

☞ ФОЛКЛОР ☞

ТАНЦЪТ НА СКРЪБТА: СЛЯДНОТО ХОРО КАТО ТЕЛЕСЕН ИЗРАЗ НА КОЛЕКТИВНАТА ТРАВМА



Д-р Георги Станков

Абстракт

Настоящото изследване е посветено на „слядното хоро“ – български народен танц от Южните Родопи и Западна Тракия, който е почти изгубен в забвение. Хорото се свързва със селата Черничево, Аврен, Сачанли, Манастир, Дервент и др. Разпространението му в сравнително ограничен район показва, че то е възникнало и се е запазило в специфичен исторически контекст, отразяващ опита на местното население. Целта на това изследване е двойна: първо, да се направи цялостен преглед на този образец на нематериалното културно наследство на българския народ; и второ, да се създаде основа за бъдещи изследвания в тази област.

Ключови думи: фолклор, слядно хоро, хоро, нематериално културно наследство, колективна травма, история

Abstract

The present study is dedicated to the „slyadno horo”, a Bulgarian folk dance from the Southern Rhodopes and Western Thrace that has all but been consigned to oblivion. The horo is associated with the villages of Chernichevo, Avren, Sachanli,

Manastir, Dervent, and others. Its distribution in a relatively limited area indicates that it emerged and was preserved in a specific historical context, reflecting the experience of the local population. The objective of this study is twofold: first, to provide a comprehensive overview of this exemplar of the intangible cultural heritage of the Bulgarian people; and second, to establish a foundation for future research in this field.

Keywords: folklore, slyadno horo, horo, intangible cultural heritage, collective trauma, history

Танцът като език на тялото

Изследователите са единодушни, че танците са силен и въздействащ начин за изразяване и комуникация, чрез който може да се предаде широк спектър от чувства (van Dyck et al., 2017). Чрез движенията, ритъма и музиката си те могат да отразяват както лични, така и колективни емоционални преживявания: радост, тъга, гняв, любов, спокойствие и др. Например, бързият ритъм създава усещане за динамика и възбуда и в съчетание с бързите и енергични движения може да изрази радост, гняв и силно вълнение, докато бавният ритъм, съчетан с бавни или плавни движения, може да изрази меланхолия, тъга или дълбока мисъл. Съответните лицеви експресии могат да усилят емоционалното послание на танца, а тези, които го наблюдават, да изпитат въздействието на това послание и да се свържат с него. В този контекст хореографът Идио Чичава твърди, че танцът носи чувствителност към света и към „Другия” и по този начин учи да хората да разбират живота (Impressio, 2022). Така, чрез своята невербална мощ и като част от езика на тялото, танците предоставят уникална форма на общуване, която надхвърля границите на словото и предлага съвсем различен начин на свързване между хората.

Защо тялото и неговите движения са толкова значими в преживяването и изразяването на вътрешното съдържание на човека? Вероятно защото „ние чувстваме и наблюдаваме нашите житейски опити през нашите тела”, които „съдържат нашите житейски истории така, както съдържат кости, мускули, органи, нерви и кръв” (Halprin, 2003: 17). Всъщност целият репертоар на житейските опити на индивида и на общия опит на колектива може да бъде достъпен и активиран чрез телесните движения и по този начин „движението тогава става метафора за начина, по който живеем нашите житейски истории” (idem, p.18). Не е случайно, че съвременните хореографи, работещи в полето на модерния танц, се стремят да свържат живота с изкуството и чрез движението да дадат физическо изразение на различни душевни процеси и състояния.

Чрез своите изразни средства, съчетани с подходяща музика и в някои случаи текст, танцът може да изрази и предаде целия спектър на душевния живот: от радост и щастие, гордост и любов, през страх, изненада, ревност и омраза, до тъга и отчаяние. Последните са свързани с преживяването на индивидуално или колективно страдание и травма.

За травмата, паметта и танца

„Травма” е събитие или поредица от събития, които са твърде тежки, за да бъдат понесени без емоционална щета (Audergon, 2004). Впоследствие те не могат да бъдат отработени и това предизвиква една от основните характеристики на травмата – нейната тенденция да се възпроизвежда в пострадалите. Те не само си спомнят, но и преживяват отново събитията, което води до ретравмиране. Разказването на една история и връщането към нея

съвсем не е само когнитивен процес и работа на паметта – то включва връщане към емоционалните реакции по време на преживяването на миналия опит и след него, при това подобно връщане неизбежно съдържа и оценка на опита (Kensinger and Murray, 2012). Това предполага преживяване и изразяване на емоционални реакции като страх, възмущение, ужас, гняв и скръб – все реакции, които могат да останат за дълго заключени (понякога завинаги) в психиката и тялото на жертвите. Споменът на жертвите за травматичните събития от миналото формира непрекъснато повтарящи се реакции. А чрез повторението, дори да не искат, те неминуемо ги предават на следващите поколения. И не само реакциите, всъщност през поколенията може да се предаде и травматичният опит. Преживелите травмата могат да я предават на следващото поколение чрез разкази, чрез мълчание или чрез поведение (Jordanova, 2012). Всъщност носителите на колективната травма нямат за цел съзнателно да травмират следващото поколение и да му предадат своето емоционално бреме. Те може дори и неволно да предадат своите преживявания на минало насилие – например при общуването между майка и дете, чрез своето поведение, чрез разкази или чрез асоциациите и реакциите си на определени стимули, които активират спомена за травматичния опит, тя може да му предаде своята травма (Schechter, 2003). Децата приемат и понасят травмата на родителите си по съвсем несъзнателни пътища:

1. През родителските стилове на отглеждане;
2. През комуникационния стил, с който описват своя травматичен опит (думи, мълчание, невербални изразни средства);
3. И в края на краищата, поради тези родителски влияния децата започват да се асоциират с травмата на родителите си (Doucet and Rovers, 2010).

Сред поведенията, които представляват интерес за настоящото изследване, е физическото движение на тялото чрез танц. Танцовите движения, освен форма на изкуство, са метафора на интрапсихичните преживявания на танцьорите и начин за свързване помежду им, но и със света извън тях. В този контекст можем да мислим за танците като един от начините – неписан, неразказан, но изигран – за предаването на историите не само в хоризонтално измерение (между хората от едно историческо време или едно поколение със неговия общ опит), но и във вертикално измерение – трансгенерационна памет от едно поколение към друго, – и така в течение на цели векове. Емоционалното съдържание на паметта за миналото се предава и преживява повторно, а причината е, че психичното време не е линейно. Веднъж случило се, миналото не остава само минало, а хората могат постоянно се връщат в него (Станков, 2020: 113). Именно затова, като част от човешката нематериална култура, танците могат да въплъщават и представят миналото на общността, тоест да бъдат носител на колективната памет, предавана от поколение на поколение. Ритуалните движения отдавна имат значима роля в представянето и свързването на човешките общности с тяхното минало и с предците, като представят невербален разказ за техните преживявания, в който болката, страданието и смъртта се разиграват чрез човешкото движение (Wolfgram, 2015).

Предметът на тази статия е *слядното хоро*, български народен танц от Западна Тракия, който по изумителен и неповторим начин съхранява и предава през поколенията емоционалната памет за съкрушителна загуба, страдание и скръб. Слядното хоро е едно от забравените, почти изгубените, но велики, трогателни и разтърсващи с историята и съдържанието си танци на българския народ.

История и произход на слядното хоро

По следите на един „жален танец“

Невъзможно е историята или контекстът на зараждането на повечето народни обреди да се открие в писмени източници или дори в устни предания, затова единственият начин, по който може да се стигне до обосновани хипотези предположения, е анализът и интерпретацията на наличната информация. Най-ранното известно на българската наука сведение за съществуването на слядното хоро и за неговото особено място в обредния живот на българите е в книгата на Любомир Милетич „Разорението на тракийските българи”, където авторът описва етническото прочистване на българското население, извършено от страна на редовната османска армия в Източна Тракия и на башибозука в Западна Тракия. Милетич представя хорото като „жален танец” от с. Дутли (дн. Черничево, Крумоградско). От него научаваме, че близо година след разорението от 1913 г.

„...въ Дутли владѣе поради многото гадени скъпни жертви и прѣтеглени мъчения неописуемо отчаяние, всеобща дълбока жалейка. ... Израели сега особенъ ж а л е н ъ т а н е ц ъ, което било нѣщо много староврѣмско. Този танецъ въобще по-напрѣдъ се е израелъ само веднѣждъ въ годината.” (Милетич, 1918 : 126-127).

Жален танец, който се играе веднѣж в годината, но който след разорението става единственият танц на оцелелите, тяхното единственото физическо изразно средство. Това известие красноречиво говори за измеренията на емоционалната травма в с. Черничево след етническо-

то прочистване. До събитията от 1913 г. българите християни в селото наброявали 483 души, обитаващи 90 къщи (Милетич, 1918: 87). По време на кланетата башибозуците убили 90 души (или 18,63% от християнското население), а обхватът на жертвите бил от деца на 1 година до 80-годишни старци. По думите на Милетич, през 1913 г. българите християни в селото били подложени на „неописуеми зверства.” Масови били случаите, при които убийците първо измъчвали жертвите си и след това ги убивали. Голям бил и броят на изнасилванията на жени и девойки. Черквата „Св. Атанасий”, строена през 1847-1848 г., била изгорена. Башибозуците разграбили имуществото и отвлекли добитъка на селяните. Психологическите последици на случилото се през лятото на 1913 г. имали толкова поразяващо въздействие върху оцелелите, че – както свидетелства съвременникът – година по-късно в Черничево „пъсен не се чува, гайда не свири, свадбитъ ставатъ най-тъжно” (Милетич, 1918 : 126-127). С терминологичния апарат на съвременната наука ефектът от това катастрофално събитие може да се определи като колективна травма и в този контекст е забележително, че година след разорението оцелелите изпълнявали само този танц, исторически въплътил загубата, болката и траура.¹

Всъщност 1913 г. е била начална точка на продължителен период на замиране на празничността в светския жи-

¹ Освен с танц, след 1913 г. селяните от Черничево изразили травмата си и в няколко народни песни, които през личните истории представяли съдбата на цялото село. Сред известните песни за „разорението” от Черничево, са: „Годеник и годеница” (за главениците Стоян и Комня, които загиват от ръцете на злодеите), „Какво е чудо станало” (за тежката участ на Петко Прангов, който загубил детето и жена си), „Имяла майка, гледала” (за смъртта на четирите сестри Райкя, Петра, Комня, Тяна и на брат им Киро) и „Кога тракийци бягали” (за участта на бежанката девойка Неद्याлка).

вот на Черничево, съществена част от който са народните танци, особено като част от отбелязването на важни празници и дни от обредния календар. Цели 15 години по-късно, в брой 44 на „Мастанлийски окръжен вестник” от 1928 г. учителят П. Ризов отбелязва, че младите хора в селото изграят народни танци рядко, само при големи празници, при това танците им са съпроводени с монотонно пеене и флегматично движение, предизвикващи скръбно чувство. При сватбите, по време на сватбеното шествие за венчавка в църквата, другарките на булката „пъятъ пѣсни съ чувството на погребение” (Ризов, 1928: 7).²

От анкета сред по-възрастни жители на село Черничево за споменатия от Милетич „жален танец” стана ясно, че това е т.нар. слядно хоро, което е традиционно за Южните Родопи и Беломорска Тракия. Изяснено беше също така, че „веднъж в годината” не означава еднократно изпълнение, а че било изпълнявано само в определен период от годината – по време на великденския пост, в дните преди Възкресение Христово (Станков, 2019).

В различни източници хорото има различни имена:

- *Слядно* хоро – класическото и утвърдено исторически име на танца (БАН, 1934: 2)
- *Робско* хоро (Иванов, И., 2022: 75).
- *Черно* или *мъртво* хоро (Станков, 2020: 132).

² При това Ризов информира, че според неговите сведения преди 1913 г. положението не е било такова. Село Черничево е било богато и селяните – заможни, но след това те били сведени до крайно бедстващо положение и затова „тънати, гладни и голи, в една мизерия”. В резултат от преживяното жителите на Черничево станали мрачни, черногледни, недружелюбни, недоверчиви и иронични към външните авторитети (учител, агроном, лекар, чиновник и т.н.). Дори сред децата било рядкост да се срещне засмяно лице. Тук категорично можем да говорим за продължаващо чувство на загуба сред оцелелите и за междупоколенческа травма, чиито носители са родените след това деца.

– *Сачанлийско* (Алекова, 2018) или *манастирско* (Инджов, 2015) – според селата, от които произхождат неговите изпълнители.

Описание на слядното хоро

По своите характеристики слядното хоро е:

- Водено хоро.
- Смесено хоро (мъжете и жените го играят заедно, като мъжете се нареждат отпред, а жените отзад).
- Част от обредния календар на западнотракийските българи преди Великден.

В своята монография за с. Сачанли (Гюмюрджинско) Славков и Димитрова описват хорото по следния начин:

„Напомня робска верига, защото играчите се нареждат един след друг: момчетата отпред, с дясната ръка всеки държал рамото на предния, а момите след тях наредени една след друга, така че дясната ръка на следващото момиче, държало лявата на предното. Лявата ръка при момчетата била сложена на хълбока. При това хоро нямало отсечени стъпки. Краката влачели стъпка по стъпка. Песента е с провлачен такт и също напомня движение на роби във верига” (Славков и Димитрова, 1989: 59-60).

В хореографско отношение слядното хоро е вид „водено хоро”, с водач начело на танцьорите. При традиционните танци често се случва по желание на играчите воденото хоро да събере двата си края и да се превърне в „склучено хоро”, и обратно – склученото хоро може да се разкъса и да стане водено (Векилова и Минкова, 2019). При слядното хоро няма склучване.



Обичайно българско водено хоро, при което танцьорите се държат за ръце и са наредени рамо до рамо. Стенопис от Хрельовата кула в Рилския манастир, 14 в. (Прашков, 1973).

Водено хоро от Северна България, гравюра от Феликс Каниц, втората половина на 19 в.



Водено хоро от Самоковска околия, картина на Никола Образцов, 1892 г. Национална художествена галерия, София.

В традиционните хора по българските земи играчите се нареждат един до друг и рамо до рамо, които се движат наядсно, както е изобразено в стенопис в Хрельовата кула на Рилския манастир от 14 в. При слядното хоро това е

невъзможно. Според наличните фотографски материали, писмени свидетелства и усна история, слядното хоро е водено хоро, чиято хореография не позволява играчите да се нареждат един *до* друг – те се нареждат в колона един *зад* друг. И не би могло да бъде другояче, защото с пресъздаването на робската верига слядното хоро отразява спомена за особен исторически контекст и травматичния колективен опит на западнотракийските българи.

Съществуват локални хореографски вариации в движенията на слядното хоро. Например в село Черничево хореографията е следната:

Изпълнителите се нареждат в колона един след друг. Водачът на хорото е с прибрани отпред ръце в пояса, а след него всеки от танцьорите поставя дясната си ръка на рамото на този пред него, докато лявата стои прибрана в пояса. Погледите са приведени надолу.

Движение 1 „Вдясно“:

Исходно положение на краката – шеста позиция.

На „раз“ – провлачена стъпка напред вдясно с десен крак.

На „два“ – левият крак пристъпва към десния, след това се изпълняват две бързи стъпки, съответно ляв и десен крак, освобождава се ляв крак и тежестта остава на десен.

Движение 2 „Вляво“:

Исходно положение на краката – шеста позиция.

На „раз“ – провлачена стъпка напред вляво.

На „два“ – десният крак пристъпва към левия, след това се изпълняват две бързи стъпки, съответно десен и ляв крак, освобождава се десен крак и тежестта остава на ляв.

В село Книжовник хорото се изпълнява по следния начин:

Движение 1 „Вдясно“:

На „раз“ – стъпка с десен крак напред косо вдясно, като кракът се влечи по земята и тежестта на тялото преминава на десния крак.

На „дџа“ – стъпка с ляв крак, който се влечи по земята и застава до десния, но тежестта на тялото остава на десния крак.

Движение 2 „Вляво“:

На „раз“ – стъпка с ляв крак напред косо вляво, като кракът се влечи по земята и тежестта на тялото преминава на левия крак.

На „дџа“ – стъпка с десен крак, който се влечи по земята и застава до левия, но тежестта на тялото остава на левия крак (Иванов, И. 2022: 76).



Слядно хоро, представено от самодейна група при тракийското дружество в Кърджали, 1926 г. Държавен архив - Кърджали, ф. 1096; оп. 1; а.е. 399

Българки бежанки от с. Дервент, Дедеагачко, играят слядно хоро в с. Орешник, Тополовградско. Архив на Любомир Трифонов, внук на Хараламби Етакчиев



Милка Стаматова от с. Черничево представя слядното хоро в студиото на телевизия СКАТ, 2013 г.



Исторически корени на слядното хоро

Асоциацията на хорото с робска верига е логична, предвид споменатата от Милетич старинност на хорото. Това, че е старо, че винаги е съпроводено от тъжни песни, че се играе само по времето на дългия великденски пост, когато по принцип не се дава изявление на радост заради предстоящите страдания на Христа, сочи, че хорото носи характерно емоционално съдържание, а като се има предвид своеобразната му хореография, която не се среща по други краища на българското етническо землище, е най-вероятно началото на танца да се корени не по-късно от 14-15 в. – епоха на нашествия, гражежи, на отвличане на местни жители и прогажбата им като роби.

Област на разпространение на слядното хоро в Западна Тракия и Южните Родопи преди Балканските войни от



1912-1913 г. и изсеаването на българското население от Гърция през 20-те години на миналия век. Карта: авторът.

Действително при воденето на робски вериги най-разпространен е бил начинът с оковяване или връзване за шипите и свързването им към съседите в колоната, което много напомня на слядното хоро. Така например Бертрандон де ла Брокиер, който посещава Османската империя през 1432-1433 г., отбелязва, че в Одрин турците са докарали множество роби християни:

„Имах възможност да видя, докато бях в Агрианопол, голям брой християни, оковани във вериги, които бяха доведени там за продажба. Те просека милостиня на улицата; но сърцето ми кърви, когато си помисля за разтърсващите трудности, които изпитват” (Вросқиèге, 1807 : 267).

След това, че по време на пътуването си от Одрин към Пловдив (град, населен главно с българи според него), видял още роби и тук е обърнал специално внимание на начина, по който са оковани:

„Там срещнах петнадесет мъже и десет жени, оковани с вериги за врата, жители на Босна, които турците токущо бяха отвели при поход, който бяха направили там. Двама турци ги водеха за продажба в Агрианопол” (Вросқиèге, 1807 : 267).



на техните победени войски и набучените на колове глави на техните загинали войници, явно в знак на унижение.

Практиката на османците да оковяват робите с вериги за врата е документирана и от Соломон Швайгер.

Турци водят християнски пленници – гравюра от Соломон Швайгер (1608 г.). Робите носят пленените знамена

Хипотезата за древността на хората се потвърждава и от обстоятелството, че местните български поселения са стари, а не преселнически. Според Попаянов село Дулду (или Дуня, днес Черничево) е едно от старите и непрекъснато съществуващи български села в Южнородопската област. Както е известно, край Дунята (днес Черничево, Крумовградско) има средновековен некропол от 12-13 в., наричан от местните *Дунското гробе*, което свидетелства за непрекъснато обитаване на района от една и съща група местни жители, които са предавали през поколенията името на селото, на некропола, а както ще видим – и на танците. Наред с Черничево, стари местни селища са Аврен, Сачанли, Попово, Тахтаджик, Пишмян и др. Колко стари може да са тези български селища в Южните Родопи? Както изглежда, поне от късното средновековие. Попаянов цитира стари предания сред жителите на селата Габрово и Еникьой, Ксантийско, за някогашни нашествия на „турци-каталанци“, които биели „по уши и глава“ и дето минели „кръв се лъе, мозък пръщи“. Известно е, че каталаните били опитни наемни войници предимно от Каталуния. Византия ги наела в началото на 14 в., за да спрат напредъка на турските бейлици в Мала Азия и те се справили отлично с поставената им задача, като нанесли няколко тежки поражения на турците.

Империята обаче не можела да изпълни техните все по-високи финансови изисквания, съчетани със своеволия, грабежи над местното население и властови претенции. Съзирайки опасност в нарастващото влияние на каталаните, Михаил, син на император Андроник II, организувал убийството на вожда им Роже дьо Флор през април 1305 г. в Одрин. В отговор на покушението в продължение на цели две години (1305–1307) разгневените наемници опустошавали обширни дялове от Тракия, в което им помогнали техните

нови съюзници и стари врагове турците, които дошли на Балканите (Иванов, 2020: 248). След като напълно разорили Тракия, каталаните поели на запад към Македония, като по пътя си не пощадили и някои манастири в Света гора (TRT Български, 2024). След това разорили по своя маниер Тесалия и навлезли в Южна Гърция, където създали собствено владение, като продължили да поддържат връзки с турците в Мала Азия и си сътрудничили с тях в нападенията срещу балканските земи (Иванов, 2013).

Цитирайки запазените следи в народната памет за каталаните в Ксантійско 600 години след събитията, Попаянов прави аналогия с подобни стари предания за каталански безчинства в района на Странджа, който като местен жител той познава добре.³ Заключението му е, че предаването на такива спомени от поколение на поколение може да се обясни само с многовековното и непрекъснато обитаване на българите в този край. Прочее, местните гърци в областта Тракия също са понесли подобни патила и тяхната колективна памет също е съхранила фолклорни данни за каталаните. Има свидетелства, че дори до 17 в. в Тракия гърците използвали проклятието „Отмъщението на каталаните идва!“ (Η εκδίκησις των Καταλανών εύροι σε!) (Ayensa i Prat, 2020: 52).

Разбира се, представителите на средновековното прословудие не биха могли да помнят откъде са дошли каталаните, какъв език са говорили и защо са разорили Тракия, но са преживели и предали на следващите поколения спомена за

³ Въщност, изворите сочат, че части на Тракия са страдали и малко преди каталанските издевателства. В две поредни години, 1297 г. и 1298 г., татарите нахлули от север и опустошили Източна Тракия, през лятото на 1304 г. византийската армия започнала военна кампания срещу подбалканските владения на деспот Елтимир и също плячкосала голяма част от Северна Тракия (Гюзелев и Йончев, 1982: 298 – 302). Ако съдим по запазените сведения, обаче, каталаните надминали всички.

техните дела. Изразът „турци-каталанци” на българите от Западна Тракия ни насочва към две възможности:

1) В началото на 14 в. турците и каталанците действително са действали заедно и координирано и са имали съвместни рейдове, което е останало запечатано сред местните жители. В този случай „турци-каталанци” съвсем буквално означава, че обединени военни части координирано нападат тракийските села. Освен да се занимават с грабителство, те са имали логистичната възможност да водят роби към тържището в пристанищния град Галиполи, който през 1305 г. бил под каталански контрол.

2) Колективната памет свързва две отделни събития. В този случай, може да се допусне, че през 1305-1307 г. каталаните са действали сами, но щом по-късно турците започнали да нападат Южна Тракия (например през 1340-те години, когато воювали с войводата Момчил), техните действия били сравнявани от местните жители с предишната подобна вълна от жестокост – тази на каталаните, и така българите са конструирали израза „турци-каталанци”. Положението при турското нашествие явно не е било по-добро от това при каталанското. Известно е, че след битката при село Черномен през 1371 г. турските войски също разорили огромни територии в Тракия и тероризирали местното население. Инокът Исая свидетелства, че „измаилтяните се пръснаха и се разлетяха по цялата земя като птици по въздуха и едни от християните заколваха с меч, други отвеждаха в плен, а останалите покоси безвременна смърт” (Иванов, Й., 1998: 286). Отвеждането в плен, както вече споменахме, се случва чрез оковаване на пленниците с вериги за врата и воденето им в колона.

Запазените документи свидетелстват, че заробването и продажбата на роби от Тракия не е било еднократно събитие. Така например на 2 октомври 1374 г. в Кандия, Крит,

Яни от Пловдив, по народност българин (*Iani de Filopoli, bulgarus*) бил отгаден под наем като воловар на Алексий Папука, за да изоре и засее нивата му в с. Азиомиро; на 2 октомври 1382 г. Марко Мацамурди продал на Донато Турино българката Мария от Ямбол (*Maria, Bulgara de loco vocato Diamboli*); на 19 май 1383 г. била продадена Гюша, българка робиня от Перпераки (крепостта Перперикон, Родопите, в дн. Южна България) (*sclavam nomine Ghiussi, Bulgara de loco vocato Perperachi*). За голям брой роби, продавани на тържищата в Крит, е отбелязано, че са докарани от Романия⁴ (Съботинов, 2008).

Така че без съмнение може да се заключи, че ако трябва да се посочи голяма колективна травма, свързана с насилие и поробване и предизвикала силни емоции за скръб, загуба и непоправимо зло, която да стои в основата на слядното хоро, епохата на турско-каталанските нашествия в Тракия през 14 в. изглежда най-вероятният, всъщност единствен възможен вариант. При това говорим не за еднократен, а за системен процес. Каталаните присъствали в Източните Балкани десетки години, без да се отказват от грабителските си навици – едни като част от гвардията на византийския император, други като съюзници на Стефан III Урош и т.н. А, както се вижда от актовете за продажба на роби в Крит, през 14 в. турците също нееднократно са поробвали българското население в Тракия.

Тракийците са нарекли своето най-тъжно хоро „слядно” или „робско” и са изпели на него най-горестните си песни, защото в периода 14-17 в. са имали възможност многократно

⁴ През един период от Средновековието, което се застъпва с епохата на Второто българско царство, Романия е едно от прозвищата на Тракия, както е видно и от Търновския надпис на цар Йоан Асен II от 1230 г. Най-вероятната отправна точка на поробените българи от Тракия в посока Крит през цитирания в документите период е било пристанището Галиполи, по това време вече в османски ръце.

да преживеят ситуации на поробване и да наблюдават гледката на робски кервани. Най-напред са го претърпели оцелелите от разорения, кланета и поробвания през 14 в. бегълци, които, избегнали на косям опасността, скрити в горите на околните ридове, са гледали отдалече как чуждите войници разграбват домовете им и отвличат близките им хора. В този период чрез робството са разделяни семейства, разрушавани са или дори са унищожавани традиционни знания и начин на живот, преобръща се целият светоглед на средновековния български човек. След това, вече като поданици на падишаха, тракийците са гледали със свити сърца колоните оковани военнопленници и цивилни жители на други покорени земи, които са им припомняли и преутвърждавали спомена за миналото на тяхната собствена общност. Така след травмата идва периодичното ретравмиране при подобни гледки. Достатъчно е да си представим, че в течение на три века целият трафик при войните в Западните Балкани и Централна Европа минава именно през Югоизточна Тракия с главни центрове Одрин и Галиполи.

Слядното хоро в обредния календар на тракийските българи

Интересно е да се разгледа въпросът за времето, отредено за изпълнение на слядното хоро – какво е наложило то да се играе тъкмо преди Великден? Можем да изтъкнем поне две възможни причини:

1. Изглежда най-естествено подобен жален танц да придружава християнското смирение по време на великденския пост, когато християните се отказват от светски наслади и изкушения и се отдават на духовни практики. В този смисъл, един бавен и лишен от физическа динамика танц, с оскъдни хореографски изразни средства, действително

се доближава до християнската концепция за въздържание в периода на Великия пост и за съпреживяване на мъките Христови през Страстната седмица. С Възкресение Христово, чрез което вечният живот надвива смъртта и доброто надделява над злото, вярващите селяни изоставяли скръбното чувство на слядното хоро и идвал редът на веселието и радостта. Неслучайно от следобедна на Великден започвали бързите хора.

2. Възможно е времето, в което се изпълнява танцът, да отразява спомена за някоя от вълните на разоряване на Тракия от каталаните и/или турците. Каталанските издевателства над мирното население на Тракия започнали веднага след като каталанският водач Роже дьо Флор бил убит на 30 април 1305 година, единадесет дни след Великден. Напълно възможно е народната памет, която често използва важни християнски празници за приблизително времево обозначаване на различни събития, да е предала на следващите поколения спомена, че каталанското разорение „станало по Великден.“ Дори през 20 в. има примери някой да лаже „гядо ми се родил около Петровден“ или „оженули се след Малка Богородица, когато полската работата намаляла.“ Така че тези два варианта за избора на времето за изпълнение на слядното хоро не е задължително да се конкурират, може би дори се допълват: един танц на скръбта, роден като експресия на мъката от каталанските и турските нападения и отвлечения на роби през пролетта на 1305 година и последващите го още няколко вълни на каталански и турски нахлувания в Тракия, да се превърне и в символичен жест на смиренито преди Възкресение Христово.

Въпросът как слядното хоро е намерило мястото си в обредния календар на тракийските българи остава отворен за нови хипотези и интерпретации и очаква своите бъдещи изследователи.

Интересно е обяснението, което жителите на с. Черничево са дали на Васил Стоин: „на много мѣста въ източнитѣ Родопи великденското хоро се играе безъ скачане, за да не валѣла градушка” (БАН, 1934: 2). Такава интерпретация на хорото като тих и кротък танц, който да не предизвиква природните сили, няма пряка връзка с историческите събития от предишни векове, но все пак е свързана с опасенията за потенциалната беда и с желанието тя да бъде предотвратена.

Песните на слядното хоро

- Безмензурни песни, които могат да бъдат едногласни или хетерофонни.
- Изпълняват се от две групи с пеене и отпяване, които се застъпват.
- Най-често са в такт две четвърти (*Стоян леги си думаше*) и пет осми (*Гьоргьо льо, сино льо*).
- Песните са във фригийски или йонийски лаг.

Самовила като вихрушка

(от Черничево)

През септември 1930 г. Васил Стоин посещава село Черничево и записва митологичната песен „Самовила като вихрушка”, за която изрично посочва, че се изпълнява на слядно великденско хоро. Песента се отличава със спорадично променящ се такт. Ясен едноглас в мажор (йонийски лаг), но с липсващ основен тон на тониката. Стоин определя размера ѝ като пет осми.⁵

⁵ Неравномерността (девет осми, пет осми) може да се дължи на паузи, които изпълнителките са правили, докато изследователят ги е слушал – примерно поради смущение или поради липса на опит да пеят не в обичайната си среда. Въз основа на записаните в аудиоформат песни

М.М. ♩ = 150

Събра - ли са са,
събра - ли на ви - со -
а ка - та пла - ни - на

Събрали са са, събрали,
На високата планина / 2
Од девет села людето,
Од десетото невестни,
Личен панайр да правят.
Личен панайр – великден.
А га бе ден по пладнина
Драгана хоро водеше,
Од де се свила вирушка,
Самовила силна юда,

Бела Драгана посипа,
Цървен хи фустан опраши.
Тогав Драгана ромдне
– „Хай да ме, браино, одведеш,
На Митрофските врисове,
Фустанет да си операм,
Лицето да си омием.”
Юда Драгана ромдне:
– „Мий се, Драгано, не мий се,
Ти си си моя, пак моя.”

Песента е изнята от момите Харалия Стоянова, Райкя Геогиева, Мара Вълчева и Тодора Димова през септември 1930 г. (БАН, 1934: 2).

Люде – хора, *Юда* – самовила, зло женско митологично същество с човешки облик в българския фолклор, *фустан* – роклята в женската носия, *ромдни* – говори, *врисове* – извори,

„Стоян лели си думаше” и „Гъргоьо льо, сино льо” и известните движения на слядното хоро, едно бъдещо предизвикателство пред музиканти и аранжори ще бъде да се открие точният размер на песента „Самовила като вихрушка”, за да може и тя да се върне към живот и да стане част от репертоарите на фолклорните певчески и танцови състави.

Стоян лели си гумаше
(от Черничево)

Песента има интересен хетерофонен вид. Регуват се и се застъпват две групи певици, всяка група с едно шесттактово музикално изречение. Песента е равноделна, в две четвърти. Фригийски лад, само с пет тона (без шестата и седмата степен на лага).

Вариант 1:

Стоян лели си гумаше:

– „Лельо лъо, мила и грага,
кога ще да ме оглавиш
за Комня мома хубава?“

– „Походи, лелин, попаси
още лу сая година,
батя ти да ѝожениме,
пък тебе да ѝоглавиме.“

– „Не ходям, лельо, не чакам
ни до другата неделя.

Мене неделята цял месец,
пък месеца ми година.

Ага ми рекат година,
мене се струва загинах.“

Стоян се овчер спазарил
в равното поле широко.

Не мина мало, ни много,
Стоян се болен разболя.

Вариант 2:

Стоян лели си гумаше:

– „Лельо ле, мила и грага,
кога ще да ме оглавиш
за Комня мома хубава?“

– „Походи, лелин, почакай,
батя ти да оженим
и тебе ще оглавиме.“

– „Не ходям, лельо, не чакам,
ни до горната неделя.
Мене е денят неделя,
пък неделята ми е цял месец,
месецът ми е година.“

Не било мало и много,
тай ми е Стоян отишъл
в равното поле широко
голяма паша да пасе.

Попасъл мало и много,
Стоян се болен разболял.
Стоян ми пуска, допуска

– „Де да е батьо да гојде,
да гојде да ме заведе,
че ми е много усилно?“

От де го зачул батьо му,
стана батьо му, възседна
тяхното конче хранено.

А га е там отишъл,
не е нашел Стояна да седи,
ами е нашъл Стояна да лежи,
с червено шале покриено.

Стоил Стояну гумаше:

– „Брате Стуене, Стуене,
наимаш ли се, брате ле,

на врана коня да яхаш?”
– „Наумам се и не наумам.”
Га си в село гоџаха,
Стоил Стояну думаше:
– „Хайде щим у нас да идем,
невяста да те погледа.”

Оглавиме – сгодим (главене – годеж, главеници – сгодени), *думаше* – говореше.

Забележка: песента отразява сезонната трудова миграция на хората от Черничево към равнинните райони на Ивайловградския край. Освен на юг, към Беломорието, черничевци често отивали да работят в ниските, равнинни и плодородни поля на Източните Родопи.

Сино Гьоргьо ъо

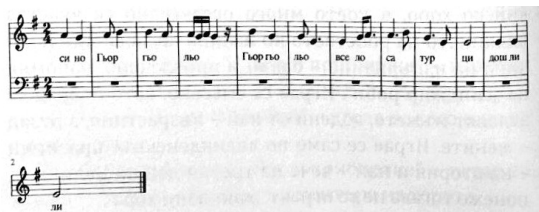
(от преселниците от Беломорска Тракия в с. Книжовник, Хасковско)

Песента е записана от Мартин Кейниг в акапелно изпълнение на женска фолклорна група от с. Книжовник, където има бежанци от Западна Тракия.⁶ Отделно от Кейниг, през 70-те години на 20 в. Тодор Стоянов записва по-дълъг текст на песента и я нотира (Иванов, ИВ., 2022: 76).

Песента е едноглас в тактова хетерометрична редица: повтарящи се шесттактово и последващо седемтактово

⁶ Мартин Кейниг (Martin Koenig) е основател на Балканския център за изкуства (по-късно съдиректор на Центъра за етнически фолклорни изкуства; днес Център за традиционни музика и танци) в Ню Йорк. В периода 1966-1979 г. той посещава няколко пъти България и издирва и записва различни изворни фолклорни музикални произведения. Песента „Сино Гьоргьо ъо” е издадена през 2019 г. в албума *Sound Portraits from Bulgaria: A Journey to a Vanished World* от лейбъла *Smithsonian Folkways Recordings*.

полуизречение. Размерът е пет осми. Фригийски лаг.⁷



Копие от нотацията на „Гьоргьо льо, сино льо”, направена от Тодор Стоянов (Иванов, И., 2022).⁸

Вариант 1:

Сино Гьоргьо льо, Гьоргьо льо,
в село са турци дошли-ли, (2
българи аскер да сбират.
Да сбират, сино льо, писават,
и тебе, сино льо, писава (2
и ти на аскер да подиш.
На куда, мале ле, на куда
на турци аскер да правя.⁹

Аскер (тур.) – войска, войници, *писават, писава* – записват, *куда* – къде.

⁷ Песента, записана от Мартин Кейниг, е достъпна в платформата YouTube под заглавието Sino Gyorgyo Lyo (Slyadno horo (O son Gyorgyo) на следната интернет връзка: <https://www.youtube.com/watch?v=mQSQAQbkiw0>.

⁸ При нотирането „Сино Гьоргьо льо” е допусната неточност: песента е в размер пет осми, а не две четвърти. Това е много характерен тракийски и балкански ритъм, широко разпространен под името „най-душко хоро”.

⁹ Този вариант на текста е публикуван в брошурата „Звукови картини от България (пътешествие в един изчезнал свят 1966 – 1979)”, която придружава музикалния албум Sound Portraits from Bulgaria: A Journey to a Vanished World. Текстът е достъпен на следната интернет връзка: <https://folkways-media.si.edu/docs/folkways/artwork/SFW40587.pdf>.

Вариант 2:

Сино Гьоргьольо, Гьоргьольо, в село са турци дошли,
българи аскер да сбират, синольо, да писувам.
И тебе, синольо, писава, и ти на аскер да подиш.
Напудам, мале ле, напудам на турци аскер да правя.
Са подиш, Гьоргьольо, са подиш, със царя инат не бива.
Чи са станали, тръгнали, до гара Бадома стигнали,
Та, ги качива, Гьоргьольо, на цареви църни пампури,
До село Чобан стигнаха, турци са Гьорги удрили.¹⁰

Пампури – от пампур (печка, влак или параход, които се движат с парен двигател. В случая от израза „гара Бадома” се подразбира, че в песента се пее за влак. Думата „пампур” е с неизяснен произход и се използва и от други балкански народи), *Бадома* – българско село в Дедеагачко, в което има ло станция на железницата Солун-Одрина- Цариград.

Забележка: Вероятно песента отразява епохата на Младотурската революция в Османската империя. От 1909 г. военната повинност е задължителна за всички османски граждани и българите християни подлежат на военна служба.

Илю пуд смоква сидеше

(от Сачанли)

Илю пуд смоква сидеше,
Пуд смоква сянка бебела,
Разпусна Илю, разпусна
Негуву стаду голямму

¹⁰ Този вариант на текста е записан от Тодор Стоянов (цит. по Иванов, И. Традиционни фолклорни хора от Хасковско, стр. 76-77). Необходимо са още дирения за други варианти, както и по-добро проучване на диалекта за уточняване на някои думи, по които в двата записа има разминаване: например дали е „на куда” (от вариант 1) или „напудам” (от вариант 2).

Пу куржалийски сѣнѣре
Пу Евренкивски кѣрове.
Меймет ми грозен айдутин
Той си на Иле думаше:
– Илю лѣо найдар кеая.
Вати ми овца дебела.
Илю Мейметлю румонѣ:
– Кѣк да ти ватя, Меймете,
Я га с стагу сипкаву?
Пумѣкна Меймет, пумѣкна
Бялу черянѣ ножеве,
Тѣй си Иля кайдуса
Ав лявата срана ав сѣрцету.
Илю се виком провикна:
– Калояне ле, малашинине,
Пусни ми силни абереѣ,
Ду Батур млада хеая,
Че ми са Иля ранили
Куржалийските копуци.
Дорде ми Илю отдеме
Той се ас душа раздели.

Песента е изнята от 67-годишния Петър Думанов в с. Маслиново, Хасковско, на 24 май 1958 г. (Славков и Димитрова, 1989: 160).

Смоква – смокня, *Курджали* и *Евренкѣой* – села в Гюмюрджинско, *сѣнѣр* – синор, *найдар кеая* – прѣв овчар, *овца дебела* – угоена овца, *румоне* – говори, *сипкаво* – шаркаво, *кайдуса* – заколи, *малашинине* – чирак, *абереѣ* – съобщение, *копуци* – нехранимайковци, *отдеме* – съземе се.

Друга песен за слядно хоро е „Прѣстен ми падна, убава Стано лѣо”, която е традиционна за селата Сачанли (Славков и Димитрова, 1989) и Манастир (Инджов, 2015).

Заклучение

За древните култури танцът е бил средство за изграждане на връзката между нещата от всекидневния живот и духовното, за интегриране на индивида в общността, за отразяване и засилване на връзката между човешкия и природния свят и чрез изиграване на мита в ритуала, за отбелязване на важни събития и за посрещане на предизвикателства (Halprin, 2003). В съвременния контекст България и българската нация се сблъскват със предизвикателството да живеят в епоха, белязана от непрекъсната мобилност на хората между градовете и държавите, разпадане на традиционните общности и сплотени разширени семейства и почти пълно изчезване на народните обредни практики, които са засенчени от все по-силното влияние на съвременната мода. Образците, присъщи на народната култура, или изчезват, или остават в статична, формализирана форма, откъсната от културните практики на всекидневния живот и от политиките на паметта, които държавата би трябвало да насърчава. В съвременния контекст на глобализация и технологични иновации опазването и предаването на културното наследство на България на бъдещите поколения ще изпълняват основна функция за националното изграждане и културната идентичност на българите. Предизвикателството се състои в намирането на ефективни методи, които да улеснят предаването на тези културни артефакти по начин, който да резонира със съвременния светоглед и начин на живот на по-младите поколения, като по този начин се гарантира тяхната постоянна актуалност и значимост.

Слядното хоро има фундаментална връзка с колективната идентичност на българите, тъй като той символизира както дълбоките страдания и травми, преживени от

нашият народ, така и неговата устойчивост на изпитания и сила да възкръсва. Слядното хоро е пример за хореографска рядкост, който трябва да служи като отличителен елемент на нематериалното културно наследство и на българската идентичност и историческо наследство. В този смисъл е национален императив да му бъде отредено място, защото му се мята не само в патримониума на западно-тракийските българи, но и в общобългарската културна съкровищница. Неговото запазване и възстановяване като неразрушен компонент от нематериалното културно наследство и от мемориалната култура на българското общество е задължение на съвременните поколения. Също така важно е слядното хоро и неговата символна експресивност да намерят място в съвременните форми на колективна памет чрез научни дейности, модерни изкуства и технологии.

От тази гледна точка необходимо е да се проучат и използват разнообразните възможности за включването на слядното хоро в учебните програми на институциите за неформално образование, като например танцови ансамбли и етнографски клубове, както и в рамките на формалното образование по академични дисциплини от типа на хореография, музикална педагогика, етнология, културна антропология, социална и клинична психология, социология, политически науки, изследвания на мира и помирението, както и полето на теоретичните и приложните интердисциплинарни изследвания.

Добра практика за популяризиране на слядното хоро в неформалното образование е преподаването на танца в Детски танцов клуб „Хорце“ от с. Бенковски, община Курково (ДТК „Хорце“, 2021). Народната мъдрост казва, че една птичка пролет не прави, но чрез задружните усилия на мнозина птичката ще поведе ято.

Използвани източници:

Алекова, Е. (2018). Посечени, но не и победени. Сборник „Тракия“, том VIII, стр. 249-258. Достъпен на https://macedonia.kroraina.com/tr/trakija_8_2018.htm.

Българска академия на науките (1934). Сборникът за народни умотворения и народописъ. Книга XXXIX. София: Българска академия на науките.

Векилова, П., С. Минкова (2019). Видове народни танци според външната им форма. [Публикация в Интернет]. Достъпен на <https://baiadery.com/видове-народни-танци-според-външната>.

Гюзелев, В., А. Йончев (1982). България в края на XIII и първите две десетилетия на XIV в. В: БАН. История на България. Том 3 – Втора българска държава. София: Издателство на БАН.

ДТК „Хорце“ (2021, 28 ноември). Слядно хоро – автентично хоро от село Черничево, община Крумовград, област Кърджали. [Видео във Facebook]. Достъпен на: <https://www.facebook.com/watch/?v=2516023905199407>.

Иванов, В. (2013, 27 ноември). Каталанският „скандал“. [Публикация в Интернет]. Достъпен на: <https://vladislavivanov.blogspot.com/2013/11/blog-post.html>.

Иванов, В. (2020). Првославно-балканската коалиция в началото на XIV в. В: Бојанин, С., Л. Милановић, М, Цветковић (уредници). Гласови и слике: Облици комуникације на Средњовековном Балкану (IV-XVI век). Београд: САНУ.

Иванов, И. (2022). Традиционни фолклорни хора от Хасковско. Хасково: ТД „Георги Сапунаров“.

Иванов, Й. (1998). Избрани произведения. Том 1: Византия и славянският свят. София: Анубис.

Инджов, Н. (2015). Душа на друг човек. София: Синева. Достъпен на <https://literaturensviat.com/?p=105817>.

Милетич, Л. (2003). Разорението на тракийските българи през 1913 година. [Фототипно издание на оригинала от 1918 г.]. София: Български бестселър – Национален музей на българската книга и полиграфия.

Митринов, Г. (2019). Страници от възрожденската история на с. Черничево, Крумовградско. Родопи, 2019 (3-4), стр. 35-42.

Попаянов, Г. (1942). Народностаен ликът на Западна Тракия. Културно-благотворително сдружение „Тракия“, Бургас.

Прашков, Л. (1973). Хрельовата кула. София: Български художник.

Ризов, П. (1928, 1 октомври). Дуслу. Мастанлийски окръжен вестникъ, 2(44), стр. 5-7. Достъпен на <https://catalog-libkli.com/wp-content/uploads/2023/01/44-1.pdf>.

Станков, Г. (2019, 19 август). Слядното хоро. [Публикация в Интернет]. Достъпен на <https://chernichevo.blogspot.com/2019/08/blog-post.html>, посетен на 31.12.2024 г.

Станков, Г. (2020). 106 години по-късно: изследване на историческата травма като феномен. Политика и сигурност, 4(3), стр. 112-145. Достъпен на: <https://politics-security.net/index.php/ojsdata/article/view/135>.

Славков, Ил., Б. Димитрова (1989). Сачанли. Историческо и етнографско проучване. Издателство на Отечествения фронт, София.

Съботинов, А. (2008). България при цар Самуил и неговите наследници (976 -1018 г.). Том I. София: Артграф.

Audergon, A. (2004). Collective Trauma: The Nightmare of History. Psychotherapy and Politics International, 2(1), pp. 16-31.

Ayensa i Prat, E. (2020). Catalan domination in Greece during the 14th century: History, archaeology, memory and myth. Catalan Historical Review, no. 13, pp. 43-58. Accessible at: <https://raco.cat/index.php/CatalanHistoricalReview/article/view/376411/469676>.

Brocquière, de la B. (1807). The Travels of Bertrand de La Brocquière, Counsellor & First Esquire-carver to Philippe le Bon, Duke of Burgundy, to Palestine, And His Return from Jerusalem Overland to France, During the Years 1432 & 1433. Hafod: Hafod Press. Accessible at: <https://books.google.bg/books?id=CSgLAAAAYAAJ&hl=bg&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>.

Doucet, M., M. Rovers (2010). Generational Trauma, Attachment, and Spiritual/Religious Interventions, Journal of Loss and Trauma,

15(2), pp. 93-105.

Halprin, D. (2003). *The Expressive Body in Life, Art, and Therapy*. London and New York: Jessica Kingsley Publishers.

Impressio (2022): Хореографът Игуо Чичава за движението като ехо на гласа и гласът като ехо на движението. [Публикация в Интернет]. Достъпна на:

<https://impressio.dir.bg/interview/horeografat-idio-chichava-za-dvizhenieto-kato-eho-na-glasa-i-glasat-kato-eho-na-dvizhenieto>.

Jordanova, K. (2012). Transmission of Traumatic Experiences In the Families of War Survivors from Bosnia and Herzegovina, *Contemporary Issues*, 5(1), 52-50.

Schechter, D. (2003). Intergenerational communication of maternal violent trauma: Understanding the interplay of reflective functioning and posttraumatic psychopathology. In: Coates, S., J. Rosenthal, D. Schechter. September 11: Trauma and Human Bonds, pp. 115-142. London: Analytic Press.

TRT Български (2024, 31 декември). Европейската история и турците 7/2014. [Публикация в Интернет]. Достъпен на:

<https://www.trt.net.tr/bulgarian/proghrami/2014/05/28/ievropieiskata-istoriia-i-turtsitie-7-2014-75686>.

Van Dyck, E., B. Burger, K. Orlandatou (2017). The Communication of Emotions in Dance. In: Lesaffre, M., P.-J. Maes, M. Leman. *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*, pp. 122 – 130. Abingdon-on-Thames: Routledge.

Wolfgram, M. A. (2015). The Process of Collective Memory Formation: Bridging the Divide Between Ancient and Modern Societies. Working Papers Series, Dialogues on Historical Justice and Memory Network Working Paper Series, №6. Достъпен на: <http://historicaldialogues.org/2015/05/09/working-paper-no-6-the-process-of-collective-memory-formation-bridging-the-divide-between-ancient-and-modern-societies>.