

УНИЛАТА МАРСИЛЕЗА

Иван Русков

Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

THE GLOOMY MARSEILLAISE

Ivan Ruskov

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The article analyses a case presented in the “Notes on The Bulgarian Uprisings” by Zahari Stoyanov. After the defeat of the April Uprising in 1876 the Bulgarian revolutionary Todor Kableshkov sings the Marseillaise in a Turkish prison. Kableshkov improvises the French text of the song to inform a friend so that the Turks wouldn’t notice it. The case is reviewed from three perspectives: first, it searches an answer to the question: Why is the Marseillaise called a gloomy song; secondly, it displays a kind of double coding allowing the French march to be regarded in the same way as the Bulgarian march “The Proud Nikephorus Wanted”, which unifies the people; thirdly, it shows how in the “Notes on the Bulgarian Uprisings” by Zahari Stoyanov certain songs are connected to different phases of the development of the Bulgarians as a nation.

Key words: Marseillaise, prison, song, improvisation, double coding, Zahari Stoyanov, Todor Kableshkov, “Notes on the Bulgarian Uprisings”

Статията, част от цялостно изследване за песента и пеенето в тритомника „Записки по българските въстания“ на З. Стоянов, се спира на случая, представен в том трети и превърнал се в базисно знание за нейния сюжет: Тодор Кableшков пее Марсилезата в Парцала, най-лошото отделение на затвора в Ловеч. Този случай се разглежда в три взаимосвързани перспективи: първо, търси се отговор на въпроса защо Марсилезата е наречена „унила песен“; второ, разкрива се вид двойно кодиране, позволяващо френският марш да се приема за съзачен с български марш; трето, показва се, че дадени песни в „Запис-

ките“ представят различни етапи от осъзнаването на българите като народ през XIX век.

Каблешков импровизира при пеенето си така, че сякаш възпроизвежда (вариант на) прочутия френски марш, който, доколкото познаваме като мелодия и текст, никак не е унил – това определение е парадоксално, то сякаш е вид оксиморон. За края на изпълнението му обаче разказвачът използва израза „той свърши своята унила песен“ (Стоянов 2009 III: 58)¹ и акцентира върху възхищението на публиката („*Ашколсун бе, Телеграф!* Ти си знаял и да пееш?“, курсив – З. Ст.), състояща се най-вече от неграмотни мюсюлмани, криминални престъпници – турци, цигани, помаци. Някои от помаците говорят и разбират донякъде битовия, но не и определени ракурси на книжовния български език от 70-те години на XIX век.² Поради забележката на един помак, че гласът на певица е „макамлия“ (мелодичен), но думите не се разбират, Каблешков предава думите на песента. Уточнението – „песента е френска, на Наполеона, който заедно със султан Меджида разби московецът в Севастопол“, е изградено съобразно хоризонта на очакване на аудиторията в Парцала. Интересите на публиката в Парцала са напълно удовлетворени едва когато певицът с мелодичния глас дава положителен отговор на въпрос на турчин, питащ го дали Наполеон е същият, който, за да спечели приятелството на падишаха, му е дал дъщеря си за жена. Квазиисторическият сюжет с женитбата слага край на разговора. Невидимо за турците остава намигването на Каблешков, видно само от З. Стоянов, единствения, който е разбрал и какво пее песента, и какви истории сътворява въображението на Каблешков.³ Остава и ние като читатели да повярваме на разказа за станалото в затвора.

¹ Нататък препращам към това издание, като в скоба с римски цифри указвам тома, а с арабски – страницата. Всички подчертавания с права линия са мои – И. Р.

² През следващите дни Каблешков често кани З. Стоянов да отиде при него, за да си поговорят. Помаците ги заобикалят, за да разберат какво си казват, но „новият писмен български език“ не е достъпен за тях (III: 63).

³ Поначало в затворите в присъствието на турци се говори на турски език от всички. З. Стоянов въз/произвежда разговорите на български език. В разказа му тече комплексен превод от език на език и от ниво на познание и разбиране към друго. Предвид етнорелигиозните противоборства през епохата, турците, циганите и помаците са изключени от идеологическия речник и формите за еманципация на българите през Възраждането, поради което не познават и революционните песни от това време. Затова и Вазов в главата „Представлението“ на „Под игото“ си позволява да включи Каблешков (който още не бил станал апостол) не просто като образован зрител, ръкопляскащ на определени места, но впослед-

Според разказа гласът на българите в Парцала е по-долу и от гласа на циганите конекрадци, които били най-много сред затворниците. На З. Стоянов (Джендо) като новодошъл в затвора не се позволява да говори (III, 57). Забраната важи, докато новият комита не бъде разпитан, след това го заключват в общ синджир с Каблешков и Найден Стоянов, доведени в Ловеч няколко дни по-рано. Но разпитът предстои, затова при пристигането (на 24 май 1876 г.) Каблешковото пеене служи за заобикаляне на забраната: „Посред разбойническите викове, песни и псувни на затворниците турци и цигани, от които ехтеше целият затвор, издигна са и слабият глас на Каблешкова“ (III, 58). Пеейки, той съобщава за смъртта на Волов и дава указания на З. Стоянов как да се държи при разпитите. Това всъщност е (част от) съдържанието на Марсилезата в импровизацията на Каблешков.

Изразите *слаб глас* и *унила песен* рамкират разказа за пеенето, в което френският език е ключът за разбирането между комитите. „Сиромаси турци! Где да бяхме руски, френски или други бунтовници? И дяволът да ни беше посредник, пак не можахме са подуши“ (III, 58). За разлика от други свои текстове и от други места в „Записките“ този път пишешият не разгръща сарказма си, а споменава, че двамата с Каблешков са удовлетворени от обяснението и тъй като става време за сън (наближава полунощ), всички изпълняват нареждането на стражата да лягат.

Историята на текста на Марсилезата и нейното функциониране в един или друг период от време във Франция трудно ще позволи да преценим що-годе сигурно било съдържанието, било мелодията, с които тя е била позната на определени среди у нас. Изглежда, трябва да приемем, че в своята импровизация Каблешков, от една страна, оперира и с фрази, идентифициращи текста, а от друга, нагажда мелодията към думите, даващи необходимата информация на З. Стоянов. Така

ван от никого в това начинание, а и като разпален патриот, който запява Чинтуловата песен „Къде си, вярна ти любов народна“, чийто „мъжествен мотив“, както пише Вазов, излиза извън сцената и залата и се пръска в нощта. Песента, която цепи въздуха, разпалва и опиянява сърцата, е предтеча и заедно с това част от онази експанзия на революционния дух, която се тематизира в „Пиянството на един народ“. Беят, обяснимо, не разбира нито за какво пее песента, нито какво става при това небивало трансформиране на сцената с многострадалната Геновева в сцена от революционния проект на българите. В ролята си на преводач Дамянчо Григорът скалъпява любовна история в духа на разиграното в пиесата за Геновева и така прави бея щастлив от победата на любовта. Каблешков – в ролята на изпълнител и преводач в затвора – прави щастливи мюсюлманите заради възпяваната победа на техния султан.

някак успява да премахне или да тушира призивността и мажорността в музиката и в текста на марша. Бихме могли дори да кажем, че песента е унила не защото *е* или *не е* изпълнена като марш, а защото съдържанието ѝ (участта на Волов) е тъжно. Дали пък на това място да не намигнем на обяснението си подобно на Каблешков, когато потвърждава сродяването на Наполеон със султан Меджид? Опитът „да проверим“ по безусловен начин дали песента е била Марсилезата, е несъстоятелен, както е несъстоятелна „проверката“ ни дали в мрака на Парцала Джендо би могъл да види намигването на Каблешков, а преди това да познае, че това е самият той, след като никога по-рано не го е виждал (III, 54), макар че някакъв помак услужливо насочва единствената лампа към стената, до която са комитите „от даскалите“: „Двама души, две бледни гологлави фигури, с почернели и измъчени лица [...] внимателно остремиха погледите си към мене, когато по втора покана на затворниците станах на крака, за да ги видя по-добре“. Следват две безглаголни изречения: „Единът от тие последни нещастници, момак на 25 – 27 години, без брада, с твърде малки мустаки, с бледно изнурено лице, очи светли, които стреляха решителност и буйност. Мен поне така са стори на слабата светлина, която едвам досягаше лицето му. Другарът му, човек по-възрастен, на 40 – 45 години, с твърде дълга като смола брада, още по-изнурен, но с поглед отчаян и мрачен“ (III, 53 – 54). Ново изречение представя героичната рамка в живота на първия от видените – от изгърмяването на първата пушка на Тракийското въстание до пицова в габровската заптийска стая, с който се самоубива. В друго изречение се дава името му – Тодор Каблешков, когото разказвачът познавал до момента по делата му, но го виждал за пръв път в затвора (III, 54), докато с даскал Найдено Стоянов се познавали „много добре още от събранието на Оборище“ (III, 55). За разлика от пеенето и виждането посред нощ в Оборище (I, 302 – 303), в което се преплитат явни и скрити цитати от песни на Ботев и Стамболов, пеенето и виждането посред нощ в Парцала е пресъздадено с кръстосване на синхронна и ретроспективна гледна точка, изграждащи образа на магнетичното присъствие на човека, дал началото на Априлското въстание. Лампата на свещенописа разкрива и вижда отвъд светлината на коя да е „ламбица“ в този или онзи затвор. Тя вае ореола на стрелящите решителност и буйност очи не според пряката перспектива на възприемания във времето и мястото на срещата, а откъм съкровения спомен за него, извикан в акта на писане, откъм лоното на откровението, ако си позволим тази аналогия със Светото писание, в българската книга на книгите и нейния безпрекословен съд.

Не ще е излишно да надникнем към описаната сцена в Парцала през по-общата картина, откъм която пишещият пресъздава пеенето:

1. В пет от бележките си към „Ловченският затвор“ (III, 71, 72, 80, 93, 94) З. Стоянов експлицира времето, в което пише текста за Парцала. В първата препраща към т. II от „Записките“, издаден през 1887 г., за да припомни, че Каблешков е дал начало на въстанието, във втората – към случай от 1888 г., когато един повикан в съда българин изумява всички с обясненията си защо точно когато щели да го колят, предложил на мъчителя си яре вместо овен, а в останалите три авторът ни препраща към биографията си за Ботев, за да узнаем от нея повече за някои четници. В една от препратките към биографията уточнява (III, 80), че шапката и забодените уши на нея, докарани в конака в Ловеч, „позеленели и разложени от жегата“ (III, 79), са били на Войновски; следващата разкрива, че набитата на кол глава е на Ботевия четник Стоян от Ловеч (III, 93), а в последната сочи кой българин е предал Обретенков и другарите му (III, 94).

2. От тези бележки е ясно, че частта за Парцала се пише през 1888 и/или през 1889 г., тъй като и случаят с дядо Бено в съда, и биографията за Ботев са факти от 1888-а. Следователно, когато пише за Ловченския затвор и за Каблешковото поведение в него, З. Стоянов повече или по-малко живее, ако не с мисълта за предстоящото свое пътуване до Париж, което действително се осъществява и където той умира, то поне с мисълта за задаващото се през 1889 г. честване на 100-годишнината на Френската революция, отбелязано с тържества. В контекста на казаното е видно, че с името „Марсилезата“, споменато по повод на пеещия в Парцала българин, се бележи паметно поведение. То действа като символ във верига от схващания, езици и символи, представящи идеята или борбата за свобода, пътищата и цената, платима за нейното постигане. Заедно с това в текста на книгата не се изпуска мракобесното опериране с идеята за свободата и с нейната цена от samozабравили се монарси, които и дявола не пускат за посредник в общуването между затворени бунтовници в Русия, Франция⁴ и пр. Затова в Парцала трябва да се пее Марсилезата и да се схване напълно пятото в уж френската песен „на Наполеона“, както и да се види намигащото око на Каблешков – знак за силата на импровизаци-

⁴ Вж. иронията и сарказма на З. Стоянов и в биографията му за Ботев (Стоянов 1983 ХБ: 385), където Наполеон III, Людовик, Александър II и султан Абдул Азиз са приравнени в тяхната „позорна роля“. Биографията и том трети имат пресечни точки както в по-общи разсъждения, така и заради четниците на Ботев, част от които се озовават в Парцала.

ята, но и за манипулативната сила на словото: и като подсказващо пътя за нечие спасение, и като заслепление – всичко опира до изведения от разказвача акцент върху ролите на „певец“, „публика“ и „специален слушател“ всред нея (Джендо). Но за да бъде възможна тази многосъставна връзка на доверие и „доверие“, З. Стоянов настоява, че е имало изградена и поддържана съобщност между разказвач на истории и слушаща го в захлас публика: „Много пъти, вечер, около нашият синджир са натискаше пъстра навалица, да слуша какво ще да разказва *Телеграфът*. Тук не липсуваше и горделивият турски бабаитин, легнал по очите си или са изкеврил на една страна с опулени очи срещу разказвачът; пехливанинът помак с нарочно отворени гърди, покрити с дебело руно косми и с подпършени ръкаве, готов на сяка минута да плесни ръце за борба; дивият и отчаян черкезин, че не е свободен в такова благоприятно за *яма* [плячка – И. Р.] време; най-после веселият циганин, който не преставаше да си дръгне разчорлената нечиста глава. Даже и малката ламбица, монопол само на бабаитите, са преместяше отпред Каблешкова, да бъде по-добре чуто и видено“ (III, 65, курсив – З. Ст.) От това чуто и видено в Парцала до онова видено и чуто от слепия дядо Йоцо на Вазов се простира нишката на разказването за проломите в българската историческа участ.

За което немалка роля играе писането. Свикнали да възприемаме Марсилезата и като пряко име на песен (марш, химн), и като символ на борбата за свобода било в историята на Франция, било в пообщ план и смисъл – за отхвърлящото определени властови лостове и привилегии човечество, днес я изписваме с главна буква във всички тези случаи. При З. Стоянов обаче не е така, когато представя изпълнението на Каблешков: „Той запя марсилиезата, но вместо нейните думи, каза следующото, пак на френски“ – четем в първото издание на том трети (Стоянов 1892: 82). Изписването е с малка буква. Името не се среща никъде другаде в „Записките“, за да направим някакви по сигурни наблюдения и изводи. Накратко, не можем да смятаме изписването с малка буква за маркирано. По-очевидно колебанията в писането изпъкват при името „телеграф“, прозвище, дадено на Каблешков от турците, загдето е работил като телеграфист в Хиршовата железница в станцията на Белово. Два пъти в сцената с песента (но единият от тях е в началото на изречението) се изписва *Телеграфът* (с главна буква) и два пъти *телеграфът* (вкл. при възхищението: *Ашколсун бе, телеграф*, с. 83 от първото издание). Нататък в текста от 1892 г. редуването продължава: *телеграфът* (с. 94), *Телеграфът* (с. 101). По сходен начин се изписва – ту с голяма, ту с малка буква – и името Пар-

цал/а. Извън липсата на придържане към някаква строга норма в правописа на тома (такава норма няма, това със сигурност сме установили), в този случай – и то тъкмо защото става въпрос за състава и за познанията на членовете на „академията“ в Парцала и как те възприемат Каблешков, – буквалното и преносното значение в името *Телеграфа* преливат едно в друго. Каблешков е център на чутото и видяното и в центъра от гледни точки на множеството, искащо да чуе и види центъра, приемащ-предаващ истории, посредник между езици и култури, между виждано и невидано. Той прави „марсилиезата“ на разказването, при това – нека си дадем сметка тъкмо заради състава на слушателите – разказва на турски език. Иначе казано, в контекста на „Записките“ *речта Оборище* (вж. Русков 2017: 14 – 67) намира своя контрапункт в *речта Парцала*. Каблешков е монополистът на тази реч, а бабаитите са монополисти на „ламбицата“, с която обаче не само се пощят и бранят от едрите като боб дървеници (III, 59), а осветяват лицето на говорещия: „А Каблешков с дебела и ръждясала халка на вратът, с два синджира, спуснати по слабините му и болните му гърди, които, зети изцяло, повече тежаха от неговото същество, разказва различни масали и фантастически приключения, с възточно съдържание“ (III, 65). Каблешков „пее“ на децата на „възтока“ една удивителна марсилеза на свободата, която още не могат да възприемат, въпреки че разказва на турски език, че нито хилядото гроша заплата, нито тристата говеда на баща му (III, 65) са го спрели да стане бунтовник. Марсилезата никога не е представяна по-добре. Макамлия глас, чуден човек: „Ако бях един паша, освободил бих тоя българин“ – заключават децата на Парцала (III, 66). Нарича ги деца не друг, а един от своите (вж. III, 96), но в тази кратка статия няма да се спираме на езика на академията в Парцала и вникването ѝ в изкуството да разказваш истории.

Нека сега се опитаме да схванем *съмността*⁵ на работата с пеещото на Марсилезата по друг път, за който ще са ни нужни тъкмо даскали и деца. Ще тръгнем, разбира се, от нещо *видено и чуто*⁶, неслучайно по-горе споменах Вазов и неговия дядо Йоцо, само че няма да

⁵ В нощта с изпълнението на Марсилезата заспалят призори З. Стоянов се събужда с пламнали крака (III, 59) – жертва е на изтезание със запалени „парцали, книги и върви“, привързани за букаите. Горящо парче отхвърква и подпалва спящ черкезин, който не знае „съмността на работата и до разсъмване“ не престава „да псува другарите си по вяра“ (III, 61). Съмността е дума, изразяваща съмнение и просъмване, прояснение.

⁶ Както се нарича Вазовият сборник с разкази, спомени и пътешествия от 1901 г. – „Видено и чуто“.

ни интересува историята през очите на вдетинения старец, а историята през спомена за детството и детските песни на самия Вазов. В прочутия си очерк „Даскалите“ той ни запознава и с даскал Юрдан Ненов от Пазарджик, благодарение на когото славата на Сопот като нова Атина расте. Но съчинителят на песни е друг даскал – Йоаким Груев, с чиито творчески постижения възпитаниците на даскал Юрдан запознават изисканата публика от първенци и чорбаджии. Бидейки строг и сприхав, даскал Юрдан прекалява с наказанията на децата, като една нощ, точно по време на „донанма“ (илюминация) „за някакъв празник на султана“, забравя затворени в училището свои възпитаници, сред които е и бъдещият автор на „Видено и чуто“. Оказва се, че народното ликуване е в чест точно на султан Абдул Меджид, комуто децата посвещават специално представление: „Не смеейки без заповед да си идем, ние решихме да развеселим тъгата на затвора си, като изпълним в същото време верноподаническият си дълг към султана. Събрахме около петдесетина кандила от гробищата, запалихме ги и ги наслагахме по чиновете и прозорците на взаимното училище и докато нашите другари пееха долу на мегдана султановия химн „*Нешири нур Абдул джихан*“, съчинен от Яким Груев, ние заревахме: „Поискал гордий Никифор“, съчинение на същия. Тази песен беше тогава един вид българска марсилеза, тя бе усвоила и гласа на френската⁷ – Чинтуловите бунтовни песни не бяха още излезли...“. Даскал Юрдан пристига тъкмо когато учениците с геройски ръкомахания пеят над запалените в чест на султана гробни кандила повелята: „Сечи, коли! / Отечество да се освободи!“ (Вазов 2001: 367). Каблешков, който е почти набор на Вазов, не само е бил ученик по времето на султан Абдул Меджид, но е учил в родната си Копривщица при даскал Харитон Груев, брат на Йоаким Груев. Струва ни се, че *съмността* на работата е ясна. Може да недоумяваме защо „марсилиезата“ е „унила песен“, да гадаем как по-точно стиховете на песента „Поискал гордий Никифор“ са звучали по „гласа на френската“, но няма никакво съмнение, че Каблешков е пял в Парцала песента, която е пял като дете според пресътворенията на възрожденските даскали: има ли значение дали тази песен се казва „марсилиеза“ или „Поискал гордий Никифор“, след като по същество те са една и съща песен не само по „глас“, но и защото са водили по пътя към Историята децата, запали-

⁷ Не е възможно да разберем как точно е звучала песента и доколко действително е следвала мелодията на Марсилезата. Съществува нотиран запис от много по-късно време, дело на Кауфман, поради което го пренебрегвам. Пропускам и въпроса дали Груев, или Геров е автор на текста.

ли гробните кандила на Империята? Въпросът реторически внушава отговора – не. Но според „Записките“ отговорът, изразен със структурата и идеологията на книгата, е друг – да, има значение.

Опитвам се да покажа това значение в следното кратко заключение:

1. Дали Тодор Каблешков е пял Марсилезата, или е пял песента „Поискал Гордий Никифор“, не е въпрос от формално естество. В контекста на революционния език на Българското възраждане двете песни дори само с това, че са били изпълнявани по една и съща мелодия (могло е да бъдат изпълнявани и така), са на практика две лица на едно и също явление – стремеж към идентичност и свобода, но лица, конотирани и въздействащи по нееднакъв начин за аудиторията. Струва ми се, че срещаме вид двойно кодиране – само попросветената част от българите е била наясно с текста на Марсилезата и е можела да схване смисъла, независимо как се възпроизвежда като мелодия и стихове. Съответно – както подсказва Вазов, някои българи са знаели, че песента за Никифор е пята по мелодията на Марсилезата.⁸ Какво и как става с пеенето, разяснението за песента и възприемането на изпятото и обясненото в Парцала, вече видяхме ведно с нескритото намигване и ирония на пеещия артист, адекватен на хоризонта на очакване на елитарната (избраникът от елита е всъщност един, окован в букаи и без право да говори) и наивната публика. В хода на изминалите години от онова време съвременният читател не би могъл да схване двойното кодиране, тази вписана в разказа на З. Стоянов игра с казано и недоизказано в интертекстуалния репертоар на революционната идеология. Двойното кодиране, ако въобще се съгласим, че в случая има такова, е колкото заложено от З. Стоянов, толкова и плод на нашето отдалечаване от кодовете на епохата.

2. Каблешков не просто е могъл да пее Марсилезата, той по-скоро трябва да пее Марсилезата по две главни причини:

а) Песента „Поискал Гордий Никифор“ е в центъра на концептуалната линия, изведена амбивалентно в предговора на том първи от „Записките“ – за народа и неговата скъсана черга (I, 29). Амбивалентността отпада в ключовите страници от гл. V „Априлското възстание в 1876 година“, в които по-обхватно и аналитично З. Стоянов разглежда генеалогията на въстанието. Говорейки за черковния въпрос (I, 200 – 202), авторът очертава етапност на борбата срещу два врага: „духовни тирани“ и „не духовни тирани“ (гърци и турци). В тези

⁸ Еко говори за три вида читатели по отношение на т. нар. double coding (вж. Еко 2014: 169).

страница 3. Стоянов пише за *народ и народност*, не за *националност* или *национален*. С визията на националното борави реторически, за да очертае определени минуси, странности в чертите на българското общество, но не и когато разгръща разкази и картини за неговата предосвободенска историческа участ. Борбата за независима църква според него извършва радикален преврат в знанието и самопознанието на българския народ: „Черковният въпрос послужи най-напред да съедини българският народ в едно цяло, той тури най-здравата основа на нашата народност, той разбърка на мнозина закоренелите понятия и ги накара да правят разлика между думите: *Българин* и *Християнин*“ (I, 201, курсив – З. Ст.). Съединен народ, най-здрава основа на народността, разграничаване на българин от християнин – това е платформата на себеосъзнаването: „Съ захващането на черковният въпрос ние виждаме, че българската интелигенция почва тук-там да си издава гласът, да размисля за доброто на своята собствена черга“ (I, 201). В тази линия – за захващането и разгръщането на черковната борба, за преоткриването на своята черга – З. Стоянов посочва песента за Никифор, изключителен като въздействие фактор за спояване на народността. Песента е етносъзидателен оператор заради баталния сюжет, възсъздаден от възрожденците. Така средновековни събития и персонажи стават култови и заедно с това действат като идеологическо оръжие, придало на черковния въпрос всенародна измеримост. Създават необходимата времева и оценъчна историческа перспектива, чрез която една народност се легитимира като трайна и значима и се разграничава от друга в рамките на християнската общност. В този обширен контекст за съзидателната дейност по изтъкване на чергата, без която е невъзможно голямото събитие като въстанието от 1876-а, З. Стоянов прибавя четническите действия и успоредно с тях отбелязва замяната на песента за гордия Никифор от „Стани, стани, юнак балканский“ (I, 203), замяна, равнозначна на започване на нов етап с качествена промяна в духовете. Песента „Поискал гордий Никофор“ е двупосочна бленда: към спояването на българската народност, от една страна, и към кълновете на националното самосъзнание, прицелено в идеята за политическа свобода, от друга.

б) Замяната на песента за Никифор от „Стани, стани, юнак балканский“ е последвана от нова замяна: през въстанието от 1875-а и 1876-а доминанта стават песните на Стамболов, най-вече песента „Не щеме ний богатство“. С други думи, в употребата на песните е проследим трансисторически сюжет, съответен на идеологическия код на времето: от песента за някогашната победа, послужила за спояване на

народността в рамките на християнската общност, към конструктите на песните за бъдещата победа, служещи за национално израстване и готовност за борба и саможертва в предстоящото изправяне срещу турците. С Кървавото писмо Каблешков дава началото на въстанието от 1876-а, с което духът на песните добива плът в празника и тържествата на оказалата се илюзия победа. С пеенето на Марсилезата, и то в края на записа за въстанието, се оформя концептуална рамка: интелигентът Каблешков се превръща в парадигматичен израз на паметната личност в новата история, личност, пишеща „кърваво писмо“ и самопроляла кръвта си в името на голямата национална идея. Така става възплъщение на идеологическия мит за водача, повел своя народ към раждането на нацията от духа на саможертвата, без който е невъзможен големият разказ за нацията ни, създаден от перото на З. Стоянов.

3. Песента е унила, но не защото някой пее в странна тоналност Марсилезата („Поискал гордий Никифор“), а защото е песен за величавото сбогуване на осъдения или самоосъдилият се да умре. Каблешков знае какво е решил – това след смъртта му ще узнаят и всички обитатели на Парцала. Но унилата песен срещаме още веднъж в том трети – този път това е песента на осъдените на смърт Годор Кирков и Стефан Пешев, които запяват песента „Сбогом, майко“ в затвора в Севлиево:

Кое сърдце можеше да остане чуждо на тая предсмъртна песен?... Песента бе унила, тя приличаше повечето на плач, на сълзи и на темян, отколкото на песен в пълна смисъл на тая дума. Ние, т. е. нашите синджир, останахме вкаменени, не смеехме да са погледнем един други в лицето, като че ние бяхме виновниците, като че ние щяхме да изпълняваме на другият ден грозната присъда. От една страна, благоговеехме пред священната песен на жертвите, а от друга, са чувствувахме, че като оставаме живи, не сме достойни да споделяме погледите и пъшканията на мъчениците, над главите на които са виждаха вече геройски венци! Страшно изпитание и наказание!

(III, 110)

По-добре от това не може да се каже. Пеенето в затвора те кара да разбереш що за човек си, виждайки величавата сила на пеещия.

ЛИТЕРАТУРА

- Вазов 2001:** Вазов, И. *Пътър свят*. [Vazov, I. Pastar svyat.] Съст. И. Русков. София: Анубис, 2001.
- Еко 2014:** Еко, У. *За литературата*. [Eco, U. Za literaturata.] Превод: М. Панева. София: ИК Бард, 2014.
- Русков 2017:** Русков, И. *Време и запис. Образи на свещеното в новобългарската история*. [Ruskov, I. Vreme i zapis. Obrazi na sveshtenoto v novobalgarskata istoriya.] Пловдив: УИ Паисий Хилендарски, 2017.
- Стоянов 1892:** Стоянов, З. *Записки по българските възстания 1870 – 1876. Том III. Затвори*. [Stoyanov, Z. Zapiski po balgarskite vazstaniya 1870 – 1876. Tom III. Zatvori.] София: Печатница на „Либералний Клуб“, 1892.
- Стоянов 1983 ХБ:** Стоянов, З. Христо Ботйов. Опит за биография. [Stoyanov, Z. Hristo Botyov. Opit za biografiya.] // З. Стоянов. *Събрани съчинения в три тома. Том II. Биографии. Четите в България*. София: БП, 1983, 287 – 591.
- Стоянов 2009:** Стоянов, З. *Записки по българските възстания (Разказ на очевидци) 1870 – 1876 г. Т. I – III*. [Stoyanov, Z. Zapiski po balgarskite vazstaniya (Razkaz na ochevidtsi) 1870 – 1876 g. T. I – III.] Съст. и науч. ред. И. Русков. В. Търново: Фабер, 2009.