

Александър Панов, проф. д. н.

Институт за литература – Българската академия на науките (София, България)

„ТЕКСТОВИЯТ“ БАЙ ГАНЬО И НЕГОВИТЕ ИЛЮСТРАТИВНИ ИЗОБРАЖЕНИЯ, ИЛИ КЪДЕ ИЗЧЕЗНАХА БЕЛГИЙСКАТА МАНТИЯ, ВИЕНСКИЯТ РЕДИНГЪТ И ДВОРЦОВИЯТ ФРАК?

Резюме. Статията изхожда от разминаването между наложения от българските художници визуален образ на Бай Ганьо и описанията на героя в текста на произведението, за да зададе въпроса какъв е моделът, по който е изградена книгата. Дали това е моделът на реалистичната литература, както обичайно творбата се чете, или е някакъв друг. Използвано е разграничението, въведено от Сергей Аверинцев, между моделите на древногръцката литература и близоизточната словесност, за да се защити тезата, че „Бай Ганю“ проявява всички основни признаци на словесността. Модел, който е господстващ по време на Възраждането. Основните характеристики на този модел са: иносказателната поетика на притчата, а не на екфразиса; въвлечеността на словото непосредствено в житейските ситуации; индексална, а не иконична функция на словесните описания на визуалното; принципната незавършеност на творбата; проява на персонажите като „етоси“, а не като „характери“; функциониране на произведението като част от ритуал, при което социалната му функция се реализира чрез пряко поучение. Анализът на книгата в съответствие с този модел стига до извода, че иносказателните значения на двете основни проблемни понятия в нея – „европеец“ и „Бай Ганю“ – са различни в първата и втората част. Така възниква и въпросът за жанра на произведението, който определя и неговото място в живота – начин на възприемане, култивирани модели на поведение и социална функция. Оспорена е тезата, че „Бай Ганю – невероятни разкази за един съвременен българин“ е роман и е посочено, че книгата представлява цикъл от разкази, изградени върху парадоксалното съчетание между моделите на притчата и анекдота, а нейната цялост се организира не около единната история, както това би се случило в романа, а около основния проблем, който книгата поставя. Проблемът за трудното преминаване на България и българите към условията, ценностите, начина на живот и обществените правила на Модерността.

Ключови думи: традиционност, модерност, нарация, културна функция, словесност, литература, жанр

„Бай Ганю“ е една от най-четените, а това означава и една от най-издаваните книги в историята на българската литература. Вярно е (на това ще се върнем по-късно), че различните издания имат различен състав, но така или иначе

книгата се превръща в едно от най-ярките явления в нашето книгоиздаване. А заедно с това образът на главния герой бързо става обект на множество илюстрации, които изграждат един траен образ в съзнанието на публиката. Толкова траен, че на моменти дори измества този, създаден от текста. Още на корицата на изданието от 1895 г. се появява рисунка на героя, а последващите издания създават богата галерия от образи, неизменно съпровождащи писмения текст и в резултат създаващи устойчива представа за външния облик на Бай Ганьо.

Вярно е, че тези изображения в повечето случаи нямат илюстративен характер. Като илюстрации в строгия смисъл на думата можем да определим рисунките, които пресъздават някой характерен момент от съдържанието на текста. Такива в основния случай са само илюстрациите на Борис Ангелушев – Бай Ганьо гони влака на Пещенската гара; Бай Ганьо пред касата в банята; Бай Ганьо на масата в швейцарското кафене; Бай Ганьо и компания потресени от новината за падането на Стамболов; Бай Ганьо прави избори и т. н. Рисунките на друг голям български художник – Илия Бешков – показват повече присъствието на героя в социалното пространство, отколкото някой характерен момент от сюжета. На двете най-популярни изображения Бай Ганьо чете книгата, разказваща за неговите собствени приключения,

Бай Ганьо чете „Бай Ганьо“:
„Ама вагабонтин, а-а!“
(1947)



или показват как героят убива своя автор. Към същия принцип се придържат и някои от най-известните съвременни карикатуристи като Тодор Цонев и Иван Кутузов – те рисуват героя или изправен пред собствения си паметник, или четящ обърнатата наопаки конституция на Европа и др. под. Повечето от останалите изображения се задоволяват да пресъздадат утвърдения в общественото съзнание образ на героя.



Худ. Борис Ангелушев

Въпреки сериозните разлики между образите, създадени от отделните художници, между тях има и нещо общо: те изобразяват един сравнително възрастен човек с грубовата външност, облечен с характерния за Балканите традиционен костюм – на преден план са калпакът, поясът, дясците, бастунът и ботушите. В това отношение най-краен е Илия Бешков. В популярната рисунка „Бай Ганьо убива своя автор“ двамата персонажи са изобразени напълно контрастно – елегантният Алеко Константинов, облечен изцяло по европейска мода (дори с цилиндър, паднал до главата му), от една страна, а от друга – заплашително извисяващият се над него Бай Ганьо, облечен в потури, салтамарка, пояс и калпак.

Худ. Илия Бешков



Бай Ганю убива автора си
Алеко: – Бай Ганьо, ти ли я свърши? Нейсе, запуши я!...

Борис Ангелушев се стреми по-точно да се придържа към текста – неговият герой е облечен с неколkokратно споменаваните в повествованието „бозави дрешки“, а в илюстрацията, изобразяваща Бай Ганьо и компания, чулещи се как да реагират на новината за падането на Стамболов, даже носи и вратовръзка. И все пак дори и в илюстрациите на Ангелушев няма да видим някои от споменатите в текста реалии, най-характерите от които са белгийската мантия, виенският редингот и дворецовият фрак. И това е напълно разбираемо – тези атрибути биха унищожили напълно идеята за грубоватия, първичен, дори див балкански субект, възприеман като обобщен образ на всичко най-лошо у нецивилизования българин, готов на всичко за собствена изгода.

В своята известна статия „Илюстрации“¹ Юрий Тинянов повдига въпроса, зададен още от Лесинг, за това доколко са съвместими изображението и езиковият текст. Според него специфичната конкретност на поезията е право противоположна на живописната конкретност: колкото по-живо и изразително е поетичното слово, толкова по-малко то може да се преведе на езика на живописиста. Като пример Тинянов привежда един пасаж от „Мъртви души“ на Гогол, изобразяващ на пръв поглед един конкретен визуален момент, когато Чичиков се покланя и прави изразителен жест с ръце, сякаш държи поднос с чаши за чай. В тази сцена споменаването на подноса иска да внуши идеята за лакейското поведение на героя, което е възможно само в словесния текст, докато художникът би бил принуден да го нарисува буквално, което би разрушило напълно цялото художествено въздействие. Изводът на Тинянов е, че всяко живописно изображение, провокирано от словесен текст, представлява само субективно тълкуване от страна на художника. С други думи „преводът“ от езика на поезията към езика на живописиста унищожава напълно всички възможни други тълкувания на езиковия образ, съдържащи се най-често в подтекста. Да не говорим за напълно невъзможните в живописиста художествени изразни средства като сравнение, метафора, иносказание и всички останали тропи и фигури на езика.

По времето на Тинянов науката семиотика е все още слабо развита, макар че основите ѝ вече са положени от Чарлз Сандърс Пърс. Според американския философ са възможни два различни начина за възприемане на символите, каквито според него са всички думи – индексален и иконичен, определени според начина на функциониране на другите две основни категории знаци: знаци индекси и знаци икони.² При индексалната вербализация на видимото целият зрителен образ, цялата негова нагледност се мислят изключително в сферата на словото, а не на предметната даденост, като основен обект на изображение. На практика този начин на изображение предполага иносказание, интерпретация на скрития в изображението концепт.

¹ ТИНЯНОВ, Ю. М. Илюстрации. – В: ТИНЯНОВ, Ю. М. *Архаисти и новаторы*, Ленинград: Прибой, 1929, с. 500–511.

² ПИРС, Ч. С. *Избранные философские произведения*. Москва: Логос, 2000.

От своя страна иконичният логос на вербализация се състои в извличане от средствата на езика на изобразителни ефекти – ефекти на впечатлението, произвеждано у адресата. Иконичното слово е обърнато към сътворческото въображение на читателя, то провокира произвеждането на неговоти, оказионални, значения, които не произлизат от друго съзнание, а самопроизволно се възбуждат в менталната сфера на реципиента. Трябва обаче да се подчертае, че цялата тази изобразителност на словото не е символична. Детайлното и пъстро описание на обекта (екфразис) е богато на оказионални значения, но в контекста на художественото цяло не носи определен смисъл.³ Този начин на изображение е характерен основно за онзи вид литература, който сме свикнали да наричаме реалистична.

И така стигаме до първия важен въпрос, провокиран от анализа на отношението между слово и изображение в текста на Алеко Константинов: „Бай Ганю – невероятни разкази за един съвременен българин“ реалистично ли изобразява действителността, иконично описвайки обекта на наблюдение, или използва словесния израз на визуалното по чисто индексален начин?

Тази книга освен че е много четена, е и извънредно много тълкувана. Образът на главния герой е определян по много различни начини – като типичен образ на нецивилизования ориенталец (българин или балканец – Св. Игов); като типичен класов герой (Димитър Благоев); като изразител на устойчивата жизнена сила (Герхард Геземан); като еманация на всички негативни черти у българина (Ив. Шишманов, Б. Пенев); като социален тип (М. Арnaudов); като представителен образ на националния герой, побеждаващ всички чужди (героят на градския фолклор за Бай Ганьо, американеца, французина и руснака, погрешно разчитащ според Боян Пенев заложената от автора идея) и още безброй други тълкувания, което даде повод преди време Бай Ганьо да получи определението „проблематичният българин“. Колкото и различни да се тези тълкувания обаче, те си приличат в едно – всички те приемат Бай Ганьо като *типичен* образ, което, от своя страна, е основната характеристика на реалистичната литература. Да си припомним определението на Енгелс – типични характери в типични обстоятелства. А и самото присъствие на персонажа в изобразеното пространство като че ли потвърждава този извод – неговата телесност сякаш доминира цялото повествование („Че е *тука*, ний го чувствавахме доста: и по миризмата на ботушите му, и по специфичния аромат на потното му тяло, и по неговото настъпателно движение към окупирането на цялото канапе“).

Въпреки това впечатление обаче в текста на книгата липсват някои възлови характеристики на персонажа, които биха ни позволили да го определим като цялостен *характер*. Бай Ганьо няма биография, никъде не е споменато къде живее, какво е семейството му... Няма дори и единно

³ Вж. по-подр. в: ТЮПА, В. И. *Введение в сравнительную нарратологию*. Москва: Intrada, 2016.

описание на външния му облик. Единственото което го определя като наративна функция са неговите *действия* и то действия в точно определени *ситуации*.

За да бъде нарисуван в илюстрация обаче, героят все пак трябва да има някакъв сравнително устойчив облик. И тук не става дума за образи, внушаващи със словесния си подтекст някакви идеи, за което говори Тинянов. Не, става дума за тялото, възрастта и облеклото, които са в голяма степен лишени от подтекстов потенциал и имат сравнително „обективна“ природа. Нека да видим как е представен героят в сравнително оскъдните по страниците на книгата описания на външния му вид.

Още първото изречение ни говори за неговото облекло: „Помогнаха на бай Ганя да смъкне от плещите си агарянския ямурлук, наметна си той една белгийска мантия – и вчички рекоха, че бай Ганю е вече цял европеец.“ Интересно е обаче, че в по-нататъшния ход на повествованието тази белгийска мантия сякаш напълно изчезва. В първите два разказа „Бай Ганю пътува“ и „Бай Ганю в операта“, които са разказани от Стати, Бай Ганьо е облечен в бозави дрешки („Бай Ганювите бозави дрешки се хвърляха в очите като контраст с общия тъмен фон на костюмите“); носи широка жилетка, под която има пояс, в който той тъпче мускалите с розово масло, за да са „сигур“; пришива допълнителен джоб на антерията си, която носи под френските дрехи (т. е. панталони и сако). Към това описание, както вече казахме, се придържа Борис Ангелушев при своите илюстрации.

В третия разказ обаче – „Бай Ганю в банята“, се натъкваме на едно доста по-различно описание (може би най-изчерпателното в цялата книга):

Чета си така, увлякъл съм се, по едно време като кресна над ухото ми едно: „О-о-о! Добър ден!“ – и една потна ръка сграбчи десницата ми. Дигам си очите: един широкоплещ, черноок, чернокос и даже чернокож господин, със засукани мустаки, със скулесто лице, с бръсната поникнала брадица, облечен (в какво мислите?) в редингот, незакопчан, под жилетката му два-три пръста червен пояс, с бяла (по нашенски бяла) риза, без вратовръзка, с черно, накривено калпаче, с ботуши и един врачански бастон под мишница. Млад човек: да има, да има най-много тридесет години.⁴

В това описание има няколко смущаващи момента, най-характерните от които са рединготът и възрастта на героя. Нито един от илюстраторите въобще не си е и помислил да го нарисува млад и облечен в редингот. Защо ли?

В разказа за посещението на изложението в Прага виждаме Бай Ганьо в две доста различни ипостазии. И двете са свързани с окосмяването му. В един момент героят се появява на прозореца на стаята си с голи гърди, което предизвиква истеричния смях на слугинята, която го определя като дивак: „*Prosim vas, pane, je ten pan také Bulhar? Račte se podivat, co dêlà! Lak*

⁴ Тук и в цялата статия цитатите са по: КОНСТАНТИНОВ, Ал. *Съчинения в два тома*, т. 1. София, Български писател, 1974.

je černý! Vlasatý jako něejaký dikař! Ha-ha-ha-ha!“. Следобеда обаче, когато Бай Ганьо се готви да отиде на вечеринка, той иска да си придаде бляскав вид – купува си вратовръзка, изчиства си декорацията и отива на бръснар. Там предявява най-неочаквани изисквания по отношение на брадата и мустаците си:

Я му кажи да ми остави брадичка и нека я направи по-остричка, като на Наполеона, разбираш ли? Пък мустаките нека ги разчеше така, да кабардисат, като хе, хе! На италианския крал, хи-хи-хи! Видял ли си го изписан? Таквиз да ги направи!

Аз няхах куража да преведа буквално скромното желание на бай Ганя; то би турило в голямо затруднение берберина: лесна работа ли е с помощта на бръснар и гребен да оприличиш одного хем на Наполеона III, хем на Хумберта? И кого?

Тук дивакът изведнъж започва да иска да си придаде „европейски“ вид и то не какъв да е, а направо кралски. При това показва завидни познания за европейските монархии – по време на изложението в Прага (1891) Наполеон III вече от двадесет години не е император на Франция. Нищо от това обаче не намира място в илюстрациите към книгата.

Още по-нехарактерна за утвърдения от илюстраторите образ на Бай Ганьо е неговата поява във... фрак. Това се случва във фейлетона „Бай Ганю в двореца“, намерил място в допълнителната трета част на книгата. Но още в първата част, в очерка „Бай Ганю на гости“, неговата поява във фрак е подготвена:

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.

Контрастът с облика на Бай Ганьо от очерка „Бай Ганю в Дрезден“ е наистина поразителен: „Бай Ганьо беше облечен в бозови шаячни дрехи, с нечистени, запрашени ботуши, вратът му завързан с една голяма траурна кърпа, под която се виждаше доста кирлива, разкопчана по средата риза. В ръката му бастон и под мишницата един пакет, обвит с жълта книга. Мустаките му бяха пак засукани, а брадичката му пак небръсната – обрасла.“

Именно последното описание е наложено в общественото съзнание от всички илюстратори без изключение. Така го възприема и масовата публика. Въпросът тук е: какво да правим с белгийската мантия, виенския редингот и дворцовия фрак? В края на краищата за един и същи човек ли става дума?

Всички тези въпроси биха били коректни, ако образът на Бай Ганьо беше това, което Сергей Аверинцев нарича „характер“ – определена

комбинация на физически и душевни свойства, резултат от художествено наблюдение на един вънположен обект⁵. Какъв тип литература обаче предполага наличието на „характер“? Такъв въпрос много малко хора са си задавали досега, четейки книгата на Алеко Константинов като обичайна реалистична литература. Дали обаче тя е такава?

Още преди повече от петдесет години същият Сергей Аверинцев убедително показва, че съвременната европейска литература е резултат от конкуренцията, а по-късно и взаимното допълване на два много различни художествени принципа. Единият от тях, характерен за писмеността на Близкия изток – Египет и най-вече библейската култура, Аверинцев нарича „словесност“. Другият принцип, изнамерен и практикуван в Древна Гърция, вече заслужава названието „литература“.⁶ Можем да съпоставим основните характеристики на тези два художествени модела в следната систематична таблица:

<i>Словесност</i>	<i>Литература</i>
Начин на функциониране	
Писмеността като способ за съхранение на устното слово Свещенност на писанието	Писмеността като способ за преодоляване на време-пространствените граници Кодифициране на словесната структура
Автор и авторство	
Статусен авторитет	Авторът като обладател на индивидуален стил Геният сред тъпата. Живот, отдаден на изкуството
Участници в общуването	
Човекът и неговия бог Мъдрецът и паството Личност, но не индивидуалност	Авторът с всеки възможен читател Индивидуалност, която се самоопределя
Характер на словото	
Слово в живота Диалог Повествование и разсъждение Не изображение, а изразение Поетика на притчата	Слово за живота. Речева характеристика на героите Монолог Описание Съзерцание Поетика на екфразиса

⁵ АВЕРИНЦЕВ, С. С. Притча. – В: КОЖЕВНИКОВА, В. М., НИКОЛАЕВА, П. А. (общ. ред.). *Литературны энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1987, с. 521–525.

⁶ АВЕРИНЦЕВ, С. С. Греческая „литература“ и ближневосточная „словесность“. – В: АВЕРИНЦЕВ, С. С. *Риторика и истоки европейской литературной традиции*. Москва: Языки русской культуры, 1996, с. 13–75.

Позиция на говорещия

Въвлеченост в житейските ситуации	Гледа на света от дистанция (внезаходимост)
Човекът е субект на действието	Героят се описва като вещ – „характер“
Човекът е винаги с Другия	Човекът си е самодостатъчен

Среда на общуването

Словото в житейска ситуация	Извънситуативно слово
Незавършено слово	Завършено и насочено към съвършенството слово
Повествование и разсъждение	Творбата не може да се продължи, защото се мисли
Книгата може да се продължи	като авторско дело

Комуникативна ситуация

Общуване във времето	Общуване в пространството
Олам	Космос
Човекът живее, следователно има своя история	Човекът живее, следователно има свое място в света

Социална функция

Поучение	Естетическо въздействие
Директно въздействие върху човека и общността	

Начин на възприемане

Участие в ритуал	Четене
------------------	--------

Нека сега проверим как книгата „Бай Ганю“ се отнася към отделните елементи на тези два художествени принципа.

Първия въпрос, който трябва да си зададем, е свързан с характера на словото: слово *в* живота или слово *за* живота? За разлика от литературата, чийто основен принцип е описание на това, което свидетелят и съдията на случващото се споделя със своите читатели, разказвачите в „Бай Ганю“ се намират и участват непосредствено в случващото се – те в обичайния случай споделят своите собствени преживявания по време на пътуванията си с Бай Ганю. А и още нещо – начинът, по който авторът отразява факта на своето авторство. На корицата на първото цялостно издание на книгата четем: „пише Алеко Константинов“. Не „написа“, именно „пише“. Сегашното време на глагола поставя действието в незавършеното настояще, по времето на протичането на самия живот. Както разказвачите, така и основният персонаж, живеят в потока на живота (слово *в* живота), а не разказвачите да описват своите наблюдения (слово *за* живота). Тук определено имаме повествование и разсъждение, а не описание и съзерцание; жив диалог, а не монологът на наратора. И най-важното – основното изразно средство е иносказателната поетика на притчата, а не описателната поетика на екфразиса. Това последното обстоятелство е най-важното при определяне на начина, по който функционира външният облик на героя. Но на това ще се върнем след малко.

Преди двайсет години Пламен Антов⁷ в един проникновен анализ на наративната структура на книгата разграничава цели пет типа разказвачи, водещи повествованието, а именно: 1. Герой-разказвач; 2. Безличен ние-разказвач; 3. Всезнаещ разказвач; 4. Публицистичен ментор; 5. Авторски мета-глас. Всички те малко или повече са въввлечени в непосредствено преживяване на ситуацията, тяхното слово определено е слово *в* живота, а не слово *за* живота. Още по-убедително звучи това заключение от наблюдението, че всички присъстващи в книгата типове наратори са на практика маски, алтер его на последната, най-висша инстанция – авторския мета-глас. Освен това този глас се оттласква от фикционалния свят на нарацията и е сигнал за „разхерметизирането на художественото пространство на творбата, за особеното му изкривяване към релативизация на границите между художествено/фикционално и извънхудожествено/реално“.⁸ И още: „Авторският глас бележи крайната точка на трансформационния процес към реално, този глас може да бъде определен като гласа на самия Алеко.“⁹

Наблюденията и изводите на Антов са изключително точни, но имат една основна слабост – те продължават да поддържат илюзията, че „Бай Ганю“ е книга, принадлежаща към това, което Аверинцев нарича „литература“. Оттам идва и основната му теза, че Алековият наратив представлява една сложна игра между художествено/фикционално и нехудожествено/реално. Ако обаче приемем, че тази книга израства върху модела на „словесността“, направените наблюдения изразяват съвсем точно какъв е типът на словото, използван в нея.

Другата важна характеристика на двата художествени принципа е позицията на говорещия. В „Бай Ганю“ говорещият е въввлечен в житейските ситуации, а не гледа на света от дистанция (прословутата „вненаходимость“ на Бахтин). Освен това човекът, в случая главният герой Бай Ганьо, се представя като *субект* на действието („етос“ в терминологията на Аверинцев). В този тип повествование персонажът в никакъв случай не може да се възприеме като образ на реален човек, а по-скоро като илюстрация на определен нрав и житейска позиция. Субектът на този нрав (етос) е пределно обобщена и условна фигура, изправена пред ситуацията на избор между две възможности, едната от които изразява правилния (европейския в случая с „Бай Ганю“), а другата – грешния (дивият, „въсточен“ начин на поведение). Този *субект* в никакъв случай не може да се възприеме като „характер“, т.е. определена комбинация на физически и душевни свойства, резултат от художествено наблюдение на един вънположен *обект*, водещо до неговото описание (екфразис), характерно за принципа на „литературата“. В произве-

⁷ АНТОВ, Пл. „Бай Ганю“ – трансформации на гласа: кой, кому, как и защо говори в творбата. – В: *Алеко Константинов – вечният съвременник*. София: Карина-М, 2006, с. 41–106. (Също и в: *LiterNet*, 09.11.2006, № 11 (84): https://liternet.bg/publish11/p_antov/bai_ganio.htm.)

⁸ Пак там, с. 86.

⁹ Пак там, с. 88.

денията на „словесността“ човекът е винаги с другия, докато при литературата той е напълно самостоятелна и самодостатъчна фигура.

До подобен извод е стигнал и Антоф, когато говори за един от второстепенните персонажи – „опърничавият“ студент от очерка „Бай Ганю на гости“: „Необходимостта от неговата поява в сюжета има не фабулен, а идеологически характер (...) Той е по-скоро безпътна публицистична функция, отколкото пълнокръвен художествен образ.“¹⁰ Тук бих добавил само, че това определение важи не само за сърдития студент, а и за главния герой на повествованието, независимо от някои натрапващи се негови физически и дори физиологически дадености. В известен смисъл те също имат характера на идеологическа функция, изграждаща гещалта на определен „етос“, но не и особеностите на един „характер“.

Що се отнася до средата на общуването, най-важната характеристика на словото в „словесността“ е неговата *незавършеност* (нещо, което е отразено пределно ясно със сегашното време на глагола „пиша“: „Пише Алеко Константинов“). Словото е неизменно потопено в житейската ситуация, а не е извънситуативно, както би било в „литературата“. В резултат на това книгата е винаги незавършена и може да бъде продължена и в същото време да си остане идентична сама на себе си („хепидже да се покътне и пак да си остане непокътната“). Напротив, в „литературата“ словото е *завършено* и насочено към съвършенство, а творбата не може да се продължи, защото се мисли като израз на единна авторска инвенция.

В това отношение принадлежността на „Бай Ганю – невероятни разкази за един съвременен българин“ към принципа на словесността е несъмнена. Първата публикация на текста е през 1894 г. в списание „Мисъл“ където липсва очеркът „Бай Ганю журналист“. На следващата година е и първото самостоятелно издание, включващо и споменатия очерк. Интересно е, че авторът се сбогува със своя герой както след първата, така и след втората част, т. е. те са мислени като завършени, но след това съвсем естествено биват продължавани. След публикуването на книгата, когато героят вече е добил огромна популярност, Алеко Константинов продължава да използва персонажа в своите фейлетони, печатани основно по страниците на в. „Знаме“, но и не само там. След смъртта на автора различните редактори на книгата започват да прибавят споменатите разкази и фейлетони към основния корпус, оформяйки по този начин допълнителната трета част. Този процес е сравнително дълъг – последната добавка е направена от Георги Цанев в изданието от 1936 г., когато е присъединен разказът „Дружество „Въздържание“, печатан най-напред в „Юбилеен сборник на сухиндолското читалище ‘Трезвеност‘“ през 1895 г. И въпреки различния обем на отделните издания книгата продължава да се възприема като идентична сама на себе си. Освен тези обстоятелства може да се посочи и още един факт за прин-

¹⁰ Пак там, с. 75.

ципната незавършеност на книгата – във финала на първата част събеседниците изреждат още неразказани истории, като тази с Ермолова, с княгиня Белозерская и т. н. Оказва се, че компанията вече познава тези случки и има съзнанието, че „Бай Ганьовите истории нямат свършване“.

По отношение на социалната си функция книгата „Бай Ганю“ може да се определи по-скоро като поучение и непосредствено въздействие върху човека и общността, но не и като предназначена за реализиране на естетическо въздействие. Това обстоятелство е отбелязано и от Пламен Антов, когато описва функциите на онзи повествователен глас, наречен от него „публицистичен ментор“: „В интересувания ни тук аспект е важен свръх-идеологическият модус на този глас, склонността му да борави 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 творбта.“¹¹ С този факт например се обяснява сравнително трудният живот на книгата на чужди езици. Без непосредственото познаване на житейските ситуации, в които действа героят, чуждестранните читатели трудно улавят комизма, който е така близък и разбираем за всеки българин.

И накрая – за начина на функциониране на словото. При принципа на „словесността“ словото е част от ритуал, докато „литературата“ изисква самостоятелно четене, водещо до свободни морални съждения. С това обстоятелство може да се обясни наличието на сравнително дългото въведение към книгата – авторът ни представя сборките на приятелския кръг „Весела България“, по време на които се разказват историите за Бай Ганьо. А както стана ясно, членовете на групата познават много добре съдържанието на отделните истории. Тяхното разказване всъщност е част от неизменния ритуал на приятелския кръг. Ритуал, с който те заявяват своята привързаност към определени нравствени, естетически и житейски принципи, надсмивайки се над дивото и балканското не на последно място и у самите себе си. В скоби казано интересна тема за изследване би било сравнението между „До Чикаго и назад“ и „Бай Ганю“, при което сравнение да се открият всички ситуации, в които цивилизованите пътешественици постъпват по байганьовски. В подобна насока е изследването на Инна Пелева, която анализира личното поведение на Алеко Константинов в реалния живот, съпоставяйки го с позициите, изразени от интелегентския кръг в „Бай Ганю“.¹²

В резултат на всичко казано досега може да направим извода, че „Бай Ганю – невероятни разкази за един съвременен българин“ категорично използва художествения принцип на „словесността“, но не и на „литературата“. От днешна гледна точка този извод звучи смущаващо, доколкото съвременните читатели четат книгата основно като продукт на реалистичната литература. По времето на нейното написване обаче ситуацията е била

¹¹ Пак там, с. 77.

¹² Вж.: ПЕЛЕВА, И. *Алеко Константинов. Биография на четенето*. София: Просвета, 2002.

доста различна. Все пак Възраждането е все още твърде близо – даже и героите си спомнят какво е било „под турско“. А книжовността преди и по време на Възраждането се подчинява основно на принципа на словесността, тълкувайки изобразеното като специфичен вид иносказание. Най-красноречивият пример е възприемането на едно от ранните стихотворения на Иван Вазов. Той пише „Борът“ в резултат на силните си емоционални преживявания, породени от една мощна балканска буря, изтръгнала из корен вековния бор, растящ в двора на Сопотския манастир. С други думи, стихотворението се вписва напълно в рамките на реалистичния литературен принцип. Съвременниците обаче го възприемат по съвсем различен начин – като иносказание. Вазов изпраща текста в редакцията на „Периодическо списание“ и редакторът Васил Друмев го отпечатва, вярвайки, че падналият бор е иносказателна алегория на България. Друмев дори съветва младия поет да продължи стихотворението с описание на изстраването на една фиданка от падналия бор, която да символизира възраждането на България. Самият Вазов казва: „Аз не бях вложил никакъв символ в „Борът“, но тъй го разбраха по-после и в Цариград – като символ на България.“¹³ В онзи период това е основният принцип за функциониране на книжовността – алегоричното иносказание. С други думи, с книгата си „Бай Ганю – невероятни разкази за един съвременен българин“ Алеко Константинов просто продължава един все още жив и функциониращ художествен модел.

На практика това означава, че героят на тази книга не може и не трябва да се възприема като „характер“, като „типичен представител“ на нещо си, а като специфичен „етос“, *субект* на действието, изразяващ определена житейска, нравствена и естетическа *позиция*. В резултат на това нагледността на зрителния образ трябва да се възприема индексално, а не иконично. Цялата негова нагледност се мисли изключително в сферата на словото, а не на предметната даденост като основен *обект* на изображение. На практика този начин на изображение предполага иносказание, интерпретация на скрития в изображението *концепт*. По силата на тази иносказателност можем да си обясним и внушаваните от описанията на Бай Ганю идеи, вложени от автора като основа за непосредственото въздействие върху общността. Нека сега се опитаме да разтълкуваме някои от тези иносказателни внушения и идеи.

Уводният абзац: „Помогнаха на бай Ганя да смъкне от плещите си атарянския ямурлук, наметна си той една белгийска мантия – и всички рекоха, че бай Ганю е вече цял европеец“ отдавна вече се възприема като иносказание. Думата „помогнаха“ наемква, че Освобождението ни е дошло отвън, една доста разпространена по онова време идея – да си спомним само Вазовото „нека таз свобода да ни бъде дар“. Думите „атарянския ямурлук“ несъмнено говорят за турското робство. Думата „наметна“ пък подсказва, че

¹³ Вж.: ШИШМАНОВ, Ив. *Иван Вазов – спомени и документи*. София: Български писател, 1976, с. 223.

приемането на изкопираната по белгийски образец конституция, прословутата „белгийска мантия“, е само външен, чисто формален акт на модернизация, докато „вътрешността“ си остава до голяма степен „непокътната“. А финалното обобщение „и всички рекоха, че бай Ганю е вече цял европеец“, всъщност представлява един скрит въпрос: а наистина ли Бай Ганьо е цял европеец? Въпрос, който получава отговор във финала на втората част директно от устата на самия герой, който е прочел книгата за себе си: „Европейци сме ний, ама все не сме дотам!...“ Основният въпрос тук е: Какво е иносказателното значение на самото име на протагониста – Бай Ганю?

Както казахме в началото, този въпрос е получавал всевъзможни отговори – типичен национален образ, типичен балкански образ (Св. Игов), типичен класов образ, типичен народопсихологически образ, еманацията на най-лошото у българина, докато най-доброто е символизирана от неговия автор (Шишманов нарича Алеко опакото на Бай Ганьо), еманация на жизнените сили на българина (Геземан) и т. н. Структурата на уводния пасаж обаче недвусмислено сочи, че в него думата „Бай Ганю“ означава нито повече нито по-малко от самата България: на България помагат да се освободи, България приема конституция по белгийски образец, България, поне формално, заприличва на модерна (т. е. европейска) национална държава. Иносказателно значение, което доста дълго беше всеобщо възприемано. Чувал съм, че дори знакът BG върху табелата на автомобилната регистрация се произнасяше „Бай Ганю“. Това иносказателно значение се потвърждава и в описанието от очерка „Бай Ганю в банята“. Но за това след малко.

Следващите описания са по-скоро реалистични: бозавите дрешки (но френски все пак), жилетката, антерийката, аленият пояс, калпакът, ботушите, дисагите, килимчето – все атрибути, които имат двойствена природа като начин за разчитане. От една страна като характерни елементи от един реалистичен образ, резултат на описание (екфразис), но от друга – като характерни *знаци* за ориенталщина, прикрита обаче от възприетите като норма френски дрехи, макар и бозави. Антерийката, жилетката, поясът са *отдолу*, по-близо до същността, но на повърхността е „френското“.

Описанието от „Бай Ганю в банята“ обаче отново се връща към типично иносказателния индексален модус на визуалните образи. Внимателният прочит ще открие, че изредените в това описание телесни особености на героя, от една страна, а от друга – елементите на облеклото му, изпълняват единствено и само функцията на индексални иносказателни *знаци*. Иконичното им възприемане е невъзможно, което личи от повсеместния отказ на илюстраторите да се придържат към това описание. Основната идея, криеща се зад този външен образ, е желанието да се изгради представата за трудния път на България и нейния народ към цивилизованата европейска Модерност. Но защо България, а не просто един типичен образ на „българина“?

Отговорът се крие в последното изречение: „Млад човек: да има, да има най-много тридесет години.“ Ако пресметнем времето протекло между

намятането на белгийската мантия и срещата между героя и разказвача във Виена, ще установим, че наистина още не са минали дори тридесет години. С други думи, иносказателното значение на възрастта на героя недвусмислено говори, че зад неговото име наистина се крие България като цяло. Също както това се случва и в уводния абзац.

Останалите елементи на външността и облеклото, разчетени като знаци, подкрепят идеята, че фигурата на героя изразява особеността „междинен“ статус на трудното придвижване на българската нация към модерността. Именно тази *междинност* определя и значението, което отделните елементи внушават. Можем да ги класифицираме в три отделни групи: първата изразява ориенталско-балканската същност на героя и нацията като цяло, втората изразява усилията му да възприеме модерните европейски норми, а третата – подчертано европейските елементи, които обаче все пак са по-българени.

В първата група попадат визуалните елементи, свързани с антропологическите особености на тялото и лицето, както и, разбира се, най-характерните белези на ориенталското облекло – червения пояс и черното калпаче на главата. По-интересно е вниманието към цвета на очите, косата и дори кожата на Бай Ганьо – „черноок, чернокос и даже чернокож господин“. Този антропологически тип е присъщ не само на Бай Ганьо, а на българина въобще, уверява ни разказвачът. В очерка „Бай Ганю на гости“ това описание е повторено почти дословно – „Бай Ганю се обърна и позна своите черноокички, чернокосички, сгушени съотечественици“. Това натрапчиво вглеждане в антропологическите белези, придружени било от натрапчива агресивност, било от „сгушено“ неудобство, издава един дълго налаган в европейската култура комплекс – нежното, изящното, цивилизованото е русо, бяло, синеоко и безплътнo, докато черното, косматото и шумното е грубо, дивашко, нецивилизовано. Нека само си спомним сблъсъка между наложения от Петрарка и петраркизма идеал за женска красота и острата подигравателна реакция на Шекспир, който описва своята смугла лейди като пряка противоположност на петраркиския идеал.¹⁴ Но дори авторитетът на

¹⁴ В традиционния петраркизъм жената е бяла, руса, със светли очи – прилича повече на небесен ангел, отколкото на живо същество. Тази красота е крехка и лесно може да бъде загубена. Ето защо класическият образ, в който тя е възплътена – любимата на Петрарка мадона Лаура – вече не е между живите. С образа на смъртта се въвежда една от основните представи на ренесансовия идеал за любовта и жената. Тя трябва да бъде толкова недостижима и откъсната от земното, че на практика любовта никога не се осъществява в сливане на влюбените – жената или отблъсква влюбения мъж, или умира. Смъртта е символ на недостижимата любов. В сонетите на Данте и Петрарка тази идея е въведена и на символично равнище. Любимата на Данте, Беатриче, носи име, произхождащо от латинската дума *beata* – „блажена“, което е първото стъпало към канонизирането на светеца. А името на възпятата от Петрарка мадона Лаура е съставено от думите „лавър“, дървото, от чиито клони се правят венците, символ на слава, и „аура“ – вятрец, метафора на усещането за благодат.

Образът, нарисуван от Шекспир, е напълно противоположен. За разлика от ангелическите любими с бяла кожа, румеещи страни, оприличени на звезди светли очи, сравнени с ореол

Шекспир не е в състояние да отмени тази културна представа и свързания с нея комплекс, неизбежно съпътстващ „чернооките, чернокосите и даже чернокожите“ ориенталци. Самият Алеко е рус и със светла кожа и това изглежда е важен елемент от неговото аристократично самочувствие на истински европеец.

Втората група визуални елементи са свързани с усилията на българите да влязат в модерния капиталистически обмен. Тук попадат бялата, но по нашенски бяла, риза, ботушите и врачанският бастон. Към същата категория спадат и споменатите на много други места в книгата „българския табак“ и, разбира се, мускалите с розово масло. Не е голяма изненада, че този кратък списък съвпада почти дословно със списъка на съдържащото се в българския павилион на изложението в Чикаго – розовото масло, врачанските платна, кутиите с тютюн и папириси... Интересното тук е, че и на двете места е използвано определението „врачански“ – в Чикаго платовете са врачански, а във Виена врачански е бастонът на Бай Ганьо. И това не е никак случайно – именно Враца е градът, в който най-напред се организират манифактурните производства на дошли от Европа елементи на бита – файтони, копринени платове, и др. под. Как обаче илюстраторите могат да нарисуват „врачанския“ бастон на Бай Ганьо и неговата „по нашенски бяла“ риза си остава задача с много неизвестни. Повече от очевидно е, че тук визуалните ефекти имат подчертано индексална роля да внушават определен идеен подтекст, но не и да изобразяват иконично един *обект* на детайлно външно описание.

Особен интересен е случаят с редингота. Това е единственото място в книгата, където е спомената тази дреха. Но съвсем не е случайно, че това се случва точно във Виена. Защото именно във Виена живее един от най-популярните символи на европейската култура от онова време – Йохан Щраус-син. А покрай неговата световна популярност като краля на вальса, Щраус е известен още и със страстта си да носи редингот и то абсолютно винаги закопчан. (Други популярни носители на рединготи са Гьоте, Шилер, Линкълн, както и цялата фамилия Щраус. Към края на деветнайсети век рединготът се приема като задължителното официално облекло на министрите.) С други думи, в описанието, което анализираме, споменаването на редингота играе същата роля като белгийската мантия – да означа опита на България поне формално да приеме европейски облик на модерна държава. Но както става и с мантията, този опит не е съвсем успешен. Ако мантията е само „наметната“, то рединготът е „незакопчан“, т. е. „европейци сме ний, ама все не сме дотам“.

руси коси, нежен дъх, неземно ухание и звъняк глас, любимата в сонетите на Шекспир е с мургава кожа, с черни коси, с не приличащ на дъх на цветя мирис, както и с глас, който не звъни като арфа. Този образ е символ не на някакъв недостижим идеал, а на пълна с живот и сексапил истинска жена. Животът се противопоставя на смъртта, а земното привличане на недостижимия идеал.



Йохан Щраус, в редингот

Разбира се външното описание на героя е само подсказка за основния проблем. Все пак фактът, че „европейци сме ний, ама все не сме дотам“ се доказва не от външния вид, а от действията на героя в различни ситуации. Това обстоятелство обаче ни изправя пред нов проблем: за една и съща „европейщина“ и „байганьовщина“ ли става дума в първата и във втората част на книгата? На практика това означава, че трябва да определим иносказателните значения на двете понятия: „европеец“ и „Бай Ганьо“.

В първата част ситуацията, в които попада и агресивно действа главният герой са такива, че на преден план излиза разминаването между европейския и ориенталския начин на живот. Това, което за Бай Ганьо е естествено, на европейците им изглежда грубо и недодялано, понякога дори скандално. В този смисъл иносказателното значение на понятието „европеец“ ще трябва да се търси основно в идеята за цивилизация, култура, обноски, начин на живот. Спрямо които целокупна България и нейният недоразвит народ, каквото е иносказателното значение на името „Бай Ганьо“, имат още много да догонват.

Съвсем различна е ситуацията във втората част. На практика основните проблеми, разработвани от трите очерка, са свързани с начина, по който функционира *модерната* национална държава – правителство, парламент (респ. избори), журналистика, определяща общественото мнение. Това, което просвещенската идеология и революционната практика, реализирана чрез различните декларации за правата на човека и гражданина, определят като механизми за функциониране на модерното общество, в ръцете на Бай Ганьо се превръща в своята противоположност. Момент, който е загатнат

във финалното сбогуване на автора с неговия герой в края на първата част – „моля ти се бе, бай Ганьо, взирай се по-дълбочко в европейския живот, дано му видиш лицето, стига ти се е натрапвало туй пусто опаки!“. Тук на преден план излиза проблемът, че и Модерността, както всяко друго човешко творение, има две лица. Проблем, забелязан още от древното митологично съзнание, в което всеки надаряващ човечеството с блага културен герой има своя двойник (обикновено брат близък), който изразява пряко противоположната характеристика. Най-изразителен е примерът с героя Прометей и неговия близък Епеметей, който непрекъснато върши нередни неща и неслучайно е мъж на прословутата Пандора, изпуснала от своята кутия всички световни злини. Така и Модерността със своите правила за свобода, равенство, братство и разум, налагани чрез писани закони и институции, лесно преминава в бюрократичен формализъм и злоупотреба с правилата за обществена регулация. Проблем, който през деветнайсети век предизвиква дълбоки контра-модерни и дори антимодерни обществени движения.¹⁵

В този смисъл иносказателните значения на понятията „европейско“ и „Бай Ганьо“ вече ще се променят значително. „Европейското“ ще означава „лицето“ на Модерността – онези правила и норми, установени за регулиране на обществения живот, за да функционира той по най-благоприятния за човека начин. В скоби казано, основната причина Алеко да тръгне за Америка е желанието му да види как на практика функционира това устроено по правилата на Модерността общество. И е разбираема покрусата му, че „и тука е така“, т. е. че и в Америка Модерността е намерила начин да покаже своето „опаки“. От своя страна името „Бай Ганьо“ вече няма иносказателно да означава новата държава и нейната все още млада и незряла нация, а онези тенденции в общественото развитие, които действат според възможностите на модерното „опако“. Факт, който недвусмислено е заявен от автора в заключителния пасаж към втората част: „Твоите братя, вярвам, не са такива, какъвто си изобразен ти, бай Ганьо, но те са засега на втори и на трети план, те едва сега почват да заявяват за своето съществуване, а пък ти, ти си налице, твоят дух лети и обръща целия обществен строй и дава свой отпечатък и на политика, и на партии, и на печат.“ С други думи, тук приближаването към Модерността вече не означава цивилизация, култура, обноски и начин на живот, а начин за функциониране на модерните институции – дали според правилата на „лицето“ на Модерността или според правилата на нейното „опаки“.

Тази промяна в иносказателното значение на двете основни понятия неизбежно води и до промяна в начина, по който е изразена основната идея. В първата част проблемът, както вече видяхме, е иносказателно представен чрез различните описания на външния вид на Бай Ганьо. Във втората част това би било неработещ модел. Ненапразно авторът се задоволява да пред-

¹⁵ Вж. повече в: АНГЕЛОВ, А. В. *Анти/Модерност: образи на екзотичното и земния рай в Европа през XIX век*. София: б. и., 2017.

стави своя герой съвсем лаконично и то само веднъж: „Същият бай Ганю, както си го знаете, преди да тръгне за Европа; с тая разлика само, че си турил вратовръзка и освен това, сега има и по-импозантна външност, и чувство на собствено достойнство и превъзходство над окръжаващите.“ Тук ключовата дума е „превъзходство“. И откъде идва това чувство? Най-вероятно от това, че Бай Ганьо вече е бил в Европа и там е видял, че Модерността има не само лице, а и „опак“, което му дава превъзходство пред неговите наивни сънародници, които все още вярват в това, че думите имат едно-единствено значение. И то е основано на декларираните правила.

Този мотив е развит подробно в очерка „Бай Ганю прави избори“. В момента, когато нашият герой обяснява как да се манипулира изборният процес, неговият съратник Гочоолу възхитено възкликва: „Страшен си дявол, бай Ганьо, изучил си ги тия пущини на пръсти!“ На което нашият герой скромно отговаря: „Хубава работа! Защо съм Ганю Балкански, ако няма да зная и тоя занаят“. А малко по-късно следва и едно знаменателно сравнение: „Ц... ц... ц...! – цъка Дочоолу – Какъв ти Бисмарк! Бисмарк не може ти обърна чехлите!“ На което нашият герой отново „скромно“ отговаря: „Чакай де, какво си видял ти още? Па най-после само немците ли да имат Бисмарк?“. Сравнението е показателно, защото немският канцлер Бисмарк с неговата Realpolitik институционализира „опакото“ като европейска норма. С други думи, вече не е много ясно кое е лицето и кое е опакото на модерните правила.

Споменахме за значението на думите като фактор, определящ начина, по който функционират модерните институции. Всъщност точно това се оказва онзи похват, който заменя иносказателността в описанията от първата част, внушаващи идеята за непълноценната европейщина на България и българите. Във втората част за това служи начинът, по който Бай Ганьо и компания боравят с думите. Показателен е фактът, че и в трите очерка на втората част кулминационните моменти са свързани именно с писмени текстове. В „Бай Ганю се върна от Европа“ това е, разбира се, „редактирането“ на възванието до княза. Всяка дума тук трябва да се обърне наопаки. Целта обаче си остава неизменно една и съща: ние да сме с победителите, ние да диктуваме как ще се развива общественят живот. Мотив, разгърнат и във финала на очерка с намерената от разказвача чернова на дописка до вестника. (Кой вестник обаче – стамболовисткият „Свобода“ или Стоиловият „Свободно слово“?) И в тази чернова всяка дума е подложена на тотално преобръщане, за да последва накрая вопълът на героя: „На маймуни ни обърнахте, да ви земе дявол с маскири!“. Този вопъл обаче не е израз на незнайно откъде изпъзляло чувство на срам и пробудена съвест. Напротив! Бай Ганьо страда, защото му е трудно да се ориентира накъде ще пове вятърът. А това е опасно! Същата ситуация почти дословно е повторена и в „Бай Ганю журналист“ когато се обсъжда политическата програма на вестника. За всеки по-съществен въпрос трябва да се пише

напълно неопределено. И за Русия, и за Македония, и за младежта... В зависимост от това накъде повее вятърът.

В очерка „Бай Ганю прави избори“ има няколко подобни ситуации. Най-напред е възванието до избирателите. В него може да се прочете всичко, което представя „лицето“ на модерния живот и обществена уредба. И най-вече свободата на изборите. Тази свобода обаче е обект на други два документа. Единият е окръжната телеграма за свободата на изборите. Другият, по-важният, е в джоба на околийския началник. Това всъщност е и кулминационният момент: „Ле-бе-ра-ли! Кос-тен-ту-ция! На-а, костентуция! Те все се надяват на „окръжната телеграма“. Проглушили са ушите на хората с тази окръжна телеграма. Току я четат, току я сочат на света. „Че се смяхме вчера с управителя в кафенето. Той, колкото за лице, накарал да напечатат тая пуста телеграма, разпратил я по кафенетата. Вчера седим с него в кафенето, гледам о н е з и, като си навели главите над една маса, като че овци пладнуват, четат ли четат телеграмата, радват се, чуваме шушнат си: „Свободни! Изборите свободни! Полицията няма да се меси!“ А ний с управителя – кис-кис-кис! Аз го погледна с едно око и му казвам на смях: „Ний сме сигур!“ Той като се закикоти и хоп! Една мастика. Той се потупа по джоба – демек о н о в а писмо, за с в о б о д а т а на изборите, смигне с око и каже: „Ний не сме сигур“ – и кис-кис-кис! Хоп! Друга мастика... На-а-рязал се бо-гато!...“¹⁶

Съществената промяна в иносказателните значения на двете основни понятия „европейско“ и „байганьовско“ поставя и още един въпрос – за жанра на цялото произведение. И това не е страничен въпрос, защото четенето през определена жанрова парадигма в много голяма степен определя начина, по който книгата заема своето „място в живота“ (по Яус¹⁷). С други думи: *modus recerendi*, култивирани модели на поведение и социална (идеологическа) функция. Това „място в живота“ ще бъде различно при жанровете на „словесността“ и тези на „литературата“.

Напоследък много активно се защитава тезата, че „Бай Ганю“ е роман. Най-изявените защитници на тази теза са Светлозар Игов¹⁸ и Пламен Антонов¹⁹. Основанията им за това са желанието да се обоснове целостта на

¹⁶ На същият мотив обръща внимание и д-р Кръстев, но вече по повод на фейлетона „По изборите в Свищов“: „Само два пасажа в него издават бъдещия майстор на иронията и подигравката: пасажът, който рисува картината, как околийският началник се тупа по джоба и казва: „Ти имаш телеграма (че изборите били свободни), а пък аз имам писмо (каква „свобода“ да дам““. Вж.: КРЪСТЕВ, Кр. Втори портрет – 1907. – В: КРЪСТЕВ, Кр. Съчинения. Т. I. София: Просвета, 1996, с. 92.

¹⁷ ЯУС, Х. Р. Теория на жанровете и литературата на Средновековието. – В: ЯУС, Х. Р. *Исторически опит и литературна херменевтика*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1998, с. 165–209.

¹⁸ ИГОВ, Св. „Бай Ганю“ и Бай Ганю. *Загадъчната творба за проблематичния българин*. Пловдив: Жанет 45, 2008.

¹⁹ АНТОВ, Пл. „Бай Ганю“ – трансформации на гласа: кой, кому, как и защо говори в

книгата и „ставането“ на романа чрез циклизирането на отделни разкази. Проблемът е в това, че разказът като жанр възниква след появата на романа, а целостта на книгата може да се мотивира и от много други фактори. Така например библейските книги, принадлежащи към модела на „словесността“, са цялостни без да са романи.

Романът е жанр, възникнал в елинистичната култура и през цялото време на своето развитие се вписва в модела на това, което Аверинцев нарича „литература“. Калкото и различни видове роман да съществуват, те все пак са обединени от едно – разказват една цялостна история. Пламен Антонов посочва, че съществуват романи като „Дон Кихот“, „Тристам Шенди“ и „Дванайсетте стола“, чието основно съдържание се носи от отделни знакови фрагменти в тях. И въпреки това в структурата на тези романи съществува една цялостна обрамчваща история. Докато в „Бай Ганю“ такава няма. Книгата не е разказ, проследяващ живота и съдбата на един определен герой, обрисуван като характер.²⁰ Тя ни представя етос, субект, действащ в определени ситуации. Като действията и моралните избори на героя иносказателно разкриват определена морална истина, имаща за цел да накара читателя да извлече нравствен урок лично за себе си.

творбата; АНТОВ, Пл. „Бай Ганю“ – роман. Археология на жанра. – В: *Пространствата на словото. Юбилеен сборник в чест на проф. дфн Светлозар Игов*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2012, с. 147–162.

²⁰ Валерий Тюпа определя като един от най-съществените източници за възникването на романа античния протолитературен наратив на жизнеописанието. Сред най-важните характеристики на жизнеописанието е фактът, че в него изкуството за пръв път започва да се интересува от човека като частна индивидуалност, а не като народен герой, или като типов нрав (етос), илюстриращ даден морален принцип или ценностна позиция. Героят на жизнеописанието може да е субект на определено ролево действие като героя на сказанието, субект на етически избор, като в притчата, както и субект на инициативно саморазкриване като в анекдота. Всички тези характеристики са възможни за него. Започвайки да пише паралелните биографии на Демостен и Цицерон, Плутарх заявява, че ще изследва техните постъпки (компетенция на сказанието), техните нрави (компетенция на притчата), както и техните вродени особености (компетенция на анекдота). В същото време всички тези функции до голяма степен са факултативни и в никакъв случай не изчерпват цялостната характеристика на героя, която в жизнеописанията на Плутарх се проявява в това, че по време на своя индивидуален живот персонажът е най-вече субект на *самореализация*. Човекът като субект на самореализация е личност, която не може да се сведе до ролево предопределение от страна на съдбата, нито до един типов нрав (етос). Пълноценната биография е възможна само на фона на също така пълноценния образ на историческото битие, за да се разбере индивидуалния смисъл на отделното човешко съществуване за разлика от сказанието, притчата и анекдота, при които картината на живота е пределно условна и до голяма степен универсална. Именно образът на изграждащия се човек с неговия уникален човешки опит е и онази съществена крачка, която жизнеописанието прави по пътя на словесността към художествената литература и в частност към романа. Вж. по-подробно в: ТЮПА, В. И. *Дискурс/Жанр*. Москва: Intrada, 2013; АВЕРИНЦЕВ, С. С. *Плутарх и античния биография*. Москва: Наука, 1973; БАХТИН, М. М. *Естетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1986; FLUDERNIK, M. Roman. – In: LAMPING, D. (Hrsg.). *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag, 2009, S. 627–645.

На тези характеристики отговарят два от утвърдените през хилядолетията протолитературни наратива – притчата и анекдота. Те имат доста общи черти: максимална концентрация на ситуацията, компактност на сюжета, лаконична строгост на композицията, неразгърнатост на характеристиките и описанията, акцентиране върху многобройни, но затова пък смислово важни детайли, краткост и точност на словесния изказ. Освен това ги обединява и тяхната „устност“, функционирането им в ситуация на устно разказване. Основната разлика между тези два поучителни наратива се състои в това, че притчата принадлежи към сакралния свят на вярата, докато анекдотът има за цел да покаже „опаката“ страна на официалната идеология и на обществения живот.

Основната задача на притчата е да представи една кратка, пределно условна и обобщена история, иносказателно съдържаща в себе си някаква назидателна мъдрост. Иносказанието предполага едно по-активно възприемане, способно да *интерпретира* съдържанието на историята, за да се извлече от нея някакъв морален смисъл. Тази социална функция на притчата не предполага изграждането на *характери*, а на *етоси*, всеки от които изазява определена нравствена позиция.²¹ От друга страна, ситуацията на разказване на притчата поражда и особения статус на разказвача – статусът на авторитетния *учител*, който също така авторитетно убеждава своите слушатели да възприемат притчовата премъдрост. При това притчовата „премъдрост“ е винаги ценностно еднозначна и не подлежи на тълкуване. От своя страна позицията на възприемателя не е пасивна. Той трябва да е готов за активно приемане на препоръчвания от притчата модел на социално поведение (да следва „правия път“). По този начин притчата постига един много важен принцип на словесността – личното ангажиране на възприемателя в осъществяването на комуникативния акт.

От своя страна основната характеристика на анекдота е неговият интерес към скритата, невидимата страна на официалния образ на света. Както и в притчата анекдотичният герой е схематичен, но изглежда външно достоверен. И действен! Точно неговите действия показват обратната страна на нормата, преобръщайки установеното общо мнение. Освен това чрез своите действия анекдотичният герой се саморазкрива и самодискредитира. Но най-важната характеристика на анекдота се състои в това, че той не поучава, подтиквайки възприемателя да следва някакъв престижен пример, а го *развлича*, кара го чрез смях да изгради своето мнение, свободно разсъждавайки върху чутото.

Както се вижда, характеристиките на двата протолитературни наратива много точно съответстват на основните белези на книгата, които очертахме в хода на изложението. А парадоксалното съчетание на двата протолитературни наратива води до взаимопроникването на *императивната*

²¹ Вж. повече в: АВЕРИНЦЕВ, С. С. Притча. – В: КОЖЕВНИКОВА, В. М., НИКОЛАЕВА, П. А. (общ. ред.). *Литературны энциклопедический словарь*, с. 521–525.

и *оказионалната* картини на света, характерни съответно за притчата и анекдота.²² От друга страна, жанровият статус на героя се изгражда от взаимодействието и вътрешното напрежение между представянето на един типичен субект на етически значима позиция (етос), характерен за притчата, и субекта на една индивидуална жизнена самореализация, присъщ на анекдота. От трета страна, жанровата стилистика на притчата, характеризираща се с пределна, монологично ориентирана от поучаващия към поучавания иносказателност, трябва да се съчетае с оказионалното, вътрешно диалогично слово, на анекдота.

Вследствие на тази двупосочност в жанровия модел, читателят е изправен пред необходимостта да избира как да възприеме разказаните събития – като единичен парадоксален случай с анекдотичен характер, или като пример за някакво нарушение на общия морален закон, водещ до нравствена поука. Най-адекватният начин за възприятие е в налагането и взаимната интерференция на тези две тенденции – моралната поука идва не от иносказателното разшифроване на една пределно условна история, а като следствие от убеждението, че в конкретния свят, който ни заобикаля, могат да се случат такива събития, които да разкрият някаква универсална закономерност. Ето защо *наративната интрига* в този случай няма да води възприемателя към някаква нравоучителна поанта, а към своеобразно самоопределяне, изискващо взаимно разбиране между двамата участници в комуникативната ситуация на разказването.

Това изискване за взаимно разбиране води до необходимостта между участниците в комуникацията да възникне определена близост и доверие. Изискване напълно изключващо йерархическата комуникация на притчата, отчетливо позиционираща участниците в общуването в ролите на поучаващ и поучаван. Ако се върнем към характеристиките на разказвачите, посочени от Антоу, неговият публицистичен ментор и авторският мета-глас, които са основни носители на моралното поучение, трябва да се възприемат като съмишленици, като участници в един споделен ритуал на взаимно разбиране и солидарност.

Парадоксалното съчетание между характеристиките на притчата и анекдота е характерно за съвременния *разказ*, чията основна функция е да доведе възприемателя до *разбиране*, до *проблематизиране* на заварените истини за света, до готовност да се вземат *отговорни* решения в кризисни ситуации, както и до формиране на *устойчива ценностна система*, както на общността, така и на индивида, като го направи способен да осмисли и оцени предизвикателствата на развиващия се живот и да прави адекватни и ценностно мотивирани *избори*, успяващи да хармонизират личното и общественото благополучие. Оказва се, че подзаглавието на книгата – „невероятни разкази за един съвременен българин“ е много точно. А къде

²² Вж. повече в: ПАНОВ, Ал. *Жанровете на словесното изкуство*. София: Диоген, 2024.

тогава отива целостта на книгата? Нали се съгласихме, че тя е налице? Да, книгата е цялостна, но нейната цялост се дължи не на единството на романовата история, а на единството на разисквания *проблем* – трудното преминаване на България и българите към условията, ценностите, начина на живот и обществените правила на Модерността.

ЛИТЕРАТУРА

АВЕРИНЦЕВ, С. С. Греческая „литература“ и ближневосточная „словесность“. – В: АВЕРИНЦЕВ, С. С. *Риторика и истоки европейской литературной традиции*. Москва: Языки русской культуры, 1996, с. 13–75. [AVERINTSEV, S. S. Grecheskaya „litratura“ i blizhnevostochnaya „slovesnost“. – V: AVERINTSEV, S. S. *Ritorika i istoki evropeyskoy literaturnoy traditsii*. Moskva: Yazyki russkoy kultury, 1996.]

АВЕРИНЦЕВ, С. С. *Плутарх и античная биография*. Москва: Наука, 1973. [AVERINTSEV, S. S. *Plutarh i antichnaya biografiya*. Moskva: Nauka, 1973.]

АВЕРИНЦЕВ, С. С. Притча. – В: КОЖЕВНИКОВА, В. М., НИКОЛАЕВА, П. А. (общ. ред.). *Литературны энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1987, с. 521–525. [AVERINTSEV, S. S. Pritcha. – V: KOZHEVNIKOVA, V. M., NIKOLAEVA, P. A. (obsht. red.). *Literaturny entsiklopedicheskiy slovar*. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1987.]

АНГЕЛОВ, А. В. *Анти/Модерност: образи на екзотичното и земния рай в Европа през XIX век*. София: б. и., 2017. [ANGELOV, A. V. *Anti/Modernost. Obrazi na ekzotichното i zemniya ray v Evropa prez XIX vek*. Sofia: b. i., 2017.]

АНТОВ, Пл. „Бай Ганю“ – трансформации на гласа: кой, кому, как и защо говори в творбата. – В: *Алеко Константинов – вечният съвременник*. Съст. Р. Шивачев. София: Карина-М, 2006, с. 41–106. [ANTOV, Pl. „Bay Ganyu“ – transformatsii na glasa: koy, komu, kak i zashto govori. – V: *Aleko Konstantinov – vechniyat savremennik*. Sast. R. Shivachev. Sofia: Karina-M, 2006, s. 41–106.]

АНТОВ, Пл. „Бай Ганю“ – роман. Археология на жанра. – В: *Пространствата на словото. Юбилеен сборник в чест на проф. дфн Светлозар Игов*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2012, с. 147–162. [ANTOV, Pl. „Bay Ganyu“ – roman. Arheologiya na zhanra“. – V: *Prostranstvata na slovoto. Yubileen sbornik v chest na prof. dfn Svetlozar Igov*. Sofia: ITs „Boyan Penev“, 2012, s. 147–162.]

БАХТИН, М. М. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1986. [BANTIN, M. M. *Eстетика slovesnogo tvorchestva*. Moskva: Iskusstvo, 1986.]

ИГОВ, Св. „Бай Ганю“ и Бай Ганю. Загадъчната творба за проблематичния българин. Пловдив: Жанет 45, 2008. [IGOV, Sv. „Bay Ganyu“ i Bay Ganyu. *Zagadachnata tvorba za problematichniya balgarin*. Plovdiv: Zhanet 45, 2008.]

ПАНОВ, Ал. *Жанровете на словесното изкуство*. София, Диоген, 2024. [PANOV, Al. *Zhanrovete na slovesното izkustvo*. Sofia: Diogen, 2024.]

ПЕЛЕВА, И. *Алеко Константинов. Биография на четенето*. София: Просвета, 2002. [PELEVA, I. *Aleko Konstantinov. Biografiya na cheteneto*. Sofia: Prosve-ta, 2002.]

ПЕРС, Ч. С. *Избранные философские произведения*. Москва: Логос, 2000. [PIERCE, Ch. S. *Izbrannnye filosofskie proizvedeniya*. Moskva: Logos, 2000.]

ТЫНЯНОВ, Ю. М. Иллюстрации. – В: ТЫНЯНОВ, Ю. М. *Архаисты и новаторы*, Ленинград: Прибой, 1929, с. 500–511. [TYNYANOV, Y. M. *Ilyustratsii*. – V: TYNYANOV, Y. M. *Arhaisti i novatori*. Leningrad: Priboy, 1929.]

ТЮПА, В. И. *Дискурс/Жанр*. Москва: Intrada, 2013. [TYUPA, V. I. *Diskurs/Janr*. Moskva: Intrada, 2013.]

ТЮПА, В. И. *Введение в сравнительную нарратологию*. Москва: Intrada, 2016. [TYUPA, V. I. *Vvedenie v sravnitelnyuyu narratologiyu*. Moskva: Intrada, 2016.]

ШИШМАНОВ, Ив. *Иван Вазов – спомени и документи*. София: Български писател, 1976. [SHISMANOV, Iv. *Ivan Vazov – spomeni i dokumenti*. Sofia: Balgarski pisatel, 1976.]

ЯУС, Х. Р. Теория на жанровете и литературата на Средновековието. – В: ЯУС, Х. Р. *Исторически опит и литературна херменевтика*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1998, с. 165–209. [JAUSS, H. R. *Teoriya na zhanrovete i literaturata na Srednovekoviето*. – V: JAUSS, H. R. *Istoricheski opit i literaturna hermenevtika*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1998, s. 165–209.]

FLUDERNIK, M. Roman. – In: LAMPING, D. (Hrsg.). *Hadbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag, 2009, S. 627–645.

THE “TEXTUAL” *BAY GANYU* AND HIS ILLUSTRATIVE IMAGES, OR WHERE DID THE BELGIAN ROOM, THE VIENNA REDINGOT AND THE PALACE FRACTURE DONE?

Abstract. The article starts from the discrepancy between the visual image of Bai Ganyo imposed by Bulgarian artists and the descriptions of the character in the text of the work, in order to ask the question of what is the model on which the book is built. Is this the model of realistic literature, as the work is usually read, or is it some other? The distinction introduced by Sergey Averintsev between the models of ancient Greek literature and Near Eastern literature has been used to defend the thesis that *Bai Ganyu* exhibits all the basic signs of literature. The main characteristics of this model are: the allegorical poetics of the parable, not of ekphrasis; the involvement of the word directly in life situations; indexical, rather than iconic, function of verbal descriptions of the visual; the fundamental incompleteness of the work; manifestation of the personages as “ethos” rather than “characters”; functioning of the work as part of a ritual, in which its social function is realized through direct instruction. The analysis of the book in accordance with this model concludes that the allegorical meanings of the two main problematic concepts in it – “European” and “Bai Ganyu” – are different in the first and second parts. Thus, the question arises about the genre of the work, which also determines its place in life – way of perception, cultivated patterns of behavior and social function. The thesis that *Bai Ganyu* – *Incredible Stories of a Modern Bulgarian* is a novel has been disputed, and it has been stated that the book is a cycle of stories built on the paradoxical combination of the models of parable and anecdote, and its entirety is organized

not around a single story, as would happen in a novel, but around the main problem that the book poses. The problem of the difficult transition of Bulgaria and Bulgarians to the conditions, values, lifestyle and social rules of modernity. *Keywords:* traditionalism, modernity, narration, cultural function, wordliness, literature, genre

Alexander Panov, Prof. DrSc

Institute of Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52, Shipchenski Prohod Blvd. (Blok 17), Sofia, 1113, Bulgaria

E-mail: lapnisharan@hotmail.com