

ЕВРОПА – ИГРИТЕ НА ИДЕНТИФИКАЦИЯТА И РАЗЛИЧИЕТО В ХУДОЖЕСТВЕНАТА КОМИКА НА СЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

Богдан Дичев
Карлов университет, Прага

Концептуалната постановка изразява идея, че в книгите на Вазова, Константинова, Гашека, Илфа и Петрова приеми художественной организацией комического переставляют Европу в новом контексте, а соответственно и в новой форме, в до сих пор неизвестных преобразованиях. Техника комических подходов к оформлению нового образа старого континента разнообразна, но все таки ее можно проследит в пяти основных семантических направлениях. Они – метафорическая модель Европы, парольное выражение понимания европейского культурного контекста, ключевой код литературной комичности, основной прием игрового преобразования Европы и наконец – организация времяпространственных отношений в литературном тексте.

Хронотоп пяти произведений процессуально представляет в интертекстуальной обязанности рассматриваемых книг линию развития трагедии Европы, ее появление в новом одеянии. Наблюдения анализа генерально сосредоточены в двух аспектах: как Европа отражается в художественном мире литературной комичности и как сама комичность видит герои этих произведений и их внутренний космос на фоне канонического мировоззрения о идейной сущности Европы.

The present text's conceptual framework expresses the idea that the works of Vazov, Konstantinov, Ilf and Petrov, and Hasek present Europe in a new context, in new form, and in transformations that were previously unknown. This is achieved by means of artistic organisation of the comical. The techniques of comic approaches to the formation of a new image of the Old Continent are diverse but could be traced in five basic semantic dimensions. These are: the metaphoric model of Europe; the key expression the understanding of Europe's cultural context; the key code of literary comics – the primary means of Europe's game transformation; and the organisation of time-place relations within the literary text.

The line of development of travesty in Europe, its appearance in new garment, is present by the chronotope processually in the intertextual bondages among these five selected works. The analytical observations are generally focused on two aspects: the way Europe is reflected in the artistic world of literary comics; and the way comics itself interprets the characters of this works and their inside worlds against the background of the canonical worldview of Europe's essential ideas.

Напоследък много се издума за Европа... Да опитаме да кажем нещо непознато досега.

Мисленето за европейския контекст и славянските литератури първоначално провокира определени тематични конструкти, които се насочват към представите за това, как литературата на славянските народи е възприемана в целостността на културата на континента, какви са връзките ѝ с традициите на европейския литературен развой – кое е същото, кое е различното. Разбира се, аспектите и перспективите на подобно съпоставително изслед-

ване, каквито нашето заглавие предопределя, са неизмеримо богати. Тъкмо заради това сме склонни да се поддадем на интерпретационното изкушение да предложим доста специфичен, но все пак още един ракурс, представящ взаимното въздействие на споменатите два комплекса – Европа и славянските литератури – и тяхното взаимно отражение.

Как Европа се отразява в художествената комика на няколко измежду най-популярните литературни творби на чешката, българската и руската белетристика?

Как литературната комика поглежда към света на техните герои и как се проявява самият вътрешен космос на тези произведения на фона на мисленето за Европа?

Именно предвид на това, че комичното е преди всичко игрово възприемане на света, същността на литературната комика е органически свързана с игровото сътворяване на необикновени ситуации, етюди и дори на екзистенциални модели. Тя с готовност и дори с наслаждение трансформира това, което в реалните измерения на света е изконно непроменимо. Зад същата тази игра не се крие единствено показна циркова клоунада (много често шутувачината е любим похват на литературната комика, но никога не е нищо повече от самоцелен похват) – през нея не само се проявяват съществените интенционални елементи на художествената творба, но се и отварят нови пространства на културните модификации на вече познати житейски реалности. Битието не само се осмива, но се и обновява в новопроявени форми на игровото съществуване. Изтръгването на езика от коренищата на катадневния автоматизъм и неговото възкресение в непознати и досега неоткривани словесни формули е една от водещите идеи още на руския формализъм. Литературната комика прави същото, само че нейните средства са по-различни, а дори – смеем да твърдим – и по-разнородни.

Играта с Европа отваря различни възможности на диалога между славянското мислене и културната история на Стария континент. Типологията на този диалог се проявява, от една страна, в идентификацията с Европа, а от друга – в разграничаването от нея.

Европейският контекст съществува като поле на много културни травестии, но понякога травестиран бива и самият той. В игровото сближаване със и раздалечаване от неговите познати лица често се формира нов, до този момент непознат „европеизъм“ – следствие на творчески вдъхновени художествени интерпретации и подтик за други игри на комичното. Европа съществува като безспорен авторитет, но нейните игрови дислокации в различни действени диапазони я вгражда непрекъснато във вътрешни семантични системи и наративни построения, където мисленето за нея не е еднозначно и често променя „божествената“ ѝ природа.

В областите на художествената комика и игровото мислене за човека, света и културните светове понятията обикновено са взаимно предопределящи се. В този ред на мисли естествено се стига до предположението, че вграждането на славянските литератури в европейския контекст (както е модерно да се говори и пише напоследък) е често свързвано и с вграждането на Европа в славянското културно пространство, в емоционалния и пси-

хологическия му стереотип. Затова и хумористичната литература на славянските народи отразява Европа в нови контури и с нови маски – смешни, убоги, застрашителни, буфонадни – всичките непознати и неподозирани. Успоредно с това литературната творба притегля към себе си този мегамит и го съпоставя със себе си. Като следствие се проявява нерядко и доста позабравеният напоследък в парнасисткия нарцисизъм на съвременното ментален механизъм на себепознанието – автоиронията.

В затворената система на петте творби, за които ще стане дума, съществува своеобразна променливост в образа на Европа и определена посока на неговия йерархически развой по отношение на време-пространствената организация на художествения свят. Тази метаморфоза е обусловена от спецификата на неговия вътрешен метафоричен модел, в който Европа встъпва и изгражда с него определена взаимосвързаност: на първо място – с централния литературен герой на конкретната творба, и постепенно – с цялата персонажна система и нейния културен всемир; на второ място – с всеобщата социално-историческа панорама на произведението. Отражението на Европа в литературната комика на избраните от нас заглавия и пресътворяването на нейните „ноевропейски“, пълни със смях светове е тясно свързано с нейната игрова модификация в тази триада.

Иде реч не за движението на всеобщия хронотоп на творбата, а за хронотоп, сътворяван във взаимоотношенията на две величини: литературното произведение и образа на Европа. Играта с Европа, както и развитието и разгръщането на тези темпорални и пространствени параметри ще бъдат онагледени през окомера на следните целево подбрани, а съответно подчертано условни и дискуссионно предизвикателни художествени критерии, които предлагаме тук за ориентири на аналитичната траектория в последващите споделени размисли: метафоричния модел на Европа в творбата; кодова формула за рецепцията на европейския социокултурен контекст в творбата; повествователна стратегия в пораждането на комичното; ключов похват в преобразяването на Европа.

КАРТОГРАФИРАНЕ НА СТЬПКИТЕ НА РУСОФИЛИЯТА И ПАТРИОТИЗМА

В повестта *Чичовци* на Иван Вазов представителният модел на Европа е моделът на преодоления авторитет. Русофилията не е обособена самостоятелно като изконно величие, напротив – отразява се в панславизма на късната възрожденска епоха като пъстро чергило, съшито от многоцветни кръпки, проснато пред безкрайна шир – владенията на големия северен богатир, могъщата Русия. Инервацията на комичната игра, осъществена в художествен план, твърде близък до драматургичния, е езиково осъществена посредством серия от хиперболи, но първородният импулс на разгорещеното облажаване на Русия е чисто физическото съпоставяне на географско-териториални параметри – Европа versus Русия. Огромният славянски брат и сгушените на ръба на картата европейски държавици, безлично мар-

кирани със стилистиката на пренебрежението¹, задават ритъма на хиперболичната верига.

Мичо често подбираше няколко свои приятели и отиваха на училището. Там той ги завеждаше при картата на Европа и кажеше просто:

– Минко, това жълтото е Франца, а това моравото – Инглитера, а това зеленото – Аустрия.

– А Русия къде е? – питаше бай Минко.

– А това е Данемарка – продължаваше бай Мичо, като си правеше нарочно оглушки.

– А Русията? – попита друг.

...А учителят още от вратата впиеше орлов поглед в картата, замахнеше и направеше голям кръг с ръка по нея.

– Страшна работа! – издумваха всички (79–80)².

Познатата Вазова схема на раждане на величественото в аспекта на нищожното („средногорските височини ... сублимни с черешовите топове“) във визирания епизод е обект на автопародия. Поредната трансформация на вехтата обикновеност на материалнобитовото в идеологическия и героичния порив на духовното окриление е следният художествено-сценографичен преход: териториален мащаб – гигантични представи на разюздана образотворност – разгорещено ролево разиграване на бъдната световна история в цитати от Хомяков и Мартин Задека. Обемът на размислите за Европа и нейната тематизация са твърде скромни, но си струва да бъдат отбелязани предимно заради упоменатата вече време-пространствена йерархизация на образа ѝ.

Кодовата формула за възприемане на „европейския контекст“ е: „Тя и Русия“. Играта на оразличаването на чичовците е свързана със символа на Европа, тя е необходимо условие на новоизлюпената идентификация, която се осъществява в посока Русия. Интересно е, че в културно-психологическото изображение на Вазовите герои липсва връзката на индивида с Европа – всъде цари всеобщото, буреносното, стихийното славянофилство, от което даже „въздухът трепери“. Индивидуалността изобщо избледнява в напрегнатото противостояне на кръвожадния властелин – Отоманската

¹ Бегло можем да маркираме драматургичната наситеност на наратива и нейните конкретни езикови носители – жесто-мимичната функция на показателните местоимения, динамизирана от индикиращата роля на определителния член, които реферират обекта само като цветова даденост („това жълтото“, „това моравото“, „това зеленото“). Накрая следва да се прибави и неутралността на средния граматически род, сама по себе си функционална в този контекст – свързана с внушението за безличност. Имплицирана е смислопораждаща насока на изображението – в плана на рецепцията художественият обект придобива оттенък на безформеност, безсъдържателност, незначителност: не държава, ами шарено петно.

² Тук предлаганите цитати са библиографски ориентирани към следните издания: Иван Вазов. Чичовци. Велико Търново, „Слово“, 2000; Алеко Константинов. Бай Ганьо; До Чикаго и назад. София, „Отечество“, 1982; Илья Ильф, Евгений Петров. Дванадцать стульев; Золотой теленок. Москва, ЭКСМО-PRESS, 1999; Jaroslav Hašek. Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. Praha, KLHU, 1960. Занапред в края на цитираните откъси ще бъде посочвана само страницата от тук представените издания.

империя, срещу обожествявания месия на избавлението – Русия¹. Повестователната стратегия в пораждането на комичното преображение на Европа е размиването на границите между реалното и въображаемото, а неговото проявление има изключително ситуационен характер – нарисуване на света и поставяне на териториални противостояния на картата, което неочаквано се променя в театрален екстаз на спонтанна рецитация на пламенна ода за Русия. Европа е възприемана като парцалена кукла в мечи лапи. Способността на Вазовите герои да се вживеят в историята и да я пресътворяват по логиката на своите игрови настроения се разминава не само със сериозността, но и с реалността на епохата – Отоманската империя е свиреп и жилив противник, в близко минало Русия е изгубила Кримската война, колкото и на бай Мичо Бейзадето да не му се вярва. Не би било пресилено да кажем, че чичовците градят историята така, както я вярват. А в границите на представяното време възрожденският българин не вярва нито в Европа, нито на Европа. Ключов похват при нейното преобразяване е деканонизацията. Тя е още по-силно доловима при преценката на факта, че след погрома на Априлското въстание (в творбата могат да бъдат намерени определени ориентири за това, че Вазов фиксира художественото време именно в този темпорален отрязък) настроенията у нас по отношение на политиката на европейските сили не могат да бъдат определени като положителни: „Цял руски народ може да въстане, както на 1812 против великия Наполеона Бонапарта и цяла Европа! – каже одушевено учител Климент“ (80). Самият Вазов е пламенен русофил, но в този случай едва ли става дума за проектиране на творческия му мироглед в света на произведението. По-скоро тук може да бъде наблюдавано фикционалното изображение на всеобщите народни настроения и надежди в сценографията на комичното пресътворяване.

Моделът на играещия човек на сцената на житейското театро, потапянето в кървавия поток на историческите събития и приемането на ролята на борбения патриотизъм са разработвани като сюжетоорганизиращи възли и в други Вазови произведения (например в повестта *Немили-недраги* освирепелият Стефан Македонски, до безумие вживян в ролята си на отмъстител, в сцената на боя бастисва бая декори с играта си). Театралното представление се слива с действителността и обратното – реалността е възприемана просто като театрална поза. Психологическият взрив на вековно потискания народ разплита рискована игра със самото съществуване и това е игра, в която се размива границата между истинското и въображаемото. В рамките на повестта *Чичовци* обаче тази игра е от една страна – както отбелязахме – литературна автопародия, от друга – комично пресъздаване на нравите български в турско време. Естествено е във фокуса на осмиването да попадне и Европа. Огромността на Русия в сравнение с териториите на останалите европейски сили си има своя емоционален еквивалент – довежда до еуфоричния рецитаторски изблик на малките и мили чичовци.

¹ Ярките образи на персонажите, така детайлно представени в повестта, уви, не са носители на индивидуалност, а само на характерологична пъстрота.

Вазов съзнателно представя не антигерои, а по-скоро не-герои. Все пак могъществото на техните емоционални урагани в театралното пресъздаване на политическия хоризонт илюстрира образа на героичния дух, но на фона на... една географска карта. На нейното зебло се ражда картографията на техния патриотизъм и русофилия. Необятността на северния славянски брат в разположението му в чисто географски мащаб спрямо Европа психологически се пренася в духа на малките старовремски еснафи, които сами започват да усещат своята колосалност срещу Отоманската империя и великите европейски сили, поддръжници на султанския трон. Така Европа се отразява като деканонизиран авторитет на картата на театрално-психологическия пехливански жест. Същностните елементи на нейния безспорен и безкрайно дълбок семантичен комплекс, които встъпват в зоната на игровото осмиване, са размерът и политиката, в никакъв случай в тази зона не са въввлечени културно-историческите съставки на Европа като символен архетип.

На фона на мисленето за Европа литературната комика представя своите герои и вътрешния свят на художественото произведение в игрово съперничество с историята – такава е и самата сюжетна същност на *Чичовци*. Но в края на краищата осмиването на Европа не е така изразително, както комичното разплитане на веселите ситуации около добрия, несмел, но себелюбив възрожденски чичовец – около чичовеца, който слива своя кротък домашен свят с титаничния сблъсък на времената, а накрая моделира на полето на катадневие то си невъзвратимия ход на епохалните събития и обратното – игрово и имитативно превръща своето катадневие в подобие на патриотичен героизъм в големия, епическия ток на историята.

А ако в развоя на сюжетната линия малкото провинциално градче става пародийна сцена на имитираните, но все пак живо осезавани „исторически“ приключения (пропаганда, конспирация, емигрантско скиталчество), то – отново реципрочно по законите на литературната комика – образът на Европа се избистря в безобидно и неуродливо комично преобразяване също така благодарение на своето отражение на „картата“ на чичовското ежедневие. Но в аспекта на взаимното им отражение светът на Вазовите герои е вътрешноцентричен, затворен като раковина, положен време-пространствено извън света на Европа.

ТРИ СЪДБИ, НО САМО ДВЕ ЛИТЕРАТУРНИ

В книгата *Бай Ганьо* на Алеко Константинов, която най-напред излиза периодично на страниците на списание „Мисъл“ от 1894 година, гласът на повествователя е на места в тон с традицията на възрожденския наратив (вече затихващ като литературно проявление, но жив като културен спомен) – силен, мъдър, поучителен. Алековото произведение, трудно определимо като генеалогия, стои на междата на много жанрови зони и според неофициално съгласие за него се говори именно като за „книга“. Публицистическият подход в художественото изображение, интонацията на езика от всекидневие то, сценичните жестове и драматургичните повествователни похвати в развитието на сюжета са характерни белези на творбата. Освен всичко друго *Бай Ганьо* е може би първият по-дълбок анализ на социалния и

културния стереотип на българското мислене. С намерение да очертае по-остро разграничението между старото битие на народа си и цивилизацията на Стария континент писателят събира в оптичния център на художественото действие – в своя герой – най-изразителните черти на грубостта, арогантността, алчността, егоцентризма и мегаломанията². Подходът на Бай Ганьо към Европа определя нейния модел или като купешка сергия, или като празнична позьорска декорация на парвенющината; според това и творбата има едно своеобразно, макар отново неофициално разделение на две части – Бай Ганьо по света и Бай Ганьо у дома (официално и строго научно от гледна точка на литературната история за произведението на Алеко, което излиза в четири отделни книжки на „Мисъл“, тази огражданствена двудялба е неприемлива).

Докато е сред европейската култура, в центъра на общества от различни европейски земи, Ганьо Балкански настойчиво държи на своето различие: „Ама проста работа тези немци, един гвоздей не им стига ума да забият, па казват, че ние сме били прости“ (19); „Един ми поизвика нещо сепнато – хеке-меке – аз, знаеш, не си поплювам, поobleцих му се насреща, показвах му килимчето, нейсе, разбран човек излезе. Позасмя се даже. Кой да знае, че ще се връщаме пак назад. Унгарска работа!“ (11); „А бе хей, българино, защо да си даваме паричките на московците?“ (71–72). Склонен е да търси сродност между себе си и наднационални етнически комплекси само тогава, когато може да удари къравото: „– Обядвали ли сте, господин Балкански? – Защо питаш? Да не ме поканиш я на обед, я? ... Аз приемам. Славяне не сме ли?“ (124); „Голяма работа – казваше бай Ганьо, – какво им струва да ни заплащат файтоните? Най-после – славяни сме! Тук да си покажат славянината, ха де! Ами как! Всичко без пари! С пари и баба знай! Само едно голо – надар...“ (36); „Хайде бе, остави ги! Само знаят да скубят! Нали ги зная аз тях! Славяни! ... Бошлаф! ...“ (40).

Лозунгова за неговото възприятие на Европа е кодовата формула „Ние и Те“. В Прага, в ботаническият отдел на световното изложение, капризно и с бабаитско самодоволство упреква организаторите, че във витрините си нямат здравец. Противопоставянето Европа – България според сгодно новотворителната категория „изобилие на здравец“ е съпроводено от вербалната и жестикулативната реализация в сангвинисткото изражение на един не твърде приличен междуметиен идиом: „Абе аз здравец не виждам тука – обажда се бай Ганьо с недоволен глас, – проста им работата, ако нямат здравец! И-и, у нас! По балкана! Ех, мама му стара!“ (38). Различията спрямо Европа достига такава степен, че циклично се обръща и се променя в своята противоположност. Ганьо се мъчи понякога да побългари Европа, та да не му теснее, стяга и убива в чепика (по-точно – в ботуша): „Вашият Сметана ли по чини, или туй, дето го помириса, а?“ (61); „...изтърсва половинна чушка със семките в чинията си и остатъка любезно предлага на стопаните: – На, заповядайте, разтрийте си, хе, хе, хе, по български!“ (46).

² Съществува обаче и противоположно и твърде авторитетно становище, че дяволът не е чак толкова черен и че Ганьо съвсем не е такъв примитив; виж Н. Георгиев. Името на розата и на тютюна, София, 1992.

Как цялата тази изменчивост все пак се оформя от гледна точка на литературната комика? Не става дума само за отделни ситуации, за ситуационна комика и за изфабрикувани палячовски ефекти. Моделът на сергийката оформя образа на Европа като скъпа стока, примамлива печалбица – жертва на примитивния далавераджийски паразитизъм. Европа няма дух, има само тяло, което Ганьо Балкански стръвно похищава с настървението на митичния бик. И докато Алеко бленува за духовно сродяване с Европа, за целокупното сближаване на народа си и културния дух на европейските държави и се стреми да намери пътя към изгубения в историческия рой беди и несрети побратим европееца, неговият герой настойчиво проявява своето различие и го манифестира като мъщерия, спрял пред пъстър дюкян. Господин Балкански оценява и пресмята само според сетивата на своето тяло външното, материалното, вещественото на чуждото тяло. Няма място за духовно общение, както безкомпромисно гласи христоматийно познатото умозаключение на героя, което припомняме тук само за да контурираме позитивно идеята за настойчивото оразличаване от Европа: „– *Какво ще ѝ гледал на Виената, град като град: хора, къщи, салтанати. И дете отидеш, все гут моргин, все пари искат. Защо ще си даваме паричките на немците – и у нас има кой да ги яде...*“ (13). Де факто господин Балкански пренася потребностите на телесността си в механизма на колажното травмиране на Европа: да хапне: „*Не им зная реда на тия американци: ядене бол, бадева, па ядох, ядох, щях да се пукна от ядене; па през ноцта... Остави се*“ (26), да пийне: „*Ех, да има сега някой да ме почерти едно винце*“ (12), да преспи: „*Па ако обичате, съгласен съм и у вас да остана, додето съм в Прага. А?*“ (43), да припечели: „*Влезеш в някоя сапунджийница, доде зинеш да кажеш, че си българин, казал-неказал „бонжур“, току те попита „Есанс-дероз“? – и хем пита, хем се подсмива. Па кой гледа подсмиването, току алъш-верииш да има*“ (67), да насити сеирджийската си похотливост: „*Я виж, онази там, със синия фустан, а? Как ти се вижда? А бе я ми кажи, как ги познавате вий коя е такваз, коя не е? Аз много пъти съм се бъркал, а?*“ (18). Европа е префасонирана според неговите представи и възприятия – европейският му костюм например не е само преобличане на българина, но и на Европа. Героят преминава през континента като през панаир на суетата, като през черноборсаджийско свърталище. Не само продава розовото си масло, но и гледа „*да не го оскубят*“, а ако може – дебне сам да удари къоровото, да изнуди, да измами тази търгашески осмислена Европа, да набута келепира: „*За бай Ганьо беше важно още да знае в кой час ще обядва, понеже се канеше да иде на разходка, та да не пропусне обедата, и сетне „давай пари за ядене, додето има без пари, къораво*“ (55); „*Набуташ ли келепир, дръж го с двете ръце, ами!*“ (72).

Абсурдното разбиране и поведение е средоточие на комическото напрежение, което граничи понякога със стресовия културен шок. Обект на смеха всъщност не е самият преиначен образ на Европа – точно обратното. Когато отново е в родината си, Бай Ганьо разпалено прокламира своя престой в чужбина и пътешествията си в странство тъкмо като „културна печалба“, като ценен житейски опит. Кодовата формула на възприемането на Европа

се усеща по-различно – избуяла върху ядката на самовлюбеното високомерие, тя придобива звученето на индивидуална благородническа декорация: „Аз от Европа (-та)“. Същата е вече дух на познанието и рации на умението, зона на своеобразно инициационно преодоление, орнамент на горделивостта и непрестанна пренебрежителност към другия: „*Ти мене ли ще ме учиш! – пламна бай Ганьо. – Ти знаеш ли кой съм аз? Ти знаеш ли, че аз цяла Европа съм изходил? Не съм като тебе дърво. Ти знаеш ли, че туй Иречек-Миречек ей тъй – зяпнали са ме слушали, като им заприказвам. Мен англичани, мен американци ихтибар са ми правили в Дрезден... че ти ли на ум ще ме учиш? ...!*“ (88–89). Всяка своя акробатично изиграна словесна безсмислица господин Балкански оправдава и аргументира с Европа, всяко свое престъпление – също: „*И ний сме били малко-много в Европа и знаем тия пуцини, изборите. Аз в Белгия съм бил...*“ (107). В мисленето на героя тя става пластично променящо се понятие. Европейският контекст за него е всъщност само сценичен подиум, на който могат да се сменят не само роли, но и да бъде преобличан митът за Европа в шарените дрешки на прашния му „агарянски“ реквизит. Сиреч – „*човекът врял и кипял из Европа, Европа му станала като таквоз... като нищо*“ (81). Смехът се реализира на принципа на „разбулената Изида“ – разнородните, но неизменно плоскоизмерни игри на Ганьо е лесно да бъдат предвидени. И дори твърде рядко смехът е свързан с ефекта на неочаквания обрат, напротив – обикновено е базиран на преднамерената повествователна стратегия „позната схема – нова вариация“.

Основен похват в игровото преобразяване на Европа е деформацията. Хронотопът, изграден в движението на героя към нея, е ситуиран в застъпването на две пространствени и темпорални зони – родината и Европа, минало и настояще. Той е нехомогенна смесица от непрестанни движения по двете си оси, амалгама на топоси и времеви преходи. Но по отношение на Вазовата повед, в която героите са „извън“ Европа, Бай Ганьо е подложен на раздвоение, той е „между“ своя свят и Европа – купешки оценявана, самодоволно легитимирана.

И докато тя съществува в творбата сметкаджийски преценена, разкъсана, фалшифицирана и маскирана, обърната на лъскава декорация и гиздава гирлянда, литературната комика тръгва в обратна посока – хвърля се върху героя. Обругаването на Европа е литературен механизъм на осмиване на бруталността и безкултурието, заявен и в есеистичните ремарки на повествователя: „*Чунким баща ми все опери е слушал – каже бай Ганьо и обаян от този принцип на окаменелост и ултратретроградство, не се стряска твърде много от „новата мода“, т.е. от цивилизацията*“ (57). В комичната деканонизация на Европа се отразява наслагането на наративните техники – на игровите похвати при оформянето на комичния свят – с рационалистично-аналитичните прозрения, с публицистичните размисли. Те откриват убогостта на тази комичност, живото присъствие на тези социални форми на поведение и психологическите проявления на нововремската егоцентрична мисъл и агресивни настроения. И успоредно на това, че героят

все повече и повече се „ореалносттава“, като разрушава границите на фикционалния си свят, дръзко наднича в хода на живото съвремие и свидетелства пред читателя своето истинско присъствие даже и епистолярно³, гласът на произведението натежава от непреодолим песимизъм и по гоголевски сменя своята витална интонация в трагикомична: „Европейци сме ний, ама все не сме дотам!...“ (118); „...моля ти се бе, бай Ганьо, взирай се по-дълбочко в европейския живот, дано му видиш лицето, стига ти се е натрапвало туй нуто опаки!...“ (77).

„Книгата“ *Бай Ганьо* не е довършена – съдбата ѝ е твърде подобна на Швейковите *Osudy*. С тази разлика, че поне доколкото ни е известно, у нас не е правен опит за продължаването и завършването на *Бай Ганьо*, докато Карел Ванек – отново по нашето скромно мнение – доста успешно дописва *Швейк*. За мнозина може би идеята за дописване на недовършено произведение е и кошунствена, и глупава. „Полека, лампата!“⁴ Подобни идеи и опити също принадлежат на литературата, а няма по-лесно изявление за пишман литератора от това, че Ванек, колкото и да се напъва, не може да бъде Хашек. При цялата им привидна несериозност не бива да бъдат подценявани въпросите от типа – до каква степен биха могли да бъдат двете творби довършени. Но интересен е и поставеният от Никола Георгиев въпрос⁵, дали идейният замисъл и развойната посока на *Швейк* (а и оттам и на *Бай Ганьо* – аналогията наша) не са положени и трасирани именно в естествената невъзможност на тяхното завършване. Трябва все пак да се отбележи, че на Алеко не му се удава да довърши *Бай Ганьо*, както и на Хашек – Швейковите „съдбини“, по причини чисто съдбовни: на 11 май 1897 г., на връщане с файтон от Пещера за София, е убит от засада край село Радилово – погрешка, както по-късно разкрива съдебното следствие.

Краят или безкрайността на произведенията е орисия чисто литературна. Понякога животът на покойния автор е също съставка на литературното предопределение – толкова било писано да бъде писано... Убийството на Алеко обаче не е част от литературния процес на рождение и погибел. Затова и при него силно са задействани компенсаторните механизми на народната културна памет – „олитературияване“ на живота на писателя и актуализация и дописване на „Бай Ганьо“: преди – в анекдотичната култура от втората половина на ХХ век, а днес – в предвзетостта на позьорското, кокетното, кресливото, панаирджийски глумливото възобновление на стария Алеков казус – „и всички рекоха, че Бай Ганьо е вече цял европеец“ (9).

³ Кореспонденцията на Бай Ганя историзира, социализира и фолклоризира героя – вицовата митология се е появила насетне, доста след Алековия автомитологичен първороден импулс на пробива между творба и народен живот – най-успешния пробив от своя род в българската литература.

⁴ Цитатът е от Алековия фейлетон «Угасете свещите». Намираме неговата многозначност като изключително подходяща за оформянето на риторична идиоматика, свързана с „осветлението по спорни въпроси“, а съответно и за подходяща към този контекст, и затова си позволяваме да го вмъкнем в основния текст именно тук.

⁵ Виж Н. Георгиев, *Българска хашекиада*, София, 1997.

ПАПАГАЛ НА ГЛУПОЦИКЪЛ⁶

За разлика от *Бай Ганьо* известните романи на Илф и Петров за живота и приключенията на Остап Бендер не изграждат така силно напрегната опозиция между новия свят, света на съветския човек, и „старата дама“ Европа. По-точно – напрегнатостта на опозиционната схема е само пародийна, няма нито изявена, нито скрита публицистична насоченост, нито пък изразява културните или философските възгледи на повествователя. Всички констатации на мисълта, всички заключения на рационалното усещане за социалистическата абсурдност са интенционално присъстващи, но са представени изключително посредством механизмите на литературната комика и унищожителния присмех. Заради това и името Европа не присъства така често като конкретен адресат, но все пак европейският контекст съществува като приглушен фон и индиректен тематичен прицел на определени сюжетни разклонения. Европа съществува под друга маска – най-често в моделираните в подобие то на престижа и комфорта модни и аристократични рецептури. Тя е островче на грандиозното и пишно минало на руския монархизъм, погълнато от разбеснелите се вълни на Октомврийската революция, а нейните поклонници – робинзоновци с жигосана петолъчка на челото и неизбледнели синила от бича на съветските комисари по изнежените си дворянски гърбини.

Мистичната модификация на Европа в образа на новопокръстен Прометей, който обръща хода на историята, е грубо осмяна в накъсаните брътвежи на папагала на мадам Грицацуева, непрестанно повтарящ девиза на царските офицери и прочие високоблагородия – „Европа ще ни помогне“. Всъщност именно в този модел и съществува мисленето за Европа в двата романа (*Дванадесетте стола* и *Златният телец*) – в модела на крещящата папагалска реклама. Името ѝ на места се повтаря доста, но не като символ, който олицетворява хилядолетната културна история на континента, защото в контекста на романа този символ е „празен“, а по-скоро като сигнал на високото качество и твърдата гаранция „*Бензину уходит на грош. Удобство и бързота передвижения. Мягкие рессоры. Европа!*“ (ДС, 295). Дори в ушите на старите „жилетки от пике“ нейното име е магическо заклинание на чудотворен преврат, а Бендер с нея рекламира пред Съюза на меча и ралото поредния си гешефт – конспирацията и контрареволуцията: например „*В каком полку служили? Придется послужить отечеству. Вы дворяне? Очень хорошо. Запад нам поможет. Крепитесь. Полная тайна вкладов, то есть организации. Внимание...*“ (ДС, 110) или „*В каком полку служили? – спросил попугай голосом Бендера. – Кра-р-р-рах... Европа нам*

⁶ Представеният тук текст е преведена и разширена версия на чешкия си прототип «Европа – hru identifikace a rozlišnosti v pohledu umělecké komiky slovanských literatur», представен на конференцията на младите слависти в Прага през октомври 2006 г., но досега непубликуван. Съответно и това подзаглавие звучеше на чешки *Paroušek na hlucosycku*, и в оригинала реминисценцията на Незваловия литературен манифест Папагал на мотоциклет (*Paroušek na motocycku*) беше ясно доловима. За съжаление при превода се губи почти изцяло, може би затова мнозина с право ще погледнат на заглавието като на лишена от смислова и тематична мотивация конструкция. При условие че настоявахме на това подзаглавие, дължахме на търпеливия читател и това обяснение.

поможет“ (ДС, 207). За Великия комбинатор Западът, тоест Европа, не е нищо друго освен тлъста примамка, за останалите обаче тя е своеобразна епифания. Кодовата формула на този игрови подход във възприемането на европейския контекст е „Ние като Европа“ и в това е заложена проекцията на комичното като повествователна стратегия – между двете съставки на търсената идентичност съществува непреодолимо различие. Ключовият похват на играта с Европа е несръчната имитация, грубото ѝ и наивно уподобение. В закръпената ѝ физиономия на новосъчленен Франкенщайн се отразява екзистенциалната празнота и убогост на младия социалистически живот.

Оприличаването с Европа е винаги в плана на нищожното, елементарното, еснафското и прагматичното. Привидно противоположно на *Бай Ганьо* хорската глупост на страниците за Остаповите перипетии търси уж духа на Европа, но аналогично на нашия сънародник намира само материалните отломъци на корабокруширания Ноев ковчег: позлатена цедка, меки ресори, модерни панталони [*„Вы знаете, сейчас в Европе и в лучших домах Филадельфии⁷ возобновили старинную моду – разливать чай через ситечко...“* (ДС – 174), *„– Посмотрите на брюки. Европа – „А!““* (ЗТ, 606)]. Героите на романите често се отъждествяват с Европа и така всъщност безвъзвратно се отдалечават от нея – кръстосването на тези два аспекта е острието на комическия ефект. Малкото градче Васюки е преименувано на Ню Москва; самата Москва е „рекомендирана“ като западноевропейски град [*„Но ничего, матушка, бог даст, и в Москву вместе съездим. Посмотришь тогда – совсем западноевропейский город“* (ДС, 209)]; малката закусалня в Баку предлага „европейска кухня“ [*„Но зато открыта фабрика – кухня. Европейский стол. Тарелки моются и сушатся при помощи электричества. Кривая желудочных заболеваний резко пошла вниз“* (ЗТ, 602)]. „Европейска“ е избирателната процедура на подпийналите членове на Съюза на меча и ралото, които избират нова градска управа за приближаващото се бъдеще на контрареволуцията, като, разбира се, всеки от тях настървено пробутва кандидатурата си за високите позиции на властта: *„Нам по-советскому не надо, – обиженно сказал Чарушников, – давайте голосовать по-честному, по-европейски – закрыто“* (ДС, 142).

В плана на така наречената ситуационна комика е чувствително сходството на „съзаклятниците“ с Вазовите чичовци по отношение на игровото размиване на мечтите и настоящето – обърнат е само знакът на стойностите: едните си играят на въстание и бленуват свобода, другите си играят на революция и мечтаят за власт; едните са духовно опиянени, а другите не ги държат краката; едните виждат Европа като лилипут пред славянския

⁷ Чуждоземната топонимия също е „жаден взор далече“ към Европа, „див копнеж“ по нея. Екзотизмите – такава лексикална роля в контекста придобиват названията Филадельфия, Рио де Жанейро, Флорида и т.н. – реферират не урбанистични и природни обекти (какво са Фамагуста и Филипините във Вапцаровото *Писмо*?!), а по-скоро порива към отвъдността на съветската власт, отвъдност, която всеки търси и намира посвоему – старият Фьодор Никитич Хворобиев дори безплодно се домогва до нея в съновиденията си.

Голиат, другите – като приказен великан на справедливостта, вестител на разплатата с червената прокоба.

Развитието на време-пространствените придвижвания на мита за Европа за разлика от предишните две творби в романите на Илф и Петров е завършено – светът на съветския гражданин и европейският контекст са съединени. Все пак системата на игровите травестии в произведенията предлага и нещо различно – топографски се променя дислокацията на културното поле – Европа фактически „идва“ в Русия, но за да се „съветизира“. Комичният поглед към Европа е и индиректен. Немският инженер Хайнрих Мария Заузе е на служба в съветското социалистическо производство; чуждоземните журналисти идват да отразят свързането на релсите на Източната магистрала. Но всички преминават кръщението „по-советски“. Конкретно в патилата на Заузе, противно на старанието му да работи съвестно и отговорно в Херкулес, държавата с готовност му дава огромна заплата във валута в замяна на това, да... не прави нищо. Преображението на репортерите също така протича в обратна посока. Тържествената вечеря, която старият войн на ресторантьорския етикет – Иван Осипович [„Узнав об окончателном отказе от спиртного, он чуть не заболел, но оставить Европу без обеда не решился“ (ЗТ, 588)], организира с бащинска грижа и любов, по законите на кулинарното изкуство и с девиза на уста: „Накормлю и умру“, е вандалски плячкосана и изплюскана от изгладнелите и руски, и европейски медийни жреци. И заради това, освен заради всичко друго – заради невъзможността в случването на Европа, на края на *Златния телец* Остап с горест констатира: „Ну его к черту!... – Все это выдумка, нет никакого Рио де Жанейро, и Америки нет, и Европы нет, ничего нет. И вообще последний город – это Шепетовка, о которую разбиваются волны Атлантического океана“ (ЗТ, 609). Рекламният модел на Европа свършва с рекламация на продукта.

Европа съществува като лелеяна обетована земя, изгубен рай на изгубени илюзии, но същевременно този културен модел частично губи своето съществено значение. Тя вече не е остров на блажените, а декоративен етикет, гаранционна щампа – абстракция на недостижимостта, празна словесна помпозност. Разголването на похвата⁸ в художественото изражение на мисленето за Европа е осъществено в сладкодумната разговорка на старите пенсионери („жилетките от пике“), които се припичат на слънчище пред бившето кафене „Флорида“, унесени в спомените за отлетелите младини и в непрестанни дрънканици за политика. Една от многото теми, освен гандизма и морската конференция на трите велики сили, е и Паневропа. Така мисленето за Европа е редуцирано до чисто механичен образ – до кухня реkvизит на словесната безтегловност, до безсмислицата на папагалското бръщолевене, сапунените мехури на речевите клишета и възлописите на безсъдържателни политикански формули.

Така е описан и оценен светът на героите на Илф и Петров: той е точно отражение на празнословието им – пусто окаменяло съществуване, което

⁸ Този превод на термина на руския формализъм „обнажение приёма“ предлагаше на своите лекции професор Никола Георгиев. Не намираме по-добър еквивалент на български.

всмуква в себе си всеки, дръзнал да прекрачи границите му, моделира и него, и неговите мечти по свой образ и подобие, „посъюзява го по съветско-му“. Струва си да бъде отбелязано, че тази комика не е в дълбинните си пластове ужасяваща, а по-скоро угнетителна. Тя е витална в игровото оформяне на абсурда, в карикатурността на цялата си сценография, на схемите и фигурите си. Същевременно е потискаща в парадоксалното разбиране на този папагалски повтарящ се цикъл – един предначертан кръговрат на безизходността, тъпоумието, убогостта и регреса на новия социокултурен и екзистенциално идеологически автоматизъм.

ИЗ КЪРВАВИТЕ КРИВИНИ И ЗА „КРАВИНИТЕ“ НА ЕВРОПА

Романът на Ярослав Хашек за Европа твърде не говори – в замяна на това почти всички регистрирани присъствия на тази дума са свързани с живострующото проявление на комичното. Изображенията на комичните метаморфози на Европа могат да бъдат наблюдавани в конкретни сцени и диалози. Това е естествено при изразителната композиционна самостоятелност на епизода в структурата на творбата. Епизодът „рамкира“ и обособява всяка събитийна единица (случка, изказване, мимолетен акт), което не ограничава и не спира неговия интенционален заряд на полето на цялото произведение¹⁰. Именно благодарение на мозаечната структура на творбата действителната реализация на всеки епизод е локално синтезирана, съгъстена, концентрирана, което изостря проявлението на присъстващия априори в него комизъм. Сепарацията на повествованието, непредсказуемите отклонения и обрати в посоката на комуникацията разкъсват целостта на произведението, но като моделиращ, тоест целенасочен, похват.

Всичко, казано дотук, е старо и познато, както и аксиомата, че нееднородността на Хашековия наратив изключително силно мултиплицира диалогичността (в Бахтиновия смисъл на понятието) на своите потенциално възможни езикови пресичания. На полето на Европа се сблъскват различни езици, но най-силно доловимо и широко изявено е словото на журналистическата високопарност. В нея е отразена склонността на обществените

⁹ Чешката дума „kravina“ е подходяща да се преведе на български със звучната дума „магария“. Позволихме си изфабрикуването на този оказионализъм, за да запазим беглата паронимия в оригинала.

¹⁰ С риск да се отклоним от целевото намерение на тук споделяния проблем и да рискуваме да бъдем неразбрани или дори по-лошо – погрешно разбрани, ще маркираме бегло една идея. Романът Швейк има аморфна структура от незадължително свързани помежду си в последователно цяло относително самостоятелни епизоди. Организиращата сила, даваща сюжетната „посока“ на романовото действие, е самият герой и неговите перипетии в пътя му към фронта. Епизодът се състои също от пъстроцветното разнородие на дребни събитийни единици. Обикновено романът не е потаен – казва, каквото иска да каже, но това все пак не го лишава от възможността да гради скрити междутекстови паралели (което е естествено свойство на литературното произведение изобщо). Същевременно епизодът, композиционно самостоятелен, има силна връзка с цялостното идейно-тематично многозвучие на творбата. Това ще бъде разгледано и в настоящата част – миграцията на образа на Европа в романа и свързането му с принизяващо присмехулното присъствие на конкретен анималистичен обект. Тези проявления на комичното са в синхрон с общото скептично-презрително настроение на творбата към тътените на историята, кръсците на политиката и гръмогласието на коронованите величия.

мисловни настроения към максимализация и абсолютизиране на техния малък свят и на изгубените стъпки на тяхното безплодно време. В тези главо-совете се отразява надменният манталитет на монархията и предвзетото позърство на нейното всемогъщие; психологията на понятийните стереотипи на преувеличението и тотализацията; емотивните проекции на самовлюбеността, алчността и генерализиращия егоцентризъм.

Затова и представянето на Европа е свързано с многослойността на образа ѝ и с неговите оперативни трансформации в диалогичността на романа.

Този път е осмяна и самата Европа, че как инак! В едно от немного честите засилвания на гласа на повествователя – обикновено скрит и приглушен – над Европа е произнесено безкомпромисно порицание – тя е видяна не като безличен земеописателен маркер, а по-скоро като средище на кръвав апокалипсис, иманентен носител на този злокобен деструктивен импулс: „*Lidi šli v celé Evropě na jatka jako dobytek, kam je vedli vedle řezníků, císařů, králů a jiných potentátů a vojevůdců, kněží všech vyznání, žehnajíce jim a dávajíce jim falešně přísahat, že na zemi, ve vzduchu, na moři a tak dále...*“ (I, 129). Пространството се насища със знаковата тежест на ситуирания в него обект (в случая – на заколението, на скотобойната, на кръвта) и самото то става нейно изражение.

Моделът на Европа у Хашек е по-скоро алегоричен, отколкото метафоричен – в цитирания пасаж (контрастно разполовен в художествената си изобразителност по схемата на антиномията „агнец – касапин“) Европа е алегория на властта и милитаристичната ѝ стръв, а не дом на народите, които за своя зла участ живеят в нея. Комизмът на Хашек често се приближава до границите на злокобната гротеска. Такъв е например и във въодушевената от дръзко-игривото въображение на фелдфебел-школника Марек интерпретация за Земята на Франтишек Йозеф. Разгръщането на идеята за търговската и туристическата инициатива в тази северна територия, която може да запасява с лед цяла Европа¹¹, превръща топонима в безспорна алегория на жестокостта, студенокръвието и човеконенавистничеството на старата империя, хвърлила в конвулсиите на кръвожадната си ненаситност за власт милиони хора на полетата на смъртта.

По отношение на художественоорганизационната функция на фантазмагоричните измислици, бродещи в целия роман, на пръв поглед, без да са подчинени на какъвто и да е художествен закон или да са възникнали по логиката на определена каузалност, можем без особени опасения да се съгласим, че те имат фундаментална роля в изграждането на комичния абсурд като съвременна (в еволюционния смисъл на думата) модификация на народния карнавал. Хаотично, неконструктивно планираната импровизация за производството и износа на лед за Европа включва в себе си езика на бюрократичния формализъм, административната пунктуалност и учреденската лапидарност. Изцяло логически от това следва, че „разказът“ на

¹¹ И пак пространството се насища със знаковата тежест на ситуирания в него обект.

фелдфебел-школника би следвало да бъде изцяло нелогичен (пази боже Рабле да бе написал романа си по законите на логиката!).

Човекът в романа на Хашек е сам, без своя бог и без вярата си във водовъртежа на европейските летописи на злото. Огромният дом Европа е пуст като пригответена морга. Монументалността на понятието в неговия чисто континентален смисъл асоциира космичността, стихийната същност на войната. Европа вече не е поле на вековен цивилизационен възход, а бляскаво тържище на човешкия живот, персонифициран образ на кланица, империалистичен военен парад. Затова и Европа започва да бъде пряко осмивана – вече в плана на виталната окарикатуряваща комика. Същевременно това осмиване е скиталческо дирене на чистия и истински смисъл на този съвършено преобразен културен символ. Комизмът отрича безумието на жестокото съвремие в немите си, непроизнесени, но интенционално присъстващи въпроси за мъдростта на живота.

В романа се преплитат много девизи, но схемата, която свързва човека с Европа, е пулсираща – обединяваща и отгласкваща. Емблематичният код на *Швейк* в отношението на романа към нея звучи „Ние с Европа“ – време-пространството на това произведение слива света на човека със света на Европа. Действието се разгръща в Европа, но не е ясно какво е тя – майка или машеха. Човекът е топографски в сърцето на континента, но екзистенциално е извън него. Пътят към Европа, който бе започнат в този текст от Вазовите чичовци, е извървян в *Швейк* – завършеният цикъл на хронотопа моделира една „мъртва зона“, в която Човекът изживява своя екзистенциален колапс. Въпросът за същността на Европа обаче остава отново без отговор. Затова и нейният модел в тази творба е патетично клоунаден.

Известно е, че Хашек с голяма охота пародира стила на вестникарските агитационни безсмислици и затова в неговия роман Европа става дори в по-голяма степен, отколкото в случая с Бендер, безмозъчен плакатен шаблон, който паразитира върху всичко, до което се докосне. Сливането на реторичната грандоманска поза с битовата нищожност на всекидневието¹² е класическо проявление на комическия принцип на инконгруенцията, който е активно използвана градивна съставка в повествователната стратегия на *Швейк*. Езикът на маниерната академична витиеватост се примесва с езика на псевдоепическата образност, изродена, закърняла и атрофирала в езика на вестникарските прокламативни бръщолевения: „*Váš duševní obzor se vám ještě víc zouží, a když složíte někde na bojišti své kulturně zakrnělé kosti, po vás v celé Evropě nikdo nezapláče*“ (I, 328).

Присмехът над Европа, която прониква като словесна панацея, като езиков универсум за реторическото изфабрикуване на всеки тъпоумен, но химнически озвучен модел на света, е най-често конструиран посредством разголването на тези псевдометафорични похвати. Европа като образцова мярка влиза в причудливите къччета на човешкия живот. Старият евреин

¹² Стана дума за Вазовата схема „раждане на величественото в аспекта на нищожното“, която е автопародирана в *Чичовци*. В повестта понятието за величествено е комична театрална декорация на безобидната ирония. В *Швейк* обаче величествено няма, има само шизоидна мегаломания.

Натан плаче и горещо се кълне, че такава добиче като неговата крава господата войниците не биха намерили в цяла Европа (всъщност има право – тя е най-кльошавото животно, пожертвано за войнишки гулаш!). Според метода на Бахтин можем да наблюдаваме осъществяването на типична хибридна конструкция. В пасажа за достойнствата на кравата е използвана обикновената градация. Но един член на тази йерархизация, осъществена на конструктивния принцип на стъпаловидната хипербола [„...*že takovou krávu nenajdou v celé Haliči, v celém Rakousku a Německu, v celé Evropě a na celém světě*“ (II, 200–201)], припомня, моделира и същевременно имитира езика на модната идентификация на съвремието с понятия от европейски характер (хептен познато днес за нас). Тази реч е словесно копие на имперския модус на себеосъзнаване в ореола на безконечно могъщество и на маниакалния жест на абсолютната власт. Какво друго му е оставало на Хашек да стори, освен да присъедини тази вербална грандомания и нейните презумпции към дитирамбите за кравешките прелести.

Изцяло естествено в хода на тази логика идва и последният пример, най-типичният и най-пълният с жизнерадостен смях, който – надяваме се – не се нуждае от по-нататъшен коментар. Бившата свързка Хибман „*на някаква танцова забава съвсем публично*“ казал неволно между другото на годеницата си и родителите ѝ по стар казармен навик „*прелестна краво*“ („*ty spránilá krávo*“ – II, 144). А „*тя се разделила с него и го дала под съд за обида на честта... И не му простила, а пред съда заявила, че ако я бил нарекъл крава нейде насаме, навярно би склонила да се помирят, но така то си е европейски резил*“¹³.

В Хашековата игра с Европа основен похват на писателя при комичното оформяне на образа е профанизацията.

Според така предложените четири критерия и според взаимното време-пространствено конфигуриране на художествените светове на тези творби по отношение на „пътуването“ им към Европа смеем да изразим следното мнение. Образът на Европа е обект на весели и не чак толкова весели художественотворчески игри, които на фона на метафоричните промени на идентификацията и различието имат своето демиургично начало: сътворява се нов европейски контекст – комично зареден и диалогически напрегнат, на който тези пет произведения от литературите на славянските народи, без да развенчават културната му символика, гледат твърде различно. Различно от погледа на някои установени всеобщии стереотипи, тъй модни днес по света и у нас – на страхопочитанието, благоговееенето и сервилността.

¹³ Осмелихме се да променим леко великолепия превод на Светомир Иванчев от стр. 667 (част III, глава 3 – „От Хатаван към границите на Галиция“) на Я. Хашек. Избрани творби в три тома. Том 3. Приключенията на добрия войник Швейк през световната война. София, Народна култура, 1986. Едва ли предложенят преводен вариант звучи по-добре на български език и е по-правилен според законите на превода, но формално е по-близък до оригинала и по-ярко откроява идеята за полагането на нищожното в зоната на официозното.

Играта с Европа

<p>Произведе- ние</p> <p>Критерий</p>	<p><i>Чичовци</i></p> <p>Иван Вазов</p>	<p><i>Бай Ганьо</i></p> <p>Алеко Кон- стантинов</p>	<p><i>Дванадесет- те стола</i></p> <p><i>Златният телец</i></p> <p>Илф и Петров</p>	<p><i>Приключенията на добрия войник Швейк</i></p> <p>Ярослав Хашек</p>
<p>Метафоричен модел на Евро- па в творбата</p>	<p>Модел на преодоле- ния автори- тет</p>	<p>Модел на купешката сергия или на позьорска- та декорация</p>	<p>Модел на крещящата папагалска реклама</p>	<p>Модел на пате- тичната клоунада</p>
<p>Кодова форму- ла за рецепция- та на европей- ския социо-кул- турен контекст в творбата</p>	<p>Тя и Русия</p>	<p>Ние и Те / Аз от Европа(-та)</p>	<p>Ние като Европа</p>	<p>Ние с Европа</p>
<p>Повествовател- на стратегия в пораждането на комичното</p>	<p>Размиване на граници- те между реално и въобража- емо</p>	<p>Принципът на разбулена- та Изида (позната схема – нова вариация)</p>	<p>Между двете съставки на търсената идентичност съществува непреодоли- мо различие</p>	<p>Принцип на инконгруенцията</p>
<p>Ключов похват в преобразява- нето на Европа</p>	<p>Деканони- зация</p>	<p>Деформация</p>	<p>Несръчната имитация, грубото и наивно упо- добяване</p>	<p>Профанизация</p>
<p>Време-прос- транствена организация в отношението между образа на Европа и творбата</p>	<p>Синдромът на ракови- ната – све- тът и вре- мето извън Европа</p>	<p>Дотам и обратно – светът и вре- мето между родината и Европа</p>	<p>Посещението на старата дама – Европа идва тук</p>	<p>Мъртвата зона – екзистенциален колапс посред Европа</p>

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин 1975: Бахтин, М. *Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет*. Москва, 1975.

Бахтин 1990: Бахтин, М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Москва, 1990.

Бергсон 1996: Бергсон, Х. *Смехът*. София, 1996.

Борецки 2005: Borecký, V. *Imaginace, hra a komika*. Praha, 2005.

Георгиев 1997: Георгиев, Н. *Българска хашекиада*. София, 1997.

Георгиев 1992а: Георгиев, Н. *Името на розата и на тютюна*. София, 1992.

Георгиев 1992б: Георгиев, Н. *Цитирацията човек в художествената литература*. София, 1992.

Радев 1995: Радев, И. «Тази повест-шедьовър на българската литература». // *Съвременни оценки, критически анализи и литературни разработки*. Велико Търново, 1995, 99–106.

Шкловски 2003: Šklovskij, V. *Teorie prózy*. Praha, 2003.