

АСЕН ЧИЛИНГИРОВ

**ЛЕКЦИИ ПО ИСТОРИЯ
на
БЪЛГАРСКАТА КУЛТУРА**

**ИЗНЕСЕНИ ВЪВ ФАКУЛТЕТА ПО СЛАВЯНСКА ФИЛОЛОГИЯ
ПРИ ХУМБОЛТОВИЯ УНИВЕРСИТЕТ В БЕРЛИН ПРЕЗ 1998 ГОДИНА**

СОФИЯ 2013

СЪДЪРЖАНИЕ

ПРЕДГОВОР КЪМ БЪЛГАРСКИЯ ЧИТАТЕЛ.....	5
ВТОРА ЛЕКЦИЯ.....	9
ТРЕТА ЛЕКЦИЯ	17
ЧЕТВЪРТА ЛЕКЦИЯ.....	35
ПЕТА ЛЕКЦИЯ	47
ШЕСТА ЛЕКЦИЯ.....	57
ПОСЛЕСЛОВИЕ.....	75

ПРЕДГОВОР КЪМ БЪЛГАРСКИЯ ЧИТАТЕЛ

За разлика от неимоверно дългата и изпълнена със загадки стара история – или по-точно предистория – на българската култура, предисторията на тези лекции е съвсем кратка и ясна. Една сутрин в началото на април 1998 година добре известният и в България немски българист Норберт Рандов, който по това време четеше лекции по история на българската литература във Факултета по славянска филология при Хумболтовия университет в Берлин, ми се обади по телефона и ме запита дали съм съгласен да поема до края на семестъра неговите лекции. Той ми каза, че изнасянето на тези лекции му отнемало твърде много време, като пречело да си изпълни други важни и срочни задължения и по тази причина искал да се освободи от тях. От друга страна той би желал да се разшири тематиката на лекциите, като ударението се постави върху общата история на българската култура – нещо, което за мене не би представлявало затруднение, изнасяйки лекциите въз основа на излязлата преди близо петнадесет години в ГДР моя книга на същата тема. За предложението му пред ректората на университета аз да продължа лекциите нямало възражения; там моите трудове върху историята на българското изкуство и култура – за разлика от България – били добре познати и колегите му считали, че по такъв начин би могъл да се разшири кръгът на студентите, а това би принесло повече полза при по-нататъшните им занимания като българисти. От моя страна по принцип също нямаше възражения. Известна разлика във възгледите на колегите ми от университета и моите имаше само по отношение методиката и системата в изнасянето на лекциите, които, според мене, не можеха вече да се основават на някои в известно отношение остарели положения, а трябваше да представят най-новите достижения на науката. При подготовката на моята „Културна история на България“ аз бях принуден да се спра съвсем накратко на най-стария ѝ период, за който по

това време се знаеше твърде малко, и който, с малки изключения, беше останал настрана от моите интереси. От друга страна аз не бях съгласен да чета лекциите си, както правят мнозина колеги, а да ги изнасям в свободна форма на немски език, свързвайки ги и с някои актуални събития, които по това време вече отново насочваха вниманието на общественото мнение към Балканите – тази невралгична точка в Европа, запазила славата си като такава още от дълбоката древност, та чак до днешни дни. Изострянето на политическата обстановка в този район през последните седмици, предшестващи моите лекции, не беше протекло без да засегне Германия. Тъкмо напротив: именно от Берлин трябваше да започне пропагандната акция на албанската организация УЧК, целяща въвличането на германската общественост в конфликта ѝ със сърбите на нейна страна. Именно в столицата на Германия беше изнесена още в самото начало на тази кампания, макар и пред твърде малобройна публика, лекция от един от идеолозите на албанския национализъм, председателя на Сената на Тетовския университет проф. Милаим Фейзиу, (Milaim Fejziu) показваща недвусмислено целите на борбата, за която по думите на лектора числото на бъдещите жертви беше точно калкулирано:

«Загубата на два милиона албанци по време на бъдещия конфликт ще бъде за кратко време възстановена при високата раждаемост на албанците и поради това не може да служи като пречка за осъществяването на националните интереси на нашия народ – изграждането на една гържава, обединяваща всички албанци, живеещи гнес на територията на Албания, Югославия, Македония и Гърция.»

На тези, както и на направените в същия смисъл на много други места изявления, не беше дадена гласност, а германското обществено мнение се управляваше от неколцина самозвани политолози и експерти по балканските въпроси, използвали в недалечното минало гостоприемството на балканските народи, за да научат по време на посещенията си в тези страни по една-две дузини думи от съответните езици и да си въобразят, че познават тяхната история и техните проблеми – под името на един от тях дори неотдавна излезе в Хайделберг на английски език (!?)

една „Граматика на македонския език“, без сам той да знае, както се казва, нито бъкел от този език. Макар и кръгът, пред който трябваше да изнесе лекциите, да беше ограничен, аз имах желанието да запозная чрез тях студентите и с главните проблеми от историята на балканските народи, за да им помогна по този начин да си изяснят причините, а и същността на назряващия конфликт. Тъй като не се появиха възражения спрямо моите възгледи по отношение на тематиката на курса и начина, по който той трябваше да протече, след уреждането на известни формалности започнах изнасянето на лекциите.

Както е прието, първата лекция трябваше да послужи за взаимното опознаване и за набелязване плана на бъдещите лекции. Но тя засегна и споменатите по-горе актуални въпроси във връзка с приближаващата криза близо до българските граници, която след по-малко от година щеше да се разгъне като война. По това време, обаче, вече се виждаше достатъчно ясно какъв ще бъде разволят на бъдещите действия и това наложи отделянето на значително място и време от лекцията за някои въпроси относно етническия състав на населението на Балканския полуостров и промените му в течение на последните хилядолетия, както и за отдавна програмираните конфликти между различните етнически и верски групи. Доколкото съдържанието на тази лекция не се отнася непосредствено до темата на цикъла, тя не е включена в настоящото издание. След втората лекция, която вече беше посветена на същността на проблемите около основната тема, аз се помъчих да възстановя нейното съдържание на български език. Този принцип продължих да спазвам и при следващите лекции, изнесени във вид на свободни беседи. Изключение представлява само последната седма лекция, с която този цикъл трябваше да завърши – по причини, не зависещи нито от мене, нито от ректората, една лекция трябваше да отпадне, така че в рамките на семестъра нямаше време за изнасянето на последната от тях. След като ми беше направено предложение за отпечатването на моите лекции на български език, за да не останат те без определения им завършек, аз записах текста на тази лекция въз основа на бележките, които си бях набелязал за нея и я представям тук

под формата на послесловие. Всички лекции бяха съпроводени с филмов илюстративен материал, както това се практикува днес в повечето университети. За съжаление в настоящето издание не е възможно този илюстративен материал да бъде представен – това би могло да се извърши само при една следваща мултимедиялна фаза на репродукционната техника, до която в България, поне по отношение на издания от този род, още не сме стигнали.

Берлин, Коледа 2000

Поради независящи от мене причини издаването на моите лекции се проточи повече, отколкото очаквах. За това време някои от темите, засегнати в лекциите, придобиха нова актуалност, без това, обаче, да измени моята гледна точка към тях, или пък да наложи тяхно ново разглеждане въз основа на новопридобитите данни от помощните науки. Напротив, тези нови данни укрепиха у мене убеждението, че решаването на някои проблеми, на които ще бъде обърнато по-нататък внимание, е възможно и по друг начин, освен възприетия засега от науката. За да бъде българският читател запознат с по-нататъшното развитие на изследванията, на които беше посветена моята шеста лекция, давам в допълнение към нея във възможната най-кратка форма съответните сведения.

Берлин, февруари 2002

ВТОРА ЛЕКЦИЯ

За болшинството европейци, а особено източноевропейци, представата за България е свързана с представата за обширни пясъчни плажове, вечно огрени от южното слънце на черноморското крайбрежие, тъй както тази представа беше внедрявана от туристическата реклама в продължение на няколко десетилетия, но също така и останала идеализирана от лични преживявания, запечатани завинаги в съзнанието на посетилите тези места. Средният българин, обаче, далече не е тъй дълбоко свързан с Черно море и даже обикновено има към него някакво не съвсем точно определено, но във всеки случай неприязнено чувство. В отношението си към морето той стои много по-назад дори от населението на някои европейски държави без излаз на море, като например унгарците, които дълги години имаха за държавен глава един адмирал, а да не говорим за чехите и словаците, които в течение на много десетилетия бяха от най-редовните посетители на българските черноморски курорти. На какво се дължи тази неприязън у българина към морето? По този въпрос има много научни и ненаучни изследвания и дори една цяла, написана не само с много любов, но и с голяма компетентност книга*. Всички тези изследвания само констатира факта, стигайки назад до най-дълбока древност. Нито прабългарите, нито славяните, нито траките са оставили някакви материални следи за съществуването на флота и дори за единично корабоплаване. Няма запазен и спомен за лодки-еднодръвки, с каквито руските славяни достигат в ранното средновековие не само до българския бряг, а и до Цариград. Също така, дори когато Несебър и Варна са били за продължително време български, тяхното значение се изчерпва само като търговски центрове, при които

* Върбан Стаматов, В мъглата. Българинът и морето, София 1992

корабоплаватели от други народи внасят и изнасят стоката си през тях. В народното творчество Черно море играе също твърде ограничена, предимно отрицателна роля, докато Балканът, а и много реки, на първо място Дунавът, са между главните му теми. Върху вероятните причини за това странно явление ще се спрем по-подробно на една от следващите лекции.

Несравнимо повече е свързан българинът с планината. Тя е не само част от неговия бит – поне доколкото повечето от населените места в България се намираха до неотдавна главно в планински местности и едва от XVIII век насам започна бурното развитие на съвременните градове в равнините. В планините българинът се е чувствал в течение на много столетия и хилядолетия по-добре закрилян от врагове, господари и завоеватели. Там той и неговата култура са били винаги защитени и от външни влияния, като по такъв начин той запазва в продължение на хилядолетия своя език, своите обичаи, песни и танци, надживели всички други народи, които като временни нашественици напразно са се опитвали да се задържат на тази земя.

В България има много местности, предимно планински, които са запазили своя облик без каквито и да е изменения не само в течение на хилядолетията, изминали след последния ледников период, а и още дълго преди това – такива места в Европа има твърде малко. Аз лично не познавам по-впечатляващ в туй отношение пейзаж от околността на Белоградчишките скали чак до пещерата Магура, където са запазени и най-старите скални рисунки в България. Тази местност е излъчвала за мене винаги някакво особено обаяние още от първото ми посещение там преди повече от половин век, когато тя още не беше свързана в съзнанието ми със своята предистория. При всички мои посещения през следващите десетилетия аз винаги съм изпитвал необикновено възхищение от нейната девствена природа с фантастичните и чудновати форми на скалите, с буйната ѝ растителност през летните месеци, в сред която погледът очаква всеки момент да срещне някой жив динозавър, обхождащ долината между приличащите на вкаменели чудовища скали по същия начин, както преди много милиони години.

Със скалните рисунки в намиращата се недалече от Белоградчик пещера Магура, имах възможност да се запозная подробно при няколко мои посещения през 70-те и 80-те години – и то най-вече по време на посещениято ми през 1981 г. във връзка с написването на няколко статии, поръчани ми от редакцията на списанието на Швейцарската въздушна компания, които впоследствие послужиха за основа на моята „Културна история на България“. Тогава за първи път можах най-внимателно в продължение на много часове да проуча и заснема тези рисунки. За археолога днес е извънредно трудно да определи, макар и приблизително, тяхната възраст, тъй като самата пещера е била населявана в продължение на много десетки хиляди години, а следите от нейните жители са отдавна измити от течащите там води. Но рисунките имат две особености, останали незабелязани от повечето техни изследователи и отличаващи ги от всички засега известни скални рисунки в Европа, Африка и Америка. Първата е, че багрилото, с което те са изписани, а то е най-обикновен птичи тор, е консервирало по такъв начин повърхността на скалата, че е попречило на нейното изпаряване или сублимиране. Ние днес не знаем с каква бързина протича този процес – т. е. колко хиляди или десетки хиляди години са нужни на скалата, неизложена на въздействието нито на дъждовете, нито на бурите, да загуби вследствие на изпарение един милиметър от своята повърхност. Във всеки случай рисунките, чието багрило е запазило от такова изпарение повърхността на скалата, върху която те са нарисувани, днес се отделят на един до три милиметра от останалата повърхност на скалата, като по този начин показват ясно резултата на това изпарение, произлизащо извънредно бавно в течение на много хилядолетия. Втората особеност е също не по-малко забележителна. Тези рисунки дават сред представените на тях танцуващи хора и единствените известни на науката изображения на особен вид птици-животни, за които може само да се предполага, че са живеели по тези места преди предпоследния ледников период. До неотдавна тези предположения не се вземаха сериозно от никой изследовател – аз сам съм водил за тях многобройни

разговори с редица скептични германски колеги, между които и проф. Хензел в Берлин. Изследванията в областта на физиологията през последните няколко години, обаче, доведоха до пълен обрат в схващанията за произхода на човека, които почиваха главно на Дарвиновата теория, като същевременно измениха радикално и досегашните ни схващанията за периодизацията при човешкото развитие. Същевременно последните десетилетия извадиха на повърхността твърде много досега неизвестни материали, говорещи за съществуването тъкмо в западната и централната част на Балканския полуостров на най-старата европейска култура, а дори и писменост.

Но това вече се отнася до следващата културна епоха, за чийто разцвет в науката сега се приема петото хилядолетие преди нашата ера, а между нея и скалните рисунки от пещерата при Белоградчик лежат много хилядолетия, за които нашите познания, почиващи изключително върху материалните паметници от това време, са извънредно ограничени. Дори особено оспорвана е абсолютната хронология на ледниковия период в Европа – на неговото начало и неговия край. До не много отдавна се предполагаше, че в Европа този ледников период е приключил преди около 40 до 50 хиляди години, след което започва постепенно затопляне, подобрило условията за живот. Изследванията през последните две десетилетия обаче дават основания за значително доближаване на тази дата до нас, а от изследователите започва да се приема и възможността, че изменението на климатичните условия не е станало постепенно, както се считаше доскоро, а се явява в резултат на внезапни изменения в траекторията и в оста на нашата планета, причинени от външни фактори, довели до изместването на полюсите. Ако това по-рано се допускаше за някои от твърде далечните епохи в миналото, когато са произлезли и най-големите промени в живота на земята, свързани с измирането на известни видове организми, вече малко по малко се налага тезата за произхода на ледниковия период в Европа и неговия край именно от такива причини – едва през последните десетилетия беше доказано, че тази ледникова епоха не се дължи на снижаване температурата на цялата

наша планета, а само на определени области в нея, попаднали поради изменението на оста на земята в един нов полярен кръг, докато по същото време други области, лежащи днес зад полярния кръг, са се намидали при условия, близки на тези в днешните територии с умерен климат.

Това, което знаем за живота в Югоизточна Европа и нейното население непосредствено след последния ледников период, е много малко. С положителност ни е известно, че тогава се извършват големи придвижвания на това население и то върху една значителна територия, достигаща на югоизток не само до Мала Азия, а чак до Памир, като сведенията за тези придвижвания сме получили предимно от езиковедството, докато археологията засега още не е в състояние да определи по-точно посоките на движение и се намира в началото на сравнителните изследвания, без да разполага с достатъчно материали именно от най-важните културно-политически центрове през тази епоха – ако можем да си послужим именно с такова обозначение за районите с най-гъсто население, излязло вече от първобитната фаза на развитието си. Много от сведенията за тези придвижвания са запазени и във фолклора и митологиите на европейските народи и въпреки че диференцирането на тези сведения и отделянето на най-същественото от късните напластявания да е извънредно трудно, европейската етнография и сравнителна митология може да отбележат в това отношение значителни успехи, постигнати през последните десетилетия.

Голяма част от археологическите материали, свидетелстващи за съществуването на тази древна култура, и за нейния разцвет през петото хилядолетие преди нашата ера, бяха намерени в границите на бившата Югославия и поради известните обстоятелства по време на студената война станаха по-рано достояние на световната наука, отколкото резултатите от разкопките, извършени в България и в Румъния. Немалка роля за недостатъчното популяризиране на резултатите от изследванията в областта на предисторията в България играеше също така изостаналостта на българската наука от съвременните методи за изследване, която изостаналост започна да се преодолява

едва от средата на 70-те години. Така едновременно с откриването на Варненското съкровище, но и на цяла поредица по-малко ефектни, макар и не по-малко забележителни паметници на тази праисторическа култура на много други места в страната, интересът на световната наука започна да се насочва и към България. Много изложби на произведения на керамиката и металообработването от тази епоха в България бяха показани в Западна Европа, Америка и Япония и по този начин станаха достояние не само на най-тесните кръгове от специалисти, а и на широката публика, повлияна до голяма степен и от умело разгърнатата реклама за тях. Така каталогът за изложбата в Япония препоръчваше изложените на нея предмети за творби на „първата цивилизация в Европа“, а съкровището от Варна за „най-старото злато в света“. Но въпреки всички тези многобройни открития, много от въпросите на тази култура остават все още спорни. При някои от нейните най-забележителни паметници ние виждаме вече завършени художествени произведения, без да имаме дори и най-смътна представа по какъв начин се е стигнало до тях – при произведенията на „предисторическата“ керамика и металообработване в България се сблъскваме със същия феномен, характерен за скалните рисунки от Северна Африка и Югозападна Европа, където срещаме най-високата степен на стилизация и съвършенство във формите, които по никакъв начин не могат да бъдат присъщи на една зачатъчна фаза от развитието на изкуството.

Ако абсолютната и относителната хронология за тази културна епоха в България и да се считат вече в голяма степен за установени – въз основа на данните на Радиовъглеродния метод за време на нейния разцвет, както вече споменахме, се приема петото до началото на четвъртото хилядолетие преди нашата ера – открит остава все още въпросът какво става с нея през следващите две хилядолетия, от които до нас не са стигнали никакви значителни паметници на материалната култура. Също тъй спорен остава все още и въпросът за нейните носители – за населението на тези места, създавало такъв разцвет на материална и художествена култура през един тъй ранен стадий от историята

на Европа, когато за голяма част от европейската територия не се знае да е населена. Но това ще бъде темата на следващите ни лекции, когато ще се помъчим да намерим задоволителен отговор на тези въпроси. [...]

Берлин, 12 V 1998

ТРЕТА ЛЕКЦИЯ

Днес искам да ви разкажа една история, която засяга вашата специалност по-тясно от всички други теми, с които ще ви занимавам през следващите ни срещи. Тя е незавършена, което я прави, обаче, не по-малко интересна и поучителна както по отношение на вашите заниманията изобщо с науката, така и в частност със славянската филология.

Тази история започна на 3 март 1988 година, един за мене в много отношения необикновен ден. Първо, това беше българският национален празник, който за първи път след 9 септември 1944 година трябваше да се празнува на този ден, а не на 9 септември. И за приема по случай този празник аз имах за първи път в живота си покана от българското посолство, с което дотогава връзките ми не винаги бяха особено блестящи, а понякога бяха дори твърде опънати. Но на този прием аз не можех да отида по простата причина, че се разболях и то от пневмония – за мен изключително рядко събитие. И тъкмо на този ден получих едно много странно писмо – едно от най-странните писма, които изобщо съм получавал, и което щеше да изиграе оттогава нататък доста важна роля в научните ми занимания. Това писмо всъщност не беше и до мен, а до моя издател и се отнасяше до книгата ми „Културна история на България“, излязла в неговото издателство. Трябва да отбележа, че това издателство беше последното частно издателство в бившата ГДР и неговите собственици, господата Ценер и Гюрхот, поеха не съвсем малък риск, като ми възложиха написването на тази книга, без дори да ме познават. Книгата, обаче, беше един от най-големите успехи, ако не и най-големият успех за тяхното издателство – за твърде кратък срок тя излезе в тираж, за какъвто авторите на подобни книги днес могат само да мечтаят, и в две издания, които бързо се разпродадоха (освен много малък брой екземпляри, останали след ликвидирането на издателството през 1990 година).

И тъй, писмото беше от един читател, Ханс Йегер (Hans Jäger) от Алтенбург, който смяташе, че е открил в книгата ми една твърде голяма грешка, за която обръщаше внимание на издателя.

Текстът на писмото в български превод е следният:

7400 Алтенбург, 20 II 1988

Ханс Йегер

Уважаеми г-н Гюрхот!

Неотдавна си купих излязлата през 1986 г. в издателство „Призма — Ценер и Гюрхот“ книга „България“ от Асен Чилингиров. На стр. 16 горе авторът е допуснал за съжаление една твърде голяма грешка.

Глиненият печат от Караново не може да е направен около 5 000 г. пр. н. е., а едва в средновековието. Някои от неговите букви са свързани помежду си, което прави на пръв поглед текста му нечетлив. При внимателното му разглеждане се вижда, обаче, че печатът не съдържа нито един знак, който да не е вече отдавна известен.

Анализът дава следния резултат:



AB LEN = Баща на живота

24-мата старейшини пред Трона Божия

LAR = Духът-Защитник на домашното огнище и на семейството

BEI IDSA = Господ (на Вечния Живот) Възвишеният Ilsa

Стълбчето трябва да се изтълкува в неговото първоначално символно значение *въздигам се, възвишавам се*, и да се изговори чрез звука *бе*.

Носителят на световния мир и на световната пролет е бил почитан от майте още преди Колумб под името  = itza (числова стойност 16). 16-ият ден от 16-ия месец, месецът  = мир, съответства на нашия 25 декември. Повлияно от другата зона на времето (7 часа разлика), попада също и началото на пролетта на един 16-ти ден.

Съгласно критската писменост гумата idza се пише като  idza.

Магично-заклинателната стойност на този глинен амулет се погсилва от няколко скрити, но съгласно мистиката на числата важни цифри:

 = 6,  = 7,  = 8,  = 1,  = пет борини.

С приятелски поздравии – Ханс Йегер

* * *

Без да се впускам в подробен анализ на това писмо, ще отбележа, че за мен от самото начало беше ясно за какво става там дума: освен графемите, твърде близки до общите букви за гръцката и латинската азбука, но и за кирилицата, а именно A B R Z L D, най-важният проблем в плочката-печат от Караново представяват няколко от знаците, които без съмнение са арабски цифри, а както е известно, в Европа арабските цифри са донесени за първи път от арабите, които пък от своя страна, според наръчните справочници (V. Gardhausen, Griechische Palaeographie II, Leipzig 1913, с. 380 с лит.), ги били заели между 699 и 873 г. от Индия, но кога те са се появили в Индия, не е известно. При това буквите и символите са свързани в думи с определено значение, чието тълкувание, дадено от г-н Йегер, в повечето случаи би могло да се приеме, освен твърдението му, че символиката за „Двадесет и четиримата старци“ била възникнала чак през Средновековието и то под влиянието на Апокалипсиса, където те се споменават (4, 4). Независимо, че в Централна Европа Апокалипсисът става популярен едва през зрялото средновековие, този символ е значително по-стар и води началото си още преди християнството. Невярно беше също така и заключението, че това е амулет – формата му е на печат, а както можах впоследствие да се уверя, същата форма имат още редица предмети от предисторическите находки в Търтърит (Румъния) и Междуречието (Месопотамия); първите датирани в четвъртото хилядолетие пр. Хр., а тези от Междуречието – значително по-късно.

Макар и да бях на легло и с висока температура, веднага телефонирах в Лайпциг, за да питам г-н Гюрхот какво знае за автора на писмото и да му изложа моето становище по този въпрос. Г-н Гюрхот не можеше да си спомни да се е запознавал някога с това лице. За мене също той остана в неизвестност, без да мога да се свържа с него, а след събитията, които се развиха в следващите години, вече беше невъзможно да се открият каквито и да било следи от него.

Тук трябва да отбележа, че годината 1988 беше още от самото ѝ начало много натоварена за мен. Аз бях пред предаване текста на две големи книги – за изкуството на Атон, по договор с берлинското издателство Union, и за стенописите на Захари Зограф във Великата Лавра на Света гора, по договор с издателство Български художник в София*. Макар и двете книги да бяха по дългосрочни договори, известно е, че върху една книга се работи най-усилено в последните месеци преди изтичането на договора, а такъв беше и моят случай. Освен туй, през тази година, както никога дотогава, имах участие с доклади на четири международни конференции, в това число пред XIII Международен конгрес по класическа археология в Западен Берлин и пред Международния симпозиум в Хале на тема „1000 години от покръстването на русите“ с участие на многобройни гости от СССР и Западна Европа, за който подготвих един от своите най-важни доклади, каквито съм изнасял досега. Освен това трябваше да се подготвя за предстоящото си частно пътуване за Москва, където отивах за първи път след 49 години и където също предстоеше да изнася научен доклад. И всичко това с много малки интервали помежду, които едва ми даваха възможност да се пренастроя от една тема в друга, а всичките ми доклади бяха на най-различни теми. Да започна да се занимавам при това положение с една съвсем нова за мене тема, беше повече от абсурдно. Въпреки това мислите ми постоянно се връщаха към Карановския печат и реших все пак да отделя малко време и за него при следващото си посещение в София.

* И двете книги не бяха издадени, поради развоя на събитията.

Темата, която засягаше писмото на въпросния г-н Йегер, беше извън границите на всички сфери на моите интереси, които при това съвсем не са особено малки – без да се смята символиката, с която съм се занимавал по-сериозно. Но и по отношение на предисторическата археология, и по отношение на старите писмености, аз имах дотогава твърде смътни представи. И двете плочки (респективно печати), от Градешница и от Караново, са добре известни на всеки в България, който има дори и най-елементарни представи за енеолитната култура по българските земи – но и с това се изчерпваха всички сведения за тях дотогава. Малко по-късно излезе в списание „Изкуство“ един не особено сполучлив опит за тълкуване текста на плочката от Градешница, а за плочката-печат от Караново познавах също само един несполучлив опит за разчитане на знаците ѝ от според мене прекалено надценявания за скромните си и често с твърде съмнителна стойност приноси в областта на писмеността български академик Владимир Георгиев, поместен в списание „Археология“, бр. 1 от 1969 година. Бях виждал печата в Софийския Народен музей и дори му направих там фотоснимка, без да прегледам внимателно данните за него в инвентарната книга. Познавайки възможностите на археолозите, проучвали селищната могила при Караново, аз съвсем не можех и да допусна, че тук има някаква мистификация или просто опит за фалшификация, чрез подхвърлянето на какъвто и да е предмет между намерените при разкопките, още повече, че до 1969 г. никой не беше обърнал по-сериозно внимание върху този печат. Освен въпросната статия в „Археология“, няхах при себе си никакви материали или книги, засягащи въпросите на старите писмености, а и между познатите ми в Германия и България няхах нито един близък, с когото да обсъдя този въпрос. При първата възможност да изляза от дома си и все още с висока температура, отидох в книжарницата, намираща се в същото здание, където живея. Макар и тази книжарница да беше с най-голям избор на научна литература в Източен Берлин, аз съвсем не се надявах да намеря в нея някоя книга по интересувания ме въпрос и бях твърде изненадан, когато на витрината ѝ видях

един екземпляр от единствената научна книга за писмеността, издадена в ГДР, и то още преди 20 години „Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart“ (Писмеността в миналото и настоящето), от проф. Ханс Йенсен (Hans Jensen). Бог знае от кой склад беше измъкнат този единствен екземпляр, прекарал там в забвение цели 20 години, и то по времето, когато в ГДР такива книги дори не се излагаха на витрините, а се продаваха „под тезгяха“, за да се появи тъкмо когато ми бе нужен. Разбира се аз веднага си я купих, но бях твърде разочарован от това, че за старите писмени знаци там се даваха много малко сведения, и то предимно негативни – някои от знаците, между които намерих и близки до карановските, бяха репродуцирани, но изтълкувани като неизвестни символи, нямащи нищо общо с писмеността. Всички репродуцирани знаци, обаче, имаха един общ знаменател. Те бяха издълбани на скали и са намерени близо до Южноатлантическото и Западното средиземноморско крайбрежие на Европа. В този смисъл един от първите въпроси, които възникнаха пред мене, беше въпросът за Атлантида и за възможността за някаква връзка между културата на потъналия континент и писмените знаци върху плочката-печат от Караново. Ако по време на появяването на първото издание на книгата на Hans Jensen, 1935 година, въпросът за Атлантида да се разискваше само в най-тесните кръгове на някои окултни общества, от втората половина на 70-те и в продължение на 80-те години тази тема доведе до пълна инфлация в книгоиздаването. Само на немски и английски език се появиха не стотици, а хиляди книги по този въпрос и доведоха в крайна сметка до противоположни резултати. Вследствие излизането предимно на несериозни и търсещи сензация книги по тоя въпрос, тази вълна постепенно отмина и никой не искаше повече и да чува името Атлантида. Но 70-те и 80-те години бяха характерни изобщо с един подем в търсене на обяснения за много неизвестни феномени. Това бяха златните години и на Ерих фон Деникен, който от всички дилетанти, поради богатата си ерудиция, огромната си енергия и предприемчивост и независимо от големите си дефицити в познанията от областта на историческата и естествената наука, съумя да насочи внимание-

то на значителна част от обществеността към редица проблеми, представляващи дотогава табу за ортодоксалната наука, макар и да не успя да даде задоволителен отговор на тях. За това спомогнаха не само многобройните му книги, излезли в астрономически тиражи, но и голям брой телевизионни предавания, получаващи значителни квоти всред телезрителите. И в крайна сметка тъкмо Деникен беше този, който даде насоката на един друг вид литература на друга тема, която трябваше през 90-те години постепенно да измести темата за Атлантида – темата за НТЛ (или УФО по западната терминология). Ортодоксалната наука игнорира, обаче, и двете теми, които не успяха да я изтръгнат от летаргичния ѝ сън, от вкаменелата ѝ консервативност и от господстващото ѝ положение в университетите и изследователските институти. Нещо повече – вследствие на пълния дилетантизъм у мнозина от защитниците на всевъзможните „антинаучни“ тези, тя се почувства още по-стабилна и утвърдена в своите позиции. Това, обаче, което тя пропусна да направи, и което сега постепенно я лишава от нейните съподвижници и поддържници, е, че не се възползва от огромния фактически материал, който в течение на последните десетилетия стана достояние на широката общественост, като в края на краищата сама се оказа изолирана като на остров от огромния защитен ров, изкопан от самата нея. Тя не се възползва и от подадената ръка от някои забележителни изследователи като Имануел Великовски (за когото покъсно ще имаме възможност пак да говорим и то по-подробно), а изпадна в положението, в което се намираше католическата църква през зрялото средновековие, отричаща като еретически всички учения, несъгласувани с нейните догми.

Освен темата за Атлантида, между появилата се литература през 70-те и 80-те години имаше, обаче, и други теми, които трябваше да се вземат предвид във връзка с произхода и същността на печата от Караново. Доколкото едно от най-важните обстоятелства, свързани с този печат, беше и точното определяне на възрастта му, налагаше ми се да се занимавам сериозно със същността на Радиовъглеродния метод и неговата надежност. В България по това време още нямаше лаборатории, в които да се

правят изследвания с изотопа C^{14} , а пробите се изпращаха в ГДР и се публикуваха съответно там, така че в скоро време разполагам с пълните данни от изследванията на предмети не само от селищната могила при Караново, но и на останалите археологически обекти от епохата на Енеолита в Балканския полуостров*. Колкото и наглед сложен и изискващ специални познания от областта на атомната физика, въпросът за метода C^{14} се оказа в края на краищата достатъчно познат за мен и в скоро време можах да си изясня доста добре както неговите възможности, така и границите му. За съжаление това е известно на малцина археолози (ако изобщо дори има такива), но и за съвременния потребител от всички останали области на науката днес той е обикновено *terra incognita* и като такъв се ползва с ореола на всемогъщо средство и последна инстанция при всички спорове. Доколкото това е вярно, ще се занимаем при един от следващите ни разговори – все пак изясняването на този въпрос изисква значително съсредоточение и аз днес не искам да ви претоварвам повече, отколкото можете да носите. Тук само ще отбележа, че в края на 80-те години вече имаше доста голямо количество критична литература по този въпрос, след като първоначалното увлечение по него беше попреминало, а вече се бяха появили и други методи, потвърждаващи или отричащи неговите резултати, но и обясняващи възникналите диференции. За съжаление по това време, а и досега, тези други методи още не са получили пълна гражданственост и болшинството потребители са в пълно неведение за тях. Същевременно числото на лабораториите за изследвания на C^{14} нарастна и за специалистите, работещи в тях, не е от голям интерес клиентите им да познават недостатъците на метода. Когато резултатите от изследванията с C^{14} не носят очаквания резултат или противоречат

* През 90-те години тези изследвания, вече в сътрудничество с Германския археологически институт в Берлин, се разшириха още повече, а резултатите от тях бяха публикувани в: J. Görzsdorf / J. Bojadžiev, Zur absoluten Chronologie der bulgarischen Urgeschichte (Eurasia Antiqua, 2/1996, с. 105-173).

на тезите на съответните изследователи, пробите се обявяват за опорочени (versäucht) и никой повече не се занимава с тях. Особено характерен в този смисъл е случаят с пробите от гробницата на Тут Анх Амон, където, за да се запази възприетата датировка, са взети под внимание само проби от дървени предмети, но не и от многобройните други органически вещества с кратък живот и същевременно осъществяващи най-точно изчислението, включително разни семена, обявени от изследователите също за опорочени; пробите от дърво пък дават много голям толеранс – както е известно, в Египет са били използвани при изработването на дървени предмети предимно ливански кедри, чийто живот може да надмине 1000 години, а при едно дългогодишно дърво, независимо от времето когато е отсечено, различните му части могат да дадат отклонение от по няколко столетия.

Когато през втората половина на май 1988 г. отидох в България, първата ми работа беше да направя справка в инвентарната книга на Народния музей за плочката-печат от Караново. През един от следващите дни се срещнах с моя колега, проф. Александър Фол, за да чуя и неговото мнение по въпроса. Аз знаех добре дълбокото му убеждение, че траките не са имали писменост, залегнало в една негова хипотеза, почиваща само на теоретични основи. Въпреки това бях особено любопитен как той ще реагира на тълкуванието на Карановския печат от Ханс Йегер. Още в началото на срещата ни му показах писмото. Той внимателно го прочете и за моя изненада, вместо да го захвърли настрана и обяви за несериозно и недостойно за научен спор, ме запита какво смятам да направя – дали ще публикувам текста на печата. Аз отвърнах, че още не съм решил какво да правя. «Ще направите много голяма грешка, ако го публикувате; никой няма да приеме това разчитане на символите, а публикацията ще отхвърлят като несериозна» – думите му цитирам само по смисъл. След тази среща съм говорил много пъти с проф. Фол и в Берлин, по време на Световния археологически конгрес, и в София, където го посещавам почти всяка година и разговаряме върху различни проблеми на тракологията, но по въпроса за плочката-

печат от Караново нито един път след това не сме отворили дума. По време на Археологическия конгрес в Берлин, на който и аз взех участие, нарочно не потърсих никаква възможност за среща с някой от известните специалисти в областта на праисторическата археология – междувремежно вече се бях осведомил добре за степента на техните познания по тези въпроси въз основа не само на публикациите им, а и на другите публикации, излизали предимно в списание „Kadmos“, което се получава и в библиотеката на Археологическия институт в Берлин, като дори си направих ксерокопия на някои от най-важните статии по този въпрос. По-важно за мен, обаче, беше да си изясня лично за себе си някои въпроси от хронологията и методите за изследване на археологическите находки. По този въпрос, както и по въпроса доколко тези методи са използвани и могат да бъдат възприети без уговорки, ще говорим при една от следващите ни срещи. Ще допълня само, че бях твърде изненадан от количеството на натрупалите се материали и паметници с все още неразчетени писмени знаци, и то от същия район в Югоизточна Европа. Засега най-богато събрание от такива материали, както и обобщения в проблематиката за тях, дава книгата на финландския изследовател Harald Haarmann, „Universalgeschichte der Schrift“ (Всеобща история на писмеността), чието второ издание, излязло в 1991 г. неотдавна си купих, и където вече за тези знаци се говори като за писменост, макар и без превод и тълкувание, а Югоизточна Европа се представя за един вид люлка на човешката писменост – ако и между обилното от материали, разглеждани и репродуцирани в книгата, да липсва именно плочката-печат от Караново, а в познанията на автора не само относно българските паметници, а дори и относно кирилицата, да се забелязват дълбоки празноти.

Независимо от различното тълкувание на всички други знаци от плочката-печат от Караново, най-важен си остава въпросът за арабските (или индийски?) цифри върху нея. Подобно на автора на писмото, г-н Йегер, и аз бях, а и още продължавам да бъда убеден, че тук имаме написани такива цифри, макар и връзката им с останалия текст да си остава необяснима. Каква може да

бъде, обаче, връзката на печата от Караново с Индия? Досега тази връзка е разглеждана от българската ортодоксална наука само в нейния отрицателен смисъл – т. е., че такава връзка не съществува. И туй беше главният коз у противниците на „Веда Словена“, когато това произведение беше обявено за мистификация и всички следи от него, освен вече отпечатаните два тома, бяха унищожени. обстоятелството, че българският език, подобно на повечето европейски езици, е произлязъл от санскритския, не беше дори допуснато в спора за наличността на българо-индийски връзки.

Към този спор и към другите доказателства за такива връзки, ние ще се върнем по-нататък в следващите ни разговори.

(При последвалия разговор със студентите стана ясно, че те са запознати с проблематиката около „Веда Словена“ от лекциите на проф. Натев, изнесени също в Хумболтовия университет.)

Не познавам становището на проф. Натев по спора за „Веда Словена“. Аз сам имах много малко възможност да се занимавам с този проблем и със същността на песните, излезли в двата сборника под заглавие „Веда Словена“. В началото на 80-те години една група журналисти и литератори около вестник „АБВ“ повдигнаха отново този въпрос. С двама от тях, Тодор Ризников и Видка Николова, се срещнах и разговарях още по това време, като им обещах да издиря някои материали от научната литература, засягащи този въпрос. В началото на 1983 г. поработих малко в някои берлински библиотеки, като събрах всичката литература по този въпрос, която тогава можеше да се намери там, и направих за себе си ксерокопие на втората част от книгата. Ксерокопията от статиите в германски и австрийски научни списания от миналия век занесох и предадох в София, но не зная дали някой е работил повече с тях. При това свое посещение в България имах възможността да се занимавам и с първия том на „Веда Словена“, както и със статията на Иван Шишманов и с книгата на Михаил Арnaudов, която по това време още можеше да се купи от книжарницата на БАН. Малко по-късно научих, че при БАН е съставена работна група с цел да

проучи проблематиката, но за резултатите не бях осведомен. Също така няха повече възможност да се занимавам със споровете по този въпрос в българската преса. В 1991 година излезе една книга, „Веда Словена и нашето време” от Иван Богданов, която мои приятели веднага ми изпратиха, и която, според мене, независимо от положителното отношение на автора към „Веда Словена“ (или тъкмо поради това!), не решава проблема, още повече, че авторът го разглежда почти изключително от неговата филологическа страна със всички напластени от векове предубеждения за произхода на местното население и за връзките на това население със славяните. Тези дни научих, че наскоро в България е излязло и ново издание на двата тома от „Веда Словена“. Някога сигурно ще се върна отново на този проблем, а с него ще се занимаем и на един от следващите ни разговори. Тук само ще добавя, че доколкото и аз успях да навляза в тази проблематика, за мене въпросът не може да се разреши само с едно просто да или не, т. е. това не е алтернативата дали песните от „Веда Словена“ са оригинални народни песни или мистификация. В тях има редица късни напластявания, които не могат да бъдат продукт на фантазията на Гологанов, както твърди академик Арнаудов, а са свързани не само с преданието, но и с творческия процес, чиито източници са много и от твърде различно естество. От друга страна, оспорваната тематика във „Веда Словена“ откриваме и в други български народни песни, включително в сборника на Братя Миладинови, но и в многотомната поредица „Българско народно творчество“, подготвена от редакционна колегия, в чийто състав на първо място е отбелязано името на академик Арнаудов. На тая тема, която беше и една от главните теми в изследванията на бележития български учен, ще се спрем по-подробно към края на нашия цикъл от лекции.

А що се отнася до плочката-печат от Караново и разчитането на нейния текст, за мене то приключи при тази фаза от моите изследвания. Но въпросът за изобразените на плочката писмени знаци е в тясна връзка с редица други въпроси от предисторията на българската култура. Надявам се, че ще бъде в състояние да ви убедя в това при следващите ни беседи, когато ще имаме

възможност да го разгледаме и от някои други негови страни, като музиката и танца.

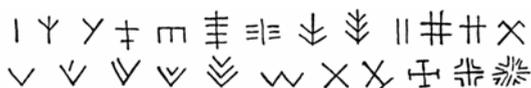
При по-нататъшните изследвания на плочката-печат от Караново, независимо от това дали изследователите ще приемат разчитането на знаците от Ханс Йегер или не, те ще трябва да се примирят с обстоятелството, че тя не може да бъде фалшификат. Самият факт, че е открита и вписана в инвентарната книга на Народния археологически музей в София още след първите сондажи през 1936 година, т. е. преди да се появят сведенията за другите предмети със сходна форма, като тези от Търтърия в Румъния и от Междуречието, изключва възможността тя да е подправена – още повече, че през следващите тридесет години никой не се е занимавал с нея. Също така нито тогава, нито по времето на нейната първа публикация в 1969 година, е имало между музейните сътрудници някой в състояние да извърши такава манипулация. Ортодоксалната наука ще трябва да включи и тази плочка-печат в доста нарасналата напоследък колекция от паметници и предмети, чиито особености при днешното си състояние тя не може да обясни. Най-забележителният екземпляр в тази колекция си остава и досега Сфинксът при Гизе, за който голям брой изследователи днес вече приемат, че е създаден много хилядолетия преди първите пирамиди. Общото между плочката-печат от Караново и Сфинкса, а и за цялата поредица предмети от тази колекция, е, че те не принадлежат към възникналата по-късно евроазиатска цивилизация. В този смисъл би трябвало да приемем, че ако и формата на плочката-печат, както и материалът, от който е изработена, да са в непосредствена връзка с останалите предмети, намерени в същия културен слой, датиран с метода C^{14} в края на IV хилядолетие пр. Хр., буквените знаци и „арабските“ цифри, начертани на нея, не представляват една начална форма на европейската писменост, колкото туй определение и да е примамливо за нас, а се отнасят по всяка вероятност към друга, много по-ранна култура на нашата планета и са предадени по традиция на нашата култура.

* * *

Надписът върху плочката-печат, обаче, съвсем не изчерпва въпроса за писмеността на населението на днешните български земи през епохата, включваща най-долните културни слоеве от Карановската селищна могила, синхронни на цяла поредица от селищни могили в България, Югославия и Румъния, включително Варненския некропол. Този въпрос явно е по-сложен и многогранен, отколкото някои изследователи си представят – или искат да си представят. Ако и в България по едни или други съображения материалите от разкопките, съдържащи определени писменни знаци или графеме, да не са систематизирани и публикувани, освен някои единични случаи, в чуждата научна литература вече има значителен брой публикации, в които тези писмени знаци се разглеждат и поотделно, но и съпоставени с други подобни знаци, открити на различни места, и то не само на нашия континент, а и произхождащи не само от предисторическата епоха. Обстоятелството, че твърде сходни на тези знаци бяха открити и по множество паметници от първобългарските столици Плиска и Преслав, даде известни основания на един от техните изследователи да ги нарече *първобългарски руни*, без той, обаче, да бъде в състояние да обясни по какво те се отличават от скандинавските или от китайските руни – а че в случая не се касае за някакви-си резки или драскулки без никакъв смисъл, за науката отдавна вече не е тайна. При това, що се отнася до откритите в Плиска и Преслав писмени знаци, броят на публикуваните от тях вече надхвърля хиляда. И тук още никой не се осмелява да постави въпроса: ако това не са случайни и безсмислени драскулки – а последователното използване навсякъде на едни и същи форми изключва такава случайност и липса на смисъл – как те са успели да се запазят по традиция в продължение на повече от пет и половина хилядолетия, а след това тази традиция да секне и употребата на такъв вид знаци да престане едва ли не отведнаж? Явно е, че за да се отговори на този въпрос, той трябва първо да бъде поставен с нужната настойчивост, трябва да се систематизира и прегледа внимателно целият събран досега материал и да се прочетат отново чуждите и домашните исторически извори, включително добре известното на

всички завършили първоначално училище българи съчинение на
Черноризец Храбър, което те още като деца са учили наизуст.

Берлин, 19 V 1998



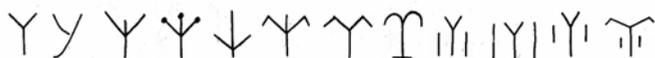
Графемни от всички фази на културата Винча/Караново
(VI до IV хилядолетие пр. Хр.)
(по Н. Naarmann)



Графемни от късната фаза на културата Винча/Караново
(първа половина на IV хилядолетие пр. Хр.)
(по Н. Naarmann)

Алвао	Y	Н	Р	Δ	X	≠	┘
Иберски		Ш	РР	Δ	X	≠	┘
Критски	Y			Δ	X	≠	┘
Пунически	Y		Р			≠	┘
Рунически	Y	МШ	Р		X	≠	┘
Северно Черноморие	Y	М	Р	Δ	X	≠	┘
Кабардински	Y	М		Δ	X	≠	┘
Китайски	Y	М	Р	Δ	X	≠	┘
Плиска / Преслав	Y Y	МШ	Р Р	Δ	X	≠	┘

Сравнителна таблица за варианти на някои графемни



Варианти на графемата Y от Плиска и Преслав

ЧЕТВЪРТА ЛЕКЦИЯ

При търсенето на първоизточниците на културата по българските земи, в досегашните ни разговори ние засегнахме съвсем бегло две теми – за природните условия в Югоизточна Европа и по-специално в България, както и за най-ранната писменост, въз основа на глинения печат от Караново, като само се докоснахме и до проблема относно „Веда Словена“. Днес ще отворим още два прозореца в нашата компютърна система – ще разширим нашата тематика и в областта на музиката и танца, като и тук няма да се стремя да ви дам някакви дефиниции и окончателни решения на проблемите, още повече че на нито един от въпросите, с които ще се занимаваме, досега няма задоволителни отговори, изясняващи напълно тяхната същност. В този смисъл аз няма да се помъча да ви дам и една дефиниция на въпроса „какво всъщност е музиката и какви са нейните функции“. Досега този въпрос е разглеждан почти изключително по същия начин, по който биолозите от XIX век разглеждаха човека като сложно съединение от разни елементи – предимно въглерод, азот, кислород и други някои в по-малко количество. Едно от най-разпространените схващания за задачата на музиката е дадено от Росини, а именно, че тя трябва да доставя удоволствие. Росини е дал някои от най-добрите потвърждения на тази своя мисъл – голям брой от неговите музикални произведения са между най-популярните и днес, повече от век и половина след съчиняването им. От друга страна последните 30 години от живота си Росини посвещава на една друга своя страст, от която той изпитва не по-малко удоволствие – яденето. Дори в кулинарното изкуство, където също има негови композиции носещи името му, популярността му днес е може-би и по-голяма. По никакъв начин не искам да твърдя, че яденето не трябва да доставя удоволствие – противното на това могат да твърдят само лицемерите и болните хора. Но ние не се храним само за

удоволствие – храната е една необходимост за нашия организъм, който без нея не може да живее. Нека оставим този въпрос настрана – след като видите филма за българската музика, може би вие ще сте научили нещо повече по него. Ще разберете също така, че музикалността е една дарба, с която българският народ явно е надарен значително повече, отколкото другите народи. Не мислете, обаче, че българите считат тази своя дарба за нещо особено, колкото тя и да е свързана с живота им. Аз сам, докато живеях в България, считах, че да бъдеш музикален, т. е. да имаш определено отношение и връзка с музиката, е нещо напълно естествено и разбиращо се от само себе си. Нищожния процент, който съставяха срещаните от мен хора лишени от музикалност, аз дори считах, че се дължи на някакъв дефект в тяхното развитие и бях силно изненадан да срещна в Германия и в други европейски страни хора, намиращи се на доста висока степен на духовно развитие, които нямаха елементарна музикалност, а понякога дори и слух, т. е. не бяха в състояние да различават един тон от друг. С течение на времето разбрах, че за всеки човек си има определена музика, отговаряща на степента на неговото развитие, респективно някакъв неин заместител – в този смисъл разбрах, че има дори музика и за глухите, и вече не ме смущава обстоятелството, че такава музика се съчинява и днес, като за нейна родина може дори да се приеме Германия (в най-широкия смисъл на думата). По този въпрос ще можем да поговорим по-нашироко след като видим филма за българската музика.

Днес ще се спрем само на една от особеностите на музиката. Както е известно, музиката се състои от две компоненти (ако приемем най-елементарната дефиниция на музикознанието от миналите векове): мелодия и ритъм. Ние ще се занимаем с втората компонента. При това ще следваме обратния път за изследване, от сложното към простото, а не естествения – от простото към сложното, макар че и тук ще забележим една значителна аномалия, защото след като видите филма за българската музика, ще се убедите, че някои от най-сложните форми са се развили исторически паралелно с най-простите, ако дори не са ги

предшестввали. В този смисъл ние се натъкваме на едно обстоятелство, което не може по никакъв начин да се съгласува с теорията на така наречения „научен марксизъм“ – пътят само ще спомена, че един от видните представители на тази идеология в България, проф. Александър Обретенов, който в продължение на близо четири десетилетия беше директор на Института за изобразително изкуство при БАН и редовен професор в Софийската политехника, представяше това развитие по следния начин: първите зачатъци на изкуство срещаме в Египет, оттам натъгък изкуството се развива бавно, постепенно, минава през Ренесанса, през XVIII, XIX век и достига в Социалистическия реализъм своя най-голям разцвет, най-богато духовно съдържание и художествена изява. Аз тук не искам да споря по тези въпроси, нито да давам някаква оценка за качествата на художествените или музикални произведения от различните епохи, а ще засегна само въпроси относно тяхната форма. За тази цел, обаче, ще си послужа с няколко примера, произхождащи от твърде различни епохи и места.

Както вече казах, най-напред ще се спрем на някои особености в ритъма, специфични за българската народна музика. Ако и записването на българските народни песни да започва още в средата на миналия век, не много след освобождението на България от турско владичество, през 80-те години, се правят и първите нотни записи, при които записващите ги – а това са на първо време някои чешки музиканти – обръщат за първи път внимание на така наречените неравномерни или неправилни ритми. Самото определение като неправилни или неравномерни ритми е не само невярно, но води и до заблуждение, тъй като се касае в дадения случай за едно явление, което е напълно нормално и равномерно. В немския език обикновено се употребява неговия превод като *unregelmäßig*, макар това също да е невярно – отскоро се въвежда и един друг термин, *ungrave*, като противоположност на *grave*, но този термин още не е получил гражданственост и не се среща в нито едно от последните издания на речниците на немския език. Тъй като в случая се касае за една особеност, непозната дори на по-голямата част от европейските

музиканти, ще се опитам да я обясня по възможния най-прост начин. В европейската музика се срещат главно вариантите на двата основни типа ритъм: двувременният и тривременният. Двувременния познаваме от маршовата музика: раз, два; раз, два, или раз, два, три, четири, като ударението е на първото време при двувременния, или на първото и третото време при четириременния, като в този случай при първото време ударението е малко по-силно, отколкото при третото. В тривременния такт имаме раз, два, три, като ударението тук е само при първото време. От тези основни типове произлизат останалите видове такт, като 6/8, 9/8, 12/8 и т. н. Понякога в течение на едно и също музикално произведение се преминава от една метрична единица в друга и от един вид такт в друг, но това става с цел да се измени характера на музиката заедно с ритъма и темпото за един по-дълъг период от време. При така наречените неправилни или неравномерни тактове (*ungrave*) имаме комбинация или смесване на двата вида такт, двувременен и тривременен, в течение на един и същ такт, като новата метрична единица е вече една постоянна метрична единица за дадено музикално произведение – напр. 2+3, 2+2+3, 4+3, 3+2+3, 2+2+2+3, 3+2+3+3 и т.н. Всички тези нови метрични единици, обаче, се явяват не еднократно, а многократно, като тяхната метрична система е свързана с определни български танци, напр. ръченицата (2+2+3) и пайдушкото хоро (2+3). Ще повторя, че в българската народна музика съществува огромно многообразие от метрични системи, които от повече от един век насам са добре изследвани и класифицирани във връзка с тяхната структура и разпространение, както и с техните темпа. Но с това се и изчерпват възможностите за изследването им. Доколкото в обсега на изследователите на българската народна музика сходни явления не бяха регистрирани по други места, всичко това се тълкуваше като изконна особеност само на българската народна музика. В този дух това се преподаваше и на студентите в Софийската музикална академия, описваше се в научните трудове и популярните справочници, включително и в излязлата през 1967 г. „Енциклопедия на българската музикална култура“. Тази ритмична особеност на

българската музика намери приложение и в личното музикално творчество на българските композитори още в началото на XX век и особено от 20-те години нататък, а извън България беше за първи път използвана от унгарския композитор Бела Барток, който публикува малко преди Първата световна война няколко свои композиции за пиано, означени като български танци. Всички тези композиции останаха незабелязани извън границите на България, без каквото и да е влияние върху европейската музикална култура – като едно куриозно изключение ще спомена само „Българската сюита“ от Панчо Владигеров, записана на грамофонни плочи в Берлин през 1929 година. Последната ѝ част, написана в такт на ръченица 7/8, не може да бъде изпълнена коректно дори от един от най-добрите германски оркестри по това време, оркестъра на Берлинската Държавна опера, под диригентството на Юлиус Прювер, а се свири като валс в 3/4 такт.

Едно друго явление, обаче, разтърсва музикалната общественост малко преди избухването на Първата световна война. На 29 май 1913 година в Париж става един от най-големите театрални скандали в историята на музиката. Това е премиерата на балета „Le sacre de printemps“ от Игор Стравински в новопостроения Théâtre des Champs-Élysées. Руското название на балета, авторизирано от Стравински също както и френското, гласи „Весна священная“ – колкото това и да е парадоксално, най-точно изразява смисъла му българският превод „Пролетно тайнство“. На запознатия с историята на музиката може да изглежда странно да се търси някаква връзка между така наречените „неправилни“ тактове от българските народни танци и едно произведение на европейската художествена музика, но това е тъй само на пръв поглед. Туй, което среща твърде бурно изразеното недоволство на публиката, е не толкова музикално-тематичният материал (на който ще се спрем също по-късно), колкото необичайната ритмична структура, почиваща на същите принципи, както и българските народни танци, макар и тези танци да са били по всяка вероятност напълно непознати на композитора. Нещо повече: в този балет, който в крайна сметка е колективно произведение на Николай Ръорих, автор на сценария, художник на декорите и

костюмите, но и създател на идеята за балета, Игор Стравински, композитор на музиката и Вацлав Нижински, автор на постановката, някои от въпросите, свързани със същността на неправилните – или по-точно казано несиметричните – ритми, намират известно обяснение. Макар и за нас да е от много голяма важност въпросът за същността на творческия процес при композитора в дадения случай – т. е. по какъв начин у Стравински възниква тази идея и как той я реализира на дело – ние ще го оставим настрана, тъй като за него нямаме никакви сведения. По отношение на най-важната особености на музиката за балета, нейната ритмична структура, която е нещо ново за композитора, а и остава без повторения в следващите му творби, Стравински не споменава по-късно нищо нито в своята автобиография, нито при каквито и да е разговори или интервюта. Всеобщо разпространеното мнение е, че Рьорих, който бил освен забележителен художник, също и историк и по-точно специалист по руската древност и по различните шамански практики в Средна Азия, е дал на Стравински, но и на Нижински съответни импулси.

Тук имаме възможност да видим няколко откъса от френския телевизионен филм на Брижит Хернандес (Brigitte Hernandes) и Жак Малатер (Jeac Malater) „Les printemps de Sacre“ (т.е. Пролетите на Тайнството), посветен на различни постановки на този балет и излъчен от френско-немската телевизионна програма Arte. Аз ще цитирам тук дословно в превод коментариите към този филм, дадени от двамата постановчици Милисан Ходзон (Millicent Hodson) и Кенет Арчър (Kenneth Archer), осъществили в същия театър, където в 1913 година се представя премиерата на балета, възстановената от тях постановка на Нижински, а така също и бележките на музиковеда Андрей Букурещлиев и на композитора-диригент Пиер Булез (Pierre Boulez), под чието диригентство се изпълняват откъсите от балета.

Само няколко думи за Букурещлиев, тъй като и това е един къс българска културна история: като забележителен пианист, той получава първата награда на Първия общобългарски конкурс за певци и инструменталисти в София през 1948 година; още през следващата година отива на специализация в Париж и

остава там като емигрант, а в България върху името му се налага възбрана и през следващия половин век то повече не се споменава. В Париж той се свързва с кръга композитори около Пиер Булез и взима дейно участие в развитието на френската музикална култура от втората половина на XX век. И тъй, ето и неговото изказване:

«Стравински винаги е бил голям ритмик, но в Пролетно тайнство той отиде още по-далече и трябваше да създаде съвършено ново нотирание на ритмичните структури. Според конвенционалните разбирания ударите на такта следват обикновено равномерно, като обединяват отделните нотни стойности в равни групировки. При Стравински обаче, ударите на такта излизат извън този порядък – той групира ударите по различен начин и в различна последователност, поставя различни ритми един след друг: три удара, два, пет. Стравински взема акцента като тактова единица, служи си с променящи се ритми и по този начин създава напрежение в ритмичната структура.»

Пиер Булез допълва изказването на Букурещлиев:

«Ритмичната концепция на Стравински се отличава коренно от западната, т. е. от европейската традиция, наследена от миналото. Това се дължи навярно на обстоятелството, че Стравински принадлежи към една култура, която постоянно е била изложена на конфронтация с влиянията на Запада и Изтока. Западната музикална традиция е била винаги под въздействието на равномерния ритъм.»

Не искам тук още да се спирам на въпроса откъде Ръорих е придобил познанията си за славянската древност – това смятам да направя в последната си лекция. Ще спомена само, че нито в Русия, нито в която и да е друга славянска страна, са запазени някакви предания за старинни танци нито в правилни, нито в неправилни ритми, които могат да се свържат с дохристиянската епоха. Самото обстоятелството, че Ръорих е бил наистина голям познавач на шаманските практики от Средна Азия, не подлежи на никакво съмнение, макар и неговите пътувания там да датират едва от времето след Първата световна война – от 1923 г. нататък, значи доста време след създаването на балета „Пролетно тайнство“ – което съвсем не изключва възможността за неговата творческа фантазия да си създаде една твърде точна карти-

на на далечното минало. Дали той е проектирал, т.е. внушил тази своя картина и на фантазията на Стравински, днес не може да се каже с положителност. Сигурно е едно, а именно, че в никое свое по-късно произведение Стравински не следва вече своята (или някоя друга, чужда) фантазия, а създава музикалните си творби въз основа на своя интелект, с което тези творби много силно се разграничават от творбите на първия му творчески период, до „Le sacre de printemps“ включително, като при това никое от тези по-късни произведения не е в състояние да постигне дори нищожна част от въздействието върху публиката, както първите му три балета и особено „Пролетно тайнство“.

Интересно е едно обстоятелство, свързано със записването на ритъма в партитурата на Стравински. Това записване е извънредно сложно, лишено от яснота и прегледност. Ако и в своя дух то много точно да наподобява структурата на българските народни танци, на него му липсва тяхната логика и простота, ритмичната структура е разкъсана. Ще си позволя да дам за сравнение откъс от едно българско музикално произведение, при което български народни танци с несиметричен ритъм са дадени в съвременен музикален превод със средствата на съвременния оркестър, а именно „Русалийски танц“ от балета „Легенда за езерото“ от Панчо Владигеров. Трябва, обаче, да отбележа изрично, че и това музикално произведение не е заимствано от фолклора и само ритмичната му основа, един вид канавата, върху която е изписана музикалната картина, наподобява известни ритмични структури от български народни танци. На това място би било твърде интересно да се отбележи конфликтът, който по време на постановката възниква между Стравински и Нижински – докато композиторът си представлява музикалната структура във вид на отделни тактове, понякога състоящи се само от един удар, в постановката си Нижински свързва тези отделни тактове в ритмични групи, както те се явяват в българските народни танци. Но тази сложна структура, създадена от Стравински, представлява голямо затруднение и за изпълнение музиката на балета. В продължение на близо четири десетилетия тази музика бива считана за почти неизпълнима и звучи дори на концертния

подиум извънредно рядко, докато през 1949 година Стравински внася някои опростявания в нейната структура и музиката на балета в кратък срок придобива огромна популярност.

Интересни във връзка с този въпрос са бележките на диригент-та Георг Шолти (Georg Solti), който при едно от последните си интервюта разказва за своята среща със Стравински, на която го запитва за целта на тази преработка. Противно на широко разпространеното мнение, че преработката на този балет, както и на двата други свои балета, Стравински прави главно със цел да запази за себе си тантиемите от авторските права, които преди това получава издателството на Беляев, респективно емигриралото след Октомврийската революция във Франция Руско издателство (Édition Russe), Стравински твърди, че е направил преработката, за да може и сам той да дирижира балета си, което по-рано не е могъл да прави. Но независимо откъде идват импулсите за фантазията на триото Ръорих-Стравински-Нижински, интересно е едно много важно обстоятелство, характерно тъкмо за тази постановка, двата най-важни откъса от която са превъзходно реконструирани и съответно документирани в този френски филм. Това е начинът, по който асиметрията в ритъма се реализира като израз и движение в танца – и по-точно какво представлява удълженото време (т. е. тройката, противопоставена на двуделния ритъм). Със своята (или с чуждата?) интуиция Нижински решава въпроса, който досега никой музикант или музиколог не е могъл да разреши: това е откъсването от земята, мигът на безтегловност, на преодоляване на земното привличане. Ако и при народния танц това удължено време да е свързано винаги с лек подскок, на който много отдавна вече са забравени и значението, и смисъла, в постановката на Ръорих-Нижински, при силно стилизираната музика на Стравински, това движение вече придобива нов смисъл и ново съдържание. И ако също така постановчицата на този възстановен спектакъл, Милисан Ходзон, тълкува идеята на Нижински като противопоставяне на човека от древността срещу грубата сила на природата, картината, която се представя пред очите ни, говори за един много по-дълбок смисъл: съпоставянето на двете противоположни сили,

действащи върху човека: силата на гравитацията и стремежът нагоре, който се осъществява, макар и само за един миг, в който миг човекът успява да я преодолее. Най-ясно този процес е представен при „Великия свещен танц на избранницата“, показан в тази постановка със забележително майсторство от танцърката Пиетрагала (Pietragalla). Обърнете внимание с какъв драматизъм музиката на Стравински и танцът на изпълнителката подчертават всеки път след полета нагоре катастрофата от допира със земята, със земното, т. е. геоцентричната сила, която накрая на танца привидно надделява, избранницата рухва обезсилена на Земята, но в следващия момент бива въздигната от окръжаващите я. Не се изисква особена начетеност у зрителя, за да може да си направи паралел с края на първата част на Фауст от Гьоте.

Противно на разпространеното от официалното българско музиковедно мнение за автохтонния произход и за българския приоритет на така наречените неправилни ритми, на науката от дълго време е известно, че в Индия са запазени, и то не само следи, а всички варианти, на тези ритмични структури, свързани с тамошни обредни танци. За мене беше много интересно да прочета един служебен поверителен доклад на проф. Стоян Джуджев, завеждащ в продължение на много десетилетия катедрата за българска народна музика при Софийската музикална академия, до Людмила Живкова, по това време председателка на Комитета за изкуство и култура. В този си доклад, от който разполагам с ксерокопие (без дата но с автентичен подпис на автора), проф. Джуджев споменава не само за съществуването на такива паралели, но и за своята дисертация на тази тема, защитена през 1931 година в Сорбоната. Докладът му завършва със следните многозначителни думи:

«Ние имаме всички основания да предполагаме, че индийската звукова и ладова система е дала дълбоки отражения върху нашия фолклор. Нещо повече: ключът за решаване на редица теоретични проблеми на музиката на балканските народи се намира в индийската класическа, традиционна и фолклорна музика. Както сравнителното индо-европейско езиковедно знание не би могло да игнорира санскритския език и литература, така и сравнителното европейско и особено сравнителното

балканско музикознание няма право в никакъв случай да се абстрахира от богатото теоретично и фолклорно наследство на индийската музикална култура. За сега, обаче, поради голямата сложност и трудност на проблемите, тези връзки са още много слаби [т. е. много слабо проучени – м. бел.]. Смятам, обаче, че Комитетът за изкуство и култура ще трябва да намери подходящ начин да насърчи и подпомогне изследванията в тази насока.»

Не може да се каже, че това писмо е останало напълно без последици. Людмила Живкова решаваше нещата със замах, макар и всичките ѝ начинания, от Асамблеята „Знаме на мира“ и Музея за съвременно изкуство, до Двореца на културата в София, или се провалиха, или бяха до такава степен опорочени от нейните сътрудници, че резултатите им често бяха диаметрално противоположни на замислените. Така беше и при този случай. Още след завръщането си от Индия г-жа Живкова създаде с указ Институт за изследвания на българската култура, който по първоначалния проект трябваше да има 500 научни сътрудници (след скандал, при който един от нейните заместници – единственият, който имаше кураж да се противопостави на тази грандиозна идея – си даде оставката, числото на сътрудниците беше силно съкратено). За над десет години съществуване, този институт, в който намериха убежище и някои твърде съмнителни личности, включително видният тогавашен „дисидент“ и бъдещ български президент Жельо Желев, както и съпругата на задържания в Рим във връзка с атентата срещу папата Антонов, и по този повод беше наричан на шега от някои негови сътрудници „Институт по фашизъм и тероризъм“, по мои информации не даде никакъв принос в тази област. На Втория конгрес по Българистика през 1986 г. проф. Джуджев изнесе доклад, на който вече публично застъпи тезата за българо-индийски връзки в областта на музиката, основаващи се на аналогии при използването на асиметричните ритмични системи, като посочи при това Антична Гърция за посредник при тези връзки – нещо, според мене, твърде малко вероятно. А почти по същото време стана вече известно, че някои чужди изследователи са открили аналогични явления и на редица други затънтени места на нашата

планета чак от другата страна на земното кълбо. Всичко това прави въпроса още по-интересен. Да се надяваме, че в бъдеще той още повече ще се изясни.

Берлин, 26 V 1998

ПЕТА ЛЕКЦИЯ

Преди да преминем към предвидения за днес филм за българската народна музика, бих искал да дам още няколко пояснения във връзка с някои изказвания на музиканти и хореографи, дадени във филма за балета на Стравински. Ето и тези изказвания:*

Kenneth Archer, съпостановчик на реконструираната хореография на Нижински в Théâtre des Champs-Élysées:

«В създаването на балета „Пролетно тайнство“ участват четирима творци: художникът Николай Ръорих, Стравински, хореографът Нижински и импресариото на гостуващия в Париж Руски балет Сергей Дягилев. Стравински трябвало да напише нов балет. В разговор с Дягилев, последният му предлага да се свърже с художника Николай Ръорих, който по това време работил върху няколко сценария за балет. Ръорих от своя страна предложил на Стравински за избор два сценария – в единия действието се развивало около един славянски ритуал, а тема за втория била играта на карти. Стравински избрал славянския ритуал. Значи Ръорих е бащата на този балет. Двамата са работили съвместно: Ръорих написал сценария, изготвил скиците за костюмите и декорите, а Стравински започнал композирането на музиката. Ръорих се интересувал от философия и от ритуалите на шаманите и на старите славяни. Той разработил схемата за движенията и за фигурите при декорите и костюмите. За основни символи той взема окръжността и квадрата. [...] Първоначално хореографията на балета трябвало да бъде създадена от Михаил Фокин, един от реформаторите на класическия

* Поради невъзможността тук да се представи оригиналният текст на френски, респективно английски език, съответните цитати се дават в български превод. Въпреки значителния брой сведения със съмнителна достоверност, предлагани за факти и аксиоми от различните автори и участници във филма, предполагам, че те не са безинтересни и за българския читател.

балет. В края на краищата, обаче, Дягилев възлага хореографията на Нижински. Това бил превъзходен избор. Нижински още от самото начало взема участие във всички разговори свързани с балета и неговата постановка. Експертът по славянската традиция Рьорих участва като съветник на Стравински и Нижински. Той е бил именно този, който стимулирал двамата за създаването на техния шедевър.»

Millicent Hodson, съпоставовчица на реконструираната хореография в Théâtre des Champs-Élysées:

«Нижински взема солото на избранницата в „Жертвения танц“ като изходна точка за своята хореография и пренася всички движения от този танц върху останалите отделни действащи лица и групи. Тези движения били фиксирани още при първата репетиция с изпълнителката Бронислава Нижинска и представляват пълна противоположност на конвенционалните движения в балетите. Стойката на избранницата и нейните движения се предават от Нижински асиметрично. Главата и двете ѝ ръце са наклонени в една посока и това прави извънредно трудни за изпълнение нейните скокове. Балетът „Пролетно тайнство“ има за тема един ритуал и чрез асиметрията на движенията се дава израз на борбата на човека с живота.»

Kenneth Archer:

«Нижински разбирал от музика, но по време на репетициите се стига до конфликт със Стравински, който се съмнявал в разбиранията на Нижински и смятал, че трябва да му обяснява всяка подробност от музиката.»

Millicent Hodson:

«Когато Стравински употребявал два такта музика като едно цяло, той очаквал и от хореографа да определи движенията също в рамките на тези два такта и не предполагал, че някой може да вземе пет такта от музиката и върху тази ритмична група да изгради и схемата на движенията. Върху музикалната структура на Стравински Нижински налага своя структура, различна от тази на композитора. Музиката на Стравински сама по себе си е достатъчно сложна, а Нижински със своята хореография я прави още по-сложна, като изгражда върху нея своята схема. [...]»

* * *

Явно е, че няма нищо по-удобно за авторите на един такъв документално-културен филм от това, да повтарят отдавна установени „истини“, без да чувстват каквато и да е нужда да ги проверят. Една от тези „истини“ се отнася до разните сведения за Николай Ръорих и неговото участие при създаването на балета. Не само при този филм, но и навсякъде, където става дума за сценария на балета „Пролетно тайнство“ от Игор Стравински, биват изтъкнати дълбоките познания на Ръорих върху руската древност, но и върху разните шамански практики от Средна Азия – нещо много добре известно на всички, които са чували името му и виждали в репродукции или в оригинал негови картини. А такива любители на изкуството не са малко – независимо от популярността на художника в СССР и западните страни, където емигрира непосредствено след Октомврийската революция и до 1947 година живее ту в САЩ, ту в Индия, в България той беше въздигнат в култ от неговата почитателка Людмила Живкова. Без да искам да изтъкна своя приоритет в познаването творчеството му, което събуди и моя интерес още в най-ранното ми детство, когато имах възможност да гледам и да се възхищавам на оригинали от творбите на Ръорих и то години преди г-жа Живкова да се роди, ще обърна внимание само на обстоятелството, че и биографията на този художник ми беше не само много добре известна дълго преди забележителната българска културна функционерка да чуе името му, а дори още в началото на 70-те години настоях за включването на художника в изданията в Лайпциг, ГДР, *Lexikon der Kunst* (Енциклопедия на изкуството), а през 1973 г. написах за излезлия през 1977 г. IV том сравнително дълъг текст, включващ и най-важните данни от биографията му. За написването на този текст аз разполагах с автентични материали, които не произхождаха само от съветските източници и данните от тях съм предал в силно съкратен вид. От тези материали недвусмислено се вижда, че първата си изследователска експедиция в Средна Азия Ръорих предприема едва през 1923 г., т. е. десет години след премиерата на балета

„Пролетно тайнство“. Резултатите от изследванията му в областта на руската старина, които междувпрочем са били насочени не толкова върху славянските народи на територията на СССР, а засягат предимно скитите, населявали южните ѝ области преди нашата ера, днес са твърде оспорвани от археологическата наука. Тук трябва силно да подчертая, че даже сега, близо един век след първите публикации на Рьорих в областта на археологията и след интензивни разкопки и проучвания на съветските археолози в течение на десетилетия, ние знаем толкова малко за материалната и духовната култура на руските славяни от най-ранния период на историята им, че не можем да си позволим да направим каквито и да е обобщения нито за техните танци, нито за тяхната музика, а данните, които имаме за религиозните им вярвания и обреди, произлизат предимно от фантазията на руските поети и художници от самото начало на XX век, включително, ако не и предимно, на Рьорих – той е автор не само на голям брой картини с тази тематика, но и на проектите за декори на множество театрални и оперни постановки, включително за първата постановка на „Князь Игорь“ в Париж през 1910 година. В този смисъл в руската и съветската историческа наука приносът на Рьорих не се зачита особено високо, независимо от ефекта, оказван от неговото художествено творчество в миналото, а и сега, и то предимно сред националистическите кръгове в Русия. С това, обаче, не искам да бъда неправилно разбран: аз ни най-малко не отричам вдъхновението и изобщо художественото творчество като средство и източник на познание. И не само аз. Археолозите могат да си говорят каквото искат, а вие чухте със собствените си уши какво смятат по този въпрос музиковеди, музиканти и хореографи. На никой от тях и не минава през ума да нарече Рьорих мистификатор.

В този дух интересно е и изказването в същия филм на Морис Бежа (Maurice Béjarts), един от водещите съвременни хореографи, опиращ се също на известни всекиму аксиоми, които, обаче, и той, и ние много трудно бихме могли да докажем въз основа на така наречените „обективни“ данни, получени от някакви източници с документален характер. Ето и неговия цитат:

«Историята на първичните религии е много важна за нас. Когато Стравински и Нижински работят върху балета „Пролетно тайнство“, те изхождат именно от тези първични религии, от шаманизма – шаманизма от централноазиатската част на Русия. Те изхождат от един ритуал. Мисля, че танцът не е в състояние да забрави, че е рожен от ритуала. Танцът трябва да осъзнае, че е само ритуал – изчезне ли напълно този ритуал, повече няма да има и танц.»

Затова и ние, за да разберем танца, трябва да се върнем назад, но не към театралната сцена и към народните празненства, които отдавна вече са загубили своята връзка с ритуала. В този смисъл твърде малко убедителни са останалите примери в същия филм, които показват еволюцията в хореографията на „Пролетно тайнство“ през следващите десетилетия. С много малко изключения всичко тук е предимно показно: нищо друго, освен едно Show – колкото и авторите на филма да се стремят да ни убедят в обратното, позовавайки се на свободата в модерния танц. Затова смятам за напълно излишно да ви показвам съответните откъси. Според мене същността на модерния танц като непосредствен израз на свободното ритмично движение, което при дадени обстоятелства също може да доведе до известен екстаз, ще бъде по-лесно разбрана при който и да е от сеансите на Techno или при Love Parade. Във връзка с примитивните религии и с ритуалните танци, запазени по традиция от далечното дохристиянско минало в България, ще ви обърнал внимание на описанието на акад. Михаил Арnaudов в книгата му „Очерци по българския фолклор“ от 1934 г. (преиздадени с известни допълнения през 1968 г.), където той предава личните си и непосредствени впечатления от нестинарски танци, които той сам наблюдавал през 1933 година и допълват неговите повече теоретични и умозрителни разсъждения на същата тема в студията му за нестинарството от 1912 година, преиздадена почти без изменение през 1971 година в първия том от неговите „Студии върху българските обреди и легенди“. За съжаление в епохата на „народната власт“ тази тема не беше актуална и при единствения известен на мене случай, когато Българската държавна кинематография изпрати една снимачна група от манияци и полуидио-

ти да заснеме в началото на 60-те години може-би последните истински нестинарски игри, резултатите имаха много малко общо с документ – операторът и режисьорът експериментираха да правят снимки с камера изкривена на 45° и бяха повече заинтересувани за „художествеността“ на снимките и за „оригиналната“ си идея, отколкото да документират едно извънредно рядко уникално събитие.

Свързан или не с религиозните ритуали, танцът е една висша творческа дейност на човека с активното участие на неговите сетива, които рефлектират на въздействието на ритъма и мелодията на музиката чрез неговите чувства и воля в съответни ритмични и организирани движения. Именно в това се състои и значението му, а не в пасивното му възприемане във вид на зрелище. Че тези движения, независимо от тяхната по-голяма или по-малка естетическа стойност, са една насъщна необходимост за човека, знаят най-добре тези, които го практикуват, и за които той е повече от едно развлечение и удоволствие. В танца те намират осъществление на своята личност – на своя субект – сливайки се чрез ритъма на музиката в една абстрактна общност на обективното начало, на която те са неразривни части, престанали да бъдат отделни единици. Ритъмът не изхожда от тях, а е именно онзи обединяващ принцип, който ги привлича и свързва помежду им.

В този смисъл бих искал да ви предам тук една кратка история, разказана от известния германски диригент Херберт фон Караян в интервюто му с Клаус Ланг и излъчено по Берлинското радио по случай 80-тата му годишнина през 1988 година, което аз тогава си записах на касетофон. Историята е следната: В едно танцово заведение Караян наблюдава между танцуващите младежи една девойка, която му прави извънредно силно впечатление със своята необикновена грация и изключително чувство за ритъм при рефлектирането ѝ спрямо музиката със своите движения. Той поканва девойката на своята маса и при разговора си с нея узнава, че танцът е нейното любимо развлечение, на което тя посвещава голяма част от свободното си време. Допускайки, че е открил един изключителен талант, от който би могъл да

стане превъзходен изпълнител на ударни инструменти, Караян кара девойката да демонстрира пред него собственото си чувство за ритъм, като отмери няколко определени ритмични фигури. Резултатът от тази проба е тъй странен, че Караян остава изумен: девойката не е в състояние сама да отмери равномерно и най-простата ритмична фигура – едно-две, едно-две и едно-две-три, едно-две-три. Какво означава този феномен, аз оставям на вас да помислите.

Преди да приключим за днес с балета „Пролетно тайнство“ и Николай Ръорих, още една малка подробност: Както чухте в текста на филма, и тук се повтаря широко разпространената версия по какъв начин възниква идеята за балета, а именно, че Дягилев бил предложил на Стравински две теми за балет, за които Ръорих имал подготвена концепция: „Игра на шах“ и „Староруски езически ритуал или обряд“; Стравински си избрал втората тема, седнал и хоп – започнал да пише музиката. Изглежда, обаче, че и това сведение не се отличава с особена достоверност. В съветското издание на партитурата на Стравински от 1965 година има кратко предисловие от съветския музиколог Борис Ярустовски, който твърди, че в петербургския вестник „Русское слово“ от 15 юли 1910 г. се намирало съобщението, че Ръорих, Стравински и балетмайсторът Фокин работят върху балет под название „Великата жертва“, посветен на старославянски религиозни обичаи. За съжаление в момента не съм в състояние да проверя това сведение – малко след последното ми посещение през 1990 г. на тъй наречената „Ленинска библиотека“ в Москва, единственото място, където можеха да се правят справки от руския периодически печат, макар и с твърде трудното за получаване специално разрешение, там започна ремонт, за който нямам сведение да е завършен и не съм аз единственият, който не може да прави справки от руския периодически печат. Ако туй съобщение е вярно – а въпреки, че не мога да проверя достоверността му, нямам основания да се съмнявам в нея – явно е, че при балета „Пролетно тайнство“ не се касае до някакво внезапно хрумване, до една Schnapsidee, а до проект, върху който над две години се е мислило от композитора и сценариста.

* * *

Разбира се, и при филма „Орфей пее отново“ на двамата немски автори, Сузана Мюлер-Хампфт (Susanne Müller-Hampft) и Мартин Бозбум (Martin Bosboom), посветен на българската народна музика, не можем да минем без повече или по-малко умело нагласени сцени и не особено сполучливи съвременни аранжировки на народната музика. Но тук има също така, макар и малко на брой, автентично предадени моменти и заради тях, както и за многобройните пейзажни снимки от разни живописни краища на България, този филм заслужава да се види. За съжаление, в него не е показан един много интересен феномен, специфичен именно за българската народна музика, който през последните години предизвика голяма сензация, особено всред американската публика, но за който и в Германия пресата посвети редица статии, а лазерни дискове със записи на българска народна музика излязоха в тиражи, дотогава обичайни само за така наречената Pop-Music. Имам предвид особения вид пеене на някои български народни певци в дует в паралелни секунди. На този маниер и на изпълнителките му е посветен и излезлия неотдавна в българското Университетско издателство обемист труд на известната американска изследователка Марта Форсайт (Martha Forsyth), а за подражание на такъв вид пеене се правят успешни опити вече и в Германия. Силно съгъстеният план на нашите лекции не ни позволява да се занимаем по-обстойно с него, а на тези, които се интересуват за повече подробности, препоръчвам да послушат някои от споменатите записи и да се занимаят с книгата на Марта Форсайт, „Слушай, щерко, и добре запомни...“, която е излязла с двуезичен, българско-английски, текст и сигурно в най-близко бъдеще ще може да бъде ползвана също в берлинските библиотеки. За този маниер на пеене всички изследователи са единодушни, че представлява един от най-старите видове многогласие, водещо началото си още дълго преди историческата епоха. А че и това многогласие е един от приоритетите на българските земи, можем да съдим само от някои негови твърде късни прояви, каквито са запазените при руските

староверци духовни песни, известни под общото название „Българский роспев“. Макар и нотирани едва през XVII век, те трябва да са преминали в Русия още непосредствено след приемането на християнството през 987 г. и според автентичните данни от руски летописи са донесени от български певци, или както те се наричат в тия летописи „**дѣмѣственики (пѣвчіе) отъ славянъ**“. Тези напеви нямат нищо общо с византийската църковна музика и са възникнали на българска почва, и то явно въз основа на древната музикална традиция. В Русия те може да са били пренесени само преди XI век, когато старата християнска традиция в България бива повсеместно изкоренена от византийската църква и се запазва, подобно на паметниците на българската литература, главно в Русия. А че българското многогласие е проникнало също и на Запад, и то още през ранното средновековие, знаем от историческите извори, които през IX век споменават за „*sequentia bulgarica*“, известна и разпространявана в Южна Италия.

Древната музикална традиция в българските земи обикновено се свързва с легендата за Орфей, при която преданието, запазено в продължение на хилядолетия, е облечено вече през историческата епоха от неоплатониците в един мит, зад чиято символика са скрити действителни събития от далечното минало, които преплитат реалната действителност с Орфическите мистерии. За съществуването на тези мистерии ние разполагаме само с откъслечни сведения, свързани с името на Питагор и неговата школа. От тях знаем и че историческата личност Орфей е една от най-значителните фигури от историята на религиите. На него се приписва решителната реформа в староелинската религия – основаването на една религия на мистериите, от която произлизат впоследствие Елевзинските мистерии. Според преданието Орфей е роден (или *новороден*, както се казва на езика на посветените) в един храм на Слънцето, в едно светилище в небесните висини сред свещените планини на Траките, „близо до изворите на Хеброс“ – т. е. при Маричините езера, в самия център на Рило-Родопския масив. В борбата между жестокия култ на лунната богиня Хеката, чиито жрици поддържат своята власт над населението чрез кървави човешки жертвоприношения, и

култа на Слънцето-Аполон, накрая надделява неговият върховен жрец, Орфей, който „с песните си и с омайващата музика на своята китара е в състояние да укроти всички диви зверове“. Разкъсан на хиляди части от яростните менади – служителки на култа на Хеката –, той възкръсва в своя мит и продължава да живее в религията на древните мистерии, но също така и в епоса, в легендите и в своята музика и танци, които надживяват цялата антична епоха и я свързват със съвременността.

* * *

Не бих желал да коментирам нашироко филма за българската народна музика и ще ви обърна внимание само на едно място, което много ме трогна с искреността и непосредствеността си – разказът на старата певица от Алфатар, Добруджа, за нейната мъка по изгубения другар в живота, с когото 52 години добре си живеели и все си пеели, а сега, осем години след смъртта му, като си спомни за него, все плаче и плаче, и за да ѝ мине плача, почва да си пее, като за една нощ си изпявала по 20-30 песни. Това е един, според мене, много силен аргумент за практическото приложение на музиката и за мене той има по-голяма стойност от дефиницията на Росини, за която ви споменах при миналия ни разговор. Именно в това практическо приложение на музиката, подобно на танца, като висша творческа дейност на човека с активното участие на неговите сетива, е и нейната основна същност.

Берлин, 2 VI 1998

ШЕСТА ЛЕКЦИЯ

В пътя ни към първоизточниците на писмеността, музиката и танца ние постепенно стигаме днес, при това във възходяща посока – не в низходяща! – и до потопа. В един от първите ни разговори, спирайки се на природните условия в България, аз ви обърнах внимание на отрицателното отношение на българина към морето, като ви казах, че ще се върнем отново на тази тема.

През последните години се утвърждава една научна хипотеза за огромна по размерите си природна катастрофа, свързана с внезапното и стихийно нахлуване на водите от Средиземно море в района на днешното Черно море, което дотогава е сладководно затворено езеро, подобно на Каспийско море, и чието ниво по това време, около началото на историческата епоха, е било повече от сто метра под нивото на Средиземно море. Тези води заливат като потоп огромни гъстонаселени територии предимно по неговите сравнително плитки западни и северозападни брегове при една страшна природна катастрофа, от която може би идва и името му «Черно море», запазено и досега от населението на западните и северните му райони, докато гърците го наричат Πόρτος Εὔξεινος (гостоприемно море).

През миналата година Третата програма на Берлинската телевизия (В1) излъчи един доста впечатляващ филм по този въпрос, посветен на една научна експедиция, която въз основа на система от сондажи, направени на разни места от дъното на морето, доказва по безспорен начин твърде бързото протичане на този процес. Днес вече знаем, че в наследствената памет на човешките гени е възможно запечатването на едно такова събитие и предаването му от поколение на поколение в течение на много хилядолетия. Също така знаем, обаче, че както при животните, така и при човека, съответните гени са в състояние и един вид да „предчувстват“ подобни катастрофи, каквито предричат за бъдеще различни източници. Въпроса дали ние или нашите деца

ще сме свидетели на такова развитие на събитията, оставям без отговор.

Миналата седмица можах да се снабдя с немското копие от този филм със заглавие „Die grosse Flut“ (Големият потоп), чийто автор е Richard Curson Smith, а за дата на неговия Copyright се посочва 1997 година и искам днес да ви го покажа.

Съдържанието на филма е следното: Двама американски океанографи от Lamont Doherty Institut в Ню Йорк, при това не някои младежи, а приблизително на моята възраст, проф. Уилям (Бил) Райън (William Ryan) и проф. Уолтър Питман (Walter Pitman), стигат до заключението, че потопът, описан в Библията, но също и в шумерския епос за Гилгамеш от второто хилядолетие пр. Хр., в действителност се отнася до заливането на обширния район около Черно море с вода от Средиземно море. Повод за тяхната хипотеза им дават от една страна резултатите от океанографските изследвания на д-р Дейвид Рос (David Ross) от Океанографския институт в Уудсхол (Woodshole), който като първи учен от Запада прави през 1991/92 година изследвания на дъното на Черно море за изготвяне на точна карта на неговия профил. От друга страна, като повод за тази хипотеза им служат някои цитати от епоса за Гилгамеш, в които става дума за пътуването на Гилгамеш в търсене на единствения човек, преживял потопа – Утнапишим. До поставянето на тяхната хипотеза е възприета в ортодоксалната наука версията на руските изследователи, изложена на филма от проф. Павел Долуханов от университета в Нюкясъл, според която преди около 20 000 години Черно море, което дотогава било затворено пресноводно езеро, поради намаления приток на води от подхранващите го реки, достигнало до най-ниската точка на нивото си, около 140 м под сегашното му ниво. Според тази хипотеза, приблизително към деветото хилядолетие преди нашата ера, поради повдигане на нивото на океаните и респективно Средиземно море с около 30 м, започнало постепенното нахлуване на средиземноморска вода от Босфора към Черно море, който процес продължил много хилядолетия, докато водата на двете морета се изравнила. По това време Босфорът представлявал тясна ивица земя, която могла да бъде

прегазена – оттам и името му: Βόσπορος (=кравешки брод). Тази хипотеза за едно постепенно изравняване на водите от двете морета поддържа и д-р Дейвид Рос в резултат на неотдавнашните си изследвания. Но докато според руската теза и Дейвид Рос в случая имаме един постепенен и дълготраен процес, Райън и Питман, въз основа на съобщението за потопа в епоса за Гилгамеш, са убедени че това е било една катастрофа, протекла за сравнително кратък период от време, при която огромни плодородни и населени територии били залени с вода, подобно на потоп. От епоса за Гилгамеш те тълкуват в полза на своята хипотеза както посоката, в която се е отправил Гилгамеш, «към страната на залязващото слънце», която е на северозапад от неговата родина, град Ур, т. е. областта на Черно море, а не Персийският залив, както другите автори тълкуват текста, а така също и името, с което той обозначава морето, «Мъртвото море» – както е известно, при нахлуването на солена вода в басейна на Черно море цялата негова фауна загива, при което се образува отровният газ сероводород, непозволяващ зараждането на живот в дълбочините му. Бил Райън и Уолтър Питман научават, че и един български изследовател от Океаноложкия институт във Варна, д-р Петко Димитров, въз основа на своите наблюдения твърди, и то противно на колегите си, смятащи го за фантаст, че на дълбочина около 100 до 120 м под сегашното ниво на Черно море теренът свидетелствува за внезапно заливане с морска вода, която не само унищожава цялата негова фауна, но оставя напълно запазени крайбрежните плажове и дюнните образувания. От текста на филма става ясно, че предположенията си, възникнали въз основа на някои сондажи през 1976-1977 година, Петко Димитров още към средата на 80-те години подкрепя с лични наблюдения по време на своите изследвания с помощта на малка подводница, когато той прави и заснемания на дъното на морето. Със съдействието на д-р Джелал Шенгюр (Celal Şengür) от Техническият Университет в Истанбул Питман получава и данни, доказващи също много бързото снижаване дъното на Босфора вследствие минаването през него на огромни количества вода за сравнително кратко време – сондажите, извършени на дъното

на Босфора, показват наличието на твърда скала на еднаква дълбочина от около 80-100 метра от днешното ниво, т. е. около 60 м над тогавашното ниво, върху която скала сега има късни наслоявания от тиня. Района на Босфора Питман сравнява с Ниагарския водопад с уговорката, че не само разликата във височините е била по-голяма, но и количеството вода, вливаща се от Средиземно море било близо 1000 пъти по-голямо от това на Ниагарския водопад, а скоростта ~ 80-100 км в час, при което заляната с вода територия обхваща близо 100 000 квадратни километра, т. е. малко по-малка от цялата днешна България, и то предимно в районите на Черно море близо до неговите днешни западни и северни брегове. Отначало Райън и Питман се ползват в защита на своята хипотеза изключително от данните на други изследователи. Хипотезата им не намира никакво съчувствие всред техните колеги, а особено всред историците и археолозите, чието становище на филма се представя от проф. Джон Деуей (John Dewey) от университета в Оксфорд, д-р Стефани Дейли (Stephanie Dalley), професор по стара история в Оксфордския университет и проф. Дейвид Харис (David Harris) от Археологическия институт при University College London, които се отнасят с насмешка на тази хипотеза. Положението с хипотезата на Райън и Питман се променя бързо след 6 септември 1993 г., когато те успяват да вземат участие заедно с руски изследователи в една експедиция по Черно море. При тази експедиция, която има за цел да изследва последствията от Чернобил в района на Черно море, двамата американски изследователи взимат със себе си и апаратура за измерване профила на морското дъно, като правят голям брой сондажи от дъното при различна дълбочина и дават проби за изследване с Радиовъглеродния метод (C^{14}). Всички техни проби, макар и взети от различни места от дъното на Черно море, се оказват идентични и дават едни и същи резултати – сондажите се състоят винаги от два вида маса: плътна и суха основа със следи от растителност, свидетелстваща за открита в миналото земна повърхност, и над нея наслойка от тиня, заедно с органични вещества – останки предимно от сладководни организми, но и напълно запазени молюски от

Средиземно море. Най-сензационното в случая са данните от изследванията на изотопа C^{14} , даващи годината за образуването на наслойката, а именно 5550 преди нашата ера, със съвсем незначителни отклонения. Изхождайки от тези резултати, Райън и Питман считат, че тъкмо новосъздаденото положение в района на Черно море е причина за възникването на цивилизацията в Междуречието, която се основава на широките напоителни системи, появили се в нейното начало, т. е. около 2500 година пр. Хр. Накрая на филма се дават и отзивите на изказалите се преди това скептично върху теорията изследователи: проф. Джон Деуей приема напълно геологичните данни, но не намира в тях никакво обяснение за потопа; проф. Стефани Дейли също така, макар и да приема геологическите изводи, не може по никакъв начин да се съгласи, че между заливането на Черно море и културата на Междуречието може да има някаква връзка, тъй като въз основа на възприетата хронология и получените от сондажите по време на експедицията резултати възниква една разлика от около 2500 до 3000 години, която по никакъв начин не може да се запълни. От друга страна тя твърди, че дори и да е имало потоп около 5550 години пр. Хр., неговите последствия едва ли биха оказали някакво въздействие върху живота на населението в тази област, състоящо се от ловци и събирачи на храна и намиращо се на твърде ниска степен на развитие.

Показаният филм има известна предистория, която, обаче, не се загатва нито с една дума в самия филм и зрителят остава в неизвестност какъв е действителният принос на двамата американски изследователи при излагането на хипотезата, но не и при защитата ѝ с изследванията на черноморското дъно. Аз притежавам една книга, „Die Welt ging dreimal unter“ (Светът е потъвал три пъти) от италианския автор Марио Дзанот (Mario Zanot), излязла през 1972 г., а в немски превод през 1974 година, която доста подробно и многостранно разглежда въпроса за връзката между епоса за Гилгамеш, библейския разказ и наводняването на големи области в Евразия, а също и на други места по света, макар и, разбира се, нейният автор да не разполага с данните от изследванията на Райън и Питман, извършени близо две десети-

летия по-късно. При това авторът на тази книга не е кой да е, не е един от безбройните „популяризатори“ на науката, чиито хонорари и тиражите на книгите им предизвикват днес бясна завист у блюстителите на „истинската“ наука. Той е не само със солидно археологическо образование, а е посветил също така и голяма част от живота си именно на темата за потопа в нейните различни аспекти. И което също не е съвсем безинтересно, името му е свързано непосредствено с един твърде забавен инцидент във връзка с тази тема в началото на 70-те години, когато тъкмо „Ноевият ковчег“ си спечелва особено печална слава. Тъй като присъстващите тук са родени след този инцидент и по всяка вероятност не знаят нищо за него, макар и той в продължение на месеци да не слизаше от първите страници на булевардната преса и даде своя принос за пълното дискредитиране на темата за потопа, ще го изложи съвсем накратко.

Още от миналия век най-настойчиво започва да се носи слухът, че на връх Арарат, намиращ се точно на границата между Турция, СССР и Иран, са запазени останките на Ноевия ковчег – подробностите по зараждането, развитието и разпространението на този слух се излагат с най-големи подробности в книгата на Марио Дзанот. Този слух се подхранва особено от френския „изследовател“, а в действителност фабрикант от Бордо, Фернанд Навара, който след експедицията си на Арарат през 1955 година донася в Париж парче дърво, за което твърди, че го е взел от останките на въпросния Ноев ковчег, намиращи се на височина от 4625 метра, и след подлагането на този къс дърво на изследване с C¹⁴, доказало възрастта му от 5500 години, го поставя в уредения по този случай от него музей. През лятото на 1971 година трябва да замине за Арарат и една американска експедиция, поставила си за цел с помощта на огромни съоръжения да разтопи глетчера, в който се намирал въпросният ковчег. Световната общественост е възмутена от отказа на турското правителство да даде разрешение на въпросната експедиция да посети съответните места от територията на Турция. Турското правителство остава твърдо при отказа си да даде съответното разрешение на американската експедиция, а вместо това дава

разрешение за тридневна изследователска работа в този район на една италианска археологическа експедиция, съставена от членове на Асоциацията за предисторически изследвания в Милано, в чийто състав влиза и авторът на книгата. Както всеки разумен човек може да си представи, италианската експедиция не намира никакви следи от Ноевия ковчег на мястото, от което френският фабрикант Навара донеся своята дъска, а местният водач на италианската експедиция, който придружавал и Навара, твърди, че не е виждал там никакъв Ноев ковчег. В печата започват да се появяват и статии на разни автори, поставящи под съмнение съществуването на останките на Ноевия ковчег и автентичността на „намерената“ от Навара дъска. Авторите вече си задават въпроса как е могъл Ноевият ковчег да достигне една височина от 4625 метра, т. е. какво е било количеството вода, издигнало го до такава височина и къде тази вода се е оттекла. Експерти по биологията пък доказват с положителност, че нито в близката, нито в далечната околност някога са расли борове, от чието дърво е дъската на Навара в Парижкия музей. Междувременно се разраства и скандалът около американската експедиция, която разполага със средства за изследване над един милион долара – оказва се, че такава изследователска организация изобщо не съществува, а изследванията трябва да се извършат от специалисти на ЦРУ, което не е останало в тайна и за светското разузнаване, под чието влияние светското правителство оказало съответен натиск върху Турция.

Междувпрочем подробностите за цялата последна фаза от изследванията във връзка с Ноевия ковчег са разказани в книгата на Дзанот извънредно увлекателно. Че за тези подробности в заснетия от американски тим филм не става и дума, е съвършено понятно. Странно е, обаче, че когато днес се разглежда един такъв въпрос, въпреки огромните възможности за комуникация в нашия век, се стига до многократното изобретяване на велосипеда и откриване на Америка. В този случай хипотезата на българския изследовател Петко Димитров се появява доста време преди хипотезата на двамата американци, а и той е подкрепил своята теза със заснемания на дъното, макар и само в близост на

българския бряг – снимките, които се показват на филма, явно са правени от български кинооператори още през 80-те години, а не през 90-те, макар и във филма това никъде да не се споменава. Че българският изследовател е имал пречки при защитата на своята хипотеза, е също така напълно понятно.

Аз не зная какви са вашите амбиции в областта на науката, искам, обаче, да ви спестя някои разочарования. В науката се публикуват от изследователите само такива резултати от изследванията им, които се съгласуват с техните възгледи и с предварително поставените от тях хипотези – резултатите, които противоречат на техните възгледи и хипотези, не се публикуват. Нещо повече: всеки научен работник използва максимално своето влияние, за да спре публикацията и на чужди данни, или да ги дискредитира, когато те противоречат на неговите. От моята близо 45-годишна практика мога да ви посоча безброй такива случаи, и то не само в България, а и от другата страна на просъществувалата също 45 години желязна завеса. Във връзка с това бих искал да ви обърна внимание още на една подробност, тясно свързана с днешната тема, чието пренебрегване е също така недопустимо.

Най-слабата точка при всички теории и хипотези във връзка не само с потопа, но и изобщо с хронологията на старата история на човечеството, е периодът главно от около 1200 година преди нашата ера назад. В един от нашите предишни разговори аз засегнах съвсем бегло извънредно компетентната и дълбоко обоснована критика на д-р Имануел Великовски по всички въпроси на хронологията. Тази критика се основава не само на една дълбока ерудиция у изследователя, но и на обширните му познания по стара история, по физика, геология и астрономия, позволяващи му да подложи на основна проверка всички данни, използвани от историците в продължение на близо два века, през което време те полагат върху пясъка основите на своята наука. Неговото изложение поставя под съмнение едва ли не всички възприети от съвременната историография дати не само от старата, но и от по-новата египетска история, включително времето на XVIII династия и епохата на „Рамзес III“ – поставям името му

в кавички, понеже то не се споменава в никакъв египетски източник, а е продукт на фантазията на някои историци. Да повтарям след Великовски принципите, върху които почитат данните на съвременните историци, би отнело извънредно много време и изисква доста специални познания във всички гореизброени области – всеки интересуващ се от въпроса може да ги проследи главно в книгата му „Peoples of the Sea“, в немски превод „Die Seevölker“. Аз ще се опитам съвсем накратко да се спра върху аномалиите и несъответствията, получавани при изчисляването на хронологията въз основа на метода C^{14} . Когато през 1952 г. Willard Frank Libby представя своя метод за изчисление възрастта на даден органичен предмет въз основа на намиращото се в него количество от изотопа C^{14} , той ясно съзнава възможностите, но и границите на този метод, понеже точността за изчисляване на абсолютни стойности зависи от две обстоятелства:

1. Доколко константен за съответния период е съставът на атмосферата, биосферата и хидросферата.

2. Доколко константно е космическото излъчване, чийто източник не е само Слънцето.

Ние знаем с положителност стойностите на двете величини само за нашето съвремие, но дори и при него, както се оказва впоследствие, вече се появяват значителни отклонения – и то не само причинени от временни и локални повишени радиации, както при Чернобил, но и в резултат от всеобщото повишаване на количеството въгледвуокис в атмосферата (последствие на все по-голямото отделяне на въгледвуокис при големите пожари на горите, но и при автотранспорта, индустрията и отоплението на големите градове), а така също и на така наречената Озонна дупка. Това означава, че дори за втората половина на нашия век данните дотолкова се различават от тези от първата му половина, че всяко мъртво органическо вещество, изследвано сега според метода C^{14} , ще даде твърде значително отклонение от неговата истинска възраст – т.е. ще има обективни данни, че е с много години по-старо, отколкото би трябвало да е в действителност. Основната критика на противниците на Великовски се състои в това, че те отричат възможността през последните

хилядолетия с нашата планета да са произлезли събития, променящи по катастрофален начин състава на нейната атмосфера, биосфера и хидросфера, или пък че е имало моменти на значително повишено космично излъчване. А тъкмо това е и същността на теорията (не хипотеза!) на Великовски, който не само че приема наличността на такива събития, но и доста точно обосновава както техния произход, така и тяхното въздействие. Последните две такива събития Великовски датира с относително голяма точност в 687 година пр. Хр. и около 1200 година също пр. Хр.. На всички, които се занимават с проблемите на старата история, са известни аномалиите, свързани с тези две дати, вследствие на което не само че се „губят“ значителен брой години – по около 200 за тези два периода, – но има големи затруднения за датирането на всички събития, станали в периодите около 200 години преди тези две дати. Има, обаче, и още един период от най-старата история, при който бъркотията в хронологията е пълна, като съответно се и губят повече години – а именно две хиляди и петстотин до три хиляди години! Това е периодът до около 2500 година пр. Хр. Към тази дата би трябвало да е настъпило някакво много важно космическо събитие, повлияло извънредно силно върху живота и природата на Земята – това е не само едно следствие от теорията на Великовски, но и резултат, до който би стигнал всеки при разсъжденията си относно аномалиите с метода C^{14} и с историята. Тези две хиляди и петстотин до три хиляди години са които ни пречат да разберем някои от най-важните въпроси относно хронологията на ранните култури в Югоизточна Европа и Близкия Изток. При това, така нареченото „калибриране“ на метода C^{14} се извършва въз основа на някои дати тъкмо от египетската история, за които вече не може да се твърди, че са абсолютно точни – както е известно, хронологията на старата египетска история е „установена“ от науката още преди разчитането на йероглифите и се основава на данни, които днес не могат да се приемат за верни. Взимайки предвид туй обстоятелство, ние ще можем да си обясним както връзката, така и зависимостта между двете култури: културата на Междуречието и така наречената „неолитна култура“ на Балканския

полуостров, възникнала върху залянените от вода площи, образувачи заедно с Добруджа, Дунавската равнина и Тракия значителната по обхват котловина, в която се създава първата земеделска култура (Ackerbau), разпростряла се на северозапад и югоизток след заливането на част от терена. Тези две култури явно не са дотолкова разделени от времето, както се мислеше досега. Ще допълня изложението си със забележката, че както така нареченото „Съкровище от Варна“, така и културният слой от селищната могила при Караново, където е открит печатът с писмените знаци, на който беше посветена моята трета лекция, но и съответните културни слоеве от същата древна култура, открити при изследванията в Сърбия, Румъния и на други места в България, се датират според метода C^{14} по едно и също време, т. е. около 5000-5500 пр. Хр., с много малки отклонения – обърнете внимание върху датата „5550 години пр. Хр.“, получена при сондажите за момента, в който става нахлуването на средиземноморска вода в Черно море, а това събитие несъмнено е последствие от някаква грамадна глобална катастрофа, чиято причина може да бъде падането на някой огромен метеорит или приближаването на някоя комета. Именно при такива случаи е твърде възможно и насищането на атмосферата, хидросферата и биосферата с радиоактивни излъчвания, довели до значително увеличение и на съдържанието на C^{14} във всички органични вещества на земята, което при „нормални“ условия би могло да стане в течение на хилядолетия. А що се отнася до географската връзка между тези две култури – енеолитната култура в България и ранната култура в Междуречието – ние би трябвало да се освободим вече от някои предрасъдъци. Ако отворим картата, ще видим, че разстоянието между София и тогавашното черноморско крайбрежие е по-голямо от разстоянието между Ур и Черно море, при което имаме достатъчно основания да приемем, че цялата територия около Черно море, или поне западната ѝ половина, до нахлуването на солена вода в Черно море е била гъстонаселена плодородна земя, чието заливане с вода е принудило населението да потърси други места за заселване – предимно на юг и югоизток. А това съвпада с нача-

лото на цивилизацията в Междуречието. Във връзка с туй само ще напомня, че до този момент нито археологията, нито историческата наука могат да дадат някакво приемливо обяснение за внезапното изчезване на енеолитната култура в България и нейните носители, представляващо една от най-големите загадки в историята.

Както се вижда на филма, един от конфликтите между авторите на хипотезата и археолозите произлиза от широко разпространеното схващане, застъпено в науката, че населението на черноморската област, както и цялото европейско население, се намира по време на заливането на областта с вода от Средиземно море на много ниско културно ниво. През 1877 г. излиза една много глупава книга, „Първобитното общество“ от Леви Хенри Морган (Lewis Henry Morgan), в която авторът ѝ се опитва да обясни всички явления в обществено-политическия и културния живот на народите в Европа, Азия и Африка от предисторическата епоха със съответните явления при североамериканските индианци. Тази книга се превръща в един от основните стълбове на историческия материализъм – върху тази основа стъпва и Енгелс при съчиняването на главния си труд, „Произход на семейството, частната собственост и обществото“, превърнал се в доктрина, господстваща над всички науки в продължение на много десетилетия, и то не само в комунистическите страни – от там произлизат различните „ловци“ и „събирачи на храни“, за които г-жа проф. Дейли казва, че едва ли животът им може да е бил особено повлиян от това събитие. Тази доктрина пречеше дълго време за разбирането на резултатите от разкопките в селищните могили и некрополите на Балканския полуостров и едва с въвеждането на метода C^{14} бе преодоляна бариерата, спъваща тяхната вярна интерпретация. В този смисъл най-важната роля изигра откриването на Варненското енеолитно съкровище през 1972 година. Независимо от това дали ще приемем за датирането му некоригираните резултати, даващи ни края на петото хилядолетие пр. н. е., или ще приложим и върху тях една корекция от приблизително две хиляди и петстотин до три хиляди години, т. е. ще дойдем вече близо до втората половина

на третото хилядолетие, за методиката на системата това вече не е от толкова голямо значение. Също така, според мене, при едно изместване хронологията на енеолита в Югоизточна Европа и приближаването му с около 2500 години към съвременната епоха ние в действителност не губим нищо, а печелим в изясняването на редица явления, които са ни изглеждали досега изолирани едно от друго и вече ще ни се представят в по-тясна връзка помежду си.

Но във връзка с хронологията на енеолита в България и изобщо на Балканския полуостров се налага да се вземе предвид и друго важно обстоятелство. Всички изчисления, свързани с хронологията на последния ледников период и неговия край, са направени още преди много десетилетия и изхождат от презумпцията, че при него се касае за едно явление, предизвикано от всеобщото понижаване температурата на земята, а не на локалното ѝ снижаване в резултат от изместването на земната ос и съответно на полярния кръг, при което за времетраенето на този ледников период Централна Европа, но и част от Северна Америка, попадат в района на полярния кръг, докато не само Сибир и Източна Европа, но също Антарктика и Сахара са с умерен и благоприятен за живот климат. Тази презумпция не допускаше съществуването на някаква култура върху земното кълбо по време на този ледников период, извън познатите ни територии, покрити с огромни пластове лед. И тъкмо изследванията в Антарктида, но и зад северния полярен кръг, показаха следи от растителност в тези райони, присъща за умерения климат. А изчисленията на американските изследователи за края на този ледников период и внезапното повишаване на температурата, извършени още преди откриването на Радиовъглеродния метод и взимачи за основа средния годишен отстъп в стената на Ниагарския водопад и пропорционалното изменение в коритото на някои от реките, образувани както и езерата до канадската граница след оттеглянето на вечния лед, дават за него много по-късна дата, отколкото се смяташе в миналото, а именно преди около седем до осем хиляди години.

Берлин, 16 VI 1998

ДОПЪЛНЕНИЕ ЗА БЪЛГАРСКИЯ ЧИТАТЕЛ

Две години след моите лекции в Берлин, в България излезе книгата на Уилям Райън и Уолтър Питман „Ноевият потоп“, в която в популярна форма са предадени резултатите от изследванията им, както и тяхната хипотеза. Тази книга е излязла на английски език през 1998 година, а малко преди това резултатите са обявени и в научната преса. Българското издание на книгата е придружено с обстойни бележки към нея от д-р Петко Димитров от Института по океанология при БАН и д-р Иван Иванов, директор на Археологическия музей във Варна, към които упътвам интересувания се читател за по-подробна информация. За някои предпоставки от гледна точка на геологията ще насоча читателя и към книгата на д-р Борислав Димитров, преподавател в Геолого-географския факултет на СУ „Св. Климент Охридски“, „Атлантида, потопа и Черно море“.

В началото на септември 2000 година от британското пристанище Хъл (Hull) стартира корабът Northern Horizon с поредната експедиция за търсене останките на Ноевия ковчег. Този път експедицията е организирана от богатото американско National Geographic Society, като вече използва и резултатите от сондажите на Райън и Питман, насочвайки изследванията си в Черно море и по-точно в неговото южно крайбрежие. Научен ръководител на експедицията е д-р Фредерик Хилберт (Frederik Hielbert), а за подводните изследвания е нает най-известният „гмуркач“, американският геолог д-р Робърт Балард (Robert Ballard), придобил световна известност с откриването на останките от Титаник и от германския кръстосвач Бисмарк, потопен през Втората световна война. И този път, както при Араратската експедиция, световната преса следи с най-голям интерес изследванията и само няколко дни след пристигането на експедицията в турското пристанище Синоп може вече да оповести първото сензационно съобщение: управляваната от кораба подводница-робот Little Hercules локализира недалече от брега на дълбочина от 95 м дървен предмет. Още преди този предмет да бъде изваден от дъното на морето и изследван, в Синоп пристига вицепрезидентът на National Geographic Society Тери Гарсия (Terry Garcia) и дава изявления пред пресата, че е имало само един потоп. Световната преса незабавно предава новината. Дейли Телеграф известява «откриването на Ноевия ковчег», последван и от турската преса. За трите десетилетия след провалилата се Араратска експедиция, нейната печална слава вече е избледняла и турските вестници с възторг констатираат приземяването на Ноевия ковчег на турска територия, а истанбулският вестник Хюриет тържествено съобщава, че Ной бил турчин. Но и този път възторгът е преждевременен. Ръководителят на експедицията, Хилберт, отнася късчета от скъпоценната находка за

лабораторни изследвания в САЩ, откъдето след няколко седмици пристигат отрезвяващите резултати, според които възрастта на откритото дърво е само 200 години. При по-нататъшните изследвания на акваторията около Синап, на 12 мили от брега и на около 100 м дълбочина, са открити, обаче, следи от потънало селище, но експедицията не е в състояние да пристъпи към неговото изследване и в края на октомври Northern Horizon се завръща в родината си, като следващата експедиция в този район се планира за 2002 година, а дотогава Технологическият институт в Масачузет се заема да разработи планове и осъществи построяването на нова, управлявана от разстояние подводница, която би могла да извършва и разкопки.

През август 2001 година изследванията се пренасят и на българското черноморско крайбрежие, за което българските читатели са своевременно информирани (и дезинформирани!) от булевардната преса, като от някои „особено компетентни“ лица се лансират и идеи, заети от арсенала на студената война с цел да ги убедят, че американското разузнаване е особено заинтересувано от сведения за този район и не притежава други средства, с които да ги получи. В експедицията, на която от българска страна е предоставен учебният кораб „Академик“, взимат участие две работни групи от български и американски учени, под ръководството на д-р Робърт Балард и д-р Петко Димитров, който 16 години преди това прави първите подводни изследвания със същата цел в България. До приключването на тази поредна експедиция на 30 август 2001 са изследвани над 80 подводни обекта и са направени над 100 сондажа в дъното на морето, чиито проби подлежат на изследване в български и американски лаборатории, като при продължението на изследванията през следващата година се очаква те вече да бъдат извършени с помощта на новата управлявана от разстояние подводница, която дотогава трябва да бъде готова за действие.

* * *

Изследванията на Райън и Питман и техните резултати още не са получили дължимата оценка от страна на ортодоксалната наука – и сигурно няма да я получат твърде скоро. Както всяко забележително откритие, и тези резултати не могат веднага да бъдат преценени в цялата многостранност и комплексност на въпросите, свързани с тях. Защото тук съвсем не се касае до конкретизирането на т. нар. библейски потоп. В действителност библейският разказ, както и епосът за Гилгамеш, представляват митологизиране на *едно* събитие, произлязло не толкова отдавна, че да бъде заличено от човешката колективна памет. Зад него, обаче, се крият *повече* подобни събития, станали значително по-рано, но въпреки това намерили отглас в митологиите и епоса на безброй народи от всички континенти. И всички тези разкази за такива събития

са свързани повече или по-малко с техния морализиращ и поучителен характер. За съвременната наука това конкретизиране на библейския потоп има твърде ограничено значение, изчерпващо се с привличането интереса на широки кръгове от обществеността – не на последно място и за осигуряване средствата за изследванията. Също както откриването на Америка от Колумб е резултат от търсенето на най-краткия път към Индия и откриването на порцелана от Бьотгер – от търсенето на философския камък, откриването местонахождението на библейския потоп е много по-незначително от постигнатия резултат. А за археологията и за историографията това е доказването със средствата на съвременната наука същността на една глобална катастрофа, довела до значителни придвижвания на голяма част от тогавашното население на нашата планета, подир която започва нейната история, за която сме в по-голяма или в по-малка степен информирани. Това откритие ще доведе несъмнено до проверка на Радиовъглеродния метод за определяне на *абсолютната* хронология, при която, обаче, данните на *относителната* хронология трябва да имат същата доказателствена стойност, както и резултатите от археологическите изследвания, и особено сравнението им в рамките на обширния ареал, обхващаш не само Средиземноморския басейн, Югоизточна Европа и Мала Азия, но също така Централна и Източна Азия. А в този контекст вече се налага една основна проверка и на датите от старата история на Египет. Тъкмо тези дати са подложени засега на най-остра критика, която те не могат да издържат – а нека не забравяме, че датите от старата история на Египет бяха основата, върху която се изгради Радиовъглеродният метод. И това засяга предимно хронологията на първата династия в Египет, на която се приписваше и изграждането на Сфинкса. Малко преди първата черноморска експедиция на Райън и Питман, изследванията върху Сфинкса се разпростряха в една област, която дотогава не беше взета предвид – геологията. Извършените през 1990/92 година проучвания върху ерозията на скалата, от която е изсечен Сфинксът, доведе до резултати, съвсем неочаквани от ортодоксалната наука – но не и от нейните опоненти. Защото тези резултати, докладвани на конференцията на Американското геологично дружество (Geological Society of America) в Сан Диего през октомври 1992 година и приети с овации, доказваха по несъмнен начин, че ерозията на тази скала, на места достигаща 2,4 м дълбочина, може да е била причинена само от дъждовна вода – а епохата, през която е имало такива силни валежи в продължение на столетия и когато пустинята Сахара е била цъфтяща страна с обилна растителност, е исторически твърде много отдалечена от нас. Това обстоятелство, естествено, премества центъра на изследванията към Египет. И ако засега ортодоксалната египтология, пред-

ставявана от Департамента по старините в Египет, отказва да приеме тези резултати, както и да разреши разкопки в подножието на Сфинкса, където са локализиран големи помещения и по предание трябва да се намират скривалищата, приютили библиотеката от Дофараоновия Египет, тази съпротива не може да продължи безкрайно дълго. Подробности по този въпрос читателят може да намери в забележителната книга на Джон Антони Уест (John Antony West), „Змията на небосклона“ (Serpent in the Sky, Wheaton 1993) – издание на немски език „Die Schlange am Firmament“, Frankfurth am Main 2000, с приложение на най-новите резултати от изследванията.

* * *

В началото на миналата година имах продължителен и особено интересен за мене разговор със завеждащия лабораторията за изследвания по Радиовъглеродния метод при Германския Археологически институт в Берлин, д-р Йохен Гьорсдорф, който още от средата на 80-те години, тогава в лабораторията на Академията на науките на ГДР в Източен Берлин, извършва изследванията на българските обекти и е съавтор на корпуса с датите от абсолютната хронология на българската предистория (вж. по-горе, с. 31). Д-р Гьорсдорф беше така любезен да ми отдели много от своето безценно време и да отговори търпеливо на всички мои въпроси. Доколкото разговорът беше свързан с проблемите, разглеждани в тази книга, аз считам за достатъчно важно да запозная с тях читателя в кратко резюме.

Първият ми въпрос беше свързан, естествено, с датировката на печата от Караново. Макар и разкопките в Караново сега да се извършват от съвместен българо-австрийски екип, хронологията на всички културни слоеве от Караново е определена въз основа на анализирани германските лаборатории проби с непосредственото участие на д-р Гьорсдорф. Техните резултати са публикувани в каталога, издаден от него заедно с д-р Явор Бояджиев, където за пробата, взета от овъглено жито, намерено в същата къща, в която до огнището е открит печатът, е дадена датировка 5830 (± 250) г. пр. Хр. Моят въпрос, следователно, беше дали от 1996 г. до сега има нови корекции при калибрирането на резултатите. Д-р Гьорсдорф ми отговори, че уточняване в калибрацията се прави постоянно и ми показва най-новите данни в таблиците на компютъра си, но тези уточнявания не са засегнали особено публикуваната датировка. Тъй като датировката на културата Караново VI е извънредно близка до данните от пробите, взети по време на експедицията на Райън и Питман, но при всяко положение, дори при съобразяване с долната граница на толеранса, е малко по-стара, аз запитах д-р Гьорсдорф дали е запознат с въпросната експедиция и нейните резултати. Оказа се, че той не знае нищо нито за тази експедиция, нито за

състоялата се няколко месеца преди нашия разговор, при все че най-популярното немско списание, Шпигел, беше посветило на нея заглавната статия в един от последните си броеве. Естествено, един учен от тази величина не е длъжен да се съобразява с ежедневната преса, но за него явно е трудно да се ориентира вече и сред информацията на специализираната научна литература. Д-р Гьорсдорф си взе бележка от данните, с които разполагах, за да опита чрез Интернет да влезе във връзка с лабораториите, изследвали пробите от експедицията, доколкото те са взети от един близък в географско отношение район и се отнасят до една и съща епоха. Моят последен въпрос беше, известно ли е на д-р Гьорсдорф дали са правени изследвания доколко Чернобилската катастрофа е повлияла върху образуването на изотопа C^{14} , а ако такива изследвания са правени, какви са техните резултати и за какъв район на действие те се отнасят. Д-р Гьорсдорф ми отговори, че не му е известно да са правени такива изследвания, а при нашия по-нататъшен разговор стана ясно, че той не познава и критичните бележки на Великовски по отношение на Радиовъглеродния метод, нито знае нещо във връзка със спора на Великовски с Либи и със завеждащите лабораториите, изследвали пробите от гробницата на Тут Анх Амон. За мене този въпрос е от голямо значение, макар и Чернобилската катастрофа, колкото и силна да беше тя за самото място на облъчването, едва ли е могла да окаже особено влияние за ускорено образуване на изотопа C^{14} извън района на нейното непосредствено съседство от няколко десетки километра. Затова за нас все още остава неясно доколко една глобална катастрофа от голям мащаб би могла да повлияе за такова ускорено образуване на този изотоп, и то в количество, отговарящо на образуването му за столетия и хилядолетия. Именно този въпрос остава засега открит и само неговото решаване може да определи ефективността на метода при необичайни условия.

Берлин, февруари 2002

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Както вече отбелязах в предговора, последната лекция от цикъла не беше изнесена. Тя трябваше да бъде посветена на проблемите около „Веда Словена“, но и да направи обобщение на цялата проблематика, послужила за предмет на цикъла от лекции, и то от гледната точка на творческия процес, като общ знаменател на всички изкуства.

През последните месеци някои от темите, на които бяха посветени моите лекции през пролетта на 1998 година, излязоха отново на преден план. Както споменах в допълнението към шестата лекция, от началото на септември 2000 година английската и американската, а накрая и германската преса (при това не само булевардните вестници, а и някои от най-сериозните вестници и списания, като „Дейли Телеграф“ и „Шпигел“) следяха внимателно поредната експедиция в района на Черно море, имаща за цел да изследва следите от заливането на обширни и гъсто населени области от крайбрежието му в далечното минало, както и последствията от това заливане. Във връзка с тези изследвания отново се повдигна въпросът за древната култура, възникнала в този и съседния на него район, включващ централната част на Балканския полуостров заедно с Подкарпатието, като се направи отново опит тя да се свърже с възникналата по-късно култура на Междуречието. От мнозина изследователи вече дори се приема, че именно в този район се появява и първата земеделска култура, която след заливането с вода на по всяка вероятност най-силно развития в културно и стопанско отношение район, където се е практикувало дори относително интензивно земеделие, останалото живо негово население се изселва на северозапад, в областта на Карпатите, и на югоизток, в Междуречието – при това на никому не дойде дори на ум да надникне в българските археологически и областни музеи, където са изложени земеделски уреди, открити при разкопките на предисторически селища

в някои от най-старите културни слоеве. Също така сега вече се поставя на научна основа и въпросът за колективната памет, запазена у народите, наследили засегнатото от наводнението население.

Всичко това налага да поставим на преценка много от въпросите, засегнати съвсем бегло в моите лекции, включително и на проблемите около „Веда Словена“.

Едно подробно описание на историята около „Веда Словена“ и разглеждането тук на всички въпроси свързани с нея, считам за излишно. Днес българският читател има възможност много лесно да се запознае с този проблем във всички негови аспекти и подробности в съставения през 1998 година от Борис Христов двутомен сборник, съдържащ освен текста на песните също и преглед на литературата по въпроса, заедно с по-важните изследвания в българската научна литература, както и част от кореспонденцията на Веркович, посветена на тази тема. В това отношение читателят сега се намира в много по-благоприятно положение от мене, когато преди две десетилетия трябваше да обикалям по разни библиотеки в София и Берлин и да събирам литературата за „Веда Словена“, за да получа необходимите ми информации и да си съставя собствено мнение за нея.

Преди да подреда записките си за последната лекция, аз още веднаж се заех да прочета „Веда Словена“ и някои от материалите за нея в критичната литература. Смесените чувства, възникнали в мене в резултат на това четиво, трудно бих могъл да опиша, без да рискувам да бъда криво разбран. Във всеки случай четенето на текста на песните съвсем не събуди у мене това възхищение, което би трябвало да се появи въз основа на тяхната несъмнена историческа стойност. По-скоро аз бих могъл да го сравня с дълбоката тъга, която ме обзема всеки път, когато съм изправен пред Боянските или Ивановските стенописи – или още някои други жалки останки от едно с нищо несравнимо минало величие, за чието съществуване тези художествени произведения само напомнят, без да са в състояние да заместят стотиците унищожени и загубени завинаги шедьоври на българското средновековно изобразително изкуство. Но дори и съществуването

на стигналите до нас художествени паметници днес вече е до-толкова застрашено от намесата на „научната“ им реставрация, че са броени дните, в които още ще можем да им се възхищаваме.

В това отношение песните от „Веда Словена“ със своите многопластови наслоявания се намират в още по-неизгодно положение, защото при тях днес не сме в състояние да открием нито един фрагмент, чрез който да можем да възстановим реално, а не само във фантазията си, техния оригинал. Ние можем само да проследим как от него остава единствено скелетът – в повечето случаи това е само фабулата им, и то очистена от нейните неразбираеми за болшинството съвременници символи, – докато формата му дегенерира: непонятните за следващите поколения думи от неговия старинен език се подменят многократно чак до новата епоха, за да отстъпят пред вулгаризми и турцизми, с което и ритмичната структура се накърнява, а понякога дори съвършено изчезва.

Аз не желая тука да се включвам в спора дали „Веда Словена“ е мистификация или не. Един велик мъдрец е казал някога, че истината не се нуждае от защита. Този основен принцип е толкова верен, колкото и принципът, че никой не е длъжен да доказва своята невинност, а обвинителите му трябва да докажат вината – и нарушението на този принцип съвсем не е присъщо единствено за средновековието: само през няколко десетилетия от току-що изминалото столетие с него бяха извършени толкова злоупотреби, колкото не бяха извършени през цялото средновековие. Затова на туй място не мога да не се присъединя към заключението на Кръстю Куюмджиев, че нито едно от обвиненията на критиците на „Веда Словена“ не може да се приеме като доказано, и то нито от етична, нито от логическа, нито от фактологична гледна точка. Аз съм убеден, че към това становище ще се присъедини всеки, който внимателно и безпристрастно прочете песните на „Веда Словена“ и писанията на нейните критици, ако при това, обаче, се освободи предварително от всякакво предубеждение и преклонение към всеки друг авторитет, освен истината.

Първия аргумент, който Невена Стефанова в спора с Кръстю Куюмджиев по повод на „Веда Словена“ посочва в отговора си на неговата статия, изхождайки от своя собствен опит при съчиняването на една „народна“ песен за нуждите на Българската кинематография, е, че такава съчинителство не е кой знае колко трудна работа. Но това заключение съвсем не е нейно откритие. За разлика от нея, Кръстю Куюмджиев и аз, а и още много милиони наши връстници, получили своето гимназиално образование през годините на така наречената „народна“ власт и откърмени с богатия съветски опит, имахме още в детството си възможността да се възхищаваме на блестящите достижения на „социалистическия реализъм“ и на изкуството на съветските народи, което ни се представяше като единствен образец, достоен за подражание при творческия процес. Всред плеядата забележителни создатели на това велико изкуство се открояваше ярко гордата осанка на слепия народен певец Джамбул Джабаев, чиято поезия беше за нас един вид синтез на всичко прекрасно и вечно. Пуснало своите корени дълбоко в земята, неговото творчество се хранеше със соковете на тази земя и пиеше направо от вечно бликащите извори на народната мъдрост. То беше едно наистина съвършено изкуство: в пълния смисъл на думата национално по форма и социалистическо по съдържание. При него всичко беше поставено точно тъй, както трябва, без най-малката грешка. Но... Оказа се, че нещата стоят малко по-иначе. Оказа се, че тъй съвършените епически поеми на „народния певец“ са изфабрикувани от неколцина бивши възпитаници на Московския и Ленинградския университети, подобно на още много други писатели, композитори и научни работници намерили убежище от гоненията на евреи в далечните азиатски съветски републики и по такъв начин допринесли за този единствен по рода си разцвет на културата (но и на *халтурата!*) на „многонационалното“ съветско изкуство*.

* „Преводач“ на повечето от поемите на Джамбул от казахски на руски език е Яков Козловски. Забележителното в случая е, че от прочутите му епически поеми нито е имало някакъв оригинал на казахски език,

Абсурдността на тази манипулация ще ни стане още по-ясна, като я свържем с гоненията срещу истинските народни певци и десетки забележителни поети и писатели, произлезли по същото време, когато епическите поеми, приписвани на Джамбул, прославяха Сталинската конституция и петилетките. Точно тогава се свиква конгрес с участието на всички истински народни певци от азиатските съветски републики, които след завършването на конгреса биват до един безмилостно избити – един акт на невъобразима жестокост, нямащ подобен в световната история.

Никой не е описал това явление от съветската култура тъй образно и емоционално, но и тъй компетентно, както композиторът Дмитрий Шостакович. Колкото туй и да е парадоксално, обаче, именно тази негова книга, „Свидетелство“, в която той с ненадминат от никого досега драматизъм ни представя условията в съветското общество и която диктува на своя близък ученик и сътрудник Соломон Волков, бе обявена от казионната съветска критика, но и от някои негови приближени, засегнати от откровеността му, за фалшификат и доколкото ми е известно все още не е издадена в Русия – за да се запозная с нейното съдържание бях принуден да прибегна към немския ѝ превод. При това всяка глава от книгата носи подписа на композитора и потвърждение за автентичността на текста, написано саморъчно с неговия от никого ненаподобен почерк, а всяко изречение отговаря на неговия начин на мислене и на водене разговор, останали незабравими за всички, които са имали щастието да го познават и да разговарят с него, в числото на които съм и аз.

нито пък преводачът е владеел този език. Също тъй забележително е, че неграмотният „акын“ – така са наричали народните певци – умеел само да се подписва на хонорарните разписки, без да знае руски език, което, естествено, не му пречело никак да обича особено много поезията на Пушкин и Лермонтов, както твърди „Большая советская энциклопедия“. Сведенията за Я. Козловски дължа на моя колега и близък приятел д-р Сергей Хмелницки, който също през 60-те и 70-те години е професор в университета на Душанбе, преди да емигрира в Западен Берлин.

И тъкмо тук се сблъскваме с един твърде важен фактор, определящ автентичността и достойнствата на едно произведение на изкуството. Коя е мярката, кой е аршинът, с който се определя неговата автентичност и се измерват неговите достойнства? В Съветския съюз от идеологически съображения се определяше не само коя музика, коя литература и кои творби на изобразителното изкуство са художествени произведения, но и коя история е вярна и коя не е. Така несъмнено автентичните изказвания на Шостакович бяха обявени за фалшификат, а много също така несъмнени фалшификати се обявяваха за автентични. Тук ще спомена само два от многото подобни случаи, особено характерни също и във връзка със спора за „Веда Словена“. Имам предвид на първо място произведението на така наречения „руски народен епос“ „Слово о полку Игореве“, известно само от един единствен ръкопис от XVIII век, чийто оригинал при това е унищожен по време на московския пожар в 1812 година. Предположенията за неговата съмнителна автентичност наложиха едно задълбочено изследване на неговите езикови и текстологически особености, извършено в края на 50-те и началото на 60-те години от цяла група съветски експерти. Резултатите от това изследване бяха представени на една научна конференция в Москва през пролетта на 1964 година и доказваха по несъмнен начин, че в случая се касае до подправка, при която за модел е използвано едно автентично произведение на старата руска литература, „Задонщина“, като авторът на подправката – по всяка вероятност живелият през втората половина на XVIII век архимандрит Йоил Биковски – поради слабо познаване особеностите на староруския език е допуснал съществени грешки. Зад тази експертиза стояха подписите на най-известните специалисти в областта на староруския език и древната руска литература. Това наложи намесата на партийното и държавното ръководство, излязло със становището си по въпроса, обявяващо тази творба за «забележителен паметник на древноруската литература». По такъв начин се постави началото на блестящата кариера на Д. Лихачов, който беше между малцината съветски учени, невъзприели присъдата на езиковедските експертизи, като по

този начин си осигури всички възможни държавни отличия, и то не само в СССР, а и в България.

Втория пример, който искам да посоча тук, не се отнася към фалшификати, а към истински произведения на много голямо изкуство, които бяха, обаче, също манипулирани по твърде сходен начин, показвайки с това колко многостранно може да бъде манипулирането на произведенията на изкуството с определени идеологически цели. Този път обект на манипулацията беше древната руска иконопис. Всред стотиците и хилядите нейни анонимни творци, създатели на голямо изкуство, беше избрано едва ли не напосоки едно име, с което да се свържат няколко десетки икони и стенописни фрагменти, създадени в течение на повече от век и половина – творби на различни художници, нямащи нищо общо помежду си, освен обстоятелството, че са рисували икони и изписвали църкви*. Официалното съветско изкуствоведие го обяви за най-великия руски художествен творец от средновековието, а руската църква го канонизира за светец. Името на този съществувал в действителност художник, известно от всичко на всичко две кратки бележки в съвременни исторически извори, е Андрей Рубльов. При това нито обстоятелствата технологически и стилистични изследвания върху приписваните на него творби, нито писмените свидетелства, дават някакви основания за свързване на името му с произведенията, обявени за негови творби. Дори най-известното художествено произведение, което му се приписваше, иконата „Троица“ в Третьяковската галерия, се оказа, че е създадена повече от сто години след смъртта на художника – и то не в резултат на изследвания с изотопа C^{14} , а въз основа на значително по-надеждни от този метод писмени документи. В същото време можа да бъде открита и създадената в действителност от Андрей

* По време на многобройните си командировки през 80-те години за сметка на Центъра за Българистика при БАН една от най-известните съветски изкуствоведки откри, че този художник е автор дори на изписаните около началото на последната трета от XVI век стенописи в търновската църква „Свети Петър и Павел“.

Рубльов икона със същия сюжет, която не дава, обаче, никакво основание да бъде причислена към художествените произведения, излизащи извън рамките на конвенционалното.

И тук абсурдното е, че докато за мними заслуги се превъзнасяше една фиктивна личност – в този случай руски средновековен иконописец, – в същото време по причини от идеологическо естество бяха разрушени хиляди паметници на руската църковна архитектура и унищожени милиони произведения на руската иконопис*.

В продължение на десетилетия и в България, както и в другите страни от така наречения „Източен лагер“, се налагаше с укази дефиницията, че едно художествено произведение трябва да отразява реалната действителност – и доколкото точно отразява тази реална действителност, дотолкова то има някаква стойност. Но коя действителност е реална и коя не е? Последните десетилетия ни научиха, че много от това, за което се твърдеше, че е реална действителност, няма нищо общо нито с действителността, нито с истината – случаят с Шостакович (но също и случаите с Лихачов и Андрей Рубльов!) ни дават само няколко от безбройните примери в туй отношение. А последните десетилетия ни научиха, че освен тази действителност има още и друга, така наречената „виртуална“ действителност, с която ние се сблъскваме вече едва ли не всеки миг – действителността на изображението върху екрана на кинотеатъра, телевизора или монитора. И тъкмо тази действителност се оказа дори още по-лесна за манипулации, и то в най-големи мащаби.

Но да се върнем на случая с Джамбул. Кабинетната „съвършеност“ на това изкуство, отговаряща по всички показатели на поставените от науката норми, не е присъща за народното изкуство – или поне за това от него, което днес е стигнало до нас. В този смисъл никак не се учудвам, че Невена Стефанова, по нейното собствено признание, на времето си не е могла да намери

* По официални данни само от манифактурите в бившата Владимирска губерния между 1862 и 1914 година са излезли близо 12 милиона икони, от които са запазени едва няколко десетки хиляди.

нито една народна песен, подходяща за пропагандните цели на Българската кинематография, и е била принудена сама да я напише. А да се напише такава песен наистина не е трудно – нейният и съветският опит доказват това, и то многократно. Трудно е да се напише оригинална народна песен – даже и от рода на песните във „Веда Словена“, при които са добавени нови думи и нови пластове в тяхната структура чак до последно време, малко преди да бъдат записани от Гологанов. Много е трудно – дори според мене е почти невъзможно, колкото Гологанов и да е бил гениален, каквато способност му се приписва от неговите опоненти.

Именно това «несъвършенство» на песните от „Веда Словена“, което отговаря на твърде късното им записване, ги отличава от другите повече или по-малко прочути фалшификати – от Макферсоновия „Осиан“, до „Слово о полке Игореве“.

Но и високите художествени качества на «несъмнено автентичните» произведения на народното изкуство, такава, каквото го познаваме от широкоизвестните шедьоври на световната литература, при внимателен анализ на записите му (разбира се когато такъв анализ изобщо може да се направи), се оказват в най-висока степен повлияни от неговите записвачи. В този смисъл аз ще посъветвам всички пуристи, възмутени от «вмешателството» на Гологанов при записването на песните от „Веда Словена“, да сравнят текста от първоначалния ръкопис на „Немски народни приказки“ (Kinder- und Hausmärchen) от Братя Грим с текста на тяхното първо и особено с основно преработеното от Якоб Грим второ издание – въпреки твърденията на издателите на песните за «непокътнатостта» на оригинала, читателят ще открие фрапиращи изменения и допълнения към първата редакция, за която при това не знаем доколко и тя е оригинална, т. е. доколко нейният текст отговаря на това, което Братя Грим са чули, преди да го запишат.

Голяма част от своя дълъг, много дълъг живот, академик Михаил Арнаудов, останал докрай и един от най-отявлените противници на „Веда Словена“, посвети на въпросите относно психологията на творческия процес. Достиженията на науката

през последните десетилетия ни дават сериозни основания за съмнение до каква степен така наречената «позитивистична» наука на XIX и първата половина на XX век, върху която базираха тези изследвания, могат да дадат задоволителен отговор на всички въпроси, свързани с този най-сложен комплекс от висшата човешка дейност. През тези десетилетия беше натрупан много нов материал във връзка със същността на човешките гени, позволяващ ни да разберем по-добре някои страни от висшата дейност на човешкия мозък, включително и на творческия процес. Ако и все още да сме твърде далеч от разгадаването на шифрите и кодовете, които управляват този процес, както и на пътищата, по които той протича, вече можем да забележим в него достатъчно ясно взаимоотношението между колектив и личност – т. е. да разграничим индивидуалното от общото. Без да отричаме по същество налаганата като доктрина от така наречения „социалистически реализъм“ дефиниция на бележития руски композитор Глинка, че същинският творец е народът, а композиторът с личното си творчество само осъществява музикалната творба, ние трябва да признаем безусловната необходимост от намесата на личността, за да се получи една пълноценна изява на изкуството. Още от времето на Омир, в зората на европейската цивилизация, личността на писателя е, която свързва предаването от поколение на поколение устно предание в единно по форма и израз художествено произведение. И за стойността на това произведение на изкуството вече е от второстепенно значение дали то изхожда от колективното предание или от собствения опит на твореца, вложен (или казано на съвременен език «програмиран») в човешките гени, които от своя страна също представляват неделима част от гените на колектива, преминал през различните етапи от човешкото развитие. В този смисъл и произведенията на фантазията на всеки отделен или колективен художествен творец – включително на личността Рьорих и на колектива Рьорих-Стравински-Нижински – ни представят части от една и съща действителност, от една и съща истина. И разликата в качеството на художествените произведения е само разлика в степента, в която тази действителност бива отразена.

Това ще ни обясни също и защо има такава голяма разлика в художествената стойност не само у творбите на отделни творци, но и у различните произведения на един и същ творец, и то независимо от разните периоди в творчеството му – най-подходящ пример в това отношение ни дава композиторът Франц Шуберт, автор не само на най-големия брой гениални песни, създадени от един композитор, но и на огромен брой, над сто песни, с тъй минимални художествени достойнства, че нито се изпълняват, нито се издават дори в най-пълните събрания на творбите му.

Ако всичко казано до тук приложим към сборниците с народни песни, записани от Гологанов и излезли под заглавието „Веда Словена“, ще видим колко несправедливи са обвиненията срещу него, отправени от представителите на ортодоксалната наука и изкуствознание. Сравним ли особеностите в езика на издадените от Гологанов народни песни с тези на неговия език и начин на изразяване, така както ни се представят на многобройните писмени документи свързани с него, предимно писма, ще видим, че нито езикът, нито изразните възможности при едните и другите са близки помежду си – от някои песни съществуват дори разни варианти, също представени с различни изразни средства и речник. От тук излиза, че именно това не е характерно за тези записи на народни песни, в което противниците на Гологанов го обвиняват, а именно, че е вложил в тях своята личност, т. е. нещо, което са правили всички, които са записвали творби на народното творчество, като се започне с Лудвиг фон Арним, Клеменс Brentano и Братя Грим. И ако нещо липсва в песните от „Веда Словена“, това е именно изявата на една творческа личност, характерна за всички велики произведения на литературата от Илиадата и Одисеята до днес. Но ние не трябва да ги съдим за това, което те не са, а да се опитаме да ги оценим за това, което са, макар и в тъй голяма степен обезобразени от времето и от условията в българските земи, които в не по-малка степен са обезобразили и създадените в миналото забележителни произведения на всички останали изкуства в нашата страна, жалки останки от които са стигнали до нас.

Берлин, Коледа 2000