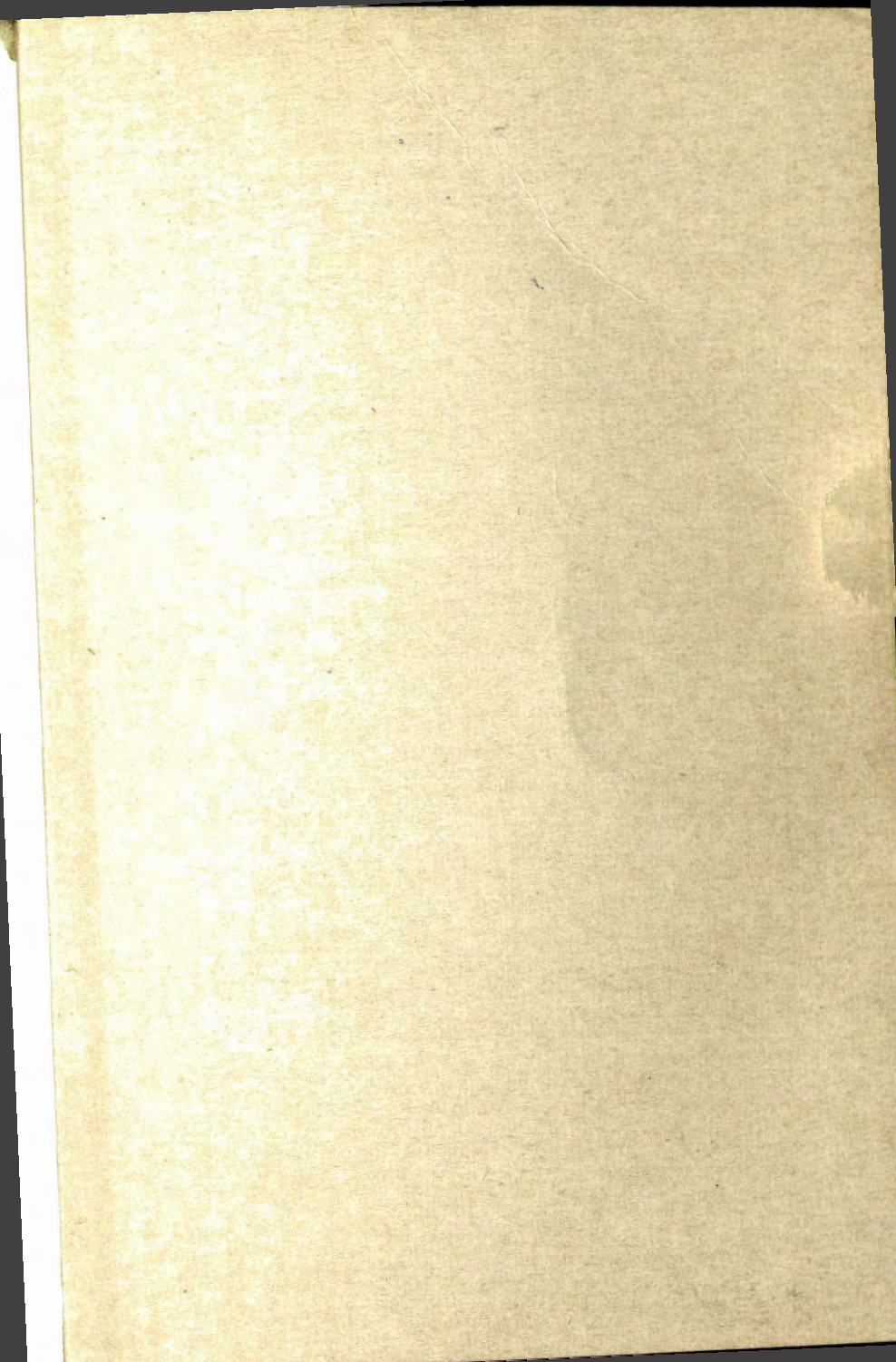


АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ ВЕЧНИЯТ СЪВРЕМЕННИК

III 35016
✓

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИ





45220

ЧИТАЛНЯ

III 35016

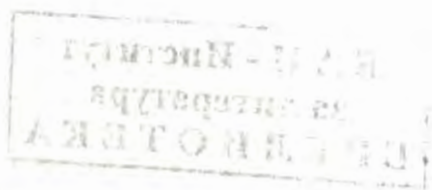
Институт за литература
Българска академия на науките

АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ
ВЕЧНИЯТ СЪВРЕМЕННИК

**БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА**



Изданието е спечелило конкурс
на Национален център за книгата
към Министерство на културата, София



ЧИТАЛНЯ

Институт за литература
Българска академия на науките

АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ ВЕЧНИЯТ СЪВРЕМЕННИК

*Доклади и съобщения от юбилейната
научна конференция
по случай 140 години от рождението
на Алеко Константинов
юни 2003 г.*

СОФИЯ, 2006

Ч А Ц

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

86.7-3(092)(063)+
2: 886.7 Константинов, А. (063)

859495

© Институт за литература, БАН, 2006

Редакционна колегия

Румен Шивачев (съставител)

Н. с. д-р Пламен Антоф

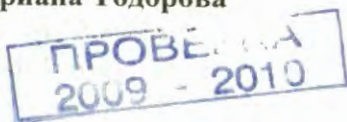
Ст. н. с. д-р Катя Бъклова

Издателство **Карина - Мариана Тодорова**

Тел. (++ 359 02) 9299299

e-mail: karinam@dir.bg

www.karinam.com



ISBN - 10: 994-315-035-4

ISBN - 13: 978-954-315-035-9

Пл 3516

Учб. № 41451

На първата корица: Алеко Константинов.

На задната корица : Из личния архив, снимка „Вратцата”,
направена собственоръчно от Алеко Константинов, публикувана
за пръв път в юбилейния сборник „Алеко Константинов”, ДФ
БАЛКАН ПРЕС, 1997.





Гравюра от Г. Клод



[Faint, illegible text at the bottom of the page, possibly bleed-through from the reverse side.]

АЛЕКО В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА И В ДУХОВНИЯ НИ ЖИВОТ

Когато през април 1894 г. 31-годишният Алеко Константинов започва да печата в авторитетното сп. "Мисъл" своите очерци за Бай Ганьо, писани без претенции за "художественост" и пресъздаващи разкази на приятели от бохемската компания "Весела България", той едва ли е подозирал, че е дал живот на най-популярния, най-жизнения герой в българската литература, а и в българското културно пространство изобщо. Герой, който твърде скоро напуска страниците на списанието и на излязлата през следващата година книга и поема свой независим път през времето, като се превръща в мярка спрямо културното, нравственото и етнопсихологическото самосъзнание на българина. Герой, чието име става парола в и извън пределите на България.

Когато малко по-преди – през 1893 г. – подтикнат от свои приятели, които му намерили "слабото място" ("погъделичкаха ме", изповядва самоиронично Алеко), все така скромно и без претенции за литературност той се решава да напише "една книжка" с "леки, хвъркати бележки" за пътуването си до Чикагското световно изложение, пак не е подозирал значимостта на стореното – че полага основите на пътеписа като художествен жанр в българската литература. Още по-малко е могъл да предвиди колко актуално ще звучат наблюденията му за "Новия свят" и за неговите стари пороци 110 години по-късно, когато проблемите за Другия, различния, разбирането на другостта и запазването на идентичността придо-

биват първостепенна важност в света на постмодерната глобализация.

И когато на 26 септември 1894 г. в подлистник на в. "Знаме" се появява "един обикновен и непретенциозен – по думите на д-р Кръстев – разказ" за подготовката и провеждането на изборите за VIII обикновено народно събрание в родния му Свищов, където "за щастие" (както отбелязва Кръстев) Алековата кандидатура отпада, Щастливецът отново не е имал самочувствието на наследник на Ботев и Каравелов и не е лелеял самосъзнанието, че това е рождената му дата като един от най-значимите фейлетонисти на България. Фейлетонист, който с ярките си гротескни образи от "Разни хора, разни идеали", изваяни с гоголевски замах, с блестящата си самоирония от "Страст" и "Честита Нова година!", със зловещата истина за българските политически нрави, изречена в "Освидетелствуване зъбите на посещающите Черната джамия" и "Смирно! Рота-а п'ли!", ще остане завинаги в българското съзнание. Алеко остава. Не само като писател, като художник, за което той никога не е претендирал, но най-вече като изключителна личност – като общественик и Гражданин, като Съвест на нацията.

Бай Ганьо и байганьовщината, които Алеко осмя с пълно гърло, убиха човека, но възвисиха писателя и общественика. Трагичният и срамен за нацията ни факт вписа името на Алеко в мартиролога на светлите и свети българи. Прибави към прижизнения му чар допълнителен ореол. Тази необичайна и зловеща със своите значения смърт, която сякаш повтори бароковия мотив за гибелта на Твореца от неговото Творение, която възкреси чудовището Франкенщайн, за да ни напомни за чудовището, дремещо у всекиго от нас, е тема за друг жанр.

Ала и без ореола на трагичната си смърт Алеко е голям. И всеки, който прочете или препрочете творчеството му, ще се убеди в това. В творчеството си Алеко се оглежда цял-целеничък, "без маска и грим". Вземете фейлетоните му, включително от втората част на книгата "Бай Ганьо", в които се саморазголват подлещи, безскрупулни карьеристи, търгаши със светлите възжеления на изстрадалото отечество, политически шайкаджии и мракобесници, скудоумни парвенюта като Ганьо Балкански, Гочоолу и Дочоолу, прочетете Алековата "економическа студия" "Миш-маш" и не може да не се възхитите на изключителната смелост, безкомпромисност и духовна свобода на този истински Рицар на правдата и на свободното слово. И то в едно тъмно време, когато духовете на злото са изпуснати от бутилката и когато престъпниците (уви! – както и днес) се вихрят необезпокоявани и се гаврят с "честния труженик", с "ветрогонците", с борците за "свобода и правда".

И какво, че Алеко нямал творческо самосъзнание, че пишел "по случайни външни побуждения", "без никакви по-широки замисли и претенции" (както твърди д-р Кръстев), след като само след четиригодишна творческа дейност (по признанието на същия критик) Алеко съумява да овладее сърцата на българите, при това без намесата на критиката, "нито пък на вестникарските реклами". Единствено с "непреодолимата сила на своята душа и на своите творения". "Нито един български писател преди него, нито един от неговите съвременници не е имал тая власт над сърцата и душите и не ги е вълнувал със своята реч така, както Алеко Константинов" – пише един от най-строгите му естетически съдници и същевременно най-верен духовен събрат Кръстьо Кръстев. "Това, което той пишеше, не беше литература, не бяха оглаждани,

окичвани салонно писателски рожби...” – продължава редакторът на “Мисъл”, за да стигне до разковничето за невероятното обаяние на Алековото слово: “враг на парадните слова и безпорочните фрази, толкова скъпи на всички занаятчийи на перото, той беше мощен, беше все-силен с онова, което таеше между редовете, което изви-раше из неговото сърце и проникваше в самото сърце на читателя – ту като топла живителна струя, ту като остър нож”.

Ала Щастливеца е впечатлявал и пленявал духовните си спътници – Пенчо Славейков и Кръстьо Кръстев – най-вече с оная “свобода и царственост на духа”, с оная “абсолютна независимост”, която беше тяхно общо кредо. Животът му, творчеството му, поведението му на гражданин, общественик и писател осъществи наяве общия блян на тримата – “живот за нравствен идеал”.

На този български Одисей, на този български Икар му беше тясно и душно сред българската “гнусотийка”, в обществото на търговеца на гюлово масло Ганьо Сомов и на прокурора-стамболовист Ганьо Чолаков. Презрял “доволството и богатството”, които според него са “заклеймени ако не с позор, то поне с малко подлост”, омерзен от житейската кал, изпълнен с копнеж по висина и простор, Алеко подири други светове и ги откри във вечното девство и величие на Природата. Изправен пред Ниагара или високо на Черни връх, той преоткри Детето в себе си, успя, макар за кратко, да се отскубне от властта на времето, на битието тук и сега и да се докосне до божественото.

Алеко ни завеща висока нравствена мяра. Завеща ни и творчество, което тепърва ще препрочитаме и преоткриваме.

Ст.н.с. д-р Цветанка Атанасова

ДОН КИХОТ И БАЙ ГАНЬО*

Едвин Сугарев

Същностните литературни жестове са тези, в които времето ни застава да се вглеждаме отново и отново, достигайки всеки път до нови, неподозирани преди смислови хоризонти. Пре-прочитът невинаги идва по наша воля – най-често той е следствие от културно-исторически и социално-политически контексти, които просто изпречват текста пред очите ни. Най-драстичният, а и най-трагичният пример в това отношение е “Бай Ганьо” на Щастливеца. При него десетилетия наред литературата се опитваше да избяга от самата себе си, да подменя естетическите критерии с етически и политически, да го помирява със и подрежда във историята. Чет нямаат комичните напъни да бъде изкаран “класов” тип, да бъде пригвозден към едно отминало време или прикотвен във ветровитото, но все пак ограничаващо пристанище на сатирата. Нещо повече – една не малка част от псевдо-креативните усилия на критиката и на художествената литература е продиктувана от желанието някак си да се избяга от Бай Ганьо, да се заобиколи и изличи този натрапващ се образ, да се оцени нещо алтернативно в недрата на българското, той да бъде деградиран до случайна вкаменелост в добродетелния хумус на традицията, омаловажен покрай внушаващите респект дълбоки корени на националната ни идентичност.

Говоря за “псевдо”, не защото съм разколебан в добронамереността на тези усилия, а защото Бай Ганьовското прозира и оцелява, въпреки тях. Бай Ганьо не може да бъде изличен, забравен и омаловажен поради

една много просто причина: че изобщо не е литературен герой. Той е бил, е и ще остане нещо повече – матрица на балканщината, сърцевина на балканската народопсихология, движеща сила на балканската история – и поради това, проекциите му са неограничени както в миналото, така и в бъдещето. Доказателствата са около нас. И са дотолкова явни и натрапчиви, че просто няма нужда самото доказване да се разнищава и аргументира.

Нещо повече: самото десетилетие спокойно може да бъде наречено пришествие на Бай Ганьо. Пришествие в живота, не само и не толкова в литературата. И тук е разликата: литературните герои се помнят, те не пришестват. Не ходят по улицата, не управляват държави, не търпят развитие. Бай Ганьо претърпя. Негативно, разбира се. България с Алековски размах и талант дописа и първата, и втората част от “невероятни разкази за един съвременен българин”. Как да не познаем родния шайкаджия в един български вицепремиер, който пак край тихата бяла Дунава твърдеше, че избори се печелят с пари и с бой? Или в един гущерово облечен депутат, дето присядаше на шведски маси и хващаше ангина, щото не знаел как се спира климатикът? Или в друг един негов чукоподобен събрат, преоткрил новото старо верую, че при първоначалното натрупване на капитала неговият произход е винаги тъмен, възползвал се с пълна мяра от тази тъмнота? Или в друг един министър, дето председателствайки асамблеята на ООН, сричаше от листчета написани с български букви английски словеса? Или в цялата плеяда български политически гении, дето едно обещаваха, друго правеха, за трето гласуваха и си обръщаха не само думите, ами и душиците като фурнаджийски лопати, дето не само на маймуни се обръщаха, ами не се свениях и от червените си дирници? Или в думите на гнусния до повръщане наследник на партията,

виновна за половинвековното затриване на България, дето щял да поеме вината на откърмилата и него кърмилница за байганьовци, само че само с мезета? Или как да не доловим стила и манталитета на бай ти Ганя, Гочоолу и Дочоолу, четейки цял куп съвременни ежедневници, които буквално пред очите ни убиват и журналистиката, и българския език, и ни натрапват някакви безсрамни и смрадливи словеса, избълвани сякаш от някоя дебеловрата мутра? Или как да не си спомним за любовта на бай Ганя към кафанските песни от рода на "Зелен листец", без да признаем, че неговите чада са отишли далеч по-напред с "Радка-пиратка".

Това второ пришествие още не беше започнало и Бай Ганьо още носеше ръкавели и ходеше по партийни събрания, когато Тончо Жечев написа втората си еретична книга – "Одисей или митът за вечното завръщане". Този спираловиден епос, в който сама по себе си спиралата е централизираща метафора, започва своя глобален кръг с Одисей и продължава с други, не тъй ненакърними при своето възвръщане, пътешествия: Дон Кихот, Фауст и родният ни Бай Ганьо. Не е трудно да забележим, че спиралата е **низходяща**, че в своето слизване от миналото към съвременността и от мита към литературата ценностите стават все по-неустойчиви, целите на пътешествията – все по-парадоксални, а извлеченото от тях осмисляне все по-съмнително, все по-малко универсално, все по-опорочено от алчност и егоизъм.

Една от възможните интерпретации на този подход е, че за Тончо Жечев **самото развитие на цивилизацията** върви от цялостност към фрагментарност, от единство към все по-голямо разделение и самота, от съвършенството на окръглеността към несъвършенството на раздробеното, разпокъсано съществуване, към неговата все по-ужасяваща недостатъчност. Одисей е цялостен,

в него земното и духовното са уравновесени, трезвостта и практицизмът съжителстват с духовната извисеност – те не си пречат, а се допълват взаимно. Това единство вече липсва при Дон Кихот, духовното и земното вече се носят от различни герои – и все пак преливането между тях и способността на Санчо да се извиси до своя рицар все още съществуват. При Фауст духовното е вече накърнено, самата цел е изгубила моралните си опори, той е скитник без място за завръщане. В дъното е, разбира се, Бай Ганьо, дотолкова преобърнат и снизен, че самата възможност за сравнение с реалния мит за Одисей е сериозно накърнена и поради крайната несъвместимост – градяща само парадокси и нонсенси.

Сравнението впрочем е сюрреалистично и защото при Бай Ганьо **изобщо няма пътешествие** – той просто не отива никъде, дори пътувайки, си стои сред родната балканска простотия, не научава нищо, не преодолява нищо (освен някой и друг “конфуз”, което при него е само добър повод за блещене и попържни), не преживява душевни терзания и сблъсъци (за това му липсват и сетива, и духовни категории). Движи се само неговото тяло, суче мустаци, продава мускали и мурафети, трупамочувствие за едно мнимо завръщане, в което ще лъсне истински и ще се прояви истинският Бай Ганьо, но не защото се е завърнал богат от пътешествието в бедната си Итака, а просто защото му е дошъл моментът да покаже на света кой е той и въобще кой кой е.

Но ако Одисей и Бай Ганьо нямат не само общ език, но и каквито и да било допирни точки, то Бай Ганьо и Дон Кихот си кореспондират повече от оживено. Наистина, те не могат да си говорят пряко, но единият говори за другия, защото е негативно копие от един позитив в дълбините на историята, в предишния кръг на вечното завръщане – по същия начин, по който Алеко е позитив

на Бай Ганьо в съвременността; пак по същата логика Дон Кихот, от своя страна, се превръща и в съизмерима фигура, и в основна метафора на Щастливеца. Особено важни за Тончо Жечев тук са паралелите между Бай Ганьо и Санчо – трагичната липса на каквато и да е възможност за контакт между Бай Ганьо и Алеко за разлика от духовното преливане от сърце в сърце между Дон Кихот и неговия оръженосец, чиито позиции са тези на Учителя и Ученика.

Тук, в тази трагична несъвместимост, но и в символната сводимост между автор и герой, е същинският Тончо Жечев. Тук най-ясно личи и неговата гледна точка, позицията му на човек, който няма интерес към литературата сама по себе си, който съсредоточава цялото си внимание върху нейните нравствени послания и я товари с извънлитературната функция да бъде нещо като Пития при гадаенето над националната ни съдба. Тук няма да открием и дума за езика, жанра, сарказма, вътрешната диалогичност и прочее технически особености. За сметка на това с пълен глас е изказан повече от основателния, но страхливо премълчаван преди това извод: ако написаното от Алеко се отнася не до някакъв си протоджамбазин, а до **българина като такъв**, то тогава ние сме чада на една калпава държава и един калпав народ.

Този извод би прозвучал наистина убийствено в една колективно патриотарска среда и произтичащото от нея мислене, изпълваща Алековото време. Но в същото време той би бил не в по-малка степен убийствен и във времената преди Алеко да е написал и ред – само дето Бай Ганьо тогава се е казвал другояче или по-точно е носел различни имена. Същият той е причинил върховни страдания на героите от Възраждането, тъй като и за тях, както за Тончо Жечев, българското е било върховната

мяра в духовните им одисеи, докато българското като житейска непосредственост е скверняло тъкмо тази мяра. За да се убеди човек в последното, не е нужно да прави експедиции в литературните предградия; достатъчно е да се прочетат Левски, Ботев и Захари Стоянов. Там прото-Бай Ганьовци има достатъчно и духовни терзания поради тях – също; та дори и нещо повече – нерядко байганьовското сполучва да надникне и иззад гърба на самия списовател.

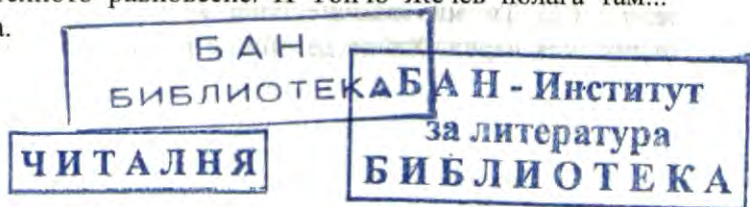
Прочитът на “Одисеята на Щастливеца и Бай Ганьо” започва с признанието на един грях: “Лошо, лошо сме чели и четем ние, читатели и критици Алеко Константинова – невнимателно, повърхностно, отгоре-отгоре, по байганьовски”. Разкажанието визира трагичната несъизмеримост между автор и герой в литературната и читателската памет, чезненето на Алеко в тъмната сянка на Бай Ганьо, отглъхването и на двамата във времето. Тончо Жечев не само оценностява написаното от Щастливеца, сочейки ни неговата свръхтекстова потенция (“заплетен трагикомичен възел между автор и герой, герой и читатели, интерпретатори и автор, автор и читатели”). На втори план той всъщност противопоставя историческия прочит на “Бай Ганьо” на своя собствен такъв – а това е **прочитът на ужаса**, на съпреживяването на свързаната с Бай Ганьо дилема като **съдбовна** в личен и свръхличностен план литература в такава степен:

“Ако призная Бай ти Ганя поради всепобедното му шествие като общонационален тип, без да виждам спасение или утешение от заплашителната му сянка, това означава да призная, че сме пропаднали, провалили сме се като народ, че за нас няма изход. Диалектиката тук не спасява, тя може да успокоява П. Д. или Д. П., но моята душа, душата на моя народ тя няма да успокои. Въпросът

е прост като молитва и иска прост отговор. Или Бай Ганьо е общонационалният ни тип и ние сме пропаднали. Или този народ е родил същевременно и неговото противоядие, противоотрова и ние сме спасени.”

Тончо Жечев се заема тъкмо със спасението и го прави точно в стил Дон Кихот сред ветровитото тогава литературно поле. Не само поради литературната конюнктура, но и поради факта, че се заема с една неизпълнима задача – да раздели изконно българското от байганьовското, да ги посочи като несъвместими. Задавайки си горечитирания въпрос, той всъщност пита нещо от рода на: как ще живеем с този камък на шията – и го пита най-директно и в най-буквалния смисъл. Разбира се, сърце не му дава да направи най-лесното, сиреч да обяви Алеко за погрешен или пък само за частно и частично прав. Тъй като Алековата честност е подобна на собствената му, за него това е невъзможен изход.

Но Бай Ганьо тежи и повлича надолу везната, на която бейски се е разположил, понася България – или поточно високата духовна представа за родината като свръх-оценностена свидност – а заедно с това пропада и самото самосъзнание на Тончо Жечев с всичките му етични йерархии, крепящи се на национално осъзнатото чувство за нравствена мяра. Затова и проблемът, който **трябва** да бъде разрешен в страстно наченатата дискусия, не е литературен, а в пълна мяра екзистенциален – нещо повече, той е въпрос на живот и смърт за многострадалния български интелектуалец. Тъй като **другата** взна на нравствената кобилица тъмнее застрашително празна, трябва нещо да бъде положено в нея, за да се постигне спасителното равновесие. И Тончо Жечев полага там... автора.



Само че Бай Ганьо тежи със страшна сила. Със сила, на която никой Щастливец не може да противостои. Самият Алеко го е знаел и това личи не само в автобиографичния подтекст на "Бай Ганьо прави избори", не само от херувимно-донкикоховотския и всъщност автоироничен образ на Иваница Граматиков – зрящ за идеала, но спящ за реалността – образ, който според Тончо Жечев се явява нещо като литературен протагонист на "противоядието", но и от особената горчивина във финала на този очерк, в саркастичното и автоиронично писмо от приятеля на Иваница, чиито редове са сред малкото, призвани да изразят **пряко** Алековото верую. Това са думи, които не само че не пасват на Иваница Граматиков, не само че водят ожесточен диалог с него, но и разсичат като с меч самия Алеков образ – такъв, какъвто можем да го доловим чрез неговите текстове. Чрез тях, като че самият Алеко спори с нявгашното си оптимистично верую, с невинната си наивност на човек, вярващ във възможностите си да повлияе на околния балкански свят и да го промени за добро, непознал още мощта и вездесъщието на Бай Ганьовците – и това са думи, които винаги трябва да се имат предвид, когато става дума за Щастливца:

"... И тази сган, тази утайка от тинята на един див, бестиален, лишен от всякакво образование и отхрана граждански слой, готова за всяка бруталност, за която аз не можех даже да помисля, че съществува в самодоволния от своята "цивилизованост" и "европейщина" наш град, тази безпринципна тълпа, водима от разнородни ней игноранти и безхарактерности, които нито начала имат, нито могат да имат; и тази сган, казвам, има своите представители в Народното събрание, а хилядите избиратели... (...) Ти ми казваше едно време, че вярваш в българския народ. Хайде де! Не се подигравай! В кого

вярваш ти? В това ли рабско племе, което търпи всичко това? Виж го изобразен в представителите му! Народа, в когото ти вярваш, е роб, казвам ти, роб; робуването за него е блаженство, тиранията благодеяние, раболепието геройство, презрителното хърдание отгоре – музика! И пак този народ е клет и нещастен, трижди нещастен! Бит от съдбата, осъден да страда и да тегли от други, мъчен от неприятели, а още повече от приятели и спасители, той няма една твърда точка, на която да спре погледа си, една дръжка, на която да се ослони, той е изгубил вярата в себе си и в съдбата си и е станал тъй “практичен” и трезвен, трезвен до безчувственост. Без помощ, без съвет, съкрушен и разкъсан външно и вътрешно, ето го нà, една печална, от бури разсипана останка от стари времена...”

Позволих си този твърде дълъг цитат, защото едва ли в цялата българска литература има по-актуална и по-горчива формулировка на собствената ни национална съдба от съдържащата се в него. Между наивната и тотално непасваща на хайкаджийската балканщина представа за реките от мед и масло, дето ще потекат в България при лелеяната политическа победа, и тези горчиви думи, в които идеалите са вятър, а народа – роб, лежи огромна пропаст: самият Алеко присъства в този очерк чрез **две различни идентичности**. Тончо Жечев ясно съзнава това и се опитва да хвърли мост над тази пропаст чрез думите: “Отворената за хула уста застива, почти готова да произнесе благослов, както смешната история на Бай Ганьо води до безутешен плач, до горко ридание.”

Само че този мост е твърде крехък. По него може да мине едно осъзнато от малцина чувство за морално превъзходство, но не и реален реванш в битката между Алеко и Бай Ганьо. Това са го знаели всички, които не са допуснали в своите глави патриотарските мелници и

кречетала тип “висока мисия”. Знаел го е, например, Бешков, чиято карикатура “Бай Ганьо убива своя автор” дава най-високия възможен интерпретационен ключ, съвместяващ проявлението Бай Ганьово и злощастния му списовател. Знаел го е и самият Тончо Жечев – **въпреки нежеланието си да го признае**. И преди това, и оттогава насетне Бай Ганьо винаги е убивал своите автори – ако не физически, то поне вербално и психологически. Нещо повече, той е убивал и тези, които са сочели прежните жертви за пример. Които не са се примирявали да тропкат в ритъма на вандалското балканско хорце. Които са опонирали на старите балкански навици духовните проблеми да бъдат решавани с калъчка, като израстналите с една глава биват съкращавани със същата.

Такива впрочем имаше – и ако нещо таи противоядието, то е именно в тях. Чадата Алекови, макар и обречени, са неизтребими докрай – поне тук, на Балканите, където цялата история се разгръща като обречена битка между вечно овластяваната простащина и вечно оспорващите властта ѝ луди глави. Сам Тончо Жечев беше един от последните. Той не беше съгласен с нещо повече от сакрално – в йерархията на молитвата, мотиката и Караджата той избра молитвата. Никога не му го простиха.

Прав ли е бил той в дълбоко развъълнуваното си търсене на Анти-Бай-Ганьо-то? Наистина ли Алеко е живата, действена алтернатива на тъмната балканщина? От една страна, да – няма как да бъдат отречени цитираните и от Тончо Жечев думи на Пенчо Славейков: “В живота Алеко излезе убит, в духа и нравствено – изцяло победител”. И тъй е завинаги – Алеко е рицар, той е позитив от негатива на своя герой, само че у нас няма място за рицари. Ако се изкушим да провидим “алеков тип българин” в противовес на оня с мускалите и нашарените

от чорапите крачища, ще видим, че последният почти неизменно търпи поражение – поне от натирването на Волон от Оборище насам. Другото, което няма как да не забележим е, че всички тези обречени рицари **говорят на два езика**, като високия полет на духа обхваща само единият от тях. Другият е наситен от горчивина и сарказъм, с чувство за безизходица и обреченост, с болка и себеирония, способен да прости, но и безпощадно да низвергне околните. Това е езикът на Ботев от “В механата”, езикът на Алеко от последните редове на “Бай Ганьо прави избори” и много от фейлетоните му, езикът на Славейков и Гео Милев от тяхната критика, езикът на целия Коста Павлов и на още мнозина други. И още нещо – реалните рицари по тези места са лишени от онази цялостност и автентичност, която е присъща на уж безумния Дон Кихот. Те са **вътрешно разделени** не само от вярата и неверието в победата на духовното, не, има нещо по-страшно – границата между Бай Ганьо и Дон Кихот или респективно между Бай Ганьо и неговия автор, минава и през самите тях, те живеят в борба с оцелелите кътчета на байганьовското у самите себе си. Дори при Алеко словата на героя намират мънички процепчета и се промъкват в думите на автора – на не едно място в политическите му фейлетони например. Изразените чрез тях политически позиции на автора не могат да не породят следния въпрос: а към кой от двата типа да причислим Стамболов, който впрочем е политическият противник на Иваница Граматиков и би трябвало да бъде ни повече, ни по-малко основният закрилник на Бай Ганьовците и техните изборджийски шайки? И не беше ли тъкмо Радославов – лидерът на партията, на която е привърженик Алеко – изобретател на рафинираната пост-Бай Ганьовска формула за управление “Со кротце, со благо и со малко кютек”?

Очевидно черно-белият подход не върши работа. И Алеко, и малцината други Дон Кихоти са разпнати между вяра и неверие, надежда и обреченост, молитва и саркастично обругаване на настоящето, при това с повече очевидни основания. До какви трагични измерения може да достигне това раздвоение говори един жесток литературен казус, съзнателно избягван при подобни дискусии – поемата “Двойник” на Разцветников. Ако се позовавам на нея, това е не на последно място и защото двойникът е точно Дон Кихот. Един Дон Кихот, който се възвръща в осакатената душа на своя автор – но вече като **проклятие**. Разцветников се прекланя пред неговата жертва, пред неговия порив в името на хората – и същевременно съзнанието за обреченост и обсаденост, самотата на човека, когото светът дебне като “засада”, го заставят да убие Дон Кихот и донкихотското в себе си – за да се впише сред байганьовското битие като “умен и много почитан”; едно престъпление, чиято територия е самото съзнание на поета. Дон Кихот възкръсва, а чрез него възкръсва и вярата в доброто, саможертвата в името на другите, отказът от циничното верую, че нищо не може да се направи – но само за да бъде двойно понамразен. За Разцветников той вече не е убежище и спасение, възвръщането съдържа перспективата да бъде убиван отново и отново, докато нравствената неприемливост се превърне в нещо като камъка на Сизиф – митът, в полемика с чиято интерпретация на Камю е написана самата книга на Тончо Жечев.

Накрая бих искал на свой ред да кажа: лошо, лошо сме чели всички ние Тончо Жечев. Набързо го натикахме сред коренотърсачите, положихме го на една лавица с някаква си импресионистична критика и прочее вехтории. Друго е искал да ни каже той – нещо, пред което думите са слаби, интелектуалните конструкции грохват, а

привичните мерки, с които мерим съдбата си, до една се оказват нефелни. Искал е да ни посочи Алеко не като нещо отминало, а като нещо насъщно. Искал е да ни даде неговия кураж, за да се смеем, когато костите ни леденеят от ужас, и да прощаваме, когато животът ни сблъска с непростимото. Искал е да ни подготви за времето, което предстои – време, в чиято празнота отекуват само Бай Ганьовите чизми. Искал е да ни отвърне от мускалите, да ни спре от търчането подир влака, потеглил към Европата с килимчетата ни, да ни посочи достойнството на литературния рицар, на завинаги самотния и неприютния. Искал е да ни даде пример за интелектуално поведение, тъй насъщно ни днес, когато сме затънали не до колене, а до шия в авгиевите обори на съвременieto. Искал е да отхвърли пластове от премълчаваното през годините – защото тъкмо **премълчаването** беше жестоката съдба на неговото поколение.

Спомням си последния път, когато видях един от най-достойните негови приятели – Кръстю Куюмджиев. Имаше някакво общо събрание на Института за литература и бай Кръстю беше седнал заедно с нас, зайците аспиранти, на последния ред в претърпаната зала. Съвсем наскоро Тончо беше изхвърлен от ръководството на института и сега разни литературни ченгета и партийни ментори говореха от трибуната за своите важни работи. И тогава Кръстю започва да се смее. Без причина, без повод, все по-гръмко и налудничаво. От предните редове започнаха да се обръщат, да шъткат, от трибуната някакви си шефове го запризоваваха да престане, тръгнаха, разбира се, приказки от рода на “пак е пьян”, а той се смееше и смееше, и смееше. Вгледах се в очите му и видях сълзите в тях, видях самотата и отчаянието в този смях, усетих горчивия му вкус, усетих го като отхвърляне, като присъда, като послание към нас, които оста-

ваме след него. Месеци по-късно Кръстю беше мъртъв, но и досега настръхвам, като си спомня този смях – и имам чувството, че **точно така** се е смеел и Алеко.

Тончо Жечев не е съвсем прав, като твърди, че както Бай Ганьо бил Санчо без рицар, тъй и Щастливеца бил Дон Кихот без оръженосец. Не е така – оръженосци имаше, макар и в друго време. Самият Тончо беше в тяхната свита и от време навреме навличаше наследените доспехи поради липса на нови рицари.

** Текстът е публикуван най-напред във: "Вечните страсти български. Почит към Тончо Жечев", С., 2004, с. 201-210.*



Тинка Д. Иванова, майка на писателя





Иваница х. Константинов, баща на писателя



ПЪТУВА ЛИ БАЙ ГАНЬО В ЕВРОПА?

Сава Сивриев

Ако проследим географията на това пътуване, ще видим, че градовете, които Бай Ганьо посещава (а в някои от тях е и дейността му на търговец), са Пеща, Виена, Дрезден, Прага, Женлоз (този град в текста, поместен в сп. "Мисъл" през 1894 г., е във Франция, а в събраните съчинения на Алеко Константинов е в Швейцария) и Петербург. Търговията на Бай Ганьо с розово ("гюлово") масло е във Виена и най-вече в Прага. В Дрезден той е поради неочакваната кончина на сестра си. В Женлоз неговият образ се множи – в българските студенти, прекарващи времето си в кафенето в игра на трефа, trenta una и табла. Те надлъгват и надхитряват сина на земеделеца от Аржентина. Множи се в "тъмните герои" – нихилисти, тайни полицейски агенти, анархисти, "злоупотребители на дружествени пари, библиотеки и други имоти". Но в Женлоз Бай Ганьо е отчаян. Причината за това е трудната търговия с гюлово масло – поради практиката на анадолии, арменци, турци, гърци и пр. люде от „невинния Восток“, които продават на Запада своето терше, т.е., менте на розово масло. Както се знае, обичайната социална етика на Изтока допуска да надлъжеш и надхитриш някого. Макар и продавайки чист гюл, в надлъгването и надхитряването Бай Ганьо е изпреварен от разроилите се в текста негови двойници.

Петербург, макар и една от големите европейски столици – географски, политически и културни – не влиза в българската представа за Европа. Това е Русия. За масовата българска представа Европа е всичко онова, което е зад Калотина. В този Запад могат да бъдат

вписани донякъде също Сърбия и Румъния. Въобще, разграничението **Западна и Средна Европа, Западни Балкани** е представа от последните години. Впрочем, в текста не е показана целта, поради която Бай Ганьо пътува в Петербург – предполагаме, че поради търговски дела, доколкото може да се съди по дисагите, надянати на бастуна му. Разказът обаче в тази част не е за него, а за неговите подобия – г-н Димитров, който, венчан, ще се венчае още веднъж, и г-н Асланов, който наклеветява албанеца Кочо, че е български шпионин, и така взема стипендията му от 3 рубли за своя брат. Роежът на образа на Бай Ганя е още чрез Бодков в Прага. В Петербург Бай Ганьо е нужен, за да може разказващият да обясни позитивистичния си възглед, че Бай Ганьо е такъв, защото е рожба на грубата среда, жертва на груби възпитатели и злото не се таи в него самия, а е във влиянието на околната среда. Деятелността и сюжетите на Бай Ганя са съсредоточени най-вече в Пеща, Виена и Прага. Това са градове в Австрийската империя, която от 1867 г. е Австро-Унгария. Империята е съседна и макар и инославна, е християнска и през Възраждането я наричат “немска земя”. Това, че Бай Ганьо пътува в Европа, е представа, създадена от Алеко Константинов чрез озаглавяването на първата част от книгата – “Бай Ганьо тръгна по Европа” – и чрез рамката на текста. В сп. “Мисъл” от 1894 г. текстът започва така: “Помогнаха на Бай Ганя да смъкне от плещите си агарянското иго, наметна си той една белгийска конституция – и всички рекоха, че той вече е цял европеец”. В края: “Довиждане, бай Ганьо! Обикаляй Европа, разнасяй по всички краища произведението на нашата хубава Розова долина и... моля ти се бе, бай Ганьо, вирай се по-дълбочко в европейския живот, дано му видиш лицето, стига ти се е натрапвало туй пусто опаки!...”. По този начин Алеко преназовава една създала се през Възраждането представа, че Европа е

всичко, което е отвъд своето – европейските дрехи, нрави, политика, култура, за разлика от онова, което е „вътре-своето“. Според текста на Алеко, Европа въобще е място на правилност, цивилизованост, прогрес; място на знание и култура, т.е., на всичко онова, което е част от голямата европейска митология на позитивистичния XIX век и което невинният Восток не е. С други думи, Европа е остров на блажените, свое място, роден кът за автора, въобще, всичко онова, което е утеха за странстващия, намерил каквото е търсил. Между пътуването в идеалното пространство на Европа – такова, каквото то е според представата на автора – и реалното, както се знае, има разлика. Пътуванията на българи към съседната Австрийска империя е особено интензивно през XVIII век. Причината е в това, че през XVIII век Австрийската империя влиза във времето на капитализма, но населението ѝ остава разделено на аристокрация и селяни. Поради това, търговията на австрийския пазар се оказва в ръцете на чужденци – свободни от австрийските социални порядки. Немалка част от тези чужденци са т.нар. „гърци“, т.е., балканци, наричани „гърци“, заради източноправославното им вероизповедание. Мнозина от тези търговци са българи, повечето от Македония, тъй като там е по-развитата част на Османската империя – заради търговския път Солун-Белград-Виена. Търговците пътуват и пренасят стоки от Османската в Австрийската империя – тогава държави с обща граница. След време, когато натрупат богатство, търговците преминават към уседнал живот в градовете на Австрийската империя – най-вече във Виена, Буда и Пеща. Те купуват благороднически титли и големи масиви от земи в южна Унгария, строят свои църкви, спомоществуват издаването на български книги. Така тези търговци внушават на Атанасий Нескович да издаде през 1801 г. в Буда „История славяноболгарского народа“. В австрийския

град Кронщат (Брашов) със спомоществуването на видния търговец Антон Иванов е издаден "Рибния буквар" на П. Берон. Велчо Атанасов (Джамджията) живее и работи като търговец в Австрийската империя осем години. После, върнал се в родния си град Търново, е участник в Заверата от 1835 г., заради което е обесен. Издадените на територията на Австрийската империя български книги са около 800 – от всичко около 2000 издания книжен фонд, според описа на Маньо Стоянов. Другият голям център на българското книгоиздаване през XIX век е столицата на Османската империя – Цариград. В Руската империя издадените български книги са 39. Немското пространство в Европа обхваща земите от Балтийско до Средиземно море – Австрия и германските княжества. В това пространство влизат множество народи, езици, култури, вероизповедания. Славистиката се ражда като наука в Австрийската империя. Пътуването в чужда земя е обичайна практика за българската интелигенция, за преп. Паисий, Неофит Бозвели, Георги С. Раковски, Любен Каравелов. Христо Ботев е имал намерение да учи в Прага. Сръбското влияние се ражда, впрочем, като културно движение сред сърбите в Австрия. Търговецът става престижна личност в обществото, и то още през XVIII век. Така преп. Паисий в Историята си сочи като една от причините за националния срам това, че българите нямат като гърците толкова представителни търговци. В онова време търговецът е приеман за част от елита на обществото. С избирането на Фердинанд за български княз и на Стефан Стамболов за премиер-министър България е приобщена икономически и културно към немското пространство в Европа. Тя става част от този проспериращ и многообразен християнски свят. През 90-те години в Княжеството определено се търси идентичност със Средна Европа, с Хабсбургската империя и Германия и

това личи в демонстрираното градско поведение на новите хора, в ориентацията към културни образци, в икономическия просперитет. От своя страна, това е време на икономически и културен пик на Австрия. Това е времето на Рихард Щраус, Густав Малер, Витгенщайн, Климт, Рилке, Хофманстал, Цвайг, Фройд. Въобще, в края на века културните натрупвания в Империята са впечатляващи и с оглед на тези натрупвания странен изглежда интересът на един от разказвачите към маймунките в зоологическата градина. Бай Ганьо тръгва по пътя на българските търговци – проверен, утъпкан. Път на люде, придобили богатство, тежест в обществото, нова идентичност, която е част от идентичността на многонационалната Хабсбургска империя. Друг е въпросът, че това пътуване и тази търговия на Алековия герой са символични. Бай Ганьо се среща с български търговци във Виена, за чиито срещи авторът изрично указва в книгата си. Вероятно онова, което Бай Ганьо прибира в пришития вътрешен джоб на антерията си, е спечеленото от търговията с розово масло. Ако тези пари са търговския му успех, то той не е впечатляващ. И далеч не може да се мери с успеха на онези български търговци от XVIII век. За подобен успех персонажът явно няма умствени дадености, а и способности, въпреки че искрено иска да забогатее. Идеята за забогатяване всъщност е част от менталността на българското общество. За българите тя става актуална в началото на XIX век, според записването ѝ в "Житието" на Софроний Епископ Врачански, където твърде много се говори за пари и богатство. Целият XIX век е време на забогатяване и просперитет на българите – първо в Османската империя, а после и в българската приобщеност към немския икономически ареал в Европа. Бай Ганьо следва менталните образци на времето си – богатството и успеха в обществото и той ги постига така, както може: извървявайки отново пътя на българ-

ЧИТАЛНЯ

БАН-Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

ските търговци към Хабсбургската империя по начин, възможен нему. Друг един негов книжовен родственик – Чардафон Велики – десет години по-рано извървява пък пътя на българските революционери и също, както и колкото може, става велик. Впрочем, през 80-те години историята се онароднява. В нея могат да влизат и да я правят люде без особени дарби, но затова пък открили способите за идентифициране с високото и престижното, които способи им отварят пътя в обществото. Тръгвайки по пътя на българските търговци и идентифицирайки се с престижната представа за тях, Бай Ганьо постъпва прозорливо. Това създава и необходимостта да бъде допълнен образът, който той ще създаде за себе си – чрез патриотични речи, облекло, песни, които ще пее. Пътуването е неговото учение. Той ще научи толкова, колкото може да научи. И все пак – пътуването не е до Европа, а до съседната Австро-Унгарска империя. Историята на търговците, историята на българската свързаност с немската зона в Средна Европа е само материал, от който Алеко Константинов е направил своята реалистична символика. Тълкуването на тази символика по разни начини е много по-обемно от онова, което той е написал.

НАЗ

АНСТОНАРИО

1911-12-13

1911-12-13

1911-12-13

1911-12-13

МРЕЖАТА ОТ РАМКИ В "БАЙ ГАНЬО"

Ирен Александрова

Известен е образът на счупеното огледало, с който се представя сложната мозаечност и отвореност на книгата "Бай Ганьо. Невероятни разкази за един съвременен българин". Писано е доста върху разграждащите механизми, върху неустойчивия повествователен модел, който "разтваря" текста към възможни продължения, към вторична фолклоризация. По-малко се обръща внимание на обратния и балансиращ процес на обвързвания, без който не може да съществува един значим текст с художествена стойност, или ако се прави, то е отново, за да се покаже, че не е единен, цялостен или функциониращ.

Още Л. Н. Толстой е заявил, че няма нито едно значително художествено постижение в белетристиката на XIX в., което да не е в съпротива спрямо съществуващата жанрова схема. В този смисъл съпротивата на Алеко Константинов срещу жанровата окръгленост е знак за творческо присъствие. Заедно с това конструктивните принципи, които функционират в "Бай Ганьо", създават множество удържащи механизми, в които художествеността разгръща нови творчески възможности. Затова образът на счупеното огледало може да бъде заменен с този на стъклописа, чиято мрежа от множество устойчиви рамки удържа смислите и задава целостта.

Сюжетообразуващият мотив за пътя и движението в първата част е разколебан като линия на процесуалност и хронологична подредба. Срещите с Бай Ганьо са различни по време и място, те са представени като отделни срещи с един пътуващ българин. Именно към това на-

сочват думите на Илчо: “Туй, дето го разказа Цвятко – обади се срамежливият Илчо – то е по-подирня работа, пък аз зная, че бай Ганьо по-рано е дохождал в Прага...”. Следващите два разказа не само “пооправят” хронологията, но и уплътняват присъствието в едно пространство, заплитат възела на една мрежа от присъствия. В тези разкази дискретно се очертават бъдещи връзки – доверчивата изповед пред Иречек за политиката като “алъш-вериш”, споменаването “Търговийка, предприятийца, процеси имам в съдилищата...” и “Келепир има в тия работи” – всичко това отвежда и към една паралелност на време и пространство, включваща българското, което предстои да бъде разказано. Във втория разказ на Илчо срещаме в коментар името на Асланов в съпоставка с Бодков, разказът за Асланов също предстои в “Бай Ганьо в Русия”. А самият коментар отвежда към характера на Бодков, който е огледален на Бай Ганьо; обобщението заплита мрежата от аналогии, които ще вържат персонажите, наречени от повествователя в ая на втората част “твоите братя”.

Втората част на книгата също не задава отчетливо повествователния модел за движението по социалната вертикала, акцентът отново е върху вездесъщото присъствие. Ако се вгледаме по-добре, ще видим не само трите отделни тематични ядра – отпечатък “и на политика, и на партии, и на печат”, за които пише накрая Алеко Константинов, но и това, че има елемент на градиране на мощта в присъствието на Бай Ганьо: все по-силен и преуспяващ е той, но все още на път към властта. Към все по-важни проявления на свободата водят неговите посегателства и когато посяга на истината в словото, вече имаме усещането за абсолютната граница, отвъд която е немислима социална подредба.

Могат да се открият множество удържащи композицията елементи, които имат отношение и към сю-

жетността, към моделите на обобщение на художествения свят и именно тях ще потърсим. Ще се спрем на организацията на първата част и на карнавалното начало като един модел, отвеждащ към жанра на романовото и към по-универсални космозиращи смисли.

Началото на текста условно може да бъде наречено "изпращане" и носи усещане за тласък на случващото се, при това в условностите на наратива, който представя извънречевия субект – случващото като случило се. Спомнянето, разказът също носи защитна епическа дистанция, която представя свят. В тази защитеност "пътуването" на Бай Ганьо има в себе си следите на хаотичност, доколкото хронологията е блокирана като организация – ентропията винаги забавя времето обективно, а в случая разширява художественото време и внушенията. Допълнително усещането за неорганизираност в избора на разказвач и история генерира и силата на свобода.

В края и в началото на тези разкази откриваме онази авторова намеса, която организира повествованието и рамкира историите за пътуванията като свят. Има отделни отпратки в края или в началото на отделните разкази, за да се споят в цялост, която и бездруго е зададена от едно познато присъствие. Намаляващата сюжетност и нашествието на коментари, каквито пряко не са присъщи на повествователя, подготвят за края на пътуването. Обръщението директно към героя в края на тази обособена част се познава, но не се приема обикновено като значима рамка, защото с повече неочакваност и възможности за обобщение е обръщението в края на "Бай Ганьо журналист", в края на втората част на книгата.

Именно затова се поражда интерпретативна несигурност, когато се опитваме да изведем водещите черти на Бай Ганьо в пътуванията му из Европа. Обръщението в края на първата част, освен композиционна рамка, е и код

за осмисляне на случилото се, начин да се оформи привидното разнообразие и е добре да видим как самата книга мисли себе си. Бай Ганьо открива в Европа "туй пусто опаки" и неговото нежелание да узнае нещо ново може да се види и като знак за откриваните непрестанно пред неговия поглед потвърждения за познатата му мрачна, тъмна страна на човека. "Знам ги аз какви са..." (и мъже, и жени) се отнася до един универсален опит, който не бихме искали да е верен; но парите и личният интерес са много по-мощен механизъм, отколкото бихме допуснали.

Американците са склонни да приемат снизходително неприемливото поведение на Бай Ганьо в Дрезден, защото също така социално компетентен български студент обяснява как Бай Ганьо губи в момента много пари, заради нещастieto. Хазайката на Бодков и дъщеря ѝ търпят странностите на "милионера" Бай Ганьо, а и самият Бодков се представя за богат – гаранция за снизходителност и нищо повече. "Туй пусто опаки" представя повече общочовешки, отколкото национални модели.

Тази социална компетентност е полуанонимно обобщена в "Бай Ганьо на гости" за Бодков, Бай Ганьо и изобщо за природата на човека, разядена от скъперничеството, борбата за оцеляване и егоизма. Представен е процесът, пораждащ бездуховността, който се потвърждава във втората част на книгата като действащ механизъм, проверен по света. Заедно с това този механизъм не е живот, той е автоматизъм и животът го отхвърля чрез смеха – такава е природата на смеха, според Анри Бергсон.

Имаме среща с ирония и в "сбогуването" на по-вестователя със своя герой в края на първата част. Известна неефективност на действието го свързва със символния модус на четене (У. Еко), което отвежда към

“разтваряне” на контекста. Според Киркегор, иронията споява естетичното и етическото и именно с такава проява се срещахме тук. Така ще бъде и в края на втората част. Етическото е включено надредно също като балансиращо присъствие, гледна точка и съответно – композиционен принцип, една от рамките.

Смея да твърдя, че онова, което овладява смислите и неизменно присъства на различни нива в цялата книга – основната ярка обвързваща линия – има връзка с принципа на смеха и неговата организация и това е карнавалното начало – онази формообразуваща формула, която според Бахтин присъства в перипетиите като гледна точка, като надредна мрежа. Така цикълът разкази цитира в себе си един от елементите, подхранващи жанра на романа, фокусира големите епически възможности, концентрира в малкото голямото, кондензира го. Погледнато в тази перспектива, главният герой е свързан комично и с усилията на социализацията, и с успеха, но в организиращата композиция на карнавала.

Карнавалното начало е заложено в началото в преобличането на Бай Ганьо, в смешното, което като естетическа категория представя сюжетността в първата част и се свързва с човешката “долница”, напомнена отново в “Бай Ганьо в двореца”, а и на много други места. Виждаме го във въвеждащата рамка на втората част, където разказвачите са представени с имена-маски, и през смеховата култура, която постепенно изтлява в трите следващи разказа. Не само усещането за маски на повествователя виждаме в разказвачите от първата част; във втората част, когато разказът е в България, това е демонстрирано по-ясно като присъствие на карнавала зад избора на имена – Марк Аврелий, Брут, Мойше, Арпакаш...

Все по-малко е самотен главният герой, все по-силни стават властовите му позиции. Шутът, превърнат в цар по време на карнавала, няма да се върне назад.

Имаме усеждането за идеала, защото падането на "табутата" винаги предхожда сакралното, което ритуално трябва да възстанови реда. Много табута сменя Бай Ганьо — телесни и духовни. Сменените места между слуга и господар — устойчива диспозиция в културата — съставят на перипетиите и претенциите носят в себе си рамката на карнавалното. Възцаряването на един карнавален цар, което е унижение спрямо истинския владетел и преобръщане на социалния ред, няма нито един елемент, при който да не се долавя разграждането на вселената, премахващо ред и йерархия; оргията, властването на хаоса (М. Елиаде, "Митът за вечното завръщане"). Впечатлението за неподреденост в "Бай Ганьо" може да се мисли по този начин за конструктивен знак.

Допускането циклично на хаоса в архаичните култури би трябвало да съживи копнежа по ред и стойност в битието. В тоя смисъл макрорамката на карнавала — като една от рамкиращите мрежи в "Бай Ганьо" — може да се свърже с подобен хармонизиращ принцип. Това е присъствието на оптимизма в тази книга, заредена с орчиво познание за действителността, но и с изключителна виталност, каквато до момента е била откривана предимно в главния герой.

Организиращата функция на обръщението към героя в края на втората част и макрорамката на карнавала могат да се видят в йерархическа връзка около конструирането на преобрънатия свят. Те са представени тук с предусещането за отворени възможности и неизбежно увеличат около себе си преподредба и нови вглеждания.

“БАЙ ГАНЮ” – ТРАНСФОРМАЦИИ НА ГЛАСА: КОЙ, КОМУ, КАК И ЗАЩО ГОВОРИ В ТВОРБАТА

Пламен Антов

1. Увод: “Бай Ганю” в жанра на играта

Едно от най-честите обвинения, с които първите критици – дори най-добронамерените (д-р К. Кръстев, П. П. Славейков) – посрещат “Бай Ганю”, се отнася до случайната, небрежната структура на творбата и сведеното до минимум участие на автора в нейното композиране. По-строгите от тях – Симеон Радев, Боян Пенев – ще отидат и по-надалече, обвинявайки Алеко Константинов в краен натурализъм – натурализъм не само и не толкова в изображението на героя, колкото във вземането му наготово, в почти завършен вид, от градския фолклор и твърде лесното му пренасяне в текста.

Ако в момента на появата си творбата е активно включена във все още актуалния през 90-те години дебат около релацията “достоверно – съчинено”, респ. “истинно – художествено”, то и след това рецептивната ѝ участ ще продължи да гравитира – на различни равнища и в различен аспект – около тази дилема. Някак естествено и следващите поколения изследователи са привлечени предимно от типологията на протагониста и неговите проблематични вписвания в различни области на извънхудожествената реалност – национално-идеологическа, народопсихологическа, социокултурна. Извън латентното напрежение около жанровата същност на “Бай Ганю”, в огромния корпус изследвания неоправдано малко внима-

ние е отделяно на структурата на творбата и начина, по който функционира тя като единно художествено пространство.

Предварително можем да заявим амбицията на този текст да прочете "Бай Ганю" като *цялостен художествен организъм*, структуриран от сложно организирана **мрежа от гласове** в двата паралелни плана – на разказването и на разказваното. Той ще се опита да изследва разрозяването на структуроорганизиращата фигура на разказвача едновременно в посока към *героя* и към *автора*, към фикционалното и към реалното, както и различните пресечни точки и хибридации вътре в параметрите на разказващата инстанция. Обект на внимание ще бъде динамиката между **речевата** и **писмената** модалност на наратива, отношенията между различните типове изказ в творбата и различните адресати, които те продуцират. Т.е., ще се опитаме да отговорим на поредица важни за битието на творбата "Бай Ганю" въпроси: кой, кому, как и защо говори в нея?

Ако се доверим на формалистката презумпция, че всяка подобна вътрешна разногласовост и разслоеност на езика – социална, индивидуална, но и структурно-функционална – е сигнал за наличие на "истинска художествена проза" (Бахтин)¹, то всички обвинения към "Бай Ганю" в безизкусно "копиране" на действителността и заемане на готов материал от нея могат да се окажат твърде подвъпросни. Когато пренасочим вниманието си от сферата на казаното – онова, което Платон нарича *λογος* – към начина на самото казване – *λεξις*, което в крайна сметка е същностното измерение на литературното, попадаме в лабиринта на една изключително динамична, сложноорганизирана и подчинена на строга

¹ Бахтин, М. *Словото в романа*. – В: Бахтин, М. *Въпроси на литературата и естетиката*. С., 1983, с. 114.

композиционна логика материя, която е не само достатъчен гарант за “художествеността” на книгата “Бай Ганю”, но я и превръща в една от най-сложноорганизираните, а това значи и най-снабдените с художественост (в структуралисткия смисъл) творби в българския литературен канон.

Но да се върнем към самото начало, т.е. към проблематичното вписване на “Бай Ганю” в художествения контекст на епохата, предизвикано, както вече стана дума, от особения начин, по който творбата интерпретира важния проблем за *истинното и художественото*.

В своя тотален реализъм през 80-те и 90-те години на XIX в. българската литература придава особена ценност на “истината”, факта, достоверността – фактори, пряко обслужващи един самопонятен за естетическото самосъзнание “външен”, социално-нравствен, ангажимент на литературата. Художественото се “срамува” от себе си, изпитва необходимост непрестанно да се оправдава и извинява, да се маскира като истинно, житейски автентично. Подобна камуфлажна роля изпълняват най-често различни паралитературни и структурни елементи – подзаглавия и жанрови определители, внушаващи доверие у читателя композиционни похвати, като “разказ в разказа” и др. под.

Този проблем се проявява у “Бай Ганю” в пълна степен, но някак скрито – не толкова чрез подзаглавието, каквато е обичайната практика, а сложно законспириран в дълбочина. Флиртът с истинното е разигран *вътре* в художественото пространство на творбата, абсорбиран е от собствената ѝ механика.

Въпреки яркия реализъм на произведението, вписващ се изцяло в художествената норма на епохата, “Бай Ганю” очевидно притежава качество, което го отправя

крачка *отвъд* самодостатъчността на този реализъм. Това качество може да бъде определено като натрапливо *експлициране на формата, на вътрешната структура на творбата, на самото ѝ ставане* като естетически феномен. Творбата се забавлява да функционира не само като разказ за Бай Ганю, но и просто като **разказ**. Важен за нея е не само обектът на разказа като средоточие на активен социален и морален ангажимент, но и самият разказ като **литературна игра**; не само тенденцията на разказването, но също и формалистският хедонизъм на самото разказване; не само идеята, но и механизмът. Като част от тази глобална стратегия творбата гради паритет между реалистичното, изобразителното, тенденциозното, социално-критичното, от една страна, и формално-схематичното, структурното, подчиненото на вътрешно-литературната решетка, от друга. Можем да постулираме една критическа метафора – за специфичната “двужанровост” на творбата “Бай Ганю”, за паралелната ѝ положеност в жанра на *сатирата* и в жанра на *играта*. Функционирайки като сатира, тя напълно се вписва в онова утилитарно разбиране за естетическото, което е характерно за 90-те години на XIX век – разбиране, извеждащо преден план “външния” телос на литературата, нейния социално-нравствен, педагогически ангажимент и обслужващия го реалистичен и сатиричен метод на изобразение. Крайният реализъм и натурализъм, сатирата, както и “възпитателният” патос (особено налице в народническата литература от този период), са все проявления на тази утилитаризация на литературата, определяща за епохата, към която в пълна мяра принадлежи и творбата на Алеко. Но тази творба обладава качества, които разтварят други хоризонти пред нея, или по-точно в нея. Тя е интровертно вгледана в себе си, в механиката на собственото си ставане като литература, отвъд екстравертния

моралитет на сатирата, отвъд изобличителните функции на крайния реализъм. “Бай Ганю” не се свени да демонстрира егоистичното си удоволствие от собствената си структурна функционалност – удоволствие, което в никакъв случай не е по-малко от “външния” патос на изображението, изобличението, общественото възпитание (в смисъла, в който Ив. Д. Шишманов е склонен да мисли Алеко като “Erzieher”²). Забавлявайки се *да играе*, “Бай Ганю” активно, *в акта на самото си състояване*, релативизира границите между различните си модуси – между себе си като художествено пространство, поместило един екстравертно насочен социално-нравствен патос, и себе си като сложна, автотелично насочена механика, конституираща това пространство – по необходимост депатетизирана, дехуманизирана, емоционално охладена и вътрешно самоиронична.

И така, имаме всички основания да въведем понятието “игровост” (лудичност) като основно качество на творбата и именно чрез него да прочетем естетическото ѝ битие. От тази гледна точка традиционните недостатъци на “Бай Ганю” (композиционна незавършеност, фрагментарност, аморфност на протагониста, тяга към анекдота, липса на “художественост” и краен натурализъм) внезапно придобиват нов статус. Всички тези недостатъци, в които е обвинявано произведението, са такива само според мярата на традиционния реализъм – критически и психологически. При смяната на интерпретативния код те изведнъж може да се окажат индикатори за наличието на една специфична, максимална художественост.

² Шишманов, Ив. Д. *Алеко Константинов от едно ново гледище*. – В: Шишманов, Ив. Д. *Студии, рецензии, спомени, писма*. С., 1969, с. 327-328.

Тази специфика на творбата е особено категорично проявена чрез *разрояването на хипостазите на говорещата инстанция* в нея, чиято динамика ще проследим.

“Бай Ганю” е творба, уникална както с нееднозначното място на автор и герой в собственото ѝ художествено пространство, така и със свръхусложнения статут на говорещия глас, покриващ целия спектър от крайно фикционалното до крайно “истинното”. Основният структуриращ принцип “разказ в разказ” и наличието на две темпорални пространства – на разказването и на разказваното – предопределят наличието на няколко наративни и коментиращи модуса, по сложен начин вписани един в друг, синхронно съположени или менторски обглеждащи се. Внимателният прочит на творбата успява да разграничи пет гласа в нея, които терминологично ще обозначим по следния начин: 1. *герой-разказвач*; 2. *безличен ние-разказвач*; 3. *всезнаещ разказвач*; 4. *публицистичен ментор*; 5. *авторски мета-глас*. В сложната игра между фикционално и “истинно” фигурата на говорителя непрестанно пулсира между тези на **персонажа** и **автора**, постепенно прехождайки, както ще видим, от първия към втория.

Това, което ще се опитаме да направим, е да разчленим функционално фигурата на разказвача, която литературознанието е склонно да мисли в нейната компактност. Ще се опитаме да сегментираме тази фигура, за да видим как в усложнената структура на “Бай Ганю” тя вътрешно се разслаява, разпада се на отделни под-фигури, които във функционалната си спецификация бележат едно *вътрешно* движение на разказващата инстанция *към реалното*, в посока от фигурата на *разказвача-персонаж* към тази на *разказвача-автор*.

Чрез сръчна релативизация на вътрешния статус на говорещата инстанция истинното е привлечено в полето на самата художествена фикция. Различни функции на истинното, на реалното, извънхудожественото (тези на автора и читателя) са абсорбирани в художественото пространство, въвлечени са в играта. И обратно – пълноценни художествени функции (персонаж, разказвач) нито за миг не забравят извънхудожествения си генезис, непрестанно кокетират с него, превръщайки го в част от художественото си битие.

Казвайки всичко това, се налага да направим едно принципно уточнение, отнасящо се до начина, по който изобщо мислим тези категории тук. С оглед изследването на пулсацията между художествено и извънхудожествено (*реално, истинно*) в модуса на говорещата инстанция, тези понятия функционират в един оперативен – относителен и условен – смисъл: не в абсолютната си смислова статика, а по-скоро като *динамична интенция*, като част от естетическата стратегия на творбата, доколкото цялата антитеза се разгръща в параметрите на едно по презумпция естетическо пространство. Разколебаването на *художественото/естетическото* в посока към *реалното/истинното* (към статуса на реалния автор и реалния читател) е процес, който е част от самото естетическо битие на творбата. *Реалното/истинното* функционира като маска на *художеството*, елемент е от фундаменталния лудизъм на творбата.

Преди да преминем към главния предмет на изследването, ще направим още една уговорка, естествено произтичаща от всичко казано дотук – уговорка, която се отнася до жанровата същност на творбата в един пряк смисъл, извън критическата метафорика. Понеже самото понятие “творба” в случая се оказва достатъчно проблемно, евфемистично заобикалящо един основен казус, ще

уточним, че макар жанровата същност на "Бай Ганю" да не е специален предмет на настоящия анализ, самото експлициране на сложната система от гласове и езици в произведението – реч на героя, сказ на разказвача, имплантирана в повествованието извънхудожествена авторова реч и др. – работят за една по-скоро **романова жанрова идентификация на творбата**³.

³ Без да наблягаме терминологично на това, тук се солидаризираме с нееднократно защитаваната от Светлозар Игов теза за романовия характер на "Бай Ганю", което пък ни дава основание да говорим не за отделни "очерци" или "фейлетони", каквато е обичайната практика, а за "глави" в един *функционален* смисъл, що се отнася до отношението им към цялостната структура на творбата. И още две наложителни уговорки. За удобство тук ще боравим с отдавна наложеното деление на творбата на I и II част (условно, тъй като в изданието от 1895 г. то реално не е налице), като към тях – също така условно – ще прибавим и една III част, обединяваща част от онези текстове с герой Бай Ганю, които остават извън изданието от 1895 г., но които без съмнение Алеко би включил в книгата, ако бе имал възможност да доработи творбата си, каквито намерения е имал (вж. Приложението). Впрочем, от композиционна и идейно-концептуална гледна точка тази трета част е просто продължение на втората (поради което най-прецизно би било означението II/III част). (За съжаление, дори в най-представителното 4-томно издание от 1980-81 г. това триделно обособяване на композиционната структура не е направено.) Другата уговорка се отнася до името на протагониста, респ. до заглавието на творбата. Използваме автентичната графика на името с "ю", вместо нормализираната му форма "Ганьо", споделяйки изцяло доводите на Инна Пелева против подобна произволна намеса, нарушаваща основни авторови интенции: "В отблъскващия (за слуха на Алеко) фонопоезис на "Ганю" са интендирани смисли; да се подмени особено мразеното от автора "-ю" в името означава да се изтрие част от оценъчността, поместена в личното собствено." (Пелева, И. *Алеко Константинов. Биография на четенето*. С., 2002, с. 402). Към това можем да преподчертаем очевидната неслучайност на избора на името, въпреки спонтанното му наглед случване при двукратното регистриране на името сред групата на прототипите – Ганю Сомов и Ганю Чолаков. Склонни сме да смятаме този факт по-скоро за щастлива случайност, защото сме убедени, че ако името на

Функционираща чрез една сложна игра между *семантично* и *структурно*, творбата "Бай Ганю" заема особено място в българската белетристична традиция, твърде усамотено сред преобладаващия утилитаризъм на национално-идеологическото, социалното и психологическото. Чрез основни свои характеристики "Бай Ганю" се полага отчасти в една периферна линия в европейската романова традиция, маркирана от творби като "Дон Кихот" и "Тристрам Шенди". Линия, която някои теоретици на романа (В. Шкловски, М. Кундера) с тъга определят като пропусната възможност в еволюцията на жанра.

2. Фигури на разказвача: от *персонаж* към *автор*

И така, амбицията на този текст е да изследва как в процеса на игра с *фикционалното* и *истинното* говорещата инстанция в "Бай Ганю", претърпявайки важна трансформация в посока от първото към второто, се разполага по целия спектър между фигурата на персонажа и фигурата на автора, респ. между гласа на *героя-разказвач* и *авторовия мета-глас*. Пристъпваме към ана-

основния прототип съдържаше дъх на героическа класичност (напр. Константин Сомов или Александър Сомов), то Алеко едва ли би го използвал в творбата си. За него – нещо обичайно за хумористичната и сатиричната литература изобщо – фонетиката на името е от специално значение, тя е пълноценен носител на част от семантиката не само на името, но и на образа и в този смисъл произволната подмяна на "ю" с "ьо" до голяма степен тушира част от така важното за образа изобщо ниско, тъмно, грозно, пейоративно звучене. (Неоснователността на тази подмяна се засилва от непоследователността в принципа на подмяната на "ю" с "ьо/йо", регистрирана напр. в дублетната, напълно равностойна употреба на двете форми в името на художника Златю/Златьо Бояджиев.)

лиза на тази трансформация, като следваме отделните ѝ етапи в набелязаната по-горе посока.

Показателен за цялата сложност на ситуацията, проектирана в двата плана на изображение, е амбивалентният статут на ГЕРОЯ-РАЗКАЗВАЧ, първата от интересуващите ни фигури – образ, пребиваващ едновременно в модуса на разказването, където функционира като разказвач, и в модуса на разказваното, където е пълноценен персонаж от собствения си разказ.

Валери Стефанов, комуто принадлежи единственият (нам известен) специален опит да се открият хипостазите на разказвача в творбата – опит, с който имаме известни несъгласия⁴, – използва различни термини, за да обозначи двата модуса на този *“официално въведен разказвач”*, както го нарича, само на втория от които придава качеството *“персонажност”*. Стефанов говори за *герой-разказвач* само в плана на разказваното, където той е *“смысловозначим герой”* на собствения си разказ, при което *“ако Бай Ганьо е представен главно чрез действие-*

Стефанов, В. *“Бай Ганьо” и Бай Ганьо*. – В: Стефанов, В. *Имената на времето*. С., 1988. Ограничавайки понятието *“разказвач”* до неговото *“соматично”* присъствие в творбата като персонаж, Стефанов говори основно за двете му хипостазиса в нея: *“официално”* въведен разказвач (който при интернализирането му в плана на самото описвано действие се превръща в *“герой разказвач”*) и *“втори разказвач”* или *“образът на автора”* (онзи, който дава думата на *“официално”* въведените разказвачи). Към тези образи Стефанов (без да използва термин, равнозначен на използвания тук *“всезнаещ разказвач”*) прибавя *“още една повествователна единица, намираща се в глобалната структура на цялото”*, която *“не може да бъде изявена като другите две, тя е умопостижима, свързана е с механизма на художественото текстопораждане въобще”* (Стефанов, В. Цит. съч., с. 33). Всъщност любопитството на настоящия текст се съсредоточава главно около тази тайнствена *“повествователна единица”* и нейния статус на своеобразен център, където се преплитат сложни релационни нишки между различните гласове в творбата.

то, то героят разказвач е представен чрез изобразяване на изживяванията, породени от действието”⁵. Обозначавайки този разказвач като *герой-разказвач*, ние отнасяме термина както до битието му в плана на разказваното, така и до присъствието му в плана на самото разказване, в самостоятелността на чието художествено пространство той е несъмнено един художествен, т.е. фикционален образ, макар в извънхудожествен, генетически контекст ние да *знаем*, че зад звучните му имена – Стати, Кольо, Илчо, Дравичката, Марк Аврелий, Гедрос – се крият конкретни лица от бохемския кръжец “Весела България”. Доколкото самият акт на разказване е *действие* и доколкото разказвачът присъства в ситуация на реална, макар и минимизирана сюжетност (обстановката в компанията, диалозите), той е в някаква степен **герой**, не просто абстрактна, структуроорганизираща и “жанрова” (Ю. Тинянов) функция. Тази сюжетност ясно проличава на редица места в текста, особено в началото на “Бай Ганю журналист”, където е разигран цял скеч преди Гедрос да захване своя разказ за поредното превъплъщение на протагониста. Герои на този скеч са Отело, Стувенчо, Сенаторът, които, макар да не са *реални* разказвачи в художественото пространство на творбата, са *потенциални* такива, доколкото са част от *макрообраза на компанията*, в която границата между разказвачи и слушатели е напълно изличена.

От друга страна, действително статутът на самостоятелни, пълноценни образи на всички тези разказвачи е изобщо разколебан; те по-скоро съизграждат един общ макрообраз, в който са претопени индивидуалните им характеристики. Дори когато такава индивидуализация е сигнализирана, какъвто е случаят със “срамежливия Илчо”, тя не е реално разгърната впоследствие – нито в

⁵ Стефанов, В. Цит. съч., с. 30.

плана на разказването, нито в плана на разказването. Всички тези имена – Стати, Кольо, Илчо и т.н. – в значителна степен назовават една-единствена **художествена функция** – константна, въпреки преноминацията ѝ от глава в глава. Ако константното име на Бай Ганю обема в себе си понякога твърде различни характери (различието между I и II/III част например), то сменящите се от глава в глава имена на разказвачите не променят същностната им анонимност и функционална заменяемост (М. Кирова⁶), не водят до индивидуализация. Всички герои-разказвачи са случайни проявления на една и съща *жанрова функция*, обслужваща основния модел “разказ в разказа”. Така принципното различие между протагониста Бай Ганю, който е *само* пасивен обект на поредица конструирани го дискурси, и девтерогонистите (Ж. Иванов), автори на тези дискурси, парадоксално се елиминира в перспективата на общия им статус на **художествени функции**, не на пълнокръвни художествени характери.

В това двойствено битие на *героя-разказвач* се роявява – макар и на едно все още елементарно, най-ъншно ниво – фундаменталната положеност на творбата едновременно в сферите на *критико-изобразителното* и *моралистичното* (в непосредственото ѝ жанрово битие на сатира), но и в дискурса на литературата-като-игра. Персоналната система на “Бай Ганю” е насподобена не само с *изобразителна* и с *идеологическа*, т.е. поместена в съдържателното, телеология, но и с *функционална*, отнасяща се до формалната “техничност” на творбата. Затова реалистичното по същество изображение непрестанно се стреми към абстрахиране чрез **стилизация** и **типизация** (в образа на протагониста) или чрез **техническа функционалност** (в образите на разказвачите).

⁶ Кирова, М. *Сънят на Медуза. Към психоанализа на българската литература*. С., 1995, с. 42.

Тушираната характерологична автономност на разказвачите, свеждането им до предимно техническа функция в плоскостно проектирания механизъм на ставането на творбата се отнася не само до *героя-разказвач*. Разказващ протагониста Бай Ганю, перформативно създаващ го в плана на разказването, този *герой-разказвач* в плана на разказването е сам разказван от един **примордиален разказвач**, който можем да определим като **БЕЗЛИЧЕН НИЕ-РАЗКАЗВАЧ**, доколкото функционира в творбата като анонимен свидетел, неизменно криещ себе си зад първоличен плуриел (“най-сетне се съгласихме” [109]⁷; “извикахме всинца” [115]; “след полунощ се разотидохме” [172]). Маркирайки втория елемент от композиционната формула “разказ в разказа”, той рамкира всички останали разкази, позволява им да се случат. Положен изцяло в плана на разказването, този разказвач е част от чисто служебната – рамкираща и конституираща – функция, която изпълнява изобщо планът на разказването в структурата на творбата. Той е един сред всички останали герои-разказвачи, изграждащи с присъствието си този план, с тази разлика, че докато те разказват протагониста, той разказва самите тях, осигурявайки модуса на самото тяхно разказване.

Обозначихме този разказвач като *примордиален* заради тази негова основополагаща роля в механизма на цялата творба. Разказвайки самото разказване/случване на протагониста, той е **началният креатор** – свидетелят, придаващ видимост, художествена реалност на творбата.

⁷ За удобство на читателя, след всеки цитат от текста на “Бай Ганю” в прави скоби и курсив ще бъде означавана съответната страница по най-авторитетното (засега) издание на творбата: **Константинов, А.** *Събрани съчинения в четири тома. Т. I*. Под редакцията на Тихомир Тихов. БП, С., 1980.

В интересуващия ни тук аспект този анонимен разказвач е всъщност първата стъпка в процеса на трансформация на разказващата инстанция от *персонаж* към *автор*, доколкото – в извънхудожествен, генетичен аспект – той е в някаква степен двойник на самия Алеко, негова (функционална) маска. В иманентното художествено пространство на творбата обаче той е един изцяло фикционален образ, персонаж. Затова не можем да се съгласим с В. Стефанов, че “на него принадлежи и последната, обобщаващата дума, вземана в края на двата цикъла”, както и “последният разговор с читателя, където се правят уговорки за начина, по който се представя героят”⁸.

Преди обаче да установим кой точно взема думата в тези случаи, както и да изследваме степента на (мнимата или реална) автобиографичност, имплицирана в образа на този разказвач, ще се спрем по-подробно на едно особено важно проявление на разказващата инстанция в творбата, което поражда редица въпроси.

В началото на глава VI в повествуващия дискурс настъпва съществена трансформация. “Срамежливият Илчо” предлага да разкаже за едно по-ранно “дохождане” на Бай Ганю в Прага, на което обаче самият той не е свидетел – той само “знае” за него. Това налага и резонната смяна на модалността – свидетелският имперфект от предходните пет разказа е заменен с неутрален презан: “пристигва”, “слиза”, “нарамва” [136]... Важният въпрос обаче е: от кого Илчо е научил за събитията, които преразказва? В логиката на разказа му приключенията на Бай Ганю у Иречек нямат свидетел (в смисъла на

⁸ Стефанов, В. Цит. съч., с. 31.

познатия от първите пет глави девтерогонист⁹). Единствените свидетели са самите домакини. Дори да допуснем, че самите те са първоизточникът на разказа, то тогава пък няма как да си обясним предхождащата среща с носача (трегера) на гарата [137]. Очевидно тук си имаме работа с един имплицитен, абстрактен, вездесъщ и ВСЕЗНАЕЩ РАЗКАЗВАЧ. Логически невъзможен в “свидетелския” контекст, в който се появява, той е свързан “с механизма на художественото текстопораждане въобще”, ако използваме формулировката на В. Стефанов.

И докато в глава VI разказът все още свенливо има съзнание за своята логическа невъзможност, опитвайки се в някаква степен да я омекоти, да я завоалира с употребата на сегашно време, то в следващата глава той напълно се отказва от подобни опити. Разказът продължава отново без герой свидетел, като преразказ на Илчо, но вече в свидетелски имперфект (“като се убеди”, “дигна”, “тръгна” [143]...).

Чрез трансформацията на *героя-разказвач* във *всезнаещ разказвач* повествованието си осигурява не само по-широки изобразителни, но и непознати до този момент за него възможности за вторична рефлексия. Освободен от обвързаността си с една-единствена гледна точка, разказвачът може да се идентифицира с множество и различни гледни точки, чието разминаване нерядко произвежда важен хумористичен ефект. Всезнаещият разказвач е единственият в този контекст, който би могъл например да регистрира едновременно мислите на Бай Ганю, но и на хазайките, когато той им съобщава, че иска да прави “grosse Arbeit”: “Разбраха го те, но

⁹ Заемам термина (в приложимия към творчеството от Живко Иванов (Иванов, Ж. *Бай Ганю*) литература, LI, 1996, № 3–4).

ваше; жените помислиха, че той им съобщава, че е дошел да върши големи работи, голяма търговия с розово масло.” [149].

Същият похват на преход от (уж) *свидетелски* към *всезнаещ* дискурс е налице и в други текстове (глави) по-нататък, както в каноничната втора част на книгата, така и в неканоничната трета. В “Бай Ганю журналист” например “превключването” на дискурса става безпроблемно чрез репликата на Гедрос: “Днес ми разправиха тази история подробно и аз ще ви я предам тъй, като че съм бил там.” [205].

В “Бай Ганю се върна от Европа” на пръв поглед е налице типичният *герой-разказвач*, но в един момент той се оказва условен, фиктивен. Неговата функция в текста е по-скоро близка до тази на *всезнаещия разказвач*. Макар да е свидетел на действието в плана на разказваното, той на практика не е пряк участник в него. Подобно на Илчо и Гедрос, които разказват *чутото*, Марк Аврелий разказва *видяното*, но, също като Илчо и Гедрос, описва неща, които не би могъл да види в контекста на ситуацията, например сложния начин, по който Бай Ганю прочита вестника върху кръчмарския тезгях. След като *героят-разказвач* вече недвусмислено се е ситуирал спрямо компанията на Бай Ганю (“Аз бях гърбом към тях и бай Ганю не можа да ме познае” [177]), малко след това той се оказва очевиден на прецизно описаните гримаси върху Бай-Ганювото лице, макар в този момент протагонистът да е с гръб към вътрешността на кръчмата:

“И бай Ганю стана от мястото си, засвири със зъбите си “Зелен листец” и като се озърташе уж разсеяно, правеше орлов кръг към тезгяха; доближи се, хвана за гърлото една бутилка с коняк и престорен, че чете етикета ѝ, така си изкриви надясно очите, щото човек насреща му би видял само

белтъците им, и погледът му падна върху стънатата газета, от която се виждаше само заглавието "Свободно слово" [179].

Седналият някъде зад Бай Ганю "вижда" не само "белтъците" на очите му, но и "чете" заедно с него положения върху тезгяха вестник. Така всъщност цялата тази ситуация – възлов комичен епизод в главата – се оказва разказана не от Марк Аврелий, а от един друг, имплицитен – всезнаещ и всевиждащ – разказвач.

Всезнаещият разказвач е в максимално силна позиция. Като някаква хищна черна дупка той безцеремонно, когато това е нужно на разказа, поглъща всички останали разказвачи, идентифицира се с тях. Негови "жертви" стават не само героите-разказвачи, а и *примордиалният, безличният ние-разказвач*, което установяваме при внимателния прочит на "Бай Ганю в депутацията", където отсъства герой-разказвач. От една страна, *примордиалният разказвач*, част от обичайното за него общо "ние", е персонаж, обитаващ едно измерение с Бай Ганю; от друга, обаче, той безпроблемно "знае" неща, на които – в качеството си на персонаж – не е свидетел (цялата ситуация около "интервюто" на Бай Ганю, на което няма данни да е присъствал).

Всезнаещият разказвач, както вече отбелязахме, се появява в глава VI ("Бай Ганю у Иречека"), но с отделни негови проявления се сблъскваме и по-рано. Най-озадачаващ за изследователите е апоретичният начин, по който графично е предаден подписът на Бай Ганю в книгата на пан Naprstek ("Бай Ганю на изложението в Прага"). Ако квалификацията на *героя-разказвач* Цвятко "две звучни думи" [135] е естествена за речевия дискурс, в който е ситуиран актът на подписването, то няма как да си обясним графичната експликация на подписа в този дискурс, освен като сложно изкривяване на хронотопа на

творбата, при което двата паралелни плана – на разказването и на разказваното – се пресичат: вторият навлиза в първия. От друга страна, *писменият* дискурс неправомерно навлиза в *устния*; предназначеният за **читателя** на книгата “Бай Ганю” се е оказало “погрешно” адресирано към **героя-слушател** на разказа от компанията. Подобна тотална подмяна се оказва единствено във възможностите на *всезнаещия разказвач*. Творбата търси начини да разчупи сковаващите рамки на избрания в началото модел.

И ако парадоксът с графично предадения подпис на Бай Ганю е очевиден за читателя, то не така стои например въпросът със сигналите, които излъчва сложният “троен” преразказ в края на главата “Бай Ганю в Дрезден”: *героят-разказвач* Кольо преразказва разказа на протагониста за “галантното” му приключение с лелята на починалото момче, който обаче е чул не от самия него, а (вероятно) от анонимния студент [123]. В контекста на тази верига от рефлексии очевидно пряката реч има твърде условен характер, което ни кара да привидим и тук скрит рецидив именно на *всезнаещия разказвач*.

При трансформацията на *героя-разказвач* във *всезнаещ разказвач* – най-важната, доколкото тя пряко се отнася до плана на разказваното – би следвало да се очаква, че ще настъпят някои неизбежни промени в самия наратив, например в ориентацията на изказния модус по оста “реч – текст”. **Устният** модус на речта на героите-разказвачи предпоставя нейния **сказов** характер, който намира израз в различни реторично-комуникативни формули за установяване и поддържане на контакт със слушателите в плана на разказването, от типа “представете си”, “знайте”, “с позволението ви” (“Бай Ганю пътува” [съотв. 110, 109, 110]).

Сказът на *героя-разказвач* намира израз и в други, по-сложни стилистични похвати, каквито са например **претерициалните парафрази** на Цвятко от “Бай Ганю на изложението в Прага”, при които част от сюжета се “разправя” след привиден отказ от това, деклариран изрично чрез специфични фрази-формули от типа: “Аз няма да ви разправам за...” [132] или “За да не помисли някой от вас, че аз преувеличавам, че нарочно украсявам разказа си, за да окарикурия бай Ганя, ще ви кажа, че, напротив, аз пропускам някои работи, защото и сега ми се стига сърцето, като си ги припомня. Например аз умълчах още отначало да ви кажа...” и т.н. [130].

Сказът, с характерните за него “хватки”, е приеман обикновено от изследователите за присъщ на Алековия стил изобщо (и с основание – да си припомним например претерициалното описание на Ниагарския водопад в “До Чикаго и назад”). Но когато сказът е положен в модуса на *героя-разказвач*, той принципно не би могъл да ни интересува като особеност на *Алековия* стил, доколкото е особеност от речта на един *персонаж*. Той се превръща в авторова идиосинкрзия едва в модуса на *всезнаещия разказвач*, т.е. в текстове като “Бай Ганю у Иречека”, “Бай Ганю на гости”, “Бай Ганю прави избори” и някои от III част.

Веднага трябва да отбележим, че основанията за изводи от подобен характер са налице – речта на *всезнаещия разказвач* е безпроблемно абсорбирала сказовите похвати от речта на *героя-разказвач* (обстоятелство, което ние разглеждаме като елемент от констатираната вече *принципна хищност* на дискурса на *всезнаещия разказвач*, лесно поглъщащ, идентифициращ се с други, чужди дискурси). Сказовите похвати динамизират речта на *всезнаещия разказвач*; интегрирани в нея, те се превръщат в част от принципната ѝ гъвкавост, продукт на абсорбирани

гледни точки и речеви модуси на персонажи и персонажи-разказвачи. Следвайки лутането на протагониста из пражките улици след изгубването му ("Бай Ганю на гости"), всезнаещият дискурс, изглежда, се е отказал от своята всезнаещост, за да се идентифицира с гледната точка – и речта – на героя: "Пък гладен, в стомаха му революция, но за какъв бяс ще си дава паричките на вятъра, когато е поканен на обед?" [150]. Очевидно е, че след втората запетая в това изречение речта вече не принадлежи на разказвача, тя парафразира, цитира вътрешната реч на героя (подобно на един по-категорично обособен – чрез скоби и кавички, – макар и предполагаем, хипотетичен "цитат" в "Бай Ганю пътува": "свят много, хора всякакви, кой знае и туй хлапе какво е" [112]). В следващото изречение обаче разказвачът отново заема своята надпоставена, всезнаеща позиция: "Но ще речете вий, защо се лута бай Ганю из улиците, когато адресът е в жеба му? Е че там е работата я! И бай Ганю не е прост, игар мислите вий, че..." и т.н. [150–151]. Тази бърза **пулсация на дискурса**, редуването на гледни точки и речеви идентификации, изобилието на реторични похвати, изразени и чрез употребата на въпросителни и възклицателни знаци, идеално илюстрират не само възможностите на *всезнаещия дискурс*, но и причините, поради които той така безкритично наследява сказа от *героя-разказвач*.

Но онова, което в случая е най-важно за нас, е обстоятелството, че тук не става дума за идентични явления. Идентичността на сказовите похвати в дискурсите на *героя-разказвач* и на *всезнаещия разказвач* е привидна, защото, положени в различен модус, те имат различен статус и различни адресати.

Сказът в речта на *героя-разказвач* е елемент от една изцяло *речева*, "устна" ситуация и той е адресиран

към *слушателите-персонажи* от бохемската групичка, в която се разказват анекдотите за Бай Ганю. В тази ситуация *читателят* просто “подслушва”.

В дискурса на *всезнаещия разказвач* сказът е вече стилистичен похват, същинска авторова идиосинкразия. Елемент от *писмен дискурс*, той е пряко адресиран към един *имплицитен читател* (на двойствения статус на читателя в художественото пространство на “Бай Ганю” ще се спрем по-нататък).

Така, когато сказовият флирт между *героя-разказвач* и *слушателите* от първите пет глави на първа част продължи в глави VI и VII, той вече е сменил коренно същността си и се е трансформирал в **повествователна реторика** (обичайна впрочем за стила не само на Алеко, но и на всички съвременни нему и по-ранни български белетристи: Каравелов, Друмев, Вазов, Михалаки Георгиев, Влайков).

Появата на имплицитния читател в глави VI и VII не е толкова внезапна, както изглежда на пръв поглед. Отделни рецидиви, предвещаващи тази поява, се забелязват при по-внимателно вглеждане в отделни сказови похвати и по-рано. С някои поддаващи се на амбивалентен прочит реплики – реплики, които разколебават еднозначността на речевата ситуация – се сблъскваме и в дискурса на *героя-разказвач* от първите пет глави. Когато Кольо от “Бай Ганю в Дрезден” казва, описвайки външния вид на протагониста: “а брадицата му пак неизбръсната” [121], ние сме затруднени в тълкуването на това “пак”. В реалната говорна ситуация, т.е. в плана на разказването, то може да означава отпращане на **героите-слушатели** към репликата “с бръсната поникнала брадица” от **чутия** малко преди това разказ на Стойчо за приключенията на Бай Ганю в банята [115]. Но можем – в метадискурса на самото **четене** на творбата “Бай Ганю” –

да възприемем това “пак” и като адресирано към **имплицитния читател** на книгата “Бай Ганю”, подканяйки го да си припомни вече **прочетения** Стойчов разказ. Наречието попада в два различни модуса в зависимост от това, дали го полагаме в сказовия дискурс на иманентната фабулна ситуация (на **разказването за Бай Ганю**) или го четем като част от **текста** на творбата “Бай Ганю”.

Към подобен озадачаващо двойак прочит подтиква например и една фраза, парентетично вклинена в разказа на Цвятко (“Бай Ганю на изложението в Прага”). Фразата в своя непосредствен контекст звучи по следния начин: “Да се пренесем с вас за една минута в нашата стая (не бойте се, госпожо). Ний се настанихме в една голяма стая четворица...” и т.н. [132]. Иманентната *речева* ситуация адресира разказа на Цвятко към героите-слушатели от компанията (“вас”). Но никъде другаде ние не сме се натъкнали на указание, че сред компанията разказвачи и слушатели на историите за Бай Ганю има дами; нямаме каква сведения и за прототипа на тази компания – кръжеца “Весела България”. А това ни дава основание да четем заскобената вметка като неуместна в устния сказ на Цвятко. Привидно вписана в неговата реч, тя всъщност принадлежи на идентифицирания се с него *всезнаещ разказвач* и е адресирана не към слушателите от компанията, а към **имплицитния читател/читателка** на *текста* “Бай Ганю”. Следователно тук си имаме работа с рудиментирал сказов елемент, който, преминавайки от дискурса на *героя-разказвач* в този на *всезнаещия разказвач*, се е трансформирал в стилистична фигура с **вторични** художествени функции. Косвени свидетелства за това могат да бъдат привлечени от художествения вкус на епохата, когато подобни риторични обръщения са обикнат похват както от самия Алеко (регистриран в много от фейлетоните му, в частност епистоларните вокативи в тях),

така и от други автори (напр. избирането на неназована дама като условен адресат на наратива в очерка "Спомен"/"Към границата" от "Хайдушки копнения" на Яворов, или четническите спомени на Хр. Силянов, от които Яворов е вероятно повлиян).

Докато интенцията на *героя-разказвач* е ориентирана към *героя-слушател*, то тази на *всезнаещия разказвач* е ориентирана към *имплицитния (идеалния) читател*, положен *вътре*, в художественото пространство на текста, като негов телеологичен център и продукт. Ориентирана **към** читателя, гледната точка в повествованието на *всезнаещия разказвач* не принадлежи **на** читателя. Това налага на *всезнаещия разказвач* понякога с определена цел да се отказва от надпоставената си позиция и да се преструва на незнаещ — най-често за да постигне хумористичен ефект. Характерен пример за това е случаят с преписания от стената надпис в "Бай Ганю на гости", който героят показва на пражани, убеден, че това е търсеният от него адрес. Всезнаещият разказвач следи реакциите на пражани **през** неразбиращите очи на Бай Ганю [151]. Чрез идентификацията си с гледната точка на персонажа той всъщност постига идентификация с нея и **на читателя**, поставяйки го в същото неведение, максимално удължавайки това неведение, отлагайки узнаването, за да постигне максимално напрежение, а с това и максимален комичен ефект при узнаването накрая.

Способността си да се идентифицира с различни гледни точки, да абсорбира чужди дискурси *всезнаещият разказвач* използва с цел адекватно художествено въздействие върху *имплицитния читател*, който е адресат на дискурса му.

Този разказвач може да се откаже от своята *всезнаеща* позиция и чрез вмъкване в речта си на различни модални изрази като "може би", "вероятно", "сякаш",

“като че ли”, “сигурно” (напр. “Майка й, която *вероятно* хиляда и първи път чуваше тия песни, тънеше в блаженство...” – “Бай Ганю на гости” [156]). Подобни модални изрази, както и честата употреба на сказови реторични фигури, разколебават принципната имперсоналност на повествованието на всезнаещия разказвач¹⁰, или, казано с терминологията на Бенвенист, дискурсивират повествованието¹¹.

Особената гъвкавост на речта на този разказвач се дължи на идентификациите й не само с тази на останалите разказвачи – разказвачите-герои и примордиалният ние-разказвач, – но и на самите **герои**. Голяма част от сказовите ефекти са всъщност умело вградени реплики на протагониста в нея. Когато описва музикалните подвизи на Бай Ганю, разказвачът всъщност имплантира в (уж) безличното си повествование елементи, които ни дават основание да разпознаем без усилие в него речта на самия протагонист:

¹⁰ Някои теоретици на “гледната точка” в прозата допускат, че всезнаещият разказвач може да бъде и герой-разказвач, който води разказа от първо лице (вж. напр.: **Lubbock, P.** *Point of View*. – In: *Myth and Method. Modern Theories of Fiction*. University of Nebraska Press, 1960, p. 7). Според нас обаче това би било възможно единствено като частен случай, затова тук категорично разграничаваме “аз”-овата хипостаза на героя-разказвач и принципно без-личната хипостаза на всезнаещия разказвач, а всички “хибридни” казуси разглеждаме като следствие от иманентната “силна” позиционираност на всезнаещия разказвач и способността му да абсорбира различни чужди дискурси, да се идентифицира с тях.

¹¹ Вж.: **Benveniste, É.** *De la subjectivité dans la langage*. – In: *Problèmes de linguistique générale*. Вж. също анализа на тази опозиция, направен от Женет (**Женет, Ж.** *Граници на повествованието*. – В: **Женет, Ж.** *Фигури*. С., 2001, с. 152–167), както и мета-анализа на Калър (**Калър, Дж.** *Поетика на романа*. – Език и литература, LIV, 1999, № 2, с. 34–53, по-специално 40–43).

“Възхитен от успеха, бай Ганю седна на стола, за да свири, вече основателно, нещо по-сериозно. А какво може да бъде по-сериозно от “Нощ е ужасна”? Почна бай Ганю да свири, но остана сам недоволен от изпълнението. И твърде естествено! “Нощ е ужасна” не е създадена за пиано; звуците се пресичат; бутнеш клавиша на “ужа-а-а-сна-а!” и се пресече гласът; друго нещо е хармониката! Като си туриш пръста на “...жа-ас-нааа...” – натискай, мама му стара! Половин час да ти бучи, натискай, извивай на талази, додето ти дойде кефът!...” (“Бай Ганю на гости” [157]).

Още по-явна е идентификацията на речта на *всезнаещия разказвач* със свръхекспресивната реч на протагониста при едно по-ранно описание на музикалните вкусове на последния:

“Момата улучи настроението на милионерина и го попита дали обича музиката. Кой? Бай Ганю ли? Ами ако бай Ганю не обича музиката, кой други ще я обича? Кой други е можел да внуши на циганите, сиреч на музикантите, такъв респект към себе си, както бай Ганю? Само като им мигне с око-то, погледнете вий какво става с тия цигани! Огън! Огън! Завий оная ти цигулка, запищи онзи ти кларнет!” и т.н. [156].

Речта е толкова ясно разпознаваема като принадлежаща към идиолекта на героя, че само отделни маркери (думи като “респект”) сигнализират за принципната ѝ принадлежност все пак към неутралната, емоционално охладена реч на разказвача.

Протагонистът, разбира се, не е единственият сред персонажите, чийто специфичен идиолект оцветява повествованието на *всезнаещия разказвач*. Той “говори” с гласа на всички герои. В същата глава кулинарните под-

визи на Бай Ганю са описани не само през очите, но и с езика на пражките му хазаи, което проличава от стилистичната неутралност: “Какво ще правят! Милионеринът няма да си измени привичките за тяхно удоволствие я!” [155] (можем да си представим неуместността на думата “удоволствие” в една идентификация с езика на самия “милионерин” при наличието на синоними като “кеф”, “хатър”...).

Неутралността на *всезнаещия разказвач* е по-скоро оперативна абстракция, отколкото реалност — дотолкова е абсорбирана от въвлечените в нея, цитирани и парафразирани, чужди гласове. В неговия дискурс всъщност “не говори никой” (според известното клише от структуралисткия критически жаргон). Затова той винаги е “маска” на някой друг — на персонаж, на персонаж-разказвач или на някое от проявленията на авторския глас в орбата.

Това особено личи например в “разказчето” “Дружество “Въздържание”” от III част — специфичен случай, особено интересен в интересувания ни тук смисъл. На пръв поглед разказът е изцяло поверен на *всезнаещия разказвач*, но е дотолкова оцветен със сказови похвати (от типа “вий знаете” [221]; “санким” [221]; “Ех, господа, де да сте имали щастие да попаднете в това събрание!” [223]; “Остави се!” [223] и мн. др.), че ни дава основание да предположим, че всъщност принадлежи на неексплициран пряко *герой-разказвач*. Но когато в края на текста все пак се появява един неназован “аз”, той парадоксално се явява в ролята не на разказвач, а на **герой**. Неговата позиция е двойствена — стоящ извън **сюжетната ситуация**, в качеството си на неин външен и случаен свидетел, той не стои извън самия **наратив**, а е положен изцяло вътре в него, в художественото пространство на разказа. Експлицираният “аз”-герой в текста

не е разказвач, а персонаж, ситуиран в едно измерение с (предполагаемия) протагонист Бай Ганю. Ако наративът на *всезнаещия разказвач* тук все пак абсорбира някаква гледна точка към фабулните събития, то това е гледната точка на главния герой в текста — а по-скоро *свидетел* — бай Таки. Това особено проличава при описанието на сцената с очакването на появата на Бай Ганю от насъбралите се в склада — сцена, предадена през гледната точка на незнаещия бай Таки: “Виждаше се явно, че събравшите се очакват някое лице, без което не се решаваха да отворят заседанието” [222–223]. *Всезнаещият разказвач* прибегва до това делегиране на правомощията си на друго “подставено лице”, на *маска*, с важна художествена цел — да засили тайнствеността около личността на протагониста Бай Ганю, а с това и нейния сублимитет.

Но това “маскиране” зад един или друг от персонажите в творбата не изчерпва богатството на идентификационните стратегии на *всезнаещия разказвач*. За нас е дори още по-интересно маскирането му не като персонаж, а като **глас**, зад който в иманентното художествено пространство на творбата не стои тяло. За да се спрем на него обаче се налага да направим един екскурс, отправящ ни директно към последното, пето ниво на “говорене” в творбата “Бай Ганю”.

Отлаганата поява на протагониста в “Дружество “Въздържание”” е случена в крайна сметка от текста по следния начин: “Всички наставаха. Външните врата се отвориха и на прага се показва, във всичкото си величие, *общият наш приятел* бай Ганю Балкански” [223]. Това вече не е гласът на бай Таки (още по-малко е гласът на героя-“аз”, въведен едва в края на “разказчето”). Това озадачаващо “наш”, приобщаващо адресат и адресант, говорител и реципиент, изведнъж разкъсва художествената автономност на текста. Преди да се запитае от кого

е произнесено, нека си отговорим на въпроса към кого е отправено. При липсата в текста на познатото от другите текстове в книгата ниво на разказване, т.е. на *герои-слушатели* от компанията, в която е положен модусът на разказването, местоимението очевидно е адресирано към **читателя**. Но това не е имплицитният читател, не е онзи идеален адресат на текста “Бай Ганю”, за когото на няколко пъти досега ставаше дума – текстови конструкт, постулиран от самия текст. Това е един друг тип читател – *реалният*. С това понятие тук обозначаваме онази специфична функция на *идеалния читател*, която сигнализира, че той вече е чел текста “Бай Ганю” (или поне някакъв журналинен протовариант), че вече познава неговия герой. Качеството “реалност” маркира част от двойственото битие на този читател в пространството на творбата. Затова той обитава, така да се каже, композиционните пукнатини на творбата, ключовите зони, където се осъществяват взаимодействията и разривите между отделните части на текстовия корпус, респ. на различните дискурсивни полета. Книгата “Бай Ганю” е излязла само месец преди “разказчето”, но затова пък творбата вече е била придобила значителна популярност чрез журналната си публикация в “Мисъл” – популярност, на която очевидно разчита тук авторът на изреча “общият наш приятел”.

А кой е всъщност този автор? На въпроса ще се спрем малко по-късно; преди това обаче, за да спазим маркирания в началото модел и логиката, на която е подчинен той, ще разгледаме една “маска” на *всезнаещия разказвач*, която заслужава специално внимание. Нейната роля е толкова важна, че на практика тя се обособява в отделен глас, осъществяващ онази важна метаморфоза на говорещата инстанция в творбата – преходът от персонаж

към автор, от "тяло" към "глас", с която ни предстои да се занимаваме оттук насетне.

Нека разгледаме един момент от важната глава VII "Бай Ганю на гости". След като за пръв път е срещнал читателя със студента Бодков, разказвачът, възползвайки се от правата, които му осигурява неговата надпоставена, "всезнаеща" позиция, решава да представи по-подробно на читателя нововъведения герой, комуто предстои да играе важна роля в концепцията на произведението по-нататък. Това представяне звучи по следния начин:

"Студентът, който каза тия думи, беше много напреднал в цивилизацията, но, кой знае защо, не се ползуваше с особена репутация между своите другари; види се, някои грехове лежах на душата му; говореха между другото, че много обичал да "удря келепир"! " [144].

Дотук нищо особено. Без усилие разпознаваме гласа на всезнаещия разказвач, който, преструвайки се на незнаещ, грижливо гради със специално подбрани реторични похвати ("кой знае защо", "види се", "говореха") напрежение, атмосфера на тайнственост около образа на този герой, характеризирайки го индиректно, през погледа на другите, на средата, на "общото мнение".

Но внезапно цялата тази грижливо изградена стратегия е разрушена с един замах в последвалите изречения, в които играта на "незнание" е решително изоставена:

"Не е за чудо! Този пусти грях — скъперничеството, по зараза от окръжаващата домашна среда, вгнездява се почти от детски години, изсушава душата на младия човек, като го превръща в най-студен егоист: нищо нежно, нищо благородно не остава у него" и т.н. в продължение на следващите два абзаца [144-145].

Тук за пръв път в творбата зазвучава един нов, различен глас, който очевидно не принадлежи на нито един от вече познатите ни разказвачи. Този глас само привидно е част от дискурса на *всезнаещия разказвач*, но всъщност е принципно различен от него, доколкото *този глас изобщо не разказва*. Положен извън, над наративния модус, той изпълнява роля, подобна на хора в античния театър – една металитературна и изцяло **менторска** гледна точка, която **силно пристрастно**, с публицистичен патос коментира и анализира моменти от сюжета и характера на героите. Този глас обозначаваме с термина ПУБЛИЦИСТИЧЕН МЕНТОР. От VII глава насетне той често ще нахвърля повествованието с ясно обособени публицистични, есеистикоподобни отстъпления.

Разположен някъде извън художественото пространство на творбата, той кръжи **над** нея, обговаряйки протагониста по-скоро като социокултурен и народопсихологически феномен, отколкото като конкретен художествен образ, макар тези обобщения да са често базирани на “емпиричен” материал от сюжета на самата творба, какъвто е примерът със “супата” в следния пасаж (пределно репрезентативен за звученето на този глас изобщо):

“Чунким баща ми все опери е слушал” – каже бай Ганю и обаян от този принцип на окаменелост и ултраретроградство, не се стряска твърде от “новата мода”, т.е. цивилизацията. Но при всичко това бай Ганю няма доблестта на китайците – да се ограда със стена против нахлуването на цивилизацията, и при всичко, че го въодушевява принципът “баща ми това не е правил и аз няма да го правя”, но току видиш, че си облякъл чиста риза, турил си ръкавици, па кога го назорят, облича и фрак, сърди се, смее се, ама облича фрака. Чуваш

го, че казва "pardon", говори за "костентуцията", похвалява се сам-там, че обича "супа", когато всъщност една люта чорба би предпочел от всички европейски гозби." ("Бай Ганю на гости" [153]).

Сюжетната надпоставеност, извънхудожествената позиционираност на този глас му позволява да се вклинява в наратива както на разказвачи, така също и на персонажи.

Най-често, както в цитираните по-горе случаи, този глас се появява в дискурса на *всезнаещия разказвач*, като поредната от неговите хипостазии. Такъв е контекстът на появата му в "Бай Ганю журналист" – в абзаца, започващ в обичайния дискурс с изречението: "Гочоолу и Дочоолу не може да се каже, че са били възхитени от тия качества на Данка Харсъзина; не може да се каже също, че в тяхното представление за вестникарство Данко се явяваше подходящ редактор" [208]. Следващото изречение обаче рязко превключва модалността на изказа – разказвачът временно (до края на абзаца) се отдръпва, за да даде думата на един **коментиращ мета-глас**, който ситуира поставения от сюжета проблем в един широк, диахронен социокултурен контекст: "У тях все още се съхраняваха възпоминания от друго време, и от турско време, когато печатното слово все пак мътеше водата им, но не изригаше тая лава от адски хули и проклетия" и т.н. [208–209].

В този менторски глас лесно мутира и гласът на *героите-разказвачи*, напр. на Дравичката, от чието име се води разказът в "Бай Ганю в Швейцария". Преходът е налице в абзаца, започващ с изречението: "В каквото час на деня и да посетях това кафене, като почнеш от 9 часа сутринта до късна вечер, постоянно заварвах същите лица, при същите занятия – табли, префа, trenta una..." [160]. В "Бай Ганю в Русия" преходът е регистриран в

пасажа, започващ с известното признание на разказвача Васил: "И представете си, господа, в този момент аз съжалих бай Ганя!" [167].

Идентична по същество, макар и специфична, е кратката сцена-диалог, с която завършва главата "Бай Ганю на гости", в която в модуса на разказването се дава възможност на героя-разказвач Илчо да защити музикалните си предпочитания:

"Аз съм в състояние да се възхитя, да се забравя, да се захласна до екстаз от хубавите наши меланхолични народни песни, но от български песни, а не от онези гнуснави пародии на чуждестранните вулгарни песни, които байганювците ни предават изкълчени до неузнаваемост чрез онези цигански форшлаг и къртения на гърлото с пиянски трели и фиоритури... Ний имаме песни, но нямаме певци. Аз съм готов да прегърна своя враг, ако той ми изпее, както трябва, песента "Богдане, бог да те убие" или "Я запретни, Вело моме, бели ръкави", и да погледна накриво приятеля си, когато видя, че се възхищава от "Зелен листец", "Каранфилчето" и други такива цигански прелести..." [158].

Позволихме си този дълъг цитат, защото освен в интересувания ни в момента смисъл, сцената е интересна и с поне още две неща. Първо, тя напомня на читателя, че фабулният разказвач в главите VI и VII все пак е Илчо. Нуждата от подобно припомняне е резонна, след като още в самото начало на глава VI той е преотстъпил задълго думата на един принципно безличен *всезнаещ разказвач*. Второ, ако това е бил търсеният ефект на епизода, то той е недокрай постигнат – някак "по инерция" и тази сцена, макар и категорично ситуирана в плана на разказването, е предадена сякаш не от *примордиалния ние-разказвач* – абсолютен монополист на разказа в плана на разказването

– а от същия *всезнаещ разказвач*, който на практика продуцира наратива в глави VI и VII. Но онова, с което за нас тук е специално интригуваща тази сцена, е характерът на последната реплика на Илчо, в която той с публицистичен патос формулира музикалния си вкус. Забележително е, че прави това с думи, категорично неприсъщи на собствената му реч – думи, които очевидно не принадлежат на *герой* (каквото е Илчо в плана на разказването), а на интересувания ни тук *публицистичен менторски глас*. Този глас е мета-поставен спрямо творбата, доколкото драстично оголва глобалната идеологическа (естетическа и етическа) позиция на самия **автор** и поради което той може да бъде четен като пряка проекция на авторското присъствие в творбата (тук за пръв път сме принудени да назовем една нова категория – нещо, което до този момент грижливо избягвахме, за да съхраним композиционната секвентност на изложението; категория, на която тепърва предстои да отделим специално внимание).

Преди това обаче нека – в името на обективността – да отбележим друго интересно обстоятелство, за да приключим с “музикалните” аспекти на проблема. Този заключителен монолог на музикална тема ни навежда, от друга страна, на идеята, че чрез него Илчо се проявява като *подставено лице* на самия автор, на Алеко. Публицистичният менторски глас в този монолог директно назовава музикалните симпатии и антипатии на самия Алеко, които са част от публицистичната естетическа и нравствена телеология на произведението като цяло. Подобно предположение обаче има и своите контрааргументи, защото, доколкото познаваме музикалните вкусове на Алеко от други, биографични и автобиографични (пара)текстове, песни като “Богдане, бог да те убие” или “Я запретни, Вело моме, бели ръкави”, които *публицис-*

тичният ментор аксиологизира в/чрез речта на Илчо, не са сред предпочитаните от Алеко народни песни¹².

(Обстоятелството, че в тази сцена образът на Илчо поема определени резоньорски, а това в някаква степен означава и *автопортретни* черти от Алековата личност, може би обяснява донякъде отсъствието в нея на *безличния ние-разказвач*, който по презумпция е натоварен с такива функции: прекалено би било на толкова ограничена площ в едно общо измерение – плана на разказването – да съществуват паралелно двама “Алековци”.)

Но пък, от друга страна, налице са основания да смятаме, че все пак Илчо, комуто – нека припомним – изначално принадлежат всички гласове в глави VI и VII, поема в някаква степен идентификации с образа на Алеко, доколкото все пак експлицира част от музикалните му вкусове, макар и това да става в едно лирическо отстъпление, което, в хора от гласове в творбата, в последна сметка, макар и с голяма степен на условност, е все пак приписано на *всезнаеция разказвач*. Става дума за последния абзац от същинския (пре)разказ на Илчо, започващ с патетично-иронично позоваване на гения на Дж. Верди, който, както знаем от една Алекова изповед¹³, е любимият “компонист” на писателя: “Grandissimo maestro Verdi! Ти нямаш, ти не може да имаш врагове! Но ако,

¹² Така ни уверяват мемоарите на Екатерина Иванова (**Иванова, Ек. Алеко Константинов в семейна и роднинска среда**. I изд.: С., 1939, изд. на Българския туристически съюз; II изд.: С., 1997, изд. на НБКМ). На това разминаване, както и на естетическата близост на Алековия музикален вкус по-скоро с този на Бай Ганю, отколкото с този на разказвача, обръща внимание Инна Пелева (**Пелева, И.** Цит. съч., с. 190–193).

¹³ **Шишманов, Ив.** *Алеко Константинов (Материал за биографията му по една лична изповед)*. – Български преглед, IV, 1897, № 3, с. 105–107. Вж. също: *Моята изповед*. – **Константинов, А.** Цит. съч., т. 4, С., 1981, с. 232.

паче чаяния, би се явил някой изрод, той ще бъде самият Сатана" и т.н. [158].

Освен с Илчо, положен в плана на разказването, *публицистичният глас* се идентифицира здраво и с персонажи от плана на разказването. Тук специално внимание заслужава героят от "Бай Ганю на гости", представен от всезнаещия разказвач ту като студентът с "жлъчен изглед" [145], ту като "сърдития студент" [151] или "опърничавото хлапе" [152, 153]. Необходимостта от неговата поява в сюжета има не фабулен, а **идеологически** характер. Ролята на образа е да бъде идеологически контрапункт на Бай Ганю и току-що появилия се Бодков. Ако интерпретативното клише от Шишманов насетне, разхерметизирайки фикционалната самодостатъчност на творбата, мисли Алеко като "опакото" на Бай Ганю, то във фикционалния хронотоп на самата творба тази роля е недвусмислено поверена на "студента с жлъчния изглед". Макар че именно поради това фикционалността на този образ е силно разколебана. Той е по-скоро безплътна **публицистична функция**, отколкото пълнокръвен художествен образ; повече *глас*, отколкото *тяло* (каквато в различна степен е съдбата на всички образи в произведението). Дългият монолог, с който той излиза на сцената (и който до голяма степен изчерпва и оправдава изобщо присъствието му там) е по същество гневна филипика срещу солидарно експлоатираната от Бай Ганю и Бодков удобна идеологема за българското гостоприемство и липсата на такова у другите ("На ръце ли искаш да те носят? Защо? За туй ли, че неуспял още прага на къщата им да прескочиш, ти ще закачиш първо слугинята, която те посрещне в коридора? За туй ли, че..." и т.н. [145-146]).

Втората поява на героя е важна тъкмо с невъзможността “да се завърже” разговор между него и Бай Ганю – ситуация на значеща **отстраненост** от фабулата на творбата, която максимално проявява *идеологическата* функция на този образ, чийто смисъл е да бъде ако не резоньор на автора, то поне олицетворение на представите му за “опакото” на Бай Ганю и байганювщината. Самата тази ситуация на антагонистична напрегнатост, на невъзможност за досег е констатирана и коментирана от *публицистичния ментор* по-скоро през гледната точка на самия студент:

“Разговор между бай Ганя и “опърничавото хлапе” не можа да се завърже. От първа среща и инстинктивно някак се сетиха, че не са един за друг, защото, според българската пословица (ех, че изящни пословици е създал българският гений!), “краставите магарета през девет баира се подушват”. Единият дошел от България, другият живял в Европа, все би могло какво да поприказват, понеже все трябва да има някоя разлика между Запада и нашата татковина. Впрочем тая разлика бай Ганю не я сещаше и как ще я сети! Той дето ходи, носи със себе си своя атмосфера, свои нрави и обичаи, търси си жилище по своите вкусове, среща все свои хора, на които е навикнал и в които, разбира се, не вижда нищо ново: отиде ли във Вена, той ще се спре в хотел Лондон¹⁴, там е също така задушено, също мирише на кухня и на сернисти водород, както и у дома му; среща се със

¹⁴ Тук мимоходом маркираме поредното общо място между протагонист и автор: самият Алеко, минавайки през Виена, отсяда не другаде, а точно в този така пейоративизиран от разказвача хотел “Лондон”. Вж. писмо до Ив. Шишманов от 11 септември 1889 г. – Константинов, А. Цит. съч. Т. 4, С., 1981, с. 72.

същите турци, гърци, арменци, сърби, арнаути, каквито е привикнал да среща всеки ден; няма да иде в кафе Хабсбург, понеже го е страх да не го оскубят, а ще влезе пак в гръцкото кафене, което е също тъй нечисто и задушено от вечен дим, както са и нашите кафенета. За търговия ли отива, ще иде при българите търговци, а чрез тях той даже не сеща, че влиза в съприкосновение с европейци. А че именно във от тая ограничена сфера се почва европейският живот, той нито знае и като че не иска даже и да знае. Възпитанието, нравственият мир на европейца, домашната му обстановка — плод на вековна традиция и постепенно усъвършенствуване умственото движение, обществените борби и начина на воденето им, музеите, библиотеките, филантропическите учреждения, изящните изкуства, хилядите проявления на прогреса не обременяват вниманието на бай Ганя.” [152].

За отбелязване е, че сигналите с обединителна функция тук — “нашата” (татковина), “нашите” (кафенета) — са израз на *сатирично обобщение* и нямат нищо общо с високите националноидеологически гешалти от вазовски тип, освен че са тяхно снизяващо преобръщане. Но това е друг проблем. В интересуващия ни тук аспект е важен свръхидеологическият модус на този глас, склонността му да борава с обобщения, легитимиращи го в най-голяма степен като “възпитател на нацията”, като *Erzieher*. (Функция, която все по-плътнo ни приближава към едно пряко експлицирано авторско присъствие в творбата.)

Ясно обособени изяви на все същия този надпоставен мета-глас са още писмото до Граматиков в “Бай Ганю прави избори”, както и уводното изречение на книгата (“Помогнаха на бай Ганя...” [109]), а също и — с досетата омекотен сатиричен патос (по причини, които ще раз-

гледаме по-нататък) — заключителните думи към част I (“Довиждане, бай Ганю. Обикаляй Европа, разнасяй...” и т.н. [172]).

Бидейки несъмнен идеологически резоньор на автора, този *публицистичен менторски глас*, чиито проявления в момента изследваме, в най-голяма степен фокусира **сатиричния патос** и **сарказма** на творбата. Той е *rag excellence* гласът на *сатирата* в “Бай Ганю”, докато изговарянето на *хумора* и *иронията* е предоставено на разгледаните по-рано гласове, особено тези на *героя-разказвач* и *всезнаещия разказвач*. Аспект на комичното, иронията все още предимно осмива, разсмивайки. Разказвачът очевидно се забавлява да описва например начина, по който Бай Ганю се храни, и звуковите ефекти, с които е “акомпанирана” тази дейност:

“Карлсбад и не зная още какъв си б а д поръчват ескулапите на страдащите от катар в стомаха. Я да земат тези страдащи за ухото, че да ги сложат на трапезата пред бай Ганя, па нека стомасите им бъдат развалени повече и от ючбунарските улици... ще видите какъв ефект ще им произведе зрелището!... Яде бай Ганю, брей, не се шегува, яде, та ушите му плющят! Всичките органи на тялото му са в движение, а зъбите, езикът и носът на първо място. Ето де съзнава човек бледността и бедността на езика! С какви думи, с какви междуметия, с какви препинателни знакове, най-сетне с какви музикални ноти е възможно да се изобразят тия мляскания, грухкания, смъркания, тракания, цъкания, смукания, които като град се сипят от бай Ганя!...” (“Бай Ганю на гости” [155]).

В същата глава VII можем да се натъкнем и на сарказма, артикулиран обаче от публицистичния менторски глас. Преходът от хумор и ирония към сарказъм и сатира следва, от една страна, трансформациите на дискурса от *deskриптивност* към *експресия* и *мета-обобщителност*, т.е. от **Бай Ганю** като конкретен художествен образ и персонаж в творбата към **байганювщината** като социокултурен феномен. От друга страна, този преход следва – или е следван от – трансформация на гласа на *разказвача* (персонаж, примордиален или всезнаещ) в *публицистичен мета-глас*. Т.е. ако изградим една антиномична парадигма, тя ще изглежда по следния начин:

хумор и ирония – сарказъм и сатира

deskрипция – експресивност/мета-обобщеност

Бай Ганю – байганювщина

разказвач – публицистичен ментор.

Цялата сложност на тази система от преходи може да бъде илюстрирана например с епизода, отнасящ се до хигиенните навици на протагониста (“Бай Ганю на гости”): “Додето в едната стая студентът превъзнасяше богатствата на бай Ганя, в съседната стая бай Ганю беше вече съблякъл антерията си и търсеше в нея нещо с голямо внимание, като мърмореше под носа си: “Пак се навъдил тоя пусти гад”.” [147].

Дотук дискурсът на *всезнаещия разказвач* – deskриптивен по същество, доколкото следва развитието на сюжета чрез действията на персонажите – произвежда хумор. За тази цел той прибегва до обичайни похвати за предизвикване на хумористичен ефект: мнима неосведоменост на разказвача (“търсеше *нещо*”), противопоставяне между привидност (Бай Ганю е милионер в презентациите на Бодков) и същност (заниманията на

“милионера” са да си пощи въшките), противопоставяне между думи и дела, между събитие и контекст.

По-нататък следва своеобразно изречение-реле, “превключващо” модалността на изказа по отношение на всеки от изброените по-горе елементи:

“Понятието за чистота не е развито в твърде висока степен у бай Ганя. “Хич жив човек без гад бива ли?” – казват старите хора у нас и успокоени с тази аксиома, не препятствуват твърде усърдно на размножаването на животинките. Па и защо ще се лишават от едно такова удоволствие: пекнало слънце, че защо му е туй слънце, ако не може да излезе на чардака, да се изтегне на рогозката, да кихне два-три пъти от праха ѝ, че да дойде баба му, че да си сложи главата на коляното ѝ, па тя да си завре костеливите пръсти с траурни нокте в косата му и като че гребе ориз, да почне чук! отсам, чук! оттатък, че като се изплашат животинките, че като плъзнат по главата, па едно приятно гъделичкане, че като запее бабата, а онова ти слънце балканско пекнало! Идилия...” [147].

В перспективата на комическата ирония, каквато е уединно тя в първата част на книгата, авторът крие, камуфлира преките си чувства към героя; той само ги загатва чрез контекста и най-вече чрез други герои, които са в някаква степен негови маски. Такива са преди всичко *двтерогонистите-разказвачи*: Стати, Стойчо, Кольо, Цвятко. Илчо, както вече стана дума, в глава VI и VII е подменен от *всезнаеция разказвач*, а пък в глави VIII и IX Бай Ганю вече не е обект на ирония и изобщо на хумористично изображение. Паралелно със смяната на хумористичния дискурс със сатиричен, авторът все пооткрито започва да взема думата и да коментира проявите на героя *пряко от свое име*.

Сатиричното в "Бай Ганю" откриваме обикновено някъде в съседство с различните проявления на **автобиографичното/автопортретното** в творбата, т.е. там, където припламва категоричен ценностно-идеологичен конфликт, двубой между две ясно обособени и опозитивно поставени една на друга сили, едната от които е представена чрез образите на Бай Ганю и многобройните му деривати (Бодков, съвкупната студентска маса, Димитров, Асланов – в I част; Гочоолу, Дочоолу, Гуньо, Михал, предизборната орда – във II и III част), а другата – предимно от дискурсивните и физически рефлексии на автобиографичното в творбата, които ще се опита да изследваме тук.

В широкия смисъл автобиографичното/автопортретното у "Бай Ганю" се проявява в два допълващи се модуса – *дискурсивен* и (условно) *физически*. Т.е. авторовото присъствие може да е налице във фикционалното и по презумпция самодостатъчно художествено пространство просто като **глас**, функциониращ като дискурсивно поле, но и маскирано като **персонаж**. Макар и обособени, тези два модуса често се докосват, пресичат, наслаgват един върху друг. Условността на това разграничение е най-очевидна именно в образа на "студента с жлъчния изглед" от глава VII, в чието лице двете хипостази на авторовото присъствие в творбата се покриват: то е въведено във вид на персонаж в текста, но персонаж, чиито функции се изчерпват с речевите му проявления и който е, както вече отбелязахме, повече глас, отколкото тяло – една дискурсивна функция. Голяма част от сатиричния патос на творбата се проявява именно чрез този глас, който е *par excellence* камуфлираният, опосредственият авторов глас.

В художественото пространство на "Бай Ганю" авторовото присъствие в различните си модуси изпълнява важна роля за пълноценното функциониране на сатиричния пласт в творбата. Същностен за сатирата е анти-тетизмът между *действително* и *идеално*, съпоставянето и сблъскването им (Брайън Лий¹⁵), при което първото е негативно маркирано, функционира като зона на тъмното и пошлото, а второто – обратно – представлява позитивната анти-сила, доброто и светлото. В художественото поле на "Бай Ганю" *идеалното* по традиция се търси именно в различните персонификации на автобиографичното/автопортретното, т.е. в няколко образа, които изследователите са склонни единодушно да отъждествяват със самия Алеко, да ги четат в условно автобиографичен план – проекции на едно относително ясно заявено *авторово* присъствие в творбата. Като изключим неразгърнатите образи на *безличния ние-разказвач* (който, положен изцяло в плана на разказване, е надпоставен спрямо плана на разказването и по тази причина е по презумпция несъпоставим с образа на протагониста) и на "студента с жлъчния изглед" (който, както видяхме, функционира повече като глас, отколкото като пълноценен образ), остават два образа, чрез които могат да се търсят рефлексите на автобиографичното в иманентното художествено пространство на творбата – Иваницовият син от глава V на първа част и Иваница Граматиков от "Бай Ганю прави избори" от част втора.

Към подобни идентификации с автобиографичното обаче трябва да се отнасяме със самопонятно подозрение, да ги мислим условно като такива, доколкото те по презумпция са част от фикцията на творбата. Авторът ни дава достатъчно сигнали за ироничната рамка, в която са

¹⁵ Вж: Фаулър, Р. *Речник на съвременните литературни термини*. С., 1993, с. 209.

вписани тези клонящи към автопортретното образи. Това особено се отнася до Иваница Граматиков, където *все-знаещият разказвач*, от чието име се води наративът, недвусмислено иронизира наивния оптимизъм на героя: "Млад, образован, малко идеалист, повече мечтател, с любов в сърцето, с вяра в доброто, с надежда на бъдещето, той не беше още калѐн в действителността, в живота. Безгрижен до самозабравяне, непоправим оптимист, привикнал на всичко да гледа от добрата му страна, той беше доверчив до наивност, до глупост" [198]. Автобиографичното тук е шаржово олекотено откъм позитивен идеологически патос.

От друга страна, тук можем да привидим едно интересно разоряване на автобиографичния образ на Иваница Граматиков в битието му на художествена функция – като позитивна антитеза на Бай Ганю и байганийщината. Това *функционално* разоряване на образа се състои като разколебаване на непосредствения автобиографизъм, включително и чрез излизане от същинския, т.е. художествения, фикционално моделиран текст на творбата в посока към паратекстуалното. Допустимо е едно хипотетично припокриване на *идеалния* образ на Иваница Граматиков, по традиция отъждествяван с Алеко, с образа на "неоценимия приятел" Цветан Радославов, комуто А. Константинов посвещава очерка-глава и който, по редица биографични свидетелства, в своя идеализъм и житейска непрактичност дублира семантиката на Алековата фигура като "опакото" на Бай Ганю, като негова *идеална* антитеза. Свидетели и изследователи описват автора на "Мила родино" като рядък за времето и средата си ерудит, лингвист-полиглот, поет, преводач, художник, музикант, драматург, философ, сътрудник на Вилхелм Вундовото списание, чиито научни изследвания са цитирани от самия проф. Вунд, и едновременно с това

като възторжен идеалист, съвършено непригоден за властващия буржоазен меркантилизъм. Симеон Радев напр. пише: “Питах веднъж негови познати защо той останал докрай гимназиален учител, когато други хора с по-малко знания и дарби станаха професори. – Защото, ми се отговори – мекият характер и възпитанието на Цв. Радославов му попречиха да си пробие път така, както бе нужно.”¹⁶ Това са думи, които критическото клише обикновено е свикнало да отнася към образа на Алеко.

В крайна сметка ако трябва да търсим същностна проява на автобиографичното около Граматиков, то по-скоро бихме я открили в дискурсивен план – в писмото до него, написано изцяло в дискурса на *публицистичния менторски глас*. С други думи, докато авторовото присъствие в образа на самия Граматиков е в един по-скоро външен, номинативен (името Иваница) и събитиеен, фейлетонно разигран план, то в идеологически план подобна идентификация е значително проблематизирана, усложнена, заздвоена и в крайна сметка изместена в посока от *тялото* (и *името*) на героя Иваница Граматиков към *гласа* на писмото, който в някаква степен е пряко продължение на иронизиращия Граматиков глас на *всезнаещия разказвач* – глас, наситен с напрегнато стаен публицистичен патос (избликнал в изречения като следните: “Дивата орда от пияни изверги нахлу в двора на училището. Боже! Колко грубост, колко арогантност, колко тъпа свирепост в тези изпъкнали кръвясали очи, в тези бабаитски движения, в тези провокаторски погледи!”... [202]).

Иронично релативизирани, разколебани са автопортретните следи и в образа на Иваницовия син от “Бай Ганю на изложението в Прага”. Разказвачът Цвятко въвежда героя в разказа си с озадачаваща вметка в скоби,

¹⁶ Вж.: Тахов, Г. *Литературна София. Страници из романтиката на младата столица*. С., 1983, с. 64–72.

адресирана към слушателите от компанията: "Ний – аз, Ванчо, Фильо и Иваницовият син (не вярвам да го познавате), заехме едно купе от първи клас..." [126]. Тази вметка пряко сблъсква два от "автопортретните" образи-функции в творбата в едно абсурдно, логически невъзможно пространство, подобно на онова в лентата на Мьобиус, безкрайната стълба на Ешер или триъгълника на Пенроуз. В два от автопортретните си образа в творбата – безличния ние-разказвач в плана на разказването и Иваницовия син в плана на разказването – Алековото присъствие е раздвоено: той е сред слушателите в компанията и заедно с останалите слуша разказ за себе си, като в същото време се оказва непознат не само на приятелите си, сред които е в момента, но и на себе си.

Но вътрешната апорийност на тази ситуация не се изчерпва с това раздвояване на автопортретните рефлексии между образа на безличния ние-разказвач и Иваницовия син – сред тях се намесва и трети. При един максимално скрупулъзен прочит на художествената реалност в нейния извънхудожествен контекст, към автопортретните функции в нея можем да причислим и самия *герой-разказвач* Цвятко. Както знаем от биографията на Алеко, самият писател е сред групата българи, заминали на 17 юли 1891 г. със специален влак за откритото два месеца по-рано земско-индустриално изложение в Прага. Т.е. разказвачът Цвятко е маска, чрез която Алеко разказва собствените си впечатления от пътуването до изложението в Прага; регистриран е и основният от прототиповете на Бай Ганю по време на това пътуване, както и отделни прото-ситуации и реплики¹⁷. Иманентно художественото, фикционалното е разтворимо – в един генетичен план – по посока към извънхудожественото,

¹⁷ Вж. бележките към гл. V "Бай Ганю на изложението в Прага" в: Константинов, А. Цит. съч., т. 1, С., 1980, с. 265–268.

към “реалното”. Очертава се припокриване между фикционалния образ на Цвятко и реалния протообраз на самия Алеко, между един от *героите-разказвачи* и емпиричния *автор*.

Тази ситуация на сблъсък на три различни хипотези на автопортретното/автобиографичното – на разказвач, слушател и персонаж от самия разказ – (две от които непознаващи се взаимно), е сигнал за разхерметизиране на художественото пространство на творбата, за особеното му изкривяване към релативизация на границите между художествено/фикционално и извънхудожествено/реално. Това изкривяване е предизвикано от намесата на една специфична функция с двойствен статус. Разказващата инстанция е допуснала идентификация с един нов глас – едновременно вписан в художественото пространство на творбата, което е по презумпция фикционално, плътно затворено в-себе-си и автотелично, но и мета-положен спрямо него, разхерметизиращ го по посока към емпиричната авторова фигура, представлявана от този глас и некоректно въведена от него в полето на художествената фикция.

Образно казано, сблъскваме се с лудориите на един забавляващ се разказвач, който “играе” на Автор, блокирайки “нормалното” функциониране на творбата като дискурсивен конструктор. Логическите апории, с които читателят се сблъсква, са само отражения на произведените от този играещ разказвач *структурни апории*.

Творбата “Бай Ганю” изобщо има подчертан вкус към подобни закачки, случващи се *около* и *посредством* неправомерно “охудожествената” фигура на Автора, по презумпция притежаваща извънхудожествен статут, обиктаваща съвършено друг – “реален” – хронотоп. Две от очевидните проявления на това смесване на двата хронотопа са многократно забелязвани от изследователите в

III част. В интродукцията на "Бай Ганю и опозиция – ама де-де!" авторът се представя за приятел с "о н о г о в а, гдето събира материали за б а й Г а н я" [129], а в писмото на Бай Ганю до Константин Величков персонажът се страхува да не бъде изплагиатстван от собствения си автор [227]. Така, казано *en gros*, в творбата "Бай Ганю" авторът Алеко е подложен на фикционализиране поне толкова, колкото е "фактологизиран" персонажът Бай Ганю; ако персонажът трудно може да бъде удържан във фикцията на художествената реалност, то Авторът непрестанно напират да попадне в нея, да метаморфозира в персонаж.

Този стремеж на Автора има и някои други, не толкова очевидни, дискурсивни проявления. Авторовият глас може да бъде доловен на отделни места в текста. Такава е например известната реплика на протагониста в главата "Бай Ганю на изложението в Прага": "Ама чакай, ще се върне бай ти Ганю в България, па виде щем кой е кум, кой е сват" [128]. Тази реплика поражда въпроси относно своето авторство. Вложена в устата на *персонажа* Бай Ганю, тя всъщност е част от речта на *героя-разказвач* Цвятко. Но имаме достатъчно основание да разобличим авторството и на двамата като условно, доколкото тя демонстрира **знание**, което е извън възможностите както на Бай Ганю, така и на Цвятко – знание, отнасящо се до структурата на самата творба. Репликата може да се тълкува като проспекция за втората част на творбата – мета-знание, достъпно за един толкова всезнаещ разказвач, колкото може да бъде единствено авторът Алеко Константинов, доколкото се отнася до структурирането на самото произведение, до *самия процес на творчество като реална – ментална и физическа – дейност*.

В още по-голяма степен подобно проспективно мета-знание е вложено в речта на *публицистичния ментор*, когато, коментирайки образа на Бодков, в един момент директно отправя читателя към още непознат му герой от бъдещото разгръщане на произведението – “Но за тия работи Асланов е по майстор” [145]. Репликата е изречена в глава VII на първа част, Асланов ще излезе на сцената едва в глава IX.

Всички тези рецидиви свидетелстват за едно специфично присъствие в творбата, което няма как да бъде наречено по друг начин, освен като *авторово*. Сред хора от гласове се очертава и един мета-глас, който не е идентичен с нито един от останалите гласове, на които се разпада говорещата инстанция и които в крайна сметка са по-скоро различни негови охудожествени, функционално специфицирани проекции. Този мета-глас на пръв поглед не притежава собствено дискурсивно поле; подобно на хамелеон, той, играейки, приема формата на други разказващи инстанции в творбата, слива се с други гласове – на персонажа, на героя-разказвач и особено на публицистичния ментор. И въпреки това ние поемаме риска да го обособим в отделно наративно равнище – на АВТОРСКИЯ МЕТА-ГЛАС. Бележеш крайната точка на трансформационния процес към *реално*, този глас може да бъде определен като *гласа на самия Алеко*. Не публицистично обобщаващият ментор, който е само една, макар и най-близката от неговите художествени проекции, а конкретният автор, приведен с перо в ръката над произведението, перформативно създаващо се **в момента** като *идея* и *структура*. Той говори не за народопсихологическия феномен, за типа и архетипа “Бай Ганю”, както прави *публицистичният ментор*, а за конкретния *персонаж*, обитаващ строго фикционалния хронотоп на конкретната творба. Говори не изобщо от позициите на

абстрактен и неопределим по друг начин, освен като "глас", ментор, а от позициите именно на *автор* с определено *физическо* присъствие, отнасящо се до перформатива на самото писане.

Ако започнем от най-ниската степен на градацията, можем да привидим имплицираното присъствие на този *авторски мета-глас* в начина, по който е описан ядящия Бай Ганю в цитирания по-горе откъс от глава VII. Освен че е твърде колоритно и определено произвеждащо хумористичен ефект, описанието съдържа и много силен *литературен* мета-пласт, в който става дума именно за това, как може да бъде **описано** ядящото Бай-Ганюво тяло, при което, освен за фигури на речта (думи и междуметия), категорично става дума и за "препинателни знакове" ("Ето де съзнава човек бледността и бедността на езика! С какви думи, с какви междуметия, с какви препинателни знакове [...] е възможно да се изобразят тия..." [155]). Почти чувстваме тук **реалното, пишещо Алеково присъствие**, усилията, маневрите, стратегиите на пишещия автор в схватката му със съпротивляващия се персонаж. Ако в разгледани по-горе случаи автор (камуфлиран в художественото пространство на творбата) и герой се сблъскват в една идеологическа, концептуално-етична перспектива, то тук техният сблъсък е изцяло положен в плоскостните измерения на създавания *в момента* текст.

В най-чистия си вид обаче *авторският мета-глас* се проявява на едно специфично място в творбата – в самия край на част II, т.е. на нейния каноничен вид в изданието от 1895 г.:

"Прощавай, снизходителний читателю! Ти ще срещнеш в тази книжка някои цинични думи и сцени; аз не можах да ги избегна... [и т.н.]

Прощавай и ти, бай Ганю! Бог ми е свидетел, че винаги добри чувства са ме въодушевявали при описванието на твоите истории... [и т.н.]” [213]

Казвайки “аз”, този глас има предвид, назовава не някаква абстрактна авторова функция в творбата, а пределно конкретния, физически автор Алеко Константинов, пиещ конкретната творба “Бай Ганю”, описващ в нея историите на един литературен герой. Разхерметизирайки фикцията на творбата в посока към перформатива на самото писане, този авторски глас диалогизира едновременно и с персонажа, и с читателя, при което е настъпила промяна в техния статус спрямо вече познатите им хипостазии. Читателят, с когото диалогизира авторският глас тук, вече не е нито *героят-слушател*, с когото диалогизира *героят-разказвач* в плана на разказването, нито обичайният *имплицитен читател*, с когото диалогизира например *всезнаещият разказвач* в плана на разказването. Това е един друг тип читател, когото вече определихме мимоходом като **реален** – оня, който *в момента чете* творбата “Бай Ганю”, при което наречието синхронизира момента на писането (от гледна точка на изписващия фразата Алеко) и момента на прочитането ѝ (от гледна точка на читателя).

Точно тук се налага да припомним относителния смисъл, който влагаме в качеството **реалност** – качество, което мислим не като абсолютно, статично състояние, а като динамична интенция. Мислим го не толкова в опозиция на художествената фикция, а като една интенционална абстракция, поместена в собствените ѝ параметри, произведена от неутолимия стремеж на творбата да играе и в акта на тази игра да отиде възможно най-далече, до последния позволен ѝ предел. В този смисъл употребата на понятия като *реален автор* (или продуцирания от него *реален читател*) е повече или по-малко условна. Макар

тяхната “реалност” да е разбираана по посока на обичайния емпиричен, физически аспект, тя все пак не напуска полето на разказвача (респ. читателя) като текстови конструкции. Качеството “реалност” тук обозначава определена тяхна “роля” съобразно функционално усложненото им присъствие в “Бай Ганю”.

Но да се върнем към ролята на авторския мета-глас в творбата и начините, по които присъства в нея. Изследвайки онези места в текста, където най-отчетливо се проявява той, забелязваме съществена особеност. И двете части на каноничната структура на книгата във вида ѝ от 1895 г. завършват с особени мета-художествени екскурси, които, издигайки се *над* иманентното художествено пространство на творбата, по някакъв начин обговарят случилото се *в* нея. Валери Стефанов безпроблемно приписва тези екскурси на гласа на “втория разказвач” (*примордиалния, безличния ние-разказвач* според възприетата от нас терминология), когото той чете твърде нашироко, идентифицирайки го изцяло с “образа на автора”. В контекста на конструираната тук детайлизирана парадигма на разказващите и мета-обговарящите гласове в творбата, ние смятаме, че тези два екскурса – заключителните думи в края на I и II част – принадлежат на различни гласове; те са с принципно различна специфика. Първия от тях (“Довиждане, бай Ганю. Обикаляй Европа, разнасяй по всички краища...” [172]), както и симетричния нему уведен абзац към част I (“Помогнаха на бай Ганя да смъкне от плещите си агарянския ямурлук...” [109]), вече приписахме на *публицистичния мета-глас*, доколкото в тях се обговаря Бай Ганю като герой от разказа, но още повече като социокултурен и народопсихологически тип, като социална метафора, макар че самият жест на сбогуването в тесен смисъл представлява диалогичен акт между *автора* и неговия *персонаж*. Този диалог, едва

загатнат тук, се разгръща същински във финалния екскурс към част II, т.е. на творбата като цяло, където единствено пространство е това на творбата – на **писането**, **изобразяването**, **четенето**, а ключови думи са “читателю”, “[тази] книжка”, “думи и сцени”, “да изобразиш”, “описванието”, “моето перо” и т.н. Ситуацията е до такава степен олитературена, че накрая самият персонаж е готов да мутира в *читател* на собствените си подвизи (“Аз питая в себе си вяра – казва авторът на своя герой, – че ще дойде един ден, когато ти, след като прочетеш тази книжка, ще се позамислиш...” [214]).

Разбира се, могат да възникнат известни колебания относно специфичния статут на този текст, приключващ не само част II, но и книгата като цяло (в изданието от 1895 г.). Строго погледнато, същинският “жанр” на откъса би бил **послеслов** (или дори предисловие – “ти ще срещнеш в тази книжка...”), а този факт автоматично го изтръгва от художественото пространство на самата творба, превръщайки го в *паратекст*, при което наличието на авторов мета-глас в него става съвсем резонно. Но тогава пък полагането му в една плоскост със същинския текст на творбата придобива некоректен, спекулативен характер.

От друга страна обаче, налице са и достатъчно основания той да бъде четен все пак като неотделима част от самото фикционално пространство на творбата. Първото основание е липсата на графична обособеност като паратекст, което автоматично го пришива към същинския художествен текст. Отделянето му с къса хоризонтална черта графично не се отличава от отделянето на модуса на разказването от модуса на разказването навсякъде в текста, които несъмнено съизграждат фикцията на художественото пространство в творбата. Освен това, авторовият дискурс в този заключителен пасаж не се отличава

същностно от другите подобни мета-дискурси, с които е изпъстрено повествованието, а негови рецидиви, както видяхме, са налице и в “същинския” текст на творбата. Всичко това принципно оправдава разглеждането на пасаж като част от същинския (т.е. произвеждащ фикцията на творбата) текст, а гласът, прозвучал в него – като един от хора различни гласове в нея. Глас, забележителен с това, че маркира крайната степен в игровото разхерметизиране на художествената фикционалност чрез вътрешен преход на говорещата инстанция в творбата от *персонаж към автор*.

3. Епилог: от игра към идеология

Ако подобен анализ (сам по себе си силно изкусителен за изследователя) има все пак някаква по-универсална цел, тя е в обстоятелството, че, като експлицира сложния полифонизъм в структурата на творбата, той предлага силни аргументи в подкрепа на тезата за същностната ѝ художественост (в изяснения вече смисъл на понятието), за нейната концептуална, а в някаква степен и **жанрова** завършеност – по-скоро като фрагментарен роман със своеобразна “отворена” структура (Св. Игов), отколкото просто като цикъл разкази (фейлетони? очерци?) с нефиксиран, случаен обем. Динамиката на хора от гласове в творбата – повествуващи и коментиращи – се оказва подчинена на строга логика, пряко обвързана с пълноценното разгръщане на основната идея. Отивайки отвъд традиционните критически обвинения в небрежност и случайност на композицията, този подход към творбата ни дава още по-сериозни основания да я прочетем като цялостен художествен органи-

зъм, структуриран от строго организирана мрежа от гласове в двата плана на изображение – на разказването и на разказваното. Позволява ни, абстрахирайки се от генетичните, “външните” обстоятелства (**външната** незавършеност на творбата е несъмнена), да докажем по-лесно нейната “**вътрешна**”, художествена завършеност с оглед на съдържащите се в текста интенции и адекватната на тях, напълно постигаща ги структура на творбата във вида, в който тъй или иначе разполагаме с нея.

Как конкретно изглежда тази пряка обвързаност между **съдържателната** (морално-педагогическа, идеологическа, концептуална) интенция на произведението и неговата **формална** (структурна, техническа) механика? Или по-точно, как се постига идеологията на творбата “Бай Ганю” през призмата на разисквания тук проблем за това кой, кому, как и защо говори в нея?

В първите пет глави от част I, когато преобладава изцяло анекдотичната структура, безобидният хумор и иронията, протагонистът едноизмерно съществува в свидетелския дискурс на *героя-разказвач*. Когато (в глава VII) обаче образът на Бай Ганю се мултиплицира в образа на Бодков, разгръщайки се в дълбочина за сметка на доминиращата до този момент плоскостно разпростряна поредица от анекдоти, когато *явлението* постепенно започва да измества *образа*, т.е. когато **байганювщината** започва да се откроява като същинския проблем, като национален комплекс – тогава дискурсът внезапно се усложнява. *Героят-разказвач* отстъпва отначало мястото си на един *всезнаец разказвач*, осигурявайки по този начин повече възможности за изображение, а скоро след това се появява и *публицистичният мета-дискурс*, чрез който явлението вече не само се изобразява, но и обговаря, коментира, анализира. Паралелно с това, именно чрез тази метаморфоза в разказващата инстанция безо-

бидният диверсиментен (забавляващ) хумор се оказва изместен от сатирата. В последните две глави на част I – “Бай Ганю в Швейцария” и “Бай Ганю в Русия”, – както и в част II (и III) хумор изобщо няма.

Постепенно – паралелно с метаморфозата в разказващата инстанция, но и като фактор, мотивиращ тази метаморфоза – започва и основната за концепцията на творбата метаморфоза на протагониста. Тази метаморфоза по същество означава процес на постепенното му **периферизиране**. В последните глави на първа част Бай Ганю вече престава да е интересен за разказа, той постепенно е подменен с далеч по-чудовищни свои деривати. След като в глава VII Бай Ганю е дублиран от Бодков, а в глава VIII в центъра на разказа окончателно се полага съвкупният образ на българското студентство в Швейцария (образ, набеязан, макар и не докрай разгърнат, още в предходната “пращка” глава – там студентството като цяло е аксиологически противопоставено на Бодков, който “не се ползуваше с особена репутация между своите другари” [144]), то в последната глава IX сатиричната безпощадност на разказа достига максимален интензитет чрез образите на студентите Димитров и Асланов, пред чиято чудовищност дори самият Бай Ганю онемява. Неслучайно точно тук се появява и известното оправдаване на Бай Ганю от разказвача: “И представете си, господа, в този момент аз съжалих бай Ганя!...” [167]. Разказът – някак естествено след настъпилата подмяна на своя протагонист – е готов да прости на Бай Ганю:

“Недей презира този простиъкъ, лукавичък, скъпичък нещастник, той е рожба на грубата среда, той е жертва на груби възпитатели; злото не се таи в него самия, а във влиянието на околната среда. Бай Ганю е деятелен, разсъдлив, възприемчив – главно възприемчив! Постави го под влиянието на добър

ръководител и ти ще видиш какви подвиги е той в състояние да направи. Бай Ганю е проявявал досега само животната си енергия, но в него се таи голям запас от потенциална духовна сила, която очаква само морален импулс, за да се превърне в жива сила..." [157]

Тук разказът, някак неочаквано, но многозначително заговаряйки с езика на класическия просвещенски Bildungsroman и с основните философски категории на XVIII в., преадресира конституиращия го негативен, отрицаващ, заклеимяващ патос. Злото е снето от Бай Ганю и разнесено някъде около него – в средата, възпитателите, ръководителите. Бай Ганю е **изначално невинната Природа**, развратена от лошата цивилизация; той е невинното дете, очакващо подходящия възпитател. (За "невинния Възток" става дума и в предходната глава [161].)

Това преадресиране на основния сатиричен патос е **поколенчески** мотивирано, при което конкретната литературна онтогенеза има своя висок културноисторически филогенетичен корелат – отношението между литературния образ Бай Ганю и дублиращите го в някаква степен второстепенни образи (Бодков, Димитров, Асланов, съвкупния образ на студентите) сменя основни за българския социокултурен модел от края на XIX в. Поколенчески релации.

Бай Ганю е сложна **уроборосна фигура**, амбивалентно насподобена с възрастово противоположни, но аксиологически близки черти. От една страна, той е дете (невинен дивак, животно, Природа), насподобен е с ред позитивни характеристики: първична спонтанност, наивитет, стаена потенциална енергия, която подходящо възпитание/цивилизация без друго ще отключи. От друга страна, Бай Ганю е **стар**, доколкото е архетипален носител на традиционните патриархални добродетели от един преди-

шен социокултурен еон ("турско"), които **новият контекст**, радикално смененият ценностен код, неочаквано е пресемантизирал като недостатъци.

Затова, разпознавайки *позитивната* генетична основа на Бай-Ганювите недостатъци, разказът е готов да пренасочи безпощадния си сарказъм към едно друго поколение – поколението на **младите**, към съвкупния образ на студентството, чиито репрезентативни персонификации са Бодков, Димитров, Асланов. Това са – във фило-генетичен план – **синовете** на Бай Ганю. (Същият поколенчески конфликт е изчерпателно маркиран и от Захари Стоянов в предисловието към том I на неговите "Записки".)

Бай Ганю е, разбира се, **чудовище**. Неговата чудовищност обаче е *културна*, доколкото той е културноисторически продукт на две епохи, "слепен" е от **патриархално** и **модерно**, от тяхното хаотично наслагване едно върху друго. Илюстрация на карикатурно-гротесковите трансформации, които претърпяват "високите" идеологически знаци в един радикално друг социокултурен контекст, той едновременно е носител на *добро* и *лошо*, по-точно казано – на *добро-и-лошо* или дори на *доброто-като-лошо* и на *лошото-като-добро*. (Интерпретативната традиция, макар и свенливо, с недомлъвки, регистрира това: Г. Геземан, К. Петканов.)

Чудовищността на "младите" е лишена от подобна двузначност, от подобен културно-репрезентативен, "висок", оневиняващ я смисъл. Продукт единствено на след-освобожденската епоха, тяхната чудовищност не е "сто-плена" от никаква памет за традиционните добродетели на възрожденското, патриархалното, затова и – за разлика от Бай Ганю – те не заслужават пощада. Те, "младите", са истинските (анти)герои на новото време.

В този смисъл Бай Ганю от втората/третата част на творбата е пряк художествен “наследник” по-скоро на тези деривати на протагониста, появили се в края на I част, отколкото на самия Бай Ганю – такъв, какъвто е той в I част. Тази е според нас причината за драстичното разминаване в образа на протагониста в двете части на книгата.

Разбира се, и това твърдение не може да бъде безрезервно прието; еднозначните тълкувания изобщо са твърде рядко успешни в такъв изтъкан от амбивалентности текст, какъвто е “Бай Ганю”. Генеалогията на героите от II част – самият Бай Ганю, Гочоолу, Дочоолу, Данко Харсзина – помни “възрожденското” време и това недвусмислено е заявено от *публицистичния мета-глас* в “Бай Ганю журналист”:

“У тях [Гочоолу и Дочоолу] все се съхраняваха възпоминания от друго време, и от турско време, когато печатното слово все пак мътеше водата им, но не изригаше тая лава от адски хули и проклятия. Но бурята на диви страсти, бушующа в течение на цял ред години, но деморализиращото влияние на деморализираната преса, но грубият всепоглъщащ материализъм, но възможността за леко обогатяване при едно приспиване на съвестта, но примерът на ръководящите елементи – всички тия явления са покрили с такъв дебел слой техните почисти чувства, щото е нужно една цяла, не помалко дълголетна и нова в същността си епоха да разкопава този слой от мерзости, догдето изпъкнат, като остатъци от минало величие, тия здрави почисти чувства.” [208–209]

Макар и адресирано пряко към героите от обкръжението на Бай Ганю, не към самия Бай Ганю, обобщението би могло да се пренасочи и към протагониста поради тяхната

функционална – социокултурна и идеологическа – изоморфност. Но забележително е, че в педагогическата добронамереност на Алеко (в ролята му на *Erzieher*, на “възпитател на своя народ”, както го мисли Шишманов), сатирическият патос е силно омекотен. Вследствие от това на едно дълбинно идеологическо равнище, в националноидеологическите стратегии на творбата, разрият между Бай Ганю от I част и Бай Ганю от II/III част в чисто естетически, “технологичен” аспект, оказва се, съвсем не е толкова драстичен, колкото изглежда на пръв поглед. Наследявайки като цяло дериватите на Бай Ганю от края на I част, генезисът на героите от II и III част, в т. ч. и на самия Бай Ганю, помни в някаква степен и “високия” генезис на протагониста от I част.

Случването на цялата тази културна проблематика, която един по-широк подход към творбата би могъл да извлече от нея, е до голяма степен резултат и от сложно разиграната структура на творбата. Тя се продуцира в пряка обвързаност с различните нейни компоненти, не на последно място, както видяхме, и с прецизно балансираната динамика на хора от гласове, съизграждащи онова, което обобщено нарекохме *говореца инстанция* в творбата – една сложна полифонична организираност на художественото пространство, силна вътрешна разногласовост и разслоеност на дискурса, които са уникална проява в българската проза от 90-те години на XIX век, пък и след това.

1997¹⁸, 2003–2005

¹⁸ Един конспективен първообраз на настоящата студия е публикуван през 1998 г. (Вж.: Антоф, Пл. *Бележки върху “Бай Ганьо”*. – Език и литература, LIII, 1998, № 2.)

*Приложение:***БАЙ ГАНЮ****I част**

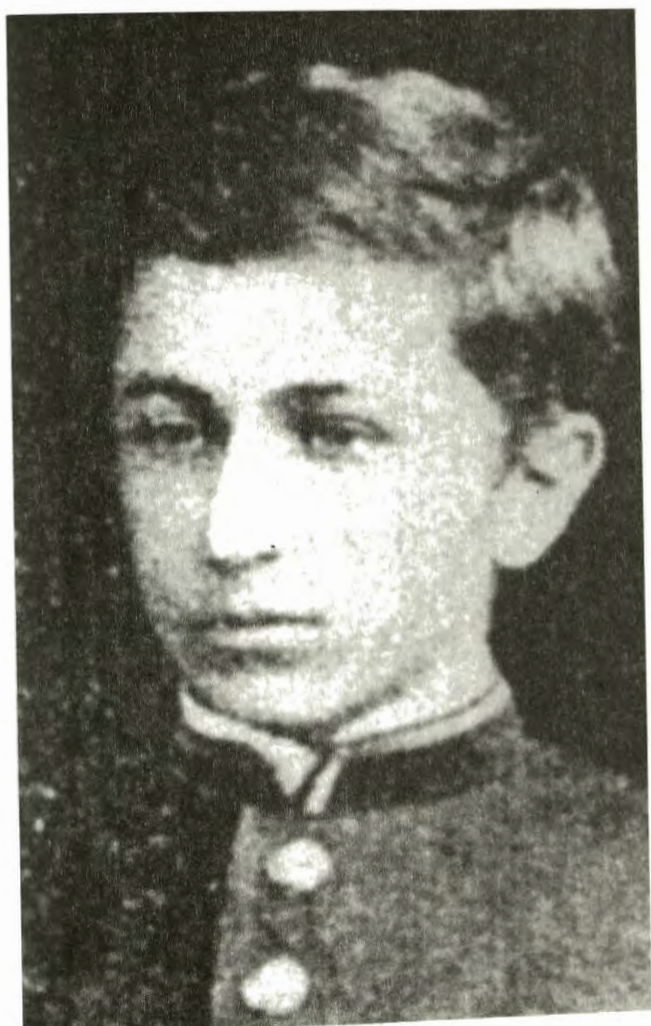
- I. Бай Ганю пътува
- II. Бай Ганю в операта
- III. Бай Ганю в банята
- IV. Бай Ганю в Дрезден
- V. Бай Ганю на изложението в Прага
- VI. Бай Ганю у Иречека
- VII. Бай Ганю на гости
- VIII. Бай Ганю в Швейцария
- IX. Бай Ганю в Русия

II част

Бай Ганю се върна от Европа
 Бай Ганю прави избори
 Бай Ганю журналист

III част

Бай Ганю в двореца
 Бай Ганю в депутацията
 Бай Ганю и опозиция – ама де-де!
 Дружество “Въздържание”
 Писмо от бай Ганя до Константина Величкова
 Из кореспонденцията на бай Ганю Балкански



Алеко гимназист

ЧИТАЛНЯ

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА



RECEIVED
JAN 10 1911
U. S. DEPT. OF AGRICULTURE
WASHINGTON, D. C.



Алеко студент



THE UNIVERSITY OF CHICAGO



Алеко съдия в Софийския окръжен съд



THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

БАЙ ГАНЬО – МИСЛИ ЗА АРХЕТИПА

Румен Шивачев

Да се мисли за Бай Ганьо като за архетип означава да се мисли отвъд литературата и при това да се използва самата литература. Нещо като да балансираш мисловно върху крилете на онази “крилата” антитеза у Кафка, която ме грабна още в далечните ми първи прочити на неговите книги. А именно, че изкуството е да излъжеш, но без лъжа. Да мислиш Бай Ганьо за архетип е като да се носиш из телеологичното дъно на литературността, да те подхващат и понасят въртежите на всевъзможни и дори взаимоизключващи се дискурсни течения, да те пронизват и облъчват неподозирани семантични дифузии, докато самото ти мислене се превърне в поствербална визия, в представа за една краесловна или крае-фразова точка, само че леко издута – като кръг или като мехур с изменчива вътрешност. Средо-точката на всички лъчи, течения и посоки; мястото, в което опират всички граници и полета; топосът Между; значението, което се образува от другите значения; смисълът, който се раз-открива чрез другите смисли.

Дали Атанас Илиев не е имал предвид точно това, пишейки, че “Бай Ганьо е възникнал в празното пространство между интелигенция и народни маси, в кипежа от търкането между тях при всеки опит да действат от името на целия народ”¹. Ще повторя: “в

¹ Илиев, Атанас. Иван Шишманов и Алеко Константинов. // Ат. Литературно-критически и теоретически статии. – София, 1976, с. 10

празното пространство между". Ще забележа: "в кипежа от търкането". Ще подчертая: "от името на целия народ".

Ат. Илиев, както и още много автори, писали за "Бай Ганьо", не е имал друга алтернатива, освен да проектира образа, въвеждайки го в предпочетения социално-исторически дискурс, тъй като "един архетип в спокойно, непроецирано състояние няма точно определена форма, а е само образуване с неопределена форма, която обаче има възможност да се появи в различни форми чрез проециране"². От такава възможност се е възползвал и Ат. Илиев, за да пренесе зададения първоначален авторов проект в един от тълкувателните дискурси, придавайки по този начин форма на самия архетип – процедура, която всъщност пре-оформя първичната му формална зададеност от Алеко Константинов. Чрез нея той уяснява един от аспектите на Алековия проект "Бай Ганьо", служейки си с най-разпространения психологически и литературоведски метод, предпоставящ всички последващи рецептивни рефлексии и интерпретативно-тълкувателни стратегии и процедури – този на амплификацията. Каквото и да е имал предвид обаче, Ат. Илиев неминуемо ще е чувствал необходимостта да маркира Бай Ганювата междинност, да онагледя неговата прилизителност, да "притвори" неговата обтекаемост и поетизирайки рецептивните си амплификации, да го определи даже като "фиктивен посредник" между две значения, обслужващи Значението. Т. е., да обособи чрез поетизъм едно значение от (чрез) други.

² Юнг Карл Г. Архетиповете и колективното несъзнавано. – Плевен, 1999, с. 81.

Да мислиш за Бай Ганьо като за архетип обаче съвсем не означава само да разбутваш имена, текстове и библиотечни рафтове. Гледайки и слушайки, пребивайки в съвремието си, често асоциираме – кога спонтанно, кога при по-трайни впечатления – хора и събития със славния Алеков герой и с неговите дела. В разнопластовите динамики на преходностите от една епоха към друга, от традиционност към модерност, от литература към психология, от визия към вербалност и т. н. възникват и ясно се открояват индикации на Байганьови и байганьовски случвания, независимо от времената, от местата и от субектите им.

Идеята за 100-левова банкнота с лика на Алеко от едната страна и на Бай Ганьо от другата, макар и неосъществена, е скромна, но красноречив пример за пътуванията в единното национално пространство; за трансформациите и проявленията на вътрешно единосъщния архетипен образ, който работи в различно атрибуирани ситуации; за огромната **колективна представа**, означена като “Бай Ганьо”, чиито креативни възможности остават неизчерпани повече от сто години. Свалянето на Саддам Хюсеин пък, провокира поведение, което не бе много по-различно от следосвобожденския социален образ на българина Бай Ганьо. “Багдадските крадци” разграбиха огромно количество от собствеността на прогонените от властта и делегитимирани предишни собственици, подобно на Бай Ганьо и бай Михал, които обират водениците и говедата от турските села при идването на руснаците, според разказа на Марк Аврелий. Няма да е нито пресилено, нито механично, ако отнесем този социален образ и към масовото след(при)освобожденско поведение във всяка точка на планетата и по всяко време – банална истина е, че типичните образи съответстват на сходните ситуации. Събитията в осво-

бодения Багдад илюстрираха действията на активизираната колективна (масова) психика, пред която вече са възникнали други предизвикателства, появили са се други дразнители и потребности, и която по силата на ред обстоятелства може да бъде национално персонализирана с “един иракчанин” или “иракчанинът” (както “един българин” или “българинът”), а в духа на оценъчното социално и етическо мислене може да бъде квалифицирана като “безкултурни грабителни”, “арогантни новобогаташи”, “буржоазна, капиталистическа, пролетарска класа”, а защо не и като “зоотипове”, ако използваме определението на Иван Мешков за Алековия герой.

Макар и произволни, тези два примера определено показват, че образът на “славния българин” води свое едновременно диахронно и синхронно битие, работи в разноезикова и разноименна среда, случва се сред народите, въпреки различните нива на тяхната цивилизованост, приспособява човешкостта си в динамиките на индустриално-техническите процеси. Тук можем да си спомним за многобройните дебати, относно неговата общочовешка природа, която щом е общочовешка, неминуемо ще е и интернационална, а така също и интерсоциална. В каквито идейни дискурси и интерпретативни стратегии да ги въвеждаме обаче, примерите показват още, че съществуващите **колективни представи** за образа на Алековия герой непрекъснато се видоизменят и преактуализират, че разширяват, наплатстват и претворяват в потока на съвременностите неговия портрет; че продължават литературния му старт, даден от писателя, разкривайки по този начин образа като **медиатор** на далеч по-значителна, по-мощна и по-пластична по съдържание цялост — цялостта на **архетипа**, доколкото един архетип може да бъде зат-

ворен (оцялостен) в поетически или научни дефиниции, да бъде дескриптивно уловим и дискурсивно изчерпаем. С тези три проблема – дефинитивната неустойчивост на образа, дескриптивната обтекаемост и дискурсивната му разностранност – се сблъскваме както в **съвременното практическо битие**, така и в **богатата литература** за „Бай Ганьо“ и особено в нейното фактическо начало: **самият текст** на Алеко Константинов. Това са кардиналните фактори, обуславящи и поддържащи постоянната превръщенческа актуалност на Бай Ганьовия образ – 1. превръщение (трансформация) в практическите съвремения; 2. превръщение (дискурсна амплификация) в интерпретативно-тълкувателните дописвания на образа; 3. превръщение (сюжетна другост) на образа вътре в частите на художествения текст.

Действително, сам по себе си архетипът не може да бъде нито категорично постулиран, нито изчерпателно описан и обговорен. Определенията за него са тъй много и тъй често подчинени на обясняващите ги дискурси, че решението на самия проблем неминуемо (тенденциозно или не) затъва в идейни и интелектуални спекулации, при които даже самият дискурс изглежда по-ясен и изчерпан. Едно от главните, макар и засега от общ характер, доказателства за поливалентната архетипова същност на Алековия герой е именно обстоятелството, че продължавайки от самото му създаване до днес, дебатите по него са белязани от спецификата и от езиците на цялото ни обществено развитие, а и съвсем не може да се очаква, че в близко време предстои преминаването му в литературната история, превръщането му в експонат от музейната галерия на литературните герои, т.е., в **тясно литературоведски обект**. Дебатирането протича с тази

особеност, че както отбелязва М. Неделчев, множеството интерпретации са едновременно “противоречиви, но авторитетни”³, сиреч, успешно защитени, валидни и мобилни при своето алтерниране на образа. В многостранността си тази “противоречива авторитетност” разкрива не само, че подстъпите към образа не са изчерпани, но и че самата им неизчерпаемост непрекъснато се “захранва” от факторите на време-историята, водейки към една по-дълбока и същевременно по-пространна – **същностно извънлитературна** – проблемност, в която той е само индикативно средоточие на различни явления в националното битие. От друга страна, в “противоречивата авторитетност” на изказванията се съдържа огромният по спектъра си рецептивен потенциал на Бай Ганьо, несъотносим към други литературни герои. Продуктивната комуникативност на образа се дължи именно на архетиповия му характер, поради което той винаги остава актуално открит за множество разнo-дискурсни и разнo-аспектни интерпретации. Транспонирайки го и в извънлитературната действителност, те всъщност подчертават неговата имплицитност в нея като **субект на собствената си обективност**.

Неслучайно в началото на този текст се позовах на Ат. Илиев, който определя Бай Ганьо като “фиктивен посредник”. Назоваването (или постулирането) на образа на Алековия герой **като съдържание или като функция на нещо или на някого** съвсем не е рядко, нито случайно (а всъщност е задължително и неминуемо) присъстваща стратегическа модификация

³ Неделчев, Михаил Двумоделността на “Бай Ганьо”. // Неделчев, М. Социални стилове, критически сюжети. – София, 1987, с.48.

или
От
вър
Еле
сле
не
си
обр
вре
на
меж
Ган
лих

⁴ Ел
лите
⁵ Въ
конс
кате
инте
изгр
явле
ради
“Бай
така
сами
тяхн
⁶ Ца
1967
инте
Гань
пре-с
диск
– къ
търг
лихв
съсл
търг

или тълкувателна интерпретация в литературата за него. От тази гледна точка ще съсредоточа вниманието си върху важното и функционално становище на Ст. Елевтеров, че Бай Ганьо **“е процес, а не явление”**⁴. Тук следва да се уточни, че **“Бай Ганьо – явлението”** съвсем не противоречи на **“Бай Ганьо – процеса”**⁵. В студията си **“Алеко Константинов”**, например, Г. Цанев вижда в образа на Бай Ганьо **“едно характерно явление – във време на Руско-турската освободителна война имотите на богатите избягали турци са заграбвани от българи, между които и такива като бай Ганю. По-нататък бай Ганю и приятелите му увеличават богатството си с лихви и търговия”** (подч.м. – Р.Ш.)⁶. В статията си

⁴ Елевтеров, Стефан. Постиката на Алеко Константинов и нашето литературно развитие. – София, 1978, с. 175.

⁵ Във философския дискурс явлението може да се разглежда като конструкт на процеса. Онова, което го обособява като отделна категория, е интензитетът, с който то се вписва (работи) в процеса и интерферира с други – паралелни или противоположни – явления, изграждащи (поддържащи) самия процес. Като отделен конструкт явлението може да се отличи (отграничи) с такъв интензитет, че да радикализира и рекурсира целия процес, както това се случва при **“Бай Ганьо – явлението”**. Автономията на явлението обаче е до такава степен относителна, че на практика е несъстоятелна, тъй като самият процес е съвкупност от явления (синонимно: реакции) и тяхното изолиране от него е твърде условно и дискуссионно.

⁶ Цанев, Георги. С патоса на възторга и изобличението. – София, 1967, с. 417. Тук се натъкваме на една от водещите и важни интерпретативни и мито-творящи практики в литературата за **“Бай Ганьо”** – извеждането на образа от текста (детекстуализирането) и пре-експонирането (ретекстуализирането) му в социо-историческия дискурс. Литературният образ е продължен (дописан) **“по-нататък”** – към епохата на капитализма, където се забогатява **“с лихви и търговия”**. Макар че в произведението героят не е представен като лихвар, той по презумпция – като представител на определено съсловие – следва да бъде възприеман и като такъв. Що се отнася до търговията, в контекста на цитирания пасаж следва също да се

“Другият Алеко” пък, Сн. Зарева отбелязва, че Бай Ганьо е “характер, щрихиран бледо и схематично; функционално той маркира явлението, а не типа” (подч.м. – Р.Ш.)⁷. В тази междутекстова полемика (а

подразбира, че тя е “байганизирана”, с което се типизира и конкретната историческа епоха.

⁷ Зарева, Снежана. Другият Алеко. // Ез. и лит., 1985, № 4, с. 84. Забележителното в това тълкуване е отстраняването на човешкия елемент – типа. Основанията за такъв възглед са в споменатото по-напред обстоятелство, че типът се проявява (и съответства) винаги при сходни ситуации. Както всяко освобождение, така и националното излъчва и негация в колективния и индивидуалния практически живот. Героят на Алеко Константинов обединява тази негация, но и влиза в противоречие с колективното положително явление на Освобождението. От друга страна, в същата статия Сн. Зарева находчиво засича съответствията между обекта на изобразяване и неговия художествено-стилов адекват. Бай Ганьо е карикатура, която “маркира, нахвърля образа с помощта на беглата линия, без да налага като задължителен живописния пълнеж” (подч.м.-Р.Ш.). Точно това прави от него “характерност, а не характер” (подч.м.-Р.Ш.), която пък характерност съответства едновременно на карикатурния рисунък като изобразителен метод и психологическата фикционалност като съдържание. Постигнатата с карикатурността “характерност, а не характер” адекватно потвърждава възгледа за архетиповостта на Бай Ганьо, която, от една страна, е неуловима и обтекаема, недефинитивна, динамична и мета-персонална, т.е., проявява се в различни индивидуални характери – героически или средно-статистически, темпорални (минали, настоящи, бъдещи), исторически или фикционални (въображаеми). От друга страна обаче, архетиповостта на образа остава индикативна, различима и с възможност да бъде засечена и посочена, но тъй като винаги е смесена и с противоположни черти, не може да репрезентира характер, а възсъздава само характерност, в чиято относителност единствено функционира и образът. Тази относителност засяга също и карикатурата и въпреки натуралистично колоризирания рисунък на Алеко, живописният пълнеж на творбата му е повече “принаден” от критиката, въвеждаща героя в определена социо-психологическа и казуистична дискурсивност и предназначена да запълни – исторически синхронно – онези пси-

други автори също изразяват отделни възгледи, че героят е явление или процес) се откроява целият мито-философски проблем, зададен от Алеко. С твърдението, че Бай Ганьо е процес Елевтеров се доближава и индиректно прононсира схващането за неговата **архетипова природа**. Версификациите на Г. Цанев и Сн. Зарева пък, описват явленията, които се открояват и които радикализират предшестващия ги иначе и съществуващ процес на националното случване. Той протича още преди самите явления посредством комплексната характерология и психология на националния колектив – в “тъмата” на при-в-робските условия. Бай Ганьо не произлиза от монголоидната или негроидната раса; той не е нито арабин, нито англичанин, за да се впише в генеалогията на тяхната характерологичност. Той е зададен в процесността на българския универсум, затова не се ражда с явлението, тъй като съществува още в националния характерологичен комплекс и е подчинен на явленията в него. Нещо повече, още в самото начало на произведението и още преди изричането на собственото му име фигуралното присъствие и пред-съществуване на Бай Ганьо е категорично фиксирано и ясно установено, като дрехата съвсем не прави от Бай Ганьо Бай Ганьо, а от Бай Ганьо – “цял европеец”. С други думи, той съществува с “тъмния” си психологически багаж – при това на чисто и неоспоримо текстологично ниво – **преди дрехата (респ., преди конституцията, според първо-**

хологически празнини и несъответствия, които иначе са характерни за него. В този смисъл трябва да разграничим “живописния пълнеж” от “колорита”, тъй като първият предполага психо-характерологично задълбочаване, а вторият – орнаментално сигниране на чертите (физика, бит, жестовост, говор), които комплицират знаковост, но не и локални съдържания.

началния вариант), преди “европейството” си, преди своите физически 30-40 години, преди речта, от която ще бъде изведен и която метафорично ще го експлицира в идейностите на всеки отделен дискурс. Съществува точно така, както съществуват Цвятко или Арпакаша.

С оглед понятията на Г. Цанев и Ст. Елевтеров можем да означим и “белгийската мантия”, и “европейството” като **екзистенциални иновации** – носители на **явлението Освобождение**⁸, които катализират **процеса** и които поставят началото на новия говор. “Бай Ганьо” е **организиращият дискурс**, с който започва подреждането на “предвербалния хаос”⁹, където иначе се случва всичко или нищо, където пребивават всички като едно недиференцирано цяло и където протичат всякакви (раз)говори (особено показателни в този смисъл са “Бай Ганьо се върна от Европа” и “Бай Ганьо журналист”). Свидетели сме на излъчването (от-единението) на

⁸ С еднакво основание те биха могли да бъдат определени и като “контрагенти”, “медиатори”, “конструкти”, “културно-битови носители”, “съдържания” (психо-характерологични, социални, екзистенциални или символно-знакови) на явлението, каквото за националния характер представлява Освобождението. Мисля обаче, че за процесността по Ст. Елевтеров, която априори е историческа (други автори също третират Бай Ганьо като процес, без изрично да го споменават, при това – исторически), определението екзистенциални иновации съответства най-пълнозначно и обединява гореспоменатите определения от гледна точка на динамичната явленческа интерферентност, предизвикана от Освобождението. Нито “европейството”, нито “белгийската мантия” са типични за българските бит и душевност, но Освобождението ги налага като знаци на жизнено важен смисъл с общо национално значение и неговото реализиране е възприето да се нарича “следосвободенска европеизация”.

⁹ Кирова, Милена. Бай Ганьо – поглъщащият човек. // Лит. мисъл, 1994, № 1, с.170.

едното от цялото, представляващо и колективен акт. Поради това, реакциите са експанзивни и хаотични — разказвачите се надпреварват и надвикват в “боричкане за докопването на думата и завладяването на говора”¹⁰, като същевременно всеки от тях е “зареден” и с няколко сюжета за Бай Ганьо, а не само с този, който предстои да разкаже (“Аз ще разкажа. — Чакайте, аз зная повече. — Не, аз, ти нищо не знаеш” в “Бай Ганьо тръгна по Европа”). Това е всъщност рефлексът на отблъскване (изтласкване), реакцията на разбягване от раз-откритата **колективна сянка**, назована (артикулирана) “Бай Ганьо”. То се осъществява чрез **моно-персонализирани разкази** за недоверието и малокултурието, за безсрамие, арогантността и т.н., възсъздаващи (редуциращи) един хармоничен и (анти)идеализиран, но непсихологичен образ. Спрямо него всички категорично се разграничават, като му противопоставят една също толкова, но контрапунктуално идеализирана и дори **неперсонализирана фикция** — Европа — създаваща представи за противоположното: за висока култура, срам, възпитание и т.н. Същевременно обаче разграничението (разбягването) не е нито безспорно, нито пълноценно, напротив. В една или друга степен с байганизми са белязани всички разговори, отношения и характери на “не-байганьовците” както в първата, така и във втората и третата част. Колективният акт на “имплантиране” на екзистенциалните иновации (белгийската мантия и европейската о-различаваща фигуралност), в чието недиференцирано цяло пребивават иначе разказвачите и слушателите — да

¹⁰ Иванов, Живко. Бай Ганьо: между Европа и отечеството. — София, 1999, с. 149.

речем, Цвятко, Арпакаша или Гедрос от различните части на произведението – извежда Бай Ганьо, също фигурално, от процесността, като го превръща и в явление. Това е така, понеже върху него вече са положени катализиращите иновации, които Освобождението налага. И ако белгийската мантия и вратовръзката, например, са знаци на Бай Ганьо-явлението, то дисагите и поясът са знаци на Бай Ганьо-процеса, като в тяхната специфична интерферентност статичната и консервативната (но подложена на влияния) страна е процесността, а активната и динамизираща (влиееща и променяща) страна е явлението. Бай Ганьо е симбиоза и на двете и именно поради това съсредоточава върху себе си говорите и ги организира. Разбира се, цялата интерферентност на явленията в системата на процесността е твърде сложна и съвсем не се изчерпва със знаците на битовото и на облеклото. Във всеки случай Бай Ганьо дължи превръщанията си точно на тази интерферентност на явленията и на произтичащата от (и чрез) тях симбиоза със статичните съдържания на процеса, с пластове на консервативното в него, с придънните му генеалогични структури, трудно достижими и при най-радикалните явления. В този смисъл, когато говорим за Бай Ганьо-процеса, засягаме онази дълбинност, която е оформена и работи в психо-характерологията на колективния българин **между поробването и освобождаването** (тъмното робство), а когато говорим за Бай Ганьо-явлението, засягаме ония следосвободенски фактори, които се впитат и въздействат (или променят) определени съдържания и структури от нея. Ето защо Бай Ганьо-процесът съвсем не противоречи на Бай Ганьо-явлението, а релациите между едното и другото го превръщат в средоточие (и “посредник”, както го нарича

цитираният Ат. Илиев) на националния митологичен дискурс.

С процесната интерпретация на образа обаче, Елевтеров отваря, разгръща времеви диапазон на Бай Ганьовото съществуване и случване, конституира националното като процес, а не като явление, с което пък непосредствено засяга националния колективен психологичен комплекс в дълбочинните, генеалогични ретроспективи на така наричаното **тъмно робство**. В тази процесност, притежаваща своите неясни ("тъмни") начала, се активират явления, които в една или друга степен радикализират и продължават героя-архетип в неговата исторична синхрония. **Освобождението е явление**, разгърнато вътре в процесността на националната психология. Навлизайки в следосвобожденските условия, той излиза от **тъмнината на неидентичността** и изявявайки се в практическия колективен живот, започва да се разгръща и идентифицира в множество говори. Време-историческите граници на целия процес са необозрими, особено назад, където началата му потъват в споменатото вече **тъмно робство**. Не може да не се изтъкне, че съвсем не са малко авторите, писали за "Бай Ганьо", които по един или друг начин да не отбелязват, че Алековият герой е продукт именно на **тъмното робство**, но до днес никой не е десемантизирал този поетизъм: **какво точно значи "тъмно робство" и какви са неговите съдържания!** В домогванията си до по-определена и по-конкретна интерпретативност проектите не стигат по-далеч (по-назад) от Д. Войников и Л. Каравелов. Единствено Ив. Шишманов и Г. Константинов ни отправят по-сериозно отвъд границите на това време – към Паисий Хилендарски. Първият твърде красноречиво актуализира популярното "О

неразумний юроде, поради что ся срамиш да ся назовеш болгарин и не четеш по свой язык и не думаш" с изреченото от "виенския" Бай Ганьо в банята: "Булгар, булгаар!"¹¹. Шишманов фиксира и свързва две гранични – съответно противоположни, но и еднакво кризисни – фази в същинската национална процесност, засегната иначе от Ст. Елевтеров – на чуждото владичество, в което обаче националната психология е неорганизирана и работи "на тъмно", в подтиснатата си и капсулирана характерологичност, и на освободеността от него, където тази характерологичност е декапсулирана и се разразява компенсаторно и интензивно, динамично и открито ("на светло"): във всички възможности и посоки. Нещо повече, възприемайки Бай Ганьо като ключова индикация на единен национално психологически организъм в две крайни и противоположни фази на неговото развитие (процесността у Ст. Елевтеров), Шишманов засяга архетипо-образуващи начала в колективното несъзнавано, функциониращи по време на робството (което за Шишманов е и психологическа база), и на неговата противоположност – свободата, чието начало (Освобождението) пък е **явление**: "когато на Алека хрумна идеята за бай Ганя... бай Ганю съществуваше вече отдавна, само че никой не го съглеждаше – ни в себе си, ни в средата си". Без да актуализира луфта между двете важни крайности – на робството и свободата – Шишманов пряко засяга психологическото, но и характеро-проявяващо се съществуване на Алековия герой в **колективната сянка** между срама да си "болгарин" и гордостта да си "булгар". А трябва дебело

¹¹ Шишманов, Иван Д. Алеко Константинов от едно ново гледище.// Учил. преглед, 1927, № 8, с. 1245.

да се подчертае, че точно тази **колективна сянка** присъства и участва и в характерите на действителните героико-исторически лица, които са обект на Алековата критика както в произведението, така и във фейлетонното му творчество, че от **байганизми** съвсем не са освободени нито строителите на следосвобожденска България, нито по-сетнешните историко-героически фигури – тема, която сякаш се разрешава от самосебе си и не подлежи на обсъждане. Това взаимодействие между фикционални (художествени) и действителни (исторически) образи и събития (сюжети) ясно показва, че както героическото, така и антигероическото са само фрагменти от колективната национална психология, която е процес, съпътстван от явления; че както героическото, така и антигероическото са дълбоко – в по-силна или в по-слаба констелация – преплетени помежду си и представят обширната и многопластова амбивалентност, която пък води до характерологичен и морален дуализъм и в която критически и едностранно е разигран обединяващия ги иначе архетип на Бай Ганьо.

Г. Константинов пък направо възприема и размишлява за “отрицателните наслоявания, останали от робството и бедността”¹², които са фиксирани именно в Паисиевата “История...”. Точно в тях критикът вижда важни причини за следосвобожденската байганьовщина и въз основа на това определя “Бай Ганьо” като “най-жива и застрашителна реакция на паисиевския патос, на възродителската самонадеяност”. Този възглед допълва и продължава възгледа на Шишманов, за когото

¹² Константинов, Георги. Алеко Константинов. // Константинов, Г. Нова българска литература : От Паисий до наши дни. Част 2. След Освобождението. – София, 1943, с. 37.

процесът “Паисий-Алеко” е хоризонтален, но дълбинен (под-прагов), а героят “е най-последователният ученик на Паисия и ... тепърва завършва Паисиевата епоха”. Вследствие на това, тази епоха е изчерпана и нейното продължение (вече според възгледа на Г. Константинов) вещае застрашителността на въпросната “реакция на паисиевския патос”, представляваща пък и кризиса на прехода към другата крайност — Освобождението. Индиректният, еволютивен психологизъм на двамата интелектуалци обаче остава невъзприет и чужд за изследователите на “Бай Ганьо”. Действително, по-лесно и по-функционално е да се разглеждат произведението и героят от един определен начален аспект — Освобождението и след това или литературният му старт и неговите рецептивни историко-тълкувателни напластявания, или моралната предзададеност на героя чрез жанра — отколкото в тяхната дълбинна генеалогичност, от психологическата им предпоставеност и последователност, а така също и от текстуалната многозначност.

Изтъквайки изрично, че образът на Бай Ганьо “не може да бъде изчерпан и дефиниран”¹³, Ст. Елевтеров засяга архетипални дълбочини — назад в “тъмното робство”, още преди появата на Войниковите и Каравеловите прототипи. Именно тази ретроспективна безначалност (а може би и перспективна безкрайност) на “Бай Ганьо-процеса” поражда невъзможността на литературата да “изчерпа и дефинира” образа и същевременно поддържа необходимостта от непрекъснатата социоморфна (и съответно персоналистична) фигурализация както на “процеса” (“Бай Ганьо”), така и на “явлението”, на “топоса”, на “езика”, на “социума”, чийто център не случайно става един литературен герой.

¹³ Елевтеров, Стефан . цит. съч., с. 175.

Задължително и категорично трябва да се добави също, че тук съвсем не става дума за някакво идейно разпластяване на Бай Ганьо – за това какъв е идейният замисъл, вложен или съдържащ се в неговия образ, нито за декодиране на такъв замисъл (още по-малко пък на конкретни авторови интенции). Напротив, става дума за обясняващо персонализиране на цял един комплекс от време-исторически, психо-характерологични и/или етически категории, характеристики и фактори. Става дума за това, че в образа на Алековия герой са имплицирани съдържания, които се раз-откриват в хода на комплексното национално протичане и на които предстои да бъдат извеждани и дискурсирани именно чрез **посредничеството** на самия образ.

Цялата тази зависимост на литературния герой от извънлитературните фактори генерира превръщенческата му мобилност – което пък съответства на неговата по-тясна, вече чисто литературно-интерпретативно и мито-творяща – на широко метатекстово ниво и красноречиво свидетелства за онази многопластова динамичност и повратливост, която е присъща именно на архетипа, като въздействащ и продуциращ **различни гледни точки в различни време-исторически и човешки ситуации**. Името на героя се експлоатира в огромен алтернативен диапазон както като тежък, изпълнен със съдържания символ, така и като лековата метафора във всекидневните говори, които при това “принудително структурират нашето въображение”¹⁴. Тук е мястото да се обърне внимание и

¹⁴ Рос, Фиона. Образецът. // Рос, Ф. Съвременна юнгианска анализа. – Плевен, 2004, с. 329.

на другия простицък, затова невпечатляващ факт, че образът на Бай Ганьо не само излиза от хумористично-сатиричния си жанр, но въобще излиза от рамките на литературата – обстоятелство, което недвусмислено подчертава архетиповия характер на Алековия герой, статутът му на активна **колективна представа**, чиято креативност намира най-широко приложение, като провокира и поддържа цитираната по М. Неделчев авторитетност и противоречивост на мненията.

Сред самоочевидните и неоспорими свидетелства за архетиповостта на Бай Ганьо е и преимущественият **ганьоцентричен, а не текстологичен прочит** на книгата по всяко време. Ганьоцентричната рецепция съсредоточава интерпретативните стратегии и тълкувателните си модификации най-вече върху образа на героя. Колкото и обяснимо да е това, тя радикално изолира сюжетни и смисло-носещи данни и персонажи от самия текст и ги ситуира в различни дискурсни сюжети. Така например, образът на Марк Аврелий е алтернативна надстройка на образа на Бай Ганьо и се нуждае от сериозно текстологично внимание, тъй като се обособява от общия колективен образ на разказвачите, проблематизира идентификациите му с автора и натежава значително в сравнение с образа на Иваница. И двата образа, впрочем, поставят сериозния проблем доколко ситуираните в художествен (макар и тенденциозен) сюжет персонажи могат да бъдат идентифицирани с биографично-етическия портрет на своя автор. Тъй или инак, обширната дискурсивност – социална, културна, национална и психологическа, доколкото можем да говорим за съвременен литературно-психологически дискурс – е не само съсредоточена в този ганьоцентричен прочит, но самата тя преминава през своя център (образът на героя), като

нейните конкретни проблематики се застъпват и допълват, отричат се, деактуализират се, отминават, а самият образ остава в очакване на следващия редискуриран прочит, провокиран от обществените и културните явления и свързаните с тях преходи. С други думи, образът на Бай Ганьо се превръща в универсален мега-дискурс, комплициращ (и подчиняващ) всеки отделен дискурс. При това положение пък, отделният дискурс **фрагментира персонажа**, като всеки фрагмент го и амбивалентизира – от една страна, го задълбочава и амплифицира, засягайки неговата цялостност (пълнота), а от друга, го фиксира и подменя, екстраполирайки героя в конкретна историческа епоха или синхронизирайки го в съвремието. Работейки по този начин активно в различни време-исторически, социо-културни, психологически и ценностни пластове, образът на Бай Ганьо се превръща в тяхно средоточие и с оглед същината и генеалогията си се редуцира в **национален хронотоп, разширяващ своята литературна в металитературна персоналност**. Той отмерва всеки дисбаланс (с подобаващите негативни конотации) между българското, от една страна, и индустриално-техническата динамика, социално-политическите явления, промени и преходи и синхронните психологически рефлексии, от друга страна.

Всичко това означава, че – за разлика от много други литературни герои – Бай Ганьо не само въздейства и провокира представи, които са с постоянно актуална дискурсивна стойност и подчертават неговата рецептивна, а с това и интерпретативно-тълкувателна мобилност, но и че тези представи са пред-заложили в националния колектив и като оценка, и като отношение към протичащата време-история; че те са неделима част от националния дискурс. Като заключение в тази връзка

ще си позволя един по-дълъг, но и достатъчно красноречив цитат: "В своето развитие творбата непрестанно допълва символната характеристика на образа. Битовите черти и социалните жестове на Бай Ганьо извикват ту комичен, ту трагичен смях. Алековото произведение се превръща в една странна траги-комедия, в която не отделните постъпки и ходът на сюжета е от значение, а самата символика в изобразяването на човека. Образът на Бай Ганьо постепенно се освобождава, като че ли, от самия себе си, неусетно се забравят всички онези негови постъпки и действия, които са плод на социално-народностната връзка между пояса, дисагите и вратовръзката, и в съзнанието на възприемащия остава образът на един устойчив и непреклонен спрямо собствената си морална норма човек, който съумява да се съхрани, въпреки превратностите на социалното време"¹⁵. Като добавим, че не може да става дума само за "моралната норма", този пасаж по прекрасен начин илюстрира "изплъзването" на образа от текста, неговата експликативна мобилност и поли-функционалност – хоризонтални и вертикални. Причината Ал. Йорданов да провижда такова "освобождаване на героя от самия себе си", според мен, е в обстоятелството, че в своята интерпретация той засяга "самата символика в изобразяването на човека" (подч.м.– Р.Ш.) и по този начин заявява освобождаването на образа на Бай Ганьо от дискурсивната му и критическа натовареност, "свеждайки" го до образа на "един устойчив и непреклонен... човек" (подч.м.–Р.Ш.). При подобно разширяване (зададена е нова амплификация) и изваждане на героя от художествения сюжет, който "губи значение", от по-

¹⁵ Йорданов, Александър. Необходимият "Бай Ганьо". // Йорданов, Ал. В сянката на думите. – София, 1989, с. 23.

стъпките и действията му, както и от “превратностите на социалното време”, този герой излиза от рамките на обясняващите ги дискурси, а човешкото (или поне идеята за него) се превръща във **водещ възглед**. Той буквално ги преобръща с тяхната задължителна тенденциозност и ги поставя вече в своя зависимост. От позициите на този възглед социално-историческите, културните, битовите, нравствено-етическите и дори тясно литературоведските интерпретативно-тълкувателни дискурси следва да бъдат тълкувани посредством образа на Бай Ганьо, вместо самите те да го обясняват посредством своя инструментариум, своята методология и систематика. С други думи, текстът “Необходимият “Бай Ганьо” прави опит да “разсъблече” от дискурсивната предзададена идейност Алековия герой, да го постави на много по-широка **хуманитарна** основа и да акцентира върху мащабната символика на **човешкото**, пред която дискурсивното се оказва фрагментарно, колкото разностранно и многообразно да е то. Сякаш дискурсите са твърде авторитарни за спецификата на образа на Алековия герой. Без съмнение, такова широкомащабно “изплъзване” би могло да се случи също на всеки литературен образ и около текстологичната му фигура да за-гравитира друг тип “сюжетика” – дискурсивната. Обстоятелството, че това не се е случило, недвусмислено показва въздействието на Бай Ганьо като архетип и неговата централистичност в националния митологичен дискурс. Действително, вплитането на един литературен (условен, художествен) образ в кръга от интерпретативно-тълкувателни дискурси (социални, културни, психологически, исторически, битови, географски и т.н.) неминуемо води до възникване на определена “нова” сюжетика. Образът на Бай Ганьо също се освобождава от първичния си

сюжет и "от самия себе си", както отбелязва Ал. Йорданов, но се и разгръща в литературата ни по уникален (неповторим) начин и до днес. Символиката, за чието допълване пише Ал. Йорданов, сякаш се изпълва с митологични мотиви, опитвайки се да компенсира архетипалната отвореност (и незавършеност) и на образа, и на произведението. Затова тяхната дискурсивна универсалност в различните пластовете на националното битие категорично го определя като **архетип**, който разкрива значително по-вертикални и същностни литературно-психологически пространства.



Пристанището на Ню Йорк
по време на Алековото пътуване



The first of the two
 is the one which is

ЗА НЯКОИ СХОДСТВА МЕЖДУ ПЪТЕПИСА "ДО ЧИКАГО И НАЗАД" И ЕДИН НЕГОВ ВЪЗРОЖДЕНСКИ ПРЕДХОДНИК

Пенка Ватова

Като че ли спецификите на пътеписа "До Чикаго и назад" са многостранно наблюдавани и достатъчно отбелязвани и анализирани от изследователите – все пак творбата има вече 110-годишна биография. Нееднократно са фокусирани жанровите му особености, позицията и гледните точки на пътешественика разказвач, неговото гледане и виждане на Новия свят, отношението "свое-несвое", "природно-цивилизационно" и т.н.

За своите читаюци съвременници пътеписът е първият масово достъпен и автентичен – поради личното свидетелство на автора си – "вход" към Новия свят; свят бегло и откъслечно познат от преводни публикации в пресата, тендиращи преди всичко към сензационното и екзотичното в него; свят, обгърнат в плаха или смела фантазна подозираност, но повече в непознатост – до степен близка на непознаването на отвъдното. И още – "До Чикаго и назад" е текст за най-далечното достигане на българина в географската реалност на света, а всъщност и един от малкото текстове в дотогавашната ни книжовност за излизането на българина извън Балканския свят.

В началото на българската пътеписна традиция, което се полага през Възраждането, маршрутите на пътуващия човек рядко прехвърлят границите на "своето" място. В много малко текстове отпреди Освобождението те имат начална и крайна точка, излизаща извън границите на Империята, при все че за българина от 19 век

посоките към Русия и Европа – най-вече към централната ѝ част – са познати и усвоени. И е така, защото за възрожденския човек е по-важно да разширява първо мащаба на познаването на своето, а хоризонтът на представата за този по-широк мащаб на своето, отмествайки се от родното и всекидневното място на живеене, достига в повечето случаи до границите на обширната османска държава. Когато става дума за пътеписи – пътни описания и бележки, – светът извън тези граници се простира най-много до съседните балкански страни или до Русия. При това тези текстове, въпреки очакванията, се оказват изключително малко – “Пътуването на Василия Чолакова през Румъния” (1859) и “попътните писма” на Стефан С. Бобчев “От Одеса до Белград” (1876), като те също не излизат от територията на Балканите.

Единственият текст от български автор, предхождащ “До Чикаго и назад”, който отвежда читателя зад пределите на Империята, Балканите и Русия и който го прави по начин, до голяма степен сходен с Алековите “пътни бележки”, с патоса на прекрачилиия в друг свят пътуващ човек, е “Пътни впечатления” от Стефан Панаретов, датиращи от 1874 г. Макар и значително по-кратки, те за първи път изговарят преживяването на българския човек, прекосяващ не толкова географски пространства, колкото културни реалии; на човека, прехождащ от формираната чрез книгите представа за друг свят, който – по думите на автора – заема *“първо място, сравнително с другите части на глобуса, по своето образование, наука и изкуство”*, в действителността на този свят, от мечтата към нейното осъществяване. *“Европа” беше моето ежедневно бълнувание и сега моите мечтания щяха да се осъществят* – пише Панаретов в началото на своите “Пътни впечатления”.

В пътеписните писма (защото те са написани във формата на писма) на Стефан Панаретов за пътуването му от Цариград до Европа се разчитат някои от ключовите нагласи на пътуващия и описващ пътуването си човек към предстоящото преживяване, които са характерни и за Алековата творба. Освен градените чрез четива и чужди разкази представи за света отвъд границите на своето и познатото, поставящи пътуващия разказвач в позицията на преоткривател или новооткривател на все още невидяното, могат да се посочат още няколко точки на сходство.

Първата – в хода на наченатия разказ за самото пътуване – е авторовото самонаблюдение на емоционалното преживяване при физическото откъсване от родното, своето и отдалечаването на границата на “своя” свят, отместена до линията, разделяща познатото (видяно или припознато) от непознатото. Така действителното пътуване като ново преживяване за Алеко започва от Париж, а за Панаретов – от Триест, независимо, че и двамата разтърсено или с въздишка се разделят – единият със София, другият с Цариград. Маршрутните отсечки до тези точки, въпреки нахвърляните попътни впечатления, носят белезите на познатото, някак неважното за целта на разказа (при Алеко то дори е окачествено като “неприятно” – за преминаването през Сърбия и Австрия той отбелязва: “Е, приятно ли е да четете такива прелести?...”), или пък видяното из тях е лесно съотносимо със своето място на живеене (преминавайки с кораба покрай и през гръцките острови, Панаретов пише: “Нещата, които гледах, не се различаваха почти в нищо от онези, които виждах ежедневно в Цариград, а пък хората, с които се срещах, бяха почти пак същите онези, които се намират в Цариград.”).

Друг момент на сходство между двата пътеписа е оценностяването на пътуването и най-вече на неговата цел като среща с човешкия цивилизационен напредък. При Алеко пристигането в Новия свят е преди всичко възможност за среща с реализираните стремежи на човечеството към граничещи с чудото постижения на ума, въображението и свободния труд. И гледната точка към тези постижения е тази на европейца, на човека от Стария свят – по-бавен, по-застоял, но и поради това по-сигурен в познатостта и предвидимостта си. За Стефан Панаретов влизането в Триест е равносилно на пристъпване в преддверието на Европа от гледна точка на човека от Изтока, на щастливо сполучилия да се докосне до европейската цивилизация до голяма степен ориенталски човек – *“... аз с нетърпение очаквах да видя Триест, дето действително Европа се захващаше за мене. Аз тука щях да видя неща, които нарядко или никак не се намират на Изток, и щях да се срещна с хора, които се славят със своето образование и напредък.”*

Могат да се посочат и други белези на сходство между текста на възрожденския пътешественик и този на неговия следосвобожденски следовник и те са в конкретни преживявания на конкретни случки или в сходни подтици да се реагира емоционално на видяното – в отношението на авторите към природните дадености, в опитите им да открият чрез родовата си принадлежност мястото си в “големия” свят, чрез съпоставка с родното и своето да проумеят хората, които срещат и наблюдават; да преодолеят родовите си комплекси, характерни за възрожденския човек, които диктуват за не своето да не се казват добри думи, и пр. Но има и още нещо, което сближава двата текста, и то е по отношение на читателя – спрямо него очертаната позиция на първопроходника из съответните земи. И двамата автори се стремят да доведат

до читателското възприятие голямо количество полезна информация – полезна не само от познавателна гледна точка и не само субективно пречупена, но и практически полезна за пътуващия човек. Далеч съм от идеята, че след Стефан Панаретов и след Алеко Константинов вълни български пътешественици са поели по маршрутите на двамата автори. Но и двата текста, независимо от различията в обемите си, предлагат опорна за други подобни пътувания информация за посетенията места, при това достоверна, подкрепена с наименования на топови, очертаване на маршрути, числа, години, езикови бележки и пр., не измислена, а извлечена от книги и справочници.

Разбира се, ако изключим чисто географските сведения, в подбора на информацията съществуват коренни различия и те се разполагат по оста на времето, към което тя е ориентирана. Панаретов акцентира върху културните и политико-историческите характеристики на страни и селища, търси в посетенията места да открие преди всичко отпечатъка на миналото, неговите материални следи, в които вижда съхранената памет на европейската цивилизация. Защото Европа от неговите блянове е преди всичко пазителка на човешката култура през вековете – въпрос твърде болезнен и актуален за възрожденския български човек, който се стреми да преоткрие и заяви родовата си идентичност сред етническият конгломерат, населяващ Османската империя, а също да намери допирните ѝ точки с европейското. Накратко казано, пътеводителната гледна точка на възрожденския автор е по посока на миналото и неговите достояния за съвременния човек. И ако си послужим със съвременни понятия, неговият текст максимално за онова време се доближава до един културно-исторически пътеводител за Европа.

Обратно е при Алековото гледане на Новия свят. Окоето е настроено да улавя сегашността на американския

ЧИТАЛНЯ

БАН-ВУЛКАН
за литература
БИБЛИОТЕКА

напредък, която е въплътеното чудо на мечтата за човешки прогрес. От гледната точка на европейца погледът на Алеко е отправен не към опорите на миналото, а сякаш в пленителните неочакваности и внезапности на бъдещето – дотолкова изумителни и многобройни, че окото или бърза да улови колкото се може повече, което писането да предаде на читателя, или просто се отказва на моменти от това гледане, изтощено от изобилието невиданости, а ръката посяга към туристическите справочници, карти и планове, за да навакса пропуснатото. Всъщност в неговия пътепис голяма част от конкретната информация, която изобилно е доведена до читателя, поради факта, че е извлечена именно от туристически справочници (самият автор нееднократно намеква за това, споменавайки за отваряне на план), дава възможност на творбата да функционира по отношение на читателя и като туристически пътеводител в Новия свят – такъв, който твърде много се доближава до съвременната представа за подобно пособие. Могат да се набележат и съвсем конкретни маркери за това.

Всеки изчерпателен съвременен пътеводител съдържа разнообразна полезна информация за даден туристически маршрут и препоръки за осъществяването му с цел да се избегнат непредвидени проблеми и пътуващият да може наистина да се наслади на преживяването. Тя се отнася до различните отсечки от маршрута и транспортните средства за пропътуването им, както и до пътните компании; до наименованията на селищата и туристическите обекти и начините за достигане до тях; до хотелите с тяхното местонахождение, битови условия и цени; до заведенията за хранене и спецификата на кухнята им; до цените изобщо и курса на местната валута; до природните или културните забележителности с разнообразни географски, културно-исторически и други све-

дения за тях; до особеностите на местното население с неговите нрави и език и възможностите за контакти с него и т.н.

Ако четенето на пътеписа следва и тази гледна точка, то с оправдана преднамереност може да се обясни защо названията на едни топоси са дадени в оригинал, на френски или английски език – при това онези, които се явяват точки на прекъсване и ново начеване на пътуването (гарата St. Lazare например) или пък забележителни културни обекти (тук примерите са в изобилие), а други не (например Хавър не е в оригинал, тъй като не е място, което пътуващият трябва да открива сам, защото има “специален трен” от Париж до самото пристанище); защо е важно да се назоват имената на двата парахода и на мореплавателната компания, а заедно с това и да се опише детайлно плавателният съд с всичките му палуби, класи, ресторанти, дължини, ширини и пр. и с разписанието на режима в него, както впрочем авторът подхожда и когато разказва за железопътните компании и техните вагони с всичките им салони, педантично изредени до един с оригиналните им наименования. Така може да се обясни и педантизмът, с който се обозначават дати, дни, времетраене; говоренето за цени – на билети, входни такси, фотокартички, на бирата, храната и пр., и привеждането им в познати – български или европейски парични стойности. Към информацията с пътеводителен характер спада още изписването на названия на хотели, заедно с думата “Hotel”, неизменно дадена в оригинал; на различни заведения за хранене и тяхното местонахождение, заедно с предупреждението за поносимостта на кухнята им, на марките бира, които сякаш се четат от етикетите. Практическата полза е в дъното и на обяснението за особеностите на американското произношение и на американските порядки на обществени места, част от които

са и двата надписа в оригинал "Keep of the grace" (с объркването на grace и grasse, милост и трева) и "Open to all".

Могат да се посочат още множество примери в тази посока и те до един ще отговарят на авторовия стремеж да даде на читателя максимално знание за открития от него свят, да го обхване от колкото може повече страни, независимо от личните си впечатления, преживявания и оценки. Към тях бих причислила и илюстрациите в първото издание на пътеписа. Фотосите от Чикагското изложение и от други места в Америка със сигурност са впечатлявали извънредно много съвременниците на писателя и са изостряли още повече любопитството им, щом предизвикват смайване дори и днес.

Позволявам си да представя пътеписа "До Чикаго и назад" и от тази страна, защото проучвайки българските заглавия на книги с пътеписи или просто за пътувания, маршрути и пр. от времето преди Освобождението, с изненада установих, че между 1878 и 1894 г., когато Алевковият пътепис се появява в книга, са излезли само две подобни издания – и двете в началото на 90-те години, и двете с началната дума "пътеводител" в заглавието – единият за Рилската обител (1891), а другият за Княжество България (1893). Пак от 90-те години датира и още едно симптоматично в тази посока заглавие – "Пътеводител на българските туристи за Цариград" (1898). От същото десетилетие са и две издания с "пътни бележки" от България. Посочвам тези факти, за да потвърдя първоначалното си подозрение, че пътеписът на Алеко Константинов се вписва успешно и в подемането на туристическото движение у нас, за което самият писател е с най-голям принос, като имам предвид потребностите на движението и от справочни пособия.

Накрая ще подчертая още веднъж, че пътеводителните характеристики на "До Чикаго и назад" едва ли се дължат на сериозни очаквания на писателя за множество следовници по маршрута му из Новия свят, но от друга страна, ако си припомним с какви планове за мащабни пътувания се завръща Алеко от Чикагското изложение, тази идея — че текстът му може да бъде реално полезен на други, не може да се пренебрегне.

И още нещо — пътеводителните белези на пътеписа не го свеждат до справочно и утилитарно четиво, защото са само една от многообразните страни на творбата; от онези, с които тя е сред образците на пътеписния жанр и днес, когато не би могло да се повтори пътуването на Алеко в САЩ според ориентирите на "До Чикаго и назад".

ОБРАЗЪТ НА АМЕРИКА СПОРЕД ДВА ИЗВЕСТНИ ПЪТЕПИСА:

“До Чикаго и назад” от Алеко Константинов
и “През Атлантика до Пацифика” от Анте Тресич
Павичич

Албена Иванова

Компаративистичният поглед към литературата предлага възможности за създаване на нов изследователски контекст на прочутото произведение на Алеко Константинов — пътеписа “До Чикаго и назад”. Твърде популярната за българската читателска аудитория творба се оказва съизмерима в много отношения с пътеписа на добре познатия в историята на хърватската литература автор на стихове, пътеписи и драми Анте Тресич Павичич (1867-1949) “През Атлантика до Пацифика” (“Preko Atlantika do Pacifika”). И Алеко Константинов (1863-1897), и Анте Тресич Павичич са известни представители съответно на българската и на хърватската литература. Отличителната подробност за тяхната близост е принадлежността им към определено биографично поколение. Във възрастово отношение Алеко Константинов е четири години по-голям от хърватския си колега.

Литературната продукция на двамата известни автори ни насочва към определено сходство на техните интереси към жанра на пътните бележки. И двете произведения недвусмислено разкриват както интереса на своите автори към специфични възприятия по време на впечатляващи ги пътувания, така и стремежа да бъдат повествователи, които ярко демонстрират белетристичните си умения, синхронизирайки ги с погледа на наблюда-

дателния, съпоставящ и анализиращ пътешественик. Важно е да отбележим, че и интервалът от време, който разделя появата на двата пътеписа, не е значителен за естеството на тези текстове и подобните събития в тях – “До Чикаго и назад” (1894); “През Атлантика до Пацифика” (1907).

Паралелният прочит на текстовете на двете емблематични произведения разкрива удивителни за компаративистиката сходства и конкретни специфики и разлики в пресъздаването на движението и неговите цели, което попада в полезрението на двамата автори от балканския регион. Сходствата следва да определим като типологични, тъй като поне за момента не разполагаме с данни за контакти между Алеко Константинов и Анте Тресич Павичич, които обединяваме поради тематичното единство на двата пътеписа.

Още в заглавията им намира израз еднаквата тематична насоченост, която обединява и прави съпоставими двата текста.

Образът на Америка се формира въз основа на представите, които се проявяват у двамата автори. Двата пътеписа се намират помежду си в непрекъснат интертекстуален диалог. В него се вписват отплаването от европейския континент, обстановката на парахода Турен, възприемането на символа на Америка – Статуята на свободата и Бруклинският мост, съприкосновението с архитектурата на Америка, взаимоотношенията с представители на южните славяни, които живеят в Америка; посещенията на Ниагарския водопад.

И двамата пътешественици преминават през Париж; пътуват със специалния влак на параходното дружество, който ги отвежда в Хавърското пристанище, откъдето се качват на парахода *La Touraine* – собственост на френската компания *Transatlantique*. Като психоло-

гическа реакция спрямо предстоящото и у двамата се проявява необичайно нервно състояние, което в текстовете се съизмерва с мястото и ролята на водоразделна бразда между Стария и Новия свят. И Алеко, и Павичич се стремят посредством портретни описания, биографични щрихи, скечови характеристики и диалози с жива разговорна реч да представят пъстротата на човешкото множество, намиращо се на парахода Touraine на път за мечтания Нов свят.

Едни от първите впечатления при влизането в пристанището на Ню Йорк са свързани със Статуята на свободата. У Павичич тя е възприета на фона на нощта и светлинните ефекти на пристанището – върху нейната ръка свети електрическият лъч на пристанищния фар. Павичич акцентува върху сиянието на милионите фарове, придаващи величествен изглед на най-голямото и най-модерното пристанище в света. Статуята на свободата е част от осветения нощен пристанищен пейзаж, на който пристигащият пътешественик се възхищава. В Алековия пътепис жаждата да бъде видяна “славната Статуя на свободата” не получава очакваното удовлетворение. Според Алеко, тя “съвсем не прави очакваното впечатление”. Това е така, защото “който е видял и се е качил до върха на Ейфеловата кула, него по-трудно ще го учудиш, с каквато и да било сграда”. Сравнението отнема от представата за очакваното и е в полза на Старата Европа. Павичич оприличава Статуята на свободата с богиня и за разлика от българския пътешественик подчертава приемствеността между френската култура и американския символ в усвояването на идеята за свобода. Тук американското е продължение на европейската ценностна система и е хармонично слято с нея.

Важна забележителност за чужденеца в Америка е Бруклинският мост. Двата пътеписци проявяват соб-

ствени нагласи при възприятието му, които в едни случаи се доближават, а в други се отдалечават. Визуализацията на Бруклинския мост у Алеко Константинов е повод да се изведе представата за човешкото присъствие, което контрастира на колосалния му изглед: хората, които сноват по огромния му корпус, са жалки, нищожни, "микроскопични двуноги животинки".

Картината на димните пластове у Алеко е отблъскваща, докато пушешите комини са част от величествения пейзаж на Бруклин, според Павичич. Хърватският автор предоставя на читателите си историята на Бруклинския мост. И двамата автори споделят представата за атмосферата на бясното вавилонско движение.

Съприкосновението с архитектурата на Америка също предизвиква сходни впечатления у двамата пътешисци. Тук определено се сблъскват пространствените представи, обичайни за балканския кръстопът, и типичните особености на организацията на американското урбанистично пространство. И Алеко, и Павичич са впечатлени от небостъргачите, от правилността на американските градове (Павичич), от грамадните домове, от колосалните мраморни стени (Алеко).

И двамата писатели подчертават славянската си културна идентичност, контактувайки с представители на южните славяни в Америка. При представянето на банатския сърбин бай Неделкович Алеко се стреми да предаде автентичната му реч, да разкрие възгледите му за южнославянското единство и да го направи изключително релефно-осезаем чрез критиката му на корупцията и манията за пари в американското общество.

Докато бай Неделкович е с непоклатим идентитет, Павичич поставя акцент върху болна за хърватската нация тема: опасността от претопяване в чужда среда. Хотелиерът, далматинец по произход, не знае хърватски и е

вече натурализиран американец. Павичич схваща попадането на хърватина в чужда географска и етническа среда като опасност от асимилация и загуба на идентитета. Така той осмисля релацията "свой-чужд".

И Алеко, и Анте Павичич не пропускат да въведат персонажи, типични за Балканите и Ориента, които на фона на американското общество могат да се възприемат единствено като екзотика. Затова пеещият ходжа, бидейки герой на Павичич, реконструира в твърде необичайния и неадекватен за него американски контекст местната атмосфера на Босна. Алеко е по-рязък в своята оценка за видяното в турския павилион на Чикагското изложение: "... едно диване, облечено като ходжа, върти се от сутрин до вечер с гола сабя в ръка. Да те е гнус да го гледаш, а американците с всичката си сериозност го зяпнали..."

Съпоставката на срещите на двамата с Ниагарския водопад разкрива по-голямата дълбочина на преживяването, на досега с това чудо на природата, превърнало се в христоматиен образец за универсалната естетическа и етическа роля на природата¹, докато у Павичич се проявява силното присъствие на идеята за красотата на родната природа. Затова и хърватските водопади и природните картини, в които те участват, "са по-красиви от Ниагара".

Реализацията на Павичич като писател, който се занимава с проблемите на големия град, се проявява в пътеписа чрез пресъздаването на процеса на ултра-

¹ Игов, Светлозар. История на българската литература. 1878-1944, БАН, С., 1991, с.114

урбанизацията². Алеко в "До Чикаго и назад" е по-критично настроен към контрастите и деформациите на обществото, което наблюдава. Но и двамата обединяват в две насоки разсъжденията си: техническият прогрес за-служава възхвала и възторг, заради бързината, която е необходима, и заради пестенето на житейско време, но човешкото съществуване, впрегнато в бързината и отдадено на треската за злато, е застрашено от загубване на естествения човешки облик. В този смисъл и двете произведения отстояват съхраняването на човешкото.

Предложената съпоставка е от значение за утвърждаване на методологическата отвореност на сравнителното литературознание с неговия актуален подход към сходни и подобни феномени в литературата. Отвореността на Алековата творба към сходна такава, принадлежаща на виден представител на хърватската литература, е важно условие за непрекъсваемостта на диалога между литературите и значимостта на литературоведската компаративистика в обективизирането на важни обществени процеси.

ЛИТЕРАТУРНИ ИЗТОЧНИЦИ:

1. **Константинов, Алеко.** Съчинения в два тома. Том I. Фейлетони, преводи, статии, писма. С., 1970.

2. **Pavicic. Ante Tresic.** Pjesme. Putopisi. Katarina Zrinjska. Matica Hrvatska \ Zora, Zagreb, 1963.

² Vucetic, Sime. Ante Tresic Pavicic. – In: Pavicic. Ante Tresic. Pjesme. Putopisi. Katarina Zrinjska. Matica Hrvatska / Zora, Zagreb, 1963, str. 11.

ЧУЖДОТО ПРОСТРАНСТВО В "ДО ЧИКАГО И НАЗАД"

(Америка в пътеписа на Алеко Константинов)

Емилия Алексиева

Пътешествието и "пътуващият човек" са определящи при описанието на пространството в пътните бележки "До Чикаго и назад". Намирайки се на чужда територия, пътешественикът регистрира чуждото пространство. Но пътеписът на Алеко би бил наистина само маркиране на видяното, ако в него, макар и индиректно, не присъстваше родното посредством честите съпоставки "там е така, а у нас...". Културният и образован човек има за задача не само да види Новия свят и да осмисли видяното, но и да го сподели със сънародниците си. По този начин чуждото се възприема чрез критериите за родното, превръщайки се в мерило за напредък, но само технически и икономически – не културен, не и нравствен.

Идеалистът Алеко сравнява Стара Европа и Нова Америка и твърде конкретно отразява различията помежду им. Именно гледната точка на автора разделя пространството на **реално** и присъстващо в **съзнанието** му.

В началото на пътеписа читателят получава представа за заминаването – за влаковете и гарите, т.е., пространството, свързано с **преместването**. В него няма нищо особено. Споменава се за трудностите по снабдяването със задграничен паспорт ("нашенски неразбории"), за подкупния австрийски чиновник и други дребни перипетии, съпътстващи пътуването – едно пространство, видяно сякаш отстрани. "Ако бях почнал пътните си бележки от София, трябваше преди всичко да

кажа какво значи да се снабдиш в България със задграничен паспорт, а това е толкова невесела история, щото би рискувал да се отклони от спокойния тон, с който искал би да прозвучат моите леки, хвъркати бележки... По железниците в Австрия се срещаш с една развалена, с фелдфебелска надутост папlach от чиновници, които са наклонни да ти пакостят дотогава, докато не им увреш в очите някой фиоринт (помниш ли, Филарет Филипич, виенската гара?), след което са готови да извършат милион мерзости, за да ти угодят..."¹

Истинското пътешествие започва с качването на парахода – един "плаващ дворец". Това **неустойчиво**, движещо се пространство е описано подробно до най-малките детайли. То отделя пътуващия човек както от Европа, от Стария свят, така и от родината. В тоя смисъл пространството придобива и по-голяма символна натовареност – на водораздел между отечеството и чужбината; между старото и консервативното и новото; между очакваното и действителното.

Никой европеец не би обърнал внимание на дреболии като дължината, ширината или височината на парахода, на палубите и каютите, но за българина всичко това е важно, защото е **ново**. Нашенецът не пътува **масово** на толкова дълги разстояния (на парахода българите са само трима) и затова наивното му любопитство трябва да бъде задоволено по такъв начин, че да създаде представата за лично присъствие. Пространството, маркирано на парахода, е еднообразно и само общуването и веселите случки заличават усещането за чуждост. "Да ви запозная накратко с парахода. За да имате понятие за дължината му, отбележете си с един

¹ Цитатите се дават по "Алеко Константинов. До Чикаго и назад. Пътеписи, фейлетони и разкази" - София, 2003.

знак на някое открито място и отмерете от този знак по права линия 230 крачки средни, от тази дължина 52 крачки се пада на II клас, 100 – на I и 80 от края на I до носа на парахода. Вместимостта му е 8000 тона, силата – 12000 конски сили, средната му скорост – 460 мили в денонощие. Както виждате, в корпуса на този параход може свободно да се помести цялата българска флотилия с всичките ни морски сили накуп, а пък за 650 пътници, колкото бяхме ние, очевидно е, че имаше простор”.

Корабното пространство е както затворено (на каютите, на вътрешните помещения), така и открито, когато пасажерите се намират на палубата. Отвореното пространство се настанява трайно в текста със слизането на сушата – Нюйоркското пристанище и символът на Америка, Статуята на свободата. Онова, което е особено важно, е противоречивият начин, по който този символ се възприема. “Ето най-сетне и статуята, стъпила твърдо на широкия гранитен пиедестал, издигнат всред залива; държи величествено светилника на прогреса. Но право да си кажа, тази статуя, при това, което се представя пред очите на пътника, съвсем не прави очакваното впечатление. Който е видял и се е качил до върха на Ейфеловата кула, него по-трудно ще учудиш с каквато и да била сграда”. В случая очакванията надхвърлят реалността. Статуята на свободата не се отличава с нищо от други подобни на нея, превърнали се в емблеми на големите градове, сред които се извисяват.

По-нататък писателят добросъвестно продължава своите описания – твърде **общ**и, без подробности. Това, върху което акцентира той, са **мащабите** – гигантски за представите на българина. И след като е описал красотите на Бруклинския мост, Алеко не пропуска иронично да отбележи невежеството на митническите чиновници (незнанието на местонахождението на България).

“Бългериен! – извиках аз по-натъртено, понеже почна да ме сърди невниманието на този американец. Глух ли е? – Бългериен! – Унгария – ме поправи той. – Каква ти Унгария! Българиия на Балканския полуостров. Мене и яд ме хвана, и досмеша ме, като гледах как си напругаше той паметта да си припомни – аджеба, де ли ще бъде туй царство! Нашите вестници ежедневно цитират такива чудесни отзиви на иностранната преса за напредъка на нашето отечество, а този невежа не чул даже името “Българиия”.”

Сред несъмнените достойнства на пътеписа “До Чикаго и назад” са уловените съществени черти от народопсихологията и на американеца, и на българина. В първия случай може да се говори не само за невежество, а и за високомерно безразличие към всичко, което излиза извън рамките на тесногърдия американски интерес – в самата държава и отвъд границите ѝ. Във втория сме свидетели на комплекса на “малкия народ”, неуверен в собствената си ценност и възможности. И днес съвременникът, анализиращ “До Чикаго и назад”, не констатира голям напредък, т.е., че за близо 130 години свобода не сме се променили много. Потребно е ласкателство, дошло отвън и чуждо, за да се почувстваме значими и даже горди от това. Описанието на българското участие в Световното изложение потвърждава този възглед. Може би е редно, препрочитайки именития пътепис на Щастливеца, да се замислим дали точно в написаното от него не се съдържат причините да си оставаме страна, хвалена отвън и съсипвана отвътре.

Хотелът е пространство за временно пребиваване и замества липсващия дом – той е подслон, в който **разкошът** е толкова голям, че сковава чужденеца. Общуването е заменено с изобилие от предмети, сред които най-впечатляваща е безвкусицата. Ако трябва да се

определи с една фраза, тя би звучала така: "Добро е, но...". През цялото време Алеко се стреми да види нещата отвъд видимото и очевидното. Към осемстотинте стаи на хотела се прибавя почти непоносимото разточителство в ресторанта. "Само непрекъснато едно звънтене се чуваше някъде откъм дъното на грамадния, с мраморни колони, с огледални стени ресторан, потънал в електричество. Около двадесетина негри с фракове мълчаливо разнасяха яденията по масите. Като че не си в действителния мир! Ние в ада ли, в рая ли попаднахме? Какъв рай, що щат дяволи в рая. Като че насън виждам всичко това или като че някой ти разказва за нещо чудно, за нещо фантастично и горещата фантазия рисува след разказа картини. Същото чувство изпитвах в юношеските си години, като четях откъслечи от "Хиляда и една нощ" или за франкмасоните, или за инквизицията".

Двойствеността, която непрекъснато се чувства, присъства и в описанието на Бродуей. Като външно пространство тя е добре поддържана – с оживено движение, с набиващи се в очите технически новости, с много автомобили и автобуси, с архитектурно разнообразие на сградите. Разнообразието обаче се е превърнало в разностилие, а колоритът в шарения (истински Вавилон по думите на Алеко). Той е доловил индивидуализма на американците и в града сякаш липсва общ план, цари хаос.

Американската студенина и егоизъм (забелязани от бай Неделкович) личат в описанието на баровете (или пивниците). "Слава Богу, че тази пивница не беше чисто американска, а то и ние нямаше да имаме удоволствието да се разположим около масата и със сладка приказка да си изпием по някоя чаша бира, а трябваше като онези неми, хладни посетители, като че изкуствени човекоподобни машини, да се изправим при бюфета, както у нас

правят хасъл пияниците, и мълчаливо да си изпразним чашите. В пивниците, съдържани от американците, няма места за сядане.” Ето това е типичен пример за пространство, пригодено за липсващото общуване между хората. За това няма време, а и не е нужно.

Местата, които писателят описва, се сменят, тъй като всеки турист иска да види, колкото е възможно повече неща за малко време. Оттук идва и усещането за изреждане на всеки обект и всяко място като своеобразна самостоятелна картина, която бързо се мени и измества от следващата. Другата спирка е Централният парк. Правят впечатление табелите “Не газете тревата!”, поставени там, където няма трева, а там, където има, хората са налягали върху нея. Иронията, усмивката на Алеко съпътстват почти всяко описание. Псевдокултурата е навсякъде. В музеите се зяпа с часове, без да се разбира нищо от видяното. Те са изпълнени със старини от други геокултурни пространства (египетски мумии), а не от самата Америка. Нейната история липсва, за да може чужденецът да я види и оцени.

Пространството на Нюйоркската зоологическа градина се съпоставя с топос от българската действителност – езерото до Орлов мост, за да се осмисли разказаното и от българските читатели. През каквито и градове да минава пътешественикът Алеко, той не забравя, че това е индустриална, а не земеделска Америка и че в този смисъл тя е трудно съпоставима с България. Характерен похват е редуването на битовото пространство с природното. Ако градското, независимо от всичките си различия, е все пак познато и разбираемо, то природата навсякъде е уникална. И затова пътешписецът посвещава толкова страници на Ниагарския водопад. Само че американците печелят и от красотата – за да я видиш, трябва да платиш. За да бъде пълна картината на

впечатленията, трябва да се добави и пространството на Библиотеката, "отворена за всички", но оставаща си празна, или сравнението на църковната служба с опера. Писателят безпогрешно е доловил подмяната на вярата със зрелище.

Чикагското изложение е съпоставено с Пловдивското: "А пък в двореца на мануфактурата в Чикагското изложение може да се помести не само цялото наше Първо Пловдивско българско изложение, но могат да се настанят и всичките жители на втората българска столица заедно с всичката им покъщнина, па и с живата им стока отгоре". С други думи, отново се сравняват мащабите, като тук има нещо интересно. А то е присъствието на българското пространство (български павильони) в чуждото – макар и твърде скромно, етническо по своя характер: карта на България, килими и части от народни носии, розово масло, тъкани от Врачанския край, няколко бутилки с вина и ракии – и това е всичко. Алеко е постигнал ефект на смаяване. Чрез него е показано точното място на страната ни. Тук може да се припомни една мисъл на Жан Бодриар: "Изискването, на което отговарят старинните предмети, е окончателно, завършено битие, а за модерния човек чуждостта и разликата в географската ширина всячески са равнозначни на потапяне в миналото"². Може би точно по този начин се осмисля присъствието на България в Америка. А като цяло Чикагското изложение е едно профанирано пространство.

Принципът, върху който Алеко Константинов построява пространството в пътеписа "До Чикаго и назад" – в частта му, отнасяща се до Америка – е

² Бодриар, Жан – "Системата на предметите", С., 2003, с.79

двойственост на живота, проникновено доловена от писателя. Чрез нея се разкрива огромният технически напредък на страната и в същото време – негативното му отражение върху психологията и морала на човека. Щастливецът ясно показва на своите съотечественици опасностите за духовността на един народ, превърнал парите в смисъл на съществуването си. В пространството на “До Чикаго и назад” е заложена не само съпоставката между два етноса – на България и Америка – но и между дехуманизираната същност на обществото и идеала на писателя.

АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ КАТО РЕЦЕНЗЕНТ

Елка Константинова

“Аман вече от харамийщина!”¹, възкликва Алеко Константинов в една от своите рецензии за творчеството на Стоян Михайловски, изразявайки досадата си от хайдушките политически нрави след Освобождението. А в рецензията си, озаглавена “По повод на една книга”, се прекланя с дълбока почит и нескрит възторг към величието на своя изстрадал народ: “Стой! Долу ръцете! Не досягай народа!”. Дори само тези два лаконични цитата красноречиво доказват противоположните позиции и емоции на Щастливеца към управляващите и към народа.

Рецензиите на Алеко Константинов, както и всеки ред, излязъл под перото му, по неповторим начин разкриват неговата висша човешка нравственост, изключителното му жизнелюбие, духовното му благородство, демократичните му възгледи. Срещу корупцията в обществено-политическия живот в следосвободенска България той се противопоставя със смели граждански позиции на личност, водена от несъкрусими идеали и с вроден аристократизъм. Оценките му винаги са точни и категорични, сатирата му е безпощадна, изповедите му са пределно откровени, а рецензиите му – синтез от неговите способности и личностни качества. Срещу обществената байганьовщина той воюва с богатата си култура, с артистичната си изисканост и чувствителност. Очарователната му личност със своите независими либерални възгледи и

1. Цитатът е от рецензията за “Поема на злото” от Стоян Михайловски, публикувана в “Периодическо списание на българското книжовно дружество”, 31/1889, с.149-157

оптимистичния си идеализъм се разкрива в рецензиите му така, както и в художественото му творчество.

Като рецензент Алеко е непримирим, безкомпромисен към писателите – духовни водачи на нацията. Той не проявява към тях никакво снизхождение; дразнят го и най-безобидните на пръв поглед слабости. Като към събратя по перо, Щастливеца се отнася с високи нравствени критерии, от позициите на собствените си граждански и етични норми, отличаващи го през целия му кратък живот и като гражданин, и като общественик, и като писател.

Две от неговите рецензии са посветени на произведенията на Стоян Михайловски: „Поема на злото” и „*Novissima verba*”² и са подписани „А. К.”. Те са ценни указания за идейната и духовната зрялост на 26 годишния писател, за солидната му ерудиция в областта на литературознанието и стихосложението. Това са рецензии-образци на изискан литературен вкус и на литературно-критическа зрялост за времето непосредствено след Освобождението. Затова са измежду най-ярките прояви и на тогавашната литературна действителност. Наред с това, тези две рецензии недвусмислено доказват, че мрачните черти на тягостната духовна и обществена атмосфера в средите на разочарованата българска интелигенция не са могли да обсебят личността на Щастливеца; не са помрачили надеждите и оптимизма му за бъдещето на българската поезия и на българския културен живот. Жизнерадостният характер на Алеко, виталистичният му стил се открояват ярко всред песимистично настроените писатели от 90-те години на XIX в.

² Стихотворението „*Novissima verba*” е публикувано пак там, 32-33/1889, с.376-389

Особено чужда на Алеко е мрачната философия на Стоян Михайловски – най-обезвереният поет на епохата. Неговата “Поема на злото” дава солиден повод на рецензента да разсъждава за духовните сили на българския писател. Алеко обективно разкрива достойнствата и недостатъците на поемата, която вече се рецитира по вечеринки и която се включва в христоматии и сборници (за него е много важен фактът, че поемата се разпространява “между учащите се възприемчиви юноши” и ще има влияние “върху образованието и направлението на естетическия им вкус и върху правилността на възгледа им към поетическите произведения в съответствие с теорията на стихосложението, което те изучават”). Повече от очевидно са подбудите на Алеко, който се тревожи за естетическото възпитание на българската младеж.

В рецензията си за “Поема на злото” Алеко Константинов не скрива и своето раздражение от проявената нескромност при някои заключения и констатации на Михайловски, направени в предисловието. “Тия – пише рецензентът – на вид незначителни думици, в устата на Байрон, Юго, Гьоте, Пушкин биха били твърде естествени, а за г-н Михайловски се явяват малко преждевременни...”

Художественият анализ в рецензията на Алеко е резултат на завидна за онези години естетическа култура и ерудираност. Рецензентът с вещина открива влиянието на френската поезия върху Стоян Михайловски именно във високата поетичност и в тържествеността на слога, в ефекта и в парадоксалността на образите – “при отсъствието на оная гладкост, на оная хармония, която е свойствена на германската и славянската поезии, за наличието на която се изискват съблюдаване на цял ред правила, изложени в теорията на стихосложението”. Нещо повече, Алеко долавя и изкуствеността в тържест-

вения слог на Михайловски, отделя безпогрешно картините, пълни с истинска красота и смисъл от привидно поетичните куплети, от картините, които всъщност "не ни дават нещо художествено, нещо естетическо". Рецензентът се спира на ония места в поемата, които според него издават лош вкус и принизяват естетическия критерий на поета. Тук Алеко се разкрива в пълна степен като европейски ценител на поезията, съчетаващ естетизъм и артистичност от висока класа. Драстичната образност у Михайловски, неестетичните му образи, анахронизмите в изложението – всичко това той разглежда под лупа, разнищава и обяснява недомислието им и се отнася с тънка ирония към някои "недотам изискани изрази" в "Поема на злото". Рецензентът изисква по-стройна, по-хармонична форма на стиха, изразява предпочитание към изящния стих.

Най-силните места в рецензията на Алеко Константинов за "Поема на злото" са ония, които посочват същинските ѝ поетически достоинства и които доказват, че поемата е оставила трайно впечатление, поради богатия и силен поетически дух на поета, поради силното му и внушително въображение, поради величествения му слог. Рецензентът цитира "прекрасните" куплети и обяснява психологическите състояния на героите, които Михайловски предава проникновено и вълнуващо. Изключително прецизно Алеко определя и силата на поета в разкриването на борбата, разкъсваща сърцето на Ева – борбата между невинността и падението. Със своята характерна и непосредствена възторженост той утвърждава "Поема на злото" като значимо поетическо творение.

Във втората си рецензия за Стоян Михайловски Алеко Константинов долавя и проследява общия дух на стихосбирката "Novissima verba" и обобщава наблю-

денията и впечатленията си от цялостния облик на поета. Особено ценни тук са емоционално изразените възгледи на Алеко за хуманистичния и демократичен творчески дух на славяните, а така също и възгледите му за правата на българската жена. Неговата непримиримост към обществените недъзи намира своя спонтанен израз, винаги когато се сблъсква с нарушаване на етичните норми, на хуманността и човешкото достойнство. Като рицар на духа той остро и болезнено реагира даже срещу една невинна уж закачка на Михайловски към жената:

“Когато между две
еднакво хубави жени -
сърцето ти се двоуми
коя да избере, -
човече млади, зажуми,
и дръж, която уловиш.
И уверен бъди,
че все еднакво ще сгрещиш
с отворени очи.”

“Какъв цинизъм!” – възкликва възмутеният Алеко, който цял живот е поддържал своя култ към жената като личност. Той подозира Михайловски в презрително отношение към човешкото достойнство на жената, която е обезличена и обезправена в печалното си социално положение и е доведена до “безгласна детепроизводителна машина” или до робиня и кукла.

За Алеко Константинов рецензентската дейност е каквото е и художественото творчество – средство за изобличение на онази “гнусна пяна”, която е изплувала на повърхността на българския обществен живот и която трябва да бъде изгребана и изхвърлена посредством здравите народни сили. Политическата и гражданската ангажираност доминират във всеки написан от Щастливеца рецензентски текст. Като съпричастен на общест-

вения живот у нас той изисква и от Стоян Михайловски да бъде непримирим към “богомерзката сган” и да проявява гражданското си мъжество, когато става дума за опазване и реализиране на националните идеали. “Защо, г-н поете – обръща се рецензентът към автора на “Върви, народе възродени!” – оставяте стадото на вълците? Вземете го под вашето крило и направете го да обикне и слуша добрите пастири.” Алеко се възхищава от богатата фантазия на Михайловски, от силата и колорита на поетическата му реч, но едновременно с това го и задължава, защото “комуто много е дадено, от него много се иска”.

Същата самовзискателност, каквато проявява и към собственото си творчество, Алеко Константинов изисква както от Стоян Михайловски, така и от всеки значителен български писател. Критичните му бележки към разказите на Христо Максимов-Мирчо потвърждават убеждението, че в литературно-критическата си дейност той се води преди всичко от високи идейни и естетически критерии. В рецензията си, озаглавена “По повод на една книжка”³ Алеко се застъпва за социалната тенденция в изкуството. Той настоява за такова изкуство, което да служи на социалната справедливост, да изобличава измамниците и подтисниците, служейки вярно на националните идеали за свобода и демокрация. “Престъпно ще е – пише той – в такава епоха да се възпяват звездите и луната, когато преди всичко трябва да се изгребе и изхвърли изпъкналата на повърхността гнусна пяна”. Както в художественото си творчество, така и в тази своя рецензия Щастливеца открито напада народняците, министрите и окръжаващите ги корумпирани властници, давайки воля на гнева и възмущението си, че

³ “По повод на една книжка” – отзив на Алеко Константинов за “Тъмен свят” от Христо Максимов-Мирчо, в. “Знаме”, 78/10.VI.1895, с.2

Бай Ганьо повече от осезаемо присъства в обществения живот на България. Влязъл в открит двубой със своя "съвременен българин" — още от деня на изборите в Свищов през 1894 г. — изпитал лично върху себе си вулгарната сила на байганьовския бандитизъм по време на изборите, Алеко не може да не изрази в бележките си пламенно и убедено своите лични чувства на възмущение и гняв. "По повод на една книжка" всъщност не е рецензия, според общоприетото разбиране за жанра. Това е статия, представляваща в пълна степен Алековото отношение към българския народ. Разсъжденията и оценките му тук са поднесени под формата на диалози — накъсани, емоционално напрегнати, горещо полемизиращи. Рецензентът-общественик е убеден, че отровата на деморализацията е обхванала само управляващата прослойка, докато народът е запазил чистотата на идеалите си и своята нравственост.

"— Стой! Долу ръцете! Не досягай народа!" — възкликва Алеко, решително възставайки срещу хулителите на своя народ, и продължава: "Свали си шапката и се поклони на този измъчен страдалец, на този дълготърпелив мъченик, който ти дава храна и живот; поклони се на българския народ!... Когато неговите учители му казваха, че в просвещението ще изчерпи сила, за да стръсне от гърба си духовното и политическо иго, този народ разви такава експанзивна енергия за разпространение на просвещението, щото в един поразително кратък период нашите градове и села се украсиха с училища, читалища, женски дружества и такова чисто, благородно, единомдушно увлечение облада целия народ, щото подобен светъл период би направил чест в историята на която щете държава...". Алеко припомня светлите епохи в нашата история и с благоговение приканва: "Долу шапките!" пред величието на българския народ!. Тук той дава

израз и на огорчението си от липсата на “достойни народни водачи, които безкористно, с чиста и пламенна, апостолска душа да поведат народа към своята цел. Гороломовци, Каменовци, Бай Ганьовци не са в състояние да излъжат българския народ, който „стои хладнокръвно” и гледа подозрително подобни самозвани “водачи”, защото трезвата му мисъл, здравият му разум не може да съвмести „терора с блаженството!”.

Щастливеца е стигнал до убеждението, че няма по-висше щастие от това да знаеш, че твоята чест е неопетнена и че твоят труд е честен, че “доволството и богатството” са рента на унижение и лакейство и затова са “за-клеймени ако не с позор, то поне с малко подлост”.

Рецензиите на Алеко Константинов дават отговор на въпроса откъде иде тази негова вяра в българина и в човека. Откъде този необикновен и горд дух на интелектуалец черпи неизтощимата си енергия, откъде извира силната му вяра в човешката личност и любовта му към живота в Родината. – От дълбокото му духовно родство с българския народ, от преклонението му пред НАРОДА.

“Но леко ли му е било на Алеко?!”⁴.

⁴ По думите на нашия съвременен Алеко – поетът-сатирик Радой Ралин

НЕИЗВЕСТНИ ОТКЪСИ ОТ СПОМЕНИ ЗА АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ

Людмила Малинова

В пътеписа си "До Чикаго и назад" Алеко Константинов споделя: "Запознахме се също с един момък, самоковец, г. Чакалов. Той живее и се учи във Филадельфия, като изкарва препитанието си със собствен труд – словослагателство. В течение на пет ваканционни месеца той работи като словослагател нощно време (той е нощен работник) в печатницата на един вестник и този труд му покрива разносните за останалите седем месеца, когато той следва науките си по медицината. По американски! Трудолобив, интелигентен и скромен момък. Бои се само, че като се върне в България, нашият медицински съвет няма да признае за достатъчен американския атестат и ще го заставят да иде в Букурещ или в Цариград да се доучва."¹

Същият този "момък самоковец, г. Чакалов" оставя единствените известни писмени спомени за посещението на Алеко в САЩ. Откъси от тях са публикувани от Георги Веселинов през 1959 г. в Годишника на Софийския университет, където излиза изследването му "Алеко Константинов. Критико-биографичен очерк" и където в бележка пояснява: "Д-р Г. Н. Чакалов с възторг разказва за срещите си с Алеко Константинов. С негово разрешение е използван и ръкописът със спомени, за което му благодаря" (с.86).

¹ Константинов, Алеко. Събрани съчинения в четири тома. Т.1., С., 1980, с.68

С д-р Чакалов се е срещнал и разговарял и Александър Ничев, който в книгата си "Алеко Константинов" (С., 1964) говори за непубликуваните спомени на г-н Чакалов и цитира нов откъс от тях (с.72, с.294).

В изследването си "Поетиката на Алеко Константинов и нашето литературно развитие" (С., 1978) Стефан Елевтеров пише: "За съжаление, съществува само едно писмено свидетелство от очевидец на Алековото пребиваване в Америка, при това то не е публикувано. Става дума за спомените на д-р Чакалов – същият "момък самоковец", за когото Алеко Константинов разказва в пътеписа си, че работи като словослагател и едновременно следва медицина". И Ст. Елевтеров коректно цитира спомените, както ги е публикувал през 1959 г. Г. Веселинов в Годишника на Софийския университет и които са част от един по-голям по обем спомен. Същевременно той уточнява и обобщава: "Сигурно в спомените на д-р Чакалов има известни неточности, сигурно е, че той ги е възстановявал, четейки отново "До Чикаго и назад" (оттук и и грешката с името на Голованов – Чакалов го нарича Филарет Филипов, както е назован и в пътеписа). Но независимо от това, те са извънредно ценен източник за отношението на Алеко Константинов към действителните факти, за подбора и интерпретацията им" (с.52).

И тримата автори перифразират или цитират част от тези спомени.

Оригиналният спомен за Алеко от д-р Чакалов се намира в БИА към Народната библиотека "Св. св. Кирил и Методий"². Постъпил е там през месец юли 1975 г. заедно с архива на д-р Чакалов. Фондът е описан през 1989 г. Споменът за писателя е част от негова мемоарна книга, в която той разказва не само за своя живот, но се и спира – с

² НБКМ-БИА, ф.772, а.е.1, л. 465-476

проникновение и култура – на редица важни за България събития. Американски възпитаник, той често говори с уважение за хората и страната, в която е получил образованието си, и разказва интересни неща за САЩ в края на XIX в. В книгата се откроява умен и родолюбив българин.

Във фонда на д-р Чакалов има запазен и отделен машинописен екземпляр на спомените му за Алеко – “С Алеко в Америка”³.

Кой е д-р Чакалов? Историческата справка към архива уточнява, че е роден е през 1867 г. в гр. Самоков. Няколко години по-късно семейството му приема протестантството. Георги учи в евангелистко училище, а през 1879 г. постъпва в Американския мъжки пансион в Самоков. Продължава образованието си в Пещера, където е в педагогически курс за подготовка на учители и след това работи като учител в Брацигово. През 1887 г. заминава за Америка, където учи в колеж в Бриджтаун, а по-късно е студент по медицина в Пенсилванския университет във Филаделфия. След завършването на университета през 1895 г. известно време практикува в Америка, а по-късно се завръща в България. Назначен е във военната болница на Трета балканска дивизия в Сливен, а по-късно – във Варна и София. През 1904 г. е изпратен в Америка като представител на Македонската организация във връзка с положението в Македония след Илинденското въстание. През 1912-1913 г. участва в Балканските войни като военен лекар. Починал е след 1956 г. Точната година и място на смъртта му досега не са открити.

Машинописният текст на мемоарната книга на д-р Чакалов започва със следната бележка: “Виновник за поя-

³ Пак там, а.е.1, л. 348-354

вяването на тези спомени е моят внук, Георги Шопов, който години под ред е настоявал да намеря време да опиша по-важните моменти от моя живот. Без това негово настояване от 1948 г. насам, тия мои бележки нямаше да видят бял свят.

През моето детинство изпитах турското робство, ежбите на турците срещу нас, българите, по време на Априлското въстание. Бях зрител на идването на руските войски в Самоков. Присъствах на усилията на "братята" румъни да порумънчат българите от Южна Добруджа. Взех участие в Балканската война, заедно с десетина лекари, 30 фелдшери, стотина болногледачки и дванадесетина самарянки лекувахме повече от 15000 ранени и холерно-болни. Дванадесет години под ред правих "гурбетчилък" в Америка и във Франция, за да стана лекар. Прекарах една година в пленнически лагер в Северна Молдова. Изпитах отблизо режимите на Стамболов и на Стамболийски.

Ако има грешки, това се дължи на липса на бележки, липса на дневници още на младини. Разчитал съм предимно на паметта си, а тя често изневерява на стари години!

Юни 1954 г. София".

Спомените на д-р Чакалов за Алеко разказват и за много други неща, така както обикновено се получава при писането или разказването на спомени. Този спомен не би променил нещо съществено в познатия образ на писателя, но все пак ще проговори с автентичното слово на автора си и с всички онези детайли, които са нов шрих и повод за размисъл, от страна на изследователите на Алековата личност и творчество. **По тези причини предлагам на вниманието текста на целия спомен за Алеко Константинов:**

“... От шест години живея в Америка. Последните две години студентствам по медицина в град Филаделфия, щата Пенсилвания. През ваканциите работя като слово-слагател във всекидневника “Инквирър”. Работното време е вечер от 7 до 1.30 часа след полунощ. За да се справя с живота, работя и през учебната година, петък и събота вечер, понеже академичната ваканция (уикенд) почва събота заран. Работата не е много лека, но доста добре възнаградена, понеже се работи нощем; а българинът не бяга от работа, когато е добре платен.

Глъчката в ресторанта е голяма – като че се намираме нейде на изток от Будапеща. По едно време виждаме близо до нас трима мъже, оглеждат се насам-натам, търсят празна маса и говорят български. Обадохме им се. Не можеше другояче. Това беше д-р Радославов – лекар от Русе, Филарет Филипов – бивш чиновник от Сметната палата, и Алеко Константинов – адвокат – и двамата от София.

Групата ни от трима порасна на шестима. Сновем от здание в здание, от зала в зала, разглеждаме, разпитваме за всичко, що ни интересува. А имаше и какво да се види. Американецът за пръв път правеше всемирно изложение и не искаше да се посрами. Вън от това Америка не желаше по-нататък да се числи като страна само с плантатори на памук и земеделци и скотовъдци. За години подред Америка се стремеше да създаде индустрия не само да задоволява собствените си нужди, но и да вземе участие в световния пазар.

Не ми тежеше да влеза в ролята на преводач на шестима българи, дошли от разни краища на моята родина. Даже ми беше драго да бъда в средата на представители на българската интелигенция. Това ми служеше и като средство да си лекувам носталгията – болест, която често ме спохождаше. Само оня, който не е бил далеч от

родината си, който не е тъжил за родители и домашни, за родни поля и планини, само той може да говори подигравателно за тая болест.

Алеко и другарите му се настаниха в две стаи близо до моята квартира в предградието Южен Чикаго. Заедно се връщаме в стаите си късно вечер – изморени телом, но доволни и ободрени духом от видяното и преживяното през деня. Алеко не проявяваше признаци на умора – напротив, намираще се в своята стихия. Той нямаше навик да се облекне на креслото си във влака на път за Южен Чикаго и да се отдаде на почивка, а все търсеше повод да влезе в разговор с някой спътник и да научи нещо от него. А държането му, обноските му изобщо, предразполагаха събеседника му да влезе в разговор с него. Той умееше не само да избира предмета на разговора, но знаеше и как да задава въпроси.

Още от самото начало Алеко завладяваше своя събеседник, макар и да не знаеше езика му. Това бе една от отличителните черти в държането му с чужди хора. В кабинета на д-р Станев – наш сънародник, родом от Градец, на частна практика в Южен Чикаго, се запознахме с един негов приятел, адвокат. В разстояние на един час Алеко успя да се осведоми напълно за ролята на съдебните заседатели в американските съдилища при углавни дела. Тая бърза схватливост на Алеко и умелото му държание, когато задаваше въпроси, направиха силно впечатление на приятеля-адвокат д-р Станев.

Питаме нашия сънародник д-р Станев защо Чикаго е избран за място, където ще се чества откриването на Америка. “Защото – отговаря той – Чикаго днес се радва на предимството да е най-американският град в западния материк. Чикаго е една смесица от няколко човешки раси, а това именно го прави днес един типично американски град. Тук ще видите и мургавия цвят на неаполитанеца,

розовите бузи на немеца, отвреме-навреме ще ви се мерне и чернокожият суданец, потомец на бивши роби от южните плантации. В лицето на пришълците на тия разни раси ще четете отражение на климата на страните, отдето са дошли. Това, което тия хора са успели да създадат тук, те не биха могли да постигнат в бившето си отечество, защото там не са имали свободата на действие да проявят своите способности. Социалното и политическото подтисничество, на което те са били подложени там, не са им позволили да проявят своето творчество. Резултатът от това смешение е една синтеза от гъвкавостта на италианеца, съдържаността на англичанина, схватливостта на французина, мистицизма на ирландеца, поетичната живот на негъра, честността на скандинавеца, издържливостта на балканеца и безстрашието на поляка. Това е днешният Чикаго”.

Алеко завърза разговор с един руснак, клиент на д-р Станев. Узнаваме, че руснакът бил от сектата духоборци, които неотдавна се пръснали от едно селище в Южна Канада при доста трагични обстоятелства. Питаме доктора дали знае нещо за тая религиозна секта.

“Има си хас да не зная – дума той. – Ами нали тая случка се разигра тъкмо до нас, в Южъа Канада, ще ви дам някой подробности”.

Една секта отцепници в Русия отказали да признаят ученията на руската православна църква. Породили се разногласия и гонения. Квакерите, техни съмишленици в Шотландия, са събрали помежду си една значителна сума и със съгласието на руското правителство преселили отсам Атлантическия океан 500-600 семейства и ги настанили в Южна Канада, срещу Чикаго, край езерото Мичиган. Явява се по едно време из тяхната среда един нов пророк, който наляво и надясно проповядва съвсем ново учение, а именно, че човек не само че няма право да

си служи с месото на добитъка като храна, но че било грешно и да се впрягат волове и коне и да ни вършат полската работа. Според новия пророк добитъкът, както и хората, са божии създания и следователно нямаме право да ги подлагаме на робски труд.

Пророкът настоявал за еманципация на добитъка. Вратите на оборите се отваряли и добитъкът се изпъждал на свобода. Административните власти се видели в чудо, не знаели какво да предприемат. Прочутата канадска конна полиция най-сетне влязла в ролята си и известна част от изпъдения добитък се върнала в оборите.

* * *

Наближаваше краят на престоя ни в Чикаго. Бърже се нижеха дните. Във Филаделфия нямаше тогава ни един българин, от когото да чуя родна реч. Общуването ми с д-р Станев и с Алеко за мен беше еликсир. При раздялата ни с Алеко си казахме “довиждане”, а не “сбогом”, защото той и двамата му приятели взели решение да минат през моя град на път за Ню Йорк. Дадох им адреса на моята квартира, която беше близо до центъра и бях предупредил моята хазайка в случай, че пристигнат трима мои сънародници, да ги приеме и да ми съобщи в печатницата.

Един неделен ден след обяд бях заметнал ръкави и бях се заловил за една работа, която на печатарски език се нарича “разпиляване”, т.е., пълнене касата с букви. Това беше приготовление за нощната ми работа. Това са свободните часове на словослагателя, началство няма, може да се пуши, може да се пее и да се пускат шеги. По едно време идва при мене прислужникът и ми казва, че ме викат по телефона. Обажда се гласът на хазайката: “Аман, Чакалов! Ела по-скоро вкъщи, че са ме нападнали трима

твои сънародници и не мога да им разбера от приказките!”

Разбрах каква е работата. Потърсих си заместник за няколко вечери, но не можах да намеря. Неделя вечер трудно се намира заместник, защото жененият печатар предпочита да отсъства от работа именно неделя вечер и предварително си ангажира заместник. Другарите ми настояваха да си сваля престилката и да си вървя вкъщи — те щели да се погрижат за заместник, което и сторили навреме. Хазайката ми засия от радост, когато ме видя. Моите приятели се разположили в гостната и само се гледат с хазайката, без да могат да влязат в разговор. Празни стаи и легла имаше, защото през горещините голяма част от жителите на Филадельфия правеха морски бани в Атлантик сити, един час път през равнините на щата Ню Джърси.

Моите сънародници пристигнали на гарата по обед, взели си куфарите в ръце и като питали този-онзи по пътя, най-сетне намерили квартирата. Първата ми работа беше да се нахраним. Те бяха доста изгладнели — едно, от дългия път и друго, защото не знаели какво да си поръчат. Омръзнал им еднообразният бифтек и другите безвкусни за тях американски гостби. Пикантният гулаш в един маджарски ресторант близо до моята квартира спаси положението и тури гостите в едно по-добро настроение.

Излязохме да се разходим из големия парк край реката Скулкил, три-четири пъти по-голям от Хайд парк в Лондон. Вечерта присъствахме на служба в една черкова. Поради летните горещини, тук владее ваканционен сезон. Около една трета от черковите са отворени за богослужение; останалите две трети са затворени, пасторите им са във ваканция. Помолих разпоредителя да ми даде скамейки, откъдето — без да смущаваме богомолците — ще можем

да се измъкнем от залата, преди да започне проповедта, понеже другарите ми не знаят езика.

Службата им се хареса, а най-вече хорът от стотина мъжки и женски гласове под диригентството на един органист, сляп по рождение, като нашия професор Стайнов. Дойде време за проповедта и аз давам знак да станем и си излезем. И тримата отказват. Проповедта трая не повече от двадесет минути и не бе отежителна за гостите, макар че нищо не разбраха. Следната вечер слушахме "Аида". И там, въпреки горещините, залата беше пълна, както и предната вечер в черквата. Същата обстановка: същите галерии и същите тапицирани кресла. Единствената прибавка беше в черквата снощи – големият орган.

Посетихме монетния дом, гдето се секат парите. Насреща е общинският дом със статуята на видния гражданин на Филадельфия Вениамин Франклин. В монетния дом видяхме изложени във витрини златни монети от всички държави в света. Поискахме от водача да ни покаже български златни монети. Той направи на бърза ръка справка в своя каталог и каза, че България трябва да е една от скорошните държави и не е още секла златни монети.

Преди да напуснем монетния дом, докато още стояхме на тротоара, водачът ни посочи съседните здания и ме помоли да предам на моите другари-чужденци един куриоз във връзка с тяхната работа със златото. Няколко частни здания в пряко съседство с монетния дом, каза ми той, са покрити с дебела бакърена ламарина за държавна сметка. Два пъти всяка година – пролет и есен – работници се качват на съседните покриви и остъргват металическите плочи и от претопяването на тая смет се добива злато за десетина хиляди долари. Като се разтопява златото за отливане на плочи, от което се секат златните монети, една малка част от златото се изпарявало през кумина във вид на металически пращец, който пада и

се лепи по покривите на съседните здания. С една усмивка водачът добави, че министърът на финансите във Вашингтон слагал този приход в държавния бюджет под графата "злато, добито от въздуха".

* * *

Бяхме определили половин ден да посетим Жирард Колеж, заведение, което никой посетител на Филадельфия няма сметка да отминне, колкото малко и да е престоят му в този стар американски град. Дворът на колежа е заграден с висок каменен зид – не много приятна гледка нито за обитателите в околните постройки, нито за самия колежа. Но това положение щеше да бъде много по-очебиющо, много по-неприятно, ако се бяха спазили буквално условията, предвидени в завещанието. Защото съгласно желанието на Стефан Жирард, колежа трябвало да се съгради с ограда висока 20 фута (един фут има 30.5 см). Изпълнителите на завещанието се намерили в недоумение, като дошло време 15 години след смъртта на завещателя да изпълнят желанието. Но те измислили един среден път – половината от оградата да се зарови в земята, а другата половина да се изгради над повърхността.

Когато предадох на тримата ми другари тия подробности на завещанието, Филарет запитва Алеко като юрист какво разрешение той би дал на тая загадка, ако беше член на настояничеството. Алеко отговаря: тъкмо тъй, както са го разрешили тия хора преди 50-60 години, а именно – да се изпълни завещанието така, щото и вълкът да бъде сит, и агнето здраво.

Преди всичко, това заведение не е нито колежа, нито манастир, а сиропиталище. Поради ваканцията, питомците на колежа, момчета от 10-17 годишна възраст, на брой повече от 500, летували в Алегените, планини в западната

част на щата Пенсилвания. Останахме приятно изненадани от разкошната обстановка на спалните, стаите за занималня и за преподаване, както и от пособията в занаятчийския и в машинния отдел, защото освен образователните предмети, всеки питомец е длъжен да запише един от следните курвومه, а именно: дърводелство, печатарство, абущарство, шивачество, а най-много момчета се записвали в машинния отдел, дето питомците се занимават с монтировката и поддържането на всякакъв вид машини.

Историята на заведението е много интересна. По произход французинът Стефан Жирар емигрирал в Америка към края на миналия век и се заловил с търговия. Щастието му се усмихнало, търговията вървяла добре и той скоро забогатял. Спечелените пари не влагал в банки, а купувал недвижими имоти, изпърво край реката Делауеер, чието долно течение образува дълбок морски ръкав. По после той закупувал гори и пуцинаци в западните краища на щата, дето 20-30 години по-късно се открили залежи от въглища и нафта.

Като контраст с неговия съвременник Бениамин Франклин, Ст. Жирар бил неженен; нищо друго не го интересувало, освен търговията, нито се е отдавал на науката. Наклонността му към пестеливост била силно развита. Така например лошите езици говорят, че той изпъдил една негова съседка-вдовица, която му чистила къщата, като се научил, че тя си палила свещта с кибрит, вместо да я запали със свещта на съседа си или да раздуха един жив въглен от мангала.

Стефан Жирар питаел недоверие, нейде даже завист към свещениците, пасторите и въобще към прекомерно религиозните люде. Той бил последовател на Волтер и енциклопедистите от оная епоха. Той вярвал, че човекът е с ограничен ум и че не може да схване вечното и

безкрайното. С други думи, той бил последовател на агностиците. Преди да умре, той свикал неколцина свои съмишленици и образувал едно настояничество на неговия имот, с оглед, когато доходите от неговите имоти се увеличат до известен размер, да се построи едно сиропиталище за момчета от неговия град. В случай на смърт на някой от настояниците, празното място се попълва от губернатора на щата, който назначава един от тримата кандидати, представени от настояничеството.

Колежът беше в едно цветущо материално състояние по време на нашето посещение. За ред години доходите от имотите на колежа растели толкова бърже, щото управата се видяла принудена да дави приюти на питомци от съседните селища вън от Филадельфия.

За да осигури по-голям доход за издръжката на сираците, управата на колежа не продавала празните места край реката Делавеер, гдето впоследствие се построили кейове, а давала имота под наем на параходните дружества. Горите и пущинаците в Западна Пенсилвания се използвали по същия начин от дружествата, които секли дървения материал, както и от петролните синдикати, които рафинирали нафта на самото място и с петролопроводни тръби помпирали чистата стока до кейовете във Филадельфия и оттам ги товарили на танкери.

Питаме нашия водач, един от преподавателите, който ни даваше тия интересни подробности: спазва ли се заветчанието на Стефан Жерар да се забрани на духовници (свещеници и пастори) да влизат в двора на колежа даже като обикновени посетители? Той отговаря, че това условие се спазва напълно и сега, като се оставя на посетителя да решава сам за себе си дали нарушава това условие или не.

Задаваме и следния въпрос на нашия любезен водач: протестантската и католическата църкви не са ли правили

постъпки да турят ръка на фондовете на сиропиталището? Отговаря ни се, че това е ставало в миналото, но че във всички такива случаи съдилищата са издавали решения в полза на първоначалните желания на основателя.

Излязохме от двора на колежа с дълбокото чувство, че сме посетили заведение с едно уникално минало в историята даже на една страна като Америка.

* * *

Отдаде ми се случай да запозная Алеко и с един любезен господин Елверсън, собственик на вестника "Филаделфия Инкваерър", връстник на Алеко. Заведе се следният разговор.

- Мога ли да попитам какво значи името на вашия вестник и какво се цели с това заглавие?

- Вестникът е основан от Вениамин Франклин, а впоследствие вестникът е преминал в ръцете на баща ни. Чакалов може да ви преведе значението на тая дума - "анкетър", "разузнавач". Нашата роля като журналисти е да търсим, да подушваме къде какво става, било у нас, било вън, в странство и да го предаваме на нашите четци в приемлива форма. Това е същинското, прякото значение на журналиста. Ние, вестникарите се надпреварваме един-друг да изпълним тая работа, колкото е възможно в по-приемлива форма, в противен случай вестникът удря назад и не се харчи. Нашите четци са доста придирчиви и ние сме длъжни да им задоволим вкусовете, в противен случай тиражът намалява.

- Голяма част от вестника ви е пълен с обяви. Бих желал да зная каква част от разноските се покрива от абонати и ръчна продажба и каква част от обяви?

- Ще ви задоволя любопитството, доколкото ми е възможно. Правилно използваното рекламиране в един

вестник не може да не задоволи всички страни. Ще ви дам един пример. Как може Джон Уанамайкър, собственик на универсален магазин, да извести на клиентите си в града и в околните селища, че утре ще има за продан в магазина му 1000 кг тоалетен сапун на много ниска цена? А като отиде една купувачка до етаж, където се продава сапунът, тя ще види случайно и ще купи може би и други неща, от които тя има нужда, или най-малкото ще рекламира стоката на съседки и на познати. Джон Уанамайкър е добър платец и заедно с други като него добри платци, разносните по издаване на вестника се намаляват наполовина, ако не и повече. Ние отдавна сме дошли до заключението, че рекламирането във вестниците облагодетелства и трите страни, които участват в тая сделка. Най-напред вашият клиент, който дава обявлението, след това нас – издателите, и най-после, което е не по-маловажно, и самият четец като един перспективен клиент, който четейки тия обяви, може да се ориентира къде да търси това, от което има нужда и какво ще му струва тая стока.

* * *

На другия ден посетихме с Алеко магазина на Джон Уанамайкър, 15-етажно здание в центъра на града. Моята цел не беше да покажа на Алеко един универсален магазин. Знаех твърде добре, че магазините “Бон Марше”, “Лувър” и “Самаритен” в Париж бяха добре известни на Алеко. Намерението ми беше да му покажа нещо още по-ново и знаех, че много ще го интересува.

Част от третия етаж на универсалния магазин беше се временно превърнала на изложба за една продукция, откупена от парижкия салон под название “Завоеватели-те”. Платното се разстила по цялата стена срещу нас – на

дължина 15 и на височина 6-7 метра. Художникът е успял да представи в една единствена картина какво са направили всички прочути завоеватели от създаването на света до днес.

В центъра на платното личат ярко в садници фигурите на Ханибал, Александър Македонски, Новоходоносор, Цезар, Атила, Чингис хан, Наполеон и двама-трима други. Зад тях една дълга редица от техните пълчища в походна колона. Като се взрете по-внимателно в подробностите, ще забележите големия контраст между групата пълководци на коне и онова, което едвам се вижда от двете им страни като шпалир. Широкият друм от двете страни на всадниците е постлан плътно, един до друг с голи, изпостали човешки трупове – отчасти изпоядени от орли и хищни зверове. Контрастът е наяве – посред внушителни фигури и военачалници на коне, с погледи, втренчени в бъдещето. Отстрани, наредени един до друг, безжизнени, голи трупове. Това е делото на завоевателите.

Гледаме картината и немеем. Заедно с 30-40 други посетители. По-силна кампания против войната не може да бъде. Колкото и да е свята и оправдателна каузата, в името на която се води войната, колкото и неизбежна да е тя, непосредственият резултат е пак един и същ – безжизнени трупове, избиване на млади мъже и създаване на вдовици и сираци.

* * *

Във времето на изложението в Чикаго обществената съвест в Съединените щати беше силно възмутена от растящото военोलюбие в Европа. Това беше, разбира се, преди съглашението между Англия и Франция. Една сутрин вестниците съобщиха, че нейде в Средна Африка във Фашода, предните постове на Англия и Франция били

в такава близост един до друг, че едва ли не се завързало сражение.

Настана една обща загриженост. Защо е това надпреварване за грабеж на чуждото? Не може ли проникването на европейската култура да става постепенно, без насилие, по мирен начин и със съгласието на туземците?

Движението против военолюбието обзе всички напредничави умове и от двете страни на океана. Общественици си подадоха ръка за общи усилия против това зло. Видният американец Андрей Карнеги застана в предните редове на това движение. Спечелил богатството си като основател на стоманения тръст, той беше дал дума, че няма да умре богат, което и направи. Голяма част от богатството си той тури на разположение за построяване и обзавеждане на безплатни библиотеки по цялата страна. На всеки град или село, откъдето му се представеше банково удостоверение, че се е избрала известна сума за изграждане на такива библиотеки, той даваше още толкова, удвояваше сумата. Такива дарения той извърши в десетки градове и села в Съединените щати и Канада.

Андрей Карнеги зае предно място в движението за мир през 1893 г. Преди всичко, той пое инициативата за едно опознаване и стопанско сближение между Франция, Англия и Америка. След това той даде пет милиона долара за построяване на така наречения дворец на мира в Хага, където от години насам се помещават канцелариите на Дружеството за мир между народите, както и Третейския международен съд.

По една щастлива случайност честването по откриването на Карнегиевия дворец на мира в Хага съвпаднаше с престоя на тримата българи във Филадельфия — градът на Братолюбието. Тържеството се извърши в най-голямата концертна зала в града. Главният номер в програмата беше изпълнение на една кантата Ангелът на мира,

либрето от Хайне, музика от Менделсон. Ето и първия куплет в неримуван превод:

Ангеле на мира, скитал си се твърде много!

Простри белите си крила към Сиянието

- на Любовта!

Ела, докато гласовете ни се преливат в песен.

Литни от ковчега ни като гълъб, тласкан бясно
от бурята.

Кацни в ковчега ни, носен на гълъбови крила.

За нас, слушателите, това ще остане една паметна вечер. Върнахме се вкъщи, четирима българи, ободрени и обнадеждени от това, що чухме и преживяхме. Особено впечатление ни направи буйната акламация на препълнената зала, когато се прочете съобщението, че повечето короновани глави в света, включително и руският император, са се съгласили да отнасят всички спорни въпроси за решение в Хагския съд.

Алеко беше в особено настроение. Ето и думите му, доколкото си спомням: Аз съм много обнадежден тая вечер. Мирът в Европа е осигурен. В това можем да бъдем напълно сигурни, особено като се вземе предвид, че както руският император, така и Вилхелм II са се изказали категорично за мира.

Ходът на събитията за последвалите три-четири десетилетия са известни на всекиго. Инцидентът във Фашода се уреди по мирен начин. Но не се мина много време и настъпи едно надпреварване във въоръженията на всички европейски държави, което и доведе до Балканската и по-после до двете световни войни.

През Балканската война в една полска болница срещу Чаталджанските укрепления текстът и музиката на тая кантата постоянно се натрапваха на моята памет. В отговор на пушечните и оръдейните изстрели, които се

разменяха нощем между двата воюващи лагера, думите и арията на тая кантата се мотаеха в главата ми. Когато през деня – като началник на болницата – аз присъствах на погребението на десетки българи, покосени от холера, ангелът на мира в моята душа дълбоко протестираше.

Последните месеци на Първата световна война аз прекарах в един пленнически лагер в Северна Молдова. И там същите преживявания. Болен от петнист тиф, в безсъзнание, близо до умирање, аз съм пял думите и арията на Ангелът на мира.

Днес, на старини, аз продължавам да съм роб на думите и арията на Ангелът на мира. Душата ми още копнее да види гълъба на мира, кацнал завинаги в нашия ковчег.

* * *

Дойде време да се разделим. Придружих гостите до Ню Йорк и до параходите. Предполагах, че това е последното ми виждане с Алеко. Имал съм щастието обаче да се видя още веднъж с Алеко в София.

През месец юли идната година г-н Елверсън праща да ме викат в кабинета му. Щом влязох, той ме пита:

- От кога си в Америка, Чакалов?

- От седем години.

- Ходил ли си да се видиш с вашите в България? Не те харесвам, имаш изморен вид. Идната пролет завършваш медицина. Сега си половин доктор, предай това писмо на председателя на параходното дружество г-н Х. Ще пътуваш с техните параходи до Анверс и обратно в качеството на помощник-лекар. Те имат нужда от човек като теб. И много здраве на вашите в България от мен.

Това беше за мен нещо съвсем неочаквано и добре дошло, защото наистина бях изморен от много работа. Десет седмици подред бях на линия всяка вечер, седем нощи в седмицата.

Работата през океана беше много лека. Заболявания почти никакви. Дребни наранявания и една фрактура с шини. Бях си взел ръководство по вътрешна медицина и имах възможност да прочета доста нещо, което ми послужи в работата ми през идната зима. На връщане голяма беше моята изненада да получа възнаграждение като помощник-лекар за двете плавания. Още една приятна изненада. Всичко това се дължеше на г-н Елверсън, който – както научих впоследствие – бил член на Управителния съвет на дружеството.

С Алеко се видяхме една вечер в кабинета му в София. През деня бил зает да оправи работите на клиентите си. Разпитваше ме надълго за нашите познати в Чикаго и Филадельфия. Готвеше се да направи околосоветско пътуване.

Новината за убийството на Алеко беше за мен гръм от ясно небе. Чувствах се посрамен. Не ми се искаше да минавам за българин. Не съм никога предполагал, че може да се намери в България изверг да посегне на живота на човек с добродетелите на Алеко, който не можеше да погледне някого накриво, камо ли да обиди с думи. Оттогава насам, когато се празнува денят на Алеко, или когато си спомням за него, ликът му се възпроизвежда в паметта ми с ореола, сияещ наравно с ореолите на героите-мъченици Васил Левски и Христо Ботев.”

СПОМЕН¹

Кирил Христов

.....Бях поканен една вечер на чай в дома на професора². Записката тайнствено ми обещавахе приятна изненада. В гостната стая заварих навечерялите се вече домакини и сръбския книжовник Света Симич – по-късно пълномощен министър в София. Трябва да забележа, че аз току-що бях прекарал тридесет и пет дена в един ужасен белградски затвор, та следователно не можах да смятам, че приятната изненада ще бъде именно да срещна у професор Шишманова един сърбин, какъвто и да бъде той. При все туй Света Симич, който бе дошъл лично да се запознае с по-видните български писатели, ми се понрави със своето (осветено отвътре) болничаво лице, с мекия си малко сипкав глас и с изисканите си обноски. Прекъснатият с моето влизане разговор се поднови. Говореше се за някои от по-големите представители на българската и сръбската литератури.

Аз поглеждах нетърпеливо към вратата, защото бях доловил от разговора, в какво собствено се състои обещания ми от домакиня сюрприз: тая вечер щяха да му бъдат гости Пенчо Славейков и Алеко Константинов, с които още не се познавах.

В коридора се чува стъпки. На прага се показва Пенчо Славейков с широкото си татарско лице, обрасло с косми и по носа, и с неразделния си черешов бастун. Професор Шишманов ме представи.

¹ Този спомен е част от статия със заглавие „Социалността на учения“ в книгата „Да бъдем европейци и все пак българи. Иван Шишманов в оценката на съвременниците си“ Съставители: проф. д.и.н. Румяна РАДКОВА, ст.н.с. д-р Стоян ПИНТЕВ, Цветанка ВЕЛИЧКОВА, С., 2006, Материалът е цитиран по *Сборник* в чест на проф. Ив. Д. Шишманов по случай на тридесетгодишната му научна дейност (1889–1919). – София, 1920, с. 17–20. Ръкописът на материала се съхранява в НА БАН, ф. 58 к., оп. 1, а.е. 1382.

² Става дума за проф. Ив. Д. Шишманов

– А-ха, знам, – каза Пенчо, олюлявайки се. – “И му разказва нощния си път”, – прибави той усмихнат, цитирайки стих от един мой морски сонет, с което очевидно искаше да посочи стихотворението, що особно му е харесало от (наскоро) публикуваната моя първа сбирка.

Ето след него и Алеко, хубавелек, засмян, с открито благородно лице. Заразен от своя приятел, той при подаване на ръка, с топлина и сърдечност на отдавнашен познат, възпроизведе цял куплет от песента: “Кога печална есен приближава”.

Пенчо се развика:

– Е-хей, полека, ще развалиш момчето!

Насядахме. Отначало разговорът потръгна непринудено, бързо, засягайки ту едно, ту друго, както му е ред в едно добро общество. Обаче скоро Симич заговори с една чужда на българския характер афектираност за “Бай Ганя”. Това бе доста, за да постави Алека във видима стеснителност и да понижи естествения тон на разговора. Хвърли ми се в очи, че Алеко страшно не обича да се говори за неговото дело. Пенчо, може би най-близкия негов приятел по онова време, очевидно знаеше това и пусна в ход някои шегички. Какви именно – сега не помня, но те възбудиха смях. Впрочем Пенчо Славейков имаше един особен хумор, повече в своеобразния начин на говорене, отколкото в съдържанието на онова, което каже. Фраза, що в други уста не би направила никакъв ефект, през неговите добиваше някаква (странна) комическа смисъл.

Обаче възторженият Симич упорито се залови за “Бай Ганя” и взе да доказва на дълго, че тая книга в сръбски превод би имала смисъл на същински оригинал – тъй общ е този тип в двата съседски народа. Личеше, че неговото красноречие изхожда не само от проникване в литературното произведение, но и от други съображения. По него време се правеха и от българска, и от сръбска страна опити за политическо и културно сближение и Св.Симич, един от неофициалните или полуофициалните шефове на сръбската просветна пропаганда в Македония, не бе дошъл от слободия в София.

Разбира се, на Алека не можеха да не бъдат приятни възторзите на сръбския книжовник, обаче в същото време те го стесняваха – едно качество, което винаги отличава талантливия

мъж от надутата и самодоволна посредственост. Тоя българин, който имаше (вкусите на голям аристократ) тесния кръг от свои близки, изглеждаше безпомощно натегнат като неопитен юноша. Пенчовите шегички звучаха някак уединено и смехът, с който се посрещаха, не можеше да даде една трайна непринуденост на беседата. За мене и дума не можеше да става да помогна в нещо. Моите двадесет години не ми позволяваха да правя опити да владея и управлявам разговора.

Но ето сръчният домакин се хвърли с цял куп теми ту на една, ту на друга страна. Онова, което натегна разговора, биде затрупано с толкова много нови въпроси, по които всеки можеше да каже нещо, че скоро за "Бай Ганя" съвсем се забрави. Алеко доби отново своя ясен и топъл тон на събеседник от най-добра интелектуална среда. А когато г-жа Шишманова седна пред пианото и малката стая изпълниха плътните звукове на нейното сопрано, чувствителният може би повече към музика, отколкото към поезия Алеко сияеше като човек, който не иска нищо повече от живота.

Тази вечер и след толкова години се е запазила в паметта ми като една от най-приятно прекараните в общество на българи. И струва ми се още тогава аз поставих качествата на социалност у професор Шишманов не по-долу от неговата ученост. Естествено, много по-късно разбрах, че не е достатъчно човек да има знания и таланти само когато е в своя кабинет, че тия знания и таланти могат да потрѣбват твърде често и извън кабинета му и да свършат много по-бързо и не по-малко полезна работа, отколкото е написването на една добра книга, от каквото голямо значение и да е тя. Ала особ[е]но високо ценя социалността на една выдающа се личност тъкмо днес, след непосилно тежките за България 1913 и 1918 години. Ако в цялата наша висша интелигенция имахме само няколко десетки такива социални хора, които могат да импонират с ум, с познания, с широки интереси към наука и изкуства, най-после с владеење на повече чуждестранни езици, ние сигурно бихме установили дълбоки връзки с множество видни мъже и културни организации на Запад. И тия връзки, които днес напразно дирим да учредим по мъртъв официален начин, навярно биха пренесли неоценима полза на измъчената ни страна.

РАЗКАЗ ОТ АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ, ОТПЕЧАТАН В БРАЗИЛИЯ ПРЕЗ 1915 ГОДИНА

Румен Стоянов³

В съвременния поетически живот на Бразилия едно име превъзможва всички – и то какви ли не и тъй противоречиви – естетически вкусове и идейни различия, за да олицетвори националната гордост на ценители и познавачи на стихове: Карлос Друмонд де Андраде. Една вече няколкогодишна връзка с най-големия жив поет на португалския език ми позволи да науча и неща, отнасящи се пряко до нашата литература. Тук става дума за повода Друмонд да напише своя “Български анекдот” и за появяването през 1915 г. в Бразилия на Алекоконстантиновата творба “Дружество “Въздържание”.

В едно от писмата си до Друмонд го запитвах как се е родило това малко стихотворение, поместено в неговата книга от 1930-та година, както и в “Събрано” (първо издание 1971 г.), обединяващо десет стихосбирки. А преди 5–6 години Домът на Америките в Хавана пусна томче поезия на Друмонд и там пак влезе “Български анекдот”. На български стихотворението бе поместено в списание “Пламяк” през април 1973 г., преведено от Далчев и Муратов. Въпросното произведение е една от творбите, с които Друмонд участва в много важния за развоя на бразилската поезия от двадесетия век модернизъм⁴, а за нас има значението, че световноизвестен поет, споменаван сред кандидатите за Нобелова награда, е засегнал български мотив преди близо четиридесет и пет години. Самият “Български анекдот” е следният: *“Имало едно време един цар естествоизпитател, който ловял хора. Когато му рекли, че така се ловят ластовици и пеперуди, той ужасно се изплашил и отсъдил, че това е варварщина.”*

³ Статията е отпечатана в сп. Пламяк, 1977, кн. 1.

⁴ Не бива да го отъждествяваме с явлението, обозначено със същата дума в литературата на испански език, и още по-малко да го свързваме със смисъла, който ѝ се дава у нас. (б.а.)

Обясненията за “Български анекдот” и “Дружество “Въздържание” Друмонд направи с отличаващата го точност и те не се нуждаят от допълнителни бележки. Затова ще се позова направо на извадки от писмата му:

9 май 1973 г.

“Що се отнася до “Български анекдот”, мога да те осведомя, че той ми бе подсказан от идването на бившия цар Фердинанд в Бразилия, през третото десетилетие. Спомням си, че в интервю пред печата на Рио като естествоизпитател той осъди ловенето на пеперуди.⁵ Аз узнах за България и за нейния цар още като момче, прелиствайки илюстрираните бразилски списания и в тях виждах карикатурата на Фердинанд с неговите съюзници от Германия, Австрия и Турция през Първата световна война (1914–1918). Едно от тия списания, “Карета”, имаше обичая да помества разкази от чужди автори, преводни, и в своето издание от 17 април 1915 отпечата разказа “Дружество “Въздържание” от Алеко Константинов. Казваше се, че авторът е написал “един вид български Дон Кихот”. Това бе моят пръв досег с литературата на твоята страна, уважаеми Стоянов.”

8 юли 1973 г.

“Още за “Български анекдот” – проверих в моя архив, че бе публикуван в “Ревиста де Антропофагия” в Сан Пауло, през декември 1928 г. Така че пътуването на бившия цар Фердинанд, което го внуши, е станало преди тая дата.”

24 февруари 1974 г.

“Искаш ми книжката на “Карета”, която отпечата разказа на Иваницов, за да бъде предложена на музея на писателя. Аз бих ти я дал с най-голямо удоволствие, ако броят на списанието не беше част от подвързан том на течението, обхващащо годините 1908–1917. Да я извадя би означавало да разваля тома, разбираш ли? Но мога да направя ксерографно копие на двете

⁵ В Бразилия ловят пеперуди, за да използват много красивите им криле при направа на предмети за украса. Тази особеност е подтикнала Багряна да напише “Индустрия” от бразилската си поредица. (б.а.)

страници, където бе поместен разказът, и да ти ги изпратя. Надявам се да сторя това идущата седмица.”

22 март 1974 г.

“С удоволствие ти изпращам сведения относно “Карета”. То беше седмично хумористично политическо, литературно и злободневно списание, което се печаташе в Рио де Жанейро от 6 юни 1908 до ноември 1960. Основано от Жоржи Шмит и ръководено след неговата смърт от сина му Роберту Шмит, то има за директор в най-бляскавата си фаза Мариу Беринг, който бе директор и на Националната библиотека в Рио де Жанейро. “Карета” достигна голяма популярност главно защото беше илюстрирано от забележителния карикатурист Ж. Карлуш, а и заради опозиционното му отношение към правителството на маршал Ермес да Фонсека, президент на републиката от 1910 до 1914 година. Неговият собственик и някои от редакторите му бяха арестувани в крайната фаза на това правителство. В същото списание поетът Олаву Билак печаташе сонетите на своята книга “Следобяд” по времето, когато Бразилия го признаваше за най-важния поет на неговото поколение. От 1911 г. “Карета” започна да помества разкази на френски автори, а от 1915 г. взе да разпространява и други, от най-различен произход: Унгария, Турция, Финландия, Гърция, Сирия и т. н., вероятно превеждани на португалски през френски преводи, тъй като влиянието на Франция върху бразилската литература и култура в началото на века беше чувствително и дори преобладаващо. В тая връзка се появи в изданието от 17 април 1915 г. разказът на Константинов, чието име бе изписано по френски образец (Константинофф).

Други данни за списанието ще намериш в хрониката, която написах по случай неговото преустановяване и от която ти пращам ксерографирано копие към това писмо.”

Освен въпросните две страници получих от Друмонд пресниман и заглавния лист на броя. Наред с адреса, телефонния номер на редакцията и цените на отделна книжка и на абонамента личи и броят: 356, от 17 април, събота, 1915, VIII годишнина. Разказът заема страница и половина, разположен на две колони. Името на автора — Алеко Константинов — е отбелязано след заглавието. При сравнение с оригинала се оказва, че липсва последният абзац: “Ако съществуваха премии за най-

безгрижен смях до захласване, то аз и моят другар щяхме да получим за този момент първа премия. София, 12 май 1895 г.” За съжаление не е отбелязано чий е преводът, който е извършен доста свободно, в смисъл – опростено. Кратка бележка за автора и творчеството му, набрана с дребен шрифт, допълва втората колона на последната страница. Дословно, с нейните фактически и фонетични неточности, тя гласи:

“Алеко Иваницов Константинофф, роден в Свистово, в 1863. Възпитан в Русия, в Николаевската гимназия. През 1888 публикувал сборник стихотворения, добре посрещнати от публиката. Превел на български шедьоврите на руската литература. Пътувал из цяла Европа и, върнал се в родината, отпечатал своя шедьовър “Пае Кану от Балканите”, своего рода български Дон Кихот, тип станал изключително популярен, възплътил пороците и добродетелите на българския народ. Ходил в Америка и написал една очарователна творба “До Чикаго – отиване и връщане”. Прочул се като журналист, привличайки със своите статии такава омраза на противниците си, че бил убит в град Печера на 11 май 1897.”

Твърдението, че португалският превод е направен през френски, така, както го обосновава Друмонд, е убедително. Остава фактът за появяването през 1915 г. в Бразилия на “Дружество “Въздържание”, заедно с другия, че то бе открито за нас, българите, от самия Друмонд де Андраде, да заеме своето място в библиографските сведения за разпространението на Алековото творчество в чужбина и в историята на българо-бразилските литературни връзки, които навярно крият и други подобни изненади. Например, че известното Вазово произведение “Иде ли” също е излязло в Бразилия – в списание “Лейтура”, с бележка за писателя и негова снимка, като преводът и справката са от Нора Саломе, при това по всичко изглежда преводът е от испански, и то от “Българска антология”, София, 1960 г., Издателство за книги на чужди езици.

гр. Бразилия



Паметник при лобното място
по пътя Пещера – Пазарджик
Скулптор Александър Занков

Съдържание

- АЛЕКО В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА
И В ДУХОВНИЯ НИ ЖИВОТ Цветанка Атанасова / 7
- ДОН КИХОТ И БАЙ ГАНЬО Едвин Сугарев / 11
- ПЪТУВА ЛИ БАЙ ГАНЬО В ЕВРОПА? Сава Сивриев / 29
- МРЕЖАТА ОТ РАМКИ В БАЙ ГАНЬО Ирен Александрова / 35
- “БАЙ ГАНЮ” – ТРАНСФОРМАЦИИ НА ГЛАСА: КОЙ, КОМУ,
КАК И ЗАЩО ГОВОРИ В ТВОРБАТА Пламен Антов / 41
- БАЙ ГАНЬО – МИСЛИ ЗА АРХЕТИПА Румен Шивачев / 107
- ЗА НЯКОИ СХОДСТВА МЕЖДУ ПЪТЕПИСА “ДО ЧИКАГО
И НАЗАД” И ЕДИН НЕГОВ ВЪЗРОЖДЕНСКИ ПРЕДХОДНИК
Пенка Ватова / 131
- ОБРАЗЪТ НА АМЕРИКА СПОРЕД ДВА ИЗВЕСТНИ
ПЪТЕПИСА Албена Иванова / 141
- ЧУЖДТО ПРОСТРАНСТВО
В “ДО ЧИКАГО И НАЗАД” Емилия Алексиева / 147
- АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ КАТО РЕЦЕНЗЕНТ
Елка Константинова / 155
- НЕИЗВЕСТНИ ОТКЪСИ ОТ СПОМЕНИ ЗА АЛЕКО
КОНСТАНТИНОВ Людмила Малинова / 163
- ЛИТЕРАТУРЕН АРХИВ
СПОМЕН Кирил Христов / 183
- РАЗКАЗ ОТ АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ, ОТПЕЧАТАН В
БРАЗИЛИЯ ПРЕЗ 1915 ГОДИНА Румен Стоянов / 186

Институт за литература
Българска академия на науките

АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ
ВЕЧНИЯТ СЪВРЕМЕННИК

Редакционна колегия
Румен Шивачев (съставителство)

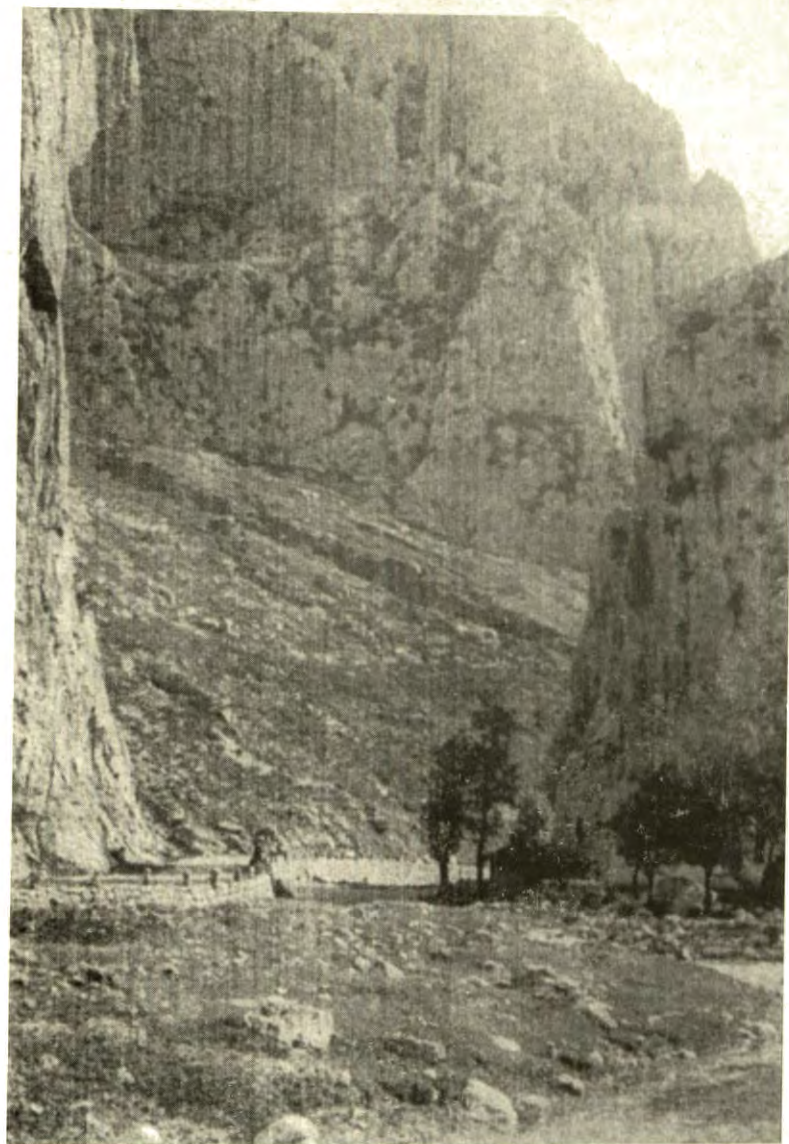
Н. с. д-р Пламен Анто
Ст. н. с. д-р Катя Бъклова

Рецензенти
Ст.н.с. д-р Елка Трайкова
Ст.н.с. д-р Пенка Ватова

Формат 60/90/16
Тираж 400
12 печатни коли
Цена 5 лв.
Печат "Изток-Запад"

Издателство **Карина - Мариана Тодорова**
Тел. (++ 359 02) 9299299
e-mail: karinam@dir.bg
www.karinam.com





Алекс Константинович