKA Biljana**, a senior researcher / professor in the Institute of National History, a head of The Department of Balkan Studies and a coordinator of the PhD study programme *Cultural History of Macedonia* at the Institute of National History. Her research interests range from cultural history, migration studies, memory, identity and historiography. She was a president of the Society of Historians of Republic of Macedonia (2006-2008) and a member of Editorial Boards of scientific journals (*Glasnik, Philological Studies*). She is a coordinator and participant in many national and international research projects, an author of many publications and scientific articles.

**ФЕДОТОВА Валерия**. От 1982 г. Валерия Николаевна Федотова (д-р, 1983) работи в Държавния институт за изкуствознание в Москва. Понастоящем е старши научен сътрудник в Департамента за изкуство на Централна Европа в Института. Сред последните ѝ публикации е монографията „Българската музика на XX век в контекста на националната култура“ (Москва, 2012). Член е на Международното общество за изкуствознание и на Сдружението на театралите в Русия.

Изследователските ѝ интереси са в сферата на българската музика и националната художествена среда, връзките на българското с руското изкуство, с това на другите славянски страни, на Австро-Унгария и Германия, както и на музиката на Латинска Америка.

Удостоена е с: Почетен диплом на Кубинското посолство (1989), медал на Министерството на културата на България за принос в изучаването на българското изкуство (2000), Почетен диплом на Българското посолство (2013), Почетен бадж “Samara Cross”, (2013), Почетен диплом на Музикалната академия „Панчо Владигеров“ „За изключителен принос към Българската музикална култура“ (2015), Почетен медал на Музикалната академия „Панчо Владигеров“.

**FEDOTOVA Valeria Nikolaevna**, PhD in Art History (1983). Since 1982 to the present time works in the State Institute of Art, Moscow, now – the Senior Scientific employer in the Department of the Art of the Central Europe in this Institut. Among last publications – monography “Bulgarian music of the 20 century in the context of the national culture”. (Moscow, 2012). Member of the International Association of Art Critics, member of the Union of Theatre Workers of the Russian Federation.

The main research areas are Bulgarian music and the national artistic context; correlations of Bulgarian art with art of Russia, other Slavic countries, of Austria-Hungary and Germany; music of Latin America.

Awards: Certificate of Honour of the Embassy of Cuba (1989), Medal of the Ministry of Culture of Bulgaria for the contribution to the study of Bulgarian art (2000), Certificate of Honour of the Embassy of Bulgaria (2013), “Samara

Cross”, badge of honour (2013), Certificate of Honour of the of Musical Academy named after Pancho Vladigerov „For outstanding contribution to the Bulgarian musical culture“ (2015), Medal of Honor of the Music Academy named after P. Vladigerov (2015).

**ЯНАКИЕВ Иван** (р. 1987 г.) завършва Националната музикална академия със специалност „Оркестрово дирижиране“ и от м. юли 2014 г. е редовен докторант в Института за изследване на изкуствата на Българската академия на науките (научен ръководител проф. д.изк. Милена Божикова). Дисертационната му работа е фокусирана върху това как концертният строй и темперацията влияят на музикалната изразителност.

Участва в международни конференции в София, Скопие, Москва, Санкт Петербург, в научни и творчески срещи в Берлин и Париж. Има публикации в наши и чужди издания, изнася лектории.

Янакиев е основател и диригент на Камерен оркестър 432 от м. ноември 2013 г. с идеята за алтернативна интерпретация в строя  $a^1 = 432$  Hz и отворените квинти (по Мария Ренолд). През 2015 г. оркестърът изнася своите първи два концерта – през м. май и м. декември.

Янакиев гостува като диригент на Камерен оркестър „Дианополис“ (2012), Музикално-драматичен театър „Константин Кисимов“ (2013, 2014), Камерен оркестър „Класика“ (2015), на множество църковни хорове и на клиросните певци в Патриаршеския катедрален ставропигиален храм-паметник „Св. Александър Невски“ (септември – юни, 2014). Носител е на наградата „Музикант на годината“ (2016) за дебют на БНР.

**YANAKIEV Ivan** (b. Sofia, 1987) graduated from the National Academy of Music, Sofia with major in orchestral conducting (MA). In July 2014, he began a postgraduate PhD programme at the Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences. His PhD thesis is focused on how the concert pitch and temperament are affecting the perception of music.

He participated in the conferences: “Art Studies Readings 2015” with a paper on the first proposal for of Maria Renolds for a piano temperament “Twelve true fifths” (May, 2015); Second Congress of the Society for Theory of Music in Moscow (25-29 September 2015) with a paper on the second proposal of Maria Renolds for a piano temperament “New method for tuning the scale of twelve fifths”; international conference “Balkan Identities” in Skopje, as a part of the project between Bulgarian academy of Sciences and Macedonian Academy of Sciences and Arts, with a paper “Who owns the song? Observations of the musician.” (October 2014).

Ivan Yanakiev is the founder and conductor of the 423 Chamber Orchestra. The orchestra was established in November 2013 with the intention of experimenting with the 432 concert pitch and the open fifths temperament (after Maria Renold). In 2015, the orchestra gave his first two concerts – in May and December.

As a conductor Yanakiev has been a guest conductor to Bulgarian “Dianopolis” Chamber Orchestra (2012), Music Theater “Konstantin Kissimov” (2013, 2014), Sofia “Classics” Orchestra (2015), and numerous church choirs. He was conductor of the male choir at the Patriarchal Cathedral “St. Alexander Nevsky” (September 2013 - June 2014).

**ЯПОВА Кристина** е доктор на изкуствознанието, професор в Института за изследване на изкуствата към Българската академия на науките. Автор е на книгите: *Добри Христов и идеята за личността и общността*. София: Рива, 1999; *Архивът на Добри Христов. Каталог*. София: МАТОМ, 2002; *Църковност и музикално мислене. С примери от творчеството на Добри Христов*. София: Институт за изкуствознание, 2006; *Музиката на горните сърца*. София: Институт за изкуствознание, 2007; *Звук и етос. Вариации върху тема от Боеций*. София: Институт за изследване на изкуствата, 2011; *Музика и логос. „Моисей и Арон“ на Шьонберг*. София: Рива, 2015. Има активна лекционна дейност в Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, Софийския университет „Св. Климент Охридски“, Русенския университет „Ангел Кънчев“. Ръководи докторанти, дипломанти и специализанти.

**Prof. DSc. YAPOVA Kristina** at Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences is an author of the books: *Dobri Hristov and the Idea of Personality and Community*. Sofia: Riva, 1999, 120 p.; *The Archive of Dobri Hristov. Catalogue*. Sofia: Matom, 2002. 120 p.; *Churchiness and Musical Thinking. On the Examples of Dobry Christov’s Work*. Sofia: Institute of Art Studies, 2006. 320 p.; *Music that Lifts up the Hearts*. Sofia: Institute of Art Studies, 2007. 180 p.; *Sound and Ethos. Variations on a Theme by Boethius (including Abridged English Version; Trans. by Alexander Gospodinov)*. Sofia: Institute of Art Studies, 2011. 336 p.; *Music and Logos. ‘Moses and Aron’ by Schoenberg (including Abridged English Version; Trans. by Alexander Gospodinov)*. Sofia: Riva, 2015. 296 p.

She lectures in the following university courses at the National Musical Academy “Prof. Pancho Vladigerov”; University of Sofia “Sv. Kliment Ochridski”; University of Russe “Angel Kunchev”: History of bulgarian music, Introduction in musicology, Elementary theory of music, Church music: Idea and method.

ДИНАМИКА НА КУЛТУРНИТЕ ПРОЦЕСИ  
ТРАНСФЕР И ПАМЕТ

Българска  
Първо издание

Редактор *Светлана Филчева*  
Художник *Константин Жеков*  
Графичен дизайнер *Даниела Василева*

Формат 167×237 mm  
Печатни коли 14,75

Печатница на Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“  
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 5

[www.baspress.com](http://www.baspress.com)

ISBN 978-954-322-900-0