

Plamen Antov

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

The Batrachomyomachia or on the Parodic Unconscious in a National Epic: Under the Yoke

Abstract: In its narrow sense, this article deals with literary parody. I am more interested, however, in parody as a phenomenon in a broad (including sub- and quasi-literary) sense, in which literature – a historically late phenomenon – is only a secondary, articulating, although very important mode, insofar as – in its capacity as a “grand” national narrative – it has the performative ability to absorb and transform History into a symbolic, national-ideological reality, a truer version of the “real” political History. It is in this dual mode that I am interested with respect to literature and a representative sample of it: the hardest, ethnocentric core of the national literary canon, where the basic, largest and deepest essential ideas of a national community about itself are generated and established, ideas springing from layers that lie much deeper than the “national” as understood by the modern 19th-century nationalism, which the literature of this period immediately served (or seems to have served).

The article operates on two levels, that mutually support and shed light on each other. I make an attempt at reconstructing the primary reciprocal coexistence of the parodic complex abstracted into an archetype; the equivalent equality of the two planes – the serious and the parodical (the “high” and the “low”), their oscillation in a common, indistinguishable zone, which the Greek language recognizes as *σπονδογέλοιοι*. These most primary, generative layers in the complex are subjected to archaeological restoration in the most powerful personal national-ideological “project” in Bulgarian literature – Vazov’s works of the first post-Liberation decade of the 1880s and, in particular, in the relationship between the folk-humorous long short story *Uncles* (1884–1885) and *Under the Yoke* (1888–1889), a national heroic-epic novel par excellence. The years of their appearance are of particular interest, as the story has been interpreted as a preliminary parody/travesty of the novel. But the two Vazov’s works are only a point of departure, a perfect example for promoting ideas about the ambivalent genealogy and essence (insofar as origin is always essence) of the national epic novel in general.

The comparativist element in the article is more of a vertical aspect in the sense adopted by the genre theory of Russian formalism, and in the spirit of Mar and Bakhtin’s archaeological (“paleontological”) method, where the subject of interest is how literature simultaneously separates itself from pre-literary, mytho-folkloric formations and inherits them.

Keywords: literary parody and the parodical, serious-comical (*σπονδογέλοιοι*), Bakhtin, menippeia, dialogue, logomachy, author’s intent and literary unconscious, genre crypto-memory, national heroic-epic novel, novel/romance, *Under the Yoke*, *Uncles*

Пламен Антов

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

Батрахомиомахии или за пародийното несъзнавано на една национална епопея: „Под игото“

Тази статия е посветена на проф. Симеон Янев¹, автор на едно изследване, което по своята обхватност и задълбоченост си остава капитално в своята област и до днес – „Пародийното в литературата“ (1989). Уточняващо-обяснителното подзаглавие в скоби гласи „Пародийно и пародия в българската литература от Вазов до Смирненски“. Тук ще ни интересува по-скоро първото от двете понятия – *пародийното*, а не пародията: явлението в един широк (включително под- и квазилитературен) обхват. Обхват, в чиито рамки литературата – исторически късно явление – е само надпоставен, артикулиращ модус, макар и твърде важен по ред причини, включително и доколкото – в качеството си на „голям“ национален разказ – обладава перформативната способност, абсорбирайки Историята, да я преобразува в символна, националноидеологическа реалност – по-истинската версия на „реалната“, политическа История. Тази истинност работи на едно друго, по-високо – символно и идеологическо – равнище. Тъкмо в този двоен модус литературата ще ни интересува тук в една представителна извадка от своята сърцевинна част, а именно – най-твърдото, етноцентрично ядро на националния литературен канон, където се генерират и закрепват базисните, най-едри и същевременно най-дълбоки, същностни представи на националната общност *за себе си*. Представи, извиращи от пластове, които лежат много по-надълбоко от „националното“, както е разбрано то от модерния национализъм на XIX век, който литературата през този период пряко обслужва (или *изглежда*, че обслужва). И по-точно – ще ме интересува как *именно поради своята дълбочина* явлението работи по двойствен (амбивалентен) начин. Следи от тази архаична двойственост ще се опитам да реставрирам в емблематични творби от националния литературен канон.

Изложението се разгръща на две равнища, които взаимно се подкрепят и осветяват. В базовото от тях се предприема опит за археологизация на първичната взаимоотношима коекзистентност на пародийния комплекс, екстрахиран в архетип; еквивалентната равнопоставеност на двете полета – сериозното и смехово-пародийното („високото“ и „ниското“), осцилирането им в обща, вътрешно неразграничима зона, която гръцкият език разпознава като *σπονδογέλοιον*. Тези най-първични, генеративни пластове в комплекса са предмет на археологическо възстановяване в най-мощния персонален националноидеологически „проект“ в българската литература (и не *само* литература) – този на Вазов през първото следосвобожденско десетилетие, и по-специално чрез връзката между битово-хумористичната повест „Чичовци“ (1884-1885) и „Под игото“ (1888-1889), националния героично-епопеен роман *par excellence* (при което именно годините на появата им представлява специална провокация: повестта като възможна *предварителна пародия/травестия* на романа). – Но двете произведения на Вазов са само отправна точка, перфектният пример за лансиране на някои идеи относно амбивалентната генеалогия и същност (доколкото произходът винаги е същност) на национальноепопейния роман изобщо.

¹ В един по-кратък, първоначален вид тя беше специално написана за сборника „Литературата като съдба. Сборник в чест на 80-годишнината на професор Симеон Янев“ (София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2022), но изпращането ѝ бе осуетено от някаква техническа причина.

Собствено компаративисткият елемент в тази статия е по-скоро във вертикален аспект, в смисъла на жанровата теория на руския формализъм, в духа на археологическия („палеонтологичен“) метод на Мар и Бахтин, където предмет на интерес е как литературата едновременно се отделя от предлитературни, митофолклорни формации и ги наследява.

Статията доразвива основни идеи, лансирани за пръв път в статията „Равнища на карнавалност в *Под игото*“ (1993), както и в ред други след това (някои от тях ще бъдат посочени по-долу).

1. През XIX век карнавалната традиция в Европа е изгубила естествените си корени. Още през XVII и XVIII в. е започнала да придобива аристократичен, салонен характер под формата на различни маскен-балове, или пък само частично е оцеляла в площадни традиции като панаира и цирка. (Тази загуба е пряко свързана със залеза на фолклора като „жива“ култура, което започва да става факт още през Ренесанса, по времето на Рабле, а съкрушителният удар е нанесен от Просвещението.) По това време, през XIX век, карнавалът, отбелязва Бахтин, е изцяло олитературен, просмукал се е в литературата, в една дълга практика, идееща – именно като *литературна* – още от Античността (Бахтин/Bahtin 1976: 141). Съхранен е в определени форми, включително и романовете, които в понятийния апарат на историческата поетика се мислят като *памет на жанра*. Но някои писатели пият пряко от извора на фолклора, където той все още е запазен, като Гогол например: при него живата традиция на малоруския фолклор (чиито следи в относително чист вид са налице във „Вечери в селцето край Диканка“ и „Вий“) се съчетава с вторични литературни влияния (на Хофман например). И тъкмо резултатите от това двойно, сложно интерфериращо влияние – не само второто, създаваното, но и в първото, несъздаваното – трябва, струва ми се, да търсим в „Петербургски повести“, в творби като „Нос“ и „Шинел“, без да можем да сме напълно сигурни къде свършва едно и започва другото.

Тези преки въздействия „отдолу“, пряко от фолклора, в модерната епоха са възможни само в култури, пейоративно определяни като периферни или изостанали, „забавени“ спрямо „централните“, т. е. спрямо западноевропейските и преди всичко спрямо френската култура. А това са култури, все още съхранили относителна близост до митофолклорните си корени. През XIX век такава култура/литература с пълна сила е българската, която преживява тъкмо най-интензивния си – и най-плодотворен – синтез-и-оразличаване, преди окончателната си еманципация към края на века, преди всичко с решителната роля на д-р Кръстев и кръга „Мисъл“. Но не по-малко и с всеобхватните усилия на Вазов, който целенасочено калкира и налага европейския тип ‘литературност’ във всички жанрове, от силаботоническата метрика в стиха до похвати на модерния (френски) роман. По този начин той едновременно доразвива и трайно затвърждава някои процеси във „врящото гърне“ на възрожденската епоха, а други, например силабическото стихосложение от фолклорен тип, обрича на маргинализация. Но преди да се стигне до тук, в жанрово-дискурсивния синкретизъм на предходния си век, между 1762 и 1878 г., българската литература съществува в общо, недиференцирано поле, където ‘литературното’ плодотворно си взаимодейства с „дискурси“, които днес бихме поставили в различен ред, например историографията, от една страна (Паисий), и фолклора, от друга; или дискурси на факта и дискурси на фикцията. – Но неслучайно по това време не по-малко активен е и насрещният поглед: „откриването“ „ни“ от Европа, което става тъкмо от противоположни позиции. Отдавна изгубила фолклора си, собствената си предлитературна (мито-ритуална) памет, удържана в целия, несепариран обем на общностното живеене, европейската култура изведнъж забелязва, „открива“ своите периферии като съкровищници на „суров“ ресурс, вече изгубен от нея. Това „откриване“

обаче не е прост, еднократен акт; то е двутактов процес, поделен между Просвещението и Романтизма (или между 'френското' и 'немското', според едно често използвано от мен деление, което не е толкова метафорично, колкото може би изглежда на пръв поглед). Да припомним във връзка с тази двойна дихотомия, че първият истински, т. е. нефикционализиран, не литературно манипулиран досег на Запада с българската култура е романтическо дело и започва тъкмо с преводи на народни песни², докато показателно е, че просвещенското „откриване“ на българите е във вид на литературна алегория – „откриването“ им *като* прусаки („Кандид“, 1759), неразличаващо се от алегоричния статут на „персиеца“ у Монтескьо или на „добрия дивак“ изобщо у Русо. Обект на подобно „откриване“ по същото време са всички, или почти всички периферни култури от кръга на българската, славянски или балкански. Но да не забравяме, че ситуацията е генетически присъща на романтизма и в самото начало са други, но типологично сродни „периферии“: „Осиан“ и шотландските балади на Уолтър Скот, интересът към „диваците“ от Новия свят... Именно в носталгичния ретродискурс на „изгубената ценност“, просвещенски в импулсите и същността си, но практически реализиран от романтизма, възниква интересът към фолклора, приобщаването му към едрия масив ако не на литературата *stricto sensu*, то на 'литературното', като основен елемент от романтическата идея за „народния дух/душа“.

И така, през XIX век българската култура все още стои близо до митофолклорните си корени и ако в собствените ѝ очи, в собствения ѝ *отчужден* поглед, това е недостатък, който трябва да бъде по-бързо преодолян (т. е. да се „европеизира“), то в обратния, *носталгичен*, поглед на самата „Европа“ същото вече се схваща – макар и все още смътно, във вид на далечна интуиция – като ресурс на обновителни енергии³; тази интуиция ще бъде напълно реализирана едва от радикалния модернизъм и авангарда в началото на XX век. (През XX в. в подобна типологична ситуация ще бъдат латиноамериканските литератури и това ще се окаже техният огромен капитал – онази мощна обновителна енергия, която ще се прояви в явлението „магически реализъм“ и която ще се разпростре върху цялата световна литература, но преди всичко върху „модерната“ западноевропейска литература, например френската, сливайки се с екстремни форми на авангарда в нея, като сюрреализма – явления, които са собствено модерният аналог/палиатив на отсъстващите естествени, дълбинни митофолклорни енергии; западният „висок“ модернизъм през XX век изобщо, започнал да осъзнава тази енергийна липса, я компенсира именно като „краде“ от чужди, периферни, „примитивни“ култури: африканските, индианските, полинезийските, японската, и то съвсем не само в литературата – собствено културният аналог на модерния колониализъм, без ни най-малко да има, разбира се, неговите отрицателни конотации.⁴)

Подобно на Гогол, такова двойно въздействие – органично, пряко, и вторично-литературно – изпитва и Вазов, ако имаме предвид конкретно романа „Под игото“; само че при Вазов картината е още по-сложна. По-сложна е и в хоризонтален, и във вертикален аспект. Вазов черпи едновременно и от двата извора, но по собствен, различен начин. По добре известни причини от културноисторически характер европейската ли-

² В ролята на посредник се оказва чешката рецепция – посредник и културен, и териториален: между „централно“ и „периферно“, между „германско“ и „славянско“, между собствено 'литературно' и инфралитературно; тази посредническа роля ще продължи от първия чужд превод на българска народна песен през 1823 г. до мащабната роля на Иречек, братя Шкорпил и мн. др.

³ За един частен, но изключително показателен случай на тази реципрочност – четене на романа „Под игото“ „отвън“ – вж. в Антонов/Antov 2022, особено гл. 6 (с. 48-50).

⁴ Повече за това вж. моята студия за магическия реализъм, предговаряща едноименния сборник (Антонов/Antov 2018).

тература, предимно френската, но и руската (пряко, като самата себе си, но и косвено, като посредник на европейската), има огромна и важна роля за формирането му като писател; но в нея – и във френската, и в руската – той търси именно *литературност*, и то *модерна* литературност. Последното, което би го привлякло, е народно-карнавалната линия в нея: Рабле, „Дон Кихот“ и назад. Кое не означава, че елементи от тази линия не проникват по вторичен начин в общия поток на влиянието, но проникват именно в литературно асимилирания си вид – като елементи от този общ поток, несамостоятелно и несъзнавано, без да са специално търсени и дори без да са разпознати. Сю и Юго, знаем, са сред любимите автори и учители на Вазов в романа; но в „Парижките потайности“ и в „Парижката св. Богородица“ той търси уроците на модерното романоизграждане, модерно-сентименталния психологизъм, авантюрната интрига, без да стига по-надълбоко, без да разпознава в тях архаичните наследства, генеалогията, дълбоко скритите корени на менипеята. Нещо повече, не забелязва дори видимите проявления на този „вертикален“ субстрат, каквито са карнавалните сцени в „Парижките потайности“ и „Парижката св. Богородица“, или дори в „Клетниците“. Макар също като Достоевски да е страстен читател на Сю, Вазов изобщо не вижда в него онова, което вижда руският писател; не това е пътят за проникване на елементи от карнавалната традиция у него, на карнавалния подлитературен субстрат. Такива елементи в „Под игото“ проникват, поточно извира *отдолу* и напълно спонтанно, в някакъв смисъл *несъзнавано* за писателя Вазов (за разлика от целенасочените модернолитературни, романови влияния, заимствания, калкирания) и затова ги причисляваме по-скоро към „волята на творбата“, отколкото към тази на автора. В собствените си жанрово-структурни параметри и в акта на изграждането си романът „Под игото“ активира „вертикални“ структурно-генетични енергии („спомени“), които остават скрити за самия писател. (Но да напомня, че тази фигура/воля на писателя съвсем не съвпада с Автора като структурна фигура-функция в творбата.)

2. Да изградим един сложен, разноредов и асиметричен, интертекст чрез и около главата „Двете батареи“ в „Чичовци“ – разноредов, защото главата е част от творба, която формално е различна от романа „Под игото“ (макар да е пряк ескиз към него, негова „чернова“ и един от изворите му). И в същото време тя е всмукана в енергийното поле на романа, като част от онзи най-низов, битов пласт в него, който нарекохме „чичовска линия“ и който се е влял пряко от едноименната повест⁵; линията, която най-пряко и в най-голяма степен съдържа карнавалния пласт в романа. (Повестта „Чичовци“ тук ще ни интересува не само и не толкова като самата себе си, а главно със сянката, която хвърля в романа, с остатъчното си присъствие в него, но още повече с генеративните си импулси.)

Сама по себе си главата „Двете батареи“, ако използваме терминологията на Бахтин, е образцова менипея и може да бъде формално уподобена с редица диалогови сцени с карнавален характер в романите на Достоевски, включително и в „големите“ му романи от Петокнижието. Тя представя диалог в неговата най-проста, пределно изчислена форма, когато всяка от репликите е пряк отговор на другата и същевременно успоредна на нея, при което в диахрония се изграждат два паралелни, но здраво вплетени един в друг разказа, всеки от тях пряко насочен към другия (в съвършената симетрия са включени дори въвеждащите ремарки на разказвача):

⁵ Неслучайно в 9-сериината телевизионна екранизация на „Под игото“ (1990, сценарист и режисьор Янко Янков) повестта „Чичовци“, заедно с разказа „Хаджи Ахил“, е равносходно инкорпорирана в общ разказ с романа.

– Гърнясала сланино! Дано да се въвонейш! – викаше булка Варлаамица от крушата.

– Дървенице, кръвопийке! Дано да пукнеш! – викаше булка Салямсзка от пок-рива при коминя.

– Да те порази Господ!

– Да те убие чумата!

– Да те прокъсне!

– Да се вампирясаш!

– Огън да гори тебе и децата ти!

– Живеница да ви изяде двама ви!

– Гиди свиньо, дванайсеткиньо!

– Гиди ялова кукувица!

Да си спомним тук една сцена от по-малко известна творба на Достоевски, която и Бахтин цитира – спира се на нея тъкмо защото тя представя в максимално опростен и чист вид схемата на похвата, който в „големите“ романи присъства в по-усложнена форма. Сцената е от „Сънят на чичо“ и в развитието на сюжета тя кулминира онзи скандал-катастрофа, по думите на Бахтин, който представя развенчаването на героя (княза). За улеснение ще я цитираме по самия Бахтин (Бахтин/ Bahtin 1976: 184-185), т. е. от там, откъдето той започва цитата, и до там, където го свършва, със съответните съкращения (но без ортографски открити акценти – за нас други са по-важни):

– [...] Ако аз съм бъчва, вие пък сте сакат с единия крак...

– Кой, аз ли съм сакат?

– Е, да сакат и освен това беззъб, ето какъв сте!

– И освен това едноок – извика Мария Александровна.

– Имате корсет вместо ребра – добави Наталия Дмитриевна.

– Лицето ви е на пружина!

– Косата не е ваша!...

– И мустаците на този глупак са изкуствени – каза в заключение Мария Александровна.

– Че поне носа ми оставете да е истински, Мария Степановна – извика князът, смаян от тези внезапни откровености...

– Боже мой! – бръщолевеше бедният княз. – [...] Отведи ме, братко, някъде, иначе ще ме разкъсат!... (Бахтин/Bahtin 1976: 184-185)

Пред нас е, отбелязва Бахтин, типична „карнавална анатомия“ – изброяване на частите на разкъсаното тяло, каквито често се срещат в литературата на западния Ренесанс, особено у Рабле (не толкова често и у Сервантес). (В книгата си за Рабле той сам привежда такива примери, напр. битката на брат Жан в манастирското лозе, която изобилства от гротесков натурализъм: посечени тела, откъснати ръце, изкъртени зъби, извадени очи...)

Бахтин не го казва (той общо взето се удържа в рамките на литературното, макар и да стига до самата граница), но ясно е, че тук си имаме работа с литературна, олите-

ратурена версия на *спарагмус* – сакрално ритуално разчленяване на тялото в акта на жертвопринасянето му. Ритуалът принадлежи към архаичните форми на земеделска (вегетативна) обредност: след разчленяването, отделните части на жертвеното тяло се разхвърлят с убедеността, че всяка от тях ще покълне, ще даде плод; и така от едното след разкъсването му ще се роди много.

Но на друго равнище тази сцена-диалог на словесно разкъсване на тялото работи и като символична, *символно отместена в словото* военна сцена, сцена на *епическо сражение*. Думите тук заместват физически действия: всяка от репликите на героите сякаш е замахване със сабя, което отсича част от тялото на жертвата (или изваждане на око, избиване на зъб, скалпиране и т. н.), докато жертвата/врагът напълно умре (или просто се предаде, побягвайки, както прави героят в „Сънят на чичо“).

3. Някои аналогии, привидно далечни, ще ни помогнат да стигнем до общите корени, да археологизираме общия произход, праформата, архетипа. Ето първо едно свидетелство на теренната антропология, което намираме у италианския пътешественик Алфонсо Винчи, изследвал дълги години (в средата на XX в.) най-примитивните индиански племена по горното поречие на Ориноко във Венецуелска Гуаяна. Той пише, че когато двама съперници, по принцип старателно избягващи срещите помежду си, все пак се срещнат случайно на някоя пътека в джунглата, започват ритуално да се ругаят и да си отправят заплахи:

Седят с гръб един към друг, почти долепени и без да крещат, си казват ужасни слова.

– Ще смачкам главата ти между два камъка като зряла папайа и после ще хвърля месото ти на орлите.

– Ще те изкормя с кол и ще те дам за храна на водната змия.

– Ще счупя главата ти и ще те хвърля във водопада Моно – и така нататък, все заплахи, които остават в сферата на литературните изрази, освен понякога в моменти на общо пиянство, след тържествени почерпки с касир или други ферментирани течности – случаи, при които съперниците могат да се хванат за гушите, без обаче да стигат до изстъпление (Винчи/Vinchi 1971: 182-183).

Но ако това е битово-тривиална ситуация, то вариант на същия мотив на *словесно сражение* можем да открием в някои митове, където под формата на такова „наддумване“ се състоява сблъсъкът на магьосници-демиурзи. Нарочно вземам пример от различен географски регион – областта Западен Судан в Африка: епическо предание на местните народности мандинги и семеро (при това с ясно разпознаваема реалноисторическа основа). Героят е надарен с типологичните характеристики на епическия герой: „нисък“ произход и „чудесно“ детство, съчетаващ физическата сила на велик воин-ловец и магически способности, и не на последно място – мисията да възвърне свободата на народа си, съответно държавата на своите предци, завзета (похитена) от съседни врагове. В изпълнение на тази мисия той се изправя срещу типичен епически противник от митологично-приказен тип, обладател на магически, свръхестествени качества, потомък на ковачи и сам велик ковач и магьосник. Реалната битка между двамата противници е предшествана от техния „магьоснически“ сблъсък под формата на наддумване:

– Знай, че аз съм див ямс, който расте върху скала, и нищо няма да ме изтръгне от страната на мандингите!

– Знай и ти, че в моя лагер семеро има изкусни ковачи, които ще разтопят скалата, и аз ще те изям, ямсе!

– Аз съм отровна гъба и ще те отрова!

– А аз съм гладен петел и отровата за мене не е страшна!

– Бъди разумен, хлапе, ще си изгориш нозете, защото аз съм гореща пепел!

– А аз съм дъжд, който залива пепелта, аз съм бурен поток, който ще те отнесе! (Котляр/Kotlyar 1975: 156)

До самото начало на XX век се запазва традиционният африкански начин на водене на война, според който битката между двете страни се състои от две фази и първата от тях е след като противниците си определят среща на някое определено място, да започнат да се обиждат помежду си, едва след което да преминат към втората – същинското сражение (Рока/Roka 2013: 51-52).

Понякога дори не се стига до реално сражение, то е напълно заместено от словесното. Да се убедим в универсализма на този първичен, най-архаичен и същевременно стоящ извън историята модел на водене на „война“ ще ни помогне трети пример, от друга област на света – Папуа-Нова Гвинея. Асматиите, силно консервативна общност, населяваща югозападното крайбрежие на острова – труднодостъпни джунгли, прорязани от гъста мрежа от реки, поддържат тази практика на символични сражения дори до втората половина на XX век (откогато е свидетелството); но примерът разкрива също така и „здравия смисъл“ на символната подмяна на реалното военно действие със словесно:

Когато канута от две враждуващи села се срещнат в реката, мъжете сипят обиди през водата, като наричат себе си жени. Изваждат лъковете си и изпращат стрели във въздуха или във водата и хвърлят шепи с вар един срещу друг. Но тъй като силите им са равни, няма особен смисъл да се сражават (Хофман/Hofman 2016: 76-77).

На същото място ни се дава свидетелство от първа ръка за начина на воденето на военни „действия“ на даните – хора от каменния век, „открити“ в изолираната вътрешност на острова едва около средата на XX век: изключителна възможност за надникване като с машина на времето в най-ранните стадии на човешката култура в консервирано състояние.

Когато разбират, че ще има война [със съседно племе], всички те се събират на нияния територия на тревистото плато, където враждуващите села се срещат, *да си крецят едно на друго*, да се нападат и *заплашват* и от време на време да се бият; но дори когато се стига до истинска битка, строго установените правила я свеждат до символичен палиатив: едно-единствено убийство е достатъчно, за да бъде прекратена (Хофман/Hofman 2016: 123; курс. мой, П. А.).

4. Но дори не е нужно да правим толкова далечни екскурзии във времето и пространството, същото *заместващо словесно сражение* (да го наречем с класическото му име: *логомахия*) се открива в героичния (епически) фолклор, доколкото фолклорът е универсална и „вечна“ културна система (език), неподвластен или слабо подвластен на исторически и географски партикулации. Понякога същинското епическо (героично) сражение между Крали Марко и неговият противник, който и да е той, не просто е предшествано от сходни словесни закани, обиди или просто наддумвания, но практически се замества от тях, свежда се до тях. В ембрионалната си фаза – но и в хоризонталния, синхронен ред на жанровата типология! – авторската литература е склонна да повтаря същите ситуации. Например епическата поема на Никола Козлев „Черен арап и хайдут Сидер“ (1866): същинското епическо действие – схватката между двамата противници – е предхождано/съпровождано от сходни обиждания и закани, едновременно предхождащи и заместващи го в символно снета форма. Ето първите реплики от този диалог (които нарочно подреждам по начин, който да открий структурната симетрия):

Трепна Сидер, добър юнак,
плесна ръце, грабна кривак,
накрехна си дълъг калпак,
че попита черен арап:

Арап люто са разгневи,
припна коня, та разяри,
че изтегли тънка сабя
и Сидерю отговаря:

„Как ма мислиш, пъклен сине:
петровско ли крехко пиле,
гергьовско ли младо агне,
да пообядваш ти със меня! [...]“

„Хей, диваане, кяфир гявур!
Със този ли ти глупав ум
си ми тръгнал през полето,
с кръв гявурска що е облето? [...]“

Обиждането и ругаенето между антагонистите тук е форма на словесно сражение (*логомахия*). Но епическият (военен, марсиален) характер на ситуацията е разкрит – също като в посочените по-горе примери – не по-малко и чрез силното присъствие на образи (буквално части, парчета) от телесната долница. Чрез прякото ѝ оприличаване с ядене и пиене: победата над противника буквално като изяждането му („да пообядваш ти със меня“), като изпиването на кръвта му (по-нататък героят завършва пространното си обръщение към врага си със закана „от арапи не се боя / и лесно им кръвта пия“). – И тук, в този момент, си даваме сметка за дълбоките корени на един жест на „звероподобния“, както е наречен, П. Х. С. от „Записки по българските въстания“, който гребва кривач⁶ кръв от раната на първия убит турчин и я изпива „като шербет“.⁷ – Даваме си сметка също така за дълбокото второ – и същевременно първо в един определен, *актуално-политически* смисъл, но обърнат наопаки! – значение на г-н Фратювите трапезни размахвания на ножа в „под-иговата“ глава „Силистра-йолу“, на счупването на бутилката и потичането на виното-кръв (сцената има своя предхождащ аналог и в „Чичовци“).

Ритуално-магическите корени на канибалството – това е огромен материк, потънал още в предисторически времена, от който над океана на времето днес стърчат само отделни разпръснати острови, спастрени в културата. Към най-високите сред тези острови можем да причислим такива като образцовата героично-трапезна, пародийно преобърната сцена на Силистра-йолу в „Чичовци“/„Под игото“. Или „звероподобния“ жест на П. Х. С., силно смущаващ рецидив посред национално-епопейния устрем на „Април 1876“, регистриран от Захарий Стоянов. – Устрем, модернополитически в собствения си хоризонт на европейския деветнадесети век, също както в собствения си (*собствено литературен*) хоризонт и в собственото си самосъзнание – т. е. в своето *литературно съзнаване* (*das literarisch Bewusste*), както можем да го наречем по аналогия – „Под игото“ е модерен литературен акт, роман, *povel*.

Тези свидетелства принадлежат не към „съзнаването“ на Историята. Не и към „съзнаването“ на литературата в качеството ѝ на *нейн* „голям разказ“, на общностно представителен *разказ-за-нея*, разбирано не толкова в смисъла на постмодерните спекулации (Лиотар), а преди всичко в смисъла на Хегеловата хипотеза за романа като модерен епос, като епоса на новата буржоазна епоха на деветнадесетото столетие. При това не само и не толкова в сферите на всекидневното живеене, но и в едрия мащаб на Историята, гдето е мястото на романови опити като „Под игото“ (ясно, активно, целенасочено), но и на „Записки по българските въстания“ (не толкова ясно, неволно и „несъзнава-

⁶ Близостта между думите (кривак – кривач) е случайна, макар и етимологична: „всяко криво дърво“, „тояга със закривено на единия край“ в единия случай; „едната или двете ръце, направени на копанка“ – в другия (Геров/Gerov 1976: 413). Важното свързване тук е от функционален характер: кривакът като юнашки атрибут, като примитивно оръжие, обилно възпето във фолклора (сам Геров илюстрира с примери от юнашки песни); кривачът като телесен „инструмент“ за пиене – една собствено „трапеза“ функция.

⁷ Жестът на П. Х. С. е своеобразна литота, умалено копие на един стратегически ход на Бенковски в „големия“ исторически спектакъл на Април 1876 (resр. в разказа на разказващия го Захарий) – запеведта да се избият невинните цигани, за да се „накървят“ въстаниците. Той пък, от своя страна, е типологична реплика на хайдушкото поверие за „окървяването“ (хайдутите дават клетва, че ще окървяват ножовете си, веднага щом тръгнат към гората), отразено в най-разпространените варианти на сюжета „грешен хайдутин“ (вж.: <https://liternet.bg/folklor/motivi-5/haidushki-griah/content.htm>).

но“, спонтанно-интуитивно, самородно). – Поемата на Козлев ни дава ключ за по-дълбоко („вертикално“) четене.

Стояща между авторската литература и собственото ѝ „фолклорно несъзнавано“ – самата граница между тях, – тя може да бъде видяна като фокусно средоточие в общо героично пространство, гдето в режим на функционално-символно тъждество интерферират сфери с неразпознаваемо, изгубено родство: героичен и трапезен жест, от една страна (асоциацията 'сражение – юнашки пир'), а от друга – героичен и словесен жест, деяние и слово. Но тя също е онтогенетично копие (*pars pro toto*) на „вертикалния“ филогенезис, на историческото зараждане на модерния романов епос от фолклора: архетипната „героична ситуация“ на персоналния двубой (между Ахил и Хектор в „Илиада“ например – архетипното начало, ἀρχή, на западната литература/литературност).

Но в целия този хоризонтално-вертикален, етно-географски и историко-генетичен, митофолклорно-литературен обем, рамкиран от фигурите на древногръцкия герой, възпят от Омир през IX-VIII век пр. н. е., и южноамериканския индианец, описан в средата на XX в., могат да се поместят много подобни примери.

5.1. Но това са само бегли, макар и базисни очертания на един огромен изследователски сюжет, който тук не ни е специален предмет. Необходим ни е, за да се контекстуализира един частен аспект, който ни интересува. А именно изплъзващото се, осцилиращо сливане на пародия и логомахия. И по-специално една форма на героя, която е едновременно частична, частна на архетипа, и същностна, т. е. водеща *дълбоко назад към произхода*, където, знаем, е скритото кълнче на същността.

Интересът ни води към една специфична, частна близост в архетипната схема с дълбок пародиен потенциал – когато *героят логомах е трикстер* и по този начин отместен към категорията на псевдогероя и антигероя.

От друга страна, в същата тази схема между псевдогероя трикстер и същинския герой не съществува твърда граница, която да ги противопоставя (самият епически герой нерядко – всъщност доста често – е с низов произход); в предмодерното съзнание между тях цари функционално и ценностно тъждество. Вследствие на това – или заедно с това – напълно размита е и границата, аксиологическият статус между „високия“, собствено „героичен“ „оригинал“ и неговото пародийно снизяване, преобръщане, осмиване.

Ако трябва да се спрем само на един представителен, класически пример, то да припомним аксиологическата разколебаност, двойственост на „нашия“ Крали Марко като „чист“, т. е. вече ясно оформен епически герой, напълно откъснал се от реално-историческата си основа, и чрез свидетелство „от първа ръка“, съхранило за нас двойно автентична ситуация, когато, от една страна, „епическата ситуация“ тук е още „жива“, в относително автентичен вид, а от друга – с все още „чисто“, необременено съзнание за нея е и самата наука, регистриращият поглед. При обиколката си из югозападните български земи през 1845 г. Виктор Григорович регистрира две неща. Едното е сливането в наивното съзнание на местните на Крали-Марковия образ с този на Александър Македонски (Григорович/Grigorovich 1978: 139) – сливане, очевидно на основата и в рамките на героичния архетип. И наред с това – разколебаване на този образ, и то не само в посока, накъдето би насочила строго историческата му основа (например като предател, колаборационист, доброволен съюзник на нашественика); налице е и втори, скрит пласт: черти като „зулумджия, пакостник“ (Григорович/Grigorovich 1978: 140) съдържат и втори смисъл, отпращащ към трикстерското.

Така в една по-далечна, *модерно-литературна* перспектива и в друг – да го наречем *жанрово-дискурсивен* (мета)план границата между престижния, героичен, нацио-

налноепопееен разказ и неговата пародийна „сянка“ може да се окаже силно омекотена и дори изличена.

Нека се върнем за кратко към самото начало, към първичната, архетипна схема на тази епопейна ситуация.

Но връщайки се, трябва най-напред да припомним общностно-представителната същност на епическия герой, статутът му на *колективна фигура*, а често, наред с това – и на *културен герой*. Епическият герой преди всичко се сражава от името на „своята“, олицетворявана и представлявана от него етническа общност (племе, народ, нация) срещу дивата природа в лицето на чужденеца, на етническия друг/враг, който неизменно е носител на хтонични, чудовищни черти („черният арап“ в поемата на Н. Козлев е типичен пример за това). В най-архаичните пластове на архетипа тази чудовищност на антагониста е буквална, най-често във вид на змей или друга едноредова фигура: хала, ламя, великан, дявол...

Всички те присъстват в един сюжет, който в класическия каталог на Аарне–Томпсън⁸ (Aarne–Thompson 1964) попада в дял IID 1000-1199: „Приказки за глупавия змей“, където змеят е най-чистата (но съвсем не единствена) фигура на хтоничното чудовище/природа. Този тип спада към по-широкия кръг приказки за съперничество между човек и змей, чиято космогонична същност е очевидна: в най-широкия си обем, включващ всичките си (понякога взаимно противоречащи си) варианти, този тип приказки обозначава антагонизма между човека и човешкото, от една страна, и природата/природното, от друга: несекващото противоборство на културата с дивата (хтонична, чудовищна) природа.

Съперничеството се разрешава чрез двубой, често пъти редуциран (отместен) в палиативната форма на *състезание*. И двубоят, и състезанието обаче като физически, собствено телесни действия са подложени на вторична редукция от качествено нов *модален* ред – сведени са до *логомахия*. Така сражението е изместено в сферата на логоса, на словото, доколкото умът (и хитростта като негова крайна практическа изява, реализация) са диференциални черти за човека, за разлика от грубата физическа (телесна) сила, която е атрибут на чудовищния противник. – Тоест налице е, можем да кажем, двустепенно отместване на епическото – военно – сражение: първо, под формата на състезание, двубой, оставайки в сферите на телесното действие, и втори път, преминавайки от сферите на тялото в сферите на логоса – във вид на речев акт, на логомахия.

Характеризирането на чудовището като „глупаво“ означава, на първо място, че то е победено от своя противник. Но на второ място – още по-важно! – означава, че то не просто е победено, а е надхитрено/надлъгано/наддумано. Тоест, че победата на човека се е състояла не в собствената природна сфера на чудовището, а в една друга сфера и в друг модус, които са собствено човешки – на ума, на логоса. Змеят е „глупав“ *именно защото* е бил надхитрен от героя-логомах.

„Профилът“ на този герой ни показва, че това не е героят, обладател на груба, телесна сила. Точно обратното на своя чудовищен противник, той е хитрец, измамник, който разчита не на физическата си сила като собствено природно качество, а на своя бърз ум и на своята сръчност.

Фигурата на измамника, хитреца, трикстера като културен герой откриваме в основата на всички или почти всички примитивни култури – от Прометей в гръцката до тези на койота или гарвана при северноамериканските индианци например, предмет на

⁸ Вж. и бълг. версия, съставена в максимално близко придържане към схемата на Аарне–Томпсън (Даскалова-Перковска, Добрева, Коцева, Мицева/Daskalova-Perkovska, Dobрева, Kotseva, Mitseva 1994).

траен изследователски интерес. Сам по себе си обширен, проблемът ще бъде засегнат тук частично, в перспектива, която води към конкретен казус, който ни интересува. А именно доколкото се отнася до прехода между физическото, телесно, *собствено героическо* действие (с оръжие в ръка) и логомахията като негова пълноценна словесна форма-заместител със силен пародийен потенциал. При което обаче отношението „сериозно/героично – пародийно/смешно“ обладава диалектическа природа: лишено от ценностния пейоративизъм на модерното разбиране на пародията, то функционира в ситуация на взаимнообратимост между двете сфери, на ценностно тъждество. На това равнище, в най-архаичните – и затова базисни – пластове на архетипа, двете форми са типологически и функционално равноценни, взаимозаменими. Цялата тази археология ни е необходима с оглед на отношението между двете много различни творби от персоналния националноидеологически „проект“ на Вазов: наличието на „трикстерския“ „чичовски“ пласт в националнопопийния роман „Под игото“, и още повече – *собствено* литературното отношение между него и хронологически предхождащата го „хумореска“ „Чичовци“. Интересува ни ситуацията на коекзистентност между пародията и „високия“ образец, неин обект: едновременното им поражение и съществуването им в симетрична, взаимно-обратима равноценност.

5.2. Казахме: в българската приказно-анекдотична фолклорна традиция двубоят в своята крайна, чиста форма се среща персонифициран във фигурите на Хитър Петър и змея – образцовият хитрец/трикстер и образцовото (чисто) чудовище. Типичен и може би най-известен пример е как Хитър Петър надхитря змея, като вместо камък стиска бучка сирене, която пуска вода (№ 1060 по Аарне–Томпсън, заедно с вариантите).

Персоналната двойка обаче е лабилна, силно вариативна. В „положителната роля“ на героя, носител на *собствено* 'човешкото' и 'културното' vs. хтонично-природното, са и ред други фигури, характеризиращи се 1. с нахърнена телесна (физическа) цялост, *отрицателно* маркирани с недъг, и 2. – с непълноценен социален статут, гравитиращи към низовия социален ред. (Ниският социален произход често е черта на епическия герой и това е една от най-късите връзки с трикстера – сфера на близост, която в по-късните исторически епохи ще разкрие широки възможности в литературните употреби на образа.) Тази фигура-функция на трикстера се явява в различни превъплъщения (които в други класификационни редове може да са противоположни). Според българския каталог на фолклорната приказка това, наред с Хитър Петър, са и Настрадаин Ходжа, дядо Трак, храбрият шивач, влах/цинцарин, свинар/овчар, момче, селянин/бедняк, циганин, мързеливец, страхливец, слепец или просто човекът vs. някакъв чудовищен антагонист. В „отрицателния“ ред на антагонистите, наред със змея и *вътре* в него (както крайната, чиста форма на архетипа), се тълпят и халата, дяволът, великанът, песоглавецът, арапинът, старата жена (бабата; баба Яга)... Но също така и Крали Марко, или просто различни юнаци като фигури, олицетворяващи телесната (природна) сила в противовес на хитростта/ума като *собствено* човешка черта (*култура per se*).

Съперничество между човека и хтоничното чудовище-природа се осъществява във вид на двубой, който, от своя страна, както казахме, често е сведен до палиативната (заместваща) форма на различни състезания. На първо място те са в телесен (физически) план: надхвърляне (на камък, железен прът/копие), надскачане (прескачане на дърво), надбягване, дори надяждане или 'хитрост при ядене'. Но също така предмет на състезание са и някои пофини, *собствено технически* сръчности, например шиене (1096) или запалване на огън (1064), при което запалването (правенето) на огън е с ясен културно-фундиращ смисъл (архетипът 'Прометей'). Обичайно е също – на трето място, но в качествено друг, различен модус – сражението/състезание да се сведе до чистата си форма на наддумване (логомахия), което по начин, който можем да определим и като *перформативен*, замес-

тва, репрезентира формите на реално, телесно сражение – именно във вид на закана, заплаха (подобно на Никола-Козлевата поема). В по-широк смисъл тук се включват всички словесни, речеви форми (quasi-жанрове): предупреждение, закана, заплаха... Например във версия на мотива 'надхвърляне' (1063) в българския фолклорно-приказен репертоар героят *предупреждава*, че ако хвърли скала, ще смачка някое село отвъд планината (1063A, Даскалова-Перковска, Добрева, Коцева, Мицева 1994).⁹ В състезание по надскачане протагонистът дядо Трак *предупреждава*, че ако скочи, ще прехвърли планината и не ще се види повече (*1067*). В някои случаи противници са Хитър Петър и Крали Марко (тук „чудовищна“ фигура на природно-телесната, не-хитра и не-умна сила; Хитър Петър и Крали Марко в този случай са версия на двойката „великан–хитрец“, например Полифем–Одисей или Голиат–Давид); в своя двубой двамата *се заканват* взаимно: единият – че ще хвърли железен прът (желязно копие) чак до небето, другият – че ще свали звездите от небето, след което удря опонента си с желязния прът през очите и онзи наистина „вижда“ звезди (*1063С*). Тук е и анекдотичният мотив за *мнимата закана*, когато героят-трикстер в трудна ситуация се заканва люто, че ще направи „като миналия път“ („като баща си“ и др. под.), враговете му се изплашват и отстъпват, а накрая се изяснява, че „като миналия път“ означава всъщност страхливо примиряване със загубата, избягване от полесражението, отстъпление и други съвсем не героични действия (1563*). В друг широко разпространен анекдотичен мотив псевдоюнакът (храбрият шивач, циганин, касапин, страхливец, мързеливец, слепец) убива с един удар 50, 100 или 500 мухи и *поставя надпис* (на сабята или на знамето си), че с един удар убива 50, 100 или 500 души; впечатлени от юначеството му, царски синове (юнаци, разбойници, змейове, дяволи) го правят свой зет или побратим (1640).

Но да се задоволим с тези примери (по-задълбочено митофолклорните проявления на мотива са специално разгледани другаде). Това, към което вървим, е идеята за наличието на две „дискурсивни“ полета в рамките на архетипа – ‘високото’ и ‘ниското’, епосът и анекдотът. При което обаче дали по-късно възникналата анекдотика не се явява удвоена, именно *дискурсивна* версия на изначалната двойственост (амбивалентна единност; единност-амбивалентност)? Разпадане на хомогенния моноразказ, съставен от ‘високо’ и ‘ниско’ в тяхната тъждествена огледалност и неразривност, на два отделни „разказа“, пародийно напрегнати помежду си и *все пак* съхранили спомен за изначалната единност, която е единност-двойственост?

6. Не е нужно да продължаваме с хоризонтално-вертикалните, парадигматично-структурни аналогии *вътре* в рамките на модела, за да ни стане ясно, че когато Вазов наименува глава VII от „Чичовци“, представяща ни междусъседската свада между буля Варлаамица и буля Селямсъзица, „Двете батареи“, той е стигнал по-далече, отколкото сам, предполагаме, е възнамерявал. Отвъд комичния ефект на обиждащите се жени стои на втори план една бойна, собствено героична, епопейна сцена на сражение, пародийно снето в словесното си опако, т. е. в своята символна „сянка“ (словесно сражение, логомахия).

Ако започнем отгоре надолу, от най-високия пласт в отношението (или мрежата от отношения), то главата „Двете батареи“ е такава травестия (преобръщане), включително и в чисто *полов аспект*, по линията „мъжко–женско“, тъждествена на антитезата „героично, с оръжие в ръка“, от една страна, срещу „негероично, словесно (песенно, възпяващо)“, от друга. Позитивният, равностойно-комплементарният, равновесно-кос-

⁹ Буквените индекси и звездичките тук и по-надолу обозначават местни отклонения (варианти) от универсалната класификационна схема на Аарне–Томпсън или незаети в нея номера (вж. авторските пояснения във Въведението, с. 25-26).

мическият план на тази двойка, космично-природна по същество, в един социален план се свежда и до двойката „баща–майка“. (В пределно изчистен, модерно-секуларизиран вид я откриваме в Ботевата поема „Хайдути“ в образите на бащата-герой/воин/хайдутин, символ на революционната кауза на епохата, на революционната романтика, включително и в най-строгия смисъл на понятието „романтизъм“, на Романтизма *par excellence*, и майката, символ на Просвещението *par excellence* и в частност на просвещенската кауза на епохата: заръката ѝ към бащата да не води сина с хайдушката си дружина, а „да те далеч проводи, / на книга да се изучиш“.)

Сама по себе си главата „Двете батареи“ е пародия, снижена комическа версия на военно, resp. героично-епическо сражение, каквото липсва в повестта от 1885 г., но пък е налице в романа от 1888-1889. Нещо повече, в самия роман – *българският националноепоеен роман par excellence* – съществува глава, наречена „Батареята на Зли дол“, която бележи един от най-високите върхове в героичния сюжет: първия изстрел на черешовото топче, на самородната българска артилерия. Самата тази сцена обаче е изтъкана от горе до долу (*sic!*) на принципа на карнавалната двойственост: сублимният акт на гръмването на топчето – само по себе си ясен фалически символ – е представен като... шум, излязъл из нецензурния канал на Ивана Боримечката, сам по себе си типична, архетипова фигура на карнавален гигант.¹⁰

Тази мрежа от двупосочно-насрещни отпратки, хоризонтални и вертикални, създава сложен автотекстуален (по Радосвет Коларов) смислообмен между повестта и романа. Посредством такива кодове повестта „Чичовци“ ни се представя не просто като ескиз към националноепоейния роман „Под игото“, а и като негова *предварителна пародия* (освен че сама присъства в скрит, редуциран вид в него под формата на „чичовската“ линия). И същевременно – в обратен ракурс, прочетена ретроспективно, през знанието ни за романа, както тя откроява опакия („чичовски“) пласт в романа-епоея (неговата телесна долница, така да се каже), самата тя по обратно-реципрочен начин се сдобива със собствена „героична“ сянка: междусъседската крамола между Селямсъза и Копринарката като обърната наопаки война, отнасяща се спрямо същинската епическа ситуация в „Под игото“ така, както войната между жабите и мишките в „Батрахомиомехия“ се отнася към тази между ахейците и троянците в „Илиада“.

Тоест низовата комическа бурлеска „Чичовци“ ни се разкрива като „батрахомиомехията“ на героичната „илиада“ „Под игото“.

Налице е и огледално обърнато сходство в кръгово затворената композиция на двете творби, чиито финали връщат обратно към тривиалното, обичайното; към първоначалното – *предепическо* – статукво, което за момент е било разрушено, взривено от ексцесията на бунта или карнавала, на карнавалния бунт. Епилогът на „Чичовци“ („На заранта Джаковото кафене беше препълнено с *обикновените* си посетители, които шумно се разговаряха върху вчерашните *извънредни събития...*“; курсивът мой, П. А.) е *обърнат наопаки* – битово снижен и весел – композиционен аналог на трагичната трета част на романа „Под игото“: снишеният робски спазъм след екстатиката на „пиянството“, изтрезняването („пробуждане“), когато идват предателствата и страхът. Финалната сцена с влизането на онбашията в Джаковото кафене, хитрият словесен маньовър на хаджи Атанасия и особено ласкавият поглед на хаджи Смион и обичайният жест с изуването на калеврата съставляват симетрична, пародийно обърната версия на величаво-трагичната сцена с обесването на Мунчо в романа (или пък обратното в ситуацията на коекзистентна взаимнообратимост, присъща на комплекса).

¹⁰ Повече и подробно за това вж. в моите статии: Антонов/Antov 1993 и Антонов/Antov 2016.

И същевременно началната жанрова обособеност е слята, „снета“ в корпуса на самия роман в неразчленимия сплит на двете линии в него. (Същото сплитане, дори още по-явно поради органичния си характер, поради предварителния, заявен пред скоби отказ от *модерна* литературност, е налице и в „Записки по българските въстания“.)

Но взето само за себе си, отношението и у Вазов е извънлитературно, поне в съзнанието на автора и в хоризонта на авторската интенция. И в двете си страни – ниската и високата, повестта и романа: главата „Двете батареи“ и „Батареята от Зли дол“, както и в отношенията на всички равнища между тях, авторът Вазов *няма предвид* и изобщо *не знае* целия културно-литературен субстрат, който лежи отдолу (и който ние частично разкрихме с някои аналогии). Вазов черпи направо от извора, от живия живот, т. е. от все още живите фолклорно-карнавални практики, които използва от първа ръка, в писателското си качество на реалист, дори когато пародира.

Не така ще бъде един век по-късно, когато похватът ще бъде обновен – на един следващ оборот – чрез разказа-гротеска „Устати жени“ от Йордан Радичков (Радичков/Radichkov 1972: 114-118). Макар несъмнено да се забавлява, докато пише, подобно на Вазов, Радичков стереоскопично стои едновременно в два плана – в първичната реалност на самата ситуация и във вторичната литературна реалност; фолклорна стилизация или дори пряко наблюдавана от него ситуация, от една страна, и активиране на един литературен сюжет, от друга. Писателят има ясноизразено *литературно* съзнание; той не просто пародира самата ситуация като такава, а ни представя метапародиен акт, който освен самата ситуация, включва в своя литературно-пародиен хоризонт и главата „Двете батареи“ от „Чичовци“, а чрез нея – и високия, героичен образец, скрит в нея (както тигърът, поглъщайки антилопата, поглъща и погълнатата от нея трева).

И в „Двете батареи“, и в „Батареята от Зли дол“ Вазов не си играе с литература, дори да допуснем, че някъде в съзнанието му е стоял например Гогол. (Допускането е напълно реално, защото сянката на Гогол – пряко и през Каравелов – мощно тежи над „Митрофан и Дормидолски“, споделящи общо родословие с по-късните „чичовци“.) Но дори и да съществува, литературният образец (Гогол, Каравелов) остава на равнището на самата ситуация, работи хоризонтално, не в дълбочина – не интерферира пластове.

7. Наред с менипееца (Мениповата сатира), сред античните източници на карнавалната линия в литературата Бахтин поставя и Сократическия диалог, и то в неговия предлитературен, устен стадий, когато той все още е съвсем близо до породилото го народно-карнавално светоусещане (Бахтин/Bahtin 1976: 125), т. е. преди да е придобил чертите на риторичен жанр, което ще стане при по-късното му усвояване от литературата (например в диалозите на Платон).

Не и без опита на Платон обаче и с оглед на собствения си телеологичен хоризонт (диалогизмът в романите на Достоевски), Бахтин внимателно разглежда чертите на този жанр, най-важна сред които е противопоставянето му на „официалния монологизъм“, оспорването на единствената, готова истина, постигането ѝ наново. – Но плодотворното ядро за нас тук по-скоро е *реторичният потенциал*, който се крие в устната, народно-площадна платформа на Сократическия диалог, дълго преди превръщането му в литературен (философски) жанр. Тази *криптоамет на произхода* (да въведем и този понятиен конструкт) подлежи на археологизация в късни, литературни в синхронния си контекст проявления на похвата, например от втората половина и края на XIX век, какъвто е нашият случай. В хода на обратно реконструиране, *in reverse*, на тази еволюционна трансформация се възстановява „ниският“ площадно-народен произход на диалога, и в частност – изгубеният пародиен пласт.

При което обаче – много важно! – първото, частното значение на диалога като стилистичен похват, като сцена на интензивен разговор-спор, на словесен дуел (сраже-

ние), придобива по-едри проекции, композиционно-структурни и идеологически, в рамките на цялата творба, например на романа „Под игото“.¹¹

Но в хоризонталния контекст на модерната литературност този възстановен пародиен пласт влиза в нова опозиция – с модерната националнореволуционна идея. С идеите за нация и история, за революция и национална независимост, които в собствения хоризонт на епохата (втората половина на XIX век) са *модерни* в най-силния – политически – смисъл на понятието. Именно тези модерни идеи – *националната идеология* на епохата – съставляват онзи „висок“ пласт в бинарния комплекс, който „ниският“ подиграва, осмива, преобръща, пародира. Това става обаче в режим на абсолютно тъждество и коекзистентност, присъщ на архаичната площадно-карнавална, предлитературна пародия. В режим на огледална взаимообратимост именно във вид на комплекс, а не на каузално обвързана последователност, когато „сериозното“ е първоредно, а неговото пародийно преобръщане – вторично, следхождащо.

Иначе казано, в собствено модерния, политически контекст на епохата и в собствено модерния национално-идеологически разказ, чрез който литературата го разказва, се възстановява (археологизира) една първична двойственост, която е много древна, архаична. Тя лежи дълбоко под пласта на модерната история, видим на повърхността, на „епохата“. Но също така и дълбоко под модернолитературния разказ на тази историческа реалност, който в самия акт на разказването ѝ произвежда национално-идеологическия „голям“ разказ. А именно етноцентричният литературен канон в своя „осев“ етап – първото следосвободенско десетилетие – и в своя най-чист вид – персоналният национално-идеологически „проект“ на Вазов.

Тъкмо тези първични, генеративни пластове на пародийния комплекс са предмет на археологизация и възстановяване тук чрез отношението между националния епопеен роман „Под игото“ (1888-1889) – „високият“ полюс в комплекса – и хумористичната битова повест „Чичовци“ (1884-1885) – „ниският“ полюс в него.

8. Исторически погледнато, през втората половина на XIX век Вазов е на гребена на дълга традиция, изплетена от две линии. Едната е, така да се каже, извънисторична, съществуваща във всеобхватната „вечност“ на наивното митофолклорно съзнание, функциониращо по еднакъв начин независимо дали в архаичната древност или в собствената ни съвременност; независимо дали това е „българското“ Вазово съвремие от втората половина на XIX век или собственото ни един век по-късно, ако се пренесем в джунглите около изворите на Ориноко или Папуа–Нова Гвинея (тук географията е толкова маловажна, колкото и историята).

Втората линия от същата тази географска, или по-точно гео-културна гледна точка е локализирана в Западна Европа, в западния – „нашия“ – културен свят („свят“); тук в един идеален (среднотатистически, както се казва) смисъл въпросната традиция отдавна, още в Античността, е била абсорбирана, погълната от литературата и се е превърнала в литературна традиция, давайки една от съставките на романовия жанр. А в съвсем ново време – в зората на *собствената ни* епоха – се е вляла в него като основно градиво, както пише Бахтин. Тук към Бахтин с още по-голямо основание можем да прибавим имената на теоретици на романа като Виктор Шкловски и особено Милан Кундера, които полагат специални усилия да реабилитират една по-архаична или поне пренебрегната през XIX век (класическото време на романа) разновидност – тази на романа-*romanse* за сметка на романа-*novel*: изгубеното наследство на Сервантес за сметка на Балзаковото, ако използвам понятие на Кундера. – Но това разделение е само една

¹¹ Да напомня тук, че настоящата статия доразвива основни тези, заявени и аргументирани за пръв път от Антоv/Antov 1993.

„чиста“, удобна теоретична стилизация; в реалното развитие на западния/европейски роман през XIX, а още повече през XX век между двете форми на романа протичат сложни интерференции и сред най-пълните продукти на тези интерференции са тъкмо романите, които тук най-пряко ни интересуват с оглед на отношението си спрямо Вазовото творчество, и специално „Под игото“: романите на Йожен Сю, Виктор Юго или – в един много специален аспект, през Бахтин – Достоевски.

Пишейки „Под игото“, Вазов търси и открива в европейската (френска, руска) литература „литературното“, т. е. белезите на романа-*novel*. Но остава напълно нечувствителен към по-дълбоко намиращите се рудименти на *romance* в нея.

Това, което е можел да вземе пряко от още живото митофолклорно съзнание, на Вазов едва ли му е било нужно да го търси като литературна (*романсова*) традиция, френска или руска; в нея той е търсил друг, напълно различен опит – на модерната литературност. Но това не отменя проникване на елементи от тази вторична, литературно-романсова традиция по един несъзнаван от него начин, чрез онова, което историческата поетика означава като *жанрова памет*, като скритата памет на романовия жанр, извираща от митофолклорната му генеалогия и акумулирала всички по-сетнешни натрупвания по магистралната линия от романа-*romance* към романа-*novel* (с уточнението, че мислим тук двете форми на романа не само в историко-развойна последователност, но и като синхронно съществуващи във втория етап на развойния сюжет, макар и в неравностойно съотношение). Такъв вторично проникнал елемент например с огромна вероятност (тук сме склонни да се съгласим с Петър Христофоров: Christophorov 1938) би могло да е присъствието на мечката Клеопатра, прескочила дуvara на Вазовия роман не от другаде, а от Париж – от „Парижката света Богородица“. Но истината е, че не тези елементи са определящи за Вазов. (В самостоятелното второ издание на романа той редуцира присъствието на мечката и на практика го свежда до декоративно, като изхвърля единствената сцена, където тя има реална роля в сюжета, а именно как вдигнатата от нея суматоха прекъсва заседание на революционния комитет и изплашва дейците му – впрочем една силно карнавална сама по себе си сцена, която придава амбивалентен характер на високия, героично-революционен пласт в романа.)

Тази втора, чисто *литературна* линия на карнавализация у Вазов в някаква степен откриваме у сюжета „Кандов“, проникнал „отгоре и отвън“ по литературен път, и то отявлено, демонстративно изтъкнат: сюжетът „Кандов“ в своята цялост и в своята обособеност в корпуса на романа сам по себе си представлява, както бе доказано (Антов/Antov 2015), гигантски литературен цитат – своеобразно „резюме“ и синтез in miniature на основни, водещи идеи и теми в литературата на XIX век (френска, немска, руска), и то отявлено модерни, на границата с литературния модернизъм и литературния декаданс, когато литературата се явява по-тясна или по-широка артикулация на актуална „реална“ проблематика от „вътрешен“, психологически, или „външен“, политически характер.¹² Тук, в този сюжет – сюжета „Кандов“ – имаме карнавализация от модерен, литературен тип (което не означава, че е осъзната като такава от самия писател Вазов).

¹² По сходен начин в „Престъпление и наказание“ например елементите на карнавализация, изследвани от Бахтин, проникват не от малоруския фолклор през Гогол (което би било един по-пряк път), а през модерната френска литература – чрез сложната си преработка у балзаковия роман или чрез авантюрно-социалния роман на Йожен Сю и Фредерик Сулие, но също и чрез Пушкиновата „Дама пика“ (вж.: Бахтин/Bahtin 1976: 191; Гросман/Grosman 1996, гл. 2 и др.).

9. Говорейки за повестта „Ч и ч о в ц и“ като *предварителна пародия* на „Под игото“, е важно да се уточни, че това не е „обикновена“ пародия на равнището на самата реч и от името на разказвача или на отделни герои като нейни носители (както е на много места в „Под игото“), а на равнището на самите творби *и от тяхно име*. Тук пародията е всеобхватна, работи на равнището на *цялата* творба и в обхвата на целия „свят“ на творбата. И същевременно тя не е користна, тъй като отсъства авторът като носител на външна гледна точка. Там, където такава външна гледна точка се появява в един определен, частен и собствено идеологически план, както е при Кандов и отношението „Кандов–Огнянов“, пародията изчезва.

Разбира се, в рамките на „големия“ диалог между двете разножанрови творби и техните вътрешни „светове“, на по-ниски равнища и в по-частни аспекти, могат да се открият различни пародийни двугласия и те сами по себе си са много интересни. Например ако приемем, че обект на пародия е самият „чист“ език на Автора/Вазов¹³, доближаващ се до есеистично-публицистичната реч (особено в главите „Пиянство на един народ“ и „Пробуждане“). Но и тук авторският глас е само функция на определена жанрова форма, на чието равнище (и затова несъзнавано от позицията на Автора, а още повече от тази на емпиричния автор Вазов) протича, състои се пародийното отношение. Пародийното отношение, за което тук говорим, е на равнището на жанровите формации (но не, разбира се, на отношението повест–роман; това е несъществено). А на равнището на цялостния вътрешен „свят“ на творбите, което и придава пределно едрия вътрешен обем на отношението, а именно между сферата на „сериозното“, Историята, героичното, Духа – или сферата на националната героична епопея – и сферата на несериозното и комическото, на телесната *социална* долница.

В собствено дискурсивен план „горната“, „висока“ сфера поради самия си характер се доближава максимално до поетическата епопея чрез авторовата идеологическа гледна точка. В най-високите си пластове „Под игото“ се доближава максимално до монолитния (идеологически) глас на „Епопея на забравените“ и дори се слива с него на различни равнища: в по-едър мащаб, каквото е отношението между главата „Пиянство на един народ“ и поемата „Каблешков“ или цял корпус глави от втората част на романа, непосредствено предхождащи въпросната глава (които тя кулминира и есенциализира), и „Каблешков“, или в съвсем тесен аспект, каквото е повтарянето, буквално имплантирането на едно смислово наситено двустийе от тази поема – финалната поанта – в главата „Пиянство на един народ“.

Срещу това високо равнище в романа, където властва авторската гледна точка, пряко изразена (тук авторът буквално говори от свое име, като идеолог на Историята), се противопоставят други, *низови* дискурсивни гласове, опериращи на равнището и в дискурсивния обсега на самата творба, на нейната жанрова памет (или дори криптопамет спрямо активната воля на Автора, която обикновено се полага в горната, видимата, осветената сфера на съзнаването на творбата). – От едната страна, или по-точно във *висока*, топ-позиция стоят Духът, Епохата, Историята, мислена в духа на самата епоха като Разум, Vernunft in der Geschichte (където е и авторът в собственото си качество на идеолог на националната история и национален класик). От другата страна, в долна, низова позиция, е силно отелесеният „дух“ на Карнавала, на социалната/народна телесна (но и духовна) долница – дух, който извира, просмуква се основно посредством паметта на самия жанр; част от тази памет е и повестта „Чичовци“.

¹³ Главното „А“ тук сигнализира авторското присъствие като структурна фигура-функция в текста, за разлика от емпиричния, психо-биографичен автор Вазов. – Означението „Автора/Вазов“ има предвид тяхното частично съвпадане.

Но двете равнища в романа (поради „едрия“ им характер ги наричаме *дискурси* и в това понятие сливаме и светогледни, и собствено „литературни“, стилови, композиционно-структурни импликации) не са ясно отделени – или са ясно отделени само в най-крайните си точки. Между тези крайни точки се простира огромна контактна зона, заемаща огромно, всъщност цялото или почти цялото пространство на творбата, където те постоянно взаимодействат, интерферираат. (Можем да я обозначим с Бахтиновото понятие като зона на сериозно-смеховото, но отдолу, под него и под строго литературния пласт, лежат други понятия от по-общ, фундаментален характер от философския жаргон на автори като Рудолф Ото, Мери Дъглас, Джорджо Агамбен.) Вследствие тъкмо на това напрежение-взаимопроникване се създава особеното двугласие на романа, което е същностна черта и на пародийния слог/разказ на равнището на литературата – собствено пародийният двуглас. Този двуглас в „Под игото“ има своите собствено литературни – композиционно-структурни, стилово-речеви – особености. Но той също така има и своите по-едри и „външни“ презентации, по-скоро – сам е презентация на такива „големи“ и „външни“ състояния и тъкмо това е, което прави „Под игото“ националният епопеен роман, представящ в неразчленим „двуглас“ и „високия“ националноисторически разказ, историческата „горница“, героична и трагична едновременно („Пиянството на един народ“ / „Пробуждане“), и подисторичния живот на органичното народно тяло, а самата История – като весел Карнавал. В своята цялост този двуглас е неразчленим, а израз на тази неразчленимост е самият наслов на най-„високата“ глава – метафората за всенародното пиянство – и нейното опако – изтрезняването, „пробуждането“.

Друг, същностен израз на този неразчленим двуглас е пренасянето на антитетичността на карнавалното отношение (високо–ниско, връх–низ, горница–долница) върху високия полюс на същото това отношение: сам по себе си той е патетично разполовен между „високо“ и „ниско“, „светло“ и „тъмно“, „геройство и срам“, подвиг и предателство, саможертва и позор (Левски-Христос и поп Кръстю-Юда в „Епопея на забравените“) – и двата полюса в равна степен, комплементарно съпринадлежащи към сферата на „високото“ в изтъкнатия по-горе смисъл, т. е. на Историята и на българското колективно битие в нея. (Техен ярък израз в романа са двете симетрично съотнасящи се, взаимнонапрегнати глави „Пиянството на един народ“ и „Пробуждане“, а в по-едър композиционно-структурен план – целите втора и трета част на романа: мажорната и минорната, „светлата“ и „тъмната“, „високата“ и „ниската“, собствено *духовната* и собствено *телесната* – националноисторическата „горница“ и националноисторическата „долница“.)

Ако в заключение разтворим оптиката, можем да кажем, че тъкмо в своята неразчленима цялост този двуглас в светогледно-дискурсивната зона на сериозно-смеховото е израз (артикулация) на народната цялост, на народа едновременно като исторически субект (автор на въстанието, на националната революция) и като дълбинен, аисторично пребиваващ организъм. Като субект на собственото си ставане-нация и като атавистична етносоциална природа, *prima materia*. Като модерен политически субект от френски тип (народ-*nation*) и като органичен „народен дух“ (но и „тяло“) от немски тип (народ-*Volk*).

ЛИТЕРАТУРА

Антов 1993: *Антов, П.* Равнища на карнавалност в „Под игото“. – Литературна мисъл, кн. 2, с. 137-158 (Antov 1993: *Antov, P.* Ravnishta na karnavalnost v „Pod igoto“. – Literaturna misal, kn. 2, s. 137-158).

- Ангов 2016: *Ангов, П.* „Под игото“ като философия на историята: творбата срещу своя автор. – Литературен вестник, № 12, 23-29.03.2016, с. 10-11 (Antov 2016: *Antov, P.* „Pod igoto“ kao filosofia na istoriata: tvorбата sreshtu svoya avtor. – Literaturnen vestnik, № 12, 23–29.03.2016, s. 10-11).
- Ангов 2018: *Ангов, П.* Магическият реализъм – специфика, типология, контекст. Една хипотеза. – В: Магическият реализъм. София: ИЦ „Боян Пенев“, с. 13-65 (Antov 2018: *Antov, P.* Magicheskiyat realizam – spetsifika, tipologia, kontekst. Edna hipoteza. – V: Magicheskiyat realizam. Sofia: ITS KBoyan Penev“, s. 13-65.).
- Ангов 2022: *Ангов, П.* „Под игото“ исторически роман? – В: *Studia Litteraria Serdicensia*, II, kn. 2, с. 25-60; също: <https://studialiteraria.eu/bg/archive/year-2022/issue-2> (Antov 2022: *Antov, P.* „Pod igoto“ istoricheski roman? – V: *Studia Litteraria Serdicensia*, II, kn. 2, s. 25-60; sashto: <https://studialiteraria.eu/bg/archive/year-2022/issue-2>)
- Бахтин 1976: *Бахтин, М.* Проблеми на поетиката на Достоевски. София: Наука и изкуство, прев. Константин Г. Попов (Bahtin 1976: *Bahtin, M.* Problemi na poetikata na Dostoevski. Sofia: Nauka i izkustvo, prev. Konstantin G. Popov).
- Винчи 1971: *Винчи, А.* Саматари. София: Народна младеж. Прев. Божан Христов (Vinci 1971: *Vinchi, A.* Samatari. Sofia: Narodna mladezh. Prev. Bozhan Hristov).
- Геров 1976: *Геров, Н.* Речник на българския език. Т. 2. Фототипно издание. София: Български писател (Gerov 1976: *Gerov, N.* Rechnik na balgarskiya ezik. T. 2. Fototipno izdanie. Sofia: Balgarski pisatel).
- Григорович 1978: *Григорович, В.* Очерк за пътешествие по Европейска Турция [...]. Фототипно издание. София: Издателство на БАН (Grigorovich 1978: *Grigorovich, V.* Ocherk za pateshestvie po Evropeyska Turtsia [...]. Fototipno izdanie. Sofia: Izdatelstvo na BAN.
- Гросман 1996: *Гросман, Л.* Поетиката на Достоевски. София: Тилиа. Прев. Георги Германов (Grosman 1996: *Grosman, L.* Poetikata na Dostoevski. Sofia: Tilia. Prev. Georgi Germanov).
- Даскалова-Перковска, Добрева, Коцева, Мицева 1994: *Даскалова-Перковска, Л., Д. Добрева, Й. Коцева, Е. Мицева.* Български фолклорни приказки. Каталог. София: УИ „Св. Климент Охридски“ (Daskalova-Perkovska, Dobрева, Kotseva, Mitseva 1994: *Daskalova-Perkovska, L., D. Dobрева, Y. Kotseva, E. Mitseva.* Balgarski folklorni prikazki. Katalog. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“).
- Котляр 1975: *Котляр, Е. С.* Миф и сказка Африки. Москва: Наука (Kotlyar 1975: *Kotlyar, E. S.* Mif i skazka Afriki. Moskva: Nauka).
- Радичков 1972: *Радичков, Й.* Плява и зърно. София: Български писател (Radichkov 1972: *Radichkov, Y.* Plyava i zarno. Sofia: Balgarski pisatel).
- Рока 2013: *Рока, К.* Истинската история на рудниците на цар Соломон. София: Сиела. Прев. Петко Вълков (Roka 2013: *Roka, K.* Istinskata istoria na rudnitsite na tsar Solomon. Sofia: Siela. Prev. Petko Valkov).
- Хофман 2016: *Хофман, К.* Дивашка жътва. София: Ерове. Прев. Йордан Тодоров (Hofman 2016: *Hofman, K.* Divashka zhatva. Sofia: Erove. Prev. Yordan Todorov).
- Aarne–Thompson 1964: *Aarne, A., St. Thompson.* The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FFC 3). Translated and Enlarged by Stith Thompson. Second Revision. FFC 184. Helsinki.
- Christophorov 1938: *Christophorov, P.* Ivan Vazov. La formation d'un écrivain bulgare (1850-1921). Paris: Librairie Droz.