

**Plamen Antov**

(Bulgaria, Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences)

## **The Bulgarian Comic Epic – Hidden and Obvious Presences**

*From Life and Suffering of Sinful Sophronius to Milen Ruskov's Summit*

*Abstract:* This article is an attempt at outlining a distinctive genre presence in Bulgarian literature – the comic epic as a mirror image or likeness of the heroic epic, including the national epic, historical as it is at its core. After clarifying the main features of this genre in a historical-typological perspective, I make an overview of its manifestations in modern Bulgarian literature, from Sofronius's *Life and Suffering* (early 19<sup>th</sup> century) to the most current prose published in the first decades of the 21<sup>st</sup> century.

*Key words:* comic epic, heroic epic, parody, travesty, tricksters

**Пламен Антов**

(България, Институт за литература, Българска академия на науките)

## **Българският комически епос – скрити и явни присъствия**

**От „Житие и страдание грешнаго Софрония“ до „Възвишение“**

### 1. Анонс, терминологични уточнения

Ще направя опит за очертаване на едно специфично жанрово присъствие в българската литература – комическият епос като огледално обърнато копие/подобие на героичния, включително и на националния епос, *исторически* в основата си.

Не можем да отминем, на първо място, терминологичните разграничения между „епос“ и „епопея“, уж ясни в сферата на онова, което Изер нарича „нямо знание“, но тъкмо затова и хлъзгави, със смесващи се значения. Да припомним: „хоризонталното“, същностно и функционално, разграничение тук пази ясно „вертикалните“ си, етимологически основания. Епосът (гр. ‘слово, разказ. повествование’) като основен литературен род акцентира върху елемента на повествуването, за да го противопостави на лириката и драмата, докато епопеята представя учленение на второ равнище, *вътре* в рамката на епоса; свързвайки се с „поейо“ (гр. ‘правя; действие, жест’), формалният признак се превръща в съдържателен: епопеята като частен вид повествование за деятели и деяния, т. е. за герои-деятели и техните действия. И тук възниква още една топла връзка: исторически епосът е най-архаичният литературен род в сравнение с лириката и драмата, първичният, което означава, че негови герои/characters са богове и (културни) герои/heroes, чиито деяния са с колективна, общностна представителност. На този разволен етап митологията интерферира с историята, при което от архаичния (митологичен) епос се отчленява историко-героичният (класически), свързан с появата на ранните държавни или квазидържавни образувания. В своя парадигматичен (т. е. западен, европейски) вид този процес исторически трае от древността („Енеида“) до Средновековието („Песен за нибелунгите“, „Песен за моя Сид“, „Песен за Ролан“, „Слово за похода на Игор“, както и незавършени фолклорни епоси като южнославянския за Крали Марко). В модерната епоха общностната представителност на епопеята „секуларизира“ под знака на модерната национална идеология, като се свързва с най-високите, национално-

формиращи сфери на колективните съзнания при изграждането на модерните буржоазни нации. Процесът, както е известно, достига пика си през XIX век чрез раждането и разцвета на модерния/буржоазен националнопопееен роман.

Удържането на целия този хоризонтално-вертикален диапазон, едновременно смислов и историко-генеалогичен, едновременно разграничение и интерфериране на двете понятия, ще е от основно значение за нас по-нататък. В този смисъл не по-малко важни са и две други понятийни уточнения.

Първото се отнася до нещо, заявено още в заглавието: ‘комически’, не ‘комичен’ епос. Разграничението е по линията „съдържание – форма/език“: *комическото* е съдържателна характеристика, докато *комичното* се отнася до нейната артикулация (комичното като *смешно*). Докато второто понятие споделя по-скоро аксиологията на модерния секуларизиран, т. е. собствено литературен разказ, то първото остава в смисловата всеобхватност на първичния митофолклорен синкретизъм; тъкмо то ще ни интересува тук.

Второто важно уточнение: това *комическо*, в качеството си на обърната наопаки версия на „истинския“ героичен епос, може да бъде наречено *пародийно*, но само ако отстраним от разбирането за пародия всеки ценностен елемент (по линията „престижно – непрестижно“), обичаен за собственото ни модерно, силно диференцирано разбиране. Тоест ако мислим понятието в архаичното му значение.

Тук, между първото и второто уточнение, изниква още едно, трето, което се отнася именно до *смеха*, до категорията на *смешното*. Смешното в някаква степен е присъщо както на *комическото*, така и на *пародийното* (в посочения примордиален смисъл), но без да ги изчерпва. То е централна, ключова категория в сюжета, включително със своята двузначност. В собственото ни модерно-литературно усещане тази двузначност е силно затъмнена, дори изгубена; тъкмо опит за нейното реставриране „в дълбочина“ се каним да предприемем тук.

## 2. Античността; Омир

Още от Платон смехът е белег на „ниската“ (непрестижна, низова) култура, т. е. нещо „обратно“, опако на „високата“ героика. В чистия си, класически вид биполярната схема може да бъде открита в гръцката архаика, в приписваните на Омир поеми „Батрахомиомахия“ и „Маргит“ – първата като комическо подобие-травестия на образцовия героичен епос „Илиада“, втората – на „Одисея“.

Тук е мястото да кажем (с известен аванс, с оглед на онова, за което тепърва ще става дума), че още на това „високо“, престижно равнище схемата, зададена от първия, митологичен – или полумитологичен – поет/певец, екзамплифицира двоичния код, като дава *високи* образци на двата модела – високият и ниският, епопейно-героичният и трикстерският: „Илиада“ като образцовият колективно-героичен епос, Ахил и Хектор като образцовите герои с колективна (квазинационална, етносна) представителност; „Одисея“ като образцовият разказ за приключенията (подвизите) на героя-трикстер, който обаче пази ясни черти на архаичния, предисторически културен герой от типа на Херакъл (Одисей е по-архаичен от Ахил и Хектор, приказната „Одисея“ – от „Илиада“ с нейния ясен исторически субстрат). – Та целият този биполярен модел, в собствената си антагонистична напрегнатост по хоризонтала, съставлява високия полюс, който има своите обратни, низови проекции в поемите „Батрахомиомахия“ и „Маргит“.

Но да се съсредоточим върху първата от двете вертикални двойки, заради тяхната етносна, квазинационална представителност. Ако авторството на Омир е недоказано (както впрочем и по отношение на високия образец), то самата поява на „Батрахомио-

махия“, повествуваща за войната между жабите и мишките, като обърната сянка на „Илиада“ никак не е случайна. Тя е закономерно проявление на онази *двойна логика*, характеризираща изобщо архаичното мислене, в което великото и ниското, героичното и смешното, сакралното и профанното са неотделимо сраснали в общ, единен комплекс. В своя изначален – и същевременно най-висок, светоформиращ – вид комплексът интерферира, едновременно разграничава-и-слива, сферите на свещеното и скверното – или свещено-скверното като базисна характеристика на митосъзнанието, изследвана в различните си аспекти от автори като Рудолф Ото, Мери Дъглас, Джорджо Агамбен и други (включително и Фройд).

Още Джамбатиста Вико в зората на Новото време обръща внимание на „двойните митове“ в гръцкия канон, т. е. сдвояване на „високи“ и „ниски“ образи в героичната епоха, когато хората (плебеите) още нямали собствени имена и носели тези на своите герои (откъдето според Вико произлизат вероятно и двойните думи, т. е. дума, която в най-архаичните си пластове означава взаимно противоположни неща, събира „положително“ и „отрицателно“, „високо“ и „ниско“ значение; свещено и скверно) – „Новата наука“, § 581 (Вико/Vico 2010: 251). Проблемът за двойните думи впоследствие ще се окаже извънредно важен за модерната структурална интерпретация на митологията (Леви-Строс) и модерното езиковедие (Бенвенист), близки в разбирането за езика като онтологичен „свят“ (в смисъла на Витгенщайн–Хайдегер); но не по-малко важен е той и за психоаналитичния ракурс към предисторията и най-ранните учленения на културата (Фройд *via* Абел) (Фройд/Froyd 1990: 191-192).

По същата логика, основополагаща за примитивното мислене и светопредстава, архаичният герой е едновременно противопоставен и неотделимо сраснал с шутовския си двойник, героично-патетичното – със смешната си „сянка“.

Подвизите на самия архигерой Херакъл са двойноозначени по този начин, носители са на примордиална двойственост. Следи от нея ясно личат в последвалите литературни/драматически интерпретации: докато у Софокъл и Еврипид Херакъл се подвизава като герой, то у Аристофан (и другаде, включително и пак у Еврипид) (Мифы/Mify 1 1987: 282) той е комическа фигура.

Краен израз на тази сдвоеност е т. нар. *сатиروفска драма* (или менипееята, изследвана от Бахтин), която е неотменна част от „героичната“ трилогия: героят е неразривно и едновременно – като двете страни на лист хартия – свързан със своя пародиен двойник-трикстер. Обвързаността е на различни, интерфериращи помежду си равнища: героичният жест има огледалния си образ в страхливото бягство или в словото, сериозното – в глупавото или в смешното.

### 3. Средновековие, фолклор

Правейки един голям скок напред във времето, към западното Средновековие, откриваме следи от същата жанрово-дискурсивна двойственост в литературата: историко-героичният (включително рицарският) епос, от една страна; комически повествования, от друга (включително и с алегорични животински фигури, в маниера на „Батрахомиомахия“: „Романът за Лисан“ например).

Тази двойственост е част от цялостното бинарно мислене и светостроене на средновековния човек, но и негово отражение. Тя е продължение на вертикалната антиномия с корени в архаиката: *сакрално-профанно*. Нейна актуална социокултурна проекция е разделението между „високата“ официална християнска култура и/срещу народната, дълбоко езическа в същността си култура – паралелни помежду си, но и безконфликтно смесващи се, еднакво валидни, съставляващи света на средновековния

човек. През Средновековието работят две паралелни културни парадигми, които разполюват битийния свят по вертикала, между земята и небето, между тялото и душата, между емпирично-всекидневния живот „тук“ и неговия метафизичен образ „горе“ – низовата народна култура, дълбоко езическа по своята същност, подмолна, и официалната християнска култура, която е изцяло символична, трансцендентна. И в своите пространства, и във времевите си измерения животът за средновековния човек е низ от отделни, несвързани състояния и образи. Единството му е само в рамките на предустановената божествена хармония, на емпирично равнище представите за човека и света са откъслечни и несвързани (Гуревич/Gurevich 1972: 280).

Макар и антагонистични, двете сфери не са отделени една от друга, те са плътно взаимопроникнати: средновековната религиозна мистерия е едновременно и фарс. Герои като апостоли, светци и божества (дори самият Христос) търпят своите телесни и духовни страдания сред низовото общество на глупци, мошеници, пияници и проститутки. В Испания е налице дори специален (оксиморонен) жанр – „свещени фарсове“ (*farsas sacramentales*). Те се изпълнявали специално на празника, посветен на страданията на Тялото Христово: кръстните страсти на Тялото Господне били съпровождани от танци с непристоен, явно еротичен характер (Фрейденберг/Freydenberg 2001: 425), чийто произход исторически води назад към Аристофан и още по-назад към архаичните комоси и вакханалии.

Извън социално-религиозния аспект, в сферата на литературата, ярък, класически израз на такава *обърната форма* на героичния епос са разказите за несекващата вражда – по-скоро надхитряне – на Лисан (Ренар) с вълка (Изангрен): народно квази-епическо повествование, потопено в свеж хумор. Тук същинското епическо сражение е „отместено“ в сферите на словесната баталия – на *надлъгването* и *надхитрянето*, но също и на самата *хитрост* като акт, като квази-епическо действие.

Тази низова традиция е дълбоко присъща на народния светоглед. В епосите за животни, също както в народните приказки за животни, с които се родяат, животните са само социални, типово стилизирани маски. – Но тя има и своята не-животинска версия, в едно *обърнато* наопаки разбиране за подвиг, „снет“, първо, в своята словесна „сянка“ на *надлъгването* и *надхитрянето*, и второ – в самото надхитряне, в измамата като квази-епическо действие, като телесен жест, каквото е например стискането от трикстера (дядо Трак, Хитър Петър) на бучка сирене вместо камък, за да пусне вода – символна победа над чудовищния/хтоничен антагонист (змея, великана, турчина-друговерец).

Тази епическа култура е субстанциално архаична, „вечна“ в базисните си характеристики; мито-фолкорното мислене на средновековния човек е типологично с архаичното. Извън исторично, то игнорира преминаващата покрай него история, като абсорбира елементи от нея, за да ги включи в собствената си неразрушима, строго кодифицирана схема от типови роли и ситуации: така „историческият“ друговерец (турчин, арапин, мавър) „влиза“ в архетипа на хтоничното/природно чудовище, а исторически фигури като Крали Марко „регресират“ извън историята, сражавайки се с великани, лами и женски хтонични чудовища.

По същия начин тази епическа култура остава незасегната от модерната етика, от представите за „добро“ и „зло“, достойно и недостойно, „геройство и срам“, с които тя борави, включително – и преди всичко – в литературата като нейна самоартикулация. В нея героичното е цялостна сфера, в която всички граници – етически и дискурсивни: между слово/лъжа и героичен акт, между героичен подвиг и измама – са силно релативни, изличени: първичният герой (Ахил, Одисей) е и хитрец, измамник (трикстер) и в собствената си етическа норма това в никакъв случай не е укоримо, тъкмо напротив: хитростта (resp. лъжата, измамата) е тъждествена на добродетели като силата и

храбростта – техен пълноценен заместител в случаите на недостиг, когато те липсват или претърпят неуспех (Макинтайър/Makintayar 1999: 147). Тъкмо това показват повсеместно разпространени версии на архетипа на „народни“ хитреци с колективна етно-представителност от типа на Хитър Петър.

От друга страна, триктерски черти са налице и у епически герои с подобна колективна представителност, и то късно формирани, национално-епически герои с ясна историческа основа, като Крали Марко.

#### 4. „Дон Кихот“

Но да се върнем при изворите на модерната литература. И по-точно – към ситуацията в западноевропейското Средновековие, с паралелното развитие на рицарския роман, израз на официалната героико-епическа традиция с християнско лустро, от една страна, и народни квазиепоси за герои-животни, от друга.

Обръщам внимание върху това сплитане между героичен епос (в неговата рицарска, християнска версия) и „смешен“ епос, обърната наопаки „сянка“ на първия, защото те са изражение на двете страни/сфери на единен комплекс, чиито по-късни, *собствено литературни* проекции ще ни интересуват с оглед на пътищата на възникване и утвърждаване на модерния роман. Техните „секуларизирани“ следи в модерния европейски роман.

Достатъчно е да се каже, че типологично същата двоичност присъства в първия, моделозадаващ образец на жанра – „Дон Кихот“, отчетливо персонифицирана във фигурите на двамата протагонисти, представляващи своеобразен единен, *сдвоен персонаж* тъкмо в комплементарната си противоположност: Дон Кихот като носител (но пародийно обърнат наопаки!) на литературната „висока“ култура – тази на героичния рицарски роман; Санчо Панса (Санчо Търбуха) като носител на дълбоката народна култура, телесна, а-спиритуална, словесна – пословиците и поговорките, които Санчо непрестанно използва, обратно на литературно-романовите стереотипи, които формират света на Дон Кихот. (Тук разбираме „свят“ в онтологичния смисъл на Хайдегер, едновременно вътрешен и външен в неразривна, огледално-тъждествена, осцилираща слятост помежду им: в умопомрачението си героят буквално обитава, живее *вътре* в един литературно-романов „свят“, съвпаднал с реалността; или по-скоро обратното – превърнал се в същинската, макар и *въображаема, обърната наопаки, снета в сянката си реалност* за героя).

С дълбоките си корени двойката Дон Кихот – Санчо Панса (като единен комплекс) ще се окаже архетипова за романовия жанр. Както е добре известно, тя ще бъде многократно възпроизвеждана впоследствие под различни форми: от мистър Пикуик и Сам Уелър през Шерлок Холмс и д-р Уотсън до – имя им легион.<sup>1</sup>

Нейна частична, структурна разновидност са фигурите на Героя и описващия „подвизите“/приключенията му Разказвач, от типа на Шерлок Холмс – д-р Уотсън; или (една по-висока версия) Адриан Леверкюн – Серенус Цайтблом например – тяхното име тоже е легион.

---

<sup>1</sup> Тук отправям към българския принос към изследването на тази типология: Георгиев/Georgiev 1992.

## 5. „Записки по българските въстания“

Но – внимание! – същата структурна двойка ще открием и на едно друго, съвсем неочаквано място. А именно – в „Записки по българските въстания“, в лицето на Бенковски и Захарий.

„Неочаквано“ по ред причини, преди всичко защото „Записките“ имат претенцията (напълно основателна) да отразяват – за разлика от „Дон Кихот“ – една непосредствена, *обективна* историческа реалност, едно *историческо* Събитие в най-едрия мащаб на Историята. Двата герои са исторически фигури в най-пряк смисъл, а преживените от тях и описани събития/приключения – истинни (в историческия смисъл на понятието).

Но така е само на пръв поглед и в един повърхностен план. В потока на своя разказ книгата носи в себе си скрити енергии, дълбоки и мощни, проявяващи – дори мимо съзнателните намерения и нарочните усилия на автора си, на мемоариста Захарий – дълбинни архаични структури.

Тази дълбинна двойственост, проявяваща се в двойката Бенковски–Захарий (разбирана като структурна функция в творбата!), има и собствено литературните си, жанрово-дискурсивни проекции – тя е част от *романовия потенциал* на книгата и негов носител. (Именно този скрит, quasi-романов потенциал, идещ от дълбоко, във вид на структурно несъзнавано, е с основна, решаваща роля за национално-епопейния статут на „Записките“ в „големия“ разказ на българската литература, не фактологичната им, собствено историческа достоверност.)

Тази амбивалентност, можем да кажем, е отражение на една двойствена концепция, родена от Новото време: модерната представа за Историята като световен разум (Кант, Хегеловият *Vernunft in der Geschichte*) в собствено политическия хоризонт на Историята, от една страна (въстанието, революцията като собствено политическо събитие), и дълбокото, дълбинно народно битие – аисторично, извънисторично, подисторично – от друга.

Собствено литературните, литературно-езикови проекции на тази комплексна, взаимодопълнителна – не антагонистична! – двойственост в автономното „вътрешно пространство“ и в *езика* на „Записките“ са героичният, национално-епопейен патос, от една страна, и неговото постоянно, следващо го по петите като сянка снизяване, от друга; патетично-героичното и пародийно-смешното, комическото.

При което ако първото е ясноосъзната кауза на самия разказвач, неговите собствено националноидеологически стратегии (ясно заявени в предисловието към първия том), то второто често извира отдолу и от дълбоко, от жанровата криптопамет на самата творба, не всякога със знанието и позволенията на автора.<sup>2</sup>

Но също и с позволенията му („Защо ми е мене, когато не се подсмея, гдето трябва...“), доколкото в този случай самият автор, в своята психо-биографична определеност, се явява перфектно въплъщения на низовия колективен глас, на подисторичното „колективно несъзнавано“ – не само и не просто като нарочна авторска стратегия на

---

<sup>2</sup> Тук да припомня важното разграничение, което Леви-Строс прави между *несъзнателно* и *подсъзнателно*. *Подсъзнателното* е активна сфера, един особен елемент на паметта – резервоар на спомени и образи, събирани в протекание на целия живот. *Несъзнателното* е винаги празно – също толкова чуждо на тези спомени и образи, колкото чужд е стомахът на преминаващите през него хранни. Тоест в структуралния модус на езика/речта подсъзнателното е индивидуалната лексика, където всеки натрупва речника на личната си история, но този речник придобива смисъл само доколкото несъзнателното го организира посредством законите си и прави от него един (свързан) разказ. (Цит. по: Леви-Строс/Levi-Stros [б. г.]: 148-149.)

приближаване към определена публика, но и като несъзнаван израз на същата тази публика, като „вътрешна“, органична принадлежност към нея; като гледане на Историята *отдолу*, през нейния низов, аисторичен поглед/дискурс.

Характерната двойственост (патетично-героичното и пародийно-смешното, комическото) пронизва цялата книга, има различни, сплитаци се аспекти и равнища (биографични, исторически, идеологически, езикови и др.). – Но тук се фокусираме около проблема за героя: фигурата на войводата Бенковски, от една страна, а от друга – тази на самия повествовател/разказвач Захарий, постоянно представящ себе си в комична светлина, като трикстер, носител и изразител на едно дълбоко-народно, карнавално отношение към света и битието.

(В скоби казано, точно тази дълбока, карнавална представа/травестия на сублимната История, стаена в „Записките“, се опитам да разкрия и изтъкна в една отдавнашна моя пиеса – всъщност „народна игра“, вариация на най-сублимната, най-драматична глава в книгата – „Убийството на войводата Бенковски“. Пълният наслов на тази карнавална „игра“ гласи „Смъртта на авторите, сиреч Записки по българските и прочия“.<sup>3</sup>)

Но тук трябва отново да повтора: всички диференциални антиномии в маниера на Кант (високо–ниско, велико–нищожно, сублимно–тривиално, сериозно–весело, трагично–смешно, геройство и срам) са валидни само в хоризонта на модерната етика. В архаичната представа за света (чийто носител е колективно-народното мислене и светоглед) те са комплементарни, неразривно свързани, съ-съставляващи единната, неразривна същност на света като битиен „свят“.

## 6. „Под игото“

Затова (правейки тук една голяма парабола) когато Вазов в „Под игото“ сравнява гърмежа на черешовото топче с шум, излязъл из нецензурния канал на Ивана Боримечката, това не е снизяване на героичния патос на Април, на едно сублимно събитие в модерния план на Историята, не е подигравка или осмиване.

Това е израз на единен колективно-народен светомодел, в който сублимното (секуларна форма на сакралното, на модерно-националната героика и модерно-националната митология) е сраснало със своята обърната наопаки сянка, с комичното.

В светлината на съвременната теория на жанра Вазовият роман обичайно се определя като исторически и битов, като историко-битов (с някои примеси: сантиментален, авантюрен и др.). – Но същото може да бъде казано и другояче: „Под игото“ е българският модерно-национален епос, носещ високия патос и високата трагика (сакрифиция) на Историята. И същевременно – една от най-смешните български книги. Непротиворечиво съдържа „сянката“ на един обърнат наопаки комически епос: българската „Илиада“ и българската „Батрахомиомахия“ едновременно, слети в общо повествователно цяло. (Още по-ясно изпъква тази двойственост, ако уедрим перспективата към целия националноидеологически модел на Вазов през 80-те години, чийто синтез се явява романът „Под игото“: ако сублимните герои на „Епопея на забравените“ са в типологичния ред на Ахил и Хектор, то „чичовския“ пласт, частично преминал от едноименната повест и в романа, е тъждествен на „войната между жабите и мишките“. Заедно, в комплементарната си слятост, те съставляват единния „български свят/космос“.)

---

<sup>3</sup> „Смъртта на авторите, сиреч Записки по българските и прочия. Краят на една народна игра в пет действия и едно зрелище от З. Стоянова и П. Антова“, В. Търново, изд. „Фабер“, 2004.

Собствено *литературните* изражения на тази двойственост имат жанрово-дискурсивен характер: уроците на модерния буржоазен роман, съзнателно следвани, усвоени, калкирани от автора Вазов, от една страна. От друга – „вертикалните“ архаични, избиващи отдолу и от дълбоко повествователни традиции, случващи се, можем да кажем, мимо нарочните усилия на писателя – крипто-енергии, които можем да определим като *несъзнаваното* (*das Unbewusste*) на самата творба – нейната скрита, криптопамет. А това (с оглед на казаното по-горе) е *скритата жана рова памет на романа*.

Но толкова за „Под игото“ тук; за „Под игото“ като образцовия български национално-героичен роман и същевременно като българския карнавален роман съм писал много и отдавна.

## 7. Комическият епос и мотивът за пътуващия герой

Тук, ориентирайки се към заключение (и същевременно към основен акцент в тезата си), ще се опитам да набележа траекторията на една линия в българската литература след „Под игото“ и „Записки по българските въстания“ – двата класически национално-героични романи епоса. Линия, която под някаква форма разгръща традициите на *комическия епос* (или анти-епос) в българската литература.

Ако се върнем към структурно-жанровото ядро на модела, той се структурира около, чрез най-простата, най-архаична епическа схема, а именно *пътуването* – линейното движение на героя във, през света във вид на поредица от стълкновения, на героични схватки с него (приключения). Тази схема – като ресурс в непосредствения произход на новоевропейския роман (първичната структура на авантюрния роман като „роман нанизвания без установка на свързваща линия“, по думите на Шкловски<sup>4</sup>) – обичайно се определя като *пикарескова*; в изчистен вид тя е налице и в „Дон Кихот“. Но преди него – и в средновековния рицарски роман, чиято снижена, пародийна версия (в *собствено литературен* смисъл) е романът на Сервантес. А преди това, връщайки се още по-назад и надолу, същата схема е основна, структурообразуваща в „Одисея“ и всички по-древни митове за пътувания и приключения на герои, на първо място архетипният херой Херакъл с неговите 12 подвига.

## 8. „Бай Ганю“

С оглед на това, образцовият, класически български комически епос (или анти-епос) несъмнено е „Бай Ганю“ (само в първата си част!).

...Но тъй като съм писал много и по този въпрос – за „Бай Ганю“ като българския анти-героичен (комически) национален епос<sup>5</sup> – тук се задоволявам само да маркирам неговото основно, *среднично* присъствие в сюжета. Ще изтъкна само основанията да определя това присъствие именно като *среднично*.

„Среднично“ в случая (разбирано в литературноисторически, линейно-развоен план) носи двойствения характер на свързващо-и-разделящо; прещракване в противоположното в рамките на същия модел. И по-точно – в разгръщането на „високия“ националномитологически разказ в неговата *собствено литературна* артикулация-и-конструиране.

<sup>4</sup> Цит. по: Шкловский/Shklovskiy 1990: 195.

<sup>5</sup> Ще посоча само последната публикация – монографията „До Чикаго и назад“ отвъд пътеписа. Към генеалогията на Бай Ганю“, Първа глава. Жанрови потенци на пътеписа: пътепис – роман – епопея. „До Чикаго и назад“ – „Бай Ганю“ (Ангов/Ангов 2021). Тук е дадена библиография и на други публикации по/около този жанрово-дискурсивен проблем.



Имам предвид пряката, явна и никак не случайна (многократно изтъквана от изследователите) свързаност на Алековата творба – на различни равнища – с предходната (героична) епоха и с високия пласт на Историята. Включително и по линия на прекия генезис на Бай Ганю от Боримечката (филиацията „Под игото“ – „Нова земя“ у Вазов) или по линия на „чардафонщината“ (филиацията „Записки по българските въстания“ – „Чардафон Великий“ у З. Стоянов).

Но Алековата творба (именно в първата, същинската, собствено *епопейната* си част) е пряко свързана и с цялата „висока“ национална семиотика на предходния период на Възраждането – знаци на позитивния (включително и героичен) етно-идентитет: например в главата за пътуването към изложението в Прага.<sup>6</sup>

Следвайки простата архаична схема (жанроопределяща за романа като „модерен“ наследник на героичния епос), творбата неслучайно се организира около мотива за пътуването на героя – линейното движение в пространството като поредица от стълкновения със света, като героични подвизи. Но моделът е обърнат наопаки.

## 9. Наследници и наследства

След тази ключова/*превключваща*, преформатираща по радикален начин националноепопейния модел творба, сюжетът – а именно линията на комическия епос – постепенно приема по-частни форми около архетипната фигура на героя-антигерой в различните си персонификации – негови „братя“ или „наследници“. Преобладава все същата форма на линейно разгръщащо се във времето и пространството пътешествие на герой-трикстер (хитрец и мошеник) и неговите комични приключения.

Веднага се сещаме за редица такива мултипликации на образа на Бай Ганю, шестващи из българската литература още от Георги х. Бонев (1897) до днес. Повечето са съвсем лесно разпознаваеми, но в някои схемата е усложнена или трансформирана в друга посока („Кардашев на лов“ например).

Ще посоча няколко заглавия, маркиращи този сюжетен модел. Първото е тъкмо с Вазово посредничество: „Приключенията на Гороломов“ от Й. Йовков (1930–37).

Една много специфична разновидност е „Гологаниада“ от Константин Гълъбов (1943), където в ролята на условен герой е една монета (гологан), през чиято поредица „срещи по пътя“ и „приключения“ се представя човешкият социален свят: едно карнавално-маскарадно и гротескно-сатирично (Ал. Йорданов) пътешествие, в протежение на което пред читателя се редят галерия от образи: „кръчмари и свещеници, лекари и общински служители, пристави и воденичари, видни столични адвокати и народни представители (с благозвучната фамилия д-р Хайдуков!), политически агитатори, бедни и богати българи, хора от различни етноси, професии, занаяти“ – всички те „своеобразни карнавални герои в житейския „панаир на суетата“ (Йорданов/Yordanov 2012: 121-122).

В карнавала на пътуването и превъплъщението – продължава изследователят на тази малко позната творба – в подигравателно-саркастичните визии на „настоящото“, наполеоните и гологаните, петачетата и „бездушните банкноти“ оживяват, приемат образите на „видени и чути“ типажи от милата родна действителност, извършват своето пътешествие и чрез приключенията в него се показват и като типични за определени социални и морални ситуации. (Йорданов/Yordanov 2012: 122)

В по-ново време типичен образец на пикаресковата (мошеническа) схема е творба като „Невероятни приключения. Роман за чудните подвизи на Умньо Боев и Онуфри

<sup>6</sup> Вж. моята статия „Бай Ганю пътува към Европа“ (Антов/Antov 1994).

Олимпийски“ (1967<sup>7</sup>) на Иван Аржентински, докато „Приключенията на Ставри Ставрев“ от Неделчо Драганов (1975<sup>8</sup>/1978<sup>9</sup>/1980<sup>10</sup>) следва съвсем отблизо и във всичките си компоненти „Бай Ганю“ – всъщност най-близката реплика на Алековия модел в българската литература. Тук, в същия жанров модел, са още „Баш майстора“ на Атанас Мандаджиев (1986) и „Опасен чар“ на Свобода Бъчварова (1987), по-известни с филмовите си версии, първични впрочем<sup>11</sup> (както и филм като „Двойникът“ по сценарий на братя Мормарев, ако продължим в тази кино-посока).

#### 10. „Бягство към Византия“

Новият исторически обрат след 1989 г. възвръща изгубените национални обеми на модела в едрия план на Историята като колективно битие.

В тази ситуация българската литература някак закономерно активира модела на комическия епос – романовата диалогия на Ваньо Вълчев „НОФОФ“ и „Бягство към Византия“ (съотв. „Сиела“, 2015, и „Либра Скорп“, 2016). Тук ще ни интересува специално вторият роман, организиран около мотива за пътя.

Сюжетът представя разказ за едно колективно емигриране в Гърция и поредица комично-абсурдни ситуации, изпълняващи структурната функция на „срещи по пътя“, в които групата попада. Остро сатиричен на повърхността си, той активно разиграва топоси (*τόποι*) от горещата, медийно експлицирана актуалност на епохата, а именно – епохата на Прехода. (В своя поход групата се натъква на терористи, бежанци, рокери, на реадаптираните танцуващи мечки на Брижит Бардо и т. н.) Фабулата е само повод да се нанижат разнообразни абсурдно-комични ситуации.

Но наред с този „хоризонтален“ актуално-сатиричен пласт, романът има и по-едри – „вертикални“ – амбиции. В своята идейна и структурно-композиционна цялост той представя (или заявява намерение да представи) един обърнат наопаки, пародийно-сатиричен модел на цялата българска история. – Не само актуалният, „номинално“ експлициран период на Прехода е сюжетно буквализиран (Преходът като историческа „епоха“ е травестиран във вид на „хоризонтално“ преместване в географията), но и на *цялата* българска история, от самото основаване на държавата до синхронната актуалност („днес“), е предмет на гротесково преобръщане. Актуалната геополитическа ситуация съдържа ясен „вертикален“ – исторически и национално-идеологически – обем. Освен уедрена метафора на масовата емиграция след 1989 година, емигрантският поход („преход“) към съседна Гърция е номинално заявен като „бягство към Византия“ и по този начин скрито активира високи (макар и амбивалентни) националноидеологически травми от епохата на Българското Възраждане, а оттам – на едно следващо равнище – и към

---

<sup>7</sup> В това първо издание подзаглавието все още се стреми към една тровава историческа определеност: „Хроника на отминали дни“, доколкото разказът е за приключенията на двама измамници на дребно непосредствено след установяване на „новия строй“ през 1944 г.: в унисон с идеологическия постулат те са представени като носители на „старото“, превъзможнатото от Историята, като анахронична отживелица. Впоследствие това подзаглавие отпада.

<sup>8</sup> „Приключенията на Ставри Ставрев“, Пловдив: Хр. Г. Данов (повест).

<sup>9</sup> „Ставри Ставрев. Стари и нови приключения“, София: Български писател. Второ допълнено издание; без жанрово определение.

<sup>10</sup> „Приключенията на Ставри Ставрев“, София: Български писател. Второ издание на второто коригирано от 1978 г., но с възстановено заглавие на първото от 1975. Прибавен е и още един разказ/глава. Отново без жанрово самоопределение.

<sup>11</sup> Поредицата от пет екранизации на романа на Мандаджиев (реж. Петър Василев-Милевин) се полага между 1973 и 1983 г., а едноименният филм „Опасен чар“ (реж. Иван Андонов) е от 1984 г.

„старата“ история (на Първата и Втората българска държава) във вида, в който тя е аксиологизирана от Възраждането.

В най-долните, базисните си пластове този емигрантски преход (буквално „изход“ от родината, ако се върнем към библейския образец, който също попада във високия предмет на пародийното преобръщане) е пародийно-сатирична травестия на примордиалния, основаващ „преход“ от пустините на Азия към „обетованата“ земя-рай на „новата“ родина, извършен от легендарния прадед-основател в лицето на хан Аспарух. (Да припомним, че неговата фигура, а и самият поход са вторично митологизирани от модерно-националната политическа идеология чрез едноименния филм от 1981 г.<sup>12</sup>, върхов израз на мащабния юбилей на българската държава.)

Целия този хоризонтално-вертикален сюжет, в целия му холографски обем, романът на Ваньо Вълчев заявява като свой „висок“ референт, чието пародийно преобръщане да е. Преобръщането е буквализирано в сюжетен план във вид на съвсем прозрачна алегория. – Но това е само едната страна – негативната половина – от национално-епопейната ситуация; тя е сдвоена, неразривно сплитаща се със своята позитивна „сянка“. В самия акт на травестията покълва зародишът на утвърждаването, на исторически оптимизъм. Сюжетното решение на този реверсивен ход накратко е следното: в колективния си поход героите попадат на изоставено, опустошено село, в което решават да се заселят, основавайки колония под името Нова Фанагория. Така те в минусовия момент на криза буквално рестартират държавата, като за целта – нов реверс в посока към сатиричния модус на актуалността – се заемат с... отглеждане на „щастливи кокошки“ по европроект.

Тук в пикаресковия модел на романа, организиран около Пътя, скрито се включва друг ренесансов жанр – на у т о п и я т а, фокусиран около Мястото. Една утопия в пародийно обърнат вид, но обърнат по *весел* начин (без мрачните черти на антиутопичния/дистопичен жанр, закономерно добил особено разпространение в българската литература през епохата на Прехода като нейна радикална метафора).

В тази осцилация на едновременно съществуващи реверсивни обрати – и в общия хоризонтално-вертикален, пространствено-времеви, географско-исторически (но и политико-исторически!) образ на „българското“ – линейният модел на „славната“ българска история колабира. Връща се в изходна (нулева) позиция, за да се роди отново, да се пре-роди, въз-роди. Преходът към бъдещето свършва-и-започва в място, което е много актуално, „брюкселско“, от една страна, в „хоризонтален“, актуално-сатиричен план, но и много българско, „вечно“, извънисторично в друг, „вертикален“ план – място, където цялата българска история се рециклира.

Двата модуса непрестанно интерферират на всички равнища: изходът към бъдещето и връщането в изходна позиция (поредното анулиране на Историята), надеждата и катастрофата, трагичното и смешното (едното *като* друго).

## 11. „Възвишение“

В същия двоен модел на комическия епос се полага и романът „Възвишение“ на Милен Русков (2011), който, следвайки възрожденски образци, смесва черти от „висок“ и „нисък“ регистър – патетично-възвишеното с комическото...

Романите на Русков се разполагат в плътен исторически бекграунд, от който често (и все по-често от „Джобна енциклопедия на мистериите“ към „Чамкория“: от пър-

<sup>12</sup> По романа „Предречено от Пагане“ (1980) на Вера Мутафчиева, която е и сценарист на филма.

вите два със средновековно-европейски сюжет<sup>13</sup> към следващите два с български<sup>14</sup>) се отделят реални исторически фигури. Що се отнася до романа „Възвишение“, който тук ни интересува, някои от тези фигури са с особена, най-висша, сакрална позиция в националномитологичния разказ. Асимилирайки опита на 1990-те години в усвояване на „езиците на родното“, Русков си позволява (умерена все пак, избягваща радикалния скандализъм на 90-те) депатетизация на най-идеологическия, символно натоварен период в българската история – преразказ на националния мит „отвътре“ и „отдолу“, от позицията на „малкия човек“ (който прави Историята) и на един низов, „негероичен“ език, изпъстрен с диалектизми и хумор. Но въпреки грубия хумор, въпреки натуризма, твърде органичен на места, като цяло (както забелязва критиката<sup>15</sup>) е постигнато спокойно примиряване на двата плана на Историята и Епохата – „високият“ и „ниският“, патетичният и тривиалният, вторият от които работи в някаква степен като пародия на първия. Но тази пародия, можем да кажем, не следва модернолитературната, представя за сатирическо снизяване и отрицание на високия „си“ предмет; тя е в примиряващия модус на карнавала, подобно на трикстерската позиция на Захарий в „Записките“ спрямо носители на идеалния висок план като войводата Бенковски или Волов.

Персонажната удвоеност в романа е на няколко равнища. В един най-краен обхват в двата полюса на вертикалния модел са Гичо, типичният „малък човек“ в механизма на Историята, полукомита-полуразбойник (архетипова фигура, близка до легендарен герой като Робин Худ например), и самият Левски, който в художественото пространство на романа присъства в един полускрит, както се полага на божеството, начин, в сфуматото на реално-трансцендентното, тривиално-сакралното пространство, на самата граница между тях. Левски, когото героят търси, е едновременно реална и митологична фигура, човек и божество, епифания на една чиста, абсолютна идея (Идея). Срещата с него (с Него) за героя-протагонист е като докосване до една трансцендентност – именно възвисяване. Творбата архитектурно смесва два модела. Единият е „вертикалният“ на *Bildungsroman*'а: формирането, израстването на героя от дълбините на собствената си природа до висините на Идеята, в случая националната. Моделът е широко разпространен, предходник на „Възвишение“ в българската литература – в тук интересувания ни смисъл – можем да видим в „Литургия за Илинден“ от Свобода Бъчварова (1969), особено ако имаме предвид по-скоро екранизацията на Г. Дюлгеров (1981). Но високият образец са Захариевите „Записки“, които, от своя страна – именно в жанрово-романов смисъл – израстват от трикстерския модел на „Житие и страдание грешнаго Софрония“ (началото на XIX в.). – И тук, към същия трикстерски субстрат, налице при Софроний и Захарий, ни връща вторият модел, който скрито лежи в структурата на „Възвишение“ – „хоризонталният“, пикаресковият: „срещите по пътя“, скитанията и приключенията, често комически, на един низов герой (Гичо), посредством които, в хода на които, моделът постепенно се сдобива с вътрешен обем, постига триизмерност и в крайна сметка без да губи хоризонталната си проекция, се възправя във вертикал, между органичния хумус на дълбоко-природното народно битие/съзнание и авторефлексивното модерно съзнание/битие в Историята.

Посоката между двата полюса на този вертикален модел, разгръщан от романо-вия сюжет, е отдолу нагоре; тя е символично закодирана в наслова на творбата. Но тя е огледално обратима, в спокойната, комплементарна равновесност на модела, който и с

<sup>13</sup> „Джобна енциклопедия на мистериите“ (2004), „Захвърлен в природата“ (2008).

<sup>14</sup> „Възвишение“ (2011), „Чамкория“ (2017).

<sup>15</sup> Вж. Гърдев 2017.

двата си полюса съставлява цялостния колективно-национален „български“ битиен „свят“ – Историята и Епохата в тяхната сферична, завършена всеобхватност.

Но този вертикален модел е възпроизведен на по-ниски равнища и в по-приглушен вид в сдвоените образи на Гичо и Асенчо – двойка, която, така да се каже, преобразува модела в ширина и в един мета-, собствено жанров план, демонстрирайки собствена жанрова памет на романа, извън скритите quasi-романови акумулации в родната традиция, изтъкнати по-горе. Посочената рецензия на Борислав Гърдев забелязва мимоходом, че двойката Гичо–Асенчо е едноредова с двойката д-р Монардес и Гимараеш да Силва от предишния роман на Русков – „Захвърлен в природата“. „Захвърлен в природата“, както знаем, е с испански сюжет, действието му се развива в ранноренесансова Испания, а двойката д-р Монардес – Гимараеш да Силва е „ярко и атрактивно съответствие на Дон Кихот и Санчо Панса“ (Б. Гърдев); самият Сервантес, както и фигури като Лопе де Вега и Бен Джонсън, пряко присъстват в сюжета.

Тоест карнавалният субстрат в „най-българския“ роман на М. Русков „Възвишение“ се акумулира по два пътя, в два паралелни аспекта, които обаче интерферират, задавайки един холограмен, хоризонтално-вертикален обем, трудно забележим на повърхността, който обладава основни характеристики на Карнавала. Единия от тях можем да определим като *органичен*, имайки предвид, че той се отнася към българската История и национално-колективното битие в нея, а в собствено литературен (по-точно *крипто-романов*) план се явява наследник на една развойна линия, която очертахме така: „Литургия за Илинден“ („Мера според мера“) – „Записки по българските въстания“ – „Житие и страдание грешнаго Софрония“. Другия път/модус в романа „Възвишение“ можем да определим като „културен“, доколкото той, по-надълбоко скрит от първия, активира жанровата памет на романа в един универсален план; и по-точно – на романа-*romanse* като противоположен на романа-novel в еволюцията на жанра; връщане към предмодерните форми на жанра, към забравеното наследство на Сервантес, ако използвам тази метафора на М. Кундера.

## ЛИТЕРАТУРА

- Антов 1994: *Антов, Пл.* Бай Ганьо пътува към Европа – Век 21, № 19, 17.V– 24.V., с. 10 (Antov 1994: *Antov, P.* Bay Ganyo patuva kam Evropa – Vek 21, № 19, 17-24.05., p. 10).
- Антов 2021: *Антов, Пл.* „До Чикаго и назад“ отвъд пътеписа. Към генеалогията на Бай Ганьо. София: Books4all. ISBN 9786197535037 (Antov 2021: *Antov, P.* MDo Chikago i nazad“ otvad patepisa. Kam genealogiyata na Bay Ganyu. Sofia: Books4all. ISBN 9786197535037).
- Вико 2010: *Вико, Дж.* Новата наука. София: Панорама + Плюс (Viko 2010: *Viko, Dzh.* Novata nauka. Sofia: Panorama + Plus).
- Георгиев 1992: *Георгиев, Н.* Цитиращият човек в художествената литература. София: УИ „Св. Климент Охридски“, Съюз на филолозите българисти (Georgiev 1992: *Georgiev, N.* Tsitirashkiyat chovek v hudozhestvenata literatura. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, Sayuz na filolozite balgaristi).
- Гуревич 1972: *Гуревич, А. Я.* Категории средневековой культуры. Москва: Искусство (Gurevich 1972: *Gurevich, A. Ya.* Kategorii srednevekovoy kultury. Moskva: Iskusstvo).
- Гърдев 2017: *Гърдев, Б.* Роден талант – Е-сп. LiterNet, 14.10.2017, № 10 (215): <https://litenet.bg/publish4/bgyrdev/kritika/milen-ruskov.htm> (Gardev 2017: *Gardev,*

- V. Roden talant – LiterNet, 14.10.2017, № 10 (215): <https://litenet.bg/publish4/bgyrdev/kritika/milen-ruskov.htm>).
- Йорданов 2012: *Йорданов, Ал.* Самотен и достоен. Проф. д-р Константин Гълъбов – живот, творчество, идеи. [Б. м.]: Век 21 - прес. ISBN 9789549028287 (Yordanov 2012: *Yordanov, A.* Samoten i dostoen: Prof. d-r Konstantin Galabov – zhivot, tvorchestvo, idei. [B. m.]: Vek 21 - pres. ISBN 9789549028287).
- Леви-Строс [б. г.]: *Леви-Строс, Кл.* Структура на мита. [Б. м.]: София – С. А. (Levi-Stros [b. g.]: *Levi-Stros, K.* Struktura na mita. [B. m.]: Sofia – S. A.).
- Макинтайър 1999: *Макинтайър, Ал.* След добродетелта. София: Критика и Хуманизъм (Makintayar 1999: *Makintyar, A.* Sled dobrodetelta. Sofia: Kritika i humanizam).
- Мифы 1 1987: Мифы народов мира. Т. 1. Москва: Советская энциклопедия (Mify 1 1987: *Mify narodov mira.* T. 1. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya).
- Фрейденберг 2001: *Фрейденберг, О.* Поетика на сюжета и жанра. София: ИК „Христо Ботев“ (Freydenberg 2001: *Freydenberg, O.* Poetika na syuzheta i zhanra. Sofia: IK “Hristo Botev“).
- Фройд 1990: *Фройд, З.* Въведение в психоанализата. София: Наука и изкуство (Froyd 1990: *Froyd, Z.* Vavedenie v psihoanalizata. Sofia: Nauka i izkustvo).
- Шкловский 1990: *Шкловский, В.* Гамбургский счет. Статьи–воспоминания–эссе (1914–1933). Москва: Советский писатель (Shklovskiy 1990: *Shklovskiy, V.* Gamburgskiy schet. Stat'i – vospominaniya – esse (1914–1933). Moskva: Sovetskiy pisatel').